

0.70085

2000

1112

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO
COORDINACION DE HISTORIA



CINE E HISTORIA: DISCURSO HISTORICO
Y PRODUCCION CINEMATOGRAFICA
(1940 - 1952)

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA
P R E S E N T A:

FRANCISCO MARTIN PEREDO CASTRO

TUTORA: DOCTORA EUGENIA WALENSTEIN DE MEYER

MEXICO, D. F.

2000





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

Coordinación de Historia

Cine e historia: discurso histórico y producción cinematográfica

(1940-1952)

Tesis que para optar al grado de doctor en historia presenta

Francisco Martín Peredo Castro

Comité tutorial

Tutora: doctora Eugenia Walerstein de Meyer

**Miembros del consejo tutorial: doctora Andrea Sánchez Quintanar
doctor Ricardo Pérez Montfort**

México, D. F., agosto de 2000

CINE E HISTORIA: DISCURSO HISTORICO Y PRODUCCION CINEMATOGRAFICA (1940-1952)

Durante la Segunda Guerra Mundial el gobierno y el cine mexicanos utilizaron al cine como un instrumento privilegiado para conformar un nacionalismo defensivo, un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los Aliados, el arma ideológica de contención y defensa contra el fascismo europeo que amenazaba y buscaba afanosamente penetrar en el continente. Aquel esfuerzo de contención se realizó paralelamente en el interior de México, por una parte y, por otra, en concordancia con los de los Aliados, particularmente Estados Unidos. El presente trabajo se divide en tres bloques fundamentales y seis capítulos en total. En la primera parte se presentan antecedentes teóricos e históricos generales del tema de la investigación. De ahí que el primer capítulo contenga las referencias teóricas a los filmes en relación con el contexto histórico en el que se produjeron, al uso de la historia en ellos, en relación con los presupuestos de la historia cultural, la práctica historiográfica y la producción de los discursos en el ámbito de lo social. La segunda parte tiene como propósito fundamental explicar la producción filmica mexicana entre 1940-1946 de acuerdo con el contexto histórico general de la Segunda Guerra Mundial y del avilacamachismo. Para ello fue necesario explicar, en el capítulo III, el lugar de México en el contexto internacional y luego en las estrategias de propaganda puestas en práctica durante la guerra. El capítulo cuatro se dedica específicamente a analizar la producción filmica mexicana durante el periodo. Reviste especial importancia en este capítulo el examen del uso de la historia en el cine mexicano, pero también el de las reticencias del gobierno al tratar temas "conflictivos" de la historia mexicana, la posición ante lo español, el panamericanismo, etc. y, finalmente, la inequidad y parcialidad de los filmes mexicanos en referencia a su historia pasada con los Aliados y las protestas de Francia al respecto. El capítulo cinco reseña la forma en que se desgasta la colaboración entre México y Estados Unidos en el marco de tensiones y fricciones, que al crecer de modo paulatino alcanzaron tintes de conflicto diplomático. El afán de Hollywood por recuperar el control total de los que consideraba sus mercados, planteó un inminente peligro para los productores mexicanos. El capítulo seis (final) expone las condiciones de la industria cinematográfica mexicana al término de la guerra, la forma en que tanto el gobierno alemanista como la industria filmica cambian su postura en relación con la propaganda, que se vuelve "de interés nacional" y se divorcia de los objetivos estadounidenses. El cine mexicano producido durante el Alemanismo generó propaganda para el régimen y volvió a los géneros y temas más rentables (el melodrama familiar, por ejemplo), más nuevas vetas descubiertas y definitorias del periodo en términos de cine (el arrabal o la cabaretera, por ejemplo), para hundirse en una decadencia temática y estilística. Por otro lado, a consecuencia de la agresiva actitud de Hollywood para recuperar por completo su dominio del mercado, la relación entre México y Estados Unidos en materia de cine se desintegra con consecuencias desastrosas para la industria nacional. A esa ruptura, junto con otros factores internos, se debería en gran parte la debacle futura del cine mexicano.

FRANCISCO MARTÍN PEREDA CASTRO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DOCTORADO EN HISTORIA.

FILMS AND HISTORY: HISTORICAL DISCOURSE AND FILM PRODUCTION
(1940-1952)

This dissertation is a reflection about how in the propaganda war between the Axis and the Allies, during the Second World War, the Mexican cinema was the allied instrument of anti-Axis propaganda among the Spanish speaking audiences. This dissertation also aims to utilize films as documents to be analyzed, interpreted and explained as historical testimonies. Part one attempts to establish the elementary theoretical and historical frameworks for the subject. Firstly, the theoretical references to films and historical context and to the use of history in films, both derived from cultural history, establish the utility of films as the point of departure for a historical study, whose attempt is to explain the Mexican film production between 1940-1952. The second part explains the general historical context in which the German threat to gain a presence in Latin America motivated an Anglo-American conciliatory policy towards Mexico. This part focuses also on the conflicts around film propaganda in Latin America. It aims to show how the risk of Nazi film penetration (first through Axis' films and later through Spanish spoken film production) created an Allied common front against the Axis. The need of film propaganda was parallel to a struggle for film markets, which explains the enactment of a British propaganda film project in Argentina and its final fate in benefit of the American interests. Chapter three relates the development of the United States' project on propaganda film through Mexico and shows that the participation of the Mexican government in this strategy was greater than is commonly accepted. And it reflects also how this project implied a strong confrontation between the Department of State's political interests and Hollywood's commercial ones. Chapter four reviews the Mexican film production during the war and attempts to show that the entire industry and its products were influenced by the Mexican-American project. Despite of the declared proposal by the OCIAA to make Allied propaganda, the campaign became to a certain extent in a promotion of Panamericanism. In a parallel combat against the Axis, the United States attempted to diminish the European presence and influence in Latin America through the use of cinema to diminish anti-Yankee feelings in the hemisphere. To some extent the American interests sacrificed the British, and most of all, they affected French images shown in films. By emphasising the study of films related to the contemporary historical background, and specifically the historical film genre, this dissertation aims to develop the strengthening of Mexican nationalism and the Latinamericanism and Hispanism through the project. Chapter five explains how, once the Second World War was finished, Hollywood pushed the State Department to pursue a policy against the succesful Mexican cinema, in order to recover the Latin American film markets for Hollywood's film industry. Chapter six explains that during the government of Miguel Alemán Valdés asked the Mexican producers to make nationalistic films to support the official policy of development and modernity in the country. In this period also took place the final battle between Hollywood's interests and the Mexican Cinema. Through a policy of increased taxes, import permits, and disloyal fights in the Spanish speaking markets, Hollywood and México fought until the supremacy of Hollywood's films and economical possibilities prevailed to defeat the Mexican cinema's presence, first in the Spaniard market, and then in the rest of the hemisphere.

FRANCISCO MARTIN PEREZ, OSMA
FACULTY OF PHILO SOPHY & LETTERS
PHD IN HISTORY.

introducir en él algunas modificaciones; con su corrección de estilo, Carlos me hizo cobrar conciencia de que las prisas son muy malas consejeras, y contribuyó a que el libro se lea con mayor facilidad. A mis alumnos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, les manifiesto mi gratitud por impulsarme a investigar el tema aquí tratado y otros más. A mis colegas de la licenciatura en ciencias de la comunicación, por su apoyo invaluable y permanente. No agregaré aquello de "Gracias a la vida, que me ha dado tanto...", pero me quedan tres agradecimientos que escapan a la frontera de lo académico o profesional y se inscriben de plano también en el terreno personal. Juan Salgado Ibarra leyó los primeros borradores del texto, me hizo observaciones y correcciones e incluso participó en la talacha de captura final del trabajo. Pero, más que por eso, le tengo gratitud por ser mi compañero de aventuras, por ser solidario, por ser mi confidente, por ser mi cómplice, por creer en el sueño de este proyecto, por no perder la fe y la confianza en mí, por estar cerca para levantarme en cada una de mis caídas, que fueron más de tres, estoy seguro, y por ser nada más y nada menos que *The Penguinmaster*. A la doctora Eugenia Walerstein de Meyer le agradezco que haya aceptado el reto de dirigir un trabajo como éste, que leyó de manera comprometida desde el planteamiento del proyecto inicial hasta la versión final, y por su apoyo consecuente, consistente y permanente en todo el curso de la investigación. Ignoro cuántas cartas de recomendación me hizo, cuántos formularios me firmó, cuántas orientaciones, recomendaciones y consejos me brindó. Ella sabe que le reservo un distinguido agradecimiento por su invaluable y expedito respaldo sin cortapisas. Sin él, este trabajo no hubiera podido realizarse. Sin ambages, Eugenia, gracias, muchísimas gracias. Finalmente, deseo agradecer a mi familia, que siempre es mi refugio y me hace la vida placentera y llevadera. Mi amor y mi agradecimiento no tienen límite para todos ellos, pero mi mamá y mi hermana Rocío se llevaron las palmas de oro. Durante el tiempo en que realicé esta investigación, y sobre todo durante mi estancia en Gran Bretaña, me aligeraron de toda la carga que significan los trámites ante la administración pública y el sistema educativo nacionales. Gracias a ellas, y a Josefina León Justo, soy un ciudadano "al corriente" con todas las entidades oficiales, administrativas y académicas con que tuvieron que vérselas en mi ausencia. Por todo eso les agradezco ahora y les agradezco de antemano lo por venir. Le dedico este trabajo con todo mi amor a mi mamá, Irma Castro Valdez, porque solo ella y yo conocemos la importancia de las *chapatucas* en mi vida, y a mi hermana Rocío Peredo Castro, por estar siempre cerca de mí cuando más la necesito.

Francisco Martín Peredo Castro

México, D. F., agosto de 2000

AGRADECIMIENTOS

Al cabo de cinco años de trabajo, he completado la presente investigación. Al volver la vista atrás, encuentro a varias instituciones y muchas personas que, de muy diversas maneras, me allanaron el camino para lograr ese fin. Aunque señalarlas a todas resulte prolijo, no dejaré pasar la oportunidad de hacerlo aquí, para expresarles mi reconocimiento y gratitud. En primera instancia, parte de este estudio se realizó con el apoyo de las becas que sucesivamente me concedieron el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), Dirección general de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (DGAPA-UNAM) y la Dirección General de Relaciones Internacionales de la Secretaría de Educación Pública. A todos los que, dentro de cada uno de esos despachos, facilitaron los trámites con que financiaría parcialmente mi investigación, les agradezco su comprensión, y además su paciencia ante mis retrasos en los informes, involuntarios siempre, pues el trabajo resultaba largo --como lo prueba la extensión de este libro-- y dejaba muy poco tiempo para atender otros compromisos. En el terreno de la indagación, expreso mi gratitud por la gentileza que tuvieron a bien dispensarme a los responsables de atender a los investigadores en estos centros documentales: Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo General de la Nación, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas Dr. José María Luis Mora, Centro de Documentación y Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Hemeroteca Nacional y Biblioteca Central de la UNAM, e igualmente British Film Institute y Public Record Office, en Londres. Dos entidades resultaron pilares en la realización de este trabajo y deseo hacerles un reconocimiento especial. La Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM me permitió consultar gran parte de la Filmografía reseñada en este texto e hizo todo cuanto le fue posible para poner a mi alcance incluso cintas con que no cuenta y que tenían utilidad para mi estudio. Por su invariable amabilidad, deseo mencionar con singular afecto a Celia Barrientos, quien comparte mi pasión por el cine y se entusiasmó tanto como yo con cada nuevo hallazgo, y también a Nahúm Calleros, Salvador Plancarte, Antonia Rojas y José Antonio Valencia. Por otro lado, el personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México me acogió como si hubiera sido uno más de los miembros de su comunidad, y me ayudó a apartar del paso toda clase de escollos. Agradezco ese auxilio, y las atenciones y la solidaridad de que me hicieron objeto, principalmente al maestro Álvaro Quijano, a Micaela Chávez y a Silvia Correa. También estoy en deuda con los miembros del comité tutorial de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM responsable de mi investigación, doctores Ricardo Pérez Montfort y Andrea Sánchez Quintanar, por sus pertinentes observaciones y recomendaciones, y con los demás miembros del sínodo, doctoras Carola García Calderón, Susana González Reyna y Josefina Mac Gregor, y doctor Pablo Yablonsky, quienes leyeron este texto prácticamente en borrador, en condiciones muy apremiantes. A Carlos Valdés Ortiz, Iveth Valdés Terán, Alma Delia Zamorano e Icel Santiesteban les agradezco su ayuda para revisar el texto e

ÍNDICE

Relación de abreviaturas	E
Introducción	I

PRIMERA PARTE

I. Antecedentes teóricos y metodológicos

Cine y contexto histórico	3
La historia en el cine	10
Práctica historiográfica, práctica discursiva y cine	15
El discurso histórico y sus condiciones de producción	24

II. Cine e historia en el México de los años treinta

Antecedentes	35
El cine mexicano de los años treinta	40
Nacionalismo, literatura y cine	44
Nacionalismo e indigenismo	49
Las razones de la crisis del cine mexicano a finales de los años treinta	76

SEGUNDA PARTE

III. México y el contexto internacional durante la Segunda Guerra Mundial

Antecedentes	97
La cuestión de la propaganda	114
Los antecedentes de la propaganda a través del cine específicamente de entretenimiento	125
La infiltración alemana en Argentina y la reacción de los Aliados	128
Un amor cual ninguno	149

IV. La producción cinematográfica mexicana durante la Segunda Guerra Mundial

185

Los géneros/temas cinematográficos y la propaganda	191
La literatura	194
La literatura universal	201
La búsqueda de la mexicanidad	205
La escuela mexicana de cine	209
El Porfiriato	214
El melodrama ranchero	217
El espionaje	220
La religión	227
La guerra	232
El género histórico en el cine mexicano	239
El cine "patriótico" de Miguel Contreras Torres	245
América y Europa	269
La historia mexicana y la relación con Francia	278

TERCERA PARTE

V. Fin de una era	299
Una historia más real de los Estudios Churubusco	312
VI. El desenlace	
El nuevo panorama internacional	361
El gobierno alemanista	365
La situación del cine y los géneros durante el alemanismo	373
El desenlace de la relación con Estados Unidos en materia de cine	424
Reflexión final	461

CUARTA PARTE

Apéndices

Cuadros	479
Convenio de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado con el gobierno y el cine mexicanos	489
Fuentes de la investigación	493

Relación de abreviaturas y nombres en inglés

Éstas son algunas de las abreviaturas y nombres en inglés que aparecen en el cuerpo del texto y principalmente en las notas de pie de página, en referencias y clasificación de documentos.

AGE/SRE	Archivo Genaro Estrada/Secretaría de Relaciones Exteriores (México)
AGN	Archivo General de la Nación (México)
AHO	Archivo de la Palabra/Archivo de Historia Oral del INAH
BFI	British Film Institute
BFO	British Foreign Office
BIS	British Information Services
BMI/BMOI	British Ministry of Information
BOPC	British Overseas Planning Committee
BPPLA	British Plan of Propaganda for Latin América
BPPM	British Plan of Propaganda for México
DE	Departamento de Estado
FO	Foreign Office (En clasificación de documentos)
HDCM	Historia documental del cine mexicano.
MAC	Fondo Manuel Avila Camacho, Fondo Presidentes AGN
Majors	Nombre genérico con el que en la literatura sobre cine se suele denominar a las principales productoras de cine en Hollywood, las <i>major companies</i> , normalmente Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, Warner Brothers (WB), 20 th Century Fox, Radio Keith Orpheum (RKO), Columbia, Universal y United Artists (UA).
MAV	Fondo Miguel Alemán (Fondo Presidentes del AGN)
MBI	Ministerio Británico de Información
Moguls	Nombre genérico con el que se denomina a las principales cabezas de Hollywood (productores financieros, productores ejecutivos, administradores, directores artísticos o <i>production designers</i> , etc.). Los más notables de entre los conocidos fueron Louis B. Mayer (MGM), Jack Warner y Hal Wallis (WB), Darryl F. Zanuck (Fox), Dore Schary (RKO) y Harry Cohn (Columbia), conocido este último como <i>King Cohn</i> .
MP	Motion Pictures (en clasificación de documentos)
MPPDA	Motion Pictures Producers and Distributors Association.
NAW	National Archives of Washington
OCAIA	Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos
OCIAA	Office of the Coordinator of Interamerican Affairs
PHO	Programa de Historia Oral del INAH
PRO	Public Record Office (Gran Bretaña)
SD	State Department
SEB	Servicio Exterior Británico
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores (México)

Los actos de algunos hombres tienen para millones de hombres consecuencias comparables a las que resultan para todos los seres vivos de las perturbaciones y las variaciones de su medio. Como las causas naturales producen el tifón, el temblor, el arco iris, las epidemias, así las causas inteligentes obran sobre millones de hombres cuya inmensa mayoría las sufre como sufre los caprichos del cielo, del mar, de la corteza terrestre. La inteligencia y la voluntad afectando a las masas como causas físicas y ciegas es lo que se llama *Política*.

La historia es el producto más peligroso que haya elaborado la química del intelecto. Sus propiedades son conocidas. Hace soñar, embriaga a los pueblos, les engendra falsos recuerdos, exagera sus reflejos, mantiene sus viejas llagas, les atormenta en su reposo, les conduce al delirio de grandeza o al de persecución, y vuelve a las naciones amargas, soberbias, insoportables y vanas [...] La historia justifica lo que se quiera. No enseña rigurosamente nada, porque lo contiene todo y de todo da ejemplos.

Paul Valéry
(1871-1945)

Introducción

Incluso antes de que el sorpresivo ataque a Pearl Harbor -ocurrido el 7 de diciembre de 1941- precipitara la entrada de los Estados Unidos de América en la Segunda Guerra Mundial, este país y la Gran Bretaña ya estaban preocupados y en alerta ante los esfuerzos nazis para infiltrar económica e ideológicamente el continente americano. Cuando los poderes europeos del Eje respaldaron a Japón, su aliado en el Pacífico, los años 1942 y 1943 fueron cruciales en el contexto internacional.

Después de la entrada estadounidense en el conflicto, la mayoría de los países latinoamericanos, con excepción de Argentina, rompió relaciones diplomáticas con las naciones del Eje o les declaró la guerra. Para Estados Unidos y Gran Bretaña quedó muy claro que, incluso sin una declaración previa, Latinoamérica, aunque no por la vía de las armas, era ya otro importante frente bélico. Entre 1933 y 1941, esas dos potencias habían atestiguado los acercamientos de Alemania a los tres gigantes latinoamericanos, Argentina, Brasil y México, a los que el Reich intentaba usar como cabeza de playa para lograr en el futuro el tan deseado control del continente. Desde los últimos días de 1941 y durante 1942-1943, la confrontación entre el Eje y los Aliados en Latinoamérica alcanzó su clímax. Estaban detrás, por supuesto, los intereses políticos y económicos; pero en este caso la batalla resultó fundamentalmente ideológica, la estrategia fue la propaganda y las armas las representaron los medios de información: prensa, radiodifusión y cine.

La presente tesis pretende reflexionar sobre el hecho de que el gobierno y el cine mexicanos recurrieron a los filmes como un instrumento privilegiado para conformar un nacionalismo defensivo, un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los

Aliados, el arma ideológica de contención y defensa contra el fascismo europeo que amenazaba y buscaba afanosamente ganar la región para su causa. Aquellos esfuerzos se realizaron paralelamente en el interior de México, por una parte y, por otra, en concordancia con los de los Aliados, para los cuales la participación de ese país se consideraba decisiva.

Simultáneamente, intento mostrar las diversas vías (diplomáticas, políticas, económicas, etc.) mediante las cuales, en la guerra de propaganda entre el Eje y los Aliados, durante la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se convirtió en el instrumento de la propaganda contra el Eje en los países de habla hispana, en un contexto en que las principales cinematografías iberoamericanas y los espectadores hispanoparlantes recibieron particular atención, primero del Eje y después de los Aliados, porque cobraron especial importancia estratégica para ambos bandos de la conflagración.

Los objetivos fundamentales de este trabajo han sido, en primer lugar, un acercamiento a los contenidos del cine mexicano producido durante el decenio de los cuarenta, en atención a su uso de la historia y, en segundo término, examinar dichos contenidos considerando a sus autores y las condiciones en que produjeron, es decir el contexto histórico en el que el proceso ocurrió.

Desde la perspectiva histórica de más de cincuenta años, las películas mexicanas de los años cuarenta permiten advertir, en mayor o menor grado, las más diversas formas del discurso ideológico y político de carácter propagandístico, que determinó no solamente los filmes de manera aislada, ni sólo unos cuantos de ellos, sino la industria cinematográfica en su conjunto y el grueso de la producción filmica mexicana durante los años de la guerra y los siguientes, que coinciden con los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés en México.

A partir de un interés personal y académico por el cine nacional, surgido de mis estudios previos en ciencias de la comunicación, advertí que los filmes mexicanos dicen mucho más del contenido literal de los diálogos y de lo que significan personajes y situaciones tal como aparecen a simple vista ante el espectador. La labor docente que me ha inducido a analizar los procesos (sujetos y medios) de la comunicación, particularmente el cine, en relación con la historia de México también me hizo pasar de los estudios de comunicación a los de historia. Convencido de que todos los procesos culturales, comunicacionales, estéticos, etc., son principalmente históricos (en la misma medida en que lo son los hechos de carácter estrictamente político, económico o diplomático, en los que todavía se suele concentrar demasiado la atención para escribir la historia), consideré justificado el tránsito de uno a otro campos de estudio de manera interactuante.

He procurado aquí establecer los nexos que pueden hallarse entre política, economía, diplomacia, comunicación, estética, etc., al aproximarse al cine mexicano de los años cuarenta, sin caer en cierta rigidez esquemática y sin recurrir a acartonadas etiquetas académicas, pues la innegable utilidad de las configuraciones teóricas y metodológicas cuya no implica que no puedan ser flexibles.

En el presente estudio, me he propuesto demostrar que, independientemente de su carácter estético y sociológico y no obstante ser un producto cultural propio de los medios de información, las películas mexicanas pueden verse como testimonios históricos, de la misma manera en que lo son las tradicionalmente consideradas fuentes de la historia, entre las que se cuentan, la escultura, la arquitectura y la literatura.¹

¹ Un ejemplo a propósito de la literatura puede resultar ilustrativo. Aunque durante siglos y siglos se tuvo como una fábula más de los relatos homéricos la parte de sus poemas referida a la guerra de Troya, a "la hermosa Helena cuya faz movió mil barcos" y a la lucha que por ella libraron los aqueos contra los troyanos, hoy se tiene casi la certeza de que personajes como Agamenón, Menelao, Paris, Héctor, Cassandra y la propia

Los descubrimientos de Heinrich Schliemann (1822-1890) efectuados durante el último tercio del siglo XIX, al buscar las ciudades citadas en los poemas homéricos, lo llevaron a ubicar el escenario donde en la Antigüedad se libró la guerra de Troya. Después, los hallazgos de Wilhelm Dorpfeld² -mucho más científico que Schliemann- demostraron lo que hay de cierto en fábulas y relatos de los pueblos, en la tradición oral que casi siempre tiene una base verídica: la huella de una realidad del contexto, que en un momento breve del devenir histórico, o a veces enriquecida al paso de los siglos, va constituyéndose como otra realidad, distinta de la que le dio origen. Una realidad plasmada ahora como fábula, danza, novela, teatro, etc., que hace falta explicar más allá de la determinación que se le haya otorgado.

La realidad detrás del hecho artístico, literario en este caso, lo dota de una historicidad de la que están provistas todas las expresiones humanas, incluidas las consideradas hoy como "alta cultura", como parte de las bellas artes, pero que a veces en su origen fueron manifestaciones de una cultura popular impulsada desde el poder, desde el Estado en cualquiera de sus formas, para acabar por constituirse en representaciones del imaginario colectivo de un momento, pero también en manifestación de las relaciones de poder, de las luchas humanas, de la historia.

Desde esa perspectiva, mediante análisis diversos se ha demostrado también que la dramaturgia de William Shakespeare, más allá de su belleza y de la universalidad de sus situaciones y caracteres que le han dado el

Helena no tienen de imaginarios más de lo que Homero el poeta haya podido adicionar a una historia, ciertamente embellecida, pero basada en hechos reales: las guerras de expansión de los micenos de la Grecia continental por el Mediterráneo y el Asia Menor hace más de tres mil años. Hay en esta anécdota una relación de dependencia entre los hechos histórico y literario. El primero está en la base del segundo, pero además en este último se hizo una interpretación particular de la historia, lectura en que confluyeron factores diversos.

² El arquitecto y arqueólogo alemán Wilhelm Dorpfeld (1853-1940) fue director del Instituto Arqueológico de Atenas y colaborador de Schliemann en las excavaciones de Troya, Olimpia, Pérgamo y Atenas, producto de lo cual publicó, entre otros, libros como *Das griechische Theater* (1896), *Troja und Iliion* (1902), *Alt-Olympia* (1935) y *Alt-Athen und seine Agora* (1937-1939).

reconocimiento de un válido clasicismo, en su origen fue una expresión de cultura popular motivada por una estrategia político-estatal donde a la vez influyó la participación del pueblo al que iba dirigida y sobre el que el poder buscaba incidir. Cuando en la Gran Bretaña del siglo XVI la corte isabelina se vio en la necesidad de sustituir la cultura católica para constituir gradualmente la nueva identidad nacional protestante-inglesa, hubo una convergencia de los poderes políticos, eclesiásticos y económicos; no bastaba destruir los templos católicos o sustituir en ellos el culto católico por el protestante: había que propiciar un proceso de aceptación e incorporación de “el otro potencialmente anárquico”, el católico, al incluirlo en un nuevo espacio social: el teatro comercial, re-creado con ese objetivo.

La finalidad era que todos los ciudadanos encontraran en ese espacio y en la experiencia colectiva la posibilidad de una integración y una participación que gradualmente los llevarían a reemplazar la cultura del catolicismo; así se incorporarían los ciudadanos como miembros legítimos por igual dentro del Estado-nación inglés, ya para entonces oficialmente protestante y en proceso de conformación. En aquel proceso resultó fundamental la participación no sólo de Shakespeare, sino de Ben Johnson y Christopher Marlowe, entre otros, quienes contribuyeron a inventar la identidad comunal con sus obras. La Corona los apoyó y ellos se respaldaron en ella para, mediante personajes y situaciones, dar cauce y sustento a una cotidianidad, a un discurso que hoy permite descubrir las tensiones sociales, los conflictos y las relaciones políticas y diplomáticas de 1590 y los años posteriores a esa fecha. Todos, desde los nobles hasta los miembros de las capas más humildes, participaron gracias a esa estrategia en la conformación de una nueva realidad y del hecho literario que nos legaron.³

³ Peter Womack, “Imagining Communities: Theatres and the English Nation in the Sixteenth Century”, en David Aers (ed.), *Culture and History 1350-1600: Essays on English Communities, Identities and Writing*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 4, 91 y 145.

En la combinación de la mimesis y la diégesis, como se diría según los conceptos del análisis literario, o de lo real y lo ficticio, en términos llanos, quedaron en aquella literatura dramática las huellas de un momento, de los protagonistas de la estrategia, de la historia. Encontramos otra vez que los factores políticos, económicos, religiosos, ideológicos, históricos en suma, determinaron también el hecho literario y éste a su vez formuló una re-interpretación de la historia pasada y de la cotidianidad de su momento, que hoy se puede advertir en las obras de teatro que han llegado a nosotros.

Si aproximaciones de esta naturaleza han podido hacerse respecto a los ejemplos mencionados, me parecen posibles también en cuanto al cine, y concretamente el mexicano, sobre todo porque en el decenio de los años cuarenta tuvo lugar en el país que lo produjo un proceso muy similar al referido para la Gran Bretaña del siglo xvi. Aunque el cine mexicano no tenga el rango de "alta cultura", como lo poseen ahora la literatura homérica y la shakesperiana, en su origen tan populares como aquel, pilar ahora de la cultura popular del siglo xx, me pareció interesante intentar un estudio similar. Si a otras expresiones culturales se les ha concedido, desde hace mucho tiempo, el valor de documentos históricos, lo mismo puede aplicarse al cine, a pesar de que su soporte final, imágenes y sonidos, lo haga en apariencia efímero, o menos valioso.

En un libro precursor, *Cine e historia*, Marc Ferro sostiene que "el cine, intriga auténtica o pura invención, es Historia".⁴ La distinción de Ferro demarca bien un cine documental y un cine de ficción, o un cine de argumentos totalmente ficticios frente a otro que trata de reconstruir un proceso "objetivamente". El problema no radica tanto en estas cuestiones porque, evidentemente, todo el cine, del tipo que sea, es historia, sino en la interpretación que se haga del aserto de Ferro. El valor del cine como historia, como documento, sale a la luz más

⁴ Marc Ferro, "El cine ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jaques Le Goff y Pierre Nora, (eds.), *Hacer la Historia*, vol. III, *Nuevos temas*, (trad. de Jem Cabanes), Barcelona, Laia, (Colección papel, 451), 1979-1980.

fácilmente cuando se le observa dentro de su contexto, con perspectiva histórica, en conjunto con otros testimonios históricos, vencida ya la resistencia para incluirlo en el grupo de los "aristocráticos" testimonios de raigambre política, económica, diplomática, etc. Es preciso repetirlo: la inclusión y la percepción de conjunto puede resultar más enriquecedora.

Es importante subrayar pues que esta tesis, para cumplir los objetivos arriba planteados, propone los filmes realizados en el decenio de los cuarenta por la industria filmica mexicana como documentos susceptibles de análisis, interpretación y explicación no en la forma convencional en que el cine suele ser estudiado, sino considerándolos como punto de partida y base de un estudio de carácter histórico. Las propuestas teóricas sobre las cintas que pueden aceptarse como testimonios históricos exigen que se las sitúe en su contexto, a la vez que se las confronta y complementa con otras fuentes tradicionalmente empleadas en la historia; de esta manera, la labor hermenéutica también se apuntala con diversos anclajes y diferentes perspectivas útiles para la interpretación.

En el panorama del cine mexicano producido durante la primera mitad de los años cuarenta, es posible identificar géneros filmicos comunes que se cultivaban en la mayoría de las cinematografías del mundo: melodramas románticos, comedias, comedias musicales, etc. Hubo además uno en particular, el melodrama ranchero, que se convirtió en el género filmico mexicano equivalente a lo que el *western* fue para Estados Unidos: el género filmico nacional por antonomasia. Una observación detallada permite reconocer la propaganda antes referida dentro de todos los géneros y temas (cultivados desde la etapa muda), y advertir también que la guerra influyó prácticamente en toda la producción filmica mexicana durante la época, así haya sido de manera marginal en algunas películas. El cine mexicano alcanzó un gran desarrollo; por una paradoja histórica, esto ocurrió en un contexto general de industrialización y crecimiento económico de su país, beneficiado por la política estadounidense del

buen vecino, mientras el resto del mundo sufría las trágicas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, también móviles de carácter político, económico, diplomático y cultural, endógenos y exógenos, originaron que toda la estructura de relaciones y entidades creada para robustecer al cine mexicano se desmantelara después de la conflagración, particularmente por parte de Estados Unidos. El hecho se reflejó nuevamente en la política gubernamental de México y en la evolución de su industria filmica. Esto lo descubrí al efectuar una revisión preliminar de los filmes mexicanos producidos durante la segunda mitad de los años cuarenta, pero sobre todo durante el proceso de investigación que me reveló la intrincada red de determinaciones y relaciones de dependencia recíproca en un principio no del todo precisas.

Una visión de conjunto de los dos periodos gubernamentales de México hasta ahora mencionados en la delimitación cronológica, el avilacamachismo y el alemanismo, revela que respecto a la producción de los años treinta, se registraron cambios tanto en la posición oficial como en los contenidos filmicos. El discurso tuvo similitudes, pero hubo matices determinados por cada régimen y por las circunstancias internacionales de cada momento, en términos de relaciones de poder, ajustes y equilibrios entre las potencias extranjeras y al interior del país.

Por lo anterior he practicado un corte temporal que circunscribe el análisis del cine mexicano al periodo 1940-1952. Durante él, de una manera decisiva, probablemente inédita antes y después, las políticas internas de México, en concordancia con las externas (de Estados Unidos) y el contexto internacional, determinaron la fisonomía de la industria filmica nacional, aunque hubo una fuerte intervención gubernamental se daría durante el gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), pero ya no con relación a una coyuntura internacional similar a la Segunda Guerra Mundial.

Hay pues una estrecha relación entre hechos de índole política, diplomática, ideológica, económica y social que resultaron cruciales para el cine mexicano del periodo señalado. La alianza estadounidense con México durante la guerra incluyó un apoyo significativo para la industria filmica nacional a través del Departamento de Estado. Pero también hay que señalar que en el proceso de investigación ha quedado claro otro hecho: la "época de oro" del cine mexicano (1941-1951) fue posible sólo a cambio de servir a los propósitos estadounidenses de producir propaganda contra el Eje. Como ocurrió con cualquier otra ayuda que México recibía de Estados Unidos, hubo la necesidad de pagar un precio y la cruzada contra el Eje tuvo que adquirir un matiz en extremo favorable no tanto a los Aliados en general como a Estados Unidos en particular.

Está implícito en los objetivos antes mencionados que el propósito de esta tesis es tratar de exponer el proceso de planeación y desarrollo de aquella producción filmica mexicana y la forma en que la misma reflejó su contexto, y descubrir también las consecuencias que, una vez pasada la guerra, acarrió todo aquel complejo entramado de cuestiones políticas, diplomáticas, económicas, etc., sobre los procesos de comunicación, culturales y sociales, así como sobre las relaciones internacionales del periodo, conducentes a la desarticulación de la estrategia coyuntural de la guerra.

En este punto son necesarias dos importantes aclaraciones preliminares. Este trabajo intenta recapitular y hacer una revisión sobre propuestas tradicionales, en alguna medida imprecisas o incompletas, contenidas en la literatura existente sobre el tema. En ellas se ha sugerido que Estados Unidos auxilió a la cinematografía mexicana, porque México se convirtió en uno de los Aliados a partir de 1942. Se ha dicho también que aquella potencia actuó así con el fin deliberado de "castigar" a la Argentina y su cinematografía a causa de su supuesta neutralidad ante la guerra. La realidad es otra: la clase gobernante de esa nación sudamericana manifestaba simpatías hacia el Eje, lo cual implicaba el

riesgo de influencia nazi en su producción fílmica, que podría ser distribuida en América Latina. En tal sentido, la ayuda estadounidense al cine mexicano era ni un castigo para Argentina por su muy sospechosa "neutralidad", ni un premio a México por su alianza con "las democracias".

En este trabajo intento demostrar que la actitud de los Aliados, y la estadounidense en particular, respecto a México y Argentina y sus respectivas cinematografías fue en realidad una contraofensiva ante a las estrategias del Eje e incluso ante la amenaza de las otras potencias aliadas, Francia y el Reino Unido, en términos de mercado y con perspectivas en que siempre se previó el panorama de la posguerra.

Para fundamentar tal intento fue preciso replantear una hipótesis general inicial. A mi parecer, el gobierno mexicano pretendió usar la industria fílmica nacional para propiciar un fortalecimiento del patriotismo y el nacionalismo conforme a una estrategia interna general de aculturación y socialización que se propuso modular y modelar el carácter nacional, en el marco de un proceso de industrialización y modernización general del país. Pero la revisión detenida de los filmes demostró que en sus contenidos y presupuestos había mucho más cuestiones de fondo relativas a la política cinematográfica de México.

El proceso de la investigación y sus primeros resultados demostraron que en el mencionado proceso el gobierno mexicano actuó en respuesta a una demanda específica: el requerimiento de los Aliados para que se pusiera en práctica una estrategia común que incluyó el uso de filmes mexicanos como instrumento de propaganda para ganar apoyo en favor de la causa aliada entre los espectadores latinoamericanos. Quedó claro también que para cumplir ese objetivo los productores del cine mexicano explotaron prácticamente todos los géneros fílmicos cultivados por la industria, y emplearon la historia de un modo

parecido al de las cinematografías del Eje y del bando aliado en lo referente a hacer propaganda filmica.

La búsqueda de una explicación a la naturaleza y las características de aquel proceso hizo surgir otro problema. La bibliografía relacionada con el tema se basa en fuentes secundarias, predominantemente periódicos y revistas.⁵ Sin embargo, una visión diferente aparece cuando se presta una mayor atención a los contenidos (diálogos, situaciones, personajes) de los filmes, constitutivos de un discurso específico, y cuando se tiene acceso a fuentes primarias inéditas, algunas de ellas sólo recientemente disponibles para la consulta de los historiadores después de cincuenta años de clausura en archivos mexicanos, estadounidenses y británicos.

Se sabe que durante la Segunda Guerra Mundial se libró una gran batalla de propaganda filmica entre los Aliados y el Eje, y que la cinematografía mexicana recibió en esos mismos años una ayuda supuestamente proveniente de Hollywood. Era necesario confirmar lo que hay de cierto al respecto, explicar de manera precisa todo aquel proceso, la forma en que México, su gobierno y su cinematografía intervinieron en él y la relevancia de su papel en el complejo panorama de las relaciones internacionales, las tensiones políticas y diplomáticas, la conciliación entre los requerimientos del nacionalismo mexicano con los de la propaganda aliada, etcétera.

Un documento hallado en el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores me reveló un intento de la Compañía Industrial del Film Español, S. A. (CIFESA) por ganar terreno en el mercado

⁵ En la bibliografía británica y estadounidense sobre las estrategias de propaganda filmica de los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial, no se mencionan ni el papel desempeñado por México ni la importancia que en la época adquirieron los países y las audiencias latinoamericanas. Tampoco la bibliografía sobre la lucha por los mercados para el cine menciona el papel estratégico de las cinematografías en castellano - argentina, española o mexicana - durante los años cuarenta. Un ejemplo es David Putnam y Neil Watson, *The*

cinematográfico latinoamericano, aprovechando las precarias estructuras organizativas y de comercialización, así como las formas de operar que habían puesto en práctica a partir de su éxito las industrias fílmicas argentina y mexicana. Lo significativo del caso no fue en realidad lo que a simple vista podría advertirse como una estrategia sucia de guerra comercial, sino que ésta se hallaba encaminada a aprovechar un cine producido por intereses españoles en América para difundir en el mundo de habla hispana la ideología fascista que sustentaba al triunfante régimen franquista al término de la Guerra Civil Española.

Por otra parte, los documentos diplomáticos estadounidenses consultados hasta aquel momento hablaban muy claramente de la posibilidad de que la propaganda nazi influyera en el cine argentino, aunque prácticamente no se hacía referencia concreta a personas o entidades relacionadas con tal hecho. En cambio, sí había pruebas categóricas la necesidad de utilizar al cine mexicano para contrarrestar aquel peligro.⁶ Además, surgió una pregunta inevitable: ¿cuál fue la función de los otros países Aliados en materia de propaganda fílmica, sobre todo el de los considerados fundamentales en la órbita de la cultura occidental, como podrían serlo Francia e Inglaterra?

Al ser un nuevo objetivo demostrar que la propaganda fílmica mexicana durante la guerra fue producto de una estrategia aliada, en estrecha colaboración con el gobierno mexicano de la época, otra hipótesis surgida en el transcurso de la investigación –a la que correspondió en consecuencia un nuevo propósito– fue también investigar la existencia de los acuerdos franco-británico-estadounidenses

Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, 413 pp.

⁶ En aquella etapa de la investigación no fue posible el acceso a los archivos de la Embajada de México en Estados Unidos durante los años cuarenta, porque habían llegado al acervo de la Secretaría de Relaciones Exteriores muy recientemente y no estaban a disposición de los investigadores puesto que no se habían incorporado formalmente al acervo abierto a consulta. Sin embargo, el hallazgo del documento citado sobre la estrategia de CIFESA en México y en América Latina fue un muy importante punto de partida por las interrogantes que su información suscitaba. Las respuestas a ellas se encontraron confirmaron y complementaron en otros documentos del archivo histórico de la SRE, en otros archivos mexicanos y en los estadounidenses y británicos.

en la materia y la necesidad de localizarlos. La decisión de investigar en archivos mexicanos, estadounidenses y británicos fue paralela a la de correlacionar los contenidos de los filmes nacionales con la información contenida en los archivos diplomáticos mencionados.⁷

La investigación fue fructífera, pero el tema objeto de estudio se volvió inesperadamente complejo y amplio, y adquirió un tono marcadamente interdisciplinario. A consecuencia de ello y de hallazgos que por otra parte enriquecieron el trabajo, se produjo también un cambio relativo en la dirección del análisis. Al confirmar las imprecisiones de las fuentes secundarias tradicionales, encontré también que mis propias hipótesis parecían estrechas ante la magnitud y lo intrincado de la historia que surgía. Lo anterior, sin embargo, no debilitó las propuestas teóricas y metodológicas de esta investigación respecto al hecho de que los filmes, estudiados en su contexto y analizados e interpretados como cualquier otro tipo de documento, pueden ser esenciales como fuente histórica, en particular cuando se trata de la historia cultural.

⁷ A mediados de 1998, después de haber investigado en repositorios mexicanos y estadounidenses, los hallazgos realizados en ellos obligaban a indagar en los ingleses. Becado para una estancia de investigación de seis meses, entre octubre de 1998 y marzo de 1999, encontré en el Public Record Office los documentos probatorios de que, efectivamente, la Alemania nazi había intentado en Argentina una estrategia similar a la seguida por CIFESA de España en México. Por otra parte, confirmé también la existencia de acuerdos en materia de propaganda filmica aliada para América latina, particularmente entre el Reino Unido y los Estados Unidos, pues Francia había sido invadida por Alemania y su cinematografía estaba bajo control del régimen nazi. Al concluir el período de investigación para el que había sido becado, el conflicto en la Universidad Nacional Autónoma de México me permitió continuar investigando en Gran Bretaña. El resultado fue que además de concluir de manera satisfactoria la investigación proyectada, que abrió nuevas vertientes del plan original y lo enriqueció, pude concluir los estudios y la tesis de la maestría en Historia Comparativa en la Universidad de Essex, primordialmente gracias a lo que obtuve al investigar en los archivos británicos. Esa información, con modificaciones y ajustes, constituye aproximadamente una quinta parte del presente trabajo de tesis de doctorado, origen de la estancia de investigación en Gran Bretaña. Deseo hacer hincapié en que mi formación como historiador proviene fundamentalmente de la maestría en historia de México y del doctorado en historia, ambos programas cursados en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en que en el marco del segundo de ellos, por necesidades del proyecto de tesis de doctorado, investigué en el Reino Unido. No debe haber confusiones debido a la igualdad entre parte de la información contenida en esta tesis y la del trabajo presentado para la Universidad de Essex con el título de *Anglo American Film Propaganda Strategies in Latinamerica and Mexican Participation During the Second World War*.

Por el contrario, la investigación de los contenidos de los filmes resultó recíprocamente complementaria y contundente con las otras fuentes históricas consultadas, entre las que conviene destacar, además de las bibliográficas⁶ y hemerográficas, las documentales de los archivos mexicanos (Archivo General de la Nación y Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores) y extranjeros (Public Record Office en el Reino Unido y National Archives of Washington en Estados Unidos), junto con las entrevistas del Archivo de Historia Oral del Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre otros recursos. Conjuntar la información de todos estos tipos de fuentes con los contenidos de la filmografía resultó en una investigación comprobatoria de la hipótesis inicial y un enriquecimiento de las surgidas después, así como en el logro de los dos objetivos propuestos en el proyecto original del estudio.

El presente trabajo se divide en tres bloques fundamentales y siete capítulos en total. En la primera parte se presentan antecedentes teóricos e históricos generales del tema de la investigación. De ahí que el primer capítulo contenga las referencias teóricas a los filmes en relación con el contexto histórico en el que se produjeron, al uso de la historia en los filmes y a los contenidos de éstos en lo general, en relación con los presupuestos de la historia cultural, la práctica historiográfica y la producción de los discursos en el ámbito de lo social, atendiendo a sus condiciones específicas de producción; finalmente, se hace breve referencia a los nexos entre el discurso y la formación sociohistórica, lo cotidiano, el imaginario colectivo y las mentalidades. En la base de estos

⁶ El interés del mundo académico anglosajón por los nexos entre el cine y la historia se refleja en los títulos sobre estos temas que pueden encontrarse en los acervos de las bibliotecas británicas. El Instituto Filmico Británico (*British Film Institute, BFI*) y la biblioteca Albert Sloman de la Universidad de Essex reúnen en los suyos prácticamente todos los libros en lengua inglesa incluidos en la bibliografía final de esta tesis. No obstante, varios de ellos fueron consultados también en México, puesto que las diversas bibliotecas de la UNAM y la Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México los poseen. Las obras de las que se obtuvo la información más importante para este texto están citados en las notas a pie de página. Algunos libros se consultaron, aunque no se citan directamente; de otros sólo se tomó una visión general. La extensa bibliografía listada al final de este trabajo busca constituir también una referencia útil para el tema que aborda.

planteamientos subyacen también algunas referencias a la cultura popular, a teorías del texto, el discurso y la lectura, y a conceptos elementales de comunicación (emisión y recepción).

Lo que en un principio era una necesidad -la de referirse a los usos previos de la historia en el cine mexicano y a la situación general de éste en la época inmediatamente anterior al periodo correspondiente al tema- se convirtió luego en una exigencia. Los materiales de archivo, las películas y sobre todo los documentos inéditos de gran importancia modificaron la perspectiva. Por eso, el segundo capítulo contiene la información sobre la manera en que lo cotidiano y la historia se expresaron en el cine mexicano en el contexto del nacionalismo de los años treinta cuando, además, la industria cinematográfica nacional conoció los sucesivos procesos de constitución, crecimiento, relativa industrialización y crisis, además de sufrir, como corolario paralelo, amenazas externas. Aquí es importante señalar que en ese segundo capítulo se expone el primer intento de un fascismo europeo, el falangismo español, por infiltrarse, a través de la industria del cine mexicano, en el mercado cinematográfico latinoamericano en el marco de una ofensiva ideológica franquista apuntalada por el nazismo alemán y el fascismo italiano.

La segunda parte contiene tres capítulos. Su propósito fundamental es explicar la producción fílmica mexicana entre 1940-1946 de acuerdo con el contexto histórico general de la Segunda Guerra Mundial y del avilacamachismo. Para ello fue necesario explicar, en el capítulo III, el lugar de México en el contexto internacional y luego en las estrategias de propaganda puestas en práctica durante la guerra. Los archivos investigados mostraron que el cine mexicano de aquel periodo forzosamente debe explicarse en función del panorama de las relaciones diplomáticas establecidas durante la guerra y requiere

además una aproximación hacia los conflictos generados en torno a la propaganda filmica en Latinoamérica.

En esa parte intenté demostrar que el riesgo de la penetración de la propaganda cinematográfica nazi (primero a través de los filmes producidos por el Eje, fundamentalmente Alemania e Italia; después, por medio de la producción filmica en lengua española de Argentina) hizo surgir un frente común contra el Eje, pero también una batalla interna dentro del bando aliado, fundamentalmente entre Gran Bretaña y Estados Unidos. Dicho conflicto fue reflejo de la pugna anglo-estadounidense por el predominio en Latinoamérica durante la guerra y después de ella. En este contexto, la necesidad de propaganda filmica a favor de los aliados y contra el Eje fue paralela a una lucha por los mercados del cine, ilustrada por el proyecto británico de producir cine propagandístico en español en Argentina, que debió cancelarse en beneficio de los intereses políticos estadounidenses, que llevaron a cabo el mismo plan en México. En esta parte se procura demostrar que el cine mexicano de los años cuarenta se halla estrechamente ligado a la historia del cine de sus competidores en lengua española, aunque también a las estrategias hollywoodenses usadas para dominar el mercado mundial del cine.

La última parte del capítulo tres expone la forma en que, una vez desarticuladas las estrategias del Eje en Latinoamérica, y de Gran Bretaña en Argentina, Estados Unidos consolidó su proyecto de propaganda y de un futuro dominio comercial del mercado latinoamericano del cine mediante la cinematografía mexicana. Por vía de acuerdos específicos de colaboración, inéditos hasta entonces, Hollywood se sometió momentáneamente los intereses diplomáticos, políticos e ideológicos de la Casa Blanca. El plan de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) de Estados Unidos suprimió la

posible infiltración nazi del cine argentino y a continuación la posible penetración británica en el mismo país sudamericano, para eliminar la intromisión de cualquier potencia europea en Latinoamérica. En tal proceso se manifestó una colaboración de gran alcance entre México y Estados Unidos, como nunca antes se había dado.

En este punto se busca mostrar que la participación del gobierno avilacamachista en esa estrategia fue mucho más intensa de lo que comúnmente se ha aceptado. También se reflexiona ahí sobre los fuertes conflictos que implicó el proyecto estadounidense, primero entre los sectores políticos del Departamento de Estado y luego entre estos y los intereses comerciales de Hollywood. La rivalidad entre el equipo diplomático de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) y el de la embajada estadounidense en México, ambos dependientes del Departamento de Estado, fue un reflejo del antagonismo personal entre George S. Messersmith, a la sazón embajador de Estados Unidos en México y, por otro lado, Miguel Alemán, entonces secretario de gobernación de México y Nelson D. Rockefeller, John Hay Withney, Francis Alstock y Frank Fouce, estrategas del apoyo estadounidense a la industria cinematográfica mexicana. Dichas pugnas fueron determinantes en el desarrollo del proyecto, en su puesta en práctica y en sus resultados finales.

El capítulo cuatro se dedica específicamente a analizar la producción filmica mexicana durante la guerra y el avilacamachismo. Los estudios específicos y las monografías sobre filmes específicos, géneros y realizadores impusieron la necesidad de una visión de conjunto de aquella producción filmica con objeto de destacar la forma en que el cine mexicano de la época refleja, en mayor o menor grado y a través de su propaganda, las relaciones políticas, económicas y diplomáticas de las partes involucradas en la conflagración y el papel de México en los conflictos del momento. Aunque los filmes son la base fundamental del

presente estudio, pareció preciso, en aras de una mejor viabilidad metodológica, operar a la inversa y colocar el análisis filmico después de la contextualización teórica y/o histórica ofrecida en los capítulos anteriores. Reviste especial importancia en este capítulo el examen de las reticencias del gobierno al tratar temas “conflictivos” de la historia mexicana, la posición ante lo español, el panamericanismo, etc. y, finalmente, la inequidad y parcialidad de los filmes mexicanos en referencia a su historia pasada con los Aliados y las protestas de Francia al respecto.

Esta sección revisa, pues, la producción filmica mexicana durante la guerra; busca mostrar que la industria en su conjunto, así como sus productos, fueron influidos por un proyecto que, en todo caso, acabó por ser mexicano-estadounidense. Este capítulo prueba que, en última instancia, el propósito de aquella estrategia estadounidense no sólo fue hacer propaganda contra el Eje o en apoyo al esfuerzo de los aliados: pretendía fundamentalmente emplear el nacionalismo mexicano y promover un sentimiento de integración latinoamericana para fortalecer el panamericanismo y repeler con él cualquier intervención europea en el continente. Simultáneamente, se buscó atenuar los sentimientos antiestadounidenses y el temor al imperialismo yanqui existentes en los países de la región.

En la tercera parte, constituida por dos capítulos, se exponen las consecuencias de la estrecha relación entre el cine mexicano y Estados Unidos. El capítulo cinco reseña la forma en que ella se desgasta en el marco de tensiones y fricciones, que al crecer de modo paulatino alcanzaron tintes de conflicto diplomático y el afán de Hollywood por recuperar el control total de los que consideraba sus mercados, en abierta oposición al Departamento de Estado. Se plantea una serie de conflictos relacionados con el doblaje y la exhibición, que representaban un inminente peligro para los productores mexicanos, y un

formidable esfuerzo hollywoodense por dominar la producción de cine en México, que sólo se pudo contener por la vía legal. En este punto resulta fundamental revisar la historia de los Estudios Churubusco a la luz de documentos inéditos que prácticamente contradicen todas las versiones hasta ahora conocida, porque al controlarse la producción fílmica se regía el discurso histórico del cine mexicano.

El capítulo seis (final) expone las condiciones de la industria cinematográfica mexicana al término de la guerra, la forma en que tanto el gobierno alemanista como la industria fílmica cambian su postura en relación con la propaganda, que se vuelve "de interés nacional" y se divorcia de los objetivos estadounidenses. Sin embargo, en este proceso, el cine mexicano producido durante el Alemanismo generó propaganda para el régimen y volvió a los géneros y temas más rentables (el melodrama familiar, por ejemplo), más nuevas vetas descubiertas y definitorias del periodo en términos de cine (el arrabal o la cabaretera, por ejemplo), para hundirse en una decadencia temática y estilística. Por otro lado, a consecuencia de la agresiva actitud de Hollywood para recuperar por completo su dominio del mercado, la relación entre México y Estados Unidos en materia de cine se desintegra con consecuencias desastrosas para la industria nacional. A esa ruptura, junto con otros factores internos, se debería en gran parte la debacle futura del cine mexicano.

Sobre este punto es indispensable hacer tres aclaraciones adicionales. Las referencias a los aspectos estéticos del cine mexicano se han omitido intencionalmente, y la importancia de su influencia social se considera solamente en función de los aspectos de propaganda y contexto. Los propósitos y límites del presente estudio no permiten ahondar en esa parte del análisis del cine mexicano, que ha sido estudiado ya de manera abundante y que además requiere, en todo caso, de un trabajo de investigación ex profeso. Por otra parte, ni los archivos

mexicanos ni los británicos ni los estadounidenses están completos y -como ocurre siempre en la escritura de la Historia- la necesaria interpretación de los documentos ha hecho evidente una vez más que no hay verdades absolutas ni definitivas en la historia y que, en el caso de este tema en particular, las fuentes primarias consultadas prueban, respecto a las versiones derivadas de las fuentes secundarias tradicionales relativas al asunto, que la reescritura de la historia le imprime su dinamismo y riqueza.

El análisis propuesto se centra en el periodo 1940-1952, con particular atención en la Segunda Guerra Mundial, pero no ha sido posible evitar un aparente desequilibrio al abordar los antecedentes del cine histórico durante los años treinta y el periodo alemanista. Éste ha sido otro de los resultados de la investigación. Durante el alemanismo, la producción de cine histórico decreció enormemente y la paranoia anticomunista no generó en el cine el mismo impulso propagandístico que produjo la amenaza nazi durante la guerra. El viraje estadounidense de la política del "Buen Vecino" (1933-1946), aplicada en Latinoamérica, hacia el Plan Marshall (1947-1953), enfocado a la reconstitución de Europa, explican que Hollywood, libre de la vigilancia del Departamento de Estado, volviera por sus fueros para derrotar al cine mexicano. Por otro lado, aunque este último siguió siendo vehículo de propaganda nacionalista, se encaminó a promover el nacionalismo desarrollista y modernizador del alemanismo.

Aunque se trata de ofrecer una exposición cronológica de los hechos, debe tenerse en cuenta que prevalece la visión de conjunto del periodo. Algunos de los eventos ocurridos durante el avilacamachismo tuvieron sus orígenes en los años treinta y sus consecuencias se hicieron sentir hacia finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta. En este sentido, el lector no deberá confundirse cuando, por necesidades de la exposición temática, se tope con alguna eventual alteración cronológica.

Una advertencia final precisa establecerse aquí. Pese a que se ha planteado la posibilidad y la necesidad de una perspectiva más integrada, complementaria de las que ya existen, por fuerza ésta es todavía una historia inconclusa. No debe escapar a la atención el que los juicios de los políticos y diplomáticos aliados, expresados en la correspondencia citada en el cuerpo de este texto, son representativos de una parte, digamos, del bando aliado. En este sentido, no se plantean como verdades definitivas sobre las actividades de los gobiernos fascistas. Una evaluación todavía más balanceada, para ser más consistente que la que se espera haber alcanzado aquí en alguna medida, por supuesto necesitaría contar también con la perspectiva de los políticos y diplomáticos alemanes, argentinos y españoles, de modo que se complementara el panorama bosquejado en el presente trabajo.

Las opiniones de los políticos y diplomáticos aliados deben tomarse como interpretaciones personales de los hechos, que responden a perspectivas también personales, aunque a veces colectivas, sobre la guerra, sobre el Eje, sobre Latinoamérica y sobre México. Esos puntos de vista tienen suficiente valor para considerarse testimonios históricos, en la medida en que fueron ellos los que determinaron todo el proceso hasta ahora relatado.

Si las actividades de los políticos y diplomáticos aliados fueron una reacción desmesurada, si la amenaza del Eje, o más concretamente de los fascismos europeos no fue real, o lo fue (como sabemos), aunque se magnificó en extremo, no obsta para desconocer el valor de todos los testimonios mencionados en esta exposición. Si la estrategia aplicada a México respecto a Latinoamérica no fue producto de una preocupación genuina, habría obedecido a un intento premeditado de los aliados, y más concretamente de Estados Unidos, de sacar ventaja de una situación: la guerra.

Si lo anterior pudiera haber sido así, parece necesario recurrir a los archivos alemanes, argentinos y españoles. Así sería posible de encontrar la perspectiva contraria a la que hasta aquí se ha planteado, cuyas consecuencias concretas, se han querido exponer aquí. Cuando se ha hablado en esta tesis de una perspectiva integral, se hace referencia por supuesto al punto de vista de los aliados, que fue el que motivó la participación de México. Los documentos y testimonios aquí presentados siguen teniendo en ese sentido su valor como posibles herramientas para explicar los hechos históricos.

Si lo dicho y hecho por Hitler, aunque sea de manera ocasional, y por sus agentes y diplomáticos no debió tomarse en su momento, y no debe tomarse ahora, como una prueba concreta de una verdadera "infiltración nazi", el hecho es que provocó una reacción de consecuencias evidentes, fehacientes, perceptibles todavía hoy en día, por ejemplo en los filmes que hemos referido.

Finalmente, todo tiene un límite y el interés por las vertientes temáticas que asoman a partir de lo expuesto en este trabajo será ya germen de nuevas posibilidades de investigación. Por otro lado, el aspecto interdisciplinario no debe ser visto como una debilidad o como una limitación, sino como una ocasión de ensanchar los límites que impone la parcelación extrema, la domesticidad forzada que a algunos temas -como me parece que es el de este caso- no les viene bien del todo. La propuesta que se ha intentado puede parecer demasiado exigente, difícil y hasta riesgosa, pero es posible que pueda llegar a ser considerada clarificadora, como posibilidad de explicar con mayor suficiencia una historia aparentemente ya cerrada. Con lo expuesto aquí quizá se abran nuevas interrogantes, como por ejemplo la necesidad de abordar la perspectiva del Eje y Argentina en todos los hechos aquí relatados. Si este trabajo llegara a motivar para buscar respuestas a las dudas que aún quedan, esa sería tal vez su mejor contribución y su mayor valor.

PRIMERA PARTE

I ANTECEDENTES TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Cine y contexto histórico

Las historias tradicionales del cine, en general, suelen considerarlo una enorme industria, muy poderosa económicamente, en que los grandes filmes, directores, "estrellas", fotógrafos, etc., así como los festivales y premios otorgados a ellos son referidos paralelamente a la importancia de algunas corrientes, estilos e industrias nacionales. Pero incluso si algunas de esas historias del cine aúnan al valor de un sólido criticismo la riqueza de aproximaciones teóricas diversas (estéticas, semiológicas, lingüísticas o psicológicas, fundamentalmente), no siempre se destaca el hecho de que la producción fílmica también es muy importante en sentido histórico.

No se acostumbra ahondar, por ejemplo, en que los filmes cobran la misma importancia que el diseño arquitectónico, la construcción de espacios, la vida cotidiana y las manifestaciones artísticas o políticas, en relación con una historia cultural que no solamente puede ser aprehendida a través de periódicos y revistas, entre las fuentes más socorridas para esta clase de estudios. En consecuencia, en algunas ocasiones hay la impresión de que existen historias del cine en extremo especializadas como para omitir el contexto histórico en que la producción cinematográfica se haya registrado. Lo anterior no es del todo nuevo. Suele suceder también con historias de la aviación o la navegación, que lucen como meros recuentos de nombres de importantes diseñadores de naves, las referencias a las más importantes de éstas y la serie de catástrofes ocurridas a lo

largo del tiempo, de la misma manera que algunas historias del cine acaban por ser acopios de títulos de filmes y nombres de productores, directores, "estrellas", etc.

Por ello resulta indispensable destacar el mérito de investigaciones a las que se denomina *estudios culturales e historia cultural*, que recurren a los filmes como objetos¹ o productos culturales y como documentos, dentro de las más recientes áreas de indagación y enseñanza en las humanidades y las ciencias sociales. El primero de los campos mencionados señala a la *cultura popular* como "un conjunto de artefactos de consumo general: películas, discos, ropa, programas de televisión, modos de transporte, etcétera".² En el segundo caso se entiende que "el gran valor de la historia cultural es el establecimiento de las conexiones existentes entre las diferentes actividades o áreas del desarrollo y comportamiento humanos".³ La conjunción de ambas premisas no crea un problema de generalidad, sino, por el contrario, permite que en estudios especializados de historia cultural se puedan hallar las relaciones entre los acontecimientos políticos y económicos con la sociedad y la cultura, y permite y justifica que se recurra a los diversos productos culturales (entre ellos los filmes), como fuentes históricas.⁴

A partir de una perspectiva antropológica, cultura es el contexto donde las creencias, los sentimientos, los comportamientos, las instituciones sociales y los hechos culturales y procesos sociales pueden ser inteligibles a través de su descripción, interpretación y explicación.⁵ Desde este punto de vista, la historia cultural no pretende hacer la que en su momento se concibió como la nueva

¹ Ilustrativo de estas propuestas es el texto de John E. O'Connor, (ed.), *Image As Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar (Florida), Robert E. Krieger Publisher, 1990.

² Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres, Routledge, 1998, pp. xvii (Introducción) y 34. En lo sucesivo deberá entenderse, salvo indicación en sentido contrario, que todas las traducciones de libros y documentos de archivos en lenguas extranjeras las hice yo.

³ Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 1997, pp. 201.

⁴ Estas aproximaciones se han hecho en textos como el de Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

⁵ Lynn Hunt, (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989.

historia o la historia total, sino que aboga por una visión *culturalista* del devenir humano, como alternativa ante el determinismo y la especificidad de la historia económica o de la historia política, dominantes hasta bien entrado el siglo xx.⁶

Por otra parte, todavía hay un debate inconcluso respecto al uso de filmes como fuente histórica. Ha habido una creciente aceptación de las películas como testimonio de su contexto. Al libro pionero de Marc Ferro⁷ le sucedieron infinidad de aportaciones, predominantemente en el campo académico anglosajón. Al respecto son ilustrativas las propuestas de K.R.M. SHORT sobre "los historiadores que en los campos de la historia intelectual, política o social, conciben al cine como una fuente de información potencialmente importante para ser sumada a sus fuentes tradicionales".⁸ Sin embargo, en el contexto académico latinoamericano el cine aún parece ser visto como una fuente de investigación o medio de enseñanza menos atractivo o importante para historiadores que realizan estudios de historia diplomática,⁹ social, o incluso cultural.

Entre algunos autores sigue imperando una distinción discriminatoria entre las fuentes históricas, incluso cuando la historia como disciplina científica valora la

⁶ En la redacción de este apartado, he usado planteamientos que previamente desarrollé en ensayos sobre historia cultural y sobre la relación cine e historia, redactados para los seminarios que cursé tanto en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM como en el Departamento de Historia de la Escuela de Humanidades y Estudios Comparados de la Universidad de Essex, Inglaterra. Los estudios de posgrado en historia los he realizado fundamentalmente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, salvo por una estancia de estudios e investigación en Gran Bretaña para la cual fui becado durante seis meses por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM. Es necesario, por tanto, establecer que esta tesis se ha hecho en México.

⁷ Marc Ferro, *Cinéma et histoire: Le cinéma, agent et source de l'histoire*, París, Denoel/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1977. Hay una edición en español actualizada y con otros textos incorporados por el propio autor: Marc Ferro, *Cine e historia*, (trad. de Josep Elías), Barcelona, Gustavo Gili (Colección Punto y Línea), 1980, 175 pp.

⁸ K. R. M. Short, *Feature Films as History*, Londres, Crom Helm, 1981, pp. 30. La costumbre anglosajona de escribir los nombres de pila con iniciales y señalar completo sólo el apellido paterno, ha impedido identificar en algunos casos los nombres íntegros de los autores y personajes citados, tanto en referencias bibliográficas como en documentos de archivo. Por eso a veces en las referencias consigno únicamente los datos disponibles al respecto.

⁹ Ejemplos ilustrativos de esta clase de aproximaciones son Robert W. Gregg, *International Relations on Film*, Boulder (Colorado), Lynne Rienner, 1998; y Jonathan Rosenbaum, *Movies as Politics*, Los Ángeles, University of California Press, 1997.

complementariedad de fuentes diversas, por el soporte recíproco que se brindan entre sí y por el sustento en que redundan para una investigación. En concreto, en la procesada explicación o reconstrucción del pasado, esto es, en la escritura de la Historia, al cine aún hoy no se le da el mismo peso e importancia que a los archivos (oficiales, familiares, personales), las hemerotecas o cualquier otra clase de fuentes, entre ellas la historia oral que ha librado una batalla similar.¹⁰ Está más allá de los propósitos de esta tesis el abordar ese debate e intervenir en él, pero es una propuesta teórica fundamental suya el que los filmes pueden ser objeto, aunque también fuente de estudios históricos, o, para mayor precisión, pueden ser un punto de partida y una base sólida para tales investigaciones.

Por otra parte, cabe mencionar que aquí no se distingue entre *textos impresos* y *artefactos culturales visuales*, como las películas. Lo anterior se explica así: las propuestas teóricas y metodológicas sobre los *objetos culturales* permiten que se les considere a todos como *textos* que comportan un *discurso*. Son precisamente las teorías sobre los productos de los medios de información como *artefactos textuales*, resultado de *actos discursivos* (de los productores/emisores de los mensajes), las que han ejercido gran influencia para que se considere a dichos productos culturales como artefactos que deben estudiarse históricamente.¹¹

Al valorar las películas como *textos*, en tanto continentes de un *discurso* y resultado de *prácticas discursivas*, se parte de un hecho: el cine, a pocos años de su nacimiento, fue inconcebible sin una base lingüística previa: el argumento y el

¹⁰ Al respecto, véanse las introducciones de Robert Brent Toplin, *History by Hollywood*, Chicago, University of Illinois Press, 1996, pp. 5-14 y de Robert W. Gregg, *International Relations on Film*, Boulder (Colorado), Lynne Rienner, 1998, pp. 7 y 8.

¹¹ Textos útiles sobre este tema son Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, 1978; R. S. Perinbanayagam, *Discursive Acts*, Nueva York, Aldine de Gruyter, 1991; y Steven Best y Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Londres, McMillan, 1991.

guión. Por otra parte, las aproximaciones antropológicas a la historia cultural conciben a la cultura como un *espacio semántico* por interpretar.¹² Esto se hizo posible gracias a teorías del discurso derivadas de la lingüística, la semiótica o la literatura que, aplicadas en el campo de los estudios culturales y de la historia cultural, consideran que los productos culturales de la humanidad pueden estudiarse como textos, portadores de un discurso dirigido a un lector (receptor, espectador) por un emisor (productor, escritor, director, escultor, pintor, diseñador, etc.), a través de un canal (medio) específico. Cuando estas propuestas teóricas y metodológicas se aplican a los filmes y a otras manifestaciones de la cultura popular, como novelas, pinturas, caricaturas o fotografías, el resultado es que todas las expresiones culturales parecen configuradas dentro de un campo discursivo que precisa ser investigado, interpretado y comprendido.¹³

Hay reglas elementales para normar el uso de las fuentes de investigación y los archivos. Para referirnos a la especificidad del cine y de la naturaleza de los filmes como documentos, es necesario responder esta pregunta: ¿cómo pueden los historiadores usar las películas como fuentes para estudios e investigaciones históricas? El primer requisito es colocarlas en su contexto para conocer las circunstancias en las que los filmes se planearon, diseñaron, produjeron y estrenaron, y considerar la influencia de factores económicos, políticos o sociales en el proceso de su producción.¹⁴

Una segunda regla es considerar el bagaje, las ideas y motivaciones de los productores, considerados como tales quienes, inmersos en el proceso de

¹² El libro de Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press, 1993, es representativo de esta clase de propuesta.

¹³ Véase al respecto Roger Chartier, *Cultural History: Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, 1988.

¹⁴ Short, *op. cit.*, pp. 24.

producción cinematográfica, aunque no en el sentido tradicional en que lo hacen las revistas de *trivia* y espectáculos, son sujetos políticos con un conjunto de intereses y relaciones más complejos que los planteados en el mundo del espectáculo.¹⁵ Un tercer paso es sopesar a *los filmes como agentes históricos*, por el reconocimiento de sus poderes de representación, adoctrinamiento, glorificación, etc., y su repercusión en los espectadores.¹⁶ Finalmente, puede ser útil hacer comparaciones y confrontaciones entre el contenido de los filmes analizados y el de otras producciones contemporáneas, otros géneros filmicos y, sobre todo, otros archivos históricos. En otras palabras, los historiadores pueden emplear las películas en la investigación histórica haciendo una *lectura cinematográfica de la historia*, a través de una *lectura histórica del cine*, la cual permite interpretar a los filmes de la misma manera en que se hace con cualquier otra clase de fuentes de investigación.¹⁷

Si se da por sentado que la importancia del cine como fuente histórica no debe ser subestimada y paralelamente se establece que los filmes tampoco deben usarse como fuente única de estudios que competen a la historia social o cultural, es posible proceder a la propuesta de un conjunto de interrogantes fundamentales para esta clase de análisis. En forma hasta cierto punto similar, Short y Toplin señalan que es responsabilidad de los historiadores determinar si los filmes contienen mensajes evidentes, sutiles o subyacentes; quién diseñó, produjo y transmitió dichos mensajes; de qué tipo específico de mensajes se trata; si los espectadores recibieron, percibieron y reaccionaron ante el mensaje, y cuál y cómo fue dicha reacción.¹⁸

¹⁵ Toplin, *op. cit.*, pp. 22

¹⁶ Ferro, *op. cit.*, pp. 11-14.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19 y 81. Este planteamiento permite sugerir que si antes siempre ha sido posible hacer una lectura política o económica de la historia, también puede serlo una *lectura cinematográfica* de la ella.

¹⁸ Short, *op. cit.*, pp. 14 y Toplin, *op. cit.*, pp. 110. En esta parte combiné las propuestas de ambos autores.

En este punto, posee especial relevancia sustentar los planteamientos anteriores con la propuesta de Pierre Sorlin según la cual

[...] En la *lectura* de un filme, debemos hacer un examen detallado [...] de todos sus elementos [...] debemos preguntar [...] *qué está enfatizando el filme, cuáles mecanismos ficcionales está utilizando, y cuáles mecanismos sociales están ocultos detrás de ellos*. No se trata de "explicar" el filme, ni de encontrar su "significado". Bajo la apariencia unitaria de la historia, hilos múltiples entretejen un filme, algunos de los cuales se desvanecen inmediatamente, mientras otros se manifiestan a la larga. El análisis debe evidenciar esta multiplicidad, mostrando que *para cualquier filme son posibles aproximaciones diversas* [...] A continuación debemos interrogarnos sobre *qué ideas y de quién están siendo expresadas a través del filme, y hacia quién van dirigidas*. Serán hechas comparaciones entre productores (financieros, ejecutivos, intelectuales) y consumidores (la audiencia y, en cierto sentido, el conjunto de la sociedad), *enfatizando los puntos de acuerdo y los conflictos*.¹⁹

Esta larga cita anterior se justifica por su valor para mostrar cómo refleja los principios teóricos y metodológicos previamente establecidos, de entre los cuales destaca la inicial referencia a la lectura del filme, sobreentendido éste como un texto, u objeto textual, cuyo discurso (contenido) ha de ser leído. Esta cita, que también hace hincapié en las ideas expresadas mediante un filme, y la necesidad de acentuar la observación de los puntos de acuerdo y los conflictos entre productores y consumidores, es en buena medida una visión moderna del proceso de comunicación. En ella, las nuevas propuestas remiten a una teoría en que se advierte una relación interactiva entre productores y consumidores de productos culturales en general, más que un nexo entre un emisor que envía su mensaje imponiéndolo de manera vertical y manipula al consumidor del mismo, cuestión a la que me referiré posteriormente.

¹⁹ Pierre Sorlin, *The Film in History: Restating the Past*, Totowa, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1980, pp. 34. Las cursivas y los corchetes son míos en todas las citas en que aparezcan, salvo que estén en los textos citados, en cuyo caso se hará el señalamiento pertinente.

La historia en el cine

Entre las objeciones más comunes planteadas al cine de personajes y temas históricos, destacan las acusaciones de inconsistencia en los planteamientos y las distorsiones, imprecisiones y faltas relativas a la fidelidad histórica. En concreto se hace referencia a la incapacidad del cine para expresar los caracteres y las diversas etapas de la historia, lo cual no impide el éxito artístico o comercial de los filmes. En respuesta a la acusación de que presentan visiones idealizadas, manipuladoras, anacrónicas, aproximaciones míticas o excesivamente imaginativas, los productores han esgrimido como uno de sus argumentos de defensa favoritos, que el cine no es una industria educativa, sino un medio de entretenimiento y rentabilidad económica.

Muy pocos filmes de temas históricos pueden aceptarse como reconstrucciones fidedignas. Pero sucede que en el cine las aproximaciones a los mismos caracteres y pasajes históricos son tan diversas como las versiones producidas y sus directores; las reacciones a esas producciones también varían de acuerdo con las condiciones y perspectivas particulares de los espectadores en el momento en que las películas se exhiben.

A pesar de la atención que se les dispensa por su carácter controversial, hay cuestiones innegablemente importantes sobre el cine de temática histórica. Por una parte muchos filmes históricos han tenido gran repercusión sobre los públicos. Por otra, los productores recurren en ocasiones a la historia para obtener reconocimiento de sus audiencias, aun cuando argumenten que no están tratando

de enseñarla o de convertir al cine en medio pedagógico o didáctico. Al respecto, resulta importante considerar si tanto los críticos como el público pueden reconocer y aceptar que un guión no es una tesis académica y que el filme resultante no es un documental ni pretende constituirse en un documento histórico, en especial cuando se refiere a periodos anteriores al siglo xx. Por tanto, el planteamiento medular es que "algunas veces, los productores, completamente ensoberbecidos por sus creaciones, las presentan como si fueran 'fidedignas' o 'verídicas' históricamente, y *muchos espectadores las suponen como tales*".²⁰

En algunas ocasiones, el nivel de acuciosidad no es equiparable con el de popularidad. *La calda del imperio romano*,²¹ por ejemplo, para algunos "notable por su sobriedad, por la autenticidad en la reconstrucción del periodo histórico y por el análisis inusualmente lúcido de la corrupción nacida del poder",²² no fue tan exitosa comercialmente como se esperaba, mientras que muchos otros filmes alusivos al imperio romano, con planteamientos y visiones evidentemente distorsionadas, han alcanzado vastos públicos y han sido altamente rentables.

Para algunos analistas no tiene sentido juzgar a los productores en su desempeño como *cinéhistoriadores*²³ por dos principales razones: en principio, porque a veces las distorsiones llegan a considerarse como "licencias artísticas"

²⁰ Mark C. Carnes, (ed.), *Past Imperfect: History According to the Movies*, Londres, Cassell, 1996, pp. 10. Las cursivas son mías.

²¹ *The Fall of the Roman Empire*, coproducción Estados Unidos-España, de Anthony Mann, 1964. En la bibliografía sobre cine es una convención generalmente aceptada la de indicar, después del título de un filme, los datos elementales de su director y año de realización o, en su defecto, el de estreno. En esta investigación se señalará el año de realización, cuando se conozca, o bien el de estreno, en paréntesis después del nombre del director.

²² Geoff Andrew, *The Film Handbook*, Manchester, Longman, 1989, pp. 191. Cursivas mías.

²³ Esta palabra es mi traducción de los términos ingleses *film historians*. He considerado más conveniente acuñar y usar la voz *cinéhistoriadores*, porque la traducción "historiadores en cine o del cine" no sería del todo fiel a la intención de referirnos a los productores de cine (financieros, productores ejecutivos, directores, argumentistas, guionistas, escenógrafos, etc.) que hacen filmes de temas históricos, y podría originar una confusión con la referencia a quienes escriben historias del cine.

necesarias para transmitir un mensaje importante. En este sentido, por ejemplo, Toplin sostiene que

[...] en circunstancias en las que el planteamiento del filme es incorrecto o ilegítimo, pero está colocado en el argumento para expresar un mensaje particular, la tarea de la evaluación es sin embargo un reto aun mayor. Es digno de considerarse si la manipulación del planteamiento surge de esfuerzos genuinos y encomiables por comunicar verdades esenciales [...] Al estudiar el recuento de la historia en el cine, el reto no es simplemente el denunciar la presentación de mitos, sino distinguir entre los mitos, distorsiones y falsedades respecto a los esfuerzos positivamente imaginativos para hablar de la verdad a través de imágenes míticas.²⁴

Sobre esto, las preguntas más comunes suelen ser: ¿la historia filmada puede estar al mismo nivel que el de la historia escrita?; si lo anterior es posible, ¿cómo los filmes históricos pueden equipararse con la historia escrita, profesional o académica, y por qué?; y, por otra parte, un aspecto que casi no suele considerarse: ¿qué cambios impone la popularidad del género cinematográfico histórico a las formas tradicionales en que los historiadores profesionales conceptualizan o interpelan la historia?.

Como puede verse, la actividad de los *cinehistoriadores* no está a fin de cuentas tan alejada como pareciera de las prácticas académicas de la escritura de la historia, cuando menos en las críticas que se les hacen. Los *cinehistoriadores*, por otro lado, son acusados frecuentemente de producir filmes históricos de acuerdo con los intereses del momento de la realización.

²⁴ Toplin, *op. cit.*, pp. 15. Gregg también defiende la visión de los procesos históricos que hacen los productores de cine, a pesar de sus distorsiones e imprecisiones. Véase Gregg, *op. cit.*

Geoff Andrew, en referencia a los principales géneros filmicos del cine, establece, por ejemplo, que “[...] la *épica* es tanto un estilo como un género: filmes que en principio tratan sobre historia, mitos y figuras heroicas, usualmente ubicadas en la antigüedad, pero con frecuencia los diálogos tanto como los temas reflejan las ansiedades y preocupaciones del tiempo en el que los filmes fueron producidos”.²⁵ Pero estas críticas, sin embargo, también se lanzan a los historiadores profesionales o académicos. La referencia en el mundo anglosajón a los *whig historians*, por ejemplo, se ha usado para describir a los historiadores “que usan o escriben la historia del pasado con el fin de justificar, o de acuerdo con, explicaciones del presente”.²⁶ Además, las reflexiones de algunos metahistoriadores, como Hyden White, sobre su propio quehacer, establecen que “la historiografía tiene que ver con la adaptación y la narración de historias, y no con la transmisión de verdades objetivas”, lo cual suele ser referido entre algunos historiadores como de “conocimiento común”.²⁷ Si tales aseveraciones son muy discutibles, se debe tener en cuenta, cuando menos, que hay similitudes entre *cinéhistoriadores* e historiadores académicos en tanto que unos y otros, por ejemplo, han hecho con frecuencia un uso de la historia que busca fortalecer el nacionalismo, y que éste fue uno de los propósitos fundamentales de las industrias cinematográficas durante las dos guerras mundiales.

En todo caso, hay conclusiones comunes entre quienes estudian la actividad de los productores de cine de temas históricos y quienes estudian el quehacer de los historiadores y la historiografía. La tesis central de Robert A. Rosentone, en su concepto de que toda la historia, incluida la escrita, es más una

²⁵ Andrew, *op. cit.*, pp. 328.

²⁶ Burke, *op. cit.*, pp. 1. Véase también Peter Burke, *History and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 79.

²⁷ Vivian Sobchack, (ed.), *The Persistence of History: Cinema, Televisión, and the Modern Event*, Nueva York, Routledge/American Film Institute, 1996, pp. 4.

construcción que una reflexión,²⁸ no es en absoluto ajena, sino por el contrario muy cercana a las propuestas de Michel de Certeau. Una tesis general de este autor sostiene que la historiografía profesional está animada por las ambiciones, ansiedades, esperanzas, fantasías, etc., de los historiadores, motivaciones determinadas a su vez por el contexto específico en que la historia se escribe.²⁹ Sin pretender desatar una polémica, ni mucho menos equiparar el cine de temas históricos con la historiografía, adviértase por ahora que la triada contexto-historiador-historiografía existente en el ámbito académico es válida para el medio cinematográfico --y en consecuencia el de la cultura popular y la historia cultural-- como contexto-productor-filmografía.

Recordemos también que las motivaciones de quienes producen cine histórico y el efecto de sus producciones son tan dignas de consideración como las motivaciones y repercusiones de la historiografía tradicional, aunque ocurran en ámbitos y entre receptores distintos. Por otro lado, para volver al asunto de la relación interactiva entre productores (emisores) y espectadores (receptores), es importante decir que estos últimos quizá nunca fueron del todo "manipulados", como sostuvieron algunas teorías de comunicación hasta los años setenta. De acuerdo con los estudios recientes sobre la comunicación colectiva y la historia de la cultura, los individuos y los grupos sociales son participantes activos en los procesos culturales. Al respecto, para tratar de entender las reacciones de los espectadores ante diversos tipos de productos de la cultura popular, como el cine, Henry Jenkins establece que

²⁸ Robert A. Rosentone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 271 pp.

²⁹ Michel de Certeau, *The Writing of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988. Véanse en el siguiente apartado las citas específicas de Michel de Certeau sobre sus planteamientos relativos a la historia y la historiografía. Hay edición en español de este texto: Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana/Departamento de Historia (Serie El oficio de la historia), 1993, 334 pp.

Los espectadores han elegido *aquellos productos de los medios de comunicación*, de entre la gama total de *textos* disponibles, precisamente porque en ellos parece existir un potencial especial como vehículos para expresar los *compromisos sociales y los intereses culturales pre-existentes en dichos espectadores*. Existe siempre cierto grado de *compatibilidad entre las construcciones ideológicas del texto y los compromisos ideológicos de los espectadores* y en consecuencia algún grado de afinidad existirá entre el significado que los espectadores producen y aquellos que podrían localizarse a través de un análisis crítico de la historia original.³⁰

La cita anterior sólo pretende establecer la relación interactiva productor(emisor)-texto(mensaje)-consumidor(receptor), así como recuperar el énfasis de los estudiosos de estas cuestiones en la referencia a los productos de los medios de comunicación como textos, portadores de un discurso.

Práctica historiográfica, práctica discursiva y cine.

Esta investigación se refiere al discurso histórico propio de los filmes mexicanos, producidos durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y de Miguel Alemán, que coinciden en lo externo con la Segunda Guerra Mundial y la posguerra (Guerra Fría). Se precisa entonces una delimitación conceptual inicial. El propósito es dar cuenta no sólo del sentido en que algunos términos, como *discurso*, por ejemplo, se manejarán, sino también de los presupuestos en que se sustenta el empleo de los conceptos en este trabajo.

Discurso, discurso histórico, nacionalismo, discurso histórico nacionalista, propaganda, etc., son algunos de los referentes que, a lo largo del trabajo, deben tener una muy clara acepción. Hablan de una situación de México, entre 1940-1952, que trataremos de aclarar a través del cine mexicano producido en dicho periodo, puesto que aquél formó parte de toda una estrategia nacional e internacional. Ésta hizo del discurso histórico en el cine una de sus armas para afianzar en lo interno la unidad nacional y hacia el exterior una política de unidad y

³⁰ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 34. Citado en J. Hollows y M. Jancovich, *Approaches to Popular Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997, pp. 12. Cursivas mías.

solidaridad continental, ante la eventual amenaza de una agresión extranjera y para apoyar a los Aliados.

Una revisión concienzuda de la cinematografía mexicana del periodo permite identificar, entre la multiplicidad de temas cultivados en el celuloide, aquéllos en que los argumentos son de contenido histórico. En ellos predomina un tono que, a la vez que busca reforzar el sentimiento nacionalista desde el Estado hacia la cultura popular de los mexicanos, recurre a elementos constitutivos del sentimiento de identidad comunes no sólo a los mexicanos, sino a éstos y al resto de los hispanoamericanos. Se configuró así un planteamiento de carácter discursivo en el que, con la temática de la historia nacional y ocasionalmente la hispanoamericana, el cine se empleó como un instrumento útil para los fines de la política nacional mexicana e internacional estadounidense del momento. En la elaboración de aquel discurso y su difusión a través de los medios, entre los cuales interesa aquí el cine, intervinieron los protagonistas, los artífices de aquella estrategia que tiene una ubicación espacio-temporal precisa, relacionada con la coyuntura de la segunda conflagración internacional y la posguerra.

Algunas de las acepciones elementales del discurso lo definen como un razonamiento de cierta extensión, dirigido por una persona a otra u otras. Algunas conceptualizaciones más lo conciben como una oración, palabra o conjunto de palabras con que se expresa un concepto cabal, o bien como un escrito o tratado, de no muy larga extensión, en que se discurre sobre una materia para enseñar o persuadir. Las anteriores definiciones muestran ya los elementos fundamentales constitutivos de todo discurso: se trata de --o alude a un-- razonamiento que uno(s) dirige(n) a otro(s), y supone la existencia imprescindible de un(os) emisor(es) y receptor(es); por otra parte, el discurso transmite un contenido, un concepto o razonamiento, a través de un medio o canal específico, sobre una materia en particular y quien lo enuncia busca enseñar y/o persuadir. En el concepto de discurso están implícitamente presentes otros elementos, aun cuando no se mencionen.

Tanto emisores y receptores de un discurso, como éste mismo, guardan una relación de correspondencia con el espacio y tiempo específicos en que dicho discurso se produce. El discurso es obra y producción de la actividad social, parte de la cultura entendida como "producción humana", ya sea porque ésta da lugar a

la constitución y difusión del discurso, o porque éste incide o busca incidir en la actividad social.

Esta sobredeterminación del discurso remite además al hecho de que en su estructura están presentes el sujeto (o los sujetos) que lo produjo y el medio con que se difunde, con todas las condicionantes que lo sobredeterminan también a él como sujeto productor, como sujeto actuante, sobre el que actúan unas condiciones específicas de tiempo y espacio precisos.

Por eso no puede haber separación de estructura y sujeto. El sujeto no es eliminable y está situado en la estructura, porque las experiencias subjetivas se determinan en la dinámica estructural. La estructura es "lo que localiza una experiencia para el sujeto que ella incluye".³¹

Si en un estudio como el aquí propuesto --el del discurso histórico del cine mexicano producido entre 1940-1952-- están presentes, además del discurso mismo, las condicionantes o sobredeterminaciones, el (los) sujeto(s) y los medios, hemos configurado ya el escenario que se estudiará.

Aquel cine, en lo general, y el de temas históricos, en lo particular, fue producto de una estrategia específica. En ésta, de manera paralela y coordinada, las clases políticas y los sectores empresariales del cine, en México y Estados Unidos, conjuntaron esfuerzos para articular un discurso fílmico que persiguió dos objetivos: afianzar un nacionalismo desarrollista, de unidad y defensivo, desde la perspectiva de México, que sirviera a los proyectos gubernamentales. Por otro lado, difundir una propaganda, desde México para todo el mundo de habla hispana, en favor del panamericanismo, la unidad continental (que incluía matizar el antiyanquismo hacia los estadounidenses) y en apoyo para los Aliados contra el Eje.

De acuerdo con los planteamientos anteriores, tenemos ya los componentes de nuestro estudio: el discurso, en este caso de temas históricos, difundido a través de un medio (aquí es el cine el medio de difusión que nos interesa, aunque reconocemos que no fue el único), producido por unos emisores (todos los involucrados en la producción de cine, desde los políticos de la Casa

³¹ Chaim S. Katz, et al., *Diccionario básico de comunicación*, (trad. de Eva Grosser Lerner), México, Nueva Imagen, 1989, pp. 162.

Blanca y la Secretaría de Gobernación en México, pasando por los productores, realizadores, argumentistas, guionistas, etc., hasta los actores inclusive), dirigido a unos receptores (las audiencias latinoamericanas, como se consigna específicamente en los documentos oficiales mexicanos y estadounidenses), con una finalidad específica (difundir la historia patria, la mexicana, y eventualmente la hispanoamericana o mundial), con el propósito no tanto de enseñar, sino de persuadir al público en favor de las posiciones antes aludidas.

En virtud de todo lo antes expuesto, en este trabajo el término *discurso* se empleará para referirse simultáneamente a

[...] los sistemas, los procesos, los sujetos y los *productos de significación* (las películas en este caso), en el entendido de que las teorías de las ideologías y, en general, las teorías del discurso, constituyen la garantía de que es posible la explicación ideológica de un discurso cualquiera, gracias a la existencia de conceptos tales como los de *formación histórica*, *formación social*, *formación ideológica* y *formación discursiva*.³²

No es éste el lugar para teorizar y desarrollar planteamientos nuevos sobre conceptos como los antes citados, que provienen de regiones muy específicas del conocimiento, ni ello es objetivo de este trabajo.³³ Partimos entonces de la aceptación de los principios que en las áreas de conocimiento se formulan y tomamos de ellas los conceptos cuya aplicabilidad los hace útiles para los fines de nuestro estudio.

De acuerdo con Michel Pêcheux, podríamos decir que “la región del materialismo histórico que nos concierne es la de la superestructura ideológica en su relación con el modo de producción que domina la formación social

³² Michel Pêcheux, *Les verités de la palice*, 1975, citado por Lauro Zavala, Xalapa, UAM-Universidad Veracruzana, 1994, pp. 98. Las cursivas son mías. Sobre los conceptos de formación social, formación ideológica y formación discursiva se hablará posteriormente.

³³ Dichas regiones son, a saber, las siguientes:

- a) El materialismo histórico como teoría de las formaciones sociales y de sus transformaciones, incluida la teoría de las ideologías.
- b) La lingüística como teoría de los mecanismos sintácticos y a la vez de los procesos de enunciación.
- c) La teoría del discurso como teoría de la determinación histórica de los procesos semánticos.

considerada".³⁴ Estaríamos así en posibilidad de establecer, desde ahora, en principio, que el discurso y/o contexto discursivo que vamos a tratar corresponde al de la construcción social de México entre 1940-1952, y que como formación histórica puede caracterizarse conforme al modelo de los Estados de tipo *neocapitalista-tardío dependiente*. De acuerdo con Marcos Kaplan, dicho modelo reviste, entre otros, los siguientes rasgos: un modelo de crecimiento, de economía y de sociedad, que basa el proyecto de su realización en un fuerte intervencionismo de Estado, la disponibilidad de mano de obra barata y sumisa, la incorporación desde el exterior de tecnología sofisticada y ahorradora de trabajo, el privilegio de la producción especializada para la exportación y para un mercado creciente de sectores sociales urbanos medios y altos, y que hace del desarrollo uno de los componentes fundamentales de su discurso.³⁵

Al respecto, y en relación con el discurso desarrollista de los gobiernos Ávila Camacho y de Alemán, se trató de un discurso que supone

el mero crecimiento lleva a la grandeza de la nación --que en la práctica se amenaza y destruye por la transnacionalización-- y al bienestar colectivo. Una y otro, sin embargo, requieren la integración nacional, la colaboración social, la armonía negociada entre clases (versión liberal) o la unidad nacional monolítica vertical (versión autoritaria o fascizante), el orden estable, el respeto a las formas prevalecientes de dominación y explotación, la reducción de los conflictos sociales e ideológicos.³⁶

Si es posible caracterizar así al Estado mexicano durante los gobiernos señalados, hace falta encuadrar el carácter de la formación social de México en dicho periodo dentro del contexto de la formación histórico-social internacional,³⁷

³⁴ Michel Pêcheux, *Hacia el análisis automático del discurso*, (trad. de Manuel Álvarez Ezquerro), Madrid, Gredos, 1978, 374 pp. Véase el apartado que el autor dedica a estudiar la relación *Formación social-ideología-discurso*, pp. 230 y ss.

³⁵ Marcos Kaplan, "El nacionalismo en América Latina: vicisitudes y perspectivas (1810-1980)", en *El nacionalismo en América Latina*, México, CCYDEL-UNAM (Nuestra América, 8), 1984, pp. 33-74.

³⁶ *Ibid.*, pp. 56. Sobre aspectos específicos de los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán se ahondará en el cuerpo de la exposición.

³⁷ En ella, "a partir de 1930, y sobre todo desde 1945, América Latina se reinserta en un nuevo sistema internacional en emergencia, caracterizado cada vez más por un perfil de interdependencia asimétrica, con crecientes diferencias de estructura y ubicación en la jerarquía y el sistema de dominación-explotación, entre países centrales y desarrollados, por una parte, y países subdesarrollados dependientes, por la otra. Se caracteriza además por el mantenimiento y refuerzo de la hegemonía ejercida por las dos superpotencias polares, Estados Unidos y la Unión Soviética, y el esbozo en ambas de tendencias al acuerdo para lograr ejercer un condominio imperial sobre el mundo. Kaplan, *op. cit.*, pp. 45.

lo cual permitiría explicarnos la actitud discursiva y práctica del Estado mexicano durante la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fria. En el primer caso, una estrecha colaboración manifestada en multitud de acuerdos bilaterales con Estados Unidos (entre ellos, los relacionados con el cine) para apoyar su esfuerzo bélico. En el segundo caso, la alineación de México, durante el alemanismo, con la política anticomunista y la acentuación de la dependencia y menor reciprocidad en la relación.

Aunque la discursividad es común a diversas disciplinas,³⁸ el propósito de este trabajo es centrarse en el discurso del periodo indicado y difundido a través del cine, sólo desde la perspectiva de la historia, por tres razones fundamentales:

a) Aquel cine tenía como contenidos primordiales de sus argumentos a personajes y asuntos históricos.

b) Aunque no siempre sucede lo mismo, en lo general tales contenidos fílmicos se distorsionaron, tergiversaron, usaron y adecuaron de las maneras más diversas para conducir a la articulación de otro discurso, el contemporáneo del momento en que se produjeron los filmes.

c) De este modo, con base en el empleo de un discurso histórico sobre el pasado mexicano se formuló un nuevo discurso que unos emisores, muy bien identificados, difundieron por un medio elegido específicamente para el fin, el cine, hacia unos receptores-objetivo de una finalidad: la propaganda-proselitismo.

Desde luego no consideramos aquí, ni pretendemos que nadie lo considere, que la narración y difusión de la historia por medio del cine sea una práctica historiográfica ortodoxa, porque las propias condicionantes del medio (visto desde sus perspectivas como industria, arte y medio de comunicación) impiden que esa forma de "escribir historia en imágenes" se acerque siquiera un poco a la práctica historiográfica reconocida como tal.

³⁸ Además de la historia, la economía política y la antropología social, entre las disciplinas sociales; la lógica, las matemáticas y otros sistemas formales, entre las disciplinas exactas; la antropología cognoscitiva, la sociología del conocimiento, el psicoanálisis y otras, entre las ciencias de la comunicación en particular.

Establezcamos por ahora también que

El discurso es definido como discurso en relación a sus condiciones de producción (marco institucional, aparato ideológico en el cual se inscribe, coyuntura política específica, relación de fuerzas), consideradas no como simple contexto de circunstancias, sino como "condiciones que caracterizan el discurso, que lo constituyen [...]." De esta manera el discurso es comprendido como proceso, es decir, como práctica en el sentido otorgado por Michel Foucault en *La arqueología del saber*.³⁹

Cuando decimos discurso histórico, nos referimos, en primer lugar, simple y llanamente, al contenido temático del cine en el periodo objeto de estudio, porque se basaba en hechos y personajes históricos del acontecer mexicano en particular. Por otra parte, la segunda acepción de histórico manifiesta en ese discurso fílmico tiene que ver por supuesto con el hecho mismo de su elaboración.

El carácter histórico también se lo imprime aquel discurso fílmico el hecho de que, como señala Dominique Maingueneau, "no existe prácticamente mensaje con una sola intención (la de transmitir información, particularmente)".⁴⁰ El que aquellos mensajes cinematográficos tuvieran intenciones que iban más allá de la rentabilidad económica, el entretenimiento o la información inclusive, explica su carácter de discurso histórico, independientemente del contenido temático de sus argumentos, aunque a la vez a la par de él. Ello aclara también que si no podemos hablar de *práctica historiográfica*, sí es posible hacerlo acerca de una *práctica discursiva* sobre la historia.

³⁹ Noemí Goldman, *El discurso como objeto de la historia*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1995, pp. 35. La autora ha citado a Michel Foucault, sin establecer la referencia exacta, en Michel Foucault, *La arqueología del saber*, (trad. de Aurelio Garzón del Campo), México, Siglo XXI, 1970, 355 pp. Independientemente de los autores y textos citados, sobre el discurso hay una amplia bibliografía, de la que conviene mencionar Andrew Roth Seneff y José Lameiras, (eds.), *El verbo oficial*, México, Colmex/ITESO, 1994; Mario Monteforte Toledo, (coord.), *El discurso político*, México, UNAM/Nueva Imagen, 1980; Noé Jitrik, (comp.), *El dominio y la palabra*, México, UNAM, (Serie Discurso y sociedad 1), 1991; Noé Jitrik, *Irrupción del discurso*, México, UNAM, (Serie Discurso y sociedad 2), 1990; Gilberto Giménez, *Poder. Estado y discurso. Perspectivas sociológicas y semiológicas del discurso político-jurídico*, México, UNAM, 1981.

⁴⁰ Dominique Maingueneau, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1989, pp. 123.

Aun cuando aceptemos que el tratamiento de los hechos y personajes no es riguroso, sí es posible considerar esa actividad como una práctica discursiva que difunde la historia. El hecho de que se haya realizado una mezcla de la historiografía con la mentalidad del momento y de que las etapas y los personajes históricos del pasado mexicano, principalmente del siglo XIX, se adecuaron en el tratamiento de modo que en sus diálogos y situaciones se plantearan paralelos y abordaran asuntos relacionados con los acontecimientos del momento (la Segunda Guerra Mundial y a continuación la Guerra Fría), originó una situación en la que, según De Certeau "la actividad productora y el periodo conocido se alteran recíprocamente".⁴¹

Es decir, se abordó la historia en el cine de modo similar al de la práctica historiográfica: "fundada en el rompimiento entre un pasado, que es su objeto, y un presente, que es el lugar de su práctica, la Historia no deja de encontrar al presente en su objeto y al pasado en sus prácticas. Está poseída por la extrañeza de lo que busca e impone su ley a las regiones lejanas que conquista y cree darles vida".⁴² Lo anterior es así, si se nos permite equiparar --no confundir práctica historiográfica con práctica discursiva-- el tratamiento de la historia en el cine, en el caso que nos ocupa, con el quehacer del historiador, tal como suele realizarlo. "El pasado es una reconstrucción de las sociedades y de los seres humanos de antaño, hecha por hombres y para hombres comprometidos en la complicada red de las realidades humanas de hoy en día."⁴³

Por otra parte, para considerar los filmes como documentos no importa si sus argumentos fueron o no fidedignos a las fuentes en que se nutrieron; no importa si en algunos casos cayeron en la franca hagiografía, como de hecho ocurrió; no importa quizá su marcado tono propagandístico; ni importa que, a consecuencia de todas aquellas situaciones expuestas en el celuloide --que oscilaban entre lo inverosímil, la fábula, la moraleja, la moralina, la arenga, etc.--, se hayan alzado voces para protestar por las distorsiones, los ocultamientos, las tergiversaciones, la parcialidad, etc.

⁴¹ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, op. cit., pp. 52.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Lucien Febvre, en prólogo a Charles Morazé, *Trois essais sur histoire et culture*, cit. por Michel de Certeau, en *La escritura de la historia*, op. cit., pp. 25.

En apariencia esto no importa sólo si se observa desde la perspectiva del cine como industria, arte o entretenimiento. Pero en realidad su importancia radica en que es precisamente todo ese entramado el que imprime al cine su índole de fuente para la investigación histórica. Como dice Marc Ferro, "el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es historia".⁴⁴ Esto posibilita, de acuerdo con el mismo autor, una "lectura histórica de los filmes y a través de éstos una lectura cinematográfica de la Historia".⁴⁵

Como las demás artes visuales, el cine es una fuente de investigación histórica que permite llegar a su significación intrínseca (o contenido) "investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra".⁴⁶

En una historia de esta naturaleza, historia del discurso que, además de ser próxima a la historia de las mentalidades, puede inscribirse en lo que se define como *historia de corta duración* (México entre 1940 y 1952, avilacamachismo-alemanismo, Segunda Guerra Mundial-Guerra Fría), se tienen como elementos constitutivos del entorno que se estudiará móviles y factores que escapan a la conciencia de quienes protagonizaron los hechos y realizaron la práctica discursiva. La historia que se logra hacer mediante esta única vía, la del cine como documento de investigación, pudiera ser parcial y relativa. Ésta es la razón por la cual en este texto se insiste en la necesaria complementariedad entre las fuentes (documentales, hemerográficas, filmográficas, bibliográficas, de la historia oral, etc.), así como en la flexibilidad teórico-metodológica que ha de imperar al utilizarlas y combinarlas, y en su relatividad.

⁴⁴ Marc Ferro, *Cine e historia*, op.cit., pp. 245.

⁴⁵ *Ibid.* Sobre las cuestiones del cine como fuente para la investigación histórica, Ferro hizo una reelaboración posterior de sus ideas en el texto "El cine: ¿un contraanálisis de la sociedad?", incluido en el tercer volumen de Jaques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia* (trad. de Jem Cabanes), vol. III, Barcelona, Laia, 1980, 287 pp.

⁴⁶ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 49.

El discurso histórico y sus condiciones de producción

Sobre la relación discurso histórico-contexto cabe recapitular así: para que un discurso determinado se produzca, deben existir las condiciones de producción del mismo, que muestran "la articulación de la práctica discursiva con el conjunto de la formación social".⁴⁷

En términos de Michel Pêcheux, lo anterior significa que, si aceptamos "designar con el término proceso de producción el conjunto de los mecanismos formales que producen un discurso de un determinado tipo en unas 'circunstancias' determinadas",⁴⁸ estamos en el terreno del estudio de los procesos discursivos. Éste supone dos tipos de investigación: uno que atañe a las ciencias del lenguaje, la lingüística en particular, y otro, el que aquí nos interesa, referido al estudio de la relación entre las "circunstancias" de un discurso, señaladas arriba como sus condiciones de producción, por una parte, y su proceso de producción, por la otra.

Así, cuando hablamos de las circunstancias, es decir de las condiciones de producción del discurso histórico cinematográfico del que vamos a ocuparnos, nos referimos a toda la serie de condiciones políticas, económicas, sociales e institucionales que al interactuar hicieron posible el proceso de producción de aquellos mensajes contenidos en los filmes de tema histórico. Dicho conjunto de mecanismos formales para producir aquel discurso son constitutivos de una formación social determinada: la de México entre 1940 y 1952.

Aquella formación social específica así delimitada no lo es, desde luego, porque en estudios de carácter histórico se puedan hacer en casi todos los casos parcelaciones o demarcaciones arbitrarias. Para determinarla se parte del hecho de que, si bien el devenir histórico es un continuo, se precisa recordar que toda formación social particular es una formación histórica.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 157. Maingueneau agrega que el concepto de condiciones de producción sociohistóricas "introduce finalmente factores económicos, institucionales e ideológicos en la determinación de las 'ubicaciones' del destinador y destinatario". Maingueneau, *op. cit.*, pp. 157.

⁴⁸ Michel Pêcheux, *op. cit.*, pp. 38.

Tanto el proceso de producción discursiva en el cine que vamos a estudiar como los discursos cinematográficos que surgieron de él son, de acuerdo con Michel de Certeau, unidades constitutivas de aquella formación. Como tales surgen ahí donde se intersecan la evolución de la comunidad particular donde elaboraron (la comunidad política y cinematográfica de la ciudad de México entre 1940 y 1952) --el aspecto diacrónico-- y la coyuntura sociocultural que aquella comunidad en su evolución atravesaba --el aspecto sincrónico.⁴⁹

Lo anterior aclara por qué hemos hecho la delimitación espacio-temporal establecida desde el principio, en tanto que una película de tema histórico producida en México en la etapa anterior o posterior a la que nos atañe no tiene la misma significación, porque está determinada en gran medida, más que por su contexto, por la formación sociohistórica en que surgió. Además el hecho de que

los discursos (verbales, iconográficos o del gesto) *no tienen la misma función y por consiguiente la misma significación* cuando son contiguos o aun extraños a las técnicas del trabajo (social o profesional) que cuando originan técnicas y se convierten en instrumentos de producción en las manos de un grupo social.⁵⁰

Los discursos cinematográficos mexicanos producidos entre 1940 y 1952 fueron producto de múltiples condiciones ya referidas, y fueron a la vez instrumento de producción discursiva y por ende ideológica. Tengamos claro que a una formación histórico-social determinada corresponde una formación ideológica constituida tal vez por una o varias formaciones discursivas. De acuerdo con esto, Pêcheux toma el concepto de formación discursiva de Michel Foucault y lo reformula desde una perspectiva marxista de la siguiente manera:

Se hablará de formación ideológica para caracterizar un elemento susceptible de intervenir como una fuerza confrontada a otras fuerzas, en la coyuntura ideológica característica de una formación social en un momento dado; cada formación ideológica constituye así un complejo de actitudes y de representaciones que no son ni "individuales" ni "universales", pero que remiten en mayor o menor medida, directamente a posiciones de las clases en conflicto las unas en relación a las otras.⁵¹

⁴⁹ Cf. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, op. cit. pp. 265.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 189. Paréntesis y cursivas del autor citado.

⁵¹ Michel Pêcheux, *Les verités de la palice*, París, 1975, cit. por Noémí Goldman, pp. cit. pp. 26.

La referencia anterior evidencia que los filmes históricos mexicanos del periodo objeto de estudio fueron parte de una formación discursiva, una entre muchas en el cine del momento. Anotemos, por ejemplo, el discurso sobre la familia, el medio rural --en la comedia ranchera--, el contexto urbano --en el cine prostibulario o de barriada--, el pasado reciente --en el cine sobre la Revolución o el de añoranza porfiriana. Esto explica también que debido al conflicto surgido cuando chocan distintas formaciones discursivas, en México y en el exterior no todos los receptores hayan estado de acuerdo con el contenido y los propósitos del cine mexicano de temas históricos.

Mientras tanto, recuperemos el razonamiento de que a una formación histórico-social específica corresponde una formación ideológica y que

[...] las formaciones ideológicas así definidas comportan necesariamente como uno de sus componentes, una o varias formaciones discursivas interrelacionadas que determinan lo que puede y debe ser dicho (articulado bajo la forma de una arenga, un sermón, un panfleto, un informe, un programa, etcétera), a partir de una posición dada en una coyuntura determinada.⁵²

Recordemos ahora que el contexto y el cine que nos ocupan, vistos a la luz de la perspectiva histórica y por sus contenidos, implican una fuerte carga de nacionalismo y un tono marcadamente propagandístico.

El nacionalismo⁵³ es un factor del que han echado mano diversos gobiernos mexicanos, en diferentes etapas de la historia, y ha estado presente, de una u otra manera, en mayor o menor medida, en la producción discursiva que para transmitir una significación recurre a los diversos medios o formas de expresión, entre ellos el cine.⁵⁴

⁵² Michel Pêcheux, *Hacia el análisis automático del discurso*, *op. cit.*, pp. 234.

⁵³ Aunque más adelante nos apoyaremos en diversos autores para formular una acepción más acabada del nacionalismo en México, entendemos aquí por éste, en términos generales, un sentimiento de apego, de identidad, de unidad y solidaridad de un grupo social respecto a la nación a que pertenece y a todo cuanto la constituye como tal (territorio, cultura, historia, tradiciones, costumbres, valores, leyendas, folklore, etc.).

⁵⁴ No empleamos aquí el concepto de medios de comunicación para no restringir el proceso comunicacional y la transmisión de contenidos únicamente a los medios masivos de información tradicionalmente considerados como tales. Conviene precisar, sin embargo, la perspectiva de las ciencias de la comunicación en estudios del tipo que proponemos. "El hecho de la comunicación implica sucesivamente un mensaje emitido por un enunciator a un destinatario, un canal en el que se apoya la información, un código común al emisor y al receptor, y un contexto situacional determinado, el objeto designado." Noemi Goldman, *op. cit.* pp. 55.

Dominique Maingueneau sostiene que "[...] un discurso no viene al mundo en una inocente soledad, sino que se construye a través de lo ya dicho, en relación con lo cual toma su posición [...]",⁵⁵ y a lo que evidencian los contenidos de los filmes mexicanos del período que nos ocupa, es que no sólo eran nacionalistas, sino también propagandísticos.⁵⁶

Desde sus inicios en la etapa muda, el cine mexicano había hecho gala de un nacionalismo que recurrió a toda la simbología, la imaginería, la historia y la estereotipia mexicanas para fincar su discurso. Recuérdese que uno de aquellos estereotipos fue, por ejemplo, el del charro mexicano, presente siempre, desde el origen y hasta la fecha, en la iconografía fílmica mexicana. Al respecto, Ricardo Pérez Montfort señala que "[...] quizá fue el cine el que mayormente contribuyera a la invención de esa región 'típicamente mexicana' en la que vivían charros y chinas poblanas muy quitados de la pena en medio de jaripeos, canciones y jarabes".⁵⁷ Más adelante, el mismo autor indica esto:

Durante el régimen del general Lázaro Cárdenas, se insistió con cierta debilidad en la diversidad de la nacionalidad mexicana; pero el camino recorrido en la imposición de la "mexicanidad" del charro y la china ya era muy firme. A partir de 1937, el cuadro estereotípico se consolidó como elemento central de aquel "paraíso perdido" de los hacendados y como símbolo inequívoco de mexicanidad. El cine, la prensa y la radio explotaron sin piedad al charro, a la china y al jarabe tapatío.⁵⁸

Hacia el inicio de los años cuarenta, el discurso fílmico mexicano, en cuanto al nacionalismo, exaltó los elementos constitutivos referidos, particularmente a través de asuntos históricos que eran elegías a los temas de la tierra natal, la religión, la raza, la lengua, la bandera, el himno nacional, los hechos y personajes históricos, etc.

⁵⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, pp. 157.

⁵⁶ Aceptamos en este trabajo como definición de propaganda el conjunto de métodos y técnicas capaces de producir una serie de mensajes dirigidos hacia una audiencia con la finalidad de modificar o crear una actitud y conducirla a una acción concreta mediante todo tipo de recursos (actos públicos, impresos, medios de comunicación, etc.) y con el objetivo de conseguir una de estas respuestas: adhesión, sumisión, subversión, cooperación o inclusive pánico. Cf. Norberto Corella Torres, *Propaganda nazi*, Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, 1993, pp. 15.

⁵⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, pp. 126.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 129.

En forma similar a otros países, tanto del bando aliado como del Eje, se instituyó una estrategia de recuperación de los hechos y personajes del pasado, con el aderezo de varios de los elementos arriba enumerados o todos ellos. Se buscaba, simultáneamente, transmitir el discurso que, estableciendo un paralelismo entre guerras del pasado con la guerra internacional contemporánea, sirviera a los fines de la política internacional de los aliados y la del México de aquella coyuntura.

Esos nacionalismos, que en apariencia hermanaban a los individuos y diluían las diferencias entre las clases sociales, tienen entre sí, derivaron en un discurso de corte *nacional-populista* que, por ejemplo, insistía en denunciar la dominación extranjera y en reaccionar contra ella. Marcos Kaplan plantea que el *nacional-populismo*

[...] asume y cumple la reivindicación organicista de una nación estructurada como bloque monolítico, la idealización de un pasado mitificado, la promesa declaratoria de un destino de gran potencia. Correlativamente, el nacional populismo escamotea o repudia los grandes conflictos sociales e ideológico-políticos como amenaza a la unidad nacional necesaria. Exalta de modo más o menos demagógico a las masas depuradas de contaminaciones clasistas como actor necesario y beneficiario legítimo de la justicia redistributiva. Enfatiza el autoritarismo vertical de un Estado, un partido, un líder carismático, de sus servidores o de sus herederos, y el encuadre riguroso de las bases populares. Éstas son proclamadas por la retórica y la ideología nacional-populistas como sujeto de la historia, y convertidas por la práctica de tales movimientos y regímenes en objeto pasivamente manipulable de los aparatos y personajes político-estatales.⁵⁹

Dentro del grupo de los países beligerantes, los agresores recurrían al nacional-populismo para justificar su belicosidad; los agredidos, para su defensa. En las naciones como México, que no participaron en acciones militares, o lo hicieron de modo muy marginal, aunque fueron importantes como soporte del esfuerzo bélico desde otras perspectivas, la finalidad del discurso era predisponer a la opinión

⁵⁹ Marcos Kaplan, *op. cit.* pp. 59. Además de este texto, y del de Ricardo Pérez Monfort ya citado, otras referencias útiles en el presente trabajo son las siguientes: Ernest Gellner, *Naciones y Nacionalismo*, México, Alianza-Conaculta, (Colección Los noventa), 1988, 190 pp.; Enrique Plasencia de la Parra, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, México, Conaculta, (Serie Regiones), 1991, 172 pp.

pública a una actitud defensiva, en caso de un ataque eventual, y ganar prosélitos contra los fascismos.

En líneas generales, aunque con los matices específicos de cada caso, este *nacional-populismo* fue elemento del discurso de coyuntura de los países involucrados en la guerra, y lo fue en casi todos los ámbitos, entre ellos el cine. Así, mientras el fascismo italiano exaltaba en sus filmes la pasada grandeza del imperio romano, también el cine mexicano ponderó las culturas prehispánicas y las haciendas, entre otros aspectos que se consideraban expresión de una cultura popular cinematográfica que recuperaría además el teatro de revista, la carpa, el corrido, etc. De la misma manera, también se cultivó en casi todos los casos el apego a la tierra, la lengua y la leyenda. Sin embargo, mientras que en las cinematografías fascistas se apelaba al discurso de la pureza racial, en países como Estados Unidos y México el tema de la raza se vio matizado en el cine por el carácter multiétnico, en el primer caso, y por el mestizaje y la fuerte presencia indígena, en el segundo.

Todos estos elementos fueron parte del discurso filmico, porque eran a la vez parte del discurso cotidiano del momento: en México, como en otros países, ese cotidiano, en su tránsito de lo público a lo privado y viceversa, acabó por resultar representativo de la cultura nacional.⁶⁰ Tenemos así la clave para entender que, pese a su singularidad, aquellos discursos conformaron la cotidianeidad en la misma medida que todos los antes mencionados (familia, campo, ciudad, etc.), puesto que la suma de todas las singularidades, que ofrece la posibilidad permanente de la reproducción, forma parte de y es producto de las circunstancias del momento.⁶¹ De acuerdo con lo anterior, estamos en el entendido de que "la transformación de la vida cotidiana, de las relaciones y circunstancias de los hombres, no es anterior ni posterior a la transformación política y económica, sino simultánea con ella".⁶²

⁶⁰ Agnes Heller propone que "[...] la vida cotidiana es la totalidad de las actividades que caracterizan las reproducciones singulares productoras de la posibilidad permanente de la reproducción social". Vid. Agnes Heller, *Historia y vida cotidiana*, México, Grijalbo (Colección Enlace), 1985, pp. 9 y 39-69.

⁶¹ "La circunstancia es la unidad compuesta por fuerza productiva, estructura social y forma mental," Heller, *op. cit.*, pp. 19.

⁶² *Ibid.*

Con el cultivo de aquellos discursos, que fueron consecuencia y, a la vez, pasaron a ser parte de la cotidianidad de México entre 1940 y 1952, la clase política y empresarial que los prohió participó en la constitución de un imaginario colectivo, de la mentalidad del momento, que son, junto con los discursos en sí, elementos de la ideología. La industria del cine nacional, apuntalada por la Casa Blanca y la industria fílmica hollywoodense, puso en marcha una práctica discursiva con sus filmes, que por sus diversos contenidos y discursos se constituyeron en soportes ideológicos. Lo anterior se explica por el hecho de que

una acción correspondiente a los intereses de una clase o de una capa se puede elevar hasta el plano de la práctica, pero en este caso rebasará la cotidianidad; la teoría de la cotidianidad se convierte entonces en ideología, la cual se independizará relativamente de la práctica cotidiana, cobra vida propia y se pone, consiguientemente, en relación principal no con la actividad cotidiana, sino con la práctica.⁶³

Condenar los fascismos de diverso cuño, exaltar las virtudes de la unidad latinoamericana, atribuir a los aliados el papel de salvadores de la democracia -- particularmente a Estados Unidos— y ensalzar las potencialidades de los pueblos se convirtieron en prácticas comunes. Los argumentos se fundaban en el pasado legendario (cuando los países lo tenían), la raza, la lengua, la religión, el carácter nacional, etc.

Se produjo pues el apuntalamiento de un imaginario colectivo, de una mentalidad enraizada en el momento que se vivía en México y en el mundo. A la manera de Michel de Certeau, entendemos la mentalidad, entre otras acepciones, como el entrecruzamiento de los vectores tiempo-espacio donde todos los factores concurren para constituir una *dinámica articuladora de sentido* en la vida política, social, económica, etc., de un grupo social en un lugar y en un momento específicos.⁶⁴

Aunque según Jaques Le Goff la historia de las mentalidades es la historia de la lentitud en la historia, porque la mentalidad es lo que cambia más pausadamente, deseamos establecer la proximidad de nuestro estudio con la

⁶³ *Ibid.*, pp. 59.

⁶⁴ *Vid.* Michel de Certeau en *L'invention du quotidien*, citado por Jesús Martín Barbero, en *Diálogos de la Comunicación*, Núm. 50, oct. de 1997, pp. 32, y también Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, *op. cit.*, 334 pp. *Cursivas mías.*

historia de las mentalidades: el historiador de las mentalidades se acerca de forma particular al psicólogo social, porque las nociones de conducta o de actitud son para ambos esenciales. Por otro lado, el mismo autor señala que la historia de las mentalidades tiene sus fuentes privilegiadas, entre estas las que, más y mejor que otras, introducen a la psicología colectiva de las sociedades. El hecho de que en nuestro estudio tengamos como fuente importante al cine refuerza los vínculos de que hablamos porque, de acuerdo con Le Goff, advertimos que "[...] los *mass media* son los vehículos y las matrices privilegiadas de las mentalidades: el sermón, la imagen pintada o esculpida, son, más acá de la galaxia de Gutenberg, las nebulosas de donde cristalizan las mentalidades".⁶⁵

En la generación de cine con contenidos históricos, todos quienes lo produjeron en México hicieron de su labor una muy peculiar práctica discursiva que, si bien no reconocida del todo como tal por tener como vehículo el cine, acusa similares intencionalidades a las de otras formas de difusión de la historia.

Aunque ya desde la etapa muda el cine nacional había mostrado su intención de afianzar el nacionalismo, decíamos arriba que ni el nacionalismo como componente del discurso ideológico oficial mexicano ha permanecido inmutable, ni las condiciones a que su uso ha respondido han sido las mismas. Aurelio de los Reyes refiere que "unas películas de tema histórico, hechas para unas clases de historia en la Escuela Nacional Preparatoria en 1900, tenían por objeto precisamente estimular el sentimiento patrio, cualidad exigida por los teóricos nacionalistas a la pintura nacional".⁶⁶

Esta forma y estas intenciones de difundir la historia fueron en alguna medida análogas a las que describen autores como Enrique Plasencia de la Parra --en obra ya indicada--, y Josefina Zoraida Vázquez, esta última cuando plantea que entre otros propósitos que en general rigen la enseñanza de la historia se cuentan "[...] la aculturación y socialización de los individuos, el fortalecimiento del nacionalismo y el patriotismo, el deseo de modelar y modular la comprensión del carácter nacional, etcétera".⁶⁷

⁶⁵ Vid. Jaques Le Goff, "Las mentalidades, una historia ambigua", en Jaques Le Goff y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia*, vol. III, *Objetos nuevos*, Barcelona, Laia (Colección Papel 451), 1980, pp. 81-98.

⁶⁶ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas, 1987, pp. 38.

⁶⁷ Josefina Z. Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, Colmex/Centro de Estudios Históricos (Nueva serie 9), 1979, pp. 7-19. En adelante, el discurso nacionalista del cine mexicano mostraría las

El momento en que se registró la unión del nacionalismo --ya de suyo tradicionalmente presente en el discurso oficial mexicano, y por su intermediación en las artes y la cultura en general-- con la mentalidad adecuada a las circunstancias bélicas fue el inicio de los años cuarenta, particularmente 1942. En ese año, por convenio y por consigna, al nacionalismo se le sumaron los factores de la lucha contra el fascismo, la defensa de la democracia, el latinoamericanismo, el debilitamiento del sentimiento antiyanqui, el desarrollismo, la conciliación entre grupos y clases, y más tarde también el anticomunismo. Es cierto que muchos de estos elementos, propios de la mentalidad colectiva de los años cuarenta y cincuenta, y por ende de la práctica discursiva, han estado siempre presentes, pero el tono y estilo que adquirieron durante los gobiernos de Ávila Camacho y Alemán fueron marcados por la guerra y la posguerra.

Considerar los móviles ideológicos, afectivos, sociales, políticos, culturales, etc., conscientes o inconscientes,⁶⁸ de los protagonistas de esa etapa histórica en México y en el mundo, resulta crucial para advertir la huella de la mentalidad. Dichos móviles inclinaron a una buena mayoría de la humanidad hacia aquella práctica discursiva, ante la necesidad de unificación en la que Thomas Mann llamó "la época moralmente buena", porque "[...] la lucha colectiva contra la extrema deshumanización nazi dio a los hombres comunidad, objetivo inmediato, sostén moral [...]"⁶⁹ Éste es uno de los factores fundamentales que subyacen en nuestra explicación de por qué estudios como el que nos ocupa son cercanos también a la historia de las mentalidades.

variaciones y matices de los distintos momentos. De ahí que, a finales de los años diez y durante los años veinte, en películas como *Patria nueva* y *Reconstrucción nacional*, por ejemplo, fuera notoria su intención de apuntalar la idea de un México nuevo que había nacido de la Revolución. En los años treinta el discurso nacionalista tuvo como un fuerte componente el indigenismo de acuerdo con una de las piedras angulares de regimenes sobre todo como el cardenista: la reivindicación del indio no sólo en el cine, sino en otras artes como la literatura y la pintura.

⁶⁸ Para incursionar en estudios históricos desde esta perspectiva puede ser útil la siguiente referencia: Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana-ITESO (Serie *El oficio de la historia*), 1995, 161 pp. En dicho texto, el autor señala que "las intervenciones de Freud en la Historiografía son casi quirúrgicas [...] Perciben en la historicidad las crisis que la organizan o la desplazan. Descubre los eventos decisivos (relacionales y conflictuales, originariamente genealógicos y sexuales), los puntos de construcción de estructuras psíquicas". (p. 80.)

⁶⁹ Agnes Heller, *op. cit.*, pp. 35. Sobre este mismo asunto, la autora agrega que "[...] los años del fascismo fueron tiempos moralmente buenos, pues el fascismo reprimía tan inequívocamente todo valor humano fundamental, que facilitaba considerablemente la elección buena (la facilitaba, evidentemente, no físicamente, sino moralmente, desde el punto de vista de la claridad o univocidad). Habremos de añadir a eso que precisamente la indignación y la rebelión elementales de la humanidad contra el fascismo suministran la prueba más concluyente de lo que hemos llamado invencibilidad de la sustancia humana".

Si la historia de las mentalidades implica entrar en el terreno de las representaciones que una sociedad tiene de sí, de su historia y de su entorno, a partir de un estudio del cine mexicano como el aquí propuesto podemos examinar la mentalidad de la época y las circunstancias en que dicho cine se produjo. Esta incursión permite hacer evidente la ideología subyacente en el discurso histórico de aquel cine, discurso integrado, dijimos antes, no sólo por los filmes y sus contenidos, sino por todos los factores condicionantes, los sujetos participantes y los programas, planes y estrategias que aquéllos instrumentaron.

Conviene insistir en la manera en que se dio la interpretación y transmisión de la historia en el periodo de nuestro estudio, pero no sólo en el cine mexicano, sino en el mundo. Resulta adecuado hacerlo con los lúcidos argumentos de De Certeau, que apuntalan nuestra teoría de una contigüidad con la historia de las mentalidades. Debemos tener presente que no confundimos imaginario con mentalidades, ni historia de las mentalidades con historia de las ideas, pero es muy probable que elementos de todas ellas estén inmersos de una u otra manera en la presente investigación.

Lo que llamamos espontáneamente historia no es sino un relato. [...] Se impone un sentido recibido en una organización tautológica que no dice otra cosa sino lo presente. Cuando recibimos el texto, ya se llevó a cabo una operación que eliminó a la alteridad y su peligro, para no guardar del pasado, integrados en las historias que toda una sociedad repite en las veladas, sino fragmentos empotrados en el rompecabezas de un presente. [...] La palabra historia oscila entre dos polos: la historia que se cuenta (*Historie*) y la que ocurre (*Geschichte*). Esta distinción tiene el mérito de indicar, entre dos significaciones, el espacio de un trabajo y de una mutación. *Porque el historiador parte siempre del primer sentido y tiende hacia el segundo, para descubrir, con el texto propio de su cultura, la realidad de algo que pasó en otra parte y de otro modo; de esta manera produce la historia. Con los trozos que le organizó de antemano la imaginación de su sociedad, realiza desplazamientos, añade otras piezas, establece diferencias y comparaciones, descubre con estos indicios las huellas de otras que lo remiten a una construcción ya desaparecida. Para resumir: crea ausencias.* Con esos documentos -valiéndose de procedimientos de su oficio que no vamos a mencionar aquí-- construye un pasado que es tomado, pero no absorbido por su nuevo discurso.⁷⁰

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 274. Las cursivas son mías.

El reconocimiento de una práctica discursiva que difunde la historia es lo que da al cine, en general, y al de nuestro estudio de caso, en particular, el valor de documento, de testimonio, de fuente para la investigación histórica. En todas las formas de su relación con la historia, el cine se circunscribe a una red de determinaciones, dependencias, influencias recíprocas, etc., que explican la necesidad de estudiar el cine histórico, cuando toma a la historia como inspiración para sus espectáculos, o el cine como fuente, aunque no se refiera a asuntos y personajes históricos, que debe estudiarse como testimonio de su momento de producción.

Se puede argumentar, por lo antes expuesto, en los términos de De Certeau y los otros autores citados, que la historia (la historiografía) casi siempre es parcial. Sin embargo, deseo establecer que para este trabajo otras fuentes importantes de la investigación fueron las que permiten recuperar factores que escapan al imaginario colectivo, a la mentalidad, al discurso, y que ya han sido definidas desde la introducción general de este texto. Las fuentes empleadas para validar el cine --bibliográficas, hemerográficas, audiográficas, videográficas, e incluso la historia oral, también aprovechada en este trabajo-- y los archivos documentales, permitieron configurar sólidamente el contexto discursivo del que nos ocuparemos.

II CINE E HISTORIA EN EL MÉXICO DE LOS AÑOS TREINTA

Antecedentes.¹

El *Maximato* (1928-1935), periodo así llamado por que durante él Plutarco Elías Calles fue el "hombre fuerte", el eje de la política mexicana tras la muerte de Álvaro Obregón y, por tanto, el "Jefe Máximo" de la "familia revolucionaria" en el poder, se caracteriza por la continuidad que aquel caudillo impuso a la política entre 1928 y 1935, desde Emilio Portes Gil --presidente interino--, Pascual Ortiz Rubio --mandatario electo--, Abelardo L. Rodríguez --presidente provisional--, y hasta el primer año del gobierno de Cárdenas. Por tanto, el Maximato se caracteriza por la dualidad de poderes que aquella situación originó. Las tres etapas de los sucesivos gobiernos comprendidos por el Maximato arrojaron, como saldo, hechos de innegable significación para la vida del país.

¹ Este apartado no pretende en modo alguno ser una historia del cine mexicano en los años treinta ni de los gobiernos del Maximato y el Cardenismo. Independientemente de que no es el tema del presente trabajo, el periodo es tan extenso que abordarlo sería objeto de un estudio particular. Por otro lado, examinarlo sólo sería útil con fines introductorios, lo cual nos lleva a recuperar del periodo únicamente los aspectos significativos que sirvan como antecedente a nuestro estudio particular (1940-1952). Algunos de los textos que han servido como referencia para nuestra aproximación son éstos: Arnaldo Córdova, *En una época de crisis (1928-1934)*, México, Siglo XXI/UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, (Serie *La clase obrera en la historia de México*, 9) 1980, 240 pp.; Luis González y González, *Los días del presidente Cárdenas*, México, Colmex, (Colección *Historia de la Revolución Mexicana*, 15), 1988, 381 pp.; Arnaldo Córdova, *La política de masas del cardenismo*, 5ª ed., México, Era, (Serie popular), 1983, 219 pp.; Bertha Lerner de Sheinbaum y Susana Ralsky de Cimel, *El poder de los presidentes. Alcances y perspectivas (1910-1973)*, México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, A.C., 1976, 504 pp.; El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, 4ª ed., México, Colmex, Centro de Estudios Históricos, 1994, vol. 2.

En 1929, durante el régimen de Portes Gil, por ejemplo, se fundó el Partido Nacional Revolucionario (PNR), después Partido de la Revolución Mexicana y luego Partido Revolucionario Institucional, cimiento de la posterior institucionalización de la maquinaria partidista y electoral, en la búsqueda de una legitimidad hasta entonces inexistente para el ejercicio del poder político en México por parte de "la familia revolucionaria".

Al conflicto cristero se sumó otro conflicto armado: la rebelión escobarista (1929). La elección de Ortiz Rubio como candidato a la presidencia, a instancias del "Jefe Máximo", no se correspondió con un acuerdo para gobernar. En lo más agudo de la crisis, originada por el *crack* financiero de *Wall Street* y por el conflicto interno con el sindicalismo obrero, vinculado con aquélla, Ortiz Rubio, sin el apoyo de Calles, se vio obligado a renunciar en septiembre de 1932. Se inició así el gobierno de Abelardo L. Rodríguez como una etapa de colaboración entre éste y el "Jefe Máximo", que posibilitó la transición hacia el cardenismo durante las elecciones de 1934.

Lázaro Cárdenas, en principio disciplinado respecto a las reglas del juego político impuesto por Calles, ya no se sujetaría a éste medio año después de asumir la presidencia, porque entonces ya era dueño de un amplio poder personal, y puso en práctica por primera vez un plan sexenal de gobierno que en los aspectos económico, agrario y educativo y laboral, alcanzaría avances significativos en medio una gran efervescencia política y social.

En el panorama del Maximato destacan los conflictos económicos derivados de la gran depresión y los movimientos escobarista y vasconcelista; en lo externo, los roces con Estados Unidos ante la imposibilidad de pagar la deuda pendiente y ante la deportación de casi 300 000 trabajadores mexicanos de aquel país.

La incipiente industrialización impulsada por Calles a pesar de la crisis se inició con el crecimiento de la infraestructura institucional --la consolidación del Banco de México como institución bancaria central del país, por ejemplo-- y material --la construcción de una red carretera, aunque todavía muy limitada, entre otros aspectos--, que permitió cierta dinamización, y también mediante el divisionismo, el clientelismo y el sometimiento de que fueron objeto los movimientos obrero y campesino.

En el terreno educativo la autonomía universitaria y el laicismo impuesto en la enseñanza primaria por Ignacio García Téllez y Eduardo Vázquez Vela, sucesivos secretarios de Educación, originaron controversias. La llamada educación socialista, aprobada por el PNR, propició una reacción clerical que agudizó la ya de por sí tensa situación generada a partir de la primera rebelión cristera (1925-1929), a la que Lázaro Cárdenas puso fin en su segunda fase, durante los años treinta.

El cardenismo consolidó algunos de los presupuestos de la Revolución. Pero el afianzamiento de las instituciones originaría, a la larga y probablemente sin que Cárdenas lo buscara, la corporativización de los mexicanos como mercado electoral y, por tanto, su mediatización y sojuzgamiento al encuadrarlos en "sectores", clases, grupos, etc. Así, la población se convirtió destinataria de un muy notorio populismo oficial que, sin embargo, no pudo hacerle plena y verdadera justicia.

Uno de los grandes logros de Cárdenas fue la autonomía de la figura presidencial, al sacudirse la tutela callista. Ello le permitió emprender, en lo interno y en lo externo, una política caracterizada por triunfos sucesivos: una política de masas cuyos ejes fueron el apoyo al sector obrero y la reforma agraria en el ámbito rural, el impulso de la industrialización, el fortalecimiento del PNR y de la figura presidencial como árbitro supremo de todas las clases de la sociedad; y el

nacionalismo como ideología promotora de medidas de unificación frente a las amenazas internas y externas. De ahí que las decisiones expropiatorias y la conducta del régimen en política exterior revelaran a Cárdenas como estadista dotado de una gran capacidad para actuar en situaciones coyunturales, pero imposibilitado para consolidar con todas sus medidas un final de decenio rico y fructífero para todos los sectores sociales.

La era de Cárdenas lo fue de fortalecimiento del presidencialismo, del nacionalismo, del indigenismo --por la especial atención que dedicó a los grupos étnicos, incluso en el plano institucional y no sólo en el de los discursos--, de la solidaridad internacional --por el apoyo a la República española y la protesta contra las arbitrariedades de los países del Eje-- y, es necesario decirlo, de agudos conflictos que originaron un "aplacamiento" de su radicalismo en el último tercio de su gobierno.

Debido a la política que para algunos parecía socializante y anticlerical en educación, se registró una fuerte agitación religiosa, porque la reforma de diciembre de 1934 al artículo 3º constitucional había establecido que "la educación que imparta el Estado será socialista, y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios [...]".² Desde la integración de su gabinete inicial, formado por callistas en su mayoría, Cárdenas dejó claro, aun sin referirse demasiado a la religión, que su gobierno conservaría el mismo tinte anticlerical.³ Después, el 1º de enero de 1935, cuando se refirió a la mediatización religiosa del pueblo, se produjo la primera y una de las más fuertes confrontaciones en el inicio de aquel gobierno, que desde la perspectiva presidencial obedecía a la alianza del clero y los conservadores.

² Instituto de Investigaciones Jurídicas, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos comentada*, México, UNAM-IJ, 1985, p. 7. Para un estudio exhaustivo sobre la que se propuso como educación socialista durante el cardenismo, véase *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 17, *La educación socialista*, México, Colmex.

³ *Vid.* Luis González y González, *Los días del presidente Cárdenas*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 15, México, Colmex, 1988, p. 15.

El cierre de algunos templos, la prohibición de enviar literatura religiosa por correo, el cese de algunos funcionarios católicos y la postura de la Secretaría de Educación atizaron el fuego que Cárdenas, a decir de Luis González, quiso combatir con más fuego cuando los órganos oficiales del gobierno, la estación de radio XEFO y el periódico *El Nacional* extremaron todavía más su anticlericalismo. En este camino, Tomás Garrido Canabal, "el más estruendoso anticlerical del gabinete",⁴ junto con su grupo de "fanáticos antifanáticos",⁵ los camisas rojas, habría de exacerbar hasta límites peligrosos aquella pugna, que Cárdenas debió y pudo finalmente atenuar, una vez que se inició la controversia por la agitación, ahora de trabajadores, y cuando se deshizo de Calles y callistas como Garrido Canabal.⁶

A la política de masas y en favor de obreros y campesinos correspondió la creación de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC). El sector empresarial tuvo una reacción que pudo sortearse maniobrando hábilmente con todos los grupos encuadrados en sectores y movilizándolo a unos contra otros para mantener el control. A la actitud agresiva del capital exterior se respondió con una política nacionalizadora y expropiatoria de bienes como los ferrocarriles, las propiedades agrarias y el petróleo en 1938. A la oposición política se reaccionó con un fortalecimiento del PNR y su transformación en Partido de la Revolución Mexicana (PRM) para confrontar las posibles disputas por el poder de institutos políticos como el Partido Acción Nacional, creado en 1939 por los sectores opositores a Cárdenas, y líderes como Cedillo y los que disputaron la contienda electoral de 1940, principalmente Juan Andrew Almazán, hasta que el mandatario logró imponer al que en su momento se conoció como el candidato de la reconciliación, Manuel Ávila Camacho.

⁴ *Ibid.*, p. 23

⁵ *Ibidem.*

Ciertamente, en todo este contexto fue quizás aun más significativo que la agitación religiosa y la incipiente amenaza del PAN, el surgimiento, el 26 de junio de 1937, del movimiento sinarquista, de corte fascista, cuyos adalides se aglutinaron entre mayo y junio de 1937 bajo el lema de Patria, Justicia y Libertad. Detrás de él se hallaba un movimiento antirrevolucionario, simpatizante del nazismo alemán, del fascismo italiano y del falangismo español, que además de ser contrarrevolucionario era anticomunista, antiestadounidense, pro católico y pro hispanista.⁷ Con la efervescencia provocada sucesivamente por las controversias religiosas, laborales, agrarista y políticas, más las confrontaciones con el exterior por las expropiaciones, en un contexto internacional de expectación por la inminencia de la guerra, el cardenismo culminó en medio de una crisis general, sobre todo económica, cuyos tintes hicieron necesaria la elección de un sucesor más moderado entre todos los aspirantes a la presidencia.

El cine mexicano de los años treinta

En medio de todos los vaivenes políticos, económicos, sociales y culturales que originaron el Maximato, la crisis económica mundial, los movimientos artísticos y la revolución cultural nacionalistas, paralelos a la agitación social, sobre todo hacia la segunda mitad de los años treinta, la etapa del cine sonoro mexicano se inició al declinar 1931. Habría de iniciarse así una trayectoria en que la cinematografía resultó el aglutinador de las diversas expresiones de la cultura popular y del nacionalismo oficial. La importancia del invento del cine sonoro, entre finales de los años veinte y principios de los treinta, radicó precisamente en que abrió la posibilidad del surgimiento de cinematografías nacionales, mediante las cuales las

⁶ *Ibid.*, p. 23. Frente al grupo de los "camisas rojas" surgirían los "camisas doradas", un grupo conservador, yankóforo, antisocialista, anticomunista y racista, aglutinado fundamentalmente en el Partido Acción Revolucionaria Mexicanista. Luis González, *op. cit.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, pp. 139-141.

poblaciones analfabetas tuvieron acceso a las manifestaciones de sus respectivas culturas. La música, la literatura, el teatro de revista, los bailes, la carpa, la paisajística y la visualidad, entre otros elementos, acabarían por integrarse como elementos constitutivos del cine que, junto con la radio, se convirtió en el pilar de la primera verdadera experiencia de comunicación colectiva o de cultura de masas de carácter nacional en México.

Aunque hubo otros intentos de sonorización, la primera película que incorporó la banda sonora en el soporte mismo del filme fue *Santa* (Antonio Moreno, 1931), adaptada por segunda vez de la novela de Federico Gamboa.⁸ Se inició con aquel hecho una etapa calificada por los estudiosos del cine nacional como un periodo de búsqueda y experimentación en la historia de la cinematografía mexicana. Debido a él y a la carencia de recursos de todo tipo, así como al afán decidido de vencer toda suerte de limitaciones y obstáculos, se manifestó un despliegue de imaginación y de creatividad cuyo saldo fueron varios filmes considerados hasta hoy como clásicos, si bien fueron muy pocos dentro del vasto panorama de una producción en su mayoría de calidad ínfima.⁹

La incorporación de actores y técnicos que se habían formado en Hollywood, particularmente en lo que se conoció como cine hispano (segundas versiones en castellano de las películas estadounidenses de éxito),¹⁰ junto con los elementos nacionales, vigorizaron al cine mexicano de los años treinta que

⁸ La primera adaptación de *Santa* se hizo en 1918, en la etapa del cine mudo, y la dirigió Luis G. Peredo; la segunda versión, de 193 el actor español Antonio Moreno; la tercera, de 1943 por el cineasta estadounidense Norman Foster; la cuarta, de 1968 Emilio Gómez Muriel, y la quinta se realizó para televisión en los años setenta.

⁹ Entre otros de los autores que sustentan esta tesis se encuentran Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Posada, 1979, 449 pp.; Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas, 1987, 225 pp., y Emilio García Riera en sus diversas obras. Véase la bibliografía al final de este trabajo.

¹⁰ Aunque hay multitud de artículos sobre el "cine hispano" (segundas versiones en castellano de filmes realizados originalmente en inglés, con las que Hollywood pretendió conservar sus mercados ante la llegada del cine sonoro) y referencias a él en libros, uno de los textos más completos y recientes sobre el tema es el siguiente: Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990, 320 pp.

comienza por vez primera a adquirir la apariencia de industria, aunque muy modesta. En alguna medida, las temáticas ya intentadas por el cine mudo se repitieron en la etapa sonora. Los alardes de nacionalismo, junto al melodrama de corte tradicional, urbano o rural, dieron fisonomía a una industria cuyos géneros cinematográficos arraigarían fuertemente en el gusto del público mexicano y latinoamericano de años posteriores.

A nombres como el del veterano Miguel Contreras Torres se sumaron en los años treinta los de Fernando de Fuentes, Miguel Zacarías, Arcady Boytler y otros más, autores todos ellos, incluido Contreras, de algunos de los filmes más significativos de los primeros años del decenio. Los esfuerzos de experimentación y creatividad dieron lugar a algunos ensayos temáticos y estilísticos cuyos magros aciertos fueron, entre otros, filmes como *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* (los tres de Fernando de Fuentes, de 1933 los dos primeros y de 1935 el último), *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann-Emilio Gómez Muriel y Julio Bracho, 1934),¹¹ y *Dos Monjes* (Bustillo Oro, 1934), por citar solamente algunos.

¹¹ Tradicionalmente se ha reconocido a Zinnemann y Gómez Muriel como los directores de *Redes*, pero el propio Zinnemann, en entrevista para la televisión estadounidense, reconoció como director de dicha película a Paul Strand y se identificó a sí mismo como asistente de éste. Por otro lado, de la información contenida en la entrevista a Julio Bracho resguardada en el Archivo de la Palabra (antes Programa de Historia Oral) del INAH, se deduce que su participación en el inicio del accidentado rodaje fue importante, y que quien concluyó en su lugar y editó el filme fue Gómez Muriel. Bracho establece el hecho de que, luego de presenciar una de sus puestas en escena de gran éxito, la de la obra *Lázaro río*, Paul Strand lo invitó a codirigir *Redes*. Cf. Julio Bracho en la entrevista realizada por Ximena Sepúlveda en junio de 1975, del archivo arriba citado clasificada como PHO/2/23 y Emilio Gómez Muriel, en la entrevista realizada por María Alba Pastor en noviembre de 1975, PHO/2/47. Las entrevistas señaladas forman parte del *Archivo de la Palabra* y se consultaron en el Instituto Dr. José Ma. Luis Mora, en el Centro de Documentación del INAH y en la Biblioteca de la Dirección de Estudios Históricos del INAH (Castillo de Chapultepec). Con excepción de la entrevista que realicé al señor Gregorio Walerstein, todas las entrevistas consultadas para esta investigación corresponden al Archivo de la Palabra del INAH. Por tanto, en adelante deberá entenderse que, salvo indicación en sentido contrario, todas las que se citan aquí lo son y se referirán únicamente con la clave PHO/2 (correspondiente a las entrevistas de personalidades de la industria del cine mexicano), seguida del número de registro correspondiente, así como de los nombres del entrevistado y el del entrevistador y la fecha y lugar de la entrevista.

Junto a todos aquellos filmes, reconocidos por su valor intrínseco, surgieron los melodramas conyugales y familiares (con Juan Orol y Ramón Peón entre sus primeros adalides), los intentos de un cine de horror, temas de la tradición colonial y otras experiencias muy significativas para el enfoque de nuestro estudio: la entronización de la comedia ranchera (a partir de la distribución y el éxito continentales de *Allá en el Rancho Grande*, de De Fuentes en 1936), la experiencia de Eisenstein en México (llegado en 1931 para iniciar el rodaje de la que quedaría como la inconclusa *¡Que Viva México!*) y las dramatizaciones de carácter histórico patriótico: filmes como *Juárez y Maximiliano*, 1933, y *¡Viva México!*, 1934, ambos de Contreras Torres.¹²

Sobre todo, los filmes del tipo de los dos últimos citados, junto con la comedia ranchera y el cine de corte indigenista, acusan la influencia del contexto de vaivenes políticos y nacionalismo mexicano de los años treinta, que contribuyeron a definir la fisonomía del cine de los años cuarenta. Aunque se ha hablado mucho de la influencia del estilo de Eisenstein en el cine de corte indigenista, sobre todo en el de Emilio Fernández, posteriormente, es justo establecer que el cineasta soviético se retroalimentó a su vez de toda la efervescencia generada por el indigenismo, la Revolución, el ámbito rural e inclusive la cultura visual con que se encontró a su llegada a México.¹³ En este sentido, conviene tener claro además que la obra de Eisenstein respecto a México fue una interpretación de otra interpretación, la que después de la Revolución, y desde el ámbito oficial y la cultura posrevolucionaria, reinterpretó la historia y la vida nacionales.

¹² Sobre la trayectoria de Miguel Contreras Torres en el cine véase el excelente libro de Gabriel Ramírez *et al. Miguel Contreras Torres 1899-1981*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Colección Cineastas de México, 9), 1994, 233 pp.

Nacionalismo, literatura y cine

El decenio de los treinta fue una etapa de profundo nacionalismo, fenómeno que ya desde el siglo XIX había tenido hondas repercusiones en la literatura. Las tuvo también en el cine, en el que influyen las letras, la política oficial y el ambiente social en general. Josefina Vázquez menciona que "[...] en realidad durante el periodo (1917-1940) funcionaron dos nacionalismos: uno tradicionalista, defensivo, conservador, yankófono, hispanista y pesimista, y otro, el oficial, revolucionario, xenófono, indigenista, optimista y populista".¹⁴ Así, en el cine de los años treinta el nacionalismo tuvo sus equivalentes, también con las dos facetas antes mencionadas y en línea directa con las aportaciones que al nacionalismo cotidiano hicieron las adaptaciones literarias.

Es muy notorio, por ejemplo, que como en la etapa del cine mudo,¹⁵ en los años del cine sonoro se hicieron adaptaciones de obras como *Clemencia* (Chano

¹³ Comparto en este punto la tesis sustentada por Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, op. cit., pp. 96-114.

¹⁴ Josefina Zoraida Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, México, Colmex, 1979, p. 190.

¹⁵ Sobre películas de temas históricos en el cine mudo, cabe mencionar que, además de los filmes de este género producidos en 1900 como apoyo didáctico de las clases de historia de la Escuela Nacional Preparatoria, comentados por Aurelio de los Reyes en nota anterior, este investigador, junto con Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, han documentado la realización de los siguientes filmes: relativos a Cuauhtémoc, Hernán Cortés, Hidalgo, Morelos y Juárez (Carlos Mongrand, 1904), *El grito de Dolores* (Felipe de Jesús Haro, 1907), *El suplicio de Cuauhtémoc* (sin director identificado y realizada o estrenada hacia 1909), *Colón* (Pedro J. Vázquez, 1910), *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, 1914)), *La voz de su raza* (Carlos Martínez Arredondo, 1914), *1810 o Los libertadores* (Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, 1916), *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama, 1918), *La virgen de Guadalupe* (Geo D. Wright, 1918), *María* (Rafael Bermúdez Zatarain, 1918), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), *Don Juan Manuel* (Enrique Castilla Cantaluba, 1919), *Epopéya* (sin director y fecha especificados), *El Zarco* (José Manuel Ramos, 1920), *El Cristo de oro* (Basilio Zubiaur y Manuel R. Ojeda, 1926), *Conspiración* (Manuel R. Ojeda, 1927), *Alma tlaxcalteca* (Ángel E. Álvarez, 1929), *Zúari* (Miguel Contreras Torres, 1931). Independientemente del hecho de que no todos los argumentos de estas cintas se refieren a hechos históricos, de que pueden corresponder al género de ficción o al documental, ser largo, medio o cortometrajes, su relación con el nacionalismo es innegable. Tomemos como ejemplo el de *Alma tlaxcalteca*, filme al que Emilio García Riera se refiere así: "[...] Se admiraban en él las fiestas de la Semana Nacionalista celebrada en la capital del estado con vistas del convento de San Francisco, de un desfile de doce mil tlaxcaltecas (en eso, hay que creer a un intertítulo: nadie los ha contado) de todas las clases sociales, charros y chinas, carros alegóricos, novillada, maniobras militares y llegada de funcionarios del municipio y del estado. Ese menú de imágenes se repitió hasta la náusea en el cine mexicano documental y más o menos oficial." Emilio García

Urueta, 1934) o *Los bandidos de Río Frío* (Leonardo Westphal, 1938). De esta última película se hicieron comentarios positivos, aunque se estableció que

[...] la obra cinematográfica no se apega estrictamente a la grandiosa novela de Manuel Payno, demasiado vasta y llena de grandes panoramas para ser llevada íntegra a la pantalla; con los principales elementos del libro se ha forjado una historia romántica y aventurera, que los descendientes del novelista autorizaron, y que hace un argumento ligero y muy entretenido.¹⁶

Si la adaptación de obras como *Clemencia* implicaba una inmersión en los terrenos del cine con alusiones históricas, el melodrama revolucionario, el melodrama ranchero y el costumbrismo representaban una vuelta al pasado en busca de la tradición colonial y el cine de corte indigenista.¹⁷

En cuanto al cine sobre la Revolución mexicana, la coincidencia más o menos general se centra en el sentido de que filmes como *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*,¹⁸ junto con algunos otros, significaron un planteamiento distinto de ese episodio histórico. Se trató de cintas que plantearon una especie de revisionismo por parte de la derecha mexicana respecto a la Revolución, manifestado por vía de quienes poseían esa ideología, como Fernando de Fuentes y expresaban sus concepciones pesimistas sobre la

Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1969, vol. 1, p. 19. A mayor abundamiento sobre el cine nacionalista o histórico en la etapa muda, consúltese también Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, (Colección Difusión Cultural, 4, Serie Cine), 1985, 156 pp.

¹⁶ *El Universal*, 1ª Sección, México, D. F., 11 de agosto de 1938, p. 7. En lo sucesivo, deberá entenderse que, salvo indicación en sentido contrario, todas las fuentes hemerográficas citadas se publicaron en la ciudad de México.

¹⁷ Ya en la etapa muda los cineastas se habían propuesto hacer del cine el vehículo de un nacionalismo cuyo fundamento sería la recuperación del paisaje, la literatura, la historia y el folclor nacionales. El doctor Aurelio de los Reyes asegura que en la captación de la paisajística mexicana los cineastas mexicanos observaban, en alguna medida, una continuidad con el naturalismo de la escuela pictórica mexicana de fines del siglo XIX. A ese naturalismo pictórico se sumó un costumbrismo romántico que en esos cineastas se manifestó en el rescate de obras literarias costumbristas como *El Zarco* o *Clemencia*, de Altamirano, y también en la recuperación para el cine del teatro conocido como de género chico. Cf. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, op. cit., pp. 65-78.

contienda revolucionaria, en parte porque el rumbo que la revolución había tomado con los regímenes de ella emanados, sobre todo el cardenista, los tenía descontentos en absoluto. En aquellos filmes, desprovistos de los toques anecdóticos y folclorizantes que después se les imprimieron, la Revolución y sus personajes eran objeto de análisis y crítica.

En un punto intermedio entre la visión punzante de la trilogía de De Fuentes y los filmes donde la Revolución es sólo un telón de fondo, en 1939 se hizo una adaptación de otra novela importante, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, para una película del mismo nombre conocida también como *Con la División del Norte*. Costeada en cooperativa por todos sus participantes (los actores, Gabriel Figueroa, Chano Urueta, Enrique Morfín, Jorge Fernández y demás miembros de la producción), y con apoyo económico del Banco de Crédito Agrícola y Luis Manrique, *Los de abajo* fue un fracaso en sus primeras exhibiciones. Luego Jesús Grovas, compró la cinta, cambió su título por el de *Con la División del Norte* y la convirtió en un éxito rotundo en su segunda presentación al público.¹⁹ Muy elogiada en su tiempo, y precisamente en los años finales del cardenismo, cuando el llamado nacionalista se agudizó, *Los de abajo*, junto con todas las otras películas de tema revolucionario, evidenciaba la red de interdependencias entre la literatura, el cine y la cotidianeidad.

En el decenio de los treinta, la Revolución era una referencia cultural -- quizá la más importante-- que incidió no sólo en el cine y la literatura, sino en la música y la pintura, por ejemplo. De la misma forma en que a través del muralismo la Escuela Mexicana rescató la tradición prehispánica, colonial, revolucionaria, campesina e indígena como temas de sus obras, la literatura y, por intermedio de

¹⁸ *El prisionero trece* se basó en un argumento de Miguel Ruiz, *El compadre Mendoza* en un cuento homónimo de Mauricio Magdaleno y *Vámonos con Pancho Villa* en la novela homónima de Rafael F. Muñoz.

¹⁹ Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 de enero de 1976, PHO/2/53, p. 19.

ella, el cine alentaron la producción de filmes que eran todos facetas diversas de un mismo movimiento: el nacionalismo oficial.²⁰

Martín Garatuza (Gabriel Soria, 1934), **Monja y casada, virgen y mártir** (Juan Bustillo Oro, 1935) y **Hombre o demonio o Don Juan Manuel** (Miguel Contreras Torres, 1940), las dos primeras adaptaciones de obras de Vicente Riva Palacio y, la última de Juan de Dios Peza, son muestra de una búsqueda de los rasgos nacionalistas en el pasado colonial. Esta busca, corría por cuenta de los sectores de derecha que, por su perspectiva hispanista, navegaban a contracorriente de la cultura posrevolucionaria, la cual desde la cúpula oficial del gobierno, se empeñaba en negar o denostar a la Colonia, al extremo de definirla como la edad media mexicana. En este contexto, otras incursiones filmicas en la época colonial fueron **La Llorona** (Ramón Peón, 1933), **Cruz Diablo** (Fernando de Fuentes, 1934), **Sor Juana Inés de la Cruz** (Ramón Peón y Armando Vargas de la Maza, 1935), **El capitán aventurero (Don Gil de Alcalá**, Arcady Boytler, 1938), **El secreto de la monja y La torre de los suplicios** (ambas de Raphael J. Sevilla, 1939 y 1940, respectivamente)²¹ y una primera apología del guadalupanismo, **La reina de México** (Fernando Méndez, 1940), sobre un argumento del propio Méndez con asesoría y datos históricos del padre Canuto Flores y narración de Arrigo Cohen Anitúa.

Si resultara posible decir que aquella tendencia a rememorar la Colonia era una manifestación del nacionalismo de índole hispanista, tradicionalista o conservador, lo fue todavía más el nacionalismo expresado en comedias rancheras al estilo de **Allá en el Rancho Grande** (De Fuentes, 1936). En este filme, que según Ayala Blanco es una versión muy libre y chusca de una obra

²⁰ Mario Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1965, p. 175.

²¹ Hacia la fecha de su estreno **La torre de los suplicios** haría objeto de halagos al cine mexicano, con notas laudatorias en que se afirmaba que "los filmes de época continúan manteniendo el prestigio de la producción nacional". *El Universal*, 4 de mayo de 1941, p. 5. En adelante, todas las citas de testimonios hemerográficos,

teatral de Joaquín Dicenta,²² se hallan reunidos todos los elementos definitorios de este tipo de películas como un género netamente nacional: la música, el canto, las peleas de gallos, el costumbrismo, el colorido y el folclor de los bailes y el tono de los personajes de teatro de revista y hasta de carpa que luego se repetirían en multitud de otras producciones.

Lo que ha llevado a considerar cintas como *Allá en el Rancho Grande* y otras similares como manifestaciones del nacionalismo reaccionario es el planteamiento de un mundo idílico e incontaminado (la "Arcadia bucólica") de las haciendas porfirianas donde los únicos conflictos entre los patrones y sus trabajadores son de carácter amoroso. Esta temática, tratada cuando tenía lugar la reforma agraria más amplia emprendida en el país, refleja el momento en que se hizo precisamente porque su discurso iba a contracorriente del ambiente político y social de la nación. Ésta luchaba, con el cardenismo, por sepultar para siempre el pasado porfiriano, sobre todo el de carácter idílico planteado por el melodrama ranchero.

De cualquier manera, la comedia ranchera sería, a la larga, para el cine mexicano, lo que el *western* fue para el cine estadounidense: un género netamente nacional, con características propias, que daría muchos frutos durante los años siguientes. Entre ellos se pueden mencionar, volviendo a las adaptaciones literarias, *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938), basada en *La parcela*, de José López Portillo y Rojas y *Odio* (William Rowland, 1939), que ubica en el ámbito rural mexicano el contenido de la novela inglesa *El molino en el Floss*, de George Eliot.

documentos gubernamentales y diplomáticos, y en general de todas las fuentes de información en castellano se harán respetando la grafía original de los textos.

²² Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, op. cit., p. 69.

Nacionalismo e indigenismo

Entre todas aquellas manifestaciones de nacionalismo en el cine, en buena medida proveniente de la literatura, ya fuera de tono francamente crítico, tradicionalista-hispanista o definitivamente reaccionario y conservador, destacó en algunos momentos el indigenismo. Quizá encuadrado con mayor claridad que los otros en la vertiente del nacionalismo izquierdista, también se vio teñido por la demagogia de la propaganda oficial populista del cardenismo.

Luis González se refiere al hecho de que, inspirados en el movimiento por la reivindicación de lo indígena, el muralismo, la gráfica popular, la fotografía, la escultura, el cine y otras expresiones artísticas recurrieron a motivos indigenistas y campesinos. Conforme a tal planteamiento, lo que él denomina como arte agrarista incluye los esfuerzos por incorporar a la vida nacional tanto a indígenas como a campesinos, que con gran frecuencia eran prácticamente los mismos. Refiere González que, al amparo del agrarismo cardenista, surgieron expresiones literarias (novelas como *El indio* y *Rancho estradeño*, así como obras de teatro como *Rebelión*), a la par que se libraba la confrontación entre la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), integrada por el cubano Nicolás Guillén, Juan de la Cabada, María del Mar, etc., contra el grupo de Los Contemporáneos, de que formaban parte Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, los hermanos José y Celestino Gorostiza, etc., y se divulgaban alegatos antiindigenistas como la *Breve historia de México*, de José Vasconcelos. A pesar de que por la encíclica de Pío IX se incorporaron a la cruzada indigenista incluso el clero católico y misioneros protestantes, en lo general los intelectuales mexicanos no apoyaron a Cárdenas en su "praxis indigenista".²³

²³ Vid Luis González, *op. cit.*, pp. 108-126.

Fue evidente que, por la decidida política oficial de apoyo a los indígenas -- incluso en el terreno institucional al crearse el Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) y el Departamento de Educación Indígena (DEI), el cine volvió sus ojos a la literatura indigenista en busca de fuentes de inspiración para otro de sus temas. Ilustrativo de los esfuerzos por reivindicar lo indígena sería posteriormente, por ejemplo, un texto como *Valor económico y social de las razas indígenas de México*, uno de más de ocho que Lucio Mendieta y Núñez preparó para el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en 1938, en el que, además de una carta etnográfica, el autor haría planteamientos sobre las diferentes etnias de México (incluiría fotografías ilustrativas), con referencias al Congreso de indígenas otomíes y las cooperativas fundadas por el Departamento de Asuntos Indígenas (DAI).²⁴

Luego de la incursión de Eisenstein con *¡Que viva México!*, entre 1930 y 1931, una de las tempranas manifestaciones del indigenismo en el cine fue la película *Rebelión* (Manuel G. Gómez, 1934), y ambos filmes fueron confundidos a un punto tal que se originó un problema a propósito del estreno de la última el 16 de agosto de 1934 en el cine Olimpia. La prensa dio cuenta del incidente en los siguientes términos:

Continúa el boicot contra una película.

Unos líderes equivocados por la publicidad que se hace a una cinta, quisieron suspenderla.

La forma en que fué anunciada una película cuyo estreno tuvo verificativo el jueves pasado en el cine Olimpia, dio lugar a que los líderes de la Confederación Obrera y Campesina creyeran que se trataba de la famosa película del ruso Eisenstein, *Tormenta sobre México*, y quisieron suspender su exhibición. En los anuncios de la cinta recién estrenada, hay frases para que el público la confunda con *Tormenta sobre México*, y un grupo de líderes de la referida agrupación se presentó en el Olimpia exigiendo que fuera retirada del programa. Los empresarios del salón hicieron la aclaración de que no se trataba de la cinta de Eisenstein, y tuvieron que dar una exhibición a los referidos líderes, quienes se retiraron después de haber comprobado que se trataba de una producción

²⁴ Agradezco al doctor Ricardo Pérez Montfort que me haya facilitado el ejemplar mencionado.

*cinematográfica hecha hace años y a la cual se le ha puesto música y títulos, pero que dista mucho de tener la más ligera semejanza con la que tienen boicoteada.*²⁵

Rebelión, que tuvo como intérpretes a nativos de San Juan Teotihuacan, despertó, por otra parte, críticas poco benevolentes. En una de ellas se decía que

Si hace tres años se hubiera presentado *Rebelión*, antes de que alcanzara el desarrollo que tiene actualmente la cinematografía nacional, esta película hubiera triunfado. Pero en los momentos en que nuestra industria se consagra con una sucesión de cintas que pueden calificarse de buenas, *Rebelión* no es sino un ensayo de hace años, en que la buena voluntad de entonces y pedía disculpas al público [...] El argumento es el viejo tema de la rebelión contra el amo, agotado en películas, zarzuelas y novelas. Falta originalidad, aunque se entremezcle con nuestras viejas tradiciones en la aridez del suelo teotihuacano. Además, *la presentación de tipos étnicos en la pantalla, cuando no se ha logrado definir las actitudes de artistas con actuaciones anteriores, tiene el inconveniente de hacer un poco grotescas las escenas y no dar al público la noción de cosa definitiva* [...] En *Rebelión* los actores se mueven como títeres. No hay un conjunto bien logrado. *Nuestros indios –tan hermosos en sus campos–, resultan monigotes en el convencional cuadro de la pantalla.* Y no hablemos de la fotografía –mejor dicho de la técnica fotográfica–, en que hace falta un buen ojo artístico [...] *El público bonachón, aplaudió la escena en que aparece flotando nuestra enseña patria.*²⁶

Al filme, estrenado en agosto de 1934, poco antes de iniciarse el gobierno cardenista, lo presentaba la publicidad como “[l]a primera gran película etnográfica mexicana. Una dramática historia de amor, odio y rebeldía, interpretada por auténticos nativos de Teotihuacan, aborígenes como los que eligiera el célebre Eisenstein para su famosa película *Tormenta sobre México*”.²⁷ En estos hechos se advertían las huellas de un realismo socialista a la mexicana.

Ciertamente, el nacionalismo indigenista había profundizado la confrontación con los hispanistas. Pero en lo que todos estuvieron de acuerdo fue en que los indios vivían en la abyección y había que rescatarlos. Así, en un intento

²⁵ *El Universal*, 1a. Sección, 18 de agosto de 1934, p. 4. Las cursivas son mías.

²⁶ Fidel Solís, “La pantalla y sus artistas”, *El Universal*, 1a. Sección, 25 de agosto de 1934, p. 5. Las cursivas son mías.

por reconocer la importancia de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y fomentar la incorporación del indígena y el campesino a la vida nacional, el cine se sumó a los esfuerzos con la adaptación de obras literarias que se ajustaban a tales propósitos. De lo anterior dan cuenta las realizaciones respectivas que se hicieron de *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), sobre la novela de Gregorio López y Fuentes –ganador con ella del Premio Nacional de Literatura–, y *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), sobre una historia de Antonio Mediz Bolio adaptada para el cine por Chano Urueta, Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns, bajo la supervisión de propio Mediz Bolio.

En el caso de *El indio*, que muy al estilo de *Redes* pertenecería a lo que por entonces se denominó "cine con contenido social", se planteaba una rebelión de indígenas contra sus explotadores en un ingenio. La firma productora de la cinta recurrió para la adaptación de la novela de Gregorio López y Fuentes a Celestino Gorostiza, y al prestigio de Silvestre Revueltas en la música. Se tuvieron como fondo las pirámides (de Teotihuacan), los ídolos y esculturas prehispánicas (el Calendario Azteca), y la paisajística (cactus, nopales, nubes y montañas), junto con elementos del folclor (la danza del venado y los voladores de Papantla, entre otros). La película chorreaba nacionalismo, discursivamente al menos, por todos los ángulos que se le viera, al extremo de que la razón social de la productora era esta Nuestro México. Los textos introductorios de la película pueden ser ilustrativos:

Las tribus indígenas que por mucho tiempo estuvieron sometidas a la despiadada explotación por los grandes latifundistas en el territorio nacional, fueron redimidas por la Revolución que se inició en 1910. Esa explotación es uno de los principales motivos que justifican el movimiento revolucionario y que lo enaltecen. *La Revolución ha logrado la redención del indio*. Lo ha colocado en el nivel social que le corresponde como hombre libre y le ha devuelto las tierras de que tan injustamente había sido despojado. Los latifundistas han desaparecido y con ellos los abusos de las clases privilegiadas [...] *Estos hechos se desarrollaron en una época que precedió al periodo revolucionario actual [...] El indio, amo y señor del Anáhuac, diáfano*

²⁷ *El Universal*, 13 de agosto de 1934, p. 3.

de espíritu y corazón templado, *vio desplomarse repentinamente, al empuje de la civilización occidental*, el esplendor deslumbrante que había alcanzado *su raza de poetas y guerreros*. Desde entonces, confuso y disperso, *sometido a la servidumbre, sufría estoicamente la humillación que le imponía la dominante raza de los blancos* y se amparaba en el silencioso orgullo del grande que se sabe despojado y espera confiado en su destino el momento de su redención.²⁸

Aunque se aclara que la acción ocurre antes de lo que en el filme se denomina "el periodo revolucionario actual", es decir el cardenismo, no queda del todo claro si se alude al Porfiriato. Lo que sí se precisa es que la película da por sentado que la Revolución reivindicó a los indígenas. Pese a esta declaración, hecha desde el texto introductorio al inicio del filme, este último parece contradecir el aserto oficialista. Para la lectura de los textos un dedo señala, en pantalla y línea por línea, el orden de la lectura, con lo cual se hace evidente el hecho incuestionable de que el analfabetismo era todavía un problema grave entre la población a la que aquellos filmes se dirigían y que supuestamente ya había sido "reivindicada por la Revolución".

Por otra parte, sin duda alguna, referencias al hecho de que "el esplendor deslumbrante de la raza de poetas y guerreros" había sucumbido "al empuje de la civilización occidental" y a las humillaciones "que le imponía la dominante raza de los blancos" fueron manifestación de la controversia entre hispanistas e indigenistas y contribuyeron a su vez a acalorarla.

En el mismo tono enaltecedor de *El indio*, *La noche de los mayas* recurrió al libro fundamental de los mayas, el Chilam Balam. Los diálogos se escribieron en lengua maya, y luego se tradujeron al castellano de modo literal "para conservar la mentalidad y el estilo de expresión de la lengua maya

²⁸ Tanto los textos como la información se tomaron de la introducción y los diálogos de la película *El indio*. Las cursivas son mías. En lo sucesivo, deberá entenderse que todas las citas de introducciones y diálogos, salvo indicación en sentido contrario, fueron transcritos por mí directamente de los filmes analizados. No se recurrió a citas de los guiones porque, para los fines del análisis propuesto, es más útil tomar las referencias de las cintas tal como se presentaron al público.

auténtica".²⁹ La película, además, se filmó totalmente en Yucatán y participaron en ella indios mayas auténticos. Se contó también con la participación de Silvestre Revueltas en la música y las consabidas referencias a la pasada grandeza de la cultura maya:

*¡Ay! será el anochecer para nosotros cuando vengan...los blancos [...] Hace mas de dos mil años, en el tiempo de que no se lleva cuenta, los mayas habían fundado un poderoso imperio que se extendió desde Centroamérica hasta la península de Yucatán [...] En el siglo XX, huyendo del dominio de los blancos, muchos grupos de ellos fueron a refugiarse en los bosques, en los que viven aislados de la civilización y conservando restos de las costumbres y la religión de sus antepasados, ya mezclada con vagas ideas cristianas [...] En uno de estos pueblos escondidos en la selva se desarrolla la acción de esta obra que no pretende ser un documental científico [...] Es una historia humana y viva de amor y dolor.*³⁰

La película fue producida por la compañía Films de Artistas Mexicanos Asociados (FAMA), considerada progresista por los estudiosos del cine mexicano y cuyas producciones incluían *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), cinta relativa a la Guerra Civil Española. En cuanto a *La noche de los mayas*, FAMA se encargó de subrayar también, en uno de sus textos introductorios, que

[...] los diálogos de los personajes indios de esta obra están escritos en lengua maya por el autor. El mismo autor los ha traducido al castellano de modo literal y estricto, con lo que han conservado estrictamente la mentalidad y el estilo de expresión de la lengua maya auténtica. FAMA realizó totalmente en Yucatán la filmación de esta película en los lugares y en el ambiente en que se desarrolla la acción.³¹

La visión del indigenismo, propia de la postura nacionalista-conservadora-hispanista, estuvo representada en el cine por los planteamientos de creadores como Contreras Torres, quien en 1931 ya había abordado el tema en el

²⁹ Textos tomados de la película *La noche de los mayas*. Las cursivas son mías.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

cortometraje silente *Zitari*.³² En 1934 realizó *Tribu*, con un argumento suyo sobre la conquista de México, y en su texto inicial brinda una clara muestra de su perspectiva de los hechos y sus protagonistas:

Tribu ocurre en cualquier parte de América, sin apego a los cánones históricos. Es un romance de amor en la virgen tierra americana, cuando el indio aún era amo y señor de la selva y el caballero español legendario caballero de la aventura temeraria. Surge así el poblado de Santa Fe de Otul, en el nuevo mundo, donde ondea el pabellón de Castilla y el escudo del real representante de su majestad, el rey de España, ante los nuevos dominios conquistados.³³

Esta clase de advertencias, respecto a que se trataba de filmes con contenido histórico, aunque "sin apego a los cánones históricos", solían colocarse al inicio de los filmes por las precauciones a que estaban obligados los productores y directores al tratar la historia, pues de pretender filmar con apego a ella podrían enfrentar problemas. De ello da cuenta el hecho de que, además de Contreras Torres, también Gabriel Soria se planteó la realización de un filme basado en la conquista de México, aunque ninguno de los dos llevaría finalmente a cabo sus proyectos. Respecto al de Gabriel Soria se dijo esto en 1937:

Habiendo descubierto que puede hacerlo, este entusiasta de 29 años, intenta arriesgar fuerte en su próxima producción, que será hecha en este invierno o en la próxima primavera; es la historia de "la conquista de México"; y será la primera película de 1 000 000 producida en México. En otras palabras, ¡histórica! El dramaturgo americano Marcus Goodrich ha preparado el guión del famoso libro de Prescott, y la intención del señor Soria es filmarlo tanto en español como en inglés, con estelares mexicanos en la primera y actores norteamericanos en la segunda. Así, si la versión en inglés sale bien, él espera que sea posible distribuirla en su primera corrida en los Estados Unidos.³⁴

³² Gabriel Ramírez, citado por Emilio García Riera, se refiere a una nota periodística yucateca sobre este filme, según la cual se trataba de una "película netamente nacional que pone de manifiesto los recuerdos de nuestra civilización milenaria..." Emilio García Riera, *op. cit.*, vol. 1, p. 55.

³³ Tomado de la película *Tribu*. Las cursivas son mías.

³⁴ Nota anónima publicada en *The New York Times* el 10 de octubre de 1937. Citada por Eduardo de la Vega Alfaro, *Gabriel Soria <1903-1971>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIECC e Imcine-Conaculta, (Colección Cineastas de México, 6), 1992, p. 90.

Como Soria, Contreras Torres planeó su proyecto sobre la conquista de México a principios de 1938 y con el título tentativo de *Hernán Cortés y Moctezuma*. Cuando le entregó una subvención de 200 000 pesos, el presidente Cárdenas le expresó sus temores de que con el proyecto se avivaran "viejos rencores".³⁵ Gabriel Soria había pensado en Lupe Vélez como protagonista de *La Malinche*, en tanto Contreras Torres llegó a decir que Dolores del Río haría el mismo personaje en su versión, pero el hecho de que ninguno de los dos llegara a concretarlos muestra claramente que, por una parte, no estaban reunidas todavía las condiciones como para acometer en el cine mexicano semejantes superproducciones, y que, por otra, el tema era demasiado candente como para recibir el abierto patronazgo oficial que sí se concedía a otros proyectos. Ejemplos lo fueron *Redes* (Paul Strand, Zinnemann, Bracho y Gómez Muriel, 1934) o *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935). Para rodar, este último el gobierno proporcionó fondos monetarios, contingentes militares y asesoría del ejército en la filmación de las batallas. Cuando la cinta fracasó en su exhibición al público, el régimen refaccionó a los empresarios de los estudios Clasa (Cinematográfica Latinoamericana, S. A.), pues *Vámonos con Pancho Villa*, su primera producción, había absorbido gran parte de su capital y el fracaso en taquilla hacía tambalear a la empresa casi desde su nacimiento.

Tanto Soria como Contreras Torres tendrían en el futuro la ocasión de referirse colateralmente a la conquista en sus posteriores proyectos, pero esto no sería sino hasta los años cuarenta. Mientras tanto, los indigenistas de corte nacional-izquierdista se empeñaban en ver a la Conquista y la Colonia como épocas de barbarie; en contrapartida, Miguel Contreras Torres encontraba en aquel periodo histórico el ambiente ideal para contar historias de amores entre príncipes indios con damas de Castilla, como es el caso de *Tribu*, y explicaba de aquella manera las "bondades" de la Conquista y el origen del mestizaje. Aun

³⁵ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres <1899-1981>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Colección Cineastas de México, 9), 1994, p. 55.

más: en su introducción del filme *Don Juan Manuel* u *Hombre o demonio*, al ubicar espacio-temporalmente la acción, señala que ésta se desarrolla en "Nueva España, época evocadora... Allá, a mediados del siglo XVII comienza nuestra relación en la muy noble y leal ciudad de México".³⁶ El nacionalismo peculiar de Contreras Torres pareció llevarlo a ver como etapa romántica y sugerente cualquier época pasada de la historia mexicana, y por ello habría de percibir la intervención francesa y el segundo imperio como la que mejor reunía esos atributos entre todas las fases de la historia nacional.

Con filmes de este corte, Contreras Torres se forjó paulatinamente en los años treinta una fama de acucioso "historiador" en el cine, y se adjudicó la "propiedad" de dichos planteamientos para la pantalla. Algunas de las notas publicadas sobre *Don Juan Manuel* lo ilustran: "[...] Miguel Contreras Torres se dedicó a buscar en los archivos de la Colonia y a consultar con varios escritores hasta que encontró documentos de gran valor que demuestran que Don Manuel verdaderamente existió [...]".³⁷ y "[...] en realidad el dinámico director Miguel Contreras Torres, que ha encauzado la producción nacional por el sendero de los más notables episodios históricos, ha realizado con su *Don Juan Manuel* una obra por todos conceptos altamente elogiosa [...]".³⁸ Aun si se tratara de gacetillas pagadas, lo cual es muy probable si consideramos los procedimientos poco honestos de Contreras para producir, distribuir, exhibir y publicitar sus producciones –los cuales le acarrearían graves conflictos en los cuarenta que hasta propiciarían su retiro en los cincuenta–, que luego veremos, lo cierto es que contribuyeron a crearle una imagen de "historiador" entre los cineastas mexicanos.

³⁶ Texto tomado del filme *Hombre o demonio* o *Don Juan Manuel*.

³⁷ *El Universal*, 2ª Sección, 15 de octubre de 1940, pp. 1-3.

³⁸ *Excélsior*, 2ª Sección, 17 de octubre de 1940, pp. 1-3.

Pese a las que se pudieran suponer buenas intenciones del cine indigenista de los años treinta, sobre todo en relación con las visiones románticas que la derecha planteaba sobre la Colonia, con el tiempo se impuso una visión idealizada y falsificada de los indios mexicanos. Ejemplos de esto último podrían serlo también cintas como *Netzahualcóyotl, el rey poeta* (Manuel Sánchez Valtierra) y *Janitzio* (Carlos Navarro), ambas filmadas en 1934. En su momento, aquel cine indigenista adaptado de la literatura --y aun el que no lo era-- fue un síntoma palpable de la influencia en el ambiente de la ideología y el discurso nacionalistas de la época.

La adaptación de la novela de Mariano Azuela, *Mala yerba* (Gabriel Soria, 1940), contenía alusiones a un problema perenne de México: el de los trabajadores migratorios en Estados Unidos, pero en líneas generales el filme se ubicaba más bien dentro del melodrama ranchero al plantear la historia de un noble caballerango y ex bracero (Arturo de Córdova), que debía proteger a su novia (Lupita Gallardo) de los acosos sexuales del hacendado (René Cardona en papel muy similar al personaje que había interpretado en *Allá en el Rancho Grande*), quien en ausencia de su novio la había violado.

El tema de los braceros estuvo por igual presente en otra adaptación literaria, *Adiós mi chaparrita*, también conocida como *Los refugiados* o *Los repatriados* (René Cardona, 1939), adaptada de la novela *Rancho estradeño*, de Rosa de Castaño. Tan significativo era el asunto en la época que originó conflictos entre Estados Unidos y los gobiernos del Maximato por la deportación de aquel país de poco más de trescientos mil trabajadores entre 1930 y 1933. Fue elocuente al respecto que el estreno de la película *Adiós mi chaparrita*, filmada a principios de 1939, se retrasara su estreno más de cuatro años y medio (hasta el 25 de agosto de 1943), por los problemas de censura y las reclamaciones estadounidenses ante las imágenes de los policías migratorios de la frontera que aparecían ametrallando a los "mojados" cuando éstos intentaban cruzar a nado el

rio Bravo.³⁹ Otros filmes parecidos también tendieron a reivindicar lo mexicano de un modo cada vez más abierto, y el charro acabaría por configurarse como el prototipo del hombre mexicano en la misma medida en que el *cowboy* lo era del estadounidense en las cintas de Hollywood.

Si podía parecer espinoso el tema de los mexicanos vejados y explotados por otros mexicanos o por sus opuestos, los *cowboys*, en Estados Unidos, lo mismo ocurría con muchas películas de fines de los treinta, donde figuraban personajes citadinos que en la provincia o en la ciudad misma abusaban de incautos y bonachones campesinos. Esta situación, que ya se había planteado en películas como *La india bonita* (Antonio Helú, 1938), se repitió también en una adaptación del cuento *El alcalde Lagos*, de Jorge Ferretis, para la película *El señor alcalde* (Gilberto Martínez Solares, 1938), además de *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938).

En general, se produjo también un conjunto de películas del estilo *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), que se hacían eco del alarmismo ante la creciente urbanización de la ciudad de México y el tránsito paulatino del país de su índole rural a otra cada vez más metropolitana, con los consecuentes males que ello acarrearía, idea que reforzaba el mito de la "arcadia bucólica" propuesto por la comedia ranchera.

La relación de las confrontaciones de personajes rurales y urbanos con la real y creciente urbanización del país, desembocó en la leyenda negra del capitalino abusivo con los provincianos, que podría no parecer del todo fundamentada. Sí lo es en cambio el hecho de que en aquellos años de transición de gobiernos y conflictos entre candidatos se hicieran películas que soterradamente satirizaban y hacían veladas críticas al partido oficial y a los

³⁹ Enrique Solís, entrevista realizada por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974, *PHO* 2/8, p. 36.

hombres en el poder. Tanto fue así que, además de la adaptación de *El señor alcalde* se hizo también una de *Los caciques*, del español Carlos Arniches, para la película *El jefe máximo* (De Fuentes, 1940).

Que estas películas adaptadas de la literatura expresaban una manifestación de la relación con lo cotidianeidad del momento en que surgieron lo prueba el hecho de que se hicieron otras en el mismo sentido, aun cuando no se basaran en obras literarias. Considérese el hecho de que la película *El jefe máximo* tuvo problemas de censura por sus alusiones al Maximato. Por otra parte, al igual que hoy ocurre con las telenovelas, en el *El candidato* (Chano Urueta, 1937) se hace la consabida advertencia inicial: "Los personajes y hechos de esta película son ficticios y no tienen relación alguna con la vida política del país."⁴⁰

El otro terreno en que también fue muy evidente la manifestación del nacionalismo, quizá porque su contenido se prestaba a ello, fueron las películas de tema histórico o las que ubicaban sus acciones en etapas pasadas de la historia mexicana, con referencias concretas a hechos y personajes históricos. El ya mencionado Miguel Contreras Torres hizo en 1933 *Juárez y Maximiliano (La caída de un imperio)*. Este filme, realizado sobre un argumento y adaptación del propio director, tuvo como compilador a Elmer J. McGovern y al dramaturgo e historiador Francisco Monterde García Izcabalceta como corrector de estilo en los diálogos. Plena de textos explicativos y de un tono en extremo solemne, *Juárez y Maximiliano* decía esto en su texto introductorio:

⁴⁰ El primer reglamento de censura cinematográfica se publicó en el *Diario Oficial* el 23 de junio de 1913, durante el huertismo; el 1º de octubre de 1919 se publicó el decreto carrancista de censura; en 1935, al reformarse la fracción X del artículo 73 de la Constitución, la censura se hizo extensiva, además de aplicarse a las películas nacionales y extranjeras producidas o exhibidas en el país, previamente a su exhibición pública, a los guiones y argumentos antes de su filmación; el 19 de septiembre de 1941 se dio a conocer en el *Diario Oficial* el Reglamento de Supervisión Cinematográfica; el 31 de diciembre de 1949 la Ley de la Industria Cinematográfica, cuyo reglamento se divulgó también en ese periódico el 6 de agosto de 1951, refiere en ambos casos a la censura como "supervisión". Vid. Virgilio Anduiza Valdelamar, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca UNAM (Documentos de Filmoteca, 6), 1983, 358 pp.

En el año de 1864 Napoleón III de Francia apoyó con sus ejércitos la creación de un imperio en México, con la supuesta idea de que Europa tuviera la supremacía en América [...] El Archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo, hermano del emperador de Austria Francisco José, y la princesa Carlota Amalia de Bélgica, fueron los elegidos para ser los emperadores mexicanos [...] En México defendía la causa republicana el presidente constitucional *Don Benito Pablo Juárez, de cuna humildísima pero de rara inteligencia*. En esta lucha intervinieron prácticamente todos los países poderosos de la tierra, y el drama histórico es una página interesante en la historia universal del siglo pasado [...] *La reproducción de los incidentes de aquel drama presentados aquí se tomó en los lugares históricos* usando en su mayoría las reliquias del imperio que México conserva en el Museo Nacional, en el Castillo de Chapultepec, el Palacio Nacional, en la antigua Catedral y en los campos donde se combatió y se consumó la caída del imperio [...] la mañana del 12 de junio de 1864, la ciudad de México contempló entusiasmada la entrada triunfal de Maximiliano y Carlota a su nuevo imperio.⁴¹

Con una introducción como la anterior, se anticipaba el tono melodramático del filme, y a la vez quedaba claro que se había realizado con todo el patrocinio oficial, aunque de entrada se considerara que Juárez, pese a su nacimiento en "cuna humildísima" había sido dotado de "rara inteligencia", como si lo primero excluyera forzosamente lo segundo. Más aun: Juárez tenía presencia prácticamente sólo en el título de la película, pues aparecía en dos muy breves secuencias de un relato en extremo sensiblero que planteaba de principio la visión "romántica" de aquel periodo, cara a Contreras Torres hasta el final de sus días. Considerada como una auténtica superproducción de la época, **Juárez y Maximiliano** fue objeto de una gran *première* en el Palacio de Bellas Artes, para luego permanecer, casi seis semanas en el cine Principal, lo cual resultaba inusitado en ese tiempo. Después de ese triunfo, Contreras Torres acometería a continuación la que intentó ser una epopeya sobre la Independencia: **¡Viva México!** (1934). Esta cinta se estrenó con gran boato el 15 y 16 de septiembre de 1934, y en el gran despliegue publicitario y de gacetillas relacionado con ella se la describía de la siguiente forma:

⁴¹ Texto introductorio tomado del filme *Juárez y Maximiliano*. Las cursivas son mías.

PELÍCULA PATRIÓTICA SE ESTRENA MAÑANA

Viva México (El grito de Dolores) obra histórica que glorifica a los próceres de la independencia, y que es una fidelísima reproducción de los episodios de 1810, [...] es un filme genuinamente nacional y por su tema, que vive en el corazón de todos los mexicanos, despertará el entusiasmo entre los millares que habrán de presenciar mañana su exhibición [...] Es la primera película nacional que bate récord de exhibición pues al mismo tiempo que se exhibe en la capital los días 15 y 16 de septiembre, será presentada en Puebla, Pachuca, León, San Luis Potosí, Tampico, Chihuahua y otras poblaciones de la república y en el extranjero en Guatemala, San Salvador, Honduras, El Paso Texas, Arizona, Nuevo México y Los Ángeles, California. Miguel Contreras Torres, autor y director técnico y artístico de esta cinta, obtiene otro triunfo.⁴²

En 1937, Miguel Contreras Torres volvió sobre el tema de la intervención francesa y el segundo imperio con *La paloma* y todavía lo trataría de nuevo en 1939 en *The Mad Empress (La emperatriz loca)*, siempre con argumentos de su propia creación. Rodado en Estados Unidos y México y con la participación de actores del primero de ambos países, *La emperatriz loca* fue motivo de un conflicto legal. En el mismo año en que se realizó, la Warner Brothers de Hollywood realizó el filme *Juárez*, dirigido por William Dieterle. Contreras Torres acusó a la firma hollywoodense de haberle plagiado su filme de 1933, *Juárez y Maximiliano*, y la Warner zanjó la situación comprometiéndose a distribuir *La emperatriz loca* a través de su compañía subsidiaria Vitagraph. En tal disposición para solucionar el conflicto pesaba, sin duda alguna, una larga cadena de conflictos que se habían originado por la imagen de México y su gente en el cine estadounidense desde los años del cine mudo y que habían causado inclusive protestas diplomáticas y la intervención de cónsules y embajadores de ambos países.⁴³

Cabe destacar que, muy significativamente, el tema de las guerras entre México y Estados Unidos se mencionaba muy poco, como en *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938). De tal filme se dijo esto:

⁴² José Gómez Ugarte, *El Universal*, 1ª sección, 14 de septiembre de 1934, p. 7.

⁴³ Sobre estos asuntos véase Seth Fein, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930", en *Secuencia*, Núm. 34, México, Instituto de Investigaciones doctor José María Luis Mora, enero-abril de 1996, pp. 155-195.

Un espectáculo cinematográfico mexicano, a base de muchedumbres y de acción guerrera, "El cementerio de las águilas", se estrena hoy en el cine Rex [...] Lo inspiran unas cuantas páginas de nuestra historia, la epopeya de los Niños Héroes de Chapultepec, y con la perspectiva épica de la defensa del suelo patrio de una invasión extranjera, Luis Lezama, su realizador y distinguido veterano de nuestro cine, logra, tal vez el primer triunfo de un cine que siendo todo nuestro, ya no pregone una estructura yanquilizada.⁴⁴

Por supuesto, lo de la estructura yanquilizada se refería al control casi absoluto que el cine estadounidense, mediante las distribuidoras de Hollywood, ejercía en el mercado filmico mexicano, cuyas cintas trataban por otra parte de competir con el mundano cine hollywoodense de los treinta, precisamente por vía de incursiones en el folclor de la comedia ranchera, la Revolución y la historia nacional. En tal sentido, fue significativa una nueva referencia a la independencia, *El insurgente (El último virrey*, Raphael J. Sevilla, 1940), realizada sobre un argumento de Rafael M. Saavedra, adaptado por Eduardo Ugarte, y con guión de Julio de Saradez.

Las obras de Contreras Torres, de calidad cinematográfica dudosa, acentuarían en el futuro su visión idealizada y romántica de la etapa del siglo XIX correspondiente a la intervención francesa y el imperio de Maximiliano y Carlota. Sin embargo, en lo general, para otros cineastas, ese mismo ambiente decimonónico y en especial la época porfirista, servirían como escenario idealizado de argumentos "románticos". Además de las ya citadas, *Corazón bandolero* y *Guadalupe la Chinaca* (ambas de Raphael J. Sevilla, de 1934 y 1937, respectivamente), tenían como contexto el mismo periodo.⁴⁵ Para el estreno de *Corazón bandolero* se eligió el Teatro Iris, que a partir de dicha exhibición se convirtió en cine. Tal cambio se anunció así:

⁴⁴ Gonzalo Becerra, "El cine al día", *Novedades* 23 de junio de 1939, p. 7.

⁴⁵ *Guadalupe la Chinaca* sería referida en la prensa como "[...] mezcla de la poesía de Amado Nervo y una ficción histórica de bastante interés de tiempos de Maximiliano [...]" Excélsior, 1ª sección, 11 de junio de 1938, p. 9.

El cinema Iris se inaugura el jueves

La película nacional Corazón bandolero será estrenada ese día para abrir el nuevo salón.

El jueves próximo abrirá sus puertas, transformado en salón cinema, el antiguo Teatro Iris, el mejor de los coliseos de la capital que ha sucumbido ante la ofensiva del cinematógrafo, y no volverá a presentarse en su escenario la *Reina de la Opereta, Esperanza Iris*, quien con tanto cariño luchó por mantener su teatro abierto, alentando a cuanta compañía se formaba y aún desistiendo de su propósito de mantenerse retirada de las tablas, en un esfuerzo supremo por detener la retirada del público, que volvió las espaldas a los espectáculos teatrales, prefiriendo el cinema [...] Para significar esa transformación del coliseo en cine, se escogió una película nacional a instancias de la misma *Esperanza Iris*, deseosa de que su teatro comenzara con una cinta mexicana esta nueva etapa de su vida. Y se escogió *Corazón bandolero*, película hecha en México con asuntos mexicanos lográndose así que la inauguración del nuevo cinema esté dentro del espíritu patriótico de septiembre.[...].⁴⁶

El cine de añoranza porfiriana despuntó en los años treinta con filmes como *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939) y *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939), este último sobre un argumento de Pedro Zapiáin adaptado por el propio Gout con la colaboración de Sabino Camus. El cine representado por estas cintas se inició sintomáticamente hacia el final del cardenismo y contenía una crítica implícita al régimen que culminaba, como lo deja entrever una de los comentarios que, entre muchos otros, suscitó una de las películas del tipo:

Don Porfirio y su obra

Una fecha, el 2 de abril y una película: *En tiempos de don Porfirio*, refrescan el recuerdo del viejo Presidente. Los años han asordado pasiones, las nuevas turbulencias polarizan la belicosidad contemporánea y ello despeja el campo y favorece el examen histórico [...] Por mi parte ni porfirista ni antiporfirista, ni reaccionario, ni revolucionario, exento de todo vínculo personal o heredado que pueda poner trabas a mi lengua, quisiera concretar aquí, sin dilirambos como sin diatribas, un juicio ecuaníme honrado y libre acerca de la obra de este hombre extraordinario [...] No aplicaré un criterio relativista, porque después de ciertas monstruosidades posteriores a *Don Porfirio* "le han salido alas de serafín", como decía Ureta; confrontaré sus actos con las normas austeras de la justicia y la moral, del patriotismo y del bien público [...] Nace en una cuna

⁴⁶ *El Universal*, 2ª sección, 10 de septiembre de 1934, p. 5. Las cursivas son mías.

humildísima, pasa por las aulas del seminario y del Instituto de Oajaca, se yergue virilmente contra la tiranía de Santa Anna, continúa con las armas en la mano durante las luchas de Reforma, la Intervención y el Imperio y *descuella lo mismo por su bravura y sagacidad en la guerra, que por su capacidad administrativa, por su probidad intachable y su alto don de gobierno.*⁴⁷

En esta curiosa gacetilla, el autor, a fuerza de querer parecer imparcial o neutral, hace notar sin embargo muy claramente su repudio al gobierno cardenista, seguramente por la situación de crisis y agitación suscitadas por las expropiaciones o la radicalización en el segundo tercio de aquel gobierno y hace una apología de Díaz por los rasgos que, se suponía, le habían permitido mantener un férreo control del país, como se puede advertir en las cursivas.

Los filmes sobre la Revolución dirigidos por Fernando de Fuentes –influidos por las revisiones de tinte derechista de los años treinta sobre el movimiento armado– y los de “añoranza porfiriana” del final del decenio reflejaron la perspectiva de los sectores sociales para los que se había roto la imagen de solidez y estabilidad del país durante el Porfiriato, a causa de una Revolución que, con Cárdenas a la cabeza, parecía conducir a México hacia el caos. El cine mexicano, mediante cintas de nostalgia porfiriana, criticaba veladamente al régimen cardenista y ello se explica por el hecho de que los creadores de aquel cine o bien eran descendientes de las familias porfirianas acomodadas y arrasadas por la Revolución (tal era el caso de Bustillo Oro y de los cineastas que después se sumaron a él en el cultivo del mismo género cinematográfico, como Julio Bracho, Gilberto Martínez Solares o Mauricio Magdaleno, entre otros), o bien eran parte de la nueva clase media aspirante a formar la nueva burguesía, y veían en el cardenismo la amenaza de una nueva revuelta que cancelara sus aspiraciones.

⁴⁷ Carlos González Peña, *El Universal*, sección de espectáculos, 6 de abril de 1940, p. 3. Las cursivas son mías. Carlos González Peña (Lagos de Moreno, Jal; 1885 – México, D. F., 1955) había colaborado desde la edad de 19 años en diarios como *La Patria*, *El Diario*, *El Mundo Ilustrado* y en *El Universal* prácticamente desde su fundación en 1916. Con el seudónimo de *Maese Pedro*, hizo también crítica de teatro. Fue miembro del Ateneo de la Juventud, académico de la lengua y maestro universitario.

En el sector arriba descrito se podrían ubicar personajes como Jesús Grovas (1902-1967), por ejemplo, quien empleado como programador de la oficina en México de la firma hollywoodense Paramount, logró reunir 30 000 pesos, formó sociedad con Juan Bustillo Oro para que este dirigiera su primera producción y recurrió a Enrique Solís para que sus trabajadores le produjeran *Amapola del camino* (1937), misma que obtuvo un gran éxito comercial y le permitió emprender una carrera de gran productor y distribuidor del cine mexicano.⁴⁸ Junto a la experiencia de Jesús Grovas se puede mencionar la de Raúl de Anda, auténtico descendiente de un charro jalisciense, que invirtió el dinero obtenido de la venta o el empeño de ganado vacuno que había heredado de sus padres o comprado con las ganancias de sus giras como caballista de espectáculos en Estados Unidos, en la producción de su primer filme, *Almas rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937), y comenzar su trayectoria como exitoso e importante productor, amén de actor, del cine mexicano. Narradas así, tan escuetamente, estas vidas no permiten advertir todo lo que de azaroso pudieron atravesar en sus inicios. También habrían de sobrevivir, entre la multitud que se lanzaba a la aventura de producir cine, los hermanos Roberto y José (Joselito) Rodríguez, y algunos menos afortunados como el chileno José Bohr, pero hubo otros más que en la primera experiencia fracasada lo perdieron todo y se alejaron de las andanzas del cine para siempre.

Entre aquella multitud de arriesgados que se aventuraban en los terrenos del cine, con afán de obtener jugosas ganancias en poco tiempo, los más, o con vistas a constituirse en arrojados empresarios de la que habría de convertirse en una nueva, pujante, industria, habrían de contarse con el tiempo inversionistas bien establecidos en otras áreas. Estos últimos eran los menos, y de entre aquellos habrían de sobresalir en el futuro, además de Grovas, De Anda, los Rodríguez, etcétera, otros como Simón Wishnack y Gregorio Walerstein, Hipólito

⁴⁸ Cf. Emilio García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 1, pp. 143 y 275; Enrique Solís, entrevista realizada por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974, *PHO/2/8*, p. 148.

Signoret y familia, de "El Palacio de Hierro", los Pani, Miguel Contreras Torres y muchos más, aspirantes todos a formar la nueva burguesía mexicana junto con algunos burgueses de viejo cuño.

En el proceso de reacomodo registrado en el país, aquellos audaces hombres aspiraban a una posición preponderante. Con capitales extraídos de las rancherías, ganaderías y haciendas heredadas de la familia (Raúl de Anda o Contreras Torres), u obtenidos del ejercicio de funciones públicas (los Pani), del comercio y de los "empleos de cuello blanco" (Grovas o Walerstein), con préstamos y a veces casi de la nada, en los últimos años treinta y el inicio de los cuarenta se formó el sector de los futuros nuevos potentados de México. Junto con los argumentistas y adaptadores de los primeros filmes, como los Bustillo Oro, Magdaleno, Helú, etc., se convirtieron en "la gente del cine", ese nuevo segmento social tan llamativo, tan heterogéneo, que además

Pertenece a una generación privilegiada, la más creativa del siglo post revolucionario, una generación cuyos miembros más viejos son los nacidos en 1902: Jaime Torres Bodet, Leopoldo Méndez y Manuel Álvarez Bravo, y los más jóvenes Gabriel Figueroa (1908) y Adolfo López Mateos; a la generación pertenecen Xavier Villaurrutia y Francisco Rojas González (1902), Salvador Novo Emilio Fernández y Juan Bustillo Oro (1904), Gilberto Owen, Miguel N. Lira y Jorge Ferretis (1905) y, contemporáneo casi exacto de (Alejandro) Galindo, Mauricio Magdaleno (1906). *La generación comparte una vivencia caótica de la revolución, un ingreso a la preparatoria y la universidad como defensa heroica contra la evidencia de la bola, el caudillismo, la lucha de facciones, las ciudades ocupadas por ejércitos sucesivos [...]* Es una generación que retoma el impulso cultural, la curiosidad por vincular las corrientes artísticas extranjeras con las manifestaciones locales en una reacción dinámica y creativa que iniciara la generación del Ateneo de la Juventud y diera cauce institucional a la generación de 1915 (Lombardo Toledano, Caso, Gómez Morín). *Es una generación que ocupará el poder de un país gobernado por generales jóvenes y secretarios aún más precoces; de ahí surgirá el "archipiélago de soledades" de Contemporáneos y el desencanto contra la revolución hecha gobierno de los educados por José Vasconcelos durante su paso por la Universidad y la Secretaría de Educación y guiados políticamente por él en*

la campaña presidencial de 1929 [...] *Es una generación que ya crece con el cine como un nuevo lenguaje visual que madura rápidamente [...]*⁴⁹

Al lado de los ya mencionados hubo otros nombres, que eventualmente también incursionarían en la producción, la escritura de unos argumentos y la adaptación de otros, así como en la creación de guiones y diálogos adicionales, aunque fundamentalmente se desempeñaban como periodistas. Entre ellos se cuentan no sólo Carlos González Peña —a quien ya se ha hecho referencia—, sino otros aun anteriores como Carlos Noriega Hope, Marco Aurelio Galindo y demás que contribuyeron a crear los primeros espacios importantes de promoción del cine en medios como *El Universal Ilustrado*, por dar solamente un ejemplo. A su labor se sumarían paulatinamente otras instituciones divulgadoras y otros personajes importantes, entre ellos los transterrados españoles. Todos ellos en conjunto habrían de intentar sentar las bases para difundir de una auténtica cultura cinematográfica basada en premisas de apreciación determinadas en buena medida por el contexto y la formación y la condición de clase.

Aquel grupo de cineastas constituyeron el sector social que, proveniente de las clases antes acomodadas o de las clases medias, —la del viejo régimen y la del nuevo—, que contó entre sus filas con algunas personas apenas ilustradas, pero también con muchas otras muy dotadas en el terreno intelectual o cuando menos académicamente formadas. Un rasgo común a varios de los integrantes de esa generación era la experiencia de haber cursado una carrera, aunque casi todos la abandonaran sin terminarla. La gran mayoría de aquellos jóvenes estudió derecho, contabilidad o letras si bien no faltaban entre sus huestes “tránsfugas de la odontología” como Alejandro Galindo o Roberto Gavaldón, o gente de formación tan diversa como Julio Bracho, que antes del cine cursó medicina, filosofía y arquitectura.

⁴⁹ Gustavo García, “Gente como uno”, en *Intolerancia*, Revista de Cine, Núm. 7, México, noviembre-diciembre de 1990, pp. 78-79. Las cursivas son mías.

A menudo se habían formado en Hollywood, porque entonces no existían las escuelas de cine, y a lo sumo habían tomado clases de guionismo y dramaturgia. Así ocurría en el caso de Alejandro Galindo, en el tiempo libre que le dejaban sus labores de asistente de laboratorio en la Paramount y de Roberto Gavaldón, en sus descansos como mesero del hotel Roosevelt. Otros habían colaborado haciendo diálogos en castellano para el fracasado "cine hispano" y algunos más simplemente trabajado como extras o bailarines, como en el caso de Emilio Fernández, miembro del grupo de los que fueron actores, y en el de la única hija de la burguesía regional mexicana convertida en auténtica estrella: Dolores del Río.

Todos tenían también la experiencia de haber sufrido el embate de la crisis de 1929 y albergaban enormes deseos de salir adelante, de hacerse de un espacio y de un nombre en su país que se hallaba en proceso de transformación. Tal vez por eso muchos de esos jóvenes consideraban tener sobradas razones para inconformarse con el agitado contexto del final de los años treinta. Nadie quería una nueva revolución. Unos porque con la de 1910 lo habían perdido todo, o casi todo, ellos y sus familias. Otros porque aspiraban a hacerse de una posición en un contexto de estabilidad. Fue esta perspectiva la que determinaría en buena medida las recriminaciones lanzadas al cardenismo en filmes críticos del movimiento armado o en cintas de "añoranza porfiriana", la que teñiría, con contadas excepciones, de moralismo y conservadurismo a la futura industria mexicana del cine y sus producciones, que a toda costa harían llamados a la estabilidad y a la necesidad de evitar divisionismos y confrontaciones.

Por ello, como curándose en salud ante los posibles cuestionamientos que pudiera suscitar la visión idílica del Porfiriato —visto sólo como el escenario de amores difíciles entre caballeros con mujeres *non sanctas* o de damas de sociedad con "lagartijos", en medio de canciones, valeses, pastelerías (o de

pasteles en las mesas que exudaban abundancia) y jardines—, los filmes solían hacer advertencias como la siguiente:

*Esta película no es narración histórica. El argumento, personajes, nombres y situaciones son ficticios. No se pretende identificar a persona real alguna, ni tal cosa debe suponerse. La acción inicia en la calle de Plateros, frente al café La Concordia, frente al que transitan los caballeros en sus carruajes, a pie o a caballo...*⁵⁰

Esta clase de coartadas para evadir las acusaciones por falta de rigor y para justificar el melodramatismo con que se presentaba la historia y a sus protagonistas se divulgaban también en la prensa, como lo muestra una nota publicada a propósito de *La paloma*, con evidente tono exculpatorio:

[...] no es una película histórica, y en nada se parece a *Juárez y Maximiliano*, la anterior gran producción de Contreras Torres. El único punto de contacto entre una y otra es que aparecen Carlota y Maximiliano y Bazaine y algunos personajes que fueron prominentes durante el segundo imperio. Con una habilidad grande, producto de su pericia como cineasta, Contreras Torres toma a esos personajes históricos para presentar un aspecto humano de ellos.⁵¹

Es muy probable que tales pretextos constituyeran también un escudo protector frente a ojos que observaban de manera analítica y crítica la forma y los recursos habituales en el cine nacional desde la etapa muda, en cuanto a los terrenos del planteamiento histórico de sus argumentos y personajes. El cine, como nuevo lenguaje visual, había mostrado el poder de su influjo desde hacía mucho tiempo, y a los sectores relacionados con el cine se les fincaban responsabilidades. Ya desde 1930 se habían llevado a cabo disertaciones sobre la enseñanza de la historia en que las referencias al cine y la literatura se llevaron a la palestra de las discusiones en los siguientes términos:

⁵⁰ Texto introductorio del filme *Café Concordia*.

⁵¹ *El Universal*, 2ª sección, 21 de agosto de 1937, p. 10. Otras notas sobre el filme se publicaron en *Revista de Revistas*, 1º de agosto de 1937 y *Excelsior*, 20 de agosto de 1937, pero con un tono muy apoloético y sin mayor perspectiva crítica ni para el filme ni para la forma de plantear la historia.

Tanto en las obras de técnica de la historia, como en los programas de la materia, en escuelas primarias y secundarias, es cosa corriente desde hace cinco años, hallar, entre los medios de enseñanza, la exhibición de películas de ambiente y verdad históricos [...] Han pasado algunos años desde que Ortega y Gasset subrayó el ideal cinematografista de la historia: reconstruir en la serie de los tiempos la vida integral de la humanidad [...] Que respecto a las novelas históricas filmadas, los historiadores se encarguen de suministrar a los autores, en ciertos casos, la documentación necesaria; que se pida a los historiadores redactar los escenarios históricos, uniendo a la redacción la bibliografía respectiva; que se establezca una comisión internacional de peritaje de las películas históricas; que se recomiende a los autores de films respetar con la mayor conciencia la verdad histórica, y sobre todo no dar a las películas un carácter tendencioso que podría perjudicar al pueblo, a cuya historia pertenece el tema del film y rodearse, para los asuntos históricos, de colaboradores competentes de la nacionalidad de los países interesados, para evitar errores con sus consejos. Estos puntos y otros relativos se han estudiado y discutido en congresos científicos europeos, en el último quinquenio.⁵²

En honor a la verdad, la postura del autor de la cita precedente parece demasiado idealista, incluso para el momento actual, pero queda clara su percepción del cine como instrumento para difundir la historia y como medio de enseñanza o propaganda. Respecto a la postura de Gilberto Loyo y de otros proyectos malogrados de producir un cine nacionalista, de temas históricos pero desde perspectivas académico-didácticas, Julio Bracho referiría años después que en 1936-1937 Chico Goerne, entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), le pidió que así como había fundado el Teatro de la Universidad, estableciera también el Cine de la Universidad. Para el efecto, menciona Bracho, se entrevistaron con Lázaro Cárdenas en Jiquilpan él y un grupo de intelectuales (José Alvarado, Raúl Vega, Manuel Moreno Sánchez, Salvador Azuela y Alejandro Gómez Arias, entre otros). Su proyecto consistía en realizar una trilogía, integrada por *La independencia* (con énfasis en las figuras de Hidalgo y Morelos), *La defensa de la República contra la agresión europea* (que

⁵² Gilberto Loyo, *Sobre la enseñanza de la historia*, México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1930, p. 39. Sobre las apreciaciones que suscitaba el cine de temas históricos y el tratamiento que de la historia se hacía en ellos véanse también los números 64 y 73 de la revista *Crisol*, órgano del bloque de obreros e intelectuales, correspondientes a abril de 1934 y enero de 1935, respectivamente. (Agradezco al

exaltaba a Juárez) y *La Revolución* (que destacaba a Madero) y en otro orden se proponía también realizar ya desde entonces *La sombra del caudillo*. El proyecto de él y Chico Goerne se frustró, dice Bracho, porque si bien recibieron aprobación para llevarlo a cabo, el entonces director del Banco de Crédito Popular los bloqueó debido a que él y el grupo de intelectuales mencionado no lo habían apoyado para suceder a Goerne en la rectoría de la UNAM.⁵³

Como hemos podido ver hasta el momento, de la misma manera que lo hizo el cine mudo mexicano, el sonoro, desde el arranque de los años treinta, inició un proceso de formación durante el cual se nutrió de varias raíces y trató de encontrar y conquistar un público. Los prestigios de la literatura fueron uno de los recursos para alcanzar ambos propósitos. Novelas, cuentos, poemas, piezas teatrales y hasta canciones y tradiciones populares fueron una fuente nutricia de la filmografía mexicana en su búsqueda de los múltiples rostros genéricos que la configurarían, proceso en el que no fue menos importante el rescate de la carpa y sus personajes, como Cantinflas, Manuel Medel, Roberto El *Panzón* Soto y demás figuras de un género de entretenimiento que habrían de dar el salto al estrellato con filmes como *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936), *Así es mi tierra* y *Águila o sol* (ambas de Arcady Boytler, 1937).

En buena medida, algunas de las adaptaciones literarias que se hicieron son índice revelador de que, en la busca de una madurez narrativa, la cinematografía mexicana convirtió la literatura, junto con todos los demás signos que la caracterizarían en el futuro, en copartícipe (por una natural y en algunos casos muy afortunada conjunción) del establecimiento de un arte que deseaba capturar los rasgos de un país, de una cultura, de un nacionalismo que tendría en cada sexenio las posibilidades de florecer en respuesta a circunstancias específicas de cada uno de ellos.

doctor Álvaro Matute el haberme proporcionado el documento de Gilberto Loyo, y al doctor Ricardo Pérez Montfort la última referencia citada en esta nota.

Hay aún otro factor más que considerar en cuanto a la relación del discurso cinematográfico con el contexto de los años treinta, particularmente el cardenismo y su cotidianeidad, y en cuanto a las películas sin contenido histórico pero que de cualquier manera lo documentan. En una época en que México vivía el inicio de un proceso de urbanización y de consolidación de una nueva clase media, gracias a la incipiente industrialización del país, era muy lógico suponer que en esa clase emergente, con muy arraigados valores y tradiciones, heredados en buena medida del Porfiriato, causarían hondo efecto la ola de convulsiones político-sociales y la modernización que hacían acto de presencia.

Aunque algunos críticos del cine, como Emilio García Riera, sostienen que "los productores, miembros casi siempre de una burguesía o una pequeña burguesía conservadora, mantuvieron el prurito, característico del cine mudo anterior, de ofrecer de México una imagen civilizada y 'occidental' con melodramas mundanos modernos",⁵⁴ es un hecho que la realización de filmes con tema citadino fue una respuesta real a la transformación experimentada por el país. Se metamorfoseaba lentamente el rostro de una nación casi rural en una cada vez más urbanizada, con todo lo que ello implicaba.

Ciertamente no puede negarse la posibilidad de que como una reacción ante la profunda movilidad que se generaba en el país, las clases medias hayan reaccionado propugnando por un culto inmovilizador del claustro familiar, que sirviera de contrapeso a aquélla. Así, en la misma medida en que la comedia ranchera fue el oponente del cine de temas citadinos, dentro de éste la alternativa al género prostibulario inaugurado con *Santa* (Antonio Moreno, 1931) fue el melodrama familiar, que inició una muy brillante carrera comercial a partir de la exitosísima *Madre querida* (Juan Orol, 1935). En otro de sus filmes, *El calvario de una esposa* (1936), el propio Orol aparecía en una secuencia introductoria

⁵³ Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda en junio de 1975, PHO/2/23.

⁵⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine...*, vol. 1, México, Era, 1968, p. 27.

para declarar: "Respetable público. Es para mi motivo de satisfacción presentar a la consideración de ustedes esta nueva producción cinematográfica, esperando que sea recibido con beneplácito, ya que significa un justo y rendido homenaje a la mujer esposa, a esa mujer símbolo de abnegación."⁵⁵ Se iniciaba así una cauda de homenajes al martirologio de la hija-madre-esposa, a la figura de ésta y al gineceo representado por la casa familiar, cuyo cultivo le disputarían a Orol en los cuarenta directores como Juan Bustillo Oro y Miguel Zacarías, entre otros.

Todo lo antes expuesto sirve para evidenciar la relación del discurso cinematográfico con su contexto, vínculo que confiere al cine su carácter de documento, y se refuerza por las tesis de Marc Ferro:

[...] los lapsus de un creador, de una ideología, de una sociedad, constituyen reveladores privilegiados. Pueden producirse a todos los niveles del filme igual que en su relación con la sociedad. Su fijación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayuda a descubrir lo latente tras lo aparente, lo no visible a través de lo visible. Certifican que una película, sea la que sea, se ve siempre desbordada por su contenido. Permite alcanzar cada vez una zona de historia oculta, incaptable, no visible.⁵⁶

Merced a ensayos y esfuerzos, con el concurso de ininidad de argumentistas, guionistas, fotógrafos, sonidistas y técnicos de índole diversa, así como actores de toda estirpe, el cine mexicano de los años treinta surgió con un rostro y un carácter que posibilitaron, junto con otros factores externos posteriormente abordados aquí, la que luego fue denominada "época de oro". Mientras tanto tengamos en cuenta que el cine mexicano del decenio que corresponde al Maximato y al cardenismo revelaba en más de un sentido, como ya hemos visto, el mundo del que surgió.

Conviene destacar por otra parte que el Estado mexicano, sobre todo durante el gobierno cardenista, mostró desde los años treinta una decidida

⁵⁵ Tomado del filme *El calvario de una esposa* (Juan Orol, 1936).

⁵⁶ Marc Ferro, "El cine ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jaques Le Goff y Pierre Nora, *op. cit.*, p. 247.

voluntad de apoyar la industria cinematográfica de diversas maneras. Por ejemplo, la producción de *Redes*, en 1934, se había iniciado durante el régimen de Abelardo L. Rodríguez y se concluyó durante el cardenismo gracias al decidido apoyo de Ignacio García Téllez, quien la patrocinó a través del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Otras de las medidas importantes fueron el establecimiento de la obligatoriedad de exhibir en las salas del país, como cuota mínima, una película mexicana al mes. Por otro lado se estableció la prohibición de "doblar" al castellano los filmes extranjeros. Con tales medidas, como puede verse, el gobierno mexicano trataba infructuosamente de ayudar a la industria filmica nacional a enfrentar la competencia del cine extranjero, particularmente el estadounidense.⁵⁷

Es posible afirmar que tal vez la más significativa intervención del gobierno cardenista fue la primera modificación que se hizo a la fracción X del artículo 73 constitucional, mediante la cual el Congreso quedaba facultado para legislar en materia de cine. Con esta medida se sentaba el precedente más significativo de la intervención legal del Estado mexicano en la industria cinematográfica del país. Ciertamente, había la voluntad de ayudar, pero no se trataba de esfuerzos coherentes y organizados, sino casuísticos en la mayoría de los casos, como lo eran los esfuerzos de los distintos sectores de la industria. El 25 de junio de 1934 se había formado una primera Asociación de Productores de Películas y en ese mismo año se constituyó también la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México (UTECEM). Posteriormente se formaron la Asociación de Productores Cinematográficos de México en 1936, y en el terreno laboral tuvo lugar el surgimiento del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica Mexicana (STIC) en 1939. Estos primeros pasos fueron importantes, pero una mejor coordinación al respecto se alcanzaría sólo después de 1942.

⁵⁷ Hasta la fecha, con la legislación cinematográfica promulgada entre 1999 y 2000, el Estado mexicano continúa tratando, infructuosamente, de proteger al cine mexicano del embate hollywoodense.

Las razones de la crisis del cine mexicano a finales de los años treinta

El potencial del cine mexicano, manifestado sobre todo a partir de 1933, se vino abajo hacia el final de aquel decenio por varios factores. El primero de ellos y quizá el más importante lo fue la competencia despiadada, y siempre desventajosa para México, del cine hollywoodense. En términos de producción cinematográfica, las únicas muestras amistosas durante los años treinta entre Estados Unidos y México lo serían las relacionadas con el cine educativo. De hecho, hubo relaciones de intercambio entre organismos gubernamentales mexicanos como el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) y otras entidades.⁵⁸ De esta situación dan cuenta documentos que tratan sobre la posibilidad de "doblar" o subtítular y remusicalizar filmes educativos originalmente rodados en inglés, para su exhibición sin fines de lucro en instituciones como la Universidad Obrera de México, a las que incluso se les proporcionaban pantallas y equipos de proyección, o recursos para alquilarlos a bajo costo a instituciones como la Asociación Cine-Educativa Mexicana, cuyo director general era Alfonso Manrique.

Las solicitudes de estos apoyos se hacían ante la embajada de los Estados Unidos en México, que las canalizaba al Departamento de Estado. Éste, en atención a las "buenas relaciones culturales", instruyó a la División de las Repúblicas Americanas para las respuestas y los apoyos que hiciera llegar a través de la embajada y los consulados. Es importante señalar que, en el terreno del cine educativo, de temática diversa, no se buscaba todavía expresamente

⁵⁸ En funciones importantes entre 1937, fecha de su fundación, y 1940, el DAPP fue el pilar de la información oficial producida y transmitida desde el sector oficial para los medios de comunicación, privados y públicos. "Por cuanto al cine, la supervisión (no es censura, compadre, es supervisión) del DAPP fue siempre más inteligente que la del Departamento Central, y alcanzó 3405 películas. Falto de elementos de toda índole, escaso, el DAPP filmó, sin embargo, 47 documentales e hizo y exhibió 531 copias de ellos." Salvador Novo.

hacer propaganda --por más que en los hechos si la difundiera-- pues en la documentación circulante entre la embajada de Estados Unidos y el Departamento de Estado se advierte la necesidad de "cuidar la selección de los materiales para que no se propicien críticas adversas y manejos propagandísticos, sobre todo en asuntos controversiales que atañen a México y a intereses estadounidenses".⁵⁹

Pese a las colaboraciones en materia de cine entre el Departamento de Estado y México, la relación entre Hollywood y este último país había alcanzado, como antes se explicó, extremos diplomáticos tanto por la forma del cine estadounidense de referirse a México y los mexicanos, como por la agresiva competitividad y el abuso de la fuerza de la industria hollywoodense para desplazar de las pantallas mexicanas todo otro cine, incluido el nacional, que no fuera el de Estados Unidos.

En este panorama de amenaza externa, se dijo entonces, equivocadamente, y se dice aún ahora, que entre las causas de la crisis mucho tuvo que ver el éxito inusitado de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), pues había generado una avalancha de filmes de estilo similar, lo cual --se asegura-- condujo a una crisis de saturación del mercado nacional y latinoamericano con películas de la misma corriente, que pusieron en riesgo el que desde entonces se consideraba ya "mercado natural" del cine mexicano (España y Latinoamérica). Esta última situación habría significado posibilidades de triunfar sobre el cine mexicano a las que desde un principio habían sido sus principales competidoras: las cinematografías argentina y española. He aquí una crítica contra esta supuesta saturación de comedias rancheras:

"Desaparición", en *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAH/Conaculta, 1994, p. 568. Nota publicada el 30 de diciembre de 1939.

Los productores se frotaban las manos, se las frotan todavía cada vez que estrenan una película igual a las anteriores: con los mismos dientes inmundos de Barcelata en close up, los mismos paisajes eisensteinianos, el mismo flácido conflicto, el mismo Manolo Noriega y los mismos galanes, tan jóvenes que uno de ellos, Martínez Casado, valsaba La viuda alegre con Esperanza Iris. El cine mexicano, parecen pensar, ha hallado ya su fórmula. Y cuando alguien empieza a objetar el charrichinismo, alegan que apenas empieza el cine mexicano, y que el americano comenzó, y duró mucho tiempo, por hacer películas de cowboys. olvidan que aun en ellas latía ya la eficaz fórmula que el cine americano sí ha desarrollado sin hacer otra cosa que enriquecer las posibilidades de su expresión; y por otro lado, dan la impresión de una persona que contrariamente a la ontogénesis, creyera obligatorio retroceder veinte años para partir desde 1918 con la esperanza de alcanzar a otra persona —cuando ambas viven en 1938 y la persona b puede, con algún esfuerzo, alcanzar enseguida a la persona a que es el cine americano [...] El cine acharrado gusta a las galerías, en primer lugar, porque por primera vez entienden lo que hablan desde la pantalla, y en segundo porque todos tienen un poco de concurrentes al Lirico dormido en el fondo de su alma. Pero estas circunstancias son pasajeras y fundan deleznablemente la continuidad perdurable de la misma estrecha política cinematográfica. Las propias galerías tienen ya demasiados años de ver cine bueno, americano sobre todo, para no esperar que pronto exijan igual placer de las mexicanas. No puede nutrirse mucho tiempo la gente de especias, ni quedan ya en el repertorio de las insulsas canciones que los productores se han reducido a escenificar banalmente, muchas por cogerse de, como a un clavo ardiendo. Es ya preciso que el cine mexicano piense que por ser cine es universal, aspire a serlo, comprenda que el propio mercado nacional es excesivamente reducido, y que ganaría más dinero si cuidara de argumentos y actores —guión y dicción— purgando de regionalismos sus engendros. Así podría ganar más dinero en más amplios mercados, y buscar con él a gentes nuevas que le hicieran y le vivieran argumentos cinematográficos, en vez de seguir, como hasta ahora, vegetando inútilmente sobre los desechos del pobre teatro de revista [...] La semana pasada se estrenó una nueva película mexicana. Todas las semanas, en realidad, se estrenan nuevas películas mexicanas. Todas iguales. El sombrero de copa del rey africano sigue convertido en sombrero de charro.⁶⁰

No era de extrañar una crítica tan dura como la anterior proviniendo, como provenía, de un representante de los sectores conservadores que en general miraban con profundo desdén las manifestaciones de la cultura popular,

⁵⁹ Archivos Nacionales de Washington (en adelante, NAW records), documentos clasificados con los números 812.4061/MP176 a 185 y 193, correspondientes al periodo que va de marzo a abril de 1940. En lo sucesivo esta fuente se citará como NAW, seguida del número del documento citado y su fecha.

⁶⁰ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAH-Conaculta, 1994, pp. 277-278. Nota publicada el 30 de abril de 1938. Las cursivas son mías.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

aquejados de un ánimo de "exquisitez" y de una peculiar visión de la cultura -- como ellos la entendían--, todavía muy por encima de las posibilidades reales del grueso del pueblo mexicano para apreciarla a ella y de los medios y el Estado para apuntalarla. La nota de Salvador Novo, vocero de una clase social opuesta a la cultura popular, es rescatable en todo caso porque deja entrever, eso sí, la conciencia de lo que el cultivo monotemático podía originar en el cine mexicano, muy difundida entre casi todos los integrantes del medio filmico y reflejada en notas periodísticas como la que se escribió a propósito de la exitosa *Los bandidos de Río Frío* (Leonardo Westphal, 1938). Al respecto se dijo que "*Los bandidos de Río Frío*, la popular obra de Manuel M. Payno, llevada a la pantalla bajo los auspicios de la empresa que encabeza don Pedro Cerisola, *significa un laudable esfuerzo en la cinematografía nacional, ya que se buscan nuevas rutas que se aparten de la que marcara "Rancho Grande"*".⁶¹

En realidad la tesis de la supuesta "saturación" de comedias rancheras "al estilo Rancho Grande" no era realmente sólida, pues el fenómeno no tuvo gran duración, si es que sucedió efectivamente. Tan es así que a escasos seis meses de iniciado el gobierno avilacamachista, otro éxito rotundo, el de *JAy, Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) y de todas las cintas que siguieron a ésta, habría de mostrar que en la crisis del cine mexicano no era tan determinante el cultivo de un género cinematográfico en extremo popular, que además era el que, merced a su aceptación, le había permitido convertirse realmente en industria. En todo caso, junto a la ya mencionada competencia estadounidense resultó fundamental en aquel momento la declinación del gobierno cardenista.

La efervescencia política en que culminaba el sexenio cardenista indujo a los productores de cine, como a casi todos los empresarios en aquel momento, a restringir su actividad, ante el temor de arriesgar y perder. En abril de 1940, ya muy poco antes de concluir el sexenio cardenista, el cónsul de Estados Unidos en

⁶¹ Juan del Set, *El Nacional*, 2ª sección, 10 de agosto de 1938, pp. 1-2. Las cursivas son mías.

Nuevo Laredo, envió al Departamento de Estado un "reporte confidencial" sobre la entrevista que sostuvo con Alfonso Sánchez Tello, presidente de Producciones Sánchez Tello y Cía., de México, D. F. En aquella interviú el empresario mexicano que se ostentaba como el "productor de *Rancho grande* y otras importantes películas" informaba que

[...] hace casi tres años hizo arreglos con algunos inversionistas de Los Angeles para que invirtieran 250 000 pesos en su compañía cinematográfica. Sin embargo, cuando el gobierno mexicano llevó a cabo la expropiación petrolera, el acuerdo fue mutuamente roto, por él y sus posibles coinversionistas estadounidenses, considerando "lo incierto de la política mexicana".⁶²

Según el documento Sánchez Tello dijo también que

debido a la inestabilidad que privaba en el país, por la reciente contienda electoral entre Ávila Camacho y Andrew Almazán, y debido a la inseguridad para los capitales de todo tipo, no sólo los extranjeros, los hombres de negocios perdieron la confianza en la actual administración [se refiere a la de Cárdenas], por lo cual estaban invirtiendo su dinero en dólares y buscando seguridad ante lo incierto de la política, la ola expropiadora del gobierno y el riesgo de una revolución. Hablo también de que aquella elección [la de 1940] había sido muy disputada y que se gestaba una división en la CTM, la principal central obrera del país, pues algunos sectores de la misma discordaban de la postura oficial y partidista en el poder y apoyaban fuertemente a Almazán.⁶³

Aquella percepción del empresario de cine era similar a la de los sectores inversionistas del país en general, y en el caso del cine implicaba una descapitalización que, sumada a la merma de los mercados hastiados --según se decía y se dice aún ahora--, de comedias rancheras, había debilitado al cine mexicano, el cual se hallaba en peores condiciones que nunca para enfrentar la competencia hollywoodense y la de otras cinematografías en castellano.

⁶² Las partes citadas son una transcripción sintética del documento, casi ilegible en el microfilme, del cual no se advierte con exactitud la fecha, que al parecer fue 16 de abril de 1941. NAW812.4061/MP191, el Cónsul de Estados Unidos en Nuevo Laredo, México, al Departamento de Estado. ¿16? de abril de 1940. Los corchetes son míos.

⁶³ *Ibid.*

Algunos de los indicadores de la crisis revelan que, después de la expropiación petrolera de 1938, cuando sobrevino "el fin del cardenismo", ocurrió una devaluación del peso (pasó de 3.60 a 5.19 pesos por dólar, es decir que perdió 39% de su valor), y aquel año la economía cayó en una recesión; además, el país entró en una aguda crisis política por el radicalismo a que se había llegado en lo interno y frente al exterior. Cárdenas fue sometido, hacia el final de su gobierno, a presiones de los empresarios, que redujeron sus inversiones y expatriaron capitales. Por otra parte, en el momento de las elecciones "[...] entre el gran número de simpatizantes del almazanismo se encontraba la burguesía tradicional de Monterrey, crecientes clases medias, algunos trabajadores y gran parte de los campesinos".⁶⁴

La crisis por la que atravesaba el país era política, económica y social, e inevitablemente ello se reflejaría en la industria del cine. La insuficiente e inadecuada infraestructura técnica, la inexistencia de un banco que financiara a la industria cinematográfica y los problemas de la distribución y exhibición de lo producido, en el extranjero y en el propio país, hicieron surgir propuestas y proyectos diversos para "engrandecer" al cine mexicano, que se desprendían de diagnósticos sobre la difícil situación de la industria fílmica nacional. Uno de los esfuerzos emprendidos para superar de la infraestructura material fue la construcción de los estudios de Gabriel García Moreno en Coyoacán, que después se denominarían estudios Azteca. Ese proyecto se reseñaba de la siguiente manera:

García Moreno es un caballero pequeñito que hace honor al color de su piel con su segundo apellido. Pero pequeñito y moreno, tiene otra cualidad indiscutible, su dinamismo y su afán de trabajo incansable. Llegado a México hace unos cuantos meses, después de una ausencia en Estados Unidos de muchos años en los que dedicó todos sus esfuerzos y su talento a la parte técnica del cine, ha instalado en una propiedad vastísima de Coyoacán unos nuevos estudios que serán, cuando estén terminados del

⁶⁴ Martha Rivero, "La política económica durante la guerra", en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Conaculta/Grijalbo (col. Los noventa, 9), 1990, p 18.

todo, un orgullo de la industria nacional [...] El ala de laboratorios, dotada de todos los aparatos más modernos y prácticos, viene a constituir una ayuda sin precedente para el productor a quien se le proporcionan todas las facilidades concebibles para el logro de sus propósitos [...] Sistemas modernos de re-recording, sala de proyecciones, salón de diálogos, estudio para "play back", adaptación de miniaturas, nueve estudios de una longitud adecuada para las necesidades de nuestra producción, edificio con salones para directores, productores, departamento de fotografías fijas, camerinos amplios para actores, salas de maquillaje [...] de todo tienen los estudios de García Moreno que dentro de poco tiempo quedarán al servicio de la industria [...] Recientemente García Moreno hizo un viaje a los Estados Unidos en busca de dos cámaras de las más modernas para ponerlas al servicio de sus clientes [...] Los productores nacionales tienen ya pues, un sitio en donde realizar sus propósitos al máximo.⁶⁵

Los problemas de financiamiento de la producción cinematográfica eran acuciantes, y los esfuerzos por solucionarlos comprendían la formulación de proyectos y propuestas diversas, como la ya muy frecuentemente mencionada necesidad de un banco exclusivo del ramo. Los productores, los exhibidores y las autoridades comenzaron a tener acercamientos para buscar soluciones, según informaba la siguiente nota:

Los productores tuvieron junta anoche, y aunque a muchos parezca inverosímil la noticia no se habló de otra cosa sino de la necesidad de *seguir adelante con la lucha emprendida hasta no restablecer el viejo crédito del séptimo Arte Nacional* [...] La Secretaría de Hacienda, se dijo, resuelve antes de muchos días acerca de la creación de un Banco de la Industria Cinematográfica Nacional, con capital particular exclusivamente, y los dueños de los cines de la ciudad, también se dijo, fueron llamados ayer al despacho de la autoridad máxima de la Ciudad de los Palacios [...].⁶⁶

Uno de los planes para paliar los problemas de la industria fue el presentado a Lázaro Cárdenas el 15 de diciembre de 1937 por el señor Luis Ramos Alarcón que muy significativamente ya hacía referencia a las medidas necesarias "para la fundación del Banco Nacional Refaccionario de la Industria Cinematográfica, S.A., y a la vez para la creación de un nuevo impuesto que compense el esfuerzo del

⁶⁵ *Mundo Cinematográfico. Revista Profesional de Cinematografía*, núm. 89, año IX, 10 de junio de 1938, p. 13.

⁶⁶ Gonzalo Becerra, "El cine al día", *Novedades*, 23 de junio de 1939, p. 7.

Gobierno".⁶⁷ El proyecto en cuestión parecía razonable en algunos de los rubros que proponía atender (estudios, escuelas de capacitación técnica, mecanismos de distribución y exhibición, publicidad, otorgamiento de premios, etc.), aunque incluía el descabellado planteamiento de aplicar un "impuesto al celibato", con el fin de obtener fondos que se canalizaran a la industria filmica.⁶⁸

Lo cierto, por otra parte, es que la competencia desventajosa frente a Hollywood se debía no solamente a los problemas de la industria mexicana y a las abismales diferencias de calidad técnica entre los filmes nacionales y los estadounidenses, sino más que nada al hecho incontestable de que, a través de sus casas distribuidoras en México, las compañías estadounidenses prácticamente tenían copada la exhibición. Contrataban tiempos completos en los circuitos o salas de exhibición, de modo que a los dueños o gerentes de cines les quedaba vedada la posibilidad de exhibir alguna cinta mexicana, so pena de que se les cancelara el contrato para exhibir las de Estados Unidos, con lo cual seguramente sufrirían pérdidas. Se solía plantear como argumento principal el que la producción mexicana no alcanzaba un volumen suficiente para abastecer las salas, principalmente las de "segunda corrida", que solicitaban más cine mexicano. Lo anterior era cierto, pero también influía el chantaje de las distribuidoras de Estados Unidos que tenían a su merced a los exhibidores.⁶⁹

De esta situación, que prevaleció durante los años treinta y todavía en el inicio de los cuarenta, da noticia un memorándum sobre "La situación de la industria cinematográfica", que si bien fue presentado a la Secretaría de la Economía Nacional por su Departamento de Planeación e Investigaciones

⁶⁷ Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho, exp. 523.3/18. En adelante esta fuente se citará como AGN, seguida de las iniciales del presidente al que corresponda el fondo consultado, el número del expediente y la fecha si la hubiere. En este caso, la referencia será AGN/MAC/523.3/18.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Un panorama de la exhibición del cine en México se puede encontrar en Irma Espinoza (ed.), "La exhibición en México: retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, nueva época, núm. 15, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1991, 36 pp.

Económicas, a principios del avilacamachismo, refiere una situación de años atrás respecto a la exhibición de cine mexicano.

Se ha acostumbrado entre los integrantes de este grupo (los exhibidores) contratar con las empresas norteamericanas un número fijo de programas, por un periodo hasta de un año. En esta forma se aseguran la programación de su cine y de su circuito durante todo ese lapso. Ésta es la principal objeción que productores nacionales y distribuidores independientes hacen al sistema de operación de las casas americanas, pues, como es lógico, les resta oportunidades para encontrar fechas de exhibición accesibles para sus respectivas cintas. Pero, a su vez, los exhibidores afirman que si ellos operan con ese procedimiento es porque sólo esas empresas tienen recursos y material suficiente para asegurarles el número de películas que necesitan, cosa que no pueden obtener de los independientes o nacionales.⁷⁰

Por su parte, Miguel Zacarías declararía años después que "las compañías extranjeras castigaban a los exhibidores que proyectaban cine mexicano" y además "los exhibidores pagaban a las distribuidoras extranjeras un porcentaje mayor que el que pagaban a los productores mexicanos" sobre el rendimiento de las películas.⁷¹ Las distribuidoras estadounidenses también eran abusivas con sus empleados, con los que tuvieron un grave conflicto. Iniciado por la revisión de contratos de los trabajadores de esas compañías, que se negaban a otorgar un aumento salarial, el problema duró de junio a octubre de 1940, hasta que por ley se las obligó a otorgar el incremento.

Por otra parte, la misma industria tenía sus propios problemas: los sindicales en concreto. Recién llegado a la presidencia de la República, Manuel Ávila Camacho recibió el 24 de diciembre de 1940 un oficio de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas en que se le planteaba lo siguiente:

⁷⁰ AGN/MAC-432/64, "La situación actual de la industria cinematográfica", documento preparado por el Departamento de Planeación e Investigaciones Económicas, de la Secretaría de Economía Nacional, 6 de octubre de 1941.

Con fecha de ayer, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas se permitió dirigirle atenta comunicación dando cuenta extensa del estado actual que guarda la industria cinematográfica nacional, de las dificultades que ha sorteado y el conflicto que en estos momentos ha obligado a los productores de películas a suspender la producción [...] Con el deseo de no abusar de la digna atención que usted gentilmente preste a nuestro problema, nos permitimos sintetizar lo más saliente de nuestras anteriores consideraciones en los siguientes puntos: I La Cinematografía Nacional es una industria de gran importancia para el país. De ella depende la vida económica de diez mil personas. En tiempos normales para la Industria, todos los trabajadores técnicos están ocupados. La industria invierte cinco millones de pesos, anualmente, en producción. Por concepto de las ventas de películas al exterior, entran al país fuertes cantidades en dólares, que ayudan a la elevación de la divisa monetaria mexicana. II La cinematografía Nacional ha tenido una época de auge brillante en los años de 1936-1938, llegando a producir, en un año, cincuenta películas. III Este auge se ha visto contenido por dos causas: A. La película de mala calidad, producida por gente sin capacidades, que no se ha evitado por faltar una reglamentación que norme los modos de producción cinematográfica. B. *El liderazgo sindical, que se ha convertido en verdadero azote de empresas y trabajadores.* IV El líder Enrique Solís, Secretario General de la Sección No. 2 del Sindicato de Cinematografistas (sector de producción) *ha explotado a empresas y trabajadores. Por medio de la presión sindical y maniobras de toda índole se convirtió en capitalista, patrón y productor, dueño de Estudios Cinematográficos e implementos tecnológicos indispensables a la fabricación de las películas.* Enriquecido el líder Solís, fue ya una vez expulsado de la organización obrera, por indigno de pertenecer a ella. Pero ahora, en vísperas de un año de optimismo como el de 1941, ha vuelto a ocupar el cargo de Secretario General del Sindicato y han comenzado nuevamente los abusos y las imposiciones de toda clase pretendiendo obligar a los productores a usar de los implementos tecnológicos de su propiedad, bajo amenaza de no dar servicio obrero en caso de no aceptar sus arbitrarias condiciones. V *La Asociación de Productores y Distribuidores de Películas no ha aceptado las onerosas condiciones impuestas y ha decretado suspender toda producción de las películas en tanto el líder Enrique Solís siga al frente del Sindicato, obstaculizando la Industria.* VI La Asociación de Productores y Distribuidores de Películas se dirige respetuosamente a Usted, esperando la pronta resolución del problema, no dudando de la justicia e imparcialidad que de la más Alta Autoridad del País recibirán todos los elementos de la Industria Cinematográfica Nacional [...] Reiteramos a Usted, Señor Presidente, las seguridades de nuestra consideración y respeto [...] ASOCIACIÓN DE PRODUCTORES Y DISTRIBUIDORES DE PELÍCULAS MEXICANAS. Jesús Grovas, Presidente.⁷²

⁷¹ Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer en México, D. F., el 18 de noviembre y el 3 de diciembre de 1975 y el 20 de enero de 1976, PHO/2/44, p. 58, y Raúl de Anda, entrevistado en México, D. F., por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 27.

⁷² AGN/MAC/432/64-1, Jesús Grovas, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, a Manuel Ávila Camacho, 24 de diciembre de 1940. Las cursivas son mías. Un muy útil

Efectivamente, Enrique Solís, quien en 1931 se había convertido en secretario general de la UTECM, fue expulsado de la misma en 1935, por su incongruente posición como productor, accionista de cines (los CLASA, los Stahl o México Films y después los Azteca también) y, a la vez, representante de los derechos laborales de los trabajadores del cine, la cual le permitió cometer toda clase de abusos y corruptelas contra empresarios y trabajadores por igual.⁷³

Finalmente, conviene referirse aquí a los problemas que en esa década el cine mexicano tenía que resolver frente a España y Argentina, sus principales rivales en el mercado de habla hispana. Si bien el cine español estuvo fuera de competencia durante los años de la Guerra Civil, una vez que Franco triunfó se reinició la producción filmica, con apoyo también de Alemania e Italia. Por otra parte, los productores mexicanos se quejaban de que Argentina tenía cerrados sus mercados a cinematografías en español extranjeras. Los productores cinematográficos españoles y argentinos estaban deseosas de superar al cine mexicano y los segundos casi lo lograron durante la severa crisis de 1939-1940.⁷⁴

panorama del sindicalismo cinematográfico en México se puede encontrar en Yolanda de la Torre, "Apunte sobre el sindicalismo cinematográfico", en *Casa del Tiempo*, Revista de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 56, "100 años de cine en México", México, UAM, s/f, c. 1996, pp. 35-39.

⁷³ Desde finales de 1941 comenzó a gestarse el conflicto incluso mayor en que Enrique Solís fue acusado de malversación de fondos y con formal prisión de por medio. Esto no llegó a más por el momento, pues la necesidad de concordia y colaboración interna y con Estados Unidos dejó todo en aparente calma hasta julio de 1943, con un paro del STIC en contra de Solís, quien fue expulsado otra vez del sindicato. A mediados de 1944, se iniciaría otra revuelta que culminó con la escisión del STIC y el STPC en septiembre de 1945 y que seguiría provocando agudos conflictos hasta 1948 por acuerdo entre los trabajadores y las autoridades competentes en el ramo.

⁷⁴ Paulo Antonio Paranagua da por descontado que hacia el final de los años treinta España y México habían perdido el mercado latinoamericano, lo cual se explicaría por la guerra en el primer caso (la producción española cayó a 10 largometrajes en 1939) y por la crisis del segundo. Dice este autor respecto a la problemática del cine español que "[...] entre tanto [al triunfo del franquismo], la industria argentina había conquistado el tan deseado mercado hispanoamericano. Más de un centenar de artistas, técnicos y directores se exiliaron (algunos de los cuales se incorporarían precisamente a las cinematografías mexicana y argentina). En 1938, en Burgos, se instituyó la censura. Al año siguiente se decretó la censura previa de los guiones. La cinematografía pasó a depender del Servicio Nacional de Propaganda, órgano que dependía a su vez del Ministerio del Interior." Paulo Antonio Paranagua, en Jean Loup Passek (director y redactor jefe), *Diccionario del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, 1992, p. 262. Los corchetes son míos.

Ilustrativa de las maniobras de personas relacionadas con el cine español o argentino para eliminar a su competidor azteca fue la estratagema de Quirico Michelena, argumentista, adaptador y director de origen español, quien en 1939 fue objeto de una denuncia ante la embajada de México en Colombia, que se turnó a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE).

En el expediente de la SRE relacionado con el caso obra el documento en que el señor Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia, informa al titular de la cancillería sobre la "labor denigrante contra las películas mexicanas de Quirico Michelena y Llaguno". El diplomático informaba que había proporcionado toda clase de facilidades a Quirico Michelena cuando éste expresó su deseo de convertirse en distribuidor de cine mexicano en Sudamérica, por lo cual solicitó al embajador mexicano que se le pusiese en contacto con los exhibidores colombianos. Uno de ellos, el señor Jorge Jaramillo Villa, recibió tiempo después una carta de Quirico Michelena, fechada el 26 de diciembre de 1939, que entregó a Ojeda, y en la cual quedaban claros los propósitos de Michelena, que no eran finalmente los de distribuir cine mexicano.⁷⁵

El propósito de Michelena al denostar al cine mexicano y a quienes lo hacían era reunir fondos que le permitieran rodar películas en español en Hollywood y fundar una compañía nueva amparada por la Compañía Industrial del Film Español, S. A. (CIFESA) de España, a la que consideraba la más importante productora de habla castellana. El peligro de que una firma como ésta se infiltrara en la industria o el mercado del cine nacional era más que evidente para el gobierno mexicano. CIFESA había sido fundada en 1934 por el valenciano Vicente Casanova, también su director, y representó dentro de la cinematografía española, desde antes del arribo al poder de Franco (y con más fuerza durante la

⁷⁵ Archivo Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores, III-419-4, Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia, a la SRE, 17 de febrero de 1940. Se expone el episodio de manera sintética porque los documentos, sobre todo la carta de Quirico Michelena, son demasiado extensos para

dictadura de éste), a los sectores y las ideas más conservadores y conformistas, afines al fascismo español. CIFESA, junto con directores como Benito Perojo y Florián Rey, fue siempre fiel al régimen militar de la República, al punto que, como no tenía acceso a las instalaciones cinematográficas de Madrid, Barcelona o Valencia (porque eran zonas bajo control republicano), siguió produciendo en Alemania, Italia y Portugal los documentales y las películas de ficción de tono abiertamente propagandístico en favor de Franco, de la dictadura y del fascismo en todas sus expresiones y definitivamente en contra del liberalismo republicano, el socialismo, el comunismo, etcétera.

Al solicitar dinero por anticipado, Michelena se confiaba a una práctica de los productores mexicanos que desde entonces se volvería común: la de solicitar anticipos a los distribuidores y exhibidores, previamente a la producción del filme, tan sólo con la garantía del elenco y el posible futuro éxito de la cinta. Por supuesto Michelena no llegó a tener la oportunidad de probar si su estrategia tenía éxito, porque pronto fue desenmascarado.

Michelena dirigía a todos cartas del mismo tipo en que señalaba como sus antecedentes haber sido autor y coproductor de *Sagrario* (Ramón Peón, 1933), adaptador de *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937) y director de *Caminos de ayer* (producida por CIFESA de España, aunque rodada en México en 1938). Se autodefinía como un crítico muy franco, lo cual –decía– le había acarreado antipatías. Se declaraba cansado de profetizar el fracaso rotundo de la producción mexicana y veía afirmaba entonces que sus predicciones se habían confirmado. Arguía que al público mexicano se le ofrecía un espectáculo elemental, pero que para hacer películas de altura se requerían recursos no disponibles en el país, por

referirlos o citarlos por completo. En adelante esta fuente se citará como AGE/SRE y a continuación el número de expediente y la fecha si fuere el caso.

lo cual buscaba constituir una firma productora de filmes en castellano en Hollywood.⁷⁶

Michelena recordaba el fracaso del "cine hispano" (las versiones de éxitos en inglés filmadas luego por Hollywood en español con repartos de Hispanoamérica y España) y lo atribuía a la carencia del "espíritu español", si bien contaba con todos los recursos técnicos estadounidenses. Así, Michelena proponía actores, autores y todo de origen hispano para lanzar al mundo, desde Hollywood, las producciones de la firma Producciones Dulcinea (pretendía apoyar tal razón social en el prestigio de *El Quijote*, la obra de Cervantes), y proponía como distribuidora a "la más poderosa productora y distribuidora en habla española [...] la CIFESA". Refería como grandes películas las españolas *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), *Nobleza baturra* y *Morena clara* (ambas de Florián Rey, 1935 y 1936), y auguraba éxito a la futura empresa por contar entre sus activos a Rey como uno de sus directores y a Imperio Argentina, popularísima tonadillera que devendría en superestrella del cine español.⁷⁷

Michelena tenía razón en cuanto se refería a la crisis por la que atravesaba el cine mexicano. Buena parte de sus críticas se dirigían a la elemental temática de los filmes que, a partir de *Allá en el rancho grande*, habían derivado casi en teatro de revista trasladado al cine e incursionado en los caminos del melodrama sensiblero de la más ínfima calidad, con modelos como las cintas de Juan Orol. Tenía razón igualmente al considerar importantes los filmes españoles arriba citados.⁷⁸ De hecho esos títulos fueron grandes éxitos de taquilla del cine español en América Latina --en la misma medida en que lo fueron *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Ora Ponciano* (Gabriel Soria, 1936)

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Al escribir sobre las cintas referidas Eduardo Rodríguez las describe así: "[...] quizá con ciertos falsetes regionalistas y folklóricos y de alguna manera influidos por el musical americano, pero muy sólidas narrativamente y con claras y originales aportaciones al incipiente lenguaje cinematográfico del cine

Amapola del camino (Juan Bustillo Oro, 1937) y *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta, 1937), de México-- y contaban con virtudes de realización.

Tanto *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935), como *Nobleza baturra* y *Morena clara* (Florián Rey, 1935 y 1936, respectivamente), fueron por su éxito en México y Latinoamérica la evidencia de que, pese a la ruptura de relaciones diplomáticas con la dictadura franquista, el flujo de intercambios culturales, sobre todo en el terreno de la cultura cinematográfica popular, no se había roto del todo. Más aún, algunos sectores consideraron que el modelo y el éxito de un filme de tonos regionalistas y folclóricos como *Nobleza baturra* bien pudo ser uno de los antecedentes que influyeron para la realización en México de *Allá en el Rancho Grande* y sus sucesoras, que por lo demás también tuvieron enorme aceptación en el territorio español.

Lo alarmante del asunto es que Quirico Michelena se había valido de una estratagema armada por los productores mexicanos para obtener fondos, al hacerse distribuidor del cine al que criticaba, y pretendía producir filmes no tanto con fines de lucro, sino en todo caso para servir además en realidad a los propósitos de una ofensiva ideológica que España había iniciado desde los años veinte, pero que con el gobierno de Franco se intensificaría aún más, en principio con la creación de un Consejo de la Hispanidad en 1940.⁷⁹ Por vía de este organismo y por interpósitas personas, como el propio Michelena, durante todo el decenio de los cuarenta que se iniciaba, España no cejaría en su empeño de estrechar sus relaciones con las repúblicas latinoamericanas, consideradas por la derecha de ese país como las "hijas de la Madre Patria", a la que debían una fidelidad y una lealtad muy por encima de todo otro nexos político con cualquier

español". Eduardo Rodríguez, "Cine español: entre la lógica y los impulsos", en *Retrospectiva del cine español (1909-1980)*, Madrid, 1991, p. 14.

⁷⁹ Sobre este tema una referencia importante es Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, 1992, 204 pp.

nación o bloque internacional del mundo.⁸⁰ El riesgo siempre latente de que, a través de medios de comunicación como el cine, el fascismo pudiera llegar a sentar sus reales en Latinoamérica estaba implícito en el proyecto de Michelena, como queda claro con esta afirmación suya:

*Producciones Dulcinea será una sociedad regular colectiva regentada por señores que están dispuestos a sacrificarlo todo, para lograr la introducción de las películas habladas en castellano, por lo menos en todo el mercado de habla española. Estos señores no persiguen un simple afán de lucro. Se basan en móviles ideológicos, de acuerdo con las orientaciones espirituales del Nuevo Estado Español.*⁸¹

En otros párrafos de su larguísima carta, Michelena proponía como su probable primera gran producción *Marianela*, cinta basada en la obra homónima de Benito Pérez Galdós, para la cual calculaba un costo de 20 o 25 000 dólares. Aseguraba que ya tenía algunos contratos relativos a esa futura primera gran película, de cuyo éxito o fracaso dependería la continuidad de la compañía y la decisión de los invitados a la sociedad de continuar en ella. Todo esto era el preámbulo de Michelena para solicitar al colombiano Jaramillo Villa la cantidad de 2 500 dólares como aportación, en estos términos:

*Nuestro cálculo es que esa república puede contribuir perfectamente al rodaje de cada película con una cantidad no inferior a 2 500 dólares. De cualquier forma espero que en su próxima me diga si usted estima la cifra exagerada y si le interesa el asunto. Conste que al marcarla nosotros no lo hacemos por puro capricho, sino basándonos en operaciones del mismo tipo efectuadas con películas españolas, argentinas y mexicanas de calidad artística y técnica muy inferior a las que nosotros nos proponemos producir.*⁸²

⁸⁰ Hacia finales de los años cuarenta otro de los "agentes" de esta ofensiva ideológica franquista, disfrazado de amante de América latina y hombre de "buena voluntad", sería Ernesto Giménez Caballero, cuya multitud de libros proselitistas en pro de la reivindicación de la herencia hispánica en América latina evidencian la estrategia mediante la cual el régimen franquista buscaba propiciar un acercamiento y encontrar un apoyo en los que consideraba los hijos de la madre patria: los países latinoamericanos. Aquel "extrañamiento" de España respecto al continente americano se rompería finalmente cuando fue admitida en la ONU y se decidió a permitir la entrada de los capitales estadounidenses en la península con el Plan Marshall.

⁸¹ AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

⁸² *Ibid.*, Las cursivas son mías.

Como se puede advertir, Michelena no sólo estaba ya en contacto con otros distribuidores de cine mexicano en Sudamérica y conocía los procedimientos y montos de las operaciones, sino que proponía la solución del problema de la distribución del cine en castellano por la vía de la misma firma para la cual trabajaba, y a la cual definía así:

*CIFESA, única potencia real existente hasta ahora en calidad de productora y distribuidora de películas habladas en castellano [...] Dicha compañía, en periodo de franca reorganización se halla dispuesta a crear en todos los países de habla española sociedades nacionalizadas para la distribución de su material [...] ¿Quiere usted que yo trate de inclinarnos a la constitución de dicha sociedad colombiana con usted?*⁸³

CIFESA, representativa de los sectores de ultraderecha en el poder en España, aparecía claramente configurada como el brazo ejecutor de una ofensiva ideológica de la reacción ese país para influir en la cultura de masas de México y Latinoamérica. Los políticos y diplomáticos mexicanos llegaron a advertir en esa compañía el peligro no sólo de la infiltración del fascismo o el falangismo español, sino de la ideología nazi alemana, que por supuesto también planeaba una estrategia de penetración ideológica mediante el cine en Latinoamérica. Seguramente la perfidia de Michelena y de quienes desde España, a través de CIFESA, se proponían colaborar al derrumbe del cine mexicano no tuvo éxito debido a las circunstancias generadas por la Segunda Guerra Mundial, entre ellas los futuros convenios de colaboración con Estados Unidos, que lo potenciarían.

Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia, informó la situación a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) mexicana (el 17 de febrero de 1940), y poco después (el 7 de marzo) le respondieron que se había tomado nota del asunto y se investigaría al respecto. No hay más referencias a Michelena en el mismo expediente ni en otros, puesto que México rompió relaciones diplomáticas

⁸³ *Ibid.* Las cursivas son mías.

con España y ese personaje nunca más volvió a trabajar en ningún campo para el cine mexicano --aunque volvió a intentar hacerlo durante el alemanismo--. Así, la amenaza que representaba Michelena se eliminó y con ello se canceló tanto la posibilidad de que la cinematografía española aprovechara la infraestructura creada por el cine mexicano como de este llegara a ser infiltrado por el cine nazi. CIFESA había sido ciertamente la más importante de las productoras españolas, pero también la más fiel a los militares fascistas de España. En 1940, cuando Franco ya había triunfado sobre los republicanos, la intromisión de CIFESA en Latinoamérica significaba muy claramente el riesgo de que el fascismo penetrara en las cinematografías latinoamericanas, lo cual Alemania e Italia seguramente buscarían capitalizar en su beneficio.

Por los conflictos surgidos en México en relación con el cambio de gobierno, la crisis misma de la industria cinematográfica (por sus problemas de infraestructura, de sindicalismo, de financiamiento, de distribución y exhibición, más que por una supuesta saturación de los mercados con una misma temática) y la competencia externa (Hollywood y las cinematografías argentina y española), el cine nacional iniciaría el sexenio avilacamachista con no muy buenos augurios. Paradójicamente, su mejor etapa, al menos la que la misma industria y sus estudiosos han considerado siempre como tal, estaba por llegar.

El nacionalismo exacerbado del cardenismo, que lo había sido en parte como medida defensiva frente a la agresividad de las potencias anglosajonas primero, y después frente a la posible amenaza del nazifascismo, habría de mantenerse en un tono igualmente radical durante los años cuarenta, aunque matizado por los requerimientos de la propaganda de guerra. A un modelo de Estado como el de los fascismos europeos, Roosevelt en Estados Unidos y Cárdenas y Ávila Camacho en México, opusieron propuestas diferentes, igualmente intervencionistas en sus industrias cinematográficas, en la medida en que también lo había sido el Estado soviético con la suya. A fin de cuentas, todos

SEGUNDA PARTE

III MÉXICO Y EL CONTEXTO INTERNACIONAL DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Antecedentes

Entre el final de los años treinta y el principio de los cuarenta, México atravesó un periodo crucial de transición.¹ Internamente, el inicio del gobierno de Manuel Ávila Camacho significó el fin de una crisis iniciada en el último tercio del gobierno cardenista y agudizada al terminar éste. Cárdenas, al suscribir los principios de la Revolución mexicana (fortaleció a las clases trabajadoras y a los campesinos, y llevó a cabo la reforma agraria más extensiva en la historia de México), se había enfrentado a las clases pudientes del país, pero también a las grandes potencias económicas. La expropiación de tierras y de las compañías petroleras había afectado a propietarios extranjeros, británicos y estadounidenses principalmente, y la política internacional de apoyo a movimientos sociales como la República española incomodó a las potencias. Por ello el cardenismo fue presa de una campaña externa de desprestigio y, consecuentemente, México sufrió una grave crisis interna.

Por otra parte, al final de los años treinta, luego de las expropiaciones cardenistas, Gran Bretaña y los Estados Unidos se encontraron a sí mismos en una posición difícil respecto a México. De acuerdo con las políticas anglosajonas tradicionales, este último merecía un severo castigo por su política expropiadora. Sin embargo, considerada la situación internacional, aquellas potencias debieron

¹ Respecto a la coyuntura interna del avilacamachismo véase Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 18, 1940-1952, México, Colmex, 1978, p. 42.

ser cautelosas, sobre todo Estados Unidos, no solamente en relación con México, sino con Latinoamérica en general. Un breve recuento de los acercamientos alemanes a la región permite explicar la prudencia angloestadounidense al inicio de los años cuarenta y durante la Segunda Guerra Mundial.

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, cuando México no había superado aún la etapa revolucionaria, Alemania había intentado extender su influencia en América Latina. México estuvo en riesgo de verse involucrado en una intriga mediante la cual los germanos pretendieron utilizar al gobierno carrancista para enfrentarlo a Estados Unidos y evitar que este país interviniera en el conflicto.² Durante los primeros años treinta, Alemania mostraría un renovado interés por Latinoamérica, y muy particular por Argentina, Brasil y México, considerados primordiales por el Reich.³ "Hitler había descrito sus grandiosos esquemas para infiltrar y eventualmente subyugar a los países del nuevo mundo. El nacionalsocialismo transformaría a Brasil de 'un estado mestizo corrupto en un dominio germano'. Con sus avanzadas técnicas de subversión, sería capaz de conquistar México 'por doscientos millones'."⁴

Casi desde el inicio de su gestión como canciller, Hitler había considerado a México como "el mejor y más rico país en el mundo, con la población más perezosa y disipada bajo el sol",⁵ y creyó también que al controlarlo podría resolver todas las dificultades de Alemania. A mediados de los años treinta, según el fñhrer, "México es un país que clama por un amo capaz. Está siendo arruinado por su gobierno. ¡Con los tesoros del suelo mexicano Alemania podría ser rica y grande!..."⁶ Con toda esta clase de referencias sobre América Latina y México, en discursos ocasionales, el Reich comenzó a inquietar a los Aliados, que considerarían todo ello precedente de la infiltración alemana en el continente, y

² Vid. Friedrich Katz et al., *Hitler sobre América Latina. El fascismo alemán en Latinoamérica (1933-1943)*, México, Fondo de Cultura Popular, 1968, 176 pp., pp. 19-21, y Mario Gill (seud.), *La década bárbara*, México, edición del autor, 1970, 246 pp., pp. 194-219.

³ El tema de los intereses alemanes en México es demasiado amplio para tratarlo con detenimiento en este apartado que tiene un carácter meramente introductorio, pero dos referencias muy útiles al respecto son Ricardo Pérez Monfort y Verena Radkau, *Fascismo y antifascismo en América Latina: apuntes históricos*, México, SEP/CIESAS, 1984, 82 pp., y Brigida Von Mentz, Verena Radkau, Daniela Spenser y Ricardo Pérez Monfort, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vols. I y II, México, CIESAS (Colección Miguel Othón de Mendizabal, 11 y 12), 1988.

⁴ Alton Frye, *Nazi Germany and the American Hemisphere (1933-1941)*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 190.

⁵ *Ibid.*, pp. 174-75.

⁶ John Gunther, *Inside Latin America*, Nueva York, Harper and Brothers, 1941, p. 30.

que llegarían más tarde a sufrir una grave paranoia y a sobrereaccionar al respecto.

Desde luego Alemania no intentó influir en Latinoamérica por la fuerza de las armas, sino principalmente por medio de relaciones comerciales y diplomáticas y actividades de propaganda. El interés germano en Latinoamérica se explicaba en parte por su necesidad de materias primas para su industria, y también por su deseo de incorporar al continente como uno de sus mercados.⁷ De junio de 1934 a enero de 1935, una delegación comercial alemana recorrió Sudamérica y logró suscribir ventajosos acuerdos comerciales con Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, y casi simultáneamente las legaciones alemanas en esos países, además de la de México, se elevaron a la categoría de embajadas.⁸ Prácticamente en todos los casos se buscó establecer una alianza entre los intereses del Reich y sus funcionarios, por una parte, y los alemanes y sus descendientes radicados en América Latina.

La política alemana de acercamiento amistoso con Latinoamérica alcanzó su cima durante los últimos años treinta, cuando el régimen brasileño de Vargas mejoró sustancialmente sus relaciones diplomáticas con el Reich en 1939.⁹ A esto se sumaba el hecho de que, si bien Alemania no fue autorizada a enviar un observador a la Conferencia de Panamá en septiembre de 1939, los delegados españoles, en representación no oficial del régimen nazi y valiéndose de su influencia diplomática en algunos países del área, abogaron por la neutralidad de las repúblicas latinoamericanas frente a la Segunda Guerra Mundial.¹⁰ Un tercer elemento que ha de considerarse es que Alemania tomó ventaja de la tradicional antipatía argentina por el liderazgo estadounidense en el continente y estableció la base de su maquinaria propagandística para el continente en Buenos Aires. Desde este punto Alemania dejó atrás tanto al Reino Unido como a Estados Unidos en el número de sus empleados y recursos "diplomáticos" dedicados a la propaganda en Latinoamérica, y a partir de entonces México fue para ella uno de sus principales objetivos.¹¹

⁷ Gerhard L. Weinberg, *The Foreign Policy of Hitler's Germany*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. 57.

⁸ Frye, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁹ David Rock, (ed.), *Latin America in the 1940's*, Los Ángeles, University of California Press, 1994, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹ Public Record Office, fondo documental del British Ministry of Information (Ministerio Británico de Información). La carpeta núm. 376, sobre los servicios británicos de información inalámbrica en México, y la carpeta núm. 375, sobre los mismos servicios en Argentina, contienen documentación sobre los esfuerzos

Hacia mayo de 1940, el Departamento de Estado era informado de que Arthur Dietrich, Wilhelm Hammerschmidt, César Calvo y José Vasconcelos eran responsables de las actividades nazis de propaganda en México y que uno de sus órganos de difusión era la revista *Timón*. A consecuencia de ello, Arthur Dietrich, cuyas actividades como agregado de prensa de la legación alemana en el país encubrían sus verdaderas actividades de inteligencia, fue expulsado del mismo.¹² Más tarde, en junio de 1940, la embajada estadounidense en México advertía al Departamento de Estado que, pese a la expulsión de Dietrich, continuaba operando en territorio mexicano un grupo considerable de agentes nazis.¹³

Durante 1940, la embajada estadounidense envió varios reportes al Departamento de Estado sobre la vigilancia que los agentes aliados ejercían sobre señales de radio y llamadas telefónicas transmitidas y efectuadas, respectivamente, por diversos ciudadanos alemanes, para espiar en concreto a los nazis. En ese marco, la información sobre una llamada a William O. Hessler, vinculada con la relativa a ciertas transmisiones realizadas por radio, también interceptadas en diversos puntos entre Tehuantepec y la frontera con Guatemala, puso sobre aviso a la embajada, y también al gobierno mexicano, sobre las actividades asignadas a un agente nazi llamado Armand Reimers entre junio y julio de 1940.¹⁴

británicos para disminuir el impacto de “la propaganda alemana tan activa que estaba siendo llevada a cabo” en ambos países entre 1939-1943. En lo sucesivo este archivo se citará como PRO/INI/ I, seguido por el número de la carpeta, su título y el periodo que cubra la documentación contenida, o bien, en sustitución de los dos últimos aspectos, la fecha del documento específico citado. En este caso la referencia es PRO/INI/ I/376/British Official Wireless Services to México 1939-1943. Véase también Frye, *op. cit.*, p. 120.

¹² Cuando algunos periódicos señalaron el 22 de octubre de 1940 que Dietrich aún estaba en México, la embajada alemana protestó diciendo que Dietrich ya había llegado a Alemania con su familia. Sin embargo, el Departamento de Estado fue informado de que Dietrich probablemente se había refugiado en Cuba, para desde ahí continuar con sus actividades de inteligencia en estrecho contacto con César Calvo, que era cubano, y con Hans Burandt, el sucesor de Dietrich en México. Archivos Nacionales de Washington, NAW862.20210.

¹³ *Ibid.* La información, a decir de la embajada estadounidense, se había obtenido de los agentes de inteligencia de su país y los ciudadanos alemanes que se mencionaron fueron Otto Kuebbler, Roland Oechsle, Vogel Harilhigo, Kurt Noltemier, Otto Koll, Oscar Wettsten, Maz Haas, Wilhelm Afe, Auguste Ude, Fritz Isulman, Alfred Schauer, Carl Alban Vogel, Hagmaiel Rofe y Hermann Schimpf.

¹⁴ *Ibid.* Mario Gill sostiene que los nazis fueron auxiliados en sus actividades en México por Falange Exterior, rama internacional de la Falange española, y agrega que, en la preparación de sabotajes a México, “[...] Las milicias falangistas no eran un ejército sin armas. Los buques españoles traían cargamentos de pertrechos militares disimulados como maquinaria agrícola, desarmada. Por lo general esos cargamentos eran desembarcados en puertos guatemaltecos donde el ministro español, coronel Sáenz Agero, los hacía pasar a México por la frontera sur, donde residía un numeroso grupo de alemanes nazis, dueños de fincas cafetaleras”. *Vid.* Mario Gill, *op. cit.*, p. 77.

Por otro lado, también durante el verano de 1940, sendos planes de golpe de Estado se descubrieron en Argentina y Uruguay, lo cual evidenció el peligro de los grupos nazis por su influencia en el fascismo nativo de esas naciones. El hecho dio lugar a la formación de un frente común de las repúblicas latinoamericanas para proteger la seguridad del hemisferio.¹⁵ Estos acontecimientos, y la actitud de Argentina y Brasil, son esenciales para entender las actitudes angloestadounidenses hacia esos países y México, así como que estas tres repúblicas nunca dejaron de ser los más importantes retos de la política exterior alemana y, en consecuencia, de los Aliados.

Roosevelt, preocupado por la penetración nazi en el continente americano, creó en agosto de 1940, por orden ejecutiva, la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, más tarde conocida como Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), con Nelson D. Rockefeller como titular. La defensa del continente era ya una prioridad en la política estadounidense del momento y la OCAIA se orientó a desempeñar un papel propagandístico específico en Latinoamérica, contra el Eje y en favor de los intereses estadounidenses, aunque oficialmente declarara ser benéfica para los Aliados en general. Por otro lado, la propaganda fue uno de los objetivos más importantes de la OCAIA, aunque no el único.¹⁶

La OCAIA se consideró una vía para fortalecer la política del buen vecino. Sus esfuerzos se encaminaron a mejorar las relaciones políticas, comerciales y culturales de Estados Unidos con Latinoamérica sobre una base de reciprocidad.¹⁷

¹⁵ Rock, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*, Nueva York, The Free Press, 1987, p. 51. Algunos documentos del *Departamento de Estado*, en los *Archivos Nacionales de Washington*, refieren el nombre anterior de la OCAIA. NAW812.40634/43, Nelson D. Rockefeller a E. G. Trueblood, titular de la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado, 6 de agosto de 1941. En algunos documentos aparecen las palabras *Motion Pictures* o la abreviatura *MP*, que indican que se trata de documentación referida a cuestiones relacionadas con el cine. Esa abreviatura se usará en adelante en las citas.

¹⁷ Muy amplias referencias históricas sobre la unidad panamericana, el latinoamericanismo, el iberoamericanismo, etc., pueden encontrarse en los diversos ensayos que integran la siguiente referencia: Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE (Sección Obras de historia), 1994, 424 pp. Los inicios del movimiento panamericano se remontan a 1889-1890, pero, entre los antecedentes de su adecuación a las nuevas circunstancias impuestas por la guerra, conviene mencionar que en septiembre de 1940 se había formado ya una Unión Panamericana, entidad internacional con sede en Washington, integrada por las 21 repúblicas del continente y regida por un consejo directivo a cuya cabeza estaba el Secretario de Estado estadounidense, Henry A. Wallace; un director general, L. S. Rowe; un subdirector, Pedro de Alba, y los 21 representantes diplomáticos de los Estados. Hacia julio de 1941, el senador mexicano Alfonso Flores Mancilla propuso que se creara la *Unión Parlamentaria Interamericana*,

Esto significó un apoyo de ese país a las economías de las repúblicas localizadas al sur de él (proporcionándoles facilidades para resolver los problemas de su deuda externa, balanza comercial y tarifas arancelarias en los procesos de exportación e importación, entre otras medidas). Pero también respondió al requerimiento estadounidense de recibir todo tipo de materias primas de Latinoamérica, determinadas por censos y estudios estadísticos de la OCAIA sobre los recursos naturales (minerales y agrícolas, primordialmente) y las capacidades industriales de los países de la región. Francisco Castillo Nájera, entonces embajador de México en Estados Unidos, explicó así a Manuel Ávila Camacho, en un memorándum, cuestiones relacionadas con el perfil de la OCAIA:

A partir de la declaración de guerra en diciembre de 1941, la oficina se encarga de procurar el desarrollo de los recursos naturales en las Repúblicas Americanas, con el fin de extraer los materiales para el uso de la industria de guerra, especialmente el hule [...] La oficina del Coordinador funciona como parte integrante de las oficinas ejecutivas del Presidente Roosevelt, creadas con motivo de la guerra y que se denominan "Oficinas de Dirección de Emergencia" (Offices of Emergency Management). Trabaja en íntima conexión con el Departamento de Estado y también colabora con los Departamentos de Agricultura, Trabajo, Comercio, etc. [...] Además, en cada una de las Repúblicas de América, existe una Comisión Coordinadora (Coordination Committee), la cual en México tiene un nombre especial "The American Association" establecida en el Edificio del Banco de Guadalajara en el Paseo de la Reforma de esta ciudad. De esta Asociación es Secretario el señor Longan [...] En lo personal, e independientemente de sus funciones oficiales propias, tanto el Coordinador, señor Rockefeller, como el señor Rovenski, Jefe del Departamento de Asuntos Comerciales y Financieros, en varias ocasiones han otorgado su ayuda a nuestro Gobierno, interviniendo cerca del "Consejo de Producción de Guerra" (War Production Board, que dirige el señor Donald Nelson) y del "Consejo de Guerra Económica" (Board of Economic Warfare, dirigido por el Vicepresidente Wallace y por el señor Milo Perkins) para recomendar proyectos y problemas importantes de México en los que existe interés recíproco de nuestro país y de Estados Unidos, cuando aquéllos pudieran no ser debidamente comprendidos por las oficinas resolutivas que acaban

apegada al modelo de la *Unión Parlamentaria Europea*. Su iniciativa recibió el apoyo del Congreso de los Estados Unidos, aunque a ella se opuso hasta cierto grado Ezequiel Padilla, el canciller mexicano. La Unión Parlamentaria Interamericana contó con el respaldo no sólo del senado estadounidense, sino de la ya existente Unión Panamericana, en el entendido de que todo esfuerzo era válido para "el desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento mutuo de todas las repúblicas americanas". AGN/MAC/577.1/10, el Congreso de los Estados Unidos al senador mexicano Alfonso Flores Mancilla, 26 de julio, durante septiembre y noviembre de 1941. Casi un año después, en atención a las demandas de Ávila Camacho en el sentido de que la Unión Panamericana incluyera a Canadá, George Jaffin, escritor estadounidense, dio a conocer un texto denominado *Armonía constitucional del nuevo mundo: un panorama Panamericanadense*. AGN/MAC/577.1/10, George Jaffin, de la *Columbia Law Review*, Nueva York, a Ávila Camacho, 12 de septiembre de 1942 y 8 de abril de 1943.

de mencionarse. Tal cosa sucedió, por ejemplo en los proyectos de Ixtapatongo, Planta Siderúrgica de Altos Hornos para Monclova, Coahuila, así como para el envío de material rodante para los Ferrocarriles Nacionales de México.¹⁸

La política estadounidense del buen vecino determinó en buena medida las actitudes del Reino Unido hacia México. Owen St. Clair O'Malley, representante de la corona británica en este país, había sugerido durante el apogeo de las expropiaciones cardenistas que una intervención estadounidense era la única forma de detener el "reformismo mexicano". Pero O'Malley advirtió con oportunidad que, desafortunadamente para ellos, la política estadounidense hacia México se caracterizaba en el momento por una tolerancia rayana en la complicidad. Esto fue así en parte porque la política cardenista tenía un cierto parecido con el *new deal* o *nuevo trato* de Roosevelt, y en parte porque la política del buen vecino del régimen estadounidense ya se aplicaba en toda Latinoamérica.¹⁹ Gracias a dicha política, Estados Unidos no solamente abandonó el uso de la fuerza militar en la región para zanjar sus diferencias con los regímenes de las repúblicas latinoamericanas, sino que dejó de emplear tácticas como la de negar su reconocimiento a ciertos gobiernos y romper las relaciones diplomáticas con ellos para debilitarlos.²⁰

Por lo anterior, Gran Bretaña pasaría de la desilusión al disgusto ante las tolerantes políticas estadounidenses hacia aquel "México revolucionario", pues para la política de la administración Roosevelt era más importante evitar las confrontaciones en el continente, incluidas las de su país con otros.

Gran Bretaña rompió relaciones diplomáticas con México, ejemplo que Estados Unidos no siguió. En tanto México dio indicios de establecimiento de nexos con Alemania, la administración Roosevelt experimentó mayor preocupación. Consecuentemente, no fue sino hasta el pleno inicio de la Segunda Guerra Mundial que el gobierno estadounidense aceptó finalmente el establecimiento de un acuerdo (para la indemnización de las compañías expropiadas). Sin embargo, durante la crisis (por las expropiaciones) Roosevelt se aseguró, siguiendo una política conciliatoria,

¹⁸ AGN/MAC/577.1/36. Francisco Castillo Nájera a Manuel Ávila Camacho, 21 de septiembre de 1942.

¹⁹ Lorenzo Meyer, *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana (1900-1950)*, México, Colmex, 1991, pp. 461-462.

²⁰ Rock, *op. cit.*, p. 22. Una referencia útil sobre "el nuevo trato" es Fiona Venn, *The New Deal*, Edimburgo, 1998.

de que no se rompieran las relaciones de Estados Unidos con su vecino más cercano.²¹

En efecto, cuando Estados Unidos y Gran Bretaña impusieron varias sanciones económicas contra México (como la negativa a comprarle plata) e intentaron sabotear la recién expropiada industria petrolera mediante la cancelación de sus compras de hidrocarburos y la negativa a venderle maquinaria y refacciones para que aquélla continuara operando, el resultado fue que Cárdenas buscó en países europeos, entre ellos Alemania e Italia, clientes para sus exportaciones petroleras y surtidores de equipos. Así, hacia finales de los treinta y principios de los cuarenta el riesgo de la infiltración económica nazi en México podía significar, a ojos británicos y estadounidenses, la puerta de entrada de una influencia alemana generalizada en América Latina. El petróleo mexicano, después del de Venezuela, era considerado estratégico tanto por Alemania como por los Aliados. Después de la expropiación, el país quedaba en mejores condiciones para comercializar su petróleo con el Eje.²²

Desde el inicio del conflicto con México, Gran Bretaña y Estados Unidos eran conscientes de los riesgos antes mencionados, de los peligros de una confrontación con Cárdenas²³ y de los avances del quintacolumnismo alemán en México y en Latinoamérica en lo general, preocupación que, por lo demás, no acentuó demasiado en un principio el gobierno de México.²⁴ Hitler y sus colaboradores impulsaban una campaña entre cuyos objetivos se contaba el de preparar una alianza con él.²⁵ El fortalecimiento de las actividades de las compañías alemanas establecidas en Latinoamérica, en relación con las actividades del partido nazi y el gobierno, a través de organizaciones como las filiales del partido nacionalsocialista alemán en las distintas repúblicas

²¹ Fiona Venn, *Franklin D. Roosevelt*, Londres, 1990, p. 82. Los corchetes son míos.

²² Venezuela, hacia esa época, era el tercer productor de petróleo en el mundo (después de Estados Unidos y la Unión Soviética) y el primer exportador mundial. Véase John Gunther, *op. cit.*, p. 179.

²³ El testimonio de la atención que Gran Bretaña asignaba a las relaciones de México con el Eje se encuentra en el *Public Record Office*, en los archivos del *Servicio Exterior Británico*. En lo sucesivo, este archivo se citará como PRO/FO371, seguido por el año de referencia, el número de la carpeta y, en su caso, el número, el título o la fecha y los responsables de la comunicación del documento citado. Para esta nota en particular la referencia es PRO/FO371/1938/21482/5141, sobre las relaciones entre México y Alemania, y PRO/FO371/1939/22780/7834, sobre naves mercantes germanas que operaban en puertos mexicanos. La clasificación indicada es la que el propio Public Record Office ha establecido para los documentos de la cancillería británica (Foreign Office).

²⁴ Al gobierno mexicano le preocupaba no solamente el riesgo de la infiltración alemana, sino también la japonesa. *Vid.* Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 18, México, Colmex, 1978, p. 43.

²⁵ Frye, *op. cit.*, p. 175.

latinoamericanas (NSDAP-AO), llevarían paulatinamente a registrar esas entidades en las famosas listas negras de los Aliados que así buscarían frenar el expansionismo comercial y político alemán en el continente.²⁶

Una vez ocurrido el ataque japonés a Pearl Harbor, la mayoría de los países latinoamericanos rompió relaciones diplomáticas con el Eje, a lo cual estaban obligados en virtud de las conferencias panamericanas previas y los acuerdos de defensa común. En general se prohibió la actuación de los partidos nazis en el área y a ello siguió luego la declaración de guerra de varios gobiernos contra el Eje, con el agravante de que, entre los tres países considerados más importantes por los Aliados, Argentina fue la única excepción. Aunque México tomó severas medidas contra los intereses alemanes en su suelo,²⁷ en la práctica las organizaciones y actividades germanas no se eliminaron del todo y continuaron de manera encubierta para explotar en México, y en Latinoamérica en general, el temor ante el imperialismo estadounidense y los añejos sentimientos antiyanquis.²⁸

Como Argentina se empeñó en permanecer "neutral", aun después de que Chile fue el penúltimo país latinoamericano en romper con el Eje, para Alemania no todo estaba perdido, y pronto pudo cosechar los frutos de sus esfuerzos al menos en aquel país. "En mayo de 1942 el régimen de Castillo en Buenos Aires inició una colaboración secreta con el Eje, política continuada incluso más vigorosamente por el grupo militar que se hizo del poder en junio de 1943."²⁹ Si mientras el gobierno argentino estrechaba su relación con los nazis, paradójicamente a partir del mismo mes en que México declaraba la guerra al Eje, era inevitable que la diferencia de posturas de ambos países aflorara con alguna tensión en los sectores diplomáticos. La prensa mexicana lo reflejó en su momento a propósito de las declaraciones del canciller argentino en el sentido de que Estados Unidos, en un inminente plan de expansión y dominio de

²⁶ Una lista de 164 nombres de personas, comercios y empresas diversas de alemanes que operaban en México y que hacia el 18 de julio de 1941 ya estaban en una de esas listas negras se puede consultar en *El Universal*, 18 de julio de 1941, pp. 1 y 5; cit. por Pastora Rodríguez Aviñoa, *La prensa nacional ante la participación de México en la Segunda Guerra Mundial*, tesis de maestría en Ciencias Políticas, México, Colmex, 1977, apéndice A (sin paginación en el texto citado).

²⁷ En realidad, las medidas contra el Eje se habían adoptado con firmeza desde casi 6 meses antes de la declaratoria de guerra, y al entrar México en ella las mismas se reforzaron, pues hasta entonces se tuvo más clara conciencia del poder y del efecto de la quinta columna en México. Vid. Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, Colmex, 1988, pp. 77-80.

²⁸ Rock, *op. cit.*, p. 25, y Frye, *op. cit.*, p. 193.

²⁹ Daniel Lewis, "Internal and External Convergence", en Rock, *op. cit.*, p. 219.

Latinoamérica, conducía contra el Eje a "las otras" repúblicas de América, con excepción claro está de Argentina, "por el bozal". En un muy ilustrativo editorial de la época, desde México se le respondió así:

Muy dueño y señor es el canciller argentino de entregarse a estas fantasías. Lo curioso, sin embargo, es que hable de bozales quien proclama la conveniencia del triunfo totalitario y ardientemente lo desea [...] ¡Cortos se quedan los bozales junto a los medios de opresión y sojuzgamiento que los nazis emplean! El panorama que ofrece hoy día la Europa esclavizada, sojuzgada, miserable, arruinada, destruida, con sus multitudes hambrientas, sus habitantes fusilados en masa, es ilustrativo indicio de lo que los triunfos nazis significan. Y aún para los gobiernos —no ya los países, no ya los pueblos— que activamente contribuyen a lograrlo por virtud de esperárselas buenas y gozosas como el del señor Ruiz Guiñazu, ya se está viendo cuál es, cuál sería el destino de Italia, de Hungría, de Rumania, reducidas a la condición de meras provincias aun antes de que el triunfo nazi sobreviniera [...] Justamente estas perspectivas, precisamente la estimación consciente del programa de esclavizamiento que persiguen las potencias agresoras contra el mundo libre, es lo que determinó, lo que anima y fortalece la decisión unánime de América al alinearse del lado de las naciones que pugnan por la libertad, por la dignidad humana, por el decoro y por la civilización. Este frente que la América libérrima forma contra la barbarie nazi no es el dominio del bozal, como falsa, aunque explicablemente supone el canciller argentino, quien, a fuer de presumible totalitario, acaso sonríe a este pequeño instrumento de sujeción, que él sería el primero en recibir con indicaciones de ponérselo dado que ocurriera el triunfo que apetece: es, antes bien, la resolución viril, patriótica, humana, decidida y firme de los pueblos americanos por mantener intacta su soberanía ante la amenaza de dominación universal proclamada y perseguida por el Eje. Y en cuanto al espantapájaros de "la expansión militar, política y económica de los Estados Unidos", arma predilecta de la quinta columna, y que el señor Ruiz Guiñazu esgrimió quizás ingenuamente ante la Cámara de su país, harto mellada se encuentra a estas horas, y dudamos que, al igual que los otros despectivos desahogos del canciller, constituye elemento de convicción para el hermano pueblo del Plata [...] Al contrario. Bien sabido es que éste se halla en perfecto desacuerdo con la política internacional de su Gobierno; y que a pesar de que, por virtud de un "estado de sitio" de sospechoso cariz totalitario se pretenda acallar allá la opinión, el pensar y el sentir del pueblo argentino discrepan en absoluto de sus actuales mandatarios. En la defensa de la libertad, en la suprema aspiración a la libertad, el cóndor de los Andes vuela junto con las demás águilas de América.³⁰

³⁰ Editorial de *El Universal*, 1ª sección, viernes 24 de julio de 1942, p. 3. Sobre el papel desempeñado por la prensa mexicana durante la Segunda Guerra Mundial y el cambio de postura que en ella se observó desde el inicio hasta el final de la contienda, véase Pastora Rodríguez Aviñoa, *op. cit.*

Aquella fue una de las tempranas evidencias del "vuelco de muchos grados" que dio la prensa mexicana en su postura frente a los acontecimientos internacionales y la posición de su país en ellos. A partir de la declaración de guerra que México hizo al Eje, la prensa nacional se tornó en favor de los Aliados, en contraposición a lo ocurrido hasta antes de mayo de 1942.³¹ Pese a este viraje de la política y la prensa mexicanas, la situación en Argentina, junto con el régimen fascista de Brasil, agudizaron los temores angloestadounidenses por la influencia que el nazismo pudiera tener sobre el fascismo nativo de algunos países latinoamericanos durante la guerra, y el riesgo de que se expandiera hacia el resto del continente.

Fue evidente que, si bien Gran Bretaña no renunció a su influencia sobre Argentina y Brasil, países en que tenía un mayor ascendiente que el de Estados Unidos (sobre todo en la primera de esas naciones),³² compartió con este último la idea de que era necesario mantener aislada a Argentina, por sus evidentes y recalitrantes simpatías hacia el Eje. No obstante, "la cuestión Argentina" habría de originar agudos desacuerdos entre británicos y estadounidenses durante la guerra, lo cual ha sido revelado por la correspondencia entre Churchill y Roosevelt de 1939 a 1945, recientemente abierta a consulta. "La renuencia de Churchill de participar en un embargo contra el gobierno argentino" reflejaba que "Gran Bretaña estaba preocupada porque si Argentina se unía a los Aliados Alemania podría bloquear el flujo continuo de productos agrícolas hacia Inglaterra".³³

En consecuencia, se hizo un gran esfuerzo de conciliación, no solamente entre Gran Bretaña y Estados Unidos, sino también entre estos dos países y México. Estados Unidos necesitaba mantener buenas relaciones diplomáticas con su vecino y ello tuvo como corolario la firma de una serie de acuerdos y la creación de diversos organismos de gestión para atender lo más urgente ante la guerra. Entre los primeros se puede mencionar el convenio para facilitar el tránsito recíproco de aeronaves militares, suscrito el 1º de abril de 1941; el tratado para desarrollar fuentes de obtención de hule crudo, del 11 de abril de 1941, ratificado y

³¹ Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., pp. 95-100.

³² Sobre "la búsqueda de una fórmula, en relación con la política británica en Latinoamérica" y algunas disquisiciones sobre "la especial posición de Estados Unidos en Brasil y la especial posición de Gran Bretaña en Argentina", hay un gran acopio de información en PRO/FO371/1943/34004, carpeta titulada "Rivalidad angloestadounidense en México y Latinoamérica".

³³ Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America*, Nueva Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1984, p. 32.

adicionado sucesivamente el 14 de julio de 1942 y en marzo-abril y julio-septiembre de 1943; el acuerdo para la compra por Estados Unidos a México de excedentes de artículos considerados estratégicos, del 15 de julio de 1941; el pacto para resolver diversas reclamaciones, entre ellas las relacionadas con la expropiación petrolera, del 19 de noviembre de 1941; el convenio para el suministro recíproco de artículos de defensa y de informes sobre la misma, del 27 de marzo de 1942; los diversos acuerdos para reglamentar la contratación temporal de trabajadores agrícolas migratorios mexicanos, firmado el 4 de agosto de 1942 y modificado el 26 de abril de 1943; el tratado comercial firmado en diciembre de 1942 y vigente a partir de enero de 1943, y el convenio sobre los principios aplicables a la mutua prosecución de la guerra en contra de las agresiones del Eje, firmado el 18 de marzo de 1943.

Los anteriores fueron los compromisos específicos que Estados Unidos había firmado con México. En la realidad se inscribían en una dinámica que intentaba integrar a toda Latinoamérica, como lo muestra el hecho de que de 1939 a 1941 se dieron los pasos necesarios para crear y más tarde consolidar el Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, constituido en Washington debido a una resolución adoptada por la Primera Reunión de Consulta de los Ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas (celebrada en Panamá a finales de 1939), la cual dispuso el 14 de enero de 1940 que se fundara este organismo, con el objetivo de "procurar la formación y el financiamiento de aquellas empresas que puedan desarrollar nuevas industrias para la exploración y explotación de las riquezas del continente americano".³⁴ Con esto se dio paso a la creación de las respectivas comisiones nacionales de fomento interamericano en cada uno de los países. El 22 de octubre de 1941, Nelson Rockefeller, director de la OCAIA y presidente del Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, fue informado de que se había formado la Comisión Mexicana de Fomento Interamericano, cuyos integrantes fueron Eduardo Villaseñor, presidente; el ingeniero Evaristo Araiza, vicepresidente, y Jorge Gaxiola y Manuel Tello, secretarios.³⁵

³⁴ AGE/SRE/III-612(7:8)/5. Los miembros de este comité fueron Nelson A. Rockefeller, presidente; J. Rafael Oreamuno, vicepresidente; John C. MacClintock, secretario; Renato de Azevedo, G. W. Magalhães y Anibal Jara, delegados. El representante de México ante el comité fue Leonardo G. Fields.

³⁵ *Ibid.* Las condiciones de los miembros de la comisión mexicana eran bastante significativas: Eduardo Villaseñor era director general del Banco de México, Evaristo Araiza era presidente del Banco de México y gerente general de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, Jorge Gaxiola era el apoderado general de la Compañía Pesquera de Topolobampo y apoderado general de la Compañía Financiera del Golfo

En estas circunstancias, las relaciones diplomáticas angloamericanas se restablecieron el 22 de octubre de 1941, en la misma fecha en que se constituyó la Comisión Mexicana de Fomento Interamericano, aún cuando no se había solucionado el conflicto vinculado con las compañías petroleras expropiadas por el gobierno mexicano.³⁶ Ello era prueba de la nueva perspectiva conciliatoria de los Aliados. Gran Bretaña pudo redoblar entonces su combate a las actividades y la propaganda nazis en México, porque este país se había perfilado ya como el más seguro de los aliados latinoamericanos, vistas las veleidades de los gobiernos brasileño y argentino, los otros dos gigantes de la región.

Robert H. K. Marett, ciudadano británico que había estado trabajando en México oficialmente como reportero para la agencia informativa Reuter, pero que en realidad era el agente para las actividades inglesas de propaganda, se convirtió en el brazo derecho de Charles Harold Bateman, ministro británico en México, en cuanto a las actividades de propaganda contra el Eje. La contribución de Marett para que se formara el Comité Inter-Aliado en ese país fue decisiva.³⁷ En noviembre de 1941, Thomas Ifor Rees, cónsul general británico en México, informaba a sir Anthony Eden, titular del servicio exterior británico (British Foreign Office), de la creación de ese organismo y agregaba que "aunque no hay en realidad un representante estadounidense en el comité, se mantiene una relación estrecha con la comunidad estadounidense local".³⁸

Mediante esta colaboración, Gran Bretaña se dedicó a observar cuidadosamente la evolución de las relaciones de Estados Unidos con México, en particular, y con Latinoamérica, en general. La cancillería británica estuvo al

de Cortés, y Manuel Tello se desempeñaba como director general de asuntos políticos y del servicio diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Otros miembros importantes de este comité fueron José Albarrán, prosecretario de La Consolidada, S. A.; Emilio Azcárraga Vidaurreta, presidente y director general de la Cadena Radiodifusora Mexicana, S. A., y de XEW; Miguel Macedo, presidente de la Compañía Aseguradora La Latinoamericana, S. A., y de la Barra de Abogados de México; César Martino, gerente del Banco Nacional de Crédito Agrícola; Leopoldo Palazuelos, presidente de la Concanaco; Carlos Sánchez Mejorada, abogado general de la Compañía Real del Monte y miembro del consejo administrativo de Crédito Minero, y Aarón Sáenz, ex ministro de relaciones exteriores de México y ex embajador de México ante diversos países, era presidente de Azúcar, S. A. Estos hombres fueron representantes de la oligarquía mexicana que se benefició de la coyuntura de la guerra, pues recibieron gran apoyo del gobierno mexicano y del Departamento de Estado para desarrollar sus empresas. También los industriales del cine mexicano gozaron de ese privilegio.

³⁶ Las negociaciones que solucionarían el conflicto angloamericano originado por la expropiación petrolera se llevaron a cabo entre julio y agosto de 1947.

³⁷ Meyer, *op. cit.*, p. 527.

³⁸ PRO/FO371/1941/26087/10351, Rees a Eden, 17 de octubre de 1941.

pendiente de todos los convenios antes referidos y, por ejemplo, tuvo información completa y oportuna sobre el establecimiento del Comité Mexicano-Estadounidense de Defensa Conjunta, llevado a cabo por orden ejecutiva de Roosevelt el 27 de febrero de 1942,³⁹ y también sobre el acuerdo del 27 de marzo de 1942, mediante el cual México recibiría en condiciones muy favorables material para re-equipar a su ejército y modernizar sus defensas militares, todo lo cual acabaría por convertirlo en la segunda potencia militar de América Latina, según se especuló hacia finales de 1943.⁴⁰ Además, Gran Bretaña analizó con especial cuidado la evolución de los vínculos entre México y Estados Unidos.⁴¹

En respuesta a esos nexos positivos, y a la actitud de Roosevelt respecto al conflicto por el petróleo, desde finales de 1941 pudo advertirse una mejoría notable en las relaciones angloamericanas, lo cual reflejaba el deseo británico de no perder terreno y poder frente a Estados Unidos en Latinoamérica, dejaba entrever la mutua desconfianza y la suspicacia que tiñó las relaciones angloestadounidenses durante la guerra y sería un factor determinante para el desarrollo de proyectos de propaganda filmica aliada en Argentina por Gran Bretaña, y en México por Estados Unidos. A las facilidades para las operaciones de buques británicos en puertos mexicanos se sumó poco más tarde la creación de una Sociedad Mexicano-Británica en Londres.⁴² El gobierno inglés solicitó información sobre los ciudadanos mexicanos incorporados a las fuerzas armadas británicas, con el fin de incluirlos en los cuadros de honor de las mismas.⁴³

Hubo un manejo muy cuidadoso de las relaciones anglo-mexicanas para atenuar los roces originados desde su ruptura⁴⁴ y los surgidos durante⁴⁵ y después de su restablecimiento, así como también una observación continua de esos vínculos⁴⁶ con vistas a mejorarlos. En virtud de ello se formó el Instituto Anglo

³⁹ PRO/FO371/1942/30582/1269, vizconde Halifax, embajador británico en Estados Unidos, a la cancillería británica, 11 de marzo de 1942.

⁴⁰ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994, p. 47.

⁴¹ PRO/FO371/1942/30590/3382, carpeta sobre las relaciones económicas entre México y Estados Unidos.

⁴² PRO/FO371/1942/30591, carpeta sobre las relaciones angloamericanas durante 1942.

⁴³ PRO/FO371/1943/38350. Se trató en general de ciudadanos mexicanos pero de padre o madre británicos.

⁴⁴ PRO/FO371/1939/22780/8654, carpeta sobre las dificultades que surgieron por la ausencia de relaciones diplomáticas entre ambos países.

⁴⁵ PRO/FO371/1942/30591, carpeta sobre las relaciones angloamericanas durante 1942.

⁴⁶ PRO/FO371/1943/34005, carpeta sobre las relaciones angloamericanas durante 1943. Este seguimiento habría de ser permanente. Para un balance o reporte general de las relaciones angloamericanas entre 1942 y 1947, elaborado por el embajador británico en México para la Cancillería británica se puede consultar la carpeta cuya identificación es PRO/FO371/1947/60961/3644.

Mexicano de Cultura el 19 de noviembre de 1944. No podía ser de otra manera para Gran Bretaña, pues todavía del 9 al 18 de mayo de 1944 se había llevado a cabo en Nueva York una importante Conferencia de Comisiones de Fomento Interamericano que, si bien aseguraban públicamente estar enmarcadas en el programa de Estados Unidos para la defensa del continente y de cada una de las naciones, tendían a buscar el reforzamiento de la relación de Estados Unidos con Latinoamérica, y con México en lo particular, en detrimento de la relación británica con la región.⁴⁷

Como puede verse, la situación en los primeros años cuarenta fue muy clara para británicos y estadounidenses. México y Brasil se habían convertido en los países latinoamericanos que más les importaban desde una perspectiva estratégica contra el Eje. La siguiente cita es ilustrativa de la visión de Estados Unidos respecto a los tres países del área que en la política aliada habían cobrado mayor relevancia:

Argentina [...] considera por sí misma tener un gran destino imperial [...] se inclina por ser despectiva respecto a sus vecinos [...] su cultura y su economía están dominadas por Europa [...] su política está dominada por la oligarquía terrateniente conservadora [...] Brasil [...] este gran país, más grande que el territorio continental de Estados Unidos [...] reserva ilimitada de riqueza inexplorada, es más vital que ningún otro Estado sudamericano para la defensa del hemisferio [...] México [...] es más importante para nosotros que ningún otro estado latinoamericano, exceptuando posiblemente a Brasil [...] aquí Cárdenas hizo una gran reforma agraria, expropió el petróleo, impulsó la revolución. Aquí Ávila Camacho trata de seguir un estricto rumbo medio.⁴⁸

Cuando Gran Bretaña y Estados Unidos resolvieron el problema de asegurar la cooperación mexicana y brasileña, y una vez que estos países mostraron su voluntad de volverse pro aliados y fueron seguidos en esa línea por casi todo el continente, Argentina permaneció aislada y bajo estrecha vigilancia británica. Después de que México le declaró la guerra al Eje, en mayo de 1942, se inició la era dorada de la cooperación mexicano-estadounidense (y por tanto mexicano-

⁴⁷ AGE/SRE/III/-612(7:8)/5. Folletos y boletines sobre la Inter-American Development Commission, editados por el Commerce Department Building, Washington, D. C., 31 de mayo de 1944.

⁴⁸ Gunther, *op. cit.*, pp. I-II y 78-86, sobre México; pp. 316-317, sobre Argentina, y pp. 384-390, sobre Brasil. Las cursivas son mías.

aliada).⁴⁹ "De la misma manera, cuando Brasil se unió a los Aliados, Estados Unidos apoyó los esfuerzos para fortalecer la infraestructura industrial brasileña."⁵⁰ Al respecto, quedó claro esto:

Washington creía que el desarrollo económico haría a las naciones latinoamericanas más estables políticamente y por tanto Aliados más confiables. Bajo la política del buen vecino Estados Unidos mantuvo la neutralidad hacia regímenes autoritarios o democráticos en tanto fueran amistosos hacia su seguridad y sus intereses económicos. Los progresistas latinoamericanos estaban impresionados favorablemente tanto por la *política del buen vecino* como por la planeación estatal implicada en el Nuevo Trato y el esfuerzo bélico.⁵¹

Aquellas medidas prepararon el terreno para el eventual dominio estadounidense en Latinoamérica, el cual fue facilitado por el desarrollo de la guerra después de 1941. Todo ello explica la actitud británica respecto a la evolución de la rivalidad angloestadounidense. Desde 1938 Owen St. Clair O'Malley, representante británico en México, y con él el servicio exterior británico, había sospechado que Estados Unidos estaba actuando con el propósito deliberado de controlar América Latina. Tal finalidad fue evidente cuando ese país declaró que aceptaba el derecho de México a expropiar el petróleo, con la condición de que entregara una adecuada indemnización a los expropiados. Incluso después de que restauró sus relaciones diplomáticas con México en 1941, la cancillería británica continuaría reacia a la actitud de Estados Unidos. Charles Harold Bateman escribió así a Eden:

Queda por verse si, dada la presente política del gobierno estadounidense, nosotros seremos eventualmente obligados a seguir el mismo ejemplo en el caso de la industria petrolera. Si así fuese, la culpa puede atribuirse al Departamento de Estado. Fueron ellos quienes, en beneficio de sus fines políticos y económicos, empujaron a las compañías petroleras estadounidenses hacia la ruptura de un frente unido (con las británicas y holandesas), el cual habría forzado al gobierno mexicano a ser razonable.⁵²

⁴⁹ En abril de 1943, Charles Harold Bateman escribiría a sir Anthony Eden, en tono irónico, sobre la nueva era de las relaciones entre México y Estados Unidos, y en sus consideraciones de la actitud de este último país ante Latinoamérica señalaría que "si Brasil toma el primer lugar en el esquema estadounidense de actividades en Latinoamérica, por dicho predominio México debe ciertamente ser considerado como secundario". PRO/FO371/3927, carpeta sobre la rivalidad angloestadounidense, Bateman a Eden, 9 de abril de 1943.

⁵⁰ Rosemary Thorp, "The Latin American Economies in the 1940s", en Rock, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹ Paul W. Drake, "International Crisis and Popular Movements in Latin America", en Rock, *op. cit.*, p. 118. Las cursivas son mías.

⁵² PRO/FO371/1943/34004/3927, Bateman a Eden. Los corchetes son míos.

Sin la posibilidad de una política coordinada para presionar a México, Gran Bretaña renunció a sus propósitos de impulsar una revolución e instaurar una dictadura en el país, y aceptó el acuerdo firmado por Estados Unidos, el cual hacía imposible el regreso de las compañías petroleras expropiadas a aquél. Estados Unidos determinó así la suerte de los intereses británicos en México y, hasta cierto punto, en Latinoamérica.

[Los] obstáculos más serios para la cooperación entre México y Estados Unidos habían quedado superados. Los esfuerzos para lograr una colaboración más estrecha se habían iniciado aunque de manera limitada desde fines de los años treinta, y encontrada una solución para la expropiación petrolera y los asuntos pendientes más graves, la tendencia iba a verse fortalecida cada vez más aceleradamente.⁵³

La actitud de los británicos respecto a la relación México-Estados Unidos fue reveladora. En abril de 1943, Bateman también escribiría a la cancillería británica:

Por el momento y hasta que la guerra termine, la supremacía de Estados Unidos en México nos es útil. Ciertamente, el que Estados Unidos mantenga algún tipo de control sobre este país es preferible a que un nuevo Carranza aparezca y permita que México sea usado como nido de intrigas por nuestros enemigos. Lo anterior por supuesto reside en la suposición de que la ascendencia estadounidense no perjudique los prospectos británicos en México.⁵⁴

El final de la guerra habría de demostrar que no solamente en México, sino en Latinoamérica y en el mundo en general, los prospectos británicos se verían desplazados por los estadounidenses y que los temores del Reino Unido por la imagen que esta situación le generaba en el contexto internacional habrían de resultar justificados cuando su hegemonía pasó a un segundo orden en relación con la estadounidense. Por el momento, recordemos que los antecedentes de esta situación surgieron en el inicio de la guerra, cuando, en la lucha de los Aliados contra la propaganda del Eje en América Latina, Estados Unidos y el Reino Unido libraron entre sí, como aliados, una encarnizada batalla.

⁵³ Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, op. cit., p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*

La cuestión de la propaganda

Cuando la Segunda Guerra Mundial comenzó, todos los países beligerantes sabían ya que la batalla también tendría que librarse en las pantallas de cine, como había ocurrido antes durante la Primera Guerra Mundial. En este terreno, el Eje llevaba también una relativa ventaja sobre los Aliados, puesto que desde mediados de los años treinta Alemania había impulsado la producción de filmes bélicos y relativos a personajes y temas históricos. En enero de 1933, con el ascenso de Hitler al poder como canciller alemán, se había emprendido la promoción de un cine cuyo fin era reafirmar los sentimientos nacionalistas y el belicismo germano entre la población. "El hecho de que Gran Bretaña no tuviera ni una organización ni una política de propaganda cuando la guerra inició significó que Alemania estuvo en condiciones de adelantarse en la guerra de propaganda."⁵⁵ Alemania, o en realidad el Eje, se anticipó no sólo a Gran Bretaña, sino a los Aliados en lo general, pues en Estados Unidos el problema era prácticamente el mismo.

En efecto, en Alemania Joseph Goebbels, a la cabeza del Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda desde 1933, había impulsado una nueva ley de cinematografía con objeto de adaptar la producción filmica alemana a las necesidades de la propaganda nazi.⁵⁶ En 1935, el gobierno fascista de Italia había creado la Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) para dirigir el conjunto de la industria italiana del cine en función de la ideología fascista, por lo cual en 1937 se construyeron también los estudios Cinecittà los mejores de Europa en su tiempo.⁵⁷

Por otra parte, el Eje intentó a toda costa incrementar la distribución y exhibición de sus filmes en América Latina, pues en ese terreno la ventaja la tenían en cambio los Aliados, principalmente Estados Unidos. Pese a que los filmes del Eje no significaron al inicio de los cuarenta, ni significarían durante toda

⁵⁵ James Chapman, *The British at War. Cinema, State, and Propaganda, 1939-1945*, Londres, I. B. Tauris Publishers, 1998, p. 41.

⁵⁶ Hilmar Hoffman, *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism (1933-1945)*, Providence, Berghahn Books, 1996, pp. 89 y 97. Véase también David Welch, *Propaganda and the German Cinema (1933-1945)*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 17 y 30.

⁵⁷ Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 11.

la guerra, una real amenaza para los Aliados en Latinoamérica, suscitaron la inquietud de estos últimos, porque no querían que la región se sometiera al influjo de la propaganda fascista, como ya estaba ocurriendo en todos los territorios de Asia y Europa ocupados por el Eje. Hechos incuestionables justificaban en cierto modo aquellos temores. Aunque en México la propaganda aliada no enfrentó en lo general obstáculos, y los filmes del Eje se prohibieron desde los últimos años treinta y durante la guerra, la situación no era la misma en el resto de los países latinoamericanos, entre ellos los que junto con México más interesaban tanto a los Aliados como al Eje. El 28 de noviembre de 1939, la embajada británica en Buenos Aires había informado al Ministerio Británico de Información (MBI) sobre la negativa de Argentina a autorizar la exhibición de cortos de propaganda ingleses. Aquello puso en claro a los oficiales diplomáticos Británicos ingleses que "[la] consideración de que no ha habido dificultad en el pasado solamente muestra que oficialmente Argentina está tomando su 'neutralidad' muy, muy seriamente".⁵⁸

En contraste con esta actitud mostrada ante la propaganda Aliada, que también vigilaba Estados Unidos, hubo una permisividad significativa en Argentina respecto a la propaganda del Eje, principalmente de origen alemán. La distribución, incluso gratuita, de filmes de entretenimiento, documentales y cortos germanos, costeados con grandes subsidios proporcionados por el gobierno nazi a los exhibidores latinoamericanos, permitió que el ministerio alemán de propaganda lograra significativos avances durante los años treinta en los medios de comunicación argentina, principalmente radio y cine.⁵⁹ La preocupación de los Aliados ante ese hecho era fundada y puede advertirse en la correspondencia sostenida durante 1940 y 1941 entre el MBI y sus sedes diplomáticas en América Latina. Consecuentemente, como Francia estaba ocupada por los nazis, Estados Unidos y Gran Bretaña acometieron la tarea de contraatacar los proyectos del Eje, en términos de propaganda para Latinoamérica. Por ejemplo, el gobierno británico designó un oficial específicamente encargado de proveer largometrajes comerciales, documentales y cortos al área latinoamericana.⁶⁰

⁵⁸ PRO/INF1/613, G. A. Willinger, de la embajada británica en Argentina, a la cancillería británica, 28 de noviembre de 1939.

⁵⁹ Frye, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰ PRO/INF 1/607, carpeta sobre la provisión de filmes comerciales y documentales británicos a Latinoamérica durante 1940 y 1941.

En reacción al hecho innegable de que el material filmico alemán había pasado a ser artículo clave en el arsenal nazi de propaganda en America Latina,⁶¹ Estados Unidos, por su parte, también realizó actividades de seguimiento en la materia, aunque tuvo muy en cuenta las enérgicas actividades de la Sección Latinoamérica de la División Americana del MBI, para responder a las necesidades específicas de la propaganda británica y Aliada en cada una de las repúblicas. El 28 de enero de 1941, el vizconde lord Davidson, ministro Británico de Información, hizo a K. G. Grubb, director de la División América del MBI, una solicitud clasificada (muy secreta) de información sobre sus esfuerzos y estrategias de propaganda en América Latina. La respuesta se registraría en un memorándum enviado a J. Edgar Hoover, cabeza del FBI en los Estados Unidos, pues él mismo la había pedido al MBI, porque estaba particularmente "ansioso por obtener un esquema general" sobre la materia.⁶²

En el documento referido, fechado el 3 de febrero de 1941, y efectivamente enviado a Hoover, según se deduce de la correspondencia, se aludió al acuerdo implícito entre británicos y estadounidenses: "[los] principales objetivos de la propaganda de guerra británica en Latinoamérica son [...] como los que conciernen a los funcionarios responsables en Estados Unidos".⁶³ Luego de una larga explicación sobre los métodos de propaganda del MBI en la región, el reporte se cerró con una amplia referencia al buen entendimiento angloestadounidense que por entonces parecía haber:

[...] Podría agregar que en mi recorrido reciente por América Latina fui recibido más cordialmente en la mayoría de las repúblicas por los ministros estadounidenses, y en varias ocasiones fue expresado el reconocimiento hacia nuestro trabajo y también al cuidado particular que estábamos teniendo para evitar cualquier conflicto con los intereses legítimos de Estados Unidos, punto sobre el cual he dado instrucciones en varios momentos a nuestros agregados de prensa.⁶⁴

Para nuestro caso quizá lo más importante de aquel documento sean sus referencias al empleo del cine como propaganda⁶⁵ y a la importancia que los británicos atribuían a algunas de las repúblicas, entre todas las de la región, en términos de estrategias propagandísticas: "Consideramos a México, Buenos Aires

⁶¹ Frye, *op. cit.*, p. 71.

⁶² PRO/INF 1/537, Davidson a Grubb (ambos dentro del MBI), 28 de enero de 1941.

⁶³ *Ibid.*, *Propaganda británica en Latinoamérica*, p. 1. Las cursivas son mías.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 2 y 3.

y Río de Janeiro como nuestros principales centros para supervisar a áreas del Caribe, Sudamérica de habla hispana y Brasil, y los oficiales en México y Buenos Aires tienen ciertas funciones de asesoría [...]"⁶⁶

Por tanto, la posición británica era similar a la de Estados Unidos, que, como se mencionó antes, había estado realizando esfuerzos similares prácticamente al mismo tiempo. El Departamento de Estado, a través de la embajada estadounidense en México, se había informado de manera permanente sobre las actividades de propaganda y la existencia de filmes alemanes.⁶⁷ Después de la reorganización de la OCAIA a fines de 1941, y en un esquema muy similar al del MBI en cuanto a sus divisiones de comercio, cine, radio, Latinoamérica, etc., Nelson D. Rockefeller también creó dentro de la OCAIA las Divisiones de Prensa, Radio y Cine. La última habría de ser dirigida por John Hay Whitney y, en tanto los filmes se convirtieron en el elemento más importante de su estrategia propagandística, esa división fue eventualmente la más influyente de todas las del organismo a que pertenecía.⁶⁸

Esa oficina dio continuidad a actividades que la Fundación Rockefeller y el Departamento de Estado habían iniciado por separado. La primera, por vía de su agencia consultiva en Nueva York (el American Film Center), había realizado en Latinoamérica encuestas y proyectos con fines educativos y culturales, mediante el cine.⁶⁹ El Departamento de Estado tomó medidas similares e impulsó el doblaje, la distribución y la exhibición de cortometrajes culturales y educativos, además de solicitar a sus embajadas y consulados diversas evaluaciones de los hábitos culturales y las actividades de entretenimiento de la población latinoamericana.⁷⁰ Ambas entidades estadounidenses habían comenzado en realidad dichas actividades sobre todo por su preocupación respecto al mercado del cine, pero cuando la OCAIA unificó ambos esfuerzos la prioridad de la guerra la relegó a segundo término y sobrepuso la necesidad de la propaganda. Las funciones de la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 3. Las cursivas son del autor.

⁶⁷ NAW812.4061MP/211, Herbert S. Bursley a Laurence Duggan, 10 de septiembre de 1941.

⁶⁸ Gaizka de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1982, p. 156.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁰ NAW812.4061MP/176 a 184 y 193. Documentos de febrero a abril de 1940, relativos al doblaje y la distribución de filmes educativos y culturales en México. NAW812.4061MP/185 y 812.427/1, documentos con referencias cruzadas sobre hábitos culturales y actividades de entretenimiento de la población mexicana. 810.42711 Films/260 y 811.4061MP/549, sobre las mismas cuestiones, pero referidas a Latinoamérica en general.

OCAIA en cuanto a cine se refiere se le explicaron al presidente mexicano de la siguiente manera:

La Sección cinematográfica mantiene una comisión de Consejeros en Hollywood, California, la cual ayuda a las empresas cinematográficas comerciales para la producción de películas que tienen por objeto la presentación de la vida autóctona de los países de América, cuidando de no herir la susceptibilidad de sus pueblos. Ayuda también a producir películas que presenten la vida de los Estados Unidos, y, por último, produce películas educativas, científicas y culturales. Algunas veces adquiere películas producidas en los países latinoamericanos. La distribución de todas estas cintas cinematográficas las lleva a cabo por medio de las Misiones Diplomáticas de los Estados Unidos en los países americanos [...] Recientemente quedó terminada una película hecha en Michoacán, México, con la cooperación de nuestro Gobierno.⁷¹

Algo similar había ocurrido ya en Gran Bretaña. La coincidencia británico-estadounidense fue evidencia de que, incluso antes de la declaración de guerra de Roosevelt contra el Eje (y el casi subsecuente involucramiento de las repúblicas latinoamericanas), los gobiernos inglés y estadounidense habían advertido la urgente necesidad de la propaganda contra el Eje en el continente. Lo anterior explica que los esfuerzos en dicha materia se emprendieran aun sin que hubiera políticas oficiales para producir y distribuir propaganda filmica en naciones latinoamericanas ni acuerdos con ellas para tal fin. Como resultado, los tardíos esfuerzos aliados adquirieron el carácter de una reacción ante el reto de la expansión de la propaganda del Eje. Al sentirse fuertemente amenazados por el Eje, los aliados adoptaron medidas que en realidad fueron una campaña de contrapropaganda en que por supuesto concurrió no solamente el cine, sino también la radiodifusión, la prensa, la publicidad, las editoriales y toda otra clase de medios útiles para tareas proselitistas.

Es claro que la evolución de las relaciones angloestadounidenses con Latinoamérica y el desarrollo de la guerra determinaron el progreso de los esfuerzos aliados de propaganda en la región y de las estrategias estadounidenses para prevalecer sobre el Reino Unido y Francia. En octubre de 1941, Thomas Ifor Rees había informado a Eden que en México "la situación local es ya favorable en relación con la cooperación inter-aliada".⁷² Se buscó por todos

⁷¹ AGN/MAC/577.1/36, Francisco Castillo Nájera a Manuel Ávila Camacho, memorándum de fecha 21 de septiembre de 1942, p. 3 (de 5).

⁷² PRO/FO371/1941/26087, carpeta sobre el Comité Interaliado en México, Rees a Eden, 17 de octubre de

los medios interesar a la población en el ambiente de la guerra mediante apogones que permitieran ensayar medidas de protección en caso de ataques aéreos, se impulsó la creación de comités de defensa civil en toda la república y se incrementó sustancialmente la proyección de propaganda antinazi hasta en los rincones más inaccesibles del territorio nacional.⁷³ En tanto no se había organizado cabalmente el plan de colaboración de la OCAIA y el cine mexicano, se consideraba indispensable recurrir a filmes documentales, noticiarios y otros tipos de cortometrajes.

En abril de 1942, por ejemplo, Óscar Lendle, alemán judío radicado en México y muy activo y eficaz colaborador de la embajada estadounidense en la distribución de propaganda antinazi en escuelas y asociaciones civiles diversas para el público en general, solicitaba mayor dotación de filmes porque, decía la embajada, "el señor Lendle sostiene que la simpatía hacia el Eje en México debe primero ser combatida a través de la exhibición de filmes como los solicitados, antes de los grandes beneficios que puedan obtenerse del tipo de filmes que actualmente se preparan en español por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos".⁷⁴

Otro de los primeros esfuerzos de colaboración entre la OCAIA y el gobierno mexicano fue la preparación de una película con el discurso de Manuel Ávila Camacho sobre la defensa ante los nazis y la declaración de guerra al Eje por parte de su país. Al respecto, la correspondencia diplomática estadounidense del periodo (marzo-junio de 1942) es ilustrativa.

La Secretaría de Estado informa al embajador que la OCAIA ha presentado al Departamento un proyecto que propone la producción, a cargo de la OCAIA, de un prólogo para una disertación en película sobre la defensa de América, preparado por el gobierno mexicano y consistente en un discurso del presidente Ávila Camacho sobre la defensa del hemisferio. El Departamento ha recibido la siguiente información sobre este proyecto, tomada de la autorización del proyecto por la oficina del Coordinador [...] "El gobierno mexicano está produciendo un cortometraje en el que el presidente Ávila Camacho tratará el asunto de la defensa del hemisferio occidental y los intereses mutuos de Estados Unidos y México. A través del Secretario de Gobernación Miguel Alemán, y de Alejandro Buelna,

1941.

⁷³ NAW812.4061/MP236, sobre la exhibición de propaganda aliada en Guadalajara; NAW812.4061/MP250, 251, 285, 286 y 292, respecto a Monterrey; NAW812.4061/MP268 y 286, respecto a México, D. F.

⁷⁴ NAW812.4061/MP238, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 18 de abril de 1942.

encargado del Departamento de Turismo, el gobierno mexicano nos ha solicitado la preparación de una breve y contundente descripción, en forma de prólogo sobre los sucesos del mundo que han conducido a la actual guerra mundial y nuestra participación en ella. Como complemento del prólogo, el gobierno mexicano editará la película y nos la remitirá para la reedición y las modificaciones que deseemos hacerle. La película terminada será propiedad del gobierno mexicano [...] El prólogo incluirá trucajes, maquetas y otros efectos especiales." [...] Se instruye a los auxiliares del embajador para ocuparse de la viabilidad del proyecto descrito, *con especial énfasis en el valor de la contribución que podría significar en términos de presentar a la población de otras repúblicas americanas las imágenes de un prominente estadista mexicano como soporte de la posición de Estados Unidos* [...] Solicitamos un informe tan rápido como sea posible a fin de que la opinión final del Departamento pueda ser planteada sin demora.⁷⁵

Aquel esfuerzo de colaboración entre la OCAIA y funcionarios del gobierno de México como Miguel Alemán dejó entrever que las intromisiones del embajador estadounidense, George S. Messersmith (1883-1960), en funciones en ese país entre 1941 y 1946, iban a ser un obstáculo permanente y difícil de saltar en el proyecto más serio de apoyo a la industria comercial del cine en México, como se verá después. Messersmith informó esto al Departamento de Estado el 15 de mayo de 1942:

Oficiales de la embajada han visto la película con la declaratoria del presidente Ávila Camacho. El sonido y la fotografía no son de primera clase. Sin embargo, en tanto el gobierno local es parte del proyecto, y podrían ofenderse si se deja de lado, es recomendable seguir adelante con el proyecto del prólogo [...] Con un buen prólogo la película podría ser útil para exhibirse en México, pero la posibilidad de emplearla en otras repúblicas es dudosa.⁷⁶

A consecuencia de la actitud del embajador estadounidense, la OCAIA se llevó una primera reprimenda de Laurence Duggan, el asesor de relaciones políticas del Departamento de Estado, lo cual a la larga serviría para que la OCAIA y la embajada fijaran posiciones y midieran fuerzas respecto al papel que cada una desempeñaría en las relaciones de Estados Unidos con México. Por lo pronto, el Departamento contestaba a la OCAIA en los siguientes términos.

⁷⁵ NAW812.4061/MP243, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 5 de mayo de 1942. Las cursivas son mías.

⁷⁶ NAW812.4061/MP242, la embajada estadounidense al Departamento de Estado 15 de mayo de 1942.

Me refiero al proyecto titulado "Producción de un prólogo para el cortometraje del discurso del Presidente Ávila Camacho sobre la defensa del hemisferio", el cual fue enviado al Departamento como anexo de la carta del señor Watt el 30 de marzo de 1942 [...] Hemos consultado a la embajada en México sobre este proyecto porque hubo una discusión considerable de nuestras impresiones relacionadas con lo deseable de gastar fondos en una película mexicana. Sin embargo, parece que el asunto ha sido discutido largamente con representantes del gobierno mexicano, sin conocimiento del Departamento, y la consecuencia infortunada podría ser la de que el proyecto no se pusiera en marcha en este momento. Nosotros, por tanto, no objetamos el que este proyecto sea llevado adelante [...] Al mismo tiempo me gustaría enfatizar muy urgentemente la importancia de discutir con el Departamento, antes que nada, cualquier proyecto que involucre las relaciones con otros países, antes de que dichas propuestas sean llevadas a la atención de representantes oficiales de esos países.⁷⁷

Pese a la reprimenda, la OCAIA logró sus proyectos en esta clase de filmes, entre los que se contaron algunos otros. Además del discurso de Ávila Camacho del 9 de diciembre de 1941, titulado *Mensaje del Presidente Avila Camacho*, se filmó una *Mesa redonda*, donde se expresaron los argumentos de juristas mexicanos para justificar el derecho de México a las expropiaciones ejecutadas sobre los bienes de ciudadanos de los países del Eje y la entrada de México en la guerra. De esta cinta, la OCAIA misma dijo que se trataba de un filme muy instructivo, pero como carecía de acción y las argumentaciones eran de marcada índole jurídica, era interesante solamente para determinadas audiencias. Otro de aquellos títulos fue *México en guerra*, valorado por la OCAIA como uno de los mejores filmes de su tipo elaborados en México. En él se mostraba a los soldados mexicanos en maniobras de guerra, y finalizaba con "una magnífica y emotiva interpretación del himno nacional mexicano".⁷⁸ Finalmente, se puede mencionar también que en México la compañía Continental Cinema produjo *Cómo responde México al llamado continental* (1942), mientras que *México Builds a Democracy* (*México construye una democracia*, de Alvin Gordon, 1943), sería patrocinado por la OCAIA y rodado en México con la colaboración de Manuel Gamio, director del Departamento de Asuntos Indígenas, y de Alfonso Caso, titular del Instituto Nacional de Antropología.⁷⁹ Con estas producciones, más las que se referían al

⁷⁷ NAW812.4061/MP247, el Departamento de Estado a la OCAIA, 21 de mayo de 1942.

⁷⁸ NAW812.4061/MP286, el consulado estadounidense en Monterrey al Departamento de Estado, 19 de enero de 1943. No se mencionan los directores de los filmes ni mayores datos sobre ellos.

⁷⁹ NAW8124061/MP301, Kenneth McGowan a Francis Alstock, 22 de julio y 4 de agosto de 1943.

esfuerzo bélico estadounidense, se logró que en los puntos más recónditos del país la población se inclinara a creer a Estados Unidos defensor de la democracia.⁸⁰

Con las primeras escaramuzas entre la OCAIA y la embajada estadounidense, se prefiguró un cuadro complicado para la realización de las actividades de propaganda. El proceso se vio afectado además por los conflictos con los otros países aliados, porque también las condiciones de cooperación interaliada cambiaron drásticamente en lo sucesivo, después de un aparente buen inicio en 1941. El 9 de abril de 1943, por ejemplo, Charles Harold Bateman habría de mostrar el fuerte resentimiento de los británicos respecto a Estados Unidos por su influencia en Latinoamérica, y en México en particular, cuando informó a Anthony Eden lo siguiente:

Los filmes de Hollywood muestran cómo Estados Unidos "esta ganando la guerra": Las estrellas Hollywoodenses usan a México como su centro de recreo y las agencias de prensa estadounidense dominan las primeras planas de los periódicos mexicanos. Y por último, la embajada estadounidense no es ya lo suficientemente espaciosa para dar cabida a las cohortes de secretarios, agregados, expertos y agentes que ahora invaden un hotel que ha sido tomado y reacondicionado para alojarlos.⁸¹

Debido a lo anterior, y tomando en cuenta desde un principio que los esfuerzos aliados de propaganda en México no habían conseguido sus fines, que en sus ataques a los intereses del Eje el gobierno de ese país estaba actuando en buena medida a contracorriente de la opinión pública nacional (favorable al Eje, en opinión de algunos analistas mexicanos),⁸² y que la preeminencia de Estados Unidos en América Latina y México crecía, el Comité Británico de Planeación Internacional (British Overseas Planning Committee) se había empeñado en diseñar planes específicos de propaganda para Latinoamérica primero y para México después, a partir de 1941.⁸³

⁸⁰ NAW812.4061/MP292, el consulado estadounidense en Monterrey al Departamento de Estado, 11 de febrero de 1943. En este reporte se indicaba que al inicio de las proyecciones se manifestaba entre la audiencia cierta animadversión hacia Estados Unidos, lo cual cambió después de las proyecciones similares.

⁸¹ PRO/FO371/1943/34004/3927, carpeta sobre la rivalidad anglo-estadounidense, Bateman a Eden, 9 de abril de 1943.

⁸² Meyer, *op. cit.*, p. 527. Véase también Luis González, *op. cit.*, p. 256, y en general los autores participantes en Loyola, *op. cit.*

⁸³ El Plan Revisado de Actividades de Propaganda para México, del Comité Británico de Planeación Internacional, aprobado por el Ministerio de Información y la Cancillería británicos, entre enero y junio de 1944, sintetizó las estrategias seguidas por el Reino Unido desde 1941, año en que aquellas entidades

Mientras tanto, la ya mencionada observación cuidadosa de que los británicos habían hecho objeto la evolución de las relaciones mexicano-estadounidenses había originado como respuesta que, en cuanto a propaganda se refiere, Gran Bretaña tratara a toda costa de multiplicar sus actividades, aun sin contar con un plan específicamente aprobado para México. MBI intensificó enormemente sus acciones y trató a cualquier precio de influir en diarios y revistas,⁸⁴ estaciones y programas de radio mexicanos,⁸⁵ e impulsar la exhibición de cortos y documentales ingleses.⁸⁶ Todo esto fue paralelo a un incremento sostenido de las actividades, el personal y las inversiones en la Sección Latinoamericana del MBI, que habría de llegar a ser División en 1943.⁸⁷

Es necesario sin embargo subrayar que la actitud británica fue por necesidad ambivalente durante la guerra, puesto que después de la invasión de Francia toda la fuerza destructiva del Eje se había concentrado mayoritariamente contra el Reino Unido. Esto explica que desde el inicio de las hostilidades el plan de los ingleses de difundir propaganda en América respondiera a la necesidad de "suscitar en los latinoamericanos el sentido de la realidad" sobre los peligros de la guerra y de motivar la cooperación latinoamericana con los Aliados canalizada de modo creciente a Estados Unidos.⁸⁸ En tal sentido se entiende que los proyectos británicos de propaganda en México, aunque redactados en el documento final de

diseñaron y aprobaron el Plan de Propaganda para Latinoamérica, fechado el 3 de febrero de 1941, que fue un antecedente importante para el relativo a México.

⁸⁴ PRO/INF 1/535, carpeta sobre la propaganda británica en Norte y Sudamérica.

⁸⁵ PRO/INF 1/376, carpeta sobre el servicio de cables para las publicaciones mexicanas. Véase también la carpeta núm. 375, sobre los mismos servicios y actividades de propaganda en radio para Argentina, y la núm. 161, para información general sobre actividades de propaganda en América Latina a través de la British Broadcasting Company.

⁸⁶ PRO/INF 1/607. Véase también la carpeta núm. 632, para conocer datos sobre la distribución de material cinematográfico del Ministerio Británico de Información en Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica.

⁸⁷ Es importante mencionar ahora que la creciente relevancia que el Reino Unido atribuyó a sus actividades de propaganda en México y Latinoamérica, aunque fue resultado de su competencia con Estados Unidos y del agravamiento de la situación que la guerra significaba para Gran Bretaña, se produjo en el marco general de las actividades del Comité Inter-Aliado en México. En este caso he preferido subrayar las actividades británicas desde su surgimiento y referir la forma en que se sostuvieron y mejoraron debido a la rivalidad del Reino Unido con Estados Unidos, y porque, además, las actividades específicamente estadounidenses ya han sido destacadas de manera particular en varios textos. Véanse al respecto, además del libro ya citado de Lorenzo Meyer, las siguientes referencias: José Luis Ortiz Garza, *La guerra de las ondas*, México, Planeta, 1990, 279 pp. y, del mismo autor, *México en guerra*, México, Planeta, 1989, 230 pp. En estos textos, aunque es posible encontrar un recuento de las actividades aliadas de propaganda en México (pero formulado principalmente desde la perspectiva de los archivos diplomáticos estadounidenses), no se describe el complicado entramado tejido entre Alemania, el Reino Unido, Estados Unidos, España, Argentina y México en lo que a cine se refiere, y que aquí nos proponemos dilucidar.

⁸⁸ PRO/INF 1/537, Plan de Propaganda Británica en Latinoamérica, 3 de febrero de 1941, p. 1.

1944, habían partido desde su inicio prácticamente desde los mismos presupuestos. Por ejemplo, todavía en el análisis de la situación mexicana del plan de 1944, se establecería que en el país había una opinión pública favorable al Eje, principalmente entre los sectores medios y bajos de la escala social, lo cual había sido cierto en el inicio de la guerra, pero ya no en 1944.⁸⁹

Sin embargo, habría de ser la firme posición pro Aliada del gobierno mexicano la que lo diferenció de Brasil y de Argentina en especial, y la que resultó más útil en la contienda contra el Eje, como lo indican documentos ya referidos,⁹⁰ en los que además se señala que “la situación interna de México, en contraste con la de algunos otros países latinoamericanos, ha mostrado un grado considerable de estabilidad [...]”⁹¹ En las coincidencias de los planes para Latinoamérica y para México, y en las explicaciones de esos documentos acerca de la importancia del cine como medio de propaganda, estaba el germen de lo que fue una nueva arena de confrontación de los aliados contra el Eje, pero a la vez la causa de una batalla también inédita entre Gran Bretaña y Estados Unidos. La colaboración entre estos países enmascaró siempre su rivalidad y la suspicacia, el egoísmo y el oportunismo que las separaban, y que eran notorios en la potencia americana.

⁸⁹ PRO/FO371/1944/38314, Plan Británico de Propaganda para México, documento núm. 461-B, 21 de enero de 1944, p. 3. Es importante mencionar que lo que se reseña como el Plan Revisado de Propaganda para México, resguardado en el Public Record Office, es en realidad una carpeta que contiene un vasto conjunto de documentos, de diferentes periodos de la guerra y con diferentes fechas correspondientes al diseño, revisión, corrección, etc., hasta la final aprobación del plan en junio de 1944, cuando, paradójicamente, el fin de la guerra se aproximaba y la situación de urgencia británica se había superado en buena medida. De ahí que en los documentos de 1944 el plan británico mostrara, además de sus objetivos propagandísticos, la necesidad de reconstituir y fortalecer su imagen y posición en América Latina, en la posguerra y frente a Estados Unidos.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

Los antecedentes de la propaganda a través de cine específicamente de entretenimiento

Mientras que Alemania había iniciado su producción propagandística con cine de entretenimiento desde 1933, el primer filme importante elaborado por los británicos con idénticos fines, *El León tiene alas*,⁹² se produjo en 1939. Y aunque la División de Cine ya existía en el MBI cuando se inició la guerra, las medidas oficiales de propaganda filmica no se adoptaron sino hasta 1942, lo cual se debió más a la participación entusiasta de la Asociación Británica de Productores de Cine que a las determinaciones oficiales del gobierno inglés.⁹³

En Estados Unidos, antes de que se formulara una política oficial de propaganda filmica, hubo un Comité de Actividades de Guerra de la Industria Cinematográfica (War Activities Committee of the Motion Picture Industry), donde participaban fundamentalmente los escritores de izquierda de Hollywood. También existió una Liga Hollywoodense Anti-Nazi (Hollywood Anti-Nazi League) integrada por los miembros de la comunidad judía en esa localidad. Pero no sería sino hasta el 13 de junio de 1942 cuando Hollywood amalgamó prácticamente todas las agencias estadounidenses de información y propaganda en la Oficina de Información de Guerra (Office of War Information [OWI]), en la que nombró como director a Elmer Davis. Fue entonces cuando una política real de propaganda filmica se puso en marcha a través de la Oficina de Cine (Bureau of Motion Pictures) de la División Nacional de la OWI (la otra fue la División Internacional).⁹⁴ Las máximas que habrían de regir las tareas de la OCAIA y a la OWI, se sintetizan en una declaración posterior de Elmer Davis: "*la forma más fácil de inyectar propaganda en la mente de la mayoría de las personas es hacerla llegar directamente por medio de una película de entretenimiento, cuando no están conscientes de que están siendo adoctrinados*".⁹⁵

⁹² *The Lion Has Wings*, de Michael Powell.

⁹³ *British Film Producers Association*. Vid. Chapman, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁴ Black y Koppes, *op. cit.*, p. 59

⁹⁵ *Ibid.*, p. 64. Declaración hecha por Davis el 27 de enero de 1943. Las cursivas son mías.

Es conveniente mencionar que antes de 1942 Hollywood ya había producido varios filmes alusivos a la guerra. Pero no todos habían tratado el asunto con la seriedad que se consideraba necesaria, en opinión de varios sectores de la opinión pública y la OWI. Hubo cintas de calidad, pero el conflicto bélico también había sido tratado como escenario de melodramas inconsistentes, de homenajes a las fuerzas armadas estadounidenses e inclusive de musicales, *westerns* y filmes de aventuras en que los nazis eran derrotados por *Tarzán* o los vaqueros del oeste.⁹⁶

Mientras aquella era la situación en Hollywood, Gran Bretaña estaba produciendo menos pero mejores filmes de propaganda.⁹⁷ Sin embargo, los ingleses no contaban con los poderosos canales de distribución internacional del cine hollywoodense, además de que, en Latinoamérica, Argentina, Brasil y México eran desde hacía mucho tiempo un problema para los productores y distribuidores del cine británico. El 11 de abril de 1941, la embajada del Reino Unido en Argentina informó al MBI que "Argentina es por sí misma el peor territorio en lo concerniente a la distribución de nuestro cine" y agregó también que en Brasil "la situación de la distribución es casi tan mala como en Argentina".⁹⁸ En México las perspectivas del cine inglés no eran mejores.⁹⁹

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 48-82. Véase particularmente el capítulo "Will This Picture Help Win the War?" Algunos de los filmes más relevantes fueron *Placer de tontos* (*Idiot's Delight*, 1939, de Clarence Brown), *Bloqueo* (*Blockade*, 1938, de William Dieterle) y *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939, de Anatole Litvak), entre otros. Pero lo opuesto fueron cintas como *El triunfo de Tarzán* (*Tarzán Triumphs*, 1942, de William Thielle), *Ellery Queen contra los agentes enemigos* (*Ellery Queen Meets Enemy Agents*, 1941, de James H. Hoogan) y *La patrulla de la muerte* (*The Yukon Patrol*, 1942, de William Witney). Dichas películas, y principalmente *Atrévete y verás* (*The Daring Young Man*, 1942, de Frank Strayer) y *Belleza, ritmo y amor* (*Star Spangled Rhythm*, 1942, de George Marshall), fueron consideradas por la OWI visiones irresponsables de la guerra que no contribuían al esfuerzo militar ni propagandístico de los Aliados.

⁹⁷ Algunos de los más celebrados filmes de propaganda inglesa fueron *El león tiene alas* (*The Lion Has Wings*, 1939, de William Powell), *Convoy* (1939, de Penn Tennyson), *Paralelo 49* (*49th Parallel*, 1942, de William Powell), *Horas de angustia* (*Went the Day Well?*, 1942, de Alberto Cavalcanti), *Listen to Britain* (1942, de Humphrey Jennings), *Hidalgos de los mares* (*In Which We Serve*, 1942, de David Lean y Noel Coward). Véase Chapman, *op. cit.*, capítulo 3 y también Charles Drazin, *The Finest Years. British Cinema of the 1940's*, Londres, Andre Deutsch, 1998.

⁹⁸ PRO/INE 1/607/F109/31, embajada británica en Argentina al MBI, 11 de abril de 1941.

⁹⁹ Entre 1940 y 1941 se estrenaron respectivamente 337 y 331 filmes hollywoodenses en México, contra solamente once británicos en cada uno de los dos años. Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica (1940-1949)*, México, 1982, UNAM-CUEC, pp. 373-376.

En virtud de lo anterior, dos de las más importantes cuestiones que los aliados tuvieron que considerar fueron, primero, la necesidad de mejorar sus productos filmicos (lo cual atañía más a Estados Unidos) y, después el imperativo de reforzar y mejorar la distribución, lo cual no era tanto un problema de Hollywood o del Departamento de Estado, sino de la industria cinematográfica y la corona británicas. Ambos objetivos no solamente se relacionaban con la hiperreacción suscitada en los Aliados a causa de la paranoia ante la propaganda del Eje y la posible infiltración alemana, sino también con el hecho incuestionable de que tanto para Estados Unidos como para el Reino Unido los mercados de sus industrias filmicas, y en consecuencia de la propaganda aliada, se habían empequeñecido. Las invasiones nazis y japonesas habían cerrado virtualmente los centros de venta europeos y asiáticos del cine para los Aliados, y ello explica el renovado interés de éstos en América Latina, como arena de lucha ideológica contra el Eje y paralelamente como mercado para la cinematografía.

La larga serie de memoranda, reportes y estudios que circularon entre las sedes diplomáticas británicas y estadounidenses y sus respectivas cancillerías evidencia que todas las cuestiones arriba mencionadas eran objeto de gran atención y también que dentro del bando de los aliados la batalla habría de ser tan encarnizada como la que en conjunto ellos sostenían contra el Eje. En la correspondencia diplomática inglesa, por ejemplo, se pueden encontrar las pruebas de que la Gran Bretaña se aprestaba a tomar ventaja de la situación en sus constantes referencias al hecho de que "el colapso de la producción francesa (por la invasión nazi) ha dejado un hueco que los filmes británicos podían muy bien llenar".¹⁰⁰ Pero esta insinuación surgía sin dejar de considerar que "los filmes estadounidenses constituyen la mayor parte del entretenimiento de centro y Sudamérica".¹⁰¹ Ciertamente, los británicos sabían que debían librar una dura batalla contra Hollywood, que también se disponía a aprovechar la situación del Reino Unido durante la guerra.

¹⁰⁰ PRO/INF 1/607/F109/31, memorándum que circuló dentro del MBI con fecha del 21 de diciembre de 1940.

¹⁰¹ *Ibid.*

La documentación aquí referida hacía además referencia a un hecho importante. Desde el advenimiento de los sistemas de cine sonoro, el idioma inglés de las producciones angloestadounidenses había obstaculizado su comercialización en los mercados latinoamericanos.¹⁰² La vasta mayoría de las poblaciones analfabetas de América Latina no gustaban de los filmes subtitrulados, problema que para los aliados era una complicación tanto en términos de explotación comercial como de propaganda mediante su cine. En 1941, los distribuidores de la productora hollywoodense Paramount en Argentina advirtieron al Departamento de Estado que los muy logrados filmes argentinos eran ya una amenaza para las exportaciones filmicas estadounidenses en América Latina.¹⁰³

La infiltración alemana en Argentina y la reacción de los aliados

En un esquema en que los aliados querían apropiarse de los mercados del cine, pero experimentaban a la vez la urgente necesidad de hacer propaganda filmica, y ante el problema de que había que dirigir las cintas a una gran masa de iletrados de habla hispana, surgió de manera intempestiva, con la consecuente alarma, el riesgo de la infiltración del Eje en la producción cinematográfica en castellano de las principales industrias latinoamericanas del ramo. Como se expuso ya en el capítulo sobre el cine histórico mexicano durante el cardenismo, este riesgo ya se había corrido ante la compañía cinematográfica española CIFESA, la cual, decididamente apoyada por los nazis y los fascistas, había generado un cine franquista en Alemania y en Italia y después trató de penetrar en la industria cinematográfica mexicana y, a través de ella, en los mercados latinoamericanos en general.¹⁰⁴

Por las informaciones que circularon entre las entidades diplomáticas británicas y estadounidenses, parece que cuando aquella intriga fue desarticulada en México, Alemania trató de sacar partido de su avanzada infiltración en

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Tim Barnard (ed.), *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood, 1986, pp. 36-37.

¹⁰⁴ Véase la parte final del capítulo II de este mismo trabajo.

Sudamérica, de la "neutralidad" argentina y del éxito del cine rioplatense entre las audiencias latinoamericanas. Los comunicados entre la embajada británica en Buenos Aires y el MBI demuestran claramente que los representantes de Hollywood fueron los primeros en enterarse y pusieron en guardia a los británicos ante la amenaza de que la propaganda fílmica del Eje en castellano se distribuyera desde la capital argentina al resto de Latinoamérica. De acuerdo con aquellos documentos, que llevaban como anexos los reportes preparados por los directivos de las principales distribuidoras hollywoodenses en Argentina, se explicaba que los filmes alemanes habían sido muy populares en este último país hasta 1933. El relativo descenso de aquella aceptación había orillado a los nazis a idear una serie de estrategias para tomar control de la industria cinematográfica argentina. Uno de aquellos informes concluía esto:

En síntesis, podemos deducir que *la infiltración nazi en la distribución de material recibido de los países totalitarios ha comenzado. Que han dominado casi completamente la venta de película virgen y, en cuanto a la producción, aunque nada concreto existe, es evidente que por medio de abundante crédito están tratando de intervenir en la producción argentina, esperando el momento oportuno para obtener una mayor incidencia sobre esta fase de la industria.*¹⁰⁵

En otro largo comunicado del 26 de febrero de 1941, del representante de Columbia Pictures en Argentina a la embajada británica, que lo retransmitió a su vez al MBI, hay una referencia más amplia a las actividades mediante las cuales los nazis buscaban copar la cinematografía de esa nación y, además, una constatación de lo fructíferas que resultaban las actividades aliadas de inteligencia:

De acuerdo con información proporcionada a Herdman por el agente local de publicidad de "Columbia Pictures", un enviado oficial alemán, llamado Hans Heinrich Biester, llegó a Buenos Aires por la aerolínea Cóndor (empresa alemana) a fines del mes pasado, con la finalidad de supervisar *la distribución de los filmes alemanes de propaganda en Latinoamérica [...]* Biester fue anteriormente agregado de la embajada alemana en Madrid y

¹⁰⁵ PRO/INF 1/607. Reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI el 10 de febrero de 1941, p. 4. Las cursivas son mías.

organizó la distribución del cine alemán en España [...] Está aparentemente autorizado para construir cines en Latinoamérica, en el caso de que no pueda hacer arreglos satisfactorios con los existentes. *Está autorizado también para financiar a las compañías argentinas productoras de cine, con el objeto de hacer acuerdos para que la propaganda alemana sea introducida en los filmes y noticieros locales* [...] Las negociaciones preliminares de Biester con algunos exhibidores no han sido muy alentadoras en tanto estos están temerosos de las represalias estadounidenses.¹⁰⁶

Estas informaciones, que los Aliados consideraron clara evidencia de que había intereses alemanes muy activos también en Chile, y el temor real de una penetración nazi desde Argentina hacia el resto de América Latina motivaron las iniciativas británicas y estadounidenses para bloquear la posible infiltración del Reich en las principales industrias cinematográficas de Latinoamérica.¹⁰⁷ Los Aliados decidieron entonces intervenir en la producción de cine en español para contraatacar la propaganda del Eje en lengua castellana, que para entonces ya se elaboraba en España, Alemania e Italia,¹⁰⁸ y evitar así la posibilidad de que la propaganda nazi de corte fascista y racista se produjera también en América Latina.

Ante estos hechos, resulta necesaria una breve semblanza de las que por entonces eran las más poderosas industrias cinematográficas en el mundo de habla hispana, para dilucidar por qué fueron atractivas primero para los nazis y después, en reacción a ese interés del Eje, para los Aliados.

En la estrategia de introducir en América Latina propaganda mediante filmes hablados en español, al igual que en la mayor parte de los aspectos de la guerra, el Eje les había tomado también ventaja a los Aliados. Alemania patrocinó la industria cinematográfica del régimen franquista triunfante en la Guerra Civil

¹⁰⁶ PRO/INF 1/607/F109/31. Reporte enviado por la embajada británica en Argentina a la Sección Latinoamericana de la División América del MBI. Las cursivas y los corchetes son míos.

¹⁰⁷ El proyecto alemán de influir en la producción de cine en castellano en Argentina no llegaría a concretarse, pero en aquella época sí ocurría una penetración de la propaganda nazi hecha específicamente en Berlín. De acuerdo con las informaciones diplomáticas, tanto el cine documental como el cine de ficción alemán se proyectaban en las pantallas argentinas, doblado o con subtítulo, y se buscaba reforzar su distribución desde Buenos Aires hacia el resto de América Latina.

¹⁰⁸ Barnard, *op. cit.*, p. 35. Lo más importante de la producción fílmica fascista en castellano de Alemania y España, realizada en esos países y en Italia y Portugal, no llegó a proyectarse en México durante el decenio de los cuarenta, pero sí fue exhibido en Argentina y otros países de Latinoamérica. Para los aliados era muy claro además que el franquismo trataba de afianzar sus vínculos con las repúblicas latinoamericanas vía Argentina, que prácticamente en toda ocasión hacía proselitismo entre aquellas a favor de España y el régimen de Franco.

Española. El franquismo, valiéndose de su influencia diplomática, de su afinidad cultural y de su ascendiente en algunas repúblicas americanas, trató de hacer proselitismo en favor de Franco, para menguar el aislamiento internacional al que su gobierno se vio sometido, y también actuó en representación y defensa del Eje frente a algunas naciones latinoamericanas. En ese marco, se concibió el intento fascista de derrotar al cine mexicano y, al fracasar en él, Alemania se propuso controlar directamente la industria cinematográfica argentina. En todos estos hechos está implícito el que las potencias del Eje, y los aliados después, estaban al tanto de las condiciones y el potencial de las industrias cinematográficas en el mundo de habla española.

En los documentos de la embajada británica dirigidos al MBI se establecía también que, a pesar del dominio hollywoodense en América Latina, "el deseo de filmes en español entre las poblaciones nativas esta(ba) siendo satisfecho hasta cierto punto por las producciones de Argentina y México".¹⁰⁹ Esta cita hace una referencia indirecta al hecho de que las industrias cinematográficas argentina y mexicana estaban compitiendo entre sí, pero también con Hollywood. El advenimiento del cine sonoro había robustecido las industrias locales de cine y en el mundo de habla castellana España también rivalizaba con aquellas dos naciones latinoamericanas.

Una breve revisión muestra que las tres industrias filmicas más importantes en español compartían una historia similar y tenían algunas características comunes. Las tres habían alcanzado la cima de su éxito entre la mitad y el final de los años treinta. En los tres casos la base de su consolidación como industrias fue un género filmico musical, popular y nacionalista. Este factor es importante, como se verá más adelante, por la relevancia de esta y otras apelaciones nacionalistas, a las que se sumó el uso de la historia con fines propagandísticos en las tres cinematografías, con excepción de Argentina.

¹⁰⁹ PRO/INF 1/607/9, Ministerio Británico de Información (MBI), memorándum, 9 de diciembre de 1940.

En España, el género denominado por los propios analistas de ese país como *españolada*, consistente en una historia romántica, melodramática, simple en sus líneas generales, plena de música folclórica, canciones y danzas, produjo los éxitos comerciales de su cine. Algunos títulos destacables del tipo son *La verbena de la paloma* (1935, de Benito Perojo) y *Nobleza baturra* y *Morena clara* (1935 y 1936, respectivamente, ambas de Florián Rey). Con filmes tan bien aceptados como éstos, la industria filmica hispana alcanzó su máximo esplendor entre 1935 y 1936, inmediatamente antes de la Guerra Civil Española, cuando se construyeron nuevos estudios, se fundaron compañías y surgieron productores, directores y estrellas desconocidos, a la par que se registraron modestos aunque muy significativos avances en lo estilístico y lo formal.¹¹⁰

En México fue el género conocido como *comedia ranchera*, también una historia romántica simple, ubicada en el ámbito rural y acompañada de abundante música, canciones y folclor popular, el que facilitó la creación de una industria propiamente dicha del cine mexicano. La distribución, exhibición y sobre todo el rotundo éxito continental de *Allá en el Rancho Grande* (1936, de Fernando de Fuentes) originó una avalancha de estos melodramas cargados de referencias a la cultura popular mexicana que con el tiempo configuraron un género nacionalista de cine. Esta cinta abrió todos los mercados de América Latina a la cinematografía mexicana y cambió el curso de la historia. Demostró a los productores nacionales, y a Hollywood, que las audiencias latinoamericanas querían ver películas mexicanas y que en cambio desdeñaban símiles de los filmes hispanos hollywoodenses enviados desde México. El factor de atracción y de enlace con aquellas audiencias era el color local mexicano que Hollywood nunca logró recrear.¹¹¹

En el caso de Argentina, también fueron filmes musicales de inesperado éxito doméstico y de gran aceptación internacional los que determinaron el

¹¹⁰ Emilio C. García Fernández, *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, 1985, pp. 65-69.

¹¹¹ En este apartado no intento, porque no es el objetivo de la presente tesis, hacer un análisis del filme ni del género al que dio lugar. Por la importancia de ambos, la mayoría de los historiadores, analistas y críticos del cine y la cultura popular mexicanas han llevado a cabo exhaustivos estudios al respecto, que se incluyen en prácticamente todas las historias del cine mexicano publicadas tanto en México como en el extranjero. Véase la bibliografía al final.

impulso del cine argentino, incluso frente al hollywoodense, y constituyeron las bases de una era dorada que llegó hasta 1942. A partir de *Tango! y Riachuelo* (1933 y 1934, respectivamente, ambas de Luis Moglia Barth), las más grandes cintas fueron *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), todas de José Agustín Ferreyra.¹¹² Estos *tango films*, como los denominan los analistas extranjeros del cine argentino, se convirtieron en "el mayor y más distintivo género argentino del periodo", gracias a que se expresan la cultura popular nacional (principalmente la música y las canciones del tango). Llegaron al punto incluso de superar el éxito de las películas estadounidenses en el mercado interno y fueron lo suficientemente populares para crear un cine propiamente argentino, con gran poder de venta en el exterior.¹¹³

Visto lo anterior, puede decirse que los más altos logros de las tres principales industrias cinematográficas en lengua española fueron casi simultáneos, aunque llegaron primero para el cine español, a continuación para el mexicano y después para el argentino. Sin embargo, en cada uno de los tres casos se pudo advertir la incidencia de los factores políticos y sociales, más que los propiamente cinematográficos. Los resonantes logros de *Allá en el Rancho Grande* significaron que, de los 38 filmes producidos en 1937 en México, más de la mitad se basaron en temas folclórico-nacionalistas, con lo cual se afianzó el éxito del género descubierto.¹¹⁴ En el mismo año, debido a la guerra civil en España, la producción fílmica de este país cayó a 10 películas, mientras que la de Argentina llegaba a 28. En 1939, el viraje se hizo evidente: mientras España permanecía en la debacle, con 9 cintas de producción privada,¹¹⁵ México sólo generó 37 en 1938, después de haber elaborado 57 y Argentina superó notoriamente a ambos con 50 filmes.¹¹⁶

El triunfo de la cinematografía argentina, que hacia 1939-1940 era definitivo frente al español y el mexicano, se ha explicado de diversas maneras, suficientemente sólidas. Es evidente que la Guerra Civil Española acarreó un

¹¹² Jorge Miguel Couselo (comp.), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 68.

¹¹³ Barnard, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁴ Véase el cuadro C sobre comparación de la producción fílmica en Latinoamérica y España.

¹¹⁵ García Fernández, *op. cit.*, p. 113. Se habla ahí de la producción privada en España porque, si bien hubo más filmes, los financió la maquinaria oficial franquista con el apoyo fascista de Alemania e Italia, donde se produjeron.

¹¹⁶ Véase el cuadro C en los anexos al final de este trabajo.

marcado descenso de la producción de cine. Pero, en el caso de México, una buena parte de los críticos nacionales, y por imitación la mayoría de los extranjeros que se ocupan del asunto, han afirmado siempre que un supuesto afán de comercialismo y una falta de creatividad, imaginación e inventiva de la mayoría de los productores mexicanos habrían llevado a éstos a tratar de capitalizar el triunfo de De Fuentes, hasta generar más de 20 "ranchos grandes" en 1937. Hubo entonces, se dice, una crisis de mercado para los filmes mexicanos, provocada por la presunta saturación de las audiencias, pues el público rechazaba cada vez más esos refritos.

Algo de cierto puede haber en dichas argumentaciones, pero cabe asegurar que el "afán comercial" no fue privativo de los productores mexicanos, pues los argentinos hicieron lo mismo con sus melodramas y con Libertad Lamarque en sus *tango films* principalmente, y si los españoles no los imitaron fue porque la Guerra Civil (1936-1939) se lo impidió, pero en cuanto pasó la crisis el género de la *españolada*, como lo nombran los mismos historiadores hispanos, volvió por sus fueros. Por otro lado, el argumento de la supuesta saturación de los mercados latinoamericanos por los muchos "ranchos grandes" que había estado produciendo el cine mexicano se desmorona si consideramos que uno de los grandes sucesos de 1941, recién iniciado el proceso de estabilización del país con el gobierno de Ávila Camacho, fue *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941, de Joselito Rodríguez), una comedia ranchera, y que este género fue uno de los más exitosos durante los años cuarenta y medio con que los actores Jorge Negrete y Pedro Infante alcanzaron el estrellato, y el director Ismael Rodríguez y el actor, productor y director Raúl de Anda su gran renombre.

Un análisis más concienzudo revela que hay otros factores todavía más importantes, que no se han considerado del todo, en particular a la luz de los documentos históricos. En el caso del cine mexicano, hace falta subrayar que la crisis ocurrida al final del gobierno de Cárdenas también afectó mucho a esa industria, a pesar de las medidas de Cárdenas para apoyarla. La inseguridad y falta de confianza de los inversionistas nacionales y extranjeros se apoderó también de quienes se vinculaban con el cine. Después de una devaluación de casi 40 por ciento resultó extremadamente difícil para los productores mexicanos adquirir película virgen y equipo para los estudios. Hubo un declive de los niveles

de inversión y un proceso de fuga de capitales.¹¹⁷ Se explica que varios inversionistas, entre los que tuvieron dinero para producir, recurrieran a la fórmula probada del rancho grande. Pero no se puede negar que hubo intentos de producir otro tipo de filmes, que en la época se denominaron "de aliento" o de "contenido social". Ciertamente fueron pocos, y más contados aún los filmes resultantes de ellos, pero si puede decirse que "una golondrina no hizo verano" para el cine mexicano, lo mismo ocurre en cuanto al argentino y al español. Las cintas argentinas con una cierta raigambre social y sentido de compromiso fueron también insignificantes en términos numéricos, en relación con los musicales y los melodramas. A manera de hipótesis preliminar, podemos adelantar como probable que si el melodrama mexicano pudo con posterioridad sentar sus reales en Centro y Sudamérica ello se debió a que fue capaz de cosechar los frutos de la semilla plantada primero por los melodramas argentinos entre las audiencias latinoamericanas. De igual manera, hay quienes dentro de la misma industria del cine mexicano han considerado que, con películas folclóricas, aquélla aprovechó también la ruta marcada por el gran éxito del cine folclórico español.¹¹⁸

Volviendo al trance del cine mexicano al final de los treinta, relacionado con la crisis general del gobierno cardenista, el 16 de abril de 1940, alrededor de ocho meses antes del fin de aquel sexenio, el cónsul estadounidense en Nuevo Laredo, Tamaulipas, envió un informe confidencial al Departamento de Estado sobre la entrevista que había sostenido con el productor mexicano Alfonso Sánchez Tello. Éste había declarado entonces que algunos inversionistas de Los Ángeles, deseosos de invertir en la compañía productora de cine de que era propietario, habían cancelado su proyecto debido a "lo incierto de la política mexicana". De acuerdo con el mismo reporte, Sánchez Tello agregó que a causa de la inestabilidad prevaleciente en el país y a la inseguridad para los inversionistas nacionales y extranjeros, los empresarios mexicanos habían perdido la confianza en la administración cardenista y habían destinado sus capitales a la compra de dólares.¹¹⁹

¹¹⁷ Véanse los cuadros C y K. 1940, el último año del gobierno cardenista, fue el de más bajo nivel en cuanto a número de filmes producidos, y también fue el de menor inversión en costo por película. En la misma figura K se puede advertir un aparente aumento sostenido del nivel de inversión por película, pero ello se debió al también constante proceso de devaluación, además del declive del número de filmes producidos.

¹¹⁸ A decir de Miguel Zacarías, fue la película *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) la que inspiró por su gran éxito en México la realización de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyr el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 113.

¹¹⁹ NAW812.4061/MP191, reporte confidencial del cónsul estadounidense en Nuevo Laredo, México, al

Lo anterior indica que la crisis económica y política del final del régimen cardenista, de sobra referida por los estudiosos del mismo en México y en el extranjero, afectó también gravemente al cine mexicano. En contraste, la industria cinematográfica argentina no enfrentó una situación siquiera similar, al menos no en el momento de su apogeo. El éxito de los *tango films*, en su propio país y en Latinoamérica, contribuyó a que aquella mejorara en general. Esto significó la construcción de estudios modernos y bien equipados, y un progreso sustancial de los ya existentes, así como el surgimiento de nuevas compañías y directores.¹²⁰ Por otra parte, también influyó en su favor la intervención financiera de Alemania, en que los Aliados vieron como un peligro inminente, pues según sus informaciones aquel país había tratado paulatinamente, desde 1933, de controlar a los productores y distribuidores argentinos. Ciertamente el objetivo no se logró finalmente, pero los capitales germanos invertidos fueron significativos, a decir de los reportes británicos y estadounidenses, que veían en ellos el denodado empeño de los nazis por dominar la industria filmica argentina.

En los informes antes referidos, elaborados con datos recabados tanto por británicos como por estadounidenses y enviados por la embajada británica en Argentina al MBI durante 1941, figuran ilustrativas y contundentes descripciones de las medidas de Alemania para controlar el cine argentino. Entre ellas, indican la forma tan expedita en que la AGFA surtidora de película virgen alemana de Argentina otorgó créditos abundantes y demasiado blandos a los productores de este país. Más tarde, entre 1938 y 1940, algunas compañías enfrentaron crisis financieras (entre ellas PAF, SIDE, Tecnograf, Laboratorios Méndez Delfino y Laboratorios Cristiani) y se vieron en la necesidad de declararse en quiebra. En los procedimientos de liquidación o reestructuración aparecieron siempre como principales acreedores de cada una de las empresas AGFA de Argentina y su presidente, el señor von Simpson, lo cual evidenció que los quebrantos de aquellas compañías no se debían a una crisis general del país, sino a una maniobra sucia de los germanos que primero prestaron mucho dinero sin

Departamento de Estado, 19 de abril de 1940. Tal informe se transmitió también a la embajada y al consulado general estadounidenses.

¹²⁰ José Agustín Mahieu, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1966, p. 24.

condiciones, y luego se cobraron apoderándose de las empresas. Como AGFA tenía preferencia sobre el resto de los acreedores de las firmas afectadas, Von Simpson se convirtió en el liquidador de un par de ellas y en "miembro del Consejo Administrativo de otras dos, con su voto siendo el decisivo en la producción futura de dichas compañías".¹²¹ En uno de los informes se destaca esto:

La razón por la cual AGFA ha podido lograr una posición tan firme en el mercado de película virgen, hasta el punto de ser prácticamente el único medio de adquisición para los productores argentinos se debe a (1) a la forma tan expedita en la cual otorgan crédito, (2) a la introducción de la película ultra sensible Suprema, (3) a las dificultades que (*Eastman*) Kodak (de Estados Unidos) tuvo para obtener mercado (4) por la eliminación total de la competencia que *Gevaert* (de Bélgica) significó, aunque realmente esto no fue nunca de mayor importancia.¹²²

De acuerdo con el reporte, cuando la compañía SIDE se declaró en quiebra en 1939 ante las autoridades argentinas, Von Simpson, actuando de acuerdo con instrucciones que había recibido de Berlín, insinuó a la gente del cine que, por ser AGFA el principal acreedor de esa empresa, había la posibilidad de consolidar el proyecto alemán. Éste implicaba llevar realizadores, asesores técnicos, escenógrafos, etc., para producir cine en Argentina.¹²³ Aunque los sucesos en Europa, continuaba el informe, habían detenido momentáneamente los planes de Von Simpson, los intereses germanos continuaban expandiéndose en el cine argentino. AGFA y *Siemens Schuckert* eran los principales acreedores de, entre otras, *Argentina Sono Film*, la más importante productora argentina de cine.¹²⁴ Más aún, el *Banco Germánico de Argentina* (que lo era no solamente de nombre, sino por sus capitales y dueños), había concedido también cuantiosos créditos a la

¹²¹ PRO/INF/607. Reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI, p. 1.

¹²² *Ibid.*, p. 2. En el predominio de AGFA en el mercado argentino tuvo que ver el hecho de que vendían la película virgen más barata y a crédito, además del tradicional sentimiento antiyanqui de los argentinos, lo cual en conjunto dificultó la expansión de EASTMAN KODAK en aquel mercado de productores de cine.

¹²³ Si Von Simpson hizo tales declaraciones el hecho puede interpretarse de dos formas. Como una tontería en vista de la necesaria discreción en esta clase de proyectos, o como un alarde de la seguridad que sentían los alemanes respecto al poder que habían alcanzado en el cine argentino. Es muy probable que se trate más bien de lo segundo, si de cualquier manera en los procedimientos de quiebra y liquidación la comunidad de la industria del cine ya veía los entretelones de la situación de las compañías involucradas en este proceso de infiltración nazi en el interior del cine argentino.

¹²⁴ En el comunicado se mencionan incluso las fotografías de prensa en que aparecían tanto los directivos de *Argentina Sono Film* como los de AGFA, en diversos eventos de la comunidad y la industria cinematográficas argentinas, lo cual ponía de relieve las buenas relaciones entre ambas corporaciones y sus proyectos futuros de colaboración.

mayor parte de las empresas de cine que sufrían dificultades financieras con AGFA, con lo cual quedaban atrapadas por una doble pinza.¹²⁵

En el campo de la distribución, los filmes nazis y antibritánicos, como la propaganda alemana en general, eran distribuidos y exhibidos por Nicolás Di Fiori.¹²⁶ Nacido italiano y naturalizado argentino, Di Fiori era el propietario de un gran número de cines y había sido denunciado como el mayor beneficiario de los subsidios de la embajada alemana, gracias a su disposición para exhibir la propaganda nazi en sus cines, distribuida por su compañía "Organización Cinematográfica Argentina".¹²⁷

Aquellos reportes -demasiado precisos y completos como para suponer que no tuvieran algo de cierto, o que en aquellos momentos de urgencia el personal de las embajadas británica y estadounidense se distrajera y se atreviera a entretener al Departamento de Estado o al MBI y a la cancillería británica con informaciones imprecisas o rumores-, pusieron en alerta tanto a ingleses como a estadounidenses respecto a la amenaza de la distribución de la propaganda nazi y, más peligrosa aún, la posibilidad de que ésta se introdujera en filmes hablados en castellano producidos por las industrias nativas de Latinoamérica.

Cuando a los Aliados se les advirtieron esos riesgos, ya habían iniciado la ofensiva sobre el cine latinoamericano, pero había sido más por competencia económica y lucha de mercados que por prioridades de guerra. Éstas tuvieron entonces que ponerse en primer término, aunque la competitividad comercial nunca sería nunca abandonada.

Entre los varios esfuerzos que Hollywood había realizado para mantener sus mercados cuando se inició el cine sonoro, se cuenta la producción simultánea de versiones en alemán, francés, italiano y español de los filmes que habían sido éxitos en inglés. Como ocurrió con los mercados europeos, el *cine hispano* no contribuyó a resolver las dificultades de Hollywood en el mercado internacional, porque no logró arraigo popular en las audiencias latinoamericanas y su fracaso

¹²⁵ En toda esta parte he glosado los comunicados citados, cuya prolijidad y abundancia de detalles los revisten de gran interés para efectos de la investigación pero impiden citarlos textualmente.

¹²⁶ PRO/INF 1/607, reporte de la embajada británica al MBI del 10 de febrero de 1941, p. 3, para obtener una lista de los filmes nazis y antibritánicos que se habían exhibido.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 2, para conocer una lista de los cines que eran propiedad de Nicolás Di Fiori.

comercial fue tal que hacia 1940 aquellas aberraciones conocidas como *cine hispano* casi habían desaparecido.¹²⁸

Ante el fracaso comercial de aquellas mistificaciones, y el evidente éxito de los filmes argentinos y mexicanos, Hollywood pretendió adoptar su propia política del buen vecino. Esto se reflejó durante los últimos años treinta y al inicio de los cuarenta, porque

La política del buen vecino de Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica que las naciones del área eran socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. Una parte importante de esta campaña fue el esfuerzo para "mejorar" la imagen latinoamericana en los filmes de Hollywood [...] El principal ejemplo de la respuesta de Hollywood a la nueva política latinoamericana de Washington fue la superproducción de Warner Brothers *Juárez* (1939, de William Dieterle), con Paul Muni en el papel protagónico. Bette Davis interpretó a Carlota, Briane Aherne fue Maximiliano y John Garfield interpretó al joven Porfirio Díaz.¹²⁹

Aquellos intentos fueron también un fracaso, porque las audiencias latinoamericanas no estuvieron de acuerdo con la visión estereotipada y parcial que Hollywood tenía de la historia de los países de América Latina y de sus sociedades. En medio de todas aquellas circunstancias, la mejor estrategia para aquel centro cinematográfico había sido sacar ventaja de que las industrias latinoamericanas carecían de mecanismos adecuados para distribuir su cine. Así, cuando la guerra se inició las *majors* hollywoodenses obtenían pingües ganancias con la distribución de los filmes exitosos de habla castellana. En algunos casos habían incluso recurrido al expediente de emplear a cintas mexicanas para derrotar la competencia todavía más fuerte del cine argentino en Sudamérica contra las producciones estadounidenses.¹³⁰

¹²⁸ En alguna exhibición privada de la Cinemateca del Museo Nacional de Antropología, pude ver uno de aquellos filmes, titulado *Charros, gauchos y manolas* (dirigido por el español Xavier Cugat en Hollywood en 1929), cuyo sólo título deja entrever la visión de los productores hollywoodenses sobre Iberoamérica, que pretendieron promover en las audiencias latinoamericanas, las cuales, como era de suponerse, la rechazaron. En dicha cinta, para colmo, aparecían mariachis mexicanos interpretando con sarape al hombro la carioca brasileña, interpretada por la orquesta de Cugat, mientras una bailarina andaluza y un gaucho pampero bailaban.

¹²⁹ Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society (1896-1980)*, Los Ángeles, California University Press, 1982, p. 51.

¹³⁰ De Usabel, *op. cit.*, pp. 137 y 141.

En consecuencia, al inicio de los años cuarenta, las industrias cinematográficas del mundo que intentaban ganar el mercado latinoamericano añadieron a su ya evidente ambición de derrotar a las industrias nativas la necesidad de llevar propaganda a las audiencias latinoamericanas. Se entró así en una nueva fase de la historia, en que los gobiernos de los Aliados, como había hecho Alemania, resolvieron invertir de manera directa en la producción cinematográfica en castellano, e incluso en el cine brasileño. Pero este último caso era problemático, en principio, porque los regímenes brasileños de la época habían mostrado, al igual que los argentinos, simpatías por los nazis. Más aun, el idioma portugués hacía inviable un proyecto de propaganda en América Latina tanto para el Eje como para los Aliados. Esto representaba una ventaja parcial para Brasil, porque podía evitar ser invadido por el cine argentino o el mexicano, pero fue también una limitación tanto para la industria de esa nación como para el proyecto aliado de propaganda, ya que la industria filmica brasileña no podría expandir su mercado en América Latina ni hacer llegar a la audiencia la propaganda contra el Eje.¹³¹

España había sido descartada por la aparente neutralidad del régimen franquista, cuya filiación con nazis y fascistas estaba probada, entre muchos otros factores, por el cine reaccionario y anticomunista en español producido en estudios alemanes, italianos y portugueses.¹³² Además, el aislamiento internacional que sufrió España durante los cuarenta fue otro escollo, porque, rotas las relaciones diplomáticas de algunos gobiernos latinoamericanos con el franquismo, como fue el caso de México, la situación dificultaba en alguna medida la distribución y exhibición de los filmes hispanos en la región latinoamericana. Ni los productores españoles estaban en condiciones de producir propaganda contra el Eje ni los Aliados de pedir al régimen franquista que lo hiciera como testimonio de su neutralidad, y aun si todo ello hubiera sido posible, aquel cine no hubiera podido distribuirse y exhibirse adecuadamente. Por lo demás, el cine español ya obedecía la pauta marcada por Alemania e Italia con propósitos de sustentar al fascismo, que luego seguirían los Aliados y tras ellos los países latinoamericanos para difundir su propia propaganda. Todos incurrirían en el uso de la historia para conseguir sus fines. En el caso de España, ello ocurriría así:

¹³¹ Schnitman, *op. cit.*, pp. 116 y 117.

¹³² García Fernández, *op. cit.*, p. 113. Véase también Roman Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 164 y 178-179.

La evocación del siglo XVI, de la guerra de independencia (de Francia) o de la guerra civil se puso al servicio de una exaltación patriótica y de un proyecto imperial que se perpetuaban con la lengua y con la religión, de una visión exclusivamente centralista del país, que giraba alrededor de Castilla, del culto al héroe, al guerrero, en un momento en el que la paz era siempre precaria y el bien y el mal se enfrentaban sin cesar.¹³³

En concreto, hacia 1940-1941, en las percepciones y consideraciones de los aliados, las tres principales industrias de cine en español contaban con una infraestructura básica para producir filmes de propaganda. Ciertamente, sólo Argentina pasaba por su época de oro, que llegaría hasta 1942. Pero las industrias española y mexicana estaban ya en camino de recuperarse y resultar competitivas. Temerosos de que la "ideología pro-Eje de Argentina pudiera influenciar el contenido de las películas argentinas, muy populares en aquel momento entre los sectores sociales latinoamericanos de bajo ingreso, [...] y basados en el hecho de que algunos filmes en español habían sido producidos en Alemania, y España había producido algunos filmes pro-Eje",¹³⁴ pero también conscientes de que las cintas en inglés subtituladas no podrían alcanzar a todos los sectores de la audiencia latinoamericana, los Aliados tenían en realidad muy pocas opciones. Como era de esperarse, Gran Bretaña pretendió aprovechar su mayor influencia en Argentina para llevar a cabo un proyecto de producción de cine en favor de los Aliados en aquella nación y atacar en su misma raíz el plan nazi de producir en Sudamérica cine en español.

Mediante una iniciativa del MBI para crear una compañía cinematográfica en Argentina, financiada por empresarios británicos en Buenos Aires, el Reino Unido intentó combatir al Eje con la misma estrategia del enemigo, es decir infiltrando también a la industria de cine gaucha. Tanto aquel organismo como la cancillería británica se plantearon como propósito "tomar el control, organizar y expandir, donde sea posible, la distribución en Latinoamérica",¹³⁵ en cuanto a noticieros, cortos de propaganda y filmes comerciales ingleses. Pero los objetivos más importantes del proyecto del MBI eran éstos:

¹³³ Paulo Antonio Paranagua, "Cine español", en Jean Loup Passek (dir. y redactor jefe), *Diccionario de cine*, 2ª ed., Madrid, Rialp, 1986, p. 262.

¹³⁴ Schnitman, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁵ PRO/INF 1/607/F109/31/1, MBI a la embajada británica en Buenos Aires, 30 de abril de 1941.

Fomentar la producción por unidades locales de filmes en español que tendrían un conveniente ángulo de propaganda [...] La compañía debería estimular la producción local de filmes especialmente idóneos como propaganda para América Latina, basados en guiones aprobados por el Ministerio (Británico) de Información y, siempre que sea posible y deseable, con la participación de artistas, etc. británicos o estadounidenses, actualmente residentes en Estados Unidos.¹³⁶

Después de varios comunicados cifrados que instruían al personal de la embajada y lo compelián a no dar a conocer la información sobre ese proyecto a los estadounidenses en Buenos Aires, transcurrió un período corto de intensas negociaciones. Intervinieron en éstas principalmente las secciones u oficinas encargadas de asuntos latinoamericanos, tanto del MBI como del Servicio Exterior británico, las cuales mantenían permanente intercambio de opiniones e impresiones respecto al proyecto con los funcionarios de las embajadas británicas en Argentina, Estados Unidos y México, y con la Oficina de Servicios Británicos de Información (British Information Services Office), ubicada en el número 30 de la Plaza Rockefeller de Nueva York. Paralelamente a la realización de una serie de encuentros en Londres, entre los oficiales encargados de la propaganda británica de guerra se instruía al personal diplomático de su embajada en Argentina para que "inspirara" la producción de filmes de propaganda (pro-aliada) por las compañías cinematográficas argentinas.¹³⁷

Según las minutas de las reuniones, se integró un Comité Consultivo de Asuntos Latinoamericanos del MBI (Latin American Business Advisory Committee), y en la comunicación sostenida por el MBI y la cancillería británica con su embajada en Argentina se discutieron varias cuestiones, entre las cuales sobresalen por su importancia las siguientes: se concluyó que los filmes de propaganda que se produjeran no serían útiles para Brasil, por lo que sería necesario crear un proyecto similar para aquella nación. Pero más relevante todavía fue la reflexión sobre el hecho de que la compañía que se pretendía crear competirían con los intereses brasileños y estadounidenses dispuestos a cooperar y, sobre todo, implicaría una demora, habida cuenta de la urgente necesidad de difundir propaganda aliada en filmes en español.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, E.U.P. Fitzgerald, de la Sección Latinoamericana del MBI a T.W. Pears, en el Departamento de Información de la embajada británica en Buenos Aires, 17 de mayo de 1941.

Varias opiniones de miembros del MBI y de la cancillería, aunque sobre todo del personal diplomático de la embajada, convencieron al comité de que eran demasiados los factores por los que resultaría inconveniente la formación de la compañía británica proyectada. El desenlace final, fundado sobre todo en las perspectivas de la embajada en Argentina planteadas al MBI y la cancillería, fue la cancelación del proyecto. Se aceptó en su lugar el ofrecimiento de los estadounidenses de llegar a un acuerdo que permitiera distribuir los materiales filmicos británicos en América Latina y, por otra parte, "tomar ventaja de la experiencia estadounidense en la estimulación de la producción en el extranjero",¹³⁸ para después separarse con el fin de trabajar por su cuenta, en teoría para contribuir al esfuerzo aliado de propaganda cinematográfica en Latinoamérica, aunque en realidad para obtener mercados.

Desgraciadamente, los oficiales británicos asignados en Buenos Aires no percibieron en ese momento que las opiniones y sugerencias que comunicaban a su metrópoli, a causa de la presión en apariencia "amistosa" que sobre ellos habían ejercido los representantes de prácticamente todas las compañías hollywoodenses en esa capital, para que las autoridades británicas aceptaran la "colaboración" estadounidense, ocultaban los verdaderos y aviesos propósitos de las *majors*.¹³⁹ Hollywood no quería competencia alguna, viniere de donde viniere. Y si oportunamente advirtió tanto al Departamento de Estado como a los británicos del riesgo que la infiltración alemana representaba, no era tanto porque le preocupara la propaganda nazi, como por el peligro de que sus intereses fueran afectados. Por lo mismo, tampoco estarían dispuestos a aceptar la creación de un proyecto británico en Argentina, pues el cine de este país se había convertido por sí mismo en enemigo del hollywoodense. En pocas palabras, Hollywood no estaba dispuesto a aceptar competencia del cine alemán, británico, argentino ni de ninguna otra nacionalidad latinoamericana.

En este punto, es conveniente hacer un breve paréntesis para analizar los hechos que por sí solos definen la situación que en aquel momento se vivió en la

¹³⁸ *Ibid.* El documento no lo establecía así, pero es de suponerse que se referían a la experiencia que las productoras hollywoodenses habían adquirido con las compañías y estudios que fundaron en diversos países para producir filmes en las lenguas que competían con el inglés en el cine. Un ejemplo de ello lo fueron los estudios de la compañía Paramount en Joinville, en las afueras de París.

¹³⁹ PRO/INF 1/632. En los diversos mensajes del 7, 9, 13, 14 y 17 de junio de 1941, de la embajada británica al MBI, es muy evidente la presión que Hollywood ejerció sobre el personal diplomático inglés y a través de él, sobre la cancillería y las autoridades del MBI, para que se cancelara el proyecto británico y se estableciera el a la postre muy controvertido acuerdo de "colaboración".

lucha contra el Eje en el seno del bando aliado. A pesar de que Gran Bretaña y Estados Unidos eran aliados, Hollywood actuó siempre por su cuenta y, en muchos casos, en sentido completamente opuesto a la política diplomática del Departamento de Estado, el cual, por su parte, siempre había sido colaborador incondicional de Hollywood y había defendido contra viento y marea los intereses de la industria filmica estadounidense en todo el mundo, aunque la prioridad de la guerra habría de ocasionar entre uno y otro una confrontación cuya batalla final habría de escenificarse en el cine mexicano. La razón fue simple. No había coincidencia entre los intereses comerciales de uno y los políticos del otro. Hollywood hizo todo cuanto estuvo a su alcance para inducir a los británicos a cancelar su proyecto de producción cinematográfica en Argentina. Además, aquel plan que también perseguía distribuir mejor la producción británica en Latinoamérica, igualmente habría de ser saboteado.

Una vez que se canceló el proyecto de producción, británicos y estadounidenses negociaron en Buenos Aires para que el cine británico fuera distribuido por las compañías de Hollywood. Con el argumento de que contaban con mayor experiencia en los mercados latinoamericanos -lo cual era cierto- y en los gustos de las audiencias -lo cual resultaba en buena medida falso, como lo demostraban las producciones argentinas y mexicanas-, los representantes de las *majors* solicitaron autorización para ser ellos quienes hicieran nuevos procesos de corte, edición y doblaje a los materiales fílmicos del Reino Unido. Ingenuamente, los británicos accedieron en un primero momento, confiando en sus "aliados". Las consecuencias no se hicieron esperar.

Las distribuidoras estadounidenses cambiaron títulos a los filmes ingleses y en varios casos los reeditaron. Algunos de aquellos filmes se estrenaron como si fueran estadounidenses y otros nunca se exhibieron. Todavía más grave, algunas de las más significativas cintas filmes de propaganda británica sufrieron tremendos retrasos en sus estrenos.¹⁴⁰ En México, por ejemplo, *Comando costero* (*Coastal Command*, 1942, de J. B. Holmes), *Horas de angustia* (*Went the Day Well?*, 1942, de Michael Balcon), *Por su honor* (*Undercover*, 1943, de Michael Balcon),

¹⁴⁰ PRO/INF 1/632, Carpeta titulada "Distribución de Filmes Británicos en América. Acuerdo con las compañías estadounidenses, 1942-1943". La documentación referida a los años 1940-1941 se encuentra en el mismo archivo, carpeta núm. 607, cuyo título es "Aprovisionamiento de filmes documentales y comerciales para Latinoamérica". Otras carpetas con documentación e información sobre este asunto son PRO/INF 1/30/División de Cine del MBI, PRO/INF 1/126, División de Cine del MBI, y PRO/INF 1/179, Filmes enemigos.

Casi un paraíso (*The Demi-Paradise*, 1943, de Anthony Asquith) y *Enrique V* (*Henry V*, 1944, dirigida por Lawrence Olivier), habrían de exhibirse por vez primera con un retraso promedio de tres años, después de su estreno en el mundo anglosajón. El caso extremo fue el de la superproducción *Enrique V*, la más importante de todas las películas inglesas de propaganda de todos los tiempos, en que la historia y la literatura eran el vehículo de los mensajes contra el Eje, pues se estrenó en México hasta el 12 de septiembre de 1947.¹⁴¹

En consecuencia, la puesta en práctica de aquellos acuerdos de colaboración fue totalmente insatisfactoria para las autoridades inglesas, y el desastre que significó para su cine desató una tormenta entre la embajada británica y el personal diplomático del MBI y la cancillería, según se desprende de la información y los documentos de los archivos. La sección latinoamericana del MBI argumentó que no se la había consultado. Más aún, George Archibald, cabeza de los Servicios Británicos de Información en Nueva York, desaprobó el acuerdo de junio de 1941 en casi todos sus términos.¹⁴² El MBI y la cancillería adquirieron conciencia entonces de que los miembros de la embajada británica en Buenos Aires habían manejado mal las negociaciones, en parte quizá porque no se habían realizado entre pares (la diplomacia británica y la estadounidense), sino entre corporaciones hollywoodenses y los oficiales británicos. La tensión originada, patente en los comunicados, con reclamos y acusaciones recíprocas entre los participantes, que circularon entre las dependencias oficiales británicas de Londres y de Buenos Aires, dio lugar a una fuerte demanda del MBI para modificar los arreglos.¹⁴³

A pesar de los esfuerzos de los británicos por reestructurar los acuerdos con cada una de las todopoderosas productoras de Hollywood, el resultado de la

¹⁴¹ Para conocer toda la información sobre los estrenos de los filmes en México, véase Amador y Ayala en sus diversos textos referidos por completo en la bibliografía al final de este trabajo.

¹⁴² PRO/INF 1/632, George Archibald a Sydey L. Berenstein en el MBI, 14 de diciembre de 1942.

¹⁴³ Parece que en realidad no se estableció un acuerdo único con todas las compañías hollywoodenses, aunque en algunos documentos se hace referencia al de junio de 1941. Este acuerdo no figura en los archivos, aun en cambio hay copias de todos los que se convinieron por separado con cada una de las compañías. También se cuenta con un documento probatorio de que varias de ellas unidas actuaron con dolo, pues una vez que el embajador británico firmó los acuerdos y los dejó para que los signaran los representantes de las compañías de Hollywood, éstos, de manera concertada, modificaron algunas partes y hojas del convenio, lo cual fue advertido con posterioridad en Londres por las autoridades del MBI. Las negociaciones para reestructurar dichos acuerdos se iniciaron el 15 de enero de 1943 y concluyeron en 1947, el mismo año en que Hollywood y el Departamento de Estado habrían de confrontarse con el gobierno y la industria del cine mexicanos y en que Gran Bretaña, por fin suscribiría sus primeros convenios con México en materia cinematográfica.

supuesta colaboración fue un desastre para los intereses comerciales de la industria fílmica británica y los propósitos propagandísticos y políticos del MBI y la cancillería inglesa. Éstos acabaron culpando a su personal de la embajada en Argentina, pero en realidad la clave de todo era el comportamiento deshonesto de las compañías hollywoodenses. Tal factor requiere especial consideración porque ellas se comportarían del mismo modo en lo sucesivo y ocasionarían nuevos conflictos en Estados Unidos que se manifestarían más tarde en México, protagonizadas fundamentalmente por Hollywood y el Departamento de Estado y, por otro lado, en el seno de este último, por el personal diplomático de la embajada estadounidense en México y los oficiales de la OCAIA.

Cabe hacer referencia, de nueva cuenta, a la cancelación del proyecto británico en Argentina. La decisión al respecto se comunicó en el mismo junio de 1941 a la embajada británica en México, particularmente a Robert H. K. Marett. El desempeño de éste había sido medular en la estructuración del Comité Aliado en México y pareció ser el conducto ideal para hacer creer a todos los miembros del mismo las presuntas ventajas que brindaría a los aliados el proyecto estadounidense en México, muy similar al recién descartado del Reino Unido para Argentina. Aquél fue el inicio de la que se supuso una estrategia aliada de propaganda, llevada a cabo a través del cine mexicano y dirigida al mundo de habla hispana por Estados Unidos.

La Gran Bretaña había roto relaciones diplomáticas con México, luego de la expropiación petrolera en 1938. Pese a ello, y aun desde antes de la reanudación de las relaciones británico-mexicanas, México había sido siempre, al menos en términos oficiales y de política exterior, incuestionablemente pro Aliado, en contraste con los gobiernos de España, Argentina y Brasil, y casi desde el inicio del gobierno avilacamachista había entrado en una fase de estabilidad. Estados Unidos, fingiendo actuar en representación y beneficio de todo el grupo aliado, tomó la ofensiva. El Departamento de Estado no contribuyó, pero tampoco hizo nada para impedir los abusos y deshonestidades de Hollywood cometidos contra el cine británico. Luego, decretó el embargo de toda clase de material fotográfico, principalmente película virgen producida en Estados Unidos. Pero la disposición, aunque causó alarma en México,¹⁴⁴ se aplicó con gran rigor casi solamente en cuanto a Argentina.

¹⁴⁴ AGN/MAC/523.3/37. Alberto J. Pani a Manuel Ávila Camacho y a Miguel Alemán, 22 de junio de 1942.

Por otra parte, como en una especie de doble pinza, se preparaba el terreno para que Hollywood se mostrara más receptivo a las necesidades de la OCAIA en materia de propaganda. Se había bloqueado el proyecto británico de propaganda en español desde Argentina, se había torpedeado también al propio cine argentino y, de manera indirecta, por medio de esto, también a la estrategia nazi. Pero todo ello no era una acción del Departamento de Estado sólo para proteger los intereses comerciales de Hollywood en América Latina. La OCAIA requirió a México una estrategia de producción fílmica en favor de Estados Unidos (más que pro aliada o pro panamericana). A cambio, solicitó a Hollywood que correspondiera atendiendo la recomendación de mejorar las imágenes de México y América Latina en los filmes producidos por la "Meca del cine". Lo sugerido por el Comité Coordinador de la OCAIA en México a las oficinas de ese mismo organismo en Washington, para que a su vez se transmitieran a Hollywood a través de la Motion Picture Society for the Americas, muestra claramente cuáles eran las preocupaciones esenciales y las propuestas para responder a ellas:

1. No abusar de la expresión "democracia"; emplear también palabras como "Libertad", etc.
2. Tomar en cuenta que México "no ha sido tanto pro-eje o pro-alemán como [...] anti-americano y, hasta cierto punto, anti-imperialista (esto es anti-británico) [...] La propaganda alemana ha explotado cuidadosamente esta actitud".
3. Evitar referencias despectivas a España, pues aun cuando en México no se ve bien al régimen de Franco, "existen aún importantes lazos culturales entre las dos naciones". Considerar también la simpatía con que los mexicanos ven la defensa de Estados Unidos de las Filipinas, país considerado como latino.
4. Tomar en cuenta, al producir las películas, el aprecio del mexicano por sus valores familiares y religiosos, especialmente por la religión Católica.
5. Parte del sentimiento anti-norteamericano en México se debe a la imagen de superioridad que los estadounidenses han proyectado. El mostrar la *American Way of Life* como algo casi perfecto haría demasiado aburridos los filmes: "Pedimos que se incluyan algunas escenas de nuestros defectos nacionales y que se presenten de manera semi-cómica, humorística".
6. Evitar referencias a las relaciones entre el capital y el trabajo, o a la cuestión de la expropiación de la propiedad.
7. Hacer mayor énfasis en los sacrificios que la población norteamericana realiza en su vida diaria por motivos de guerra: "En México la propaganda alemana está fomentando la creencia de que Estados Unidos está conservando todo para sí y se rehusa a exportar artículos como llantas";
8. Tomar en cuenta que muchos mexicanos ven con mucho escepticismo la expresión "buenos vecinos" y las declaraciones sobre el desinterés que Estados Unidos asegura tener al

ayudar a estos países durante la guerra. "Ellos sienten, obviamente, que [...] si su bienestar no ha sido para nosotros un asunto de preocupación desinteresada durante cien años, no puede llegar a serlo de la noche a la mañana."¹⁴⁵

El terreno estaba así preparado para que floreciera el romance entre el Departamento de Estado y la OCAIA, por una parte, y México por la otra, mediante esta clase de medidas que forzarían a Hollywood a olvidarse del *greaser* y de su visión deformada de México y lo mexicano. Faltaba sólo por atacar el frente en el Cono Sur, donde el cine mexicano tenía a su más acérrimo competidor, y hacia allá enfocó sus baterías el Departamento de Estado de la mano de la OCAIA. Cuando en 1942 la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) envió a su representante, el doctor Augusto Rodríguez Larreta, para negociar en Washington una promesa de asignación oficial de película virgen para cubrir sus necesidades en el año 1943, aquél recibiría solamente la promesa vaga, incumplida después, de que se haría un esfuerzo desde Washington para enviar también ese material a los productores argentinos. A finales de 1942, ni un solo pie de él llegaba de Estados Unidos a Buenos Aires. Se paralizó prácticamente la que en el momento era la industria más grande de las cinematografías en español, por el volumen de su producción y por el número de sus trabajadores, que a la fecha ascendían a 10 000.

Por otro lado, las compañías hollywoodenses en Argentina recibieron la "lista negra" oficial del gobierno estadounidense, que incluían 12 000 nombres de productores, laboratoristas, distribuidores, exhibidores y dueños de cines o cadenas de ellos, etc., con quienes las firmas cinematográficas estadounidenses tenían prohibido entablar cualquier clase de negociaciones. La pinza se había cerrado. Sin película virgen para producir y sin la posibilidad de transacciones de cualquier índole que permitieran expandir el mercado, la cinematografía argentina quedó confinada a una domesticidad forzada.¹⁴⁶

Una vez que la guerra impidió a la industria argentina el aprovisionamiento de película virgen desde cualquier país de Europa, se consumó el colapso de su

¹⁴⁵ Ésta es una cita textual de un documento clasificado como NAW, RG 229, OIAA, Box 235, fólter "Propaganda". Carta adjunta a memorándum de Edward H. Robins a W. K. Harrison, 17 de febrero de 1942. Citado por José Luis Ortiz Garza, *México en guerra*, México, Planeta, 1989, p. 167. Las comillas, los paréntesis y la edición del documento son de Ortiz Garza.

¹⁴⁶ Usabel, *op. cit.*, p. 171.

producción.¹⁴⁷ Había concluido "la época de oro del cine argentino", sustentada, en la opinión de los aliados, por los intereses alemanes. Pero, aunque la Casa Blanca parecía actuar otra vez en concordancia con Hollywood, al eliminar a sus competidores en el camino de Latinoamérica -ya se trataba de Alemania, de Gran Bretaña o de Argentina-, la historia iba a ser esta vez muy diferente en todo cuanto atañía a México y el cine mexicano. El Departamento de Estado no estaba dispuesto a permitir que las ambiciones de los *moguls*¹⁴⁸ dieran al traste con los intereses políticos, económicos y diplomáticos de Estados Unidos, en cuya defensa se hallaba involucrada toda América Latina, y en particular México. La preeminencia de la OCAIA sobre la embajada estadounidense en este último país y la época de oro del cine mexicano estaban ya a la vista.

Un amor cual ninguno

Durante la Segunda Guerra Mundial la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood latinoamericano y la industria del cine nacional, además de ser la tercera más importante del país, después del petróleo y la minería,¹⁴⁹ se convirtió en la más importante del mundo de habla hispana, incluso después del fin de la guerra y hasta el inicio de los años cincuenta. Se ha llegado a decir que el impresionante desarrollo del cine mexicano durante los años cuarenta y cincuenta se debió al apoyo estadounidense brindado en materia de financiamiento, equipos, asesoría técnica y distribución. Pero los documentos y, sobre todo, los hechos muestran que ni la época de oro se constriñe a los años de la guerra ni fue sólo ese respaldo el detonante de aquel florecimiento. Como ya se ha explicado en apartados anteriores, hubo una combinación de factores internos y externos y, si entre los últimos fue decisiva la ayuda del Departamento de Estado a través de la

¹⁴⁷ Schnitman, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁸ Los más importantes personajes de Hollywood, normalmente los dueños de las compañías filmicas, es decir los productores financieros, además de los productores ejecutivos, directores artísticos o *production designers*, etc. Algunos de los más destacados fueron Louis B. Mayer e Irving Thalberg (MGM), Jack Warner y Hal Wallis (WARNER BROS), Darryl Zanuck y Joseph Schenck (FOX), Dore Schary y David O. Selznick (RKO), Harry Cohn (Columbia), Adolph Zukor y Jesse Lasky (Paramount), Carl Laemmle (Universal) y Howard Hughes, Samuel Goldwyn y Alexander Korda (United Artists).

¹⁴⁹ Emilio García Riera, "Cuando el cine mexicano se convirtió en industria", en *Fundación Mexicana de Cineastas. Hojas de Cine. Volumen II: México*, México, SEP-UAM, 1988, p. 17.

OCAIA, entre los primeros resultó de vital importancia el papel desempeñado por el gobierno de México.

Los propósitos estadounidenses de expandir su poder en Latinoamérica, en combinación con la necesidad de diseminar su propaganda a través del cine mexicano hacia todo el mundo de habla española, recibieron un fuerte impulso de la administración Roosevelt. Incluso antes de la creación de la Oficina de Información de Guerra (Office of War Information, OWI), y paralelamente a los esfuerzos británicos para desarrollar su proyecto a través del cine argentino, la OCAIA ya estaba en funciones, como se dijo antes.

La importancia de la OCAIA se debe no sólo al hecho de que haya sido creada antes de la OWI, sino también al de que ambas dependencias del Departamento de Estado terminaron por cumplir funciones casi equivalentes. Cuando la OWI se fundó en junio de 1942, como una amalgama de prácticamente todas las oficinas de información y propaganda en Estados Unidos, se supuso que por medio de ella se desarrollaría y pondría en práctica un proyecto coordinado del esfuerzo bélico estadounidense en todo el mundo, principalmente en términos de propaganda.¹⁵⁰ Sin embargo, "desplegando las ambiciones colosales epitomadas en su advertencia 'Yo nunca quise ser vicepresidente de nada', Nelson Rockefeller amenazó con renunciar si la OCAIA quedaba bajo la OWI".¹⁵¹ En consecuencia, el Departamento de Estado lo apoyó a él y la OCAIA, como una agencia independiente, operó en realidad como un doble de la owi, aunque concentrada en América latina.

Para impulsar su proyecto propagandístico a través del cine, la OCAIA creó una entidad cuya sede sería Hollywood y a través de la cual se coordinarían todos los esfuerzos de colaboración del cine estadounidense para la campaña en Latinoamérica. Dicha entidad fue la Motion Picture Society for the Americas, que organizaría actividades de la más diversa índole para comprometer a los miembros del cine mexicano en el esfuerzo propagandístico estadounidense. Un ejemplo de esas tareas lo sería el Seminario Panamericano de Educación Visual, llevado a cabo en Hollywood a partir del 25 de mayo de 1943 en los estudios de

¹⁵⁰ Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*, Nueva York, The Free Press, 1987, p. 51.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 58. La otra agencia que no se incorporó a la OWI fue la Oficina de Servicios Estratégicos (Office of Strategic Services, OSS), creada en julio de 1941 como Oficina del Coordinador de Información (Office of the Co-ordinator of Information, COI) y que habría de conocerse en el futuro como la CIA.

Walt Disney, al que asistieron, entre otros distinguidos profesores latinoamericanos, Gabriel Figueroa y Eulalia Guzmán, como invitados de Nelson Rockefeller, el organizador del evento.¹⁵²

La más influyente de las divisiones de la OCAIA, la del Cine, encabezada por John Hay Whitney, hizo de la propaganda uno de sus principales retos en Latinoamérica. Tan pronto como la OCAIA fue creada, Whitney recorrió la región para explorar las industrias cinematográficas de habla española y encontrar el país candidato cuyas condiciones permitieran difundir los ideales de democracia y libertad, como en ese momento los entendían Estados Unidos y los Aliados, a través de cine hispanohablante.¹⁵³ Una vez que Argentina y Brasil fueron descartados, y cancelado ya el proyecto británico en Argentina, la OCAIA concentró sus esfuerzos en desarrollar el cine mexicano. Pero desde luego lo hizo porque consideraba que la industria filmica mexicana tenía una base sólida de la cual partir y que podría ser fortalecida.

Desde el final de los años treinta, el régimen cardenista había tratado de dar apoyo al cine mexicano, pero la misma crisis del final de aquel gobierno (iniciada después de la expropiación petrolera en 1938) derrotó sus propios intentos. Sin embargo, una vez que Ávila Camacho llegó al poder a fines de 1940, nuevos esfuerzos se hicieron para revitalizar la industria. En 1941, ese mandatario mexicano ratificó el decreto cardenista de octubre de 1939 que imponía una cuota de exhibición de al menos una película mexicana al mes en las salas del país. También reforzó a la Financiera de Películas, S. A., rama financiera del Banco de México para la producción cinematográfica, creada por el presidente anterior.¹⁵⁴ Además, estableció un programa de exención de impuestos para los productores de cine y mantuvo la prohibición de doblar los filmes extranjeros al idioma español, con la finalidad de proteger el consumo doméstico del cine nacional.

¹⁵² Figueroa era profesor de la Academia Cinematográfica de México, fundada en 1942 por iniciativa de la SEP. Con base en una ponencia aprobada en aquel seminario, Gabriel Figueroa impartió en 1944 una conferencia referente alusiva al mismo tema en el Palacio de Bellas Artes. Gabriel Figueroa entrevista realizada por María Alba Pastor el 17 de junio de 1975, PHO/2/26, p. 44 y 5 del anexo.

¹⁵³ NAW812.4061/MP273, subsecretario de Estado a George S. Messersmith, embajador estadounidense en México, 27 de mayo de 1942.

¹⁵⁴ Esta financiera, de la que eran socios Alberto J. Pani y Luis Legorreta (Banamex), fue el precedente inmediato del que se fundó el Banco Cinematográfico, posteriormente. Salvador Elizondo Pani, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, p. 23.

En el terreno legislativo, un hecho destacable fue que en octubre de 1941 se inició un proceso (que culminaría en noviembre de 1942), mediante el cual se realizaron diversas reformas constitucionales, entre ellas una nueva modificación de la fracción x del artículo 73, y la adición de la fracción XXI del 123, que influyeron directamente en el ámbito cinematográfico. Se trató de una ampliación de la competencia de la jurisdicción federal mediante la cual las autoridades federales de trabajo adquirirían autoridad en materia de conflictos en las industrias cinematográfica, hulera y azucarera, así como en las empresas administradas directamente o en forma descentralizada por el Estado. "El propósito era evidente: incorporar a la vigilancia industrias estratégicas en vísperas de guerra, además de fortalecer la capacidad política del Estado en este terreno a fin de tener un mejor control sobre conflictos que al trascender límites estatales pudieran afectar la paz y la tranquilidad."¹⁵⁵ La cinematografía se consideraba ahora, pues, tan estratégica como la generación de electricidad, la minería, la explotación petrolera y los ferrocarriles y la producción hulera, entre otras.

También en octubre de 1941, a través del Departamento de Planeación e Investigaciones Económicas, el gobierno mexicano había llevado a cabo un estudio/balance sobre el estado de la industria del cine mexicano, según el cual los más graves problemas eran el financiamiento¹⁵⁶ y las dificultades para distribuir y exhibir el cine mexicano, aunque por otro lado no eran menores las dificultades en términos de instalaciones y equipo.¹⁵⁷ En consecuencia, el 19 de enero de 1942, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas sostuvo una reunión con el presidente Ávila Camacho y con Miguel Alemán, en que le expusieron todas sus necesidades y problemas, y le pidieran apoyo en términos de cuotas de exhibición para la producción nacional, exenciones de impuestos de todo tipo (sobre sus ganancias y por la importación de los bienes necesarios a la producción), etc., todo lo cual ratificó por escrito al día siguiente el responsable de dicha asociación, Fernando de Fuentes. En la conclusión de su solicitud, De Fuentes señalaba que "[no] creemos necesario insistir en la importancia política y

¹⁵⁵ Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana (1940-1952)*, vol. 18, México, Colmex, 1978, p. 292.

¹⁵⁶ Un hecho ilustrativo de las condiciones en que se hacía parte del cine mexicano es, por ejemplo, que en el mismo set en que se había rodado en 1940 *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla), Ramón Pereda dirigió en 12 días, con la misma escenografía, su película *El capitán Centellas*. V. Ramón Pereda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 22 de septiembre de 1975, PHO/2/37, p. 25.

¹⁵⁷ Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho. El documento referido, fechado el 6 de octubre de 1941, se encuentra en el folio 432/64. En lo sucesivo, este archivo se indicará como AGN/MAC, con el número del folio, la fecha y los nombres de establecieron la comunicación.

social de nuestra industria que como vehículo de propaganda mexicana en el extranjero y de difusión cultural en la república no tiene rival entre todas las industrias nacionales".¹⁵⁸

Se puede suponer que como resultado de aquella entrevista el gobierno avilacamachista creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana. Bajo la coordinación de Miguel Alemán, entonces secretario de Gobernación, los miembros de aquel organismo fueron Felipe Gregorio Castillo, a la sazón encargado del Departamento de "Supervisión" (censura) en el cine mexicano; Fernando de Fuentes, representante de los productores y directores, y Enrique Solís, líder sindical, en nombre de los trabajadores de la industria. Aquel comité se encargaría de establecer los contactos y los acuerdos con los representantes de la OCAIA en un trabajo que se hacía de manera paralela en Estados Unidos y México y que luego sería un esfuerzo coordinado: el impulso del cine mexicano. Enrique Solís ha señalado que las reuniones entre los miembros del comité mexicano y los representantes de la OCAIA, además de algunos de los más importantes productores mexicanos de cine, se celebraban en el Hotel Regis, del centro de la capital.¹⁵⁹

Los productores mostraban su clara conciencia de que necesitaban tanto del gobierno como éste de ellos para cumplir con los nuevos fines de la propaganda nacional e internacional. Con esto en mente, se organizó en 1942 la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana, cuyo primer presidente sería el general Juan F. Azcárate,¹⁶⁰ y en el mismo año se fundó la

¹⁵⁸ AGN/MAC/523.3/27. Fernando de Fuentes a Manuel Ávila Camacho, 20 de enero de 1942. Estados Unidos nunca protestó por aquella exención de impuestos del gobierno los productores mexicanos, a pesar de que pasaba por alto el artículo 2 del acuerdo comercial que ese país y México firmarían a finales de 1942, porque convenía a su política de propaganda mediante el cine en español. Véase NAW812.4061/MP10-644, el embajador estadounidense al Departamento de Estado, octubre de 1944.

¹⁵⁹ Enrique Solís Chagoyán, entrevista realizada por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974. PHO/2/8, p. 101-111.

¹⁶⁰ Juan F. Azcárate había sido el último embajador de México en Alemania, hasta antes de la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países y Estados Unidos tendría siempre sospecha de que simpatizaba con el Eje. Ante el gobierno de México, Azcárate tenía experiencia cinematográfica suficiente para el nombramiento recibido. Entre sus primeras intervenciones en el cine mexicano se contó su papel como productor financiero de cintas como *El tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933), la muy comercial *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1937) y *La isla de la pasión* (Emilio Fernández, 1941), primera producción de su firma EMA (España-México-Argentina), que se encauzaría más hacia la producción de cortometrajes y del *Noticiero Semanal EMA*. Esta firma produciría una oda al panamericanismo, *De New York a Huipanguillo* (de Manuel R. Ojeda, 1943), y después *Rosa de las Nieves* (de Vicente Oroná, 1944) y *Bailando en las nubes* (Manuel R. Ojeda, 1945). La actividad de Azcárate en la producción del *Noticiero Mexicano Semanal EMA* continuaría casi hasta el final del alemanismo.

Academia Cinematográfica de México, por iniciativa del licenciado Benito Coquet, jefe de Educación Extraescolar y Estética de la SEP, el presidente de cuyo consejo sería el líder sindical Enrique Solís, mientras que Julio Bracho sería su director.¹⁶¹

Las consideraciones que tanto el Comité Mexicano como la OCAIA se hicieron respecto a la infraestructura material de la industria fueron las siguientes: se contaba con tres estudios de cine: los México Films, de Jorge Stahl, considerados pobremente equipados y cuyas actividades se habían iniciado en la etapa del cine mudo; los CLASA, fundados en 1934-1935 por la compañía Cinematográfica Latinoamericana, S. A., y los Estudios Azteca, establecidos en 1939, que hacia 1940-1941 aparecían como propiedad de José Calderón, el ingeniero Manuel Rivas y de Enrique Solís, secretario general del STIC.¹⁶² Los estudios CLASA eran propiedad de un grupo empresarial encabezado por Alberto J. Pani, quien combinaba sus actividades en la política con los negocios, pues además de los estudios era dueño del Hotel Reforma considerado el más importante de la época. En su momento, los estudios CLASA fueron considerados los mejor establecidos y equipados de América latina y, luego del fracaso financiero del filme *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), el gobierno cardenista los recapitalizó.

CLASA pudo ser así, junto con Grovas, una de las dos compañías productoras más fuertes que lograron sobrevivir a la crisis del cardenismo y formar parte del *boom* del ramo. En 1941 habían surgido Filmex, de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein; Films Mundiales, S. A., cuyos capitales pertenecían a la familia de Hipólito Signoret, de El Palacio de Hierro, pero bajo la administración de Agustín J. Fink¹⁶³; Posa Films, S. A., de Jaques Gelman, Santiago Reachí y Mario

¹⁶¹ Conviene mencionar que se creó también en 1942 la Filmoteca Nacional, dependiente de la SEP, aunque su funcionamiento fue tan breve que se puede decir que prácticamente no existió.

¹⁶² Las implicaciones de que estos personajes aparecieran como dueños de los estudios Azteca se advertirían más tarde por el hecho de que Calderón fue el instrumento de penetración de la RKO para la compra de acciones de Azteca, y de que Enrique Solís, corrompido líder sindical, usufructuó en su beneficio personal los apoyos que los estudios mexicanos recibieron de la OCAIA. Vid. Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*, México, UNAM-IGAC, (Documentos de Filmoteca, 11), 1992.

¹⁶³ Aunque Agustín J. Fink ha aparecido siempre como la cabeza de esta firma productora, varios de los entrevistados para la serie televisiva *Los que hicieron nuestro cine*, entre ellos Mauricio Magdaleno, han sostenido que los capitales con que se formó la compañía eran de origen europeo, particularmente franceses e ingleses. Es muy probable que su creación haya obedecido a la idea de un proyecto aliado similar al británico en Argentina. Es muy significativo el hecho de que, pasada la urgencia de la guerra, Films Mundiales haya sido absorbida por Clasa, que a partir de 1943 se denominó Clasa Films Mundiales, S. A. Salvo por la muerte de Agustín J. Fink, cabeza creativa de la compañía, no parecen haber existido razones de verdadero peso para aquella fusión en el momento de mayor éxito de la firma.

Moreno Cantinflas; Rodríguez Hermanos, S. A., de Roberto y Joselito Rodríguez, y Producciones Raúl de Anda, S. A., del productor, director, argumentista y actor del mismo nombre. Junto al hecho de que surgieron las que habrían de ser las productoras más importantes, entre las 19 que llegó a tener entonces el cine nacional, fue evidente que éste se hallaba en vías de recuperar su posición entre las competidoras del cine de habla española. Después del más bajo nivel de producción de 1940, con 29 filmes, en 1941 se hicieron 37, iniciándose así un crecimiento sostenido de la producción filmica mexicana durante todo el decenio.¹⁶⁴ Gabriel Ramírez sostiene que, hacia 1942,

El impulso oficial cardenista, a través del Banco de Crédito Popular, parecía un juego de niños comparado con lo que se avecinaba. Se establecía la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica de México, a las órdenes del general Juan F. Azcárate, y nacía la Unión de Crédito Cinematográfico, presidida por Francisco Uribe Montes de Oca. El cine mexicano comenzaba a tomar el aspecto serio y respetable de una gran corporación y la producción demandaba mayores espacios y facilidades de laboratorio a sus tres grandes estudios, CLASA, Azteca y México Films. Sus primeros reconocimientos internacionales estaban a la vuelta de la esquina.¹⁶⁵

En noviembre de 1941, Rockefeller, Whitney y miembros de la Asociación Estadounidense de Productores y Distribuidores de Cine (Motion Pictures Producers and Distributors Association of America, MPPDAA) se habían reunido en Hollywood. Aquel fue el inicio de una relación diferente y difícil durante la guerra, en comparación con la que previamente habían sostenido Hollywood y el Departamento de Estado. En esta ocasión los intereses políticos y propagandísticos estadounidenses, prioritarios para el Departamento de Estado y para ser defendidos por la OCAIA, habrían de chocar en varias ocasiones con los afanes comerciales de los miembros de la MPPDAA, que tampoco tendrían una relación amigable con la OWI durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁶⁶ Los acuerdos iniciales a que se llegó se basaban en la necesidad de producir filmes que presentaran al mundo la visión "verdadera" de la vida estadounidense, y donde se difundiera una mejor imagen de América latina, asunto respecto al cual varias repúblicas de la región ya habían tenido serias confrontaciones con Hollywood.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Véase el Cuadro C con índices comparativos de producción en Iberoamérica.

¹⁶⁵ Ramírez, *Norman Foster...*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁶ Usabel, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁷ NAW812.4061/MP2221, Thomas Burke, Jefe de la División de Comunicaciones Internacionales del Departamento de Estado, a Carl E. Milliken, director de la MPPDAA, 30 de enero de 1942. En este documento se hacen algunas consideraciones y recomendaciones respecto a los procesos de edición y reedición de

A regañadientes, las compañías hollywoodenses accedieron a responder positivamente a ambas solicitudes, dada la prioridad de la guerra y la necesidad temporal de asegurar las buenas relaciones con Iberoamérica. Pero en la práctica Hollywood no se esforzó demasiado por observar las recomendaciones de la Casa Blanca y los problemas resurgieron, eventualmente con más fuerza, entre ese centro cinematográfico y la OCAIA y, poco después, con la OWI. El desdén y la manera poco respetuosa con que Hollywood se refería a las cuestiones iberoamericanas, y el caso omiso que hicieron de las sugerencias de la OCAIA y de la OWI, amén de la necesidad urgente de propaganda filmica en lengua española, reforzaron la idea de que era fundamental que la OCAIA desarrollara su propio proyecto de propaganda filmica para el mundo de habla hispana a través del cine mexicano.

Al inicio de 1942, aquel proyecto ya estaba bien avanzado. Por entonces Whitney había escrito la primera versión de lo que en los archivos del Departamento de Estado aparece titulado como el "Plan para estimular la producción de cine por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico" (Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort).¹⁶⁸ En dicho documento se estableció que este proyecto era parte de una estrategia más amplia para desarrollar las industrias cinematográficas de varias de las repúblicas latinoamericanas, y México en primer lugar por su cercanía con Estados Unidos. Se indicó también que la industria filmica mexicana podría progresar todavía más porque las relaciones entre México y Estados Unidos eran amistosas y el gobierno mexicano ya había creado su propia comisión para impulsar su industria filmica.¹⁶⁹

El documento señalaba como otro de los objetivos del plan, además de apoyar el esfuerzo bélico, el de fortalecer la política del buen vecino por medio del desarrollo de una industria local. Esto significaba un mayor ascendiente sobre las otras repúblicas, comparado con el de las compañías estadounidenses, porque los

algunos filmes, antes de que se exportaran a las repúblicas latinoamericanas y se exhibieran en ellas, que en opinión del Departamento de Estado debería atender la asociación estadounidense de cine.

¹⁶⁸ NAW812.4061/MP269. 23 de mayo de 1942, Resumen del Plan para estimular la producción de películas por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico. En virtud de que se trata de un documento muy extenso, lo he sintetizado. En algunos documentos aparece referido como Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort.

¹⁶⁹ *Ibid.* Ni en los archivos mexicanos ni en los estadounidenses hay mayores datos sobre la creación de esta comisión. Simplemente se la menciona y sus integrantes sólo se nombran hasta la firma del convenio de colaboración, el cual se citará con posterioridad en este mismo apartado.

filmes producidos por México se plantearían en contextos locales y serían más aceptables y comprensibles para las audiencias latinoamericanas, ya que además hablarían en su mismo lenguaje. El proyecto agregaba que las cintas mexicanas complementarían a las estadounidenses en el afán de propaganda, que fuertes industrias locales de cine producirían cinéfilos en las otras repúblicas y, consecuentemente, esto incrementaría las posibilidades de exportación de las producciones hollywoodenses.¹⁷⁰

El plan preveía el establecimiento de una corporación estadounidense que se denominaría Prencinradio, porque con ella se intentaría cubrir las actividades de propaganda en la prensa, el cine y la radio. Específicamente en cuanto a estimular la producción de cine en México, el plan determinó un millón de dólares como el monto financiero que era preciso invertir en los siguientes rubros y cantidades: equipo de producción, 300 000.00; equipo de laboratorio, 100 000.00; asesoría técnica y administrativa, 75 000.00; estudios sobre producción y distribución, 25 000.00; costos administrativos, 50 000.00, y garantías y seguros para cubrir las pérdidas de filmes específicos, 450 000.00.¹⁷¹ Como puede verse, la última cifra era casi el 50 por ciento de lo proyectado como inversión y dejaba entrever los temores de la OCAIA de que los filmes de propaganda no obtuvieran éxito comercial.

Cuando el plan circuló entre los oficiales del Departamento de Estado se pensó seriamente en la posibilidad de que Hollywood objetara el uso del erario público estadounidense para constituir industrias competitivas con su producción en el extranjero. No obstante ese riesgo, la cuestión más importante en las consideraciones del Departamento de Estado fue el aspecto positivo de intensificar las relaciones internacionales con las repúblicas latinoamericanas, así como alcanzar un mejor entendimiento y ganar simpatía para Estados Unidos de parte de sus audiencias.¹⁷² Desde luego, y como ya lo esperaban los mismos oficiales del Departamento de Estado y la OCAIA, tales objetivos no bastaban para

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Enrique Solís Chagoyán señala que se obtuvo a través de la OCAIA un préstamo de tres millones de pesos: uno para los estudios, otro para los productores y otro para los trabajadores. Considerando el tipo de cambio del peso frente al dólar (4.85 pesos por dólar en 1942) y que no todo préstamo estadounidense se entregaba en efectivo, sino una buena parte en especie, no hay demasiada diferencia entre el millón de dólares mencionado en los archivos estadounidenses y los tres millones de pesos indicados por Solís. Enrique Solís Chagoyán, entrevistado por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974, PHO/2/8, pp. 101-110.

¹⁷² NAW812.4061MP/269, John C. Dreier al señor Winters, ambos en el Departamento de Estado, 25 de mayo de 1942.

contener los ánimos de los *moguls* y la reacción furiosa de las compañías hollywoodenses no se hizo esperar. Ellas no deseaban competencia de ningún tipo por otras industrias cinematográficas.

En su propósito de dominar el mercado del cine en el mundo de habla española, Hollywood había multiplicado sus intentos de doblar sus filmes al castellano.¹⁷³ A pesar de que Ávila Camacho había ratificado la prohibición cardenista al respecto, en una medida proteccionista de cine nacional, Hollywood se sentía animado a insistir a raíz de que en México un grupo de judíos sefarditas refugiados en el país trató de organizar un movimiento que presionara a las autoridades para introducir un cambio en la legislación. La razón era que esos españoles, cuyos nombres eran Adolfo de Larriba, Jean Sealtiel, Moisés Messeri y un señor Gerassi, habían sido prósperos empresarios de la industria del doblaje en España y, al exiliarse en México, quisieron continuar con sus negocios, pues no solamente habían traído equipo de su nación, sino que por aquellos días habían hecho además algunas importaciones de nuevos aparatos de cine. Todos habían tenido nexos con las productoras hollywoodenses en España: Larriba y Sealtiel con Warner Brothers-First National, y Messeri con Paramount, por ejemplo.¹⁷⁴

Sealtiel y Gerassi fueron los fundadores en México de la Compañía Panamericana, S. A., conocida también como Panamerican Films,¹⁷⁵ y tiempo después se diría que detrás de ellos estaban también los intereses de la firma hollywoodense Metro Goldwyn Mayer, "camuflada de Panamerican films" (que hacia junio de 1945 se disponía "a meterse por medio de millón y medio de pesos en el cine mexicano",¹⁷⁶ cuando Julio Bracho se aprestaba a dirigir para ella

¹⁷³ NAW812.4061/MP240PS/LMB, telegrama enviado por el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, el 30 de abril de 1942, para que se investigaran, por solicitud de la MPPDAA a la División de Comunicaciones Internacionales del Departamento, las posibilidades y las disposiciones legales relacionadas con las propuestas de doblaje.

¹⁷⁴ NAW812.4061/MP/247, Thomas H. Lockett, agregado comercial de la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado.

¹⁷⁵ El señor Gregorio Walerstein, presidente de Cumbre Films, quien fuera en el pasado presidente sucesivamente de Filmadora Mexicana, Filmex y Cima Films, sostuvo, en la entrevista que le hice el 6 de noviembre de 1997, que Sealtiel y Gerassi fueron los fundadores de la compañía Panamerican Films, con domicilio en la calle de Artes 28, en México, D. F.

¹⁷⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994, p. 329. Novo se confundió cuando afirma que Bracho se disponía a dirigir *Canaima*, que ya había sido producida en 1943 por Filmex. En realidad Bracho se disponía a dirigir *Cantaclaro*, y no era para la Metro, sino para la Fox, pero detrás de ésta se hallaba la OCAIA, "camuflada" como Producciones Interamericanas.

Cantactlaro).¹⁷⁷ Estas informaciones se complementan y muestran que tanto los españoles como los ejecutivos de la MGM, y de las firmas hollywoodenses en general, estaban interesados en modificar la legislación para que se permitiera el doblaje en México, y no es de dudarse que la estrategia concebida luego de fracasar en ese empeño haya sido impulsada de común acuerdo por ambos grupos.

No habría de ser aquella la única ocasión en que las firmas hollywoodenses recurrieran a extranjeros colocados en el cine mexicano para tratar de alcanzar sus fines, en contra incluso de los intereses del Departamento de Estado, de la OCAIA y del cine mexicano. Para el enojo de aquellos empresarios españoles, y de las compañías hollywoodenses, que buscaban soterradamente una forma de detener los planes para México del Departamento de Estado, la iniciativa sobre el doblaje no prosperó y la OCAIA siguió adelante con su proyecto.

Nelson Rockefeller envió un resumen de aquel plan al subsecretario de Estado, y a la vez requirió que George S. Messersmith, embajador estadounidense en México, fuera notificado sobre la visita de Whitney a la ciudad de México para llevar a cabo las negociaciones necesarias con el comité mexicano.¹⁷⁸ En este punto, el Departamento de Estado supo que, además de la resistencia de Hollywood al plan de la OCAIA, ésta habría de enfrentar otra fuerte oposición. La gran rivalidad que surgió entre el personal de la embajada estadounidense en México y el personal de la OCAIA en el Departamento de Estado complicó el esquema de la ayuda estadounidense al cine mexicano, pues al sentirse desplazado en sus funciones por Rockefeller, Whitney, Alstock y Fouce, el embajador Messersmith formó un frente común con los representantes de Hollywood en México contra la OCAIA.

Prácticamente toda la correspondencia entre Messersmith y Laurence Duggan, el asesor de relaciones políticas del Departamento de Estado, muestra que en virtud de aquella alianza no declarada, debida sobre todo a rivalidad con Rockefeller y a oposición contra la OCAIA, Messersmith causó serios problemas al

¹⁷⁷ Vid. Julio Bracho, entrevistado por Ximena Sepúlveda el 10 y 13 de junio de 1975, PHO/2/23, 118 pp. Bracho también sostiene que la productora del filme fue la Fox. Sin embargo, en los créditos de la película se indica como tal a Producciones Interamericanas y Francis Alstock, a la sazón jefe de la División de Cine de la OCAIA. Se puede colegir, que si detrás de Panamerican Films estaba la MGM, detrás de Producciones Interamericanas se encontraba la Fox y detrás de todas ellas estaban los intereses y el dinero de la OCAIA y del Departamento de Estado.

¹⁷⁸ NAW812.4061MP/272, Nelson Rockefeller al subsecretario de Estado, mayo de 1942.

Departamento de Estado. Esto se hizo evidente en la multitud de obstáculos que Messersmith opuso para la concreción del plan, con su actitud siempre en coincidencia con los intereses de las *majors*, más que con los de la Casa Blanca. El fuerte resentimiento del embajador estadounidense por la preeminencia de los miembros de la OCAIA al llevar a cabo las negociaciones necesarias respecto al cine en México y el plan de propaganda, lo indujo a apoyarse en el egoísmo de los mismos mexicanos que deseaban para sí los beneficios de la estrategia.

Por otra parte, la correspondencia diplomática de los archivos nacionales de Washington muestra también que, como había ocurrido en Argentina, los representantes de Hollywood estaban en contacto no solamente con su embajada, sino con todos aquellos que pudieran ser útiles para obstaculizar los planes del apoyo estadounidense al cine mexicano. De la misma manera en que sacaron ventaja de la rivalidad entre la embajada estadounidense en México y la OCAIA, entre Rockefeller y Messersmith, las productoras hollywoodenses recurrieron a españoles y argentinos que, por estar dentro de la industria del cine mexicano, pudieran servirles como informadores e instrumentos de sus intereses. Más aún, como veremos después, Hollywood acabaría por aprovechar las confrontaciones que los propios mexicanos de la industria del cine tuvieron entre sí cuando ésta floreció y trajo consigo la guerra de intereses entre los diferentes sectores de la misma.

Por lo pronto, volviendo a la pugna entre Messersmith y la OCAIA, en esta batalla en que el embajador estadounidense sintió al parecer que el personal de la OCAIA se constituía en una legación paralela de Estados Unidos en México, se formaron dos grupos bien definidos: por una parte, Messersmith y los representantes de las productoras hollywoodenses, que tenían algún apoyo en el Departamento de Estado en la persona de Laurence Duggan; por otro, Nelson Rockefeller, John Hay Whitney, Francis Alstock y Frank Fouce, de la OCAIA, que recibían respaldo nada más y nada menos que del secretario y el subsecretario de Estado, por si no fueran suficientes la arrogancia y el poder personales de Rockefeller para encarar a Messersmith.

En esta contienda de egos, y aunque todavía se consideraba que la embajada de Estados Unidos en México era estratégica para la Casa Blanca, el Departamento de Estado dio todo su apoyo a Rockefeller por la simple y sencilla razón de que el papel que la OCAIA estaba cumpliendo implicaba los intereses de

Estados Unidos en toda la América latina. Además, en opinión de Rockefeller y del Departamento de Estado, los oficiales de la OCAIA siempre estaban en mejores posibilidades de diseñar, poner en práctica y dirigir el proyecto de propaganda por medio del cine mexicano. A ojos de Rockefeller, Messersmith, con todo y su importancia como embajador en México, no era más que un simple empleado del servicio exterior estadounidense. Por el contrario, Whitney, Alstock y Fouce, los subalternos de Rockefeller en la OCAIA, eran profesionales de la industria del cine. Whitney, camarada multimillonario de Rockefeller, a quien éste consideraba su igual, había sido uno de los financieros de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) y conocía bien el negocio del cine y el mundo de Hollywood. Por lo mismo, se le concedieron facultades casi extraordinarias en las relaciones de la OCAIA con Hollywood y en la negociación de los acuerdos para alcanzar el convenio con el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana. "El dinero, los contactos y la experiencia de Whitney en Hollywood le dieron a Rockefeller la posibilidad de acceder fácilmente a las esferas más altas de la industria fílmica (en Hollywood y en México)."¹⁷⁹

Ha de mencionarse también que, para disgusto de Messersmith, las relaciones del gobierno mexicano fueron en algunos aspectos más cordiales con Rockefeller y la OCAIA que con la embajada. El cine fue una de aquellas áreas en que el gobierno mexicano, a través del secretario de Gobernación, prefirió entenderse siempre con la OCAIA, en un contexto de relaciones nunca exento de fricciones, pues en el fondo de todo esto figuraba sin duda también el hecho de que Miguel Alemán disgustaba sobremanera a Messersmith,¹⁸⁰ además de que, en opinión de los funcionarios mexicanos, Messersmith no albergaba sentimientos amistosos hacia México en lo general.¹⁸¹ Sobre el hecho de que en el terreno del cine predominaba una situación representativa del cuadro general de las relaciones México-Estados Unidos, influida y mediatizada también por las rivalidades y confrontaciones entre las diversas entidades estadounidenses, Blanca Torres hace una referencia esclarecedora:

¹⁷⁹ Black y Koppes, *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁰ Luis Medina, *Civilización y modernización del autoritarismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 20, México, Colmex, 1982, p. 14. Véase también la p. 81 sobre la animadversión que hacia 1946 Messersmith mostraría respecto a la candidatura de Miguel Alemán para la presidencia de la República.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

*El hecho de que varios organismos gubernamentales estadounidenses tuvieran que intervenir en la asignación de cuotas y en la autorización de exportaciones causó también problemas y dilaciones que molestaron al gobierno mexicano, a pesar de que en muchas ocasiones México se benefició de la rivalidad de las competencias y puntos de vista diversos que existían entre ellos; hubo que recurrir muchas veces a la embajada en México o al Departamento de Estado para que la Comisión de Guerra Económica modificara alguna medida, no tomara en cuenta otras, o se "saltaran" instancias que consideraban desfavorables.*¹⁸²

Por supuesto, en el caso de la industria del cine ambos gobiernos obtuvieron beneficios. Con el tiempo habría de quedar claro que los productores más poderosos, y líderes sindicales como Enrique Solís, sacaron provecho del interés de la OCAIA por impulsar al cine mexicano.

Por el tiempo en que el plan se diseñó, el régimen mexicano había dado ya señales positivas de su disposición para lograr un mejor entendimiento en materia de cine con los Estados Unidos y la industria fílmica hollywoodense. Después de algunos problemas de censura para el estreno de *Ninotchka* (Ernest Lubitch, 1939), *El camarada X* (*Comrade X*, King Vidor, 1940) y *Desayuno para dos* (*He Stayed for Breakfast*, Alexander Hall, 1940), entre otras cintas,¹⁸³ el gobierno avilacamachista había puesto en vigor en octubre de 1941 un decreto de censura mediante el cual se pretendió ante todo excluir de México la propaganda fílmica del Eje.¹⁸⁴ Como resultado de aquel precepto, no se estrenaron en México, en lo general, durante todo el gobierno avilacamachista, filmes alemanes, italianos o japoneses.¹⁸⁵ Entre las únicas excepciones estuvo el filme fascista italiano *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937), que si bien se prohibió a fines del cardenismo, se estrenó el 2 de enero de 1941, en la confusión del cambio de gobierno mexicano y antes de que éste definiera su posición en favor de los Aliados con decretos como el ya mencionado.¹⁸⁶ Consecuentemente,

¹⁸² Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana (1940-1952)*, vol. 19, México, Colmex, p. 169. Las cursivas son mías.

¹⁸³ NAW/812.4061/MP206, 4 de septiembre de 1941, y NAW812.4061/MP211, 10 de septiembre de 1941. Cartas en las que la MPPDAA se quejó ante el Departamento de Estado por los problemas que se enfrentaban para estrenar los filmes mencionados en México.

¹⁸⁴ Véase *Anuario cinematográfico latinoamericano*, vol. I, México, Acla, 1942, pp. 202-204, y NAW812.4061/MP212. William P. Blocker, cónsul general estadounidense en Ciudad Juárez, envió al Departamento de Estado, el 21 de octubre de 1941, la información sobre aquel decreto de censura. En realidad no se trataba simplemente de un decreto, sino de un Reglamento de Supervisión Cinematográfica, emitido el 25 de agosto de 1941, que se ponía en vigor en octubre del mismo año, luego de su publicación en el *Diario Oficial de la Federación*.

¹⁸⁵ Amador y Ayala, *op. cit.*, pp. 373-383.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 52. Véanse también las páginas 55, 198 y 246 respecto a los otros filmes italianos estrenados

de esa fecha en adelante los filmes estadounidenses no volvieron a enfrentar en lo general problemas para su estreno en México, salvo excepciones como la de *Ninotchka*, cuyo criticismo del sistema político soviético hizo imposible su estreno en una época en que la URSS se había convertido en uno de los Aliados.¹⁸⁷

En cuanto a otras medidas internas importantes, desde enero de 1942 el régimen de México estimuló la creación de una financiera privada para la industria del cine, el Banco Cinematográfico, S. A., que comenzó a operar en abril de aquel mismo año.¹⁸⁸ Antes de la existencia de esta institución, se habían financiado algunos filmes importantes de propaganda mediante un fideicomiso creado para el efecto y operado por la Secretaría de Hacienda a través del Banco de México y de la Financiera de Películas, S. A., creada por Cárdenas. Un ejemplo fue la cinta sobre *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1941) y la gesta independentista de las repúblicas sudamericanas, que había sido planeado para realizarse en Hollywood. Con la creación del Banco Cinematográfico se aseguró el capital para alentar la producción de más filmes patrióticos y propagandísticos, entre los que fueron significativos, también de Miguel Contreras Torres, *El Padre Morelos* y *El Rayo del Sur*, ambos de 1942.

La OCAIA estaba convencida de la necesidad y lo benéfico de que dichos filmes históricos, pero con propaganda aliada, se realizaran en el mundo de habla hispana. Así, tanto la OCAIA y el gobierno de México, aun sin haber alcanzado un acuerdo al respecto, dieron un fuerte impulso a los filmes de Contreras Torres, de los cuales los dos últimos arriba señalados se referían a la independencia de México entre 1810-1821, pero con fuertes referencias panamericanistas y paralelismos con la Segunda Guerra Mundial. En forma temprana, Hollywood había respondido a las demandas del Departamento de Estado en cuanto al imperativo de impulsar el panamericanismo. El 5 de diciembre de 1940, cuando Hollywood todavía pensaba que el Departamento de Estado impulsaría el panamericanismo por vía de su industria, Arthur M. Loew, presidente de la MGM, se dirigió al nuevo mandatario mexicano, Ávila Camacho, para hacerle una invitación.

durante el gobierno de Ávila Camacho: *Héctor Fieramosca* (*Ettore Fieramosca*, Alessandro Blasetti, 1939), estrenada el 27 de febrero de 1941; *San Antonio de Padua* (*Antonio di Padova*, Giulio Antamoro, 1931), exhibida por vez primera el 28 de marzo de 1945, y *Sol de Francia* (*Il Conte di Brécard*, Mario Bonnard, 1938), estrenada el 26 de septiembre de 1946.

¹⁸⁷ Aquel criticismo de *Ninotchka* sobre el régimen soviético la hizo muy útil después, en el contexto de la guerra fría, por lo que, si bien se produjo en 1939, no se estrenó en México hasta el 28 de febrero de 1947, en los cines Magerit y Lido. Véase Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 262.

¹⁸⁸ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 208.

En nombre de la MGM, tengo el honor de solicitar a Ud. se sirva extender a su excelencia el Sr. Presidente Camacho nuestra cordial invitación para que asista a la exhibición especial de nuestra película *Flight Command*, que se verificará en la ciudad de México el 17 de diciembre en celebración del Día de la Aviación Panamericana [...] En la misma fecha se exhibirá por primera vez esta vista en Washington, en Ottawa, en Canadá y en La Habana, Cuba, y en cada una de estas ciudades nuestra compañía tendrá como huéspedes a los más altos funcionarios de gobierno y representantes de la sociedad relacionada con la aviación [...] Será un honor para el Sr. Carlos Niebla, nuestro gerente en México, proporcionar al Sr. Presidente Camacho los demás detalles relativos al lugar y hora de esta función especial [...] Respetuosamente [...] Arthur M. Loew.¹⁸⁹

El 14 y el 20 de mayo de 1942, submarinos alemanes hundieron dos buques mexicanos. El primero de ellos fue el Potrero del Llano y, tiempo después, el Faja de Oro, lo que originó que México declarara la guerra al Eje el 30 de mayo de aquel año.¹⁹⁰ Fue en aquel momento cuando en el Departamento de Estado Laurence Dugan, asesor de relaciones políticas, consideró que por ser México uno de los Aliados era mejor establecer de una vez una colaboración directa y abierta con su gobierno y su industria cinematográfica, más que alcanzar el control de la misma, como había sido el propósito original según los primeros anteproyectos planteados al respecto.¹⁹¹ En estas consideraciones pesó el hecho de que el gobierno mexicano había adoptado controles muy estrictos que harían imposible para el Eje cualquier inversión financiera en la industria nacional de cine, lo cual procuraba una relativa tranquilidad, pues se tenía clara conciencia de que después de Estados Unidos era Alemania el segundo proveedor más importante de la industria filmica.¹⁹² Sin embargo, Messersmith, el embajador estadounidense,

¹⁸⁹ AGN/MAC/135.2/17, Arthur M. Loew a Enrique Castillo Nájera, embajada de México en Estados Unidos, 5 de diciembre de 1940. No se establece si el presidente Ávila Camacho asistió a la función. *Flight Command* (de Frank Borzage, 1940) se tituló en español *Alas en la niebla*, y no se estrenó en el cine Alameda hasta el 26 de junio de 1941. Las cursivas son mías.

¹⁹⁰ Muy poco tiempo después de la declaración de guerra de México al Eje la compañía Continental Cinema produciría la película *Cómo responde México al llamado continental*, con apoyo de las cámaras de diputados y senadores y de las centrales obreras CTM, CGT y CROM. AGN/MAC/523.3/36, Velasco Ruso, de Continental Cinema a Manuel Ávila Camacho, correspondencia entre el 16 de junio y el 29 de diciembre de 1942.

¹⁹¹ NAW812.4061/MP271, 3 de mayo de 1942, Dugan había enviado en esta fecha el anteproyecto de Whitney que consideraba la creación de la corporación estadounidense Prencinradio. Pero al final la idea fue desechada pues los comités inter-aliados en Latinoamérica estaban cubriendo ya las actividades de propaganda en prensa y radio. Por otro lado, no se quería provocar una confrontación con Emilio Azcárraga, el "Padre de la radiodifusión mexicana", y el área que hacía falta atender con propaganda en español era el cine. Éstas fueron las razones por las que Prencinradio no se creó finalmente.

¹⁹² Enrique Solís Chagoyán, entrevistado por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974. . P110/2/8, p. 100.

siempre animado por su rivalidad con la OCAIA y su oposición los intereses de las *majors*, empezó a colocar su cadena de obstáculos diciendo que el Departamento de Estado no debería ser empujado a una decisión precipitada.¹⁹³

A pesar de todas estas inconveniencias, el acuerdo final fue redactado y firmado el 15 de junio de 1942, sobre las siguientes bases: el principal objetivo era auxiliar a la industria del cine mexicano en la producción de filmes que tuvieran un "efecto deseable de propaganda sobre las audiencias latinoamericanas", que dieran sustento al esfuerzo bélico y a la solidaridad continental como una forma de combatir las películas del Eje en español –"dondequiera que fueran producidas"-, y como una forma de "anticiparse al desarrollo de industrias (de cine) semejantes en otras repúblicas contrarias a los intereses de Estados Unidos".¹⁹⁴

El documento arriba citado sugiere la necesidad de ahondar en las implicaciones del proyecto estadounidense en el cine mexicano. Como puede verse, el esfuerzo por combatir la propaganda del Eje hacía referencia directa y principalmente a los filmes fascistas en español provenientes de España, Alemania, Italia y Argentina. Pero cuando los estadounidenses declararon sus prevenciones respecto a los "intereses contrarios a Estados Unidos", era claro que se referían a aquellos países y también a todos los otros posibles competidores en la materia, entre ellos Francia y, principalmente, Gran Bretaña, aun cuando estos últimos eran sus aliados. La suerte final del proyecto británico de propaganda a través del cine argentino, descrita páginas antes, fue una cara más de la contradictoria relación entre Gran Bretaña y Estados Unidos.¹⁹⁵

Volviendo al proyecto estadounidense en México, en el inicio del documento se estableció que los miembros de la OCAIA y los del comité mexicano se habían reunido "con el propósito de discutir *los mejores medios para desarrollar*

¹⁹³ NAW812.4061/MP256, 15 de junio de 1942, Lawrence Dugan a (¿Orson?) Wells y los señores Dreier y McDermott en el Departamento de Estado.

¹⁹⁴ *Ibid.*, convenio de colaboración, p. 1. Anexo.

¹⁹⁵ Véase sobre este tema Alan P. Dobson, *Anglo-American Relations in the Twentieth Century: of Friendship, Conflict, and the Rise and Decline of Superpowers*, Londres, Routledge, 1998.

una acción conjunta para el fortalecimiento de la solidaridad continental, indispensable para el triunfo de la causa de la libertad adoptada por las naciones de América".¹⁹⁶ Después de esta declaración inicial, el acuerdo general estableció que la ayuda estadounidense al cine mexicano comprendería los aspectos de maquinaria y equipos, financiamiento para la producción, cooperación personal de expertos y distribución mundial de los filmes mexicanos por medio de las compañías cinematográficas estadounidenses.¹⁹⁷ Con esta última garantía de procurarle al cine mexicano la distribución de sus películas a través de las *majors*, el cine mexicano se volvía todavía más dependiente y se le restaba la posibilidad de crear una estructura monopólica que le permitiera operar en forma similar a la de las firmas estadounidenses (que eran productoras, distribuidoras y en algunos casos hasta exhibidoras, pues poseían cines o cadenas de ellos en Estados Unidos y en diversos países del mundo).¹⁹⁸

La furia de Messersmith¹⁹⁹ y de las productoras hollywoodenses fue en aumento. Pero ninguno podía detener por su sola voluntad la política de la Casa Blanca, pues no estaba en el papel del embajador objetar las políticas del gobierno del que era empleado y las *majors* necesitaban, por las condiciones de la guerra, mantener una relación estable con el Departamento de Estado. El Consejo de Producción de Guerra (War Production Board), entidad oficial estadounidense de gran poder en el momento, controlaba la producción y las asignaciones de película virgen (con normas restrictivas por la necesidad del nitrato de celulosa que se requería también para la fabricación de explosivos), así como la fabricación y asignación de toda clase de maquinaria y equipos, entre los que se encontraban los de cine. Por lo demás, Hollywood había necesitado siempre -y había contado con ella- la ayuda del Departamento de Estado para defender sus intereses comerciales en el mundo.

¹⁹⁶ NAW 812.4061/MF256, convenio del 15 de junio de 1942, p. 1. Las cursivas son mías.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Como ejemplos baste citar que hasta la fecha existen en algunos países sudamericanos los cines que pertenecen a MGM, Paramount, Fox, etc., como es el caso de Perú, o el conjunto de cines de Warner Brothers de Londres o el Teatro Fox de Caracas. El cine mexicano reaccionó tarde ante ello y no fue hasta 1945 y 1947 cuando se constituyeron las distribuidoras Películas Mexicanas (para el extranjero) y Películas Nacionales (para el interior del país), respectivamente. Sobre la forma de operar de las ocho principales firmas productoras estadounidenses que controlaban la distribución y exhibición del cine en México, véase Enrique Solís Chagoyán, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁹ En el desarrollo de los acontecimientos influyó la mutua antipatía que Messersmith y Miguel Alemán sentían el uno por el otro, origen de la salida de Messersmith de la embajada estadounidense cuando Alemán llegó a la presidencia de la República.

Rockefeller y los demás miembros de la OCAIA sabían perfectamente cuál era la situación e hicieron valer su posición y su poder frente a Messersmith y Hollywood, y repetidamente infligieron graves humillaciones al embajador. La más seria de ellas tuvo lugar precisamente el día en que se firmó el convenio de colaboración entre la OCAIA y el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana. Whitney y Alstock, que pese a la oposición del representante diplomático habían venido a México para negociar el acuerdo, no realizaron sus encuentros con los mexicanos en la embajada y, en un claro propósito de excluir a Messersmith, tampoco lo invitaron. El 15 de junio de 1942, Whitney simplemente se presentó por la mañana a la legación e informó a Messersmith que se había llegado a un convenio. Cuando el embajador pidió una copia del mismo, Whitney adujo no poder entregársela con el argumento de que el documento era redactado apenas en su versión final por Francis Alstock, y que lo firmarían ellos y los miembros del Comité Mexicano en el aeropuerto, antes de que Whitney y Alstock partieran de regreso a Washington. No obstante, Whitney ofreció a Messersmith hacerle llegar una copia, a través de Felipe Gregorio Castillo, quien se la llevaría al volver del aeropuerto.²⁰⁰

Por supuesto Messersmith nunca recibió la copia y aquello colmó el vaso. Llamó de inmediato a Laurence Dugan, quien hasta cierto punto lo respaldaba en el Departamento de Estado, y lo puso al tanto de la situación. Se quejó furiosa y amargamente de que, pese a haber dedicado tiempo, esfuerzo y la mejor atención al proyecto, desde que éste se le había planteado, Whitney y Alstock habían hecho las negociaciones con los mexicanos sin consultarlo. Dugan, quien se hallaba en una situación bastante incómoda al servir de intermediario entre Messersmith y Rockefeller, soportando las intemperancias y la arrogancia de ambos y tratando de atemperar los ánimos y mantener el equilibrio, se comunicó con Rockefeller. Éste trató de amainar la tormenta que habían desatado sus subalternos, con su maliciosa complacencia, informando a Messersmith, a través de Dugan, que no se le había entregado ni enviado copia alguna del acuerdo porque el presidente del Comité Mexicano, Miguel Alemán, se iba a reunir con él para discutir el convenio. Aquella información, que pareció ser un gesto

²⁰⁰ En todo este apartado se hace una reconstrucción de los hechos con base en las informaciones vertidas por los protagonistas en sus propios escritos. La correspondencia es abundante y los documentos demasiado extensos en algunos casos, por lo que he efectuado a una labor de síntesis interpretativa.

conciliatorio de Rockefeller hacia Messersmith, no satisfizo al embajador, pues aún con dicho ofrecimiento lo enfrentaban a hechos consumados, pues el convenio se había suscrito y no había nada que discutir, sino en todo caso comentar las maneras de llevarlo a la práctica.

Cuando, tres días después, el 18 de junio de 1942, Messersmith almorzó con Miguel Alemán, recibió la copia del convenio de colaboración entre la OCAIA y los miembros del Comité Mexicano y, para su sorpresa, se encontró con que algunas de sus observaciones habían sido consideradas hasta cierto punto. Esa fue la razón por la cual escribió una larga carta a Dugan para explicar su actitud, casi en tono de disculpa, aunque sin buscar una reconciliación con Rockefeller, pues ahí mismo solicitó a Dugan que lo excusara con el director de la OCAIA por no haberle llamado por teléfono, "como hubiera deseado hacerlo".

Para tratar de explicar sus confrontaciones con los miembros de la OCAIA y de establecer su postura respecto al proyecto, Messersmith señala en su misiva estar de acuerdo con que las películas argentinas eran una amenaza para el esfuerzo bélico y para los intereses estadounidenses. Luego, advierte que apoyar a otras cinematografías latinoamericanas no serviría porque carecían de infraestructura y reconoce el "excelente trabajo" de la industria cinematográfica mexicana, de acuerdo con sus condiciones. Sin embargo, en todo momento Messersmith deja entrever en sus opiniones su deseo de ser él quien dirigiera las negociaciones y el proyecto del Departamento de Estado con el cine mexicano, así como su fuerte oposición a que se invirtiera en él dinero estadounidense, lo cual estaba en evidente sintonía con la oposición de Hollywood.

Ésta fue la razón por la que Messersmith confrontó a la OCAIA en cada uno de los aspectos de la puesta en práctica del convenio. Lewis B. Clark, asesor económico de la embajada, había realizado ya, por instrucciones de Messersmith, un estudio denominado "La industria cinematográfica en México". Pero el Departamento de Estado, para evitar que se echara leña al fuego, solicitó a través del Departamento de Comercio que Morris Hughes, cónsul General de Estados Unidos en México, contestara un cuestionario-encuesta con las interrogantes

específicas de la OCAIA sobre la industria filmica mexicana, para lo cual se contó con una muy amplia colaboración del gobierno, los productores y los distribuidores (mexicanos y extranjeros) del país.²⁰¹

El embajador objetó también la presencia y la cantidad de técnicos estadounidenses que harían la estimación de las necesidades de la industria filmica mexicana en materia de equipo, pero acabó por aceptar que vinieran y dijo que dos eran suficientes. La OCAIA mandó cinco y en agosto de 1942 llegaron a México Frank Fouce, Sidney Bowen, Victor Christensen, William Fender y Andrew Bertram, quienes realizaron su estudio entre el 10 de agosto y el 4 de septiembre de 1942.²⁰² Cuando Alstock planteó la posibilidad de viajar a México, al realizarse la evaluación, Messersmith impugnó dicha visita porque no le parecía necesaria sino hasta que, con base en el reporte de los técnicos, Alstock tuviera una razón valedera para hacerla. Aun así, Alstock viajó no una, sino varias veces a México, acompañado de algunos de sus subordinados en la OCAIA, los señores Loockwood, Robert Hastings y Harrison.²⁰³

Cuando el estudio concluyó, Messersmith comenzó a seguirles también el juego a los intereses de quienes en México estaban tratando de sacar ventaja del asunto, y que paradójicamente actuaban en concordancia con los intereses de Hollywood, opuestos a cualquier mejoría del cine mexicano con ayuda estadounidense. Messersmith avisó, o más bien denunció la visita de un grupo de empresarios mexicanos, encabezados por un prominente hombre de negocios de Estados Unidos, que querían construir un nuevo estudio y solicitaban para ellos el equipo que sabían que se proporcionaría a México. Su principal argumento era que los estudios existentes en México no estaban en condiciones de recibir el beneficio que se pretendía otorgarles, porque eran del todo inadecuados. Seguramente por el propio Messersmith estaban enterados de que el

²⁰¹ NAW812.4061/MP259.

²⁰² NAW/812.4061/MP258. El nivel de la confrontación entre Messersmith y la OCAIA era tal que aquellos técnicos recibieron un instructivo para sus actividades donde lo primero que se les dijo fue "usted es empleado de los Estados Unidos, específicamente usted es empleado del Coordinador de Asuntos Interamericanos".

²⁰³ NAW812.4061/MP260. Los nombres completos de estos personajes no pudieron localizarse en la documentación, pero la lista de éstos y los anteriores da una idea de la magnitud de la influencia de la OCAIA en el cine mexicano, que los agentes británicos deploraban.

Departamento de Estado planeaba invertir un millón de dólares en el cine mexicano, por lo cual tasaron el presupuesto de su proyecto en 1 250 000.00 dólares y proponían aportar ellos una cuarta o tercera parte de lo que estimaban necesario para fundar un estudio nuevo y totalmente equipado (los futuros estudios Churubusco), confiando en que, de ser aceptada su petición, recibirían ellos el millón de dólares presupuestado por el Departamento de Estado para el cine mexicano y tendrían que aportar una cantidad realmente menor.²⁰⁴

Es digno de mencionarse que los empresarios interesados en obtener el apoyo que el Departamento de Estado planeaba brindar al cine mexicano en condiciones muy ventajosas eran Harry Wright, fundador de la compañía Consolidated Steel Mills, un yerno de Ezequiel Padilla, a la sazón canciller mexicano, y Howard Randall, quien monopolizaba los equipos y servicios de sonido en el cine mexicano y había adquirido una muy mala reputación por su proceder deshonesto, pues rentaba los equipos en condiciones arbitrarias al no tener ninguna competencia. Randall argumentó ante Messersmith que en México no había necesidad de equipo sonoro, pues el suyo era de la mejor calidad; agregó que las deficiencias de los filmes mexicanos se debían a las pésimas condiciones técnicas generales de los estudios nacionales y a los inadecuados servicios de laboratorio, y finalizó asegurando que con el apoyo estadounidense al cine mexicano se destruiría su empresa, construida con mucho esfuerzo y sacrificio.

En Randall y sus lamentaciones, Messersmith encontró uno más de sus argumentos: el de que el proyecto de la OCAIA desestimularía la iniciativa privada en México y perjudicaría a empresas ya establecidas. El embajador fingió ignorar que ya se había iniciado un proceso de inflación en México por la entrada masiva de capitales estadounidenses y de refugiados, que estaban presionando la economía nacional junto con la adquisición o participación en industrias mexicanas prósperas por parte de inversionistas extranjeros, principalmente estadounidenses. Con saña, Messersmith se dijo intrigado y sorprendido de que los técnicos de la OCAIA no hubieran establecido contacto con Randall y, sobre todo, no hubieran reportado a la embajada, a la OCAIA y al Departamento de Estado nada sobre la presencia en México de Randall y sus equipos y servicios. Al

²⁰⁴ NAW812.4061/MP284.

tratar de inclinar el desarrollo del proyecto de la OCAIA hacia los intereses de quienes, en México, querían recibir aquel beneficio, Messersmith obraba en contra de la prioridad de reforzar cuanto antes la campaña de propaganda a través del cine. Por esta razón obtuvo como respuesta de Alstock que la OCAIA sí había sido informada de Randall y su empresa, así como de su mala reputación. Aquélla era razón más que suficiente para no considerar a Randall y sus equipos en cuanto al proyecto de la OCAIA.

Messersmith objetó que técnicos del cine estadounidense dieran capacitación en México a sus homólogos de este país y propuso que ese personal fuera a actualizarse, con cargo para sus empleadores en el cine mexicano.²⁰⁵ El acuerdo firmado por la OCAIA con el Comité Mexicano establecía que el equipo se vendería con facilidades a los estudios mexicanos y, ante esto, Messersmith argumentó que se propiciarían monopolios y competencias desleales entre los productores y los estudios, por lo cual propuso que los equipos se rentaran.

Eso, por supuesto, no solucionaba nada y hubiera sido peor, pues quienes podrían rentar los equipos serían sólo los productores más poderosos económicamente. Messersmith fue todavía más lejos y dijo al Departamento de Estado que, considerando las propias necesidades internas de Estados Unidos y las restricciones a que para obtener equipo estaban sujetos los productores de Hollywood, el que se proporcionara a México tendría que ser usado, de segunda mano.²⁰⁶

Messersmith objetó finalmente la participación financiera de la OCAIA o del Departamento de Estado, a través del Banco de México, en la producción y aseguramiento de los filmes que se produjeran, arguyendo que las entidades oficiales estadounidenses no tenían por qué convertirse en productoras de cine. El embajador estadounidense pretendía ignorar en este caso también que en aquel momento su gobierno ya participaba directamente en la generación de cine bélico en Hollywood a través del financiamiento que proporcionaba a los productores estadounidenses.²⁰⁷ Con su rechazo estaba, queriéndolo o no, sirviendo a los intereses de Hollywood que definitivamente se negaban a aceptar que se

²⁰⁵ NAW812.4061/MP260.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Véase el Cuadro J sobre la intervención financiera de la OCAIA en Hollywood hacia 1945.

fortaleciera la competencia en México. Fingiendo que estaba del lado del sector privado del cine mexicano y con el argumento de que la ayuda de la OCAIA desestimularía la iniciativa privada, afectaría a empresarios ya establecidos y provocaría conflictos entre todos los sectores de la industria en general, Messersmith proponía prácticamente que nada se diera al cine mexicano y, si la ayuda de la OCAIA hubiese de darse, su opinión era que la industria del cine mexicano tendría que pagar ciento por ciento por ella.

El embajador estadounidense hacía todas sus recomendaciones a sabiendas de que los empresarios de todos los sectores de la industria filmica mexicana no estaban, en lo general, en condiciones de afrontar el costo de impulsar en todos sentidos el crecimiento de la industria y, quizás, de que, por desgracia, aun si hubieran podido no lo hubieran hecho. Con su oposición, Messersmith servía a los intereses mezquinos de las *majors*, que preferían mantener al cine mexicano en el nivel de una industria local que no les diera demasiados problemas y cuyos filmes exitosos se pudieran aprovechar para contrarrestar los éxitos del cine argentino. Por desgracia, esta oposición de la embajada estadounidense servía a los intereses también mezquinos de quienes en el cine mexicano ya se hallaban establecidos y preferían seguir lucrando con la industria tal como existía, como beneficiarios en lo particular de lo poco que pudiera hacerse, antes que compartir con los demás los resultados de un mejoramiento general. Empresarios como Howard Randall querían que, si alguna ayuda hubiese de dar el gobierno estadounidense al cine mexicano, se entregara a ellos en lo particular. Sin embargo, las premoniciones de Messersmith no eran del todo descabelladas, pues al poco tiempo de la bonanza, la voracidad de las principales cabezas de todos los sectores de la industria habría de provocar serias confrontaciones que, hacia el final de la guerra, pusieron en graves aprietos a la industria. Como Randall, los líderes sindicales también buscaron apropiarse de los beneficios del apoyo de la OCAIA y Enrique Solís sentó al respecto un negro historial en el cine mexicano.²⁰⁸

²⁰⁸ Véase al respecto el apartado sobre el cine mexicano en el alemanismo.

Aquel conflicto llegó a su clímax y a su fin (o más bien quizás a su aplazamiento para estallar con mayor virulencia más tarde), cuando Messersmith fue requerido a finales de 1942 para presentarse en una reunión con miembros del Departamento de Estado y la OCAIA. Ahí, Messersmith tuvo que aceptar una mediación en sus diferencias con Rockefeller y la OCAIA.²⁰⁹ El Consejo de Producción de Guerra (War Production Board) había obtenido la mitad de los equipos requeridos por el cine mexicano. Las compañías hollywoodenses habían accedido, a regañadientes, a proporcionar equipo usado para cubrir el 50 por ciento de los requerimientos estimados para México, con la condición de que se les restituiría todo con equipo nuevo, y fue así como la industria filmica mexicana recibió modernos, aunque no nuevos, reflectores, *dollies* motorizados, moviolas, reveladoras continuas y sistemas de *back projection*, entre otras novedades.²¹⁰ El otro 50 por ciento de los requerimientos de México sería fabricado junto con el equipo para compensar a las productoras estadounidenses.

Aunque México quedaba privado de la posibilidad de recibir un 100 por ciento de sus requerimientos en equipo nuevo, debido a la presión ejercida por el War Production Board y el Board of Economic Warfare sobre Hollywood se respondía a la urgente necesidad de reforzar el trabajo que de un modo informal se había iniciado ya con el cine mexicano, aunque fuera con equipo de segunda mano, y con la promesa de recibir con posterioridad el porcentaje faltante en equipo nuevo.²¹¹ De todos modos, esta solución fue una ganancia ante la negativa de Messersmith a que se proporcionara equipo al cine mexicano, con el argumento de que no había tal en existencia en Estados Unidos, ni siquiera para satisfacer los requerimientos de las productoras estadounidenses.

²⁰⁹ NAW812.4061/MP287, minuta de la reunión celebrada en Washington el 26 de enero de 1943 entre los funcionarios de la OCAIA, el Departamento de Estado y el embajador Messersmith.

²¹⁰ Enrique Solís Chagoyán, *op. cit.*, p. 127. El *dolly* es el sistema mecánico que permite hacer desplazamientos de la cámara de cine mientras se filma. El *back projection*, cuya traducción literal es proyección posterior, permite que, con los actores colocados en el estudio frente a una pantalla translúcida en que se proyecta por detrás de la pantalla una película, se filmen escenas donde se simula la acción en escenarios naturales o locaciones previamente filmadas.

²¹¹ Todo parece indicar que, para cuando la parte faltante del equipo requerido por México estuvo lista, la urgencia de la guerra ya había pasado y se perfilaba el triunfo aliado. Esto y la presión de Hollywood, influyeron para que la parte faltante del equipo ya no se entregara a México, al menos no en las condiciones ventajosas que representaba el equipo proporcionado a los estudios cinematográficos mexicanos en 1942 y 1943.

Messersmith se opuso terminantemente a que el equipo se vendiera a los productores mexicanos en condiciones y pagos fáciles y propuso que se estableciera un *pool* de toda clase de aparatos y accesorios que se rentaran. El argumento de Messersmith, de que al vender los equipos se propiciaría una competencia desleal, porque los comprarían los productores más poderosos, pesó en buena medida en las consideraciones de la OCAIA, cuyos miembros acordaron venderlo a los estudios CLASA y Azteca, con la condición de que estuvieran a disposición de todos los productores, los poderosos y los pequeños. En este terreno se procedió como en lo general se hacía en aquellas áreas cuya prioridad forzaba a que se facilitaran las cosas por parte de ambos gobiernos.

Las empresas mexicanas o de capital extranjero que estaban contribuyendo directamente al esfuerzo de guerra norteamericano recibieron tratamiento preferencial al dárseles prioridad en la asignación de equipos y materias primas para los que frecuentemente no requerían "certificados de necesidad"; a veces no se incluía su abastecimiento en la cuota de México. Claro que tenían estrictamente prohibido traspasar sin autorización excedentes de sus insumos a otras empresas de sus características.²¹²

De hecho, una de las primeras acusaciones que le hicieron a la industria quienes se oponían a la ayuda de la OCAIA para el cine mexicano fue la de que una fina cámara moderna se había vendido nueva a productores chilenos por los dueños de los estudios mexicanos, que confiaban en recibir pronto y a bajo costo equipos e insumos estadounidenses. La acusación provenía de Howard Randall, quien agregó en la ocasión que no importaba qué equipos se enviaran de Estados Unidos a México, pues los estudios existentes (Stahl, Azteca y CLASA) eran inadecuados y lo que se necesitaba antes que nada era otro nuevo, en tanto ninguno de los disponibles estaba preparado realmente para mejorar sus condiciones. Por supuesto, Randall abogaba por sí mismo y por el grupo con el que pretendía participar como inversionista en la construcción de los futuros Estudios Churubusco, para cuyo proyecto buscaban desesperadamente apropiarse del apoyo de la OCAIA.²¹³

²¹² Torres, Blanca, *op. cit.*, p. 170. Sobre las restricciones mencionadas, el cine mexicano tenía prohibido hacer transferencias de película virgen o equipos otras industrias de cine del continente.

²¹³ NAW812.4061/MP284, George S. Messersmith al Departamento de Estado, 28 de diciembre de 1942; memorándum de la conversación sostenida entre Messersmit y Howard Randall.

A las argumentaciones de Messersmith, de que el gobierno estadounidense no debería convertirse en productor de cine en México, se respondió con la disposición de que la OCAIA financiaría únicamente filmes específicos de propaganda, porque como había pasado en Estados Unidos, este tipo de cine era riesgoso y había muy poco interés en los productores mexicanos por producirlo. De la misma manera en que las productoras de Hollywood habían recibido dinero del gobierno estadounidense para producir filmes de propaganda, la OCAIA proporcionaría recursos económicos dinero a los productores mexicanos para este fin, aunque no de manera directa, sino a través de un fideicomiso establecido para el efecto en el Banco de México.²¹⁴

Por otro lado, la OCAIA proporcionaría película virgen a los productores mexicanos a través del Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Filmica Mexicana (Committee on Raw Film of the Mexican Film Industry),²¹⁵ integrado por prominentes miembros de la industria nacional del cine, entre los que se contaban productores como Salvador Elizondo (presidente), Gregorio Walerstein, Raúl de Anda, Jesús Grovas y B. J. Negules, de la American Photo Supply, subsidiaria en México de Eastman Kodak, principal productora estadounidense de película virgen con sede en Nueva York.²¹⁶

²¹⁴ En una forma un poco tortuosa, el financiamiento brindado a los productores del cine mexicano se concretó mediante un mecanismo en que la OCAIA depositaba dinero en un fideicomiso en el Banco de México. El gobierno mexicano transfería a su vez los fondos, a través de la Secretaría de Hacienda, a un fideicomiso en el Banco Cinematográfico, S. A., que directamente proporcionaba los recursos a los productores.

²¹⁵ Sobre el otorgamiento de película virgen y químicos para los procesos de laboratorio, además de los equipos, véase la entrevista que Aurelio de los Reyes realizó a Enrique Solís Chagoyán el 20 de mayo y 3 de junio de 1974. PHO/2/8, pp. 100-102.

²¹⁶ El mencionado es el nombre oficial de dicho comité, tanto en español como en inglés, de acuerdo con sus denominaciones en la documentación estadounidense y mexicana. Véanse al respecto AGN/MAC/523.3/66. El domicilio del comité, de acuerdo con el membrete de sus papeles, era el mismo de la División de Cine de la OCAIA en México: calle Ejido 43, despacho 508. Enrique Solís Chagoyán se refiere al empresario de American Photo como el señor Nebules y agrega que proporcionaba a la industria del cine mexicano la película virgen necesaria "al 50%", sin especificar si el porcentaje se refiere a un descuento o a un porcentaje de crédito. Enrique Solís, *op. cit.*, p. 142. Véase también Miguel Zacarías, *op. cit.*, p. 60.

Ciertos indicios sugieren que el proyecto de apoyo al cine mexicano por la OCAIA comenzó a funcionar inclusive antes de que el convenio firmado el 15 de junio de 1942 se llevara a la práctica. En la síntesis de la primera versión del plan de Whitney, se proponía crear una corporación estadounidense, la ya mencionada Prencinradio, de la que se decía que "sería asimilada al precedente ya establecido por la OCAIA".²¹⁷ No hay información en los archivos mexicanos ni en los estadounidenses o ingleses sobre este precedente, pero varios hechos requieren interpretación.

Entre los proyectos de la OCAIA hubo uno ya mencionado, conforme al cual "Robert Taylor interpretaría al héroe sudamericano **Simón Bolívar** [...]"²¹⁸ El filme no se rodó en Hollywood, pero se indicó antes, fue producido en México y dirigido por Miguel Contreras Torres en 1941. La película requirió una inversión de un millón de pesos,²¹⁹ cuando el costo promedio de las producciones mexicanas en 1941 era de 156 000.00 pesos.²²⁰ Al ser un éxito de taquilla en todo el mundo de habla hispana, la inversión fue recuperada, aunque desde luego al costo de una fuerte campaña publicitaria orquestada desde los gobiernos de las repúblicas latinoamericanas, particularmente Venezuela y México. La correspondencia de algunos productores que solicitaban apoyo al gobierno mexicano para producir filmes que alentaran el patriotismo y el nacionalismo y que exaltaran los ideales de democracia y libertad de los Aliados permite saber que, a través de la Secretaría de Hacienda y del Banco de México, el gobierno mexicano proporcionaba financiamiento a varios productores, entre los cuales el más beneficiado fue, siempre, Miguel Contreras Torres, como su correspondencia personal lo prueba.²²¹

²¹⁷ NAW812.4061/MP269, Síntesis del Plan... 23 de mayo de 1942.

²¹⁸ De Usabel, *op. cit.*, p. 161. Algunas otras referencias citan a Errol Flynn, Tyrone Power y hasta Clark Gable como los posibles intérpretes del filme que no se realizó en Hollywood y que llevaría por título *The Life of Simón Bolívar*.

²¹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, vol. 2, p. 197.

²²⁰ Véase el Cuadro K sobre costos promedios de producción por película en el cine mexicano y el Cuadro L sobre el costo por especialidades de cada uno de los rubros relativos a la producción de un filme.

²²¹ Véase el apartado dedicado al cine de Contreras Torres, cuyo caso es el más significativo y prototípico de lo que por entonces ocurría en el cine mexicano en cuanto a la producción de cine nacional de propaganda filílica patrocinada por los gobiernos mexicano y estadounidense.

También se puede deducir que aquel apoyo no lo proporcionaba precisamente el gobierno de México, sino el Departamento de Estado, pues prácticamente en toda la correspondencia diplomática estadounidense se repite el argumento de que la ayuda que la Casa Blanca daba al cine mexicano debía mantenerse virtualmente en secreto. Por supuesto esto no fue posible hasta que el proyecto británico en Argentina forzó al Departamento de Estado a un plan más sólidamente estructurado y a un convenio específico de colaboración con el gobierno y la industria del cine mexicanos.

Por otra parte, las constantes visitas a México del personal de la OCAIA, de los cinco expertos que vinieron a hacer el estudio de las condiciones y las necesidades de la industria en términos de instalaciones, equipo y accesorios, y después la de los asesores técnicos que vinieron a dar capacitación hasta el fin de la guerra impidieron mantener el secreto.

La misma batalla que se desató entre la gente del cine mexicano, por ser principal beneficiaria de aquella ayuda, hicieron correr rumores, diatribas, reclamos e informaciones de toda índole. Se puede concluir entonces que la ayuda al cine mexicano se inició antes de 1942 y se mantuvo en secreto dentro de lo posible, hasta cuando las amenazas alemana y británica de infiltrar al cine argentino obligaron al Departamento de Estado a impulsar un proyecto y un convenio con México que inevitablemente salió a la luz por sus dimensiones y características.²²²

Hay que recordar también que, cuando la OCAIA empezó a apoyar al cine mexicano, llegó en auxilio de los esfuerzos previos que el propio gobierno de México estaba haciendo. Y señalemos además que, en cuanto a la distribución de esa cinematografía, las compañías estadounidenses ya estaban distribuyendo los filmes mexicanos exitosos en Sudamérica, porque algunos de ellos fueron más

²²² En forma similar a cuando Enrique Solís se atribuyó como un logro personal la ayuda de la OCAIA para el cine mexicano (PHO/2/8, p. 101-110), Esther Fernández consideró que aquella ayuda se debió a su influencia sobre Francis Alstock, entonces su novio y titular de la OCAIA en México. *Vid.* Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 y 14 de enero de 1976, PHO/2/53, p. 35. Por su parte, Raúl de Anda consideró que el apoyo estadounidense se debió a Miguel Alemán. Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 50. Salvador Elizondo diría simplemente de los funcionarios de la OCAIA y el Departamento de Estado que "nos ayudaron mucho. Mucho, mucho ayudaron". Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975. PHO/2/27, p. 55.

rentables económicamente que algunas de las producciones hollywoodenses y porque, con el cine mexicano, Hollywood estaba frenando el éxito del cine argentino, que era una fuerte competencia para unas y otro. La diferencia fue que, si antes las *majors* elegían cuáles filmes mexicanos distribuir, normalmente las que les permitían obtener pingües ganancias, el convenio de 1942 las obligó a distribuir prácticamente toda la producción mexicana, sobre todo la que tuviera carácter propagandístico.

A pesar de esta situación, las distribuidoras mexicanas siguieron operando, lo cual permitió a las casas hollywoodenses seguir eligiendo distribuir prioritariamente lo mejor o más rentable de la producción filmica de México, como fue el caso de Columbia Pictures, que se convirtió en la distribuidora oficial de los filmes de Mario Moreno, Cantinflas, producidos por Posa Films, S. A.

En tal estado de cosas, durante 1942 y 1943 se alcanzó la cúspide de las buenas relaciones diplomáticas de México con los aliados. Un hecho ilustrativo lo fue por ejemplo el que Nelson Rockefeller, para afianzar la buena labor hecha por sus empleados de la OCAIA en México, visitó el país en varias ocasiones. Fue muy significativo que, en una de sus primeras visitas, del 26 al 30 de mayo de 1943, el único de los invitados que no asistió a la comida que se le organizó en el comedor de la Secretaría de Relaciones Exteriores fue Martín Luis Guzmán, el director-gerente del semanario *Tiempo*.²²³

En otro de sus viajes a México, Rockefeller y su esposa permanecieron como invitados de honor del gobierno de ese país entre el 14 y el 22 de septiembre de 1943 y, al coordinarse su visita con los festejos por la Independencia mexicana,²²⁴ pudieron atestiguar personalmente la marcha de la industria filmica y los filmes histórico-propagandísticos que por esa fecha se estrenaban, como no había ocurrido antes y no ocurriría después en el cine mexicano.

²²³ AGE/SRE/III-650-13. Entre los asistentes a aquella comida estuvieron Ezequiel Padilla y Jaime Torres Bodet, secretario y subsecretario de Relaciones Exteriores, respectivamente; Víctor Fernández Manero, jefe del Departamento de Salubridad Pública; George S. Messersmith, embajador de Estados Unidos en México; Gustavo Baz, secretario de Asistencia Pública; Octavio Véjar Vázquez, secretario de Educación Pública; Primo Villa Michel, presidente del Comité Coordinador de las Importaciones de México, y funcionarios de la embajada estadounidense: Herbert S. Bursley, Raleigh A. Gibson y Sidney E. O'Donoghue.

²²⁴ AGE/SRE/I-323(73)/150. Minutas del director de Ceremonial, Mariano Castillo Armendáriz. 5 de septiembre de 1943.

Un poco a la sombra de este romance mexicano-estadounidense, que se suponía representativo de la relación de México con todos los Aliados, los británicos también participaban de la euforia proaliada en México, aunque por supuesto en muchísimo menor escala y la única cinematografía excluida del todo en esta relación fue la francesa. Independientemente de que se supo en aquel tiempo que detrás de la firma Films Mundiales, S. A. (fundada en 1941 y encabezada por Agustín J. Fink) había capitales franceses de ya largo arraigo en México, como los del señor Hipólito Signoret socio principal de Films Mundiales e importante accionista de los Estudios CLASA,²²⁵ los otros proyectos franceses en el país fueron considerados de raigambre antiestadounidense, y por supuesto fueron bloqueados por la OCAIA.

Hacia marzo de 1944, se dijo que Jaques Constant escribía una historia cuya interpretación correría a cargo de Dolores del Río, dirigida por Louis Jovet, y sobre la cual se estaba decidiendo si se rodaría en México o en París, aunque se pretendía hacerla en francés y castellano.²²⁶ Sin embargo, aquel proyecto nunca se realizó.

Por otra parte, cuando Julio Bracho se disponía a colaborar con Jovet en otra cinta, de cuya producción se haría cargo Films Mundiales, la OCAIA se negó a proporcionarles la película virgen necesaria con el pretexto de que las prioridades de guerra impedían hacerlo, aunque en realidad el Departamento de Estado desaprobaba las declaraciones antiestadounidenses de Jovet. Ante la indisponibilidad de ese material por vía de la OCAIA, los patrocinadores de Bracho y Jovet se disponían a importar película belga Gavaert, pero la remesa correspondiente se canceló a consecuencia de las invasiones nazis en Europa, que también descartaron definitivamente aquel proyecto.²²⁷ En realidad pesaron demasiado las acusaciones que el gobierno de Estados Unidos hizo ante la Secretaría de Gobernación de México, en el sentido de que Jovet era petainista y colaborador del gobierno de Vichy en la Francia ocupada por los nazis.²²⁸

²²⁵ Salvador Elizondo, *op. cit.*, PHO/2/27, pp. 7-8.

²²⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994, pp. 91 y 95.

²²⁷ Julio Bracho, *op. cit.*, p. 22. Bracho mencionó como los posibles financiadores del proyecto con Jovet al señor Lacaud y al ya referido Hipólito Signoret.

²²⁸ Cf. Novo, *op. cit.*, p. 120. Novo deja entrever que la actitud de los gobiernos estadounidense y mexicano fue bastante sospechosa, lo cual permite suponer que el fin último era bloquear la entrada en el cine mexicano de otros intereses que no fueran los del Departamento de Estado: "Claro que es bastante extraño que hasta

Las relaciones de México y Gran Bretaña en términos de cine no llegarían tampoco demasiado lejos. Por cortesía del Ministerio de Información británico, y con patrocinio de la Sociedad Británico-Mexicana (The British-Mexican Society), la embajada de México en Gran Bretaña exhibió a finales de abril de 1943 las películas mexicanas *Huapango* y *La liga de las canciones*, dentro de un programa de conferencias, actos de beneficencia y actividades culturales con que se celebró el reinicio de las relaciones británico-mexicanas. El 2 de mayo de 1943, la embajada mexicana en Gran Bretaña informaba del gran éxito obtenido por los filmes, pese a que habían exhibido sin doblaje a la lengua inglesa, lo cual obstaculizó su presentación comercial. En el mismo reporte se decía que “en vista de la falta temporal de películas continentales europeas” se estimaba como una buena oportunidad la realización de películas mexicanas en inglés o “fácilmente doblables”, pues tendrían “seguro completo éxito” y serían buena propaganda para el país.²²⁹

Sin embargo, los vínculos de México con la Gran Bretaña en cuanto a cine no llegarían nunca a más. Las *majors* hollywoodenses no lo permitieron entonces ni lo permitirían nunca después. Una cosa era que, forzadas por el Departamento de Estado, le permitieran a México una parte considerable de sus “mercados naturales”, los de habla hispana, y otra que le abrieran el camino para entrar en el mercado inglés, quizá el más importante para el cine hollywoodense. Ya hemos mencionado antes el bloqueo que las distribuidoras hollywoodenses impusieron al cine inglés para su adecuada distribución y exhibición en México y en Latinoamérica en lo general. Esto explica que la empresa Filmsales, representante de los intereses de las producciones hollywoodenses en Gran Bretaña, que se había comprometido a realizar todos los gastos de almacenamiento, doblaje y copiado, retuviera los filmes en la aduana de Londres, informando que “las devolvería por resultarles incosteables los gastos para el doblaje”.

Así, la compañía mexicana EMA (España-México-Argentina), del general Juan F. Azcárate, cedió las películas a la embajada mexicana en el Reino Unido, para las actividades mencionadas y con la esperanza de que, a través de dicha

ahora se entere Gobernación de que Louis Jouvét trabajó en Vichy, con su Compañía, hasta que pudo salir con el más válido pretexto [...] Reforzaba uno esta creencia al ver que *los ministros de la Francia Libre cultivaban gustosos la amistad de Jouvét, detalle que indicaba, o que ellos estaban seguros de no incurrir en culpa política, o de que el arte está por encima de las intrigas.*” Las cursivas son mías.

²²⁹ AGE/SRE/III-830-(42)/1. La embajada mexicana en Gran Bretaña a la SRE en México.

instancia, se les auxiliaría para conseguir la explotación comercial de las películas en el mercado inglés. Ante la imposibilidad de conseguirlo, en parte quizá también porque Juan F. Azcárate había sido identificado como simpatizante del Eje, EMA envió la instrucción de que los filmes se remitieran a España a la atención de Antonio Rey Soria, distribuidor del cine mexicano en la península ibérica. El cine mexicano tenía vedado por Hollywood intentar llegar demasiado lejos en otros mercados del cine mundial y, aunque algunas veces llegó a conseguirlo, la consigna de las *majors* fue siempre no permitirle ir más allá de su "mercado natural", el del mundo de habla hispana. Esto, por razón de la guerra, mientras ella durara, determinación del Departamento de Estado y la OCAIA.

En reciprocidad a las cortesías de México se respondía sólo con actos similares por parte de los ingleses. El 21 de junio de 1943, por gentileza de la legación inglesa, se exhibió en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México la película británica *Hidalgos de los mares* (*In Which We Serve*, de Noel Coward y David Lean), una historia de la marina británica, considerada en su momento por Lowell Thomas como "la mayor de todas, la película épica de la Segunda Guerra Mundial".²³⁰

Mientras se desarrollaba la luna de miel y fructificaba en todo su esplendor el romance entre la OCAIA y el gobierno mexicano con la industria del cine en México, Hollywood y la embajada estadounidense se mantuvieron a la expectativa, sometidos por las circunstancias y por las entidades contra las que nada podían hacer por el momento, pero sin aceptar nunca como una situación de hecho lo que para ambos era una afrenta. Hollywood continuaría a través de sus "informantes", que tan útiles servicios prestaban a las representantes de las *majors* en México y la embajada, sin cejar en su empeño de interferir en las relaciones de la OCAIA con el Departamento de Estado y con la industria del cine y el gobierno en México.

²³⁰ AGE/SRE/III-830-(42)/2. En aquella exhibición fueron invitados, entre otros, el embajador estadounidense en México; Isidro Candia, jefe del Departamento de Asuntos Indígenas; Gustavo Báez, secretario de Asistencia Pública; Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia de la República; José Aguilar y Maya, procurador general de la República; el general Arthur R. Harris, agregado militar de la embajada estadounidense en México; Alfonso Carrillo, embajador de Guatemala; el subsecretario de Marina de México; los encargados de negocios de Dinamarca, Checoslovaquia y Bélgica, y el ministro de Honduras. La invitación señalaba que el filme había obtenido el "Diploma de la Freedom House en favor de las naciones aliadas, por su servicio prestado a la causa de la libertad". En México, *Hidalgos de los mares* fue distribuido por la hollywoodense Artistas Unidos, se estrenó el 8 de julio de 1943 en el cine Alameda y permaneció dos semanas en cartelera.

En julio de 1943, en la cúspide de aquella colaboración, la embajada estadounidense solicitaba al Departamento de Estado que toda la correspondencia dirigida al representante permanente de la OCAIA en México, Frank Fouce, tanto por el propio Departamento como por la OCAIA, se enviara también al embajador. Aun cuando se decía en aquella solicitud que Francis Alstock y Frank Fouce habían estado en contacto frecuente con la embajada y habían mantenido informado ampliamente al titular de la misma sobre el proyecto del cine en México, se pedía que de toda la correspondencia de la OCAIA se enviara "copia al archivo de la embajada".²³¹ Messersmith y Hollywood tendrían que aguardar tiempos mejores.

En correspondencia, en este periodo de luna de miel entre Estados Unidos y México durante la guerra, algunos proyectos filmicos de la OCAIA en Hollywood reflejaron también aquel romance. Después de hacer *Saludos amigos* (1943), un corto animado en el cual el personaje del *Pato Donald* conoce al *papagayo* brasileño *Pepe Carioca*, representativo del aliado sudamericano más importante de los Estados Unidos, Walt Disney fue estimulado para que hiciera un proyecto todavía más grande y costoso, cuyo objeto sería la reconciliación y la limpieza de la imagen de México, así fuera a través de dibujos animados. Esto se hizo, con

Los tres caballeros, en la personificación de Panchito, un gallo charro, pistolero y sombrero. Ciertamente un tanto del viejo estereotipo sobrevivía en Panchito, pero era un tipo totalmente adorable y divertido, aunque asertivo que mostraba al pato Pascual (el pato Donald) y José Carioca las maravillosas bellezas de México [...] México jamás se había presentado con una imagen tan positiva y benigna por Hollywood.²³²

El 14 de diciembre de 1944, Max Gómez, gerente de RKO en México, invitó a Manuel Ávila Camacho y su esposa a la *première* mundial del filme, en una función en la que estarían también los señores Miguel Alemán y Walt Disney, acompañados de sus respectivas esposas. Gómez hacía hincapié en que, para esta película, Disney había puesto "todo su esfuerzo para glorificar a México", y le

²³¹ NAW812.4061/MP299, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 23 de julio de 1943.

²³² Mora, *op. cit.*, p. 73. Las negrillas son mías.

pedía que asistiera “por tratarse de una película que mostrará nuestras costumbres vernáculas al mundo entéro y cuya *première* mundial le fue rehusada a Brasil, dándole preferencia a México”.²³³

Si *Los tres caballeros* fue la imagen más “positiva y benigna” que Hollywood pudo ofrecer sobre México y Brasil, a lo que el público mexicano y latinoamericano pareció asentir con su copiosa asistencia a las salas en que la cinta se proyectó, para algunos sectores quedó claro lo que aquel dudoso honor representaba realmente. En comentario sobre la tertulia en que la *inteligentzia* y la aristocracia mexicanas discutieron el filme, Salvador Novo volcó su desacuerdo respecto a *Los tres caballeros* con estas palabras:

Lo que le faltaba al cine, que es subordinar al hombre a los animales dibujados, es la primera y triste gloria de esta película haberlo logrado. Vivimos pues la época de la absoluta renuncia, de la voluntaria abdicación; la época en que no solamente el teatro cede al cine, con cuanto ello implica en mecanización y servidumbre del hombre; sino en que aún dentro del cine, el hombre cede más al dibujo, y *los peles alcanzan el éxito: la época de Charlie MacCarthy y los cancilleres; la época en que se aplaude que un país —y se aplaude en ese país— se ilustre por el símbolo de un ave de corral con pistolas y desplantes a la Jorge Negrete*, como este propio artista ha renunciado (y por las mismas ilusorias compensaciones) a otra expresión y a otra personalidad que no sea la de Pancho Pistolas humanizado que encarna en todas sus películas [...] De todos mis contradictores en el opuesto juicio sobre la película disneica, don Enrique Contel es quien mejores argumentos expone. Me hace ver que *el genio del creador de Donald se revela en el detalle, no advertido por nadie, de que sea el pato quien como dicen los del oficio, se robe la película, constituya su verdadero protagonista, y no abdique nunca, ni en aquellas secuencias en que el embrujo de Bahía, o la tronadera estruendosa de México podrían opacarlo, de su importancia ni de su intervención vencedora.*²³⁴

De todos modos, la cinta fue un éxito continental y, aunque no había razones valederas para lamentarlo en aquel país, Argentina no podía ser invitada a la fiesta. En las personificaciones de Donald, Pepe Carioca y Panchito, los tres amigos hemisféricos fueron Estados Unidos, Brasil y México, en circunstancias de

²³³ AGN/MAC/523.3/67, Max Gómez, de RKO en México, a Manuel Ávila Camacho, 14 de diciembre de 1944.

²³⁴ Novo, *op. cit.*, p. 236. Nota publicada el 29 de diciembre de 1944. Las cursivas son mías.

igualdad los tres, en tales dibujos animados. Y así, con toda esta profusión de imágenes, apelaciones y proclamas, Estados Unidos y México dieron fuerza a una dinámica propagandística que, inspirada por la Oficina de Información de Guerra, la OCAIA y la complacencia de los productores del cine mexicano ante las demandas oficiales del régimen, creó a través del cine un mundo de simbolismos, un mundo en el que conceptos como democracia, unidad, fascismo, etc., conformaron una parte sustancial de aquel imaginario colectivo.

IV LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA MEXICANA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El crecimiento del cine mexicano registrado durante la guerra, gracias al patrocinio que la OCAIA le brindó y a la buena disposición y el apoyo que el propio gobierno de México estaba prestando a los productores, trajo para el país grandes beneficios en términos de imagen y prestigio internacionales. Se trató, en alguna medida, de un proceso similar a aquél en que Hollywood contribuyó a reforzar el liderazgo de su nación por medio de las imágenes filmicas donde se hacía alarde del poder económico, el desarrollo industrial, la modernidad y de la cultura de Estados Unidos, que se difundieron en el mundo como los ideales y patrones dignos de imitación.

Como había ocurrido con Hollywood durante los años veinte y treinta, México adquirió durante la guerra una imagen cosmopolita. Por una parte, muchos refugiados europeos encontraron atractivo vivir en un país donde podrían tener sus capitales y, a la vez, disfrutar lo que suponían tradiciones y cultura popular exóticas. Por otra, México vivía un gran apogeo cultural impulsado por todos los intelectuales mexicanos y enriquecido por el exilio español de manera significativa que contribuyó al progreso de la ciencia, las humanidades y las artes del país.

El cine mexicano atrajo a gente del mundo de habla hispana deseosa de participar en la que se perfilaba como la más poderosa industria cinematográfica de América latina y del mundo de habla castellana. Llegaron actores, actrices, cantantes, bailarines, argumentistas, guionistas, directores musicales,

escenógrafos, directores, etc., cuyas naciones de origen fueron principalmente España, Argentina, Cuba, Chile, Colombia y, por supuesto, de los Estados Unidos.

Los iberoamericanos que habían estado trabajando en Hollywood durante la época muda, y después en los intentos de “la Meca del cine” por producir cintas habladas en español, se habían establecido en México desde los inicios de los treinta y a principios de los cuarenta se sumaron a todo aquel talento y experiencia, los de los refugiados españoles y de quienes abandonaron las industrias competidoras del cine mexicano en América latina.¹ Todos contribuyeron a transformar una industria modesta y artesanal, en otra fuerte, pese a sus limitaciones y carencias, y se beneficiaron y disfrutaron de ella. En algún momento se diría esto:

En la actualidad, *México, convertido en lugar de convención cinematográfica latinoamericana*, abre sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo para engrandecer la industria, y en el medio ambiente, se discute, se polemiza, se discurre entre hermanos de idioma. Y triunfan Pepito Cibrián, Consuelo Guerrero de Luna, Amparo Morillo, Ángel Garasa, José Pidal los Banquells, Pitouto, José Baviera, José Goula, Asunción Casal, Emilio Tuero, Emilia Guiú, Jaime Salvador, Paco Elías, Díaz Morales y muchos más, españoles; y de la República Argentina, nos enviaron al simpático Che Reyes, al veterano Che Padula, a Amanda Ledesma, Charito Granados, Nelly Montiel, Antonio Momplet...y Puerto Rico está representado por la mimada Mapy Cortés y Fernando su marido (hoy convertido en director), y también están María Cuevas, Blanca de Castejón y Kali Karlo; de Venezuela, Rosa Castro, como de Costa Rica Iris Flores y Crox Alvarado, que es colombiano. De mi tierra hemos venido gran pléyade: Pituka de Foronda, que aunque nació en Canarias es casi cubana, sus hermanos Rubén y Gustavo Rojo; Carmen Montejo, María Antonieta Pons, Ramiro Gómez Kemp, René Cardona, J. J. Martínez Casado, Sergio Orta, Santiago Ríos, Isabel Bermúdez, Chela Castro, Blanquita Amaro, Teté Casuso, Enrique Salvador, Lina Montes, Andreína Daubar [...] El ejemplo de Hollywood debe bastarnos, y si no, que lo digan Norman Foster y June Marlowe, los que representan aquí a los suyos.²

¹ Respecto a todos los iberoamericanos que habían trabajado en Hollywood, véase Alejandro Galindo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 26 de junio y el 2 y 9 de julio de 1975, PHO/2/29, pp. 80 y 91-92, y Emma Roldán, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 4 de septiembre de 1975 y el 27 de mayo de 1976, PHO/2/36, p. 16.

² Marta Elba, periodista y actriz cubana, en *Cinema Reporter*, 9 de septiembre de 1944, citada por Emilio García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 3, pp. 112-113. Por supuesto, no figura en esta cita la

La comunidad artística de la industria de la cinematografía nacional se dispuso a participar de manera entusiasta en una industria a la que se había impulsado para combatir los regímenes totalitarios, como los del Eje, mediante la difusión de los valores y los ideales de la libertad y la democracia, planteados desde la perspectiva aliada.³ A tono con los tiempos, actrices como Andrea Palma, Isabela Corona, Fanny Schiller, Amparo Molina y Anita Blanch acudieron ante Gustavo Baz, secretario de Asistencia Pública y se registraron, en julio de 1942, como voluntarias de un cuerpo de enfermeras, por si se les requería en el frente de batalla.⁴ Además se promovían ensayos de militarización de los miembros de la comunidad cinematográfica, la cual se hallaba bien dispuesta a ir a sesiones de entrenamiento en Chapultepec coordinadas por el capitán mayor Nicolás Reyero y el coronel Antonio Haro Oliva.⁵

El cine mexicano fue requerido por su gobierno para fomentar el nacionalismo y, por el de Estados Unidos para impulsar el *panamericanismo*.⁶ Casi desde el inicio del sexenio avilacamachista se había iniciado una fuerte campaña a través en los medios en pro de la unión de América en su nueva expresión defensiva, favorable a Estados Unidos y los aliados, y contraria al Eje.

información completa sobre la multitud de extranjeros que trabajaban en el cine mexicano desde los años treinta, como por ejemplo Julio Villarreal, también español, o Marga López, argentina, ni las cubanas Yadira Jiménez, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, Rosita Formés, etc., por mencionar solamente algunos de los ejemplos que faltaría señalar. Las cursivas son mías.

³ En opinión del productor José Luis Bueno, durante la Segunda Guerra Mundial "todas las películas eran de propaganda política". José Luis Bueno, entrevista realizada por María Alba Pastor el 10 de julio de 1975, PHO/2/31, p. 43. Coincido con este punto de vista porque, como explicaré en las páginas siguientes, incluso géneros que normalmente no suelen considerarse propagandísticos lo fueron en México y en las cinematografías del mundo en lo general en ese periodo.

⁴ Isabela Corona, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 19 de septiembre de 1975, PHO/2/40, p. 36.

⁵ Entre las actrices mencionadas se contaban también Dolores Camarillo *Fraustita*, e incluso María Félix quien, aunque aún no debutaba, fue abanderada de los actores entusiastas de la "militarización". Enrique Solís Chagoyán, entrevista realizada por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974. PHO/2/8, p. 94. A decir de Dolores Camarillo, llegó a obtener el grado de comandante con reconocimiento de la Secretaría de la Defensa Nacional. Dolores Camarillo, entrevista realizada por Beatriz Arroyo el 8 de noviembre y el 2 de diciembre de 1975, PHO/2/41, pp. 106-107.

⁶ Sobre la importancia de los discursos en todos los ámbitos y sobre el panamericanismo, véase Luis Medina, "Del cardenismo al avilacamachismo", en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 18, México, Colmex, 1978, p. 131.

El 2 de abril de 1941, José Antonio Muñoz Jiménez, presidente de *Panamerican News Agency, Noticias de Cinelandia y de las Estrellas*, se dirigió a Manuel Ávila Camacho para informarle lo siguiente:

*Panamerican News Agency ha iniciado una campaña para la mayor confraternidad entre las repúblicas hispanoamericanas y los Estados Unidos de Norteamérica, sobre todo en lo que se refiere a la industria cinematográfica que tanto interés despierta en nuestros pueblos y que por su propaganda directa es de gran interés para los gobernantes en su labor, sobre todo en estos momentos en que los acontecimientos mundiales hacen tan ardua esta labor.*⁷

Mediante los impresos y el cine (y también el Teatro Panamericano que Fernando Wagner desarrollaba en México en inglés y en español)⁸ el discurso continental iniciaba una nueva campaña para atenuar los sentimientos antiestadounidenses de la audiencia mexicana, que poseía grandes razones para abrigoarlos y, después, de las de Latinoamérica.⁹ El cine mexicano se dispuso a apoyar el discurso oficial y con el tiempo la prensa nacional referiría con sorna las declaraciones que en todos los ámbitos se hacían en relación con "las circunstancias de emergencia: de esta emergencia que en el limitado lenguaje de los políticos ha venido a sustituir el favorito 'momento histórico que vivimos' de los tiempos apacibles anteriores al hundimiento del Potrero del Llano, el Faja de Oro, y las demás embarcaciones que les mandamos a volar a los totalitarios".¹⁰

Los recursos argumentales, entre ellos los planteamientos en favor del nacionalismo, la religión, la familia, la literatura y la cultura nacionales, se usaron para esos propósitos, y las perspectivas de los diferentes grupos sociales, de

⁷ AGN/MAC/710.11/154, José Antonio Muñoz Jiménez a Manuel Ávila Camacho, 2 de abril de 1941. El presidente de Panamerican News, con domicilio en Hollywood Boulevard 6513, en Hollywood, solicitaba la cooperación del mandatario para que las principales revistas y periódicos de México le enviaran información. Las cursivas son mías.

⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, op. cit., p. 277.

⁹ Mayores referencias sobre el "antiyanquismo" en México pueden encontrarse en Luis Medina, op. cit., p. 46.

raigambre conservadora o izquierdista, influyeron a la par en la producción fílmica mexicana y contribuyeron a definir algunos de sus géneros más representativos, siempre con inspiración en lemas de "México por la libertad" y "América libre y unida".¹¹ Todo esto, que se trasluce en prácticamente toda la producción fílmica y se puede apreciar mediante una observación atenta, explica por qué ahora es posible ver el cine mexicano como un testimonio de contextos paralelos: el gobierno avilacamachista, la Segunda Guerra Mundial, la visión de la derecha y la izquierda, la política y la cultura.

Por eso resulta importante explorar, primero, la historia detrás de cada una de las películas que se produjeron, y, segundo, la historia política y diplomática que las hizo posibles. Por una parte, con medidas legales y económicas, el gobierno avilacamachista fortaleció una industria capaz sustentar la ideología centrista de ese régimen y, por otra, la guerra propició una colaboración en todos los órdenes con Estados Unidos. Así, el Departamento de Estado, contribuyó a robustecer la industria fílmica mexicana para que pudiera oponerse a la propaganda fílmica fascista en castellano y alentara la solidaridad entre las naciones latinoamericanas, y entre ellas los Aliados. Si se observa con atención, toda esta historia se refleja, de una u otra manera, en mayor o menor grado, marginal o subrepticamente, en las películas y en la industria misma.

Una de las más claras evidencias de que la industria fílmica mexicana, en su estrategia opuesta las amenazas del Eje, acabaría por apologetizar el panamericanismo, la constituyen los nombres de algunas de las productoras y distribuidoras fundadas en la época. Nunca antes y nunca después aquellos nombres habrían de ser tan significativos. Durante los años diez y veinte, el nacionalismo inspiró el bautizo de productoras como Azteca Film, Popocatépetl Film, Producciones Izamal, Productora Manufacturera Pro-México, Aztlán Films,

¹⁰ Novo, *op. cit.*, p. 121.

Producciones Anáhuac, Producciones Netzahualcóyotl, Producciones F.O.J.-Cine El Águila y Compañía Cinematográfica El Águila.¹² A principios de los años treinta, las firmas todavía tenían nombres como Producciones Independencia, Aztecart, Films Tenoch, Indo-América Films, Cuauhtémoc Films, Águila Films, Eurindia Films, Anáhuac Productora Cinematográfica, Impulsora Mex-Art, Regio-Mex, etc. Pero con la intensificación de la ola cultural nacionalista, acicateada por el cardenismo expropiador, se estimuló la aparición de compañías denominadas Cinematográfica Mexicana, México Films, La Mexicana Elaboradora de Películas, Producciones Mexicanas, Compañía Mexicana de Películas, Producciones Nuestro México, Films de México, Films de Artistas Mexicanos Asociados (FAMA), Producciones Nacionales, S. A., Aztla Films, Ixtla Films, Filmadora Mexicana, Mexinema, Producciones Azteca, etc. Así también, los nombres de las firmas durante la guerra revelaban el nuevo compromiso del cine mexicano: el continente y el mundo de habla hispana.

La productora Colonial Films, de Miguel Contreras Torres, se transformó en 1940 en la Hispano Continental Films, y aquél fue sólo el inicio. En seguida habrían de aparecer Ibero Films, América Films, Súper Films de América, Films Intercontinental, España-México-Argentina, Inter-América Films, México Hispania Artis, Producciones Inter-Americanas, Continental Films, Pan-American Films y Films de América, entre algunas otras. Por supuesto Hispano Continental Films habría de ser líder en la producción de cintas históricas que buscaban fortalecer el nacionalismo, y fue posiblemente la compañía cinematográfica más subsidiada por la OCAIA y el gobierno mexicano. Su propietario medró y practicó el tráfico de influencias como ningún otro para beneficiarse de la situación.

¹¹ Leyendas impresas en el papel membretado de la MGM en México. AGN/MAC/136.2/464, de Ralph Staub a Manuel Ávila Camacho, 20 de enero de 1944.

¹² Los nombres de estas compañías se tomaron de la producción fílmica mexicana referida por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999, 605 pp.

Los nombres de aquellas compañías son tan significativos como algunos de los filmes producidos por ellas. Esto nos conduce al tema de los géneros cinematográficos y su importancia. El cine nacional, como en general las industrias filmicas del mundo, cultivaba por los años cuarenta los clásicos, como dramas familiares, comedias, melodramas musicales, etc. Pero algunos de ellos se convirtieron en géneros originales: el indigenista, el alusivo a la Revolución de 1910 y, sobre todo, el melodrama o la comedia rancheros. Algunas historias de espionaje y otras referentes a la guerra, fueron producto directo del contexto. Pero no sólo éstas, sino todo el conjunto de la producción fue en mayor o menor medida una herramienta ideológica, útil para el régimen y obediente a las prioridades de la guerra.

Los géneros/temas cinematográficos y la propaganda

Antes de que el proyecto y el convenio de la OCAIA se concretara y cobrara su cabal forma en el cine mexicano, éste incurrió en el que había sido uno de los errores más criticados a Hollywood por las instancias oficiales encargadas de la propaganda: la producción de filmes musicales y comedietas que tomaban a la guerra con muy poca seriedad y como simple telón de fondo. Con repartos internacionales de actores, cantantes y bailarines, semejaban en alguna medida las mistificaciones hollywoodenses que, en su afán de alcanzar a todas las audiencias de Latinoamérica, mostraban historias muy flojas cuyo principal atractivo parecía cifrarse en los números musicales. Las cintas mexicanas de los primeros años cuarenta, que apelaban a una muy improbable e inverosímil unidad continental, las representan títulos como *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *Unidos por el eje* (René Cardona, 1941), *Quién te quiere a ti* (Rolando Aguilar, 1941), *Canto a las Américas* (Ramón Pereda, 1942) y *Hotel de verano* (René Cardona, 1943). Su inconsistencia explica que hoy tales

producciones se encuentren prácticamente olvidadas, a pesar de que algunas tuvieron un gran éxito comercial, y que en el mejor de los casos se las mencione en textos como éste, por necesidades de estudio y no tanto por los filmes en sí mismos.

Otros géneros, en cambio, habrían de desenvolverse mejor, y de modo permanente. El drama familiar, uno de cuyos títulos más significativos para la historia del cine mexicano fue *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), sirvió como catalizador del acontecer del momento. Fundado en "una idealización regresiva de los valores tradicionales fue una forma efectiva [...] de evadir no solamente los cambios que México estaba experimentando, sino las inquietantes victorias del Eje y el orden mundial radicalmente alterado que presagiaban".¹³ Protagonizada por Sara García, quien se convirtió en la imagen maternal autoinmolada y siempre sufriente, favorita de Latinoamérica en la misma medida en que Greer Garson lo fue en el mundo anglosajón, la película referida fue epítome de los melodramas que por la época constituyeron una forma vital de entretenimiento y de propaganda durante la guerra.¹⁴ Por basarse en los sentimientos y los valores que hasta cierto punto equipararon los dramas familiares mexicanos con la visión de la familia que se difundía en otras partes del mundo, el género llegó a ser una pieza clave cuyos personajes pueden caracterizarse así:

La familia aparece como fuente de continuidad, desarrollo, estabilidad social y [...] como refugio de los conflictos del mundo del trabajo. En este contexto, la mujer sirve como procreadora, fuente nutricia, disciplinadora del esposo, auto-disciplinaria y garantía de la integridad de la unidad familiar. El hombre es el proveedor económico, el inseminador, el protector

¹³ Mora, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴ Respecto al tratamiento de la figura materna en los filmes sobre la familia, Novo advirtió en su momento la estrecha relación que había entre el fomento de este cine y el del patriotismo: "En su doméstica medida, las buenas y a veces no tan buenas señoras, son el inadvertido objeto de toda la parafernalia artificial que adorna, que oculta y que explota en la mayor magnitud de la suya, al sentimiento igualmente fomentado del patriotismo. Son el ingrediente del matriotismo [...]" *Vid. Novo, op. cit.* p. 117.

del honor femenino y por tanto del suyo mismo, el niño descarriado que debe ser controlado, y el paterfamilias responsable. La familia se encuentra en la intersección de los conflictos económicos, políticos y sociales.¹⁵

La proliferación de los dramas familiares en el cine mexicano durante los cuarenta constituye también un testimonio, porque refleja surgimiento de la nueva clase media, a cuyos valores, que fueron enormemente significativos en el contexto, apeló. Una de las características del gobierno Ávilacamachista fue su llamado continuo a la unidad nacional y a la estabilidad social, que siempre aparece ligada en los discursos con la fortaleza de la familia como "la unidad social básica". Este discurso era necesario en un contexto donde urgía resolver la crisis y erradicar el ambiente de confrontación generados al final del cardenismo, y se consideraba útil para ayudar a México a alcanzar una mejor posición y enfrentar los riesgos de una amenaza externa.

Por lo anterior, puede decirse que el cine mexicano compartió con la cinematografía mundial el esfuerzo estratégico de plantear la fortaleza de la familia, a través del celuloide, para así reafirmar los sentimientos de unidad, de pertenencia, de solidaridad, de identificación y reconocimiento de sí y de los demás. Es decir, la cohesión social, en el marco de los valores y las representaciones del mundo vigentes en cada uno de los distintos regímenes. En México, las películas solían contener introducciones como la siguiente, incluida en un filme del que hablaré con detenimiento después.

En pleno corazón de la huasteca veracruzana, lejos de todo lugar habitado, existe este pequeño lago artificialmente construido hace más de cien años. Los pastorcillos de la región lo llaman *El jagüey de las ruinas*, debido a una construcción semidestruida, albergue hoy de alimañas y hierbas del monte. *Hace cien años habitó esta casa una familia típicamente mexicana,*

¹⁵ Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 276.

*familia valiente, abnegada y llena de profundo amor a su patria, que como muchas otras supo enfrentarse con heroísmo a los hechos que le tocó vivir. Después la vida siguió su curso normal. Solamente en viejas memorias pueden encontrarse rastros de la existencia de estos hogares. Sin embargo, son ellos los que nos legaron el concepto de unión, de respeto y de amor que siguen siendo la base de la familia mexicana [...]*¹⁶

Siempre que era posible, en todo tipo de películas y no solo en las del género familiar o histórico se procuraba enaltecer a la familia. El filme *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943) era una fantasía musical que hacía un llamado a la unidad y a la solidaridad para montar una ópera ranchera en algún punto de la provincia mexicana. Aparte de exaltar a la naturaleza, la música y la gente del ámbito rural, concluía con el matrimonio de la pareja protagónica, del cual se decía que era “otra familia mexicana que empieza para ser sostén y continuación de la patria inmortal”.¹⁷

La literatura

Las adaptaciones cinematográficas de obras cumbre de la literatura iberoamericana también fueron significativas. Al propugnar la unidad continental, con base en la afinidad cultural entre las audiencias hispanohablantes, el cine mexicano abrevó repetidas veces en textos de diversas procedencias e índoles. El

¹⁶ Introducción tomada de la película *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944). Las cursivas son mías.

¹⁷ Tomado de los diálogos de *Fantasia ranchera*. Las cursivas son mías. Como se dijo en un capítulo anterior, el tema de la familia y la posición dentro de ella, desde la perspectiva del cine mexicano, los inauguraron triunfalmente los lacrimógenos melodramas que, junto con otros directores, Juan Orol realizó en los años treinta. Entre ellos conviene mencionar *Madre querida* (1935), *El calvario de una esposa*, y *Honrarás a tus padres* (ambas de 1936) y *Eterna mártir* (1937), todos de Juan Orol. Otros títulos alusivos de los años treinta lo fueron *Mater nostra* (Gabriel Soria), *La familia Dressel* (Fernando de Fuentes), etc. Durante los años cuarenta, el tema se abordó con tanta frecuencia que tal vez sea mejor remitir al lector a la bibliografía al final de este texto, pues además, ya se ha dicho que los argumentos enaltecedores de la familia, la madre y una muy peculiar posición de la mujer se repiten prácticamente en la totalidad de la producción filmica mexicana de todos los tiempos.

poema *Tabaré*, del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, fue adaptado por Luis Lezama casi al final del gobierno avilacamachista, en noviembre de 1946. Se hizo una nueva versión de la película realizada durante la etapa muda del cine mexicano, pero ahora protagonizada por Rafael Baledón y Josette Simó. Con una producción más lujosa que la primera versión dirigida por el mismo Lezama en 1917, *Tabaré* no tuvo una efusiva acogida de la audiencia, pero bien puede considerarse un último ejemplo de los esfuerzos de acercamiento panamericano y propagandístico mediante la literatura.

Tal vez el venezolano Rómulo Gallegos (1888-1964) se cuente entre los autores más frecuentados por el cine mexicano, aunque no siempre terminó muy contento al ver las adaptaciones que se hicieron de sus obras. Fernando de Fuentes dirigió *Doña Bárbara* (1942), Gilberto Martínez Solares *La trepadora* (1944), Juan Bustillo Oro *Canaima* (1945) y Julio Bracho *Cantaclaro* (1945).

La convicción de que las obras literarias latinoamericanas podían ser mejor adaptadas por el cine mexicano que por el hollywoodense se enraizaba no solamente en el Departamento de Estado, y por supuesto en el cine mexicano, sino también en las audiencias interesadas en Latinoamérica, como lo manifiesta una nota de la periodista cubana Mirta Aguirre, con referencias a varias de estas adaptaciones.

Otra novela nos trae la pantalla. Y otra novela de Rómulo Gallegos, cuya *Doña Bárbara* ha proporcionado al cine mexicano una de sus mejores realizaciones. Esta vez, *La trepadora* vuelve a contarnos la historia de Hilario Guanipa y de su voluntariosa hija. Algo que no llega a la dimensión de *Doña Bárbara*, de perfil epopéyico, ni al maravilloso colorido poético de *Cantaclaro* [...] Gilberto Martínez Solares ha dirigido esta cinta mexicana, de la Clasa films, que nos brinda en estos días Fausto. Buenos paisajes, sin que la fotografía haya extraído de ellos todas sus posibilidades y, en general, diálogo bastante acertado aunque lo literario trascienda a veces. *Interpretación superior a la de muchas otras películas latinoamericanas* [...] La cinta se ciñe a lo anecdótico de la novela, dándonos, en sus accidentes externos, la vida de Hilario Guanipa y, después, la de su hija. Lo más importante de *La trepadora*, el metal íntimo de Hilario, su compleja

psicología, queda fuera del celuloide [...] Pero *La trepadora*, aparte no apresar la médula de la novela, está bastante bien realizada. Por lo menos no hay en ella flojería ni tragedia barata. Si el tema no alcanza toda la fuerza dramática que pudo poseer, al menos es un tema americano desenvuelto en su propio ambiente, sin anclajes yanquis o europeos. Lo que constituye un mérito fundamental en gracia al que pueden disculparse muchas cosas.¹⁸

En concordancia con la periodista cubana, Efraín Huerta dijo que "**Cantaclaro** [...] toca un problema americano. 'Son trozos palpitantes de la vida de los pueblos hispanoamericanos, que no necesitan de fecha, lugar ni personajes verídicos para que parezcan auténticos.' **Cantaclaro** es mensaje social y folklore, belleza y fealdad. Todo cuanto de ella se había dicho es verdad: una señora película".¹⁹ Independientemente de aseveraciones como éstas, **Cantaclaro** fue especialmente ilustrativa de la nueva situación del cine mexicano y del estadounidense. Un proyecto original de la Fox había considerado realizar **Cantaclaro** con Gary Cooper como protagonista. Cuando, en busca del *Mexican flavor*, los políticos estadounidenses decidieron hacerla en español, el papel estelar se le ofreció a Jorge Negrete, quien no pudo aceptarla.²⁰

Mientras tanto, Francis Alstock, quien había quedado como cabeza de la División de Cine de la OCAIA una vez que John Hay Whitney se incorporó al ejército estadounidense, decidió romper de una vez por todas con la discreción que habían tratado de guardar todos los involucrados en el proyecto de la OCAIA en México y produjo esta película con fines panamericanistas, aunque a la vez como vehículo para el lucimiento de Esther Fernández, la actriz mexicana que en ese momento era su novia. El coprotagonista del filme finalmente fue Antonio Badú, en vista del gran éxito que este actor había alcanzado con *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944). Aunque Julio Bracho, el director de la cinta,

¹⁸ Mirta Aguirre, *Crónicas de cine*, vol. 1, La Habana, Letras libres, 1988, p. 71. Nota publicada en el periódico cubano *Hoy*, el 2 de febrero de 1945. Las cursivas son mías.

¹⁹ Efraín Huerta, en *Esto*, 30 de diciembre de 1945, citado por Emilio García Riera, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (col. Cineastas de México del CIEC, 1), 1986, p. 217.

²⁰ Antonio Badú, entrevista realizada por María Isabel Souza el 19 de enero de 1976, PHO/2/54, p. 18.

sostuvo que había sido producida por la Fox,²¹ la compañía productora creada para el efecto se llamó Producciones Interamericanas, por supuesto, y el mismo Alstock apareció registrado como productor del filme, que fue abiertamente financiado por el Departamento de Estado y distribuido, eso sí, por la 20th Century Fox Film Corporation.²² Sobre *Cantaclaro*, la misma periodista cubana ya citada escribiría esto:

Doña Bárbara, La trepadora, Canaima, Cantaclaro —y acaso ya **Sobre la misma tierra**—, son otras tantas novelas de Rómulo Gallegos llegadas a nuestro cine. El hecho se explica por la capacidad imaginativa de las creaciones literarias del famoso venezolano. No obstante, lo más endeble en Rómulo Gallegos es, justamente, la estructura anecdótica que sirve de andamiaje a sus narraciones. Lo mejor en *Doña Bárbara* como en *Canaima* o en *Cantaclaro* se encuentra en los trazos psicológicos, en el ambiente inapresable que surge del conjunto de personajes y del medio en que se mueven. El "machismo" —evolución de un tipo, ya analizada en específicos estudios sobre el novelista— de Demetrio Montiel, de Marcos Vargas, del doctor Payara o de Santos Luzardo, requiere coyunturas truculentas que Gallegos aprovecha con fruición para dar escape a sus debilidades melodramáticas. Y este punto vulnerable del vigoroso escritor es el que está atrayendo el interés de nuestros productores filmicos [...]
Cantaclaro, estrenada por el teatro Fausto, producida por Julio Bracho y distribuida por la 20th Century Fox, interpretada por Antonio Badú, Alberto Galán, Esther Fernández, Fanny Schiller, Arturo Soto Rangel y otros, constituye un digno esfuerzo de la cinematografía mexicana. Aunque la película no iguala la dimensión del libro, aunque la lectura del libro parece indispensable a la recta comprensión de muchos de los pasajes de la cinta,

²¹ Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 10 y el 13 de junio de 1975, PHO/2/23, p. 33.

²² García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 3, p. 257. A diferencia de lo que afirma este autor, Francis Alstock no fue, o al menos no lo era en aquel momento, empleado de la Fox. Lo era del gobierno estadounidense --oficial del Departamento de Estado--, y trabajaba a las órdenes de Nelson Rockefeller en la OCAIA. *Cantaclaro* tuvo un éxito mediano y causó la desgracia personal de Alstock, pues le significó la pérdida de su amor. Durante el rodaje surgió un romance entre Esther Fernández y Antonio Badú, el coprotagonista, quienes después rodaron juntos *Ramona* y nueve películas más, al cabo de lo cual se casaron. Esther Fernández estuvo sin embargo muy cerca de Alstock durante todo el periodo de negociaciones para poner en marcha el proyecto de la OCAIA en el cine mexicano y conoció bien los entretelones del asunto. Años después, en la entrevista que se le hizo para el programa de Historia Oral del INAH, la actriz se atribuyó a sí misma, como un logro personal, el apoyo del Departamento de Estado al cine mexicano. Algo de cierto puede haber en el asunto, pues Alstock fue uno de los más férreos defensores del proyecto de la Casa Blanca relativo a la cinematografía mexicana, y un abierto simpatizante del país y de su gente, en la misma medida que lo fueron Nelson Rockefeller y John Hay Whitney. Pero puede ser que a la firmeza de Alstock al defender el proyecto del Departamento de Estado haya contribuido también la tremenda animadversión que Messersmith sentía por él en lo particular, y que se agudizó cuando Rockefeller, socarronamente, lo puso al frente de la División de Cine y del proyecto de la OCAIA después de la renuncia de Whitney. *Vid.* Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 de enero de 1976, PHO/2/53, pp. 35 y 46.

Cantaclaro se salva como intento reflejador de la problemática sudamericana. Cinta de buenos atisbos sociales, **Cantaclaro** supera notablemente el grado medio de la producción cinematográfica de México. Diálogos discretos en calidad —excesivos en cantidad—, fotografía hermosa a lo Gabriel Figueroa, escenas colectivas —baile en casa de los Coronado— sabiamente montadas, acertado uso de lo musical y de lo sonoro, dan al film otros tantos costados positivos merecedores de mención.²³

Las referencias a que los trazos psicológicos de sus personajes eran lo más valioso de la narrativa de Gallegos y a que él mismo daba en sus obras demasiado peso a las estructuras anecdóticas, que lo inducían a emplear como soporte las “coyunturas truculentas” para dar paso a sus “debilidades melodramáticas”, se repetían no solamente en la crítica a las adaptaciones del cine mexicano sobre aquella literatura. Si pese a sus aciertos en los filmes mexicanos prevalecía lo anecdótico y se dejaba de lado la compleja psicología de los personajes de Gallegos, aquello parecía ser no del todo un fallo del cine mexicano, en opinión de otros críticos que atendían específicamente el aspecto literario. Se trataba pues de una literatura que ciertamente no era fácil de adaptar y, por otro lado, ella misma atravesaba un proceso de constitución y era, por lo mismo, objeto de análisis y reflexiones. A través de ella se veía otra de las posibilidades de conformar lo que por entonces se denominaba “la americanidad”, y por lo tanto fue muy significativo que el cine mexicano abrevara en las letras latinoamericanas para contribuir al reforzamiento de la identidad y la unidad continentales. La siguiente reflexión hace hincapié en algunos aspectos sobre los que conviene meditar.

Una manera de llegar a la *americanidad*, lucha en que se halla comprometido el escritor de este continente desde el siglo pasado, y de la que ya se notan algunas huellas levisimas e inconscientes desde anteriores siglos, ha sido y sigue siendo el folk-lore, la costumbre, la nota regional [...] García Prada al referirse a los costumbristas dice acertadamente que uno de sus grandes defectos ha sido el descubrir en sus escritos “tipos” y no “caracteres”, lo que produce cierto desagrado en el

²³ Mirta Aguirre, *op. cit.*, pp. 144-145. Las cursivas son mías.

lector, cierto abatimiento, una falta de satisfacción absoluta [...] Ha ocurrido en nuestro continente que la manera de ver es típicamente europea y que lo es también la manera de hablar. Casi porque hemos sabido que en Europa se hacían novelas y cuentos nosotros los hemos hecho [...] Los americanos hemos visto emplear el folklore en Europa hemos querido hacer otro tanto en nuestro continente con las costumbres de aquí. Luego el movimiento de utilizar el folk-lore en la literatura es típicamente europeo, como lo han sido las escuelas literarias americanas. Pero el americano al utilizar el folk-lore ha querido tener una nota distinta: el movimiento es general, los resultados son particulares. Pero son resultados exclusivamente pictóricos [...] El lector no debe descubrir "curiosidades" en la obra y el escritor no debe pensar que son ellas las que van a salvar el relato, la novela o el cuento [...].²⁴

Con observaciones como las anteriores se planteaba una crítica a un proceso que de cualquier manera se consideraba positivo, a la luz de los acontecimientos. En aquel acercamiento y recuperación del color local latinoamericano, que insinuaba los principios de lo que con el tiempo sería el realismo social latinoamericano, resultaba fundamental el cine mexicano, considerando sobre todo los índices de analfabetismo de América latina. Por otro lado, no era posible ignorar el bagaje cultural heredado por España a los países de la región. En este sentido, los ejemplos mejor logrados y más exitosos fueron *Pepita Jiménez*, dirigida por Emilio Fernández en 1945, y, principalmente, *La barraca*, con que en 1944 hizo su espléndido debut como director Roberto Gavaldón.

Basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez, --en cuya adaptación colaboró Libertad Blasco, hija del autor--, y con la participación de un número considerable de españoles en el proceso de producción y en el reparto, *La barraca* pareció ser una película española, más que mexicana. Era la historia llana y conmovedora de un hombre de bien, que busca un mejor futuro para sí y su familia afincándose en una propiedad sobre la que pesa una leyenda negra, pero que no podía sobreponerse al odio y a la irracional intolerancia que ello le

²⁴ P.G.C. "Hacia la americanidad", *El Universal*, suplemento, 14 de octubre de 1945, p. 11. No fue posible identificar al autor de este texto.

acarrea y acaba por destruirlo moralmente, obligándolo a huir otra vez junto con su familia en busca de otro destino.

Vista con atención, **La barraca** bien puede advertirse como una alegoría de la tragedia que había vivido España en el pasado reciente. Libertad Blasco y los participantes en el proyecto no pudieron evitar que la película resultara un paralelismo entre el argumento de la novela y la historia reciente de España. Al confrontarse las fuerzas más conservadoras y oscuras, los republicanos son derrotados y tienen que huir, exiliarse, de la misma manera que en el filme lo hacen el buen Batiste y su familia, dejan atrás a su hijo muerto, como también los exiliados dejaron a los suyos caídos a manos de los franquistas. Aquella historia tan legítimamente conmovedora, donde se verificaba una muy afortunada recuperación del folclore que acentuaba su tono nostálgico por la España perdida, además fue muy significativa porque se produjo en un periodo en que México había roto relaciones diplomáticas con el franquismo. Ahí es quizá donde radica el valor de **La barraca** como testimonio histórico, porque es un juicio contra la intolerancia, la impiedad, la falsa religiosidad y la falta de solidaridad, que destruyen a Batiste y a su familia en la misma medida en que habían dividido a España. En el mismo sentido, el exilio concedido a los españoles republicanos en México fue la crítica y la reprobación más abiertas que el gobierno de este país pudo hacer a la dictadura franquista.

Por otro lado, **La barraca** se produjo cuando menudeaban significativamente en el cine mexicano las aproximaciones cordiales y nostálgicas a las que, para buena parte de los mexicanos, además de los refugiados, era y seguiría siendo siempre "la madre patria". La mirada romántica que sobre Valencia planteaba **La barraca** tuvo por ejemplo un antecedente en las referencias a Castilla de **La torre de los suplicios** (Raphael J. Sevilla, 1940), y tendría sus equivalentes en las alusiones de Cataluña en **Marina** (Jaime Salvador, 1944), de Andalucía en **Sierra Morena** (Francisco Elías, 1944) y de Asturias en

Los hijos de don Venancio (Joaquín Pardavé, 1944), tan exitosa como su secuela *Los nietos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1945).²⁵ El texto inicial de este último filme rezaba así: "Dedicamos esta película a todos los españoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo como si fuera su propia patria".²⁶

La literatura universal

En cuanto a las adaptaciones de la literatura, es importante destacar que el cine mexicano recurrió a las obras literarias iberoamericanas en un marco en que se echó mano de la literatura universal con mayor frecuencia que nunca. Los productores mexicanos adaptaron las obras de numerosos autores extranjeros porque las nuevas condiciones financieras y materiales permitían costear los gastos propios de la reconstrucción histórica.²⁷ *El Conde de Monte Cristo* (Chano Urueta, 1941) fue un éxito rotundo con el público y la crítica en todo el continente, principalmente en Buenos Aires, la capital del más acérrimo competidor del cine mexicano, y significó la consolidación de Filmex (la compañía de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein) como una de las más poderosas productoras de cine en el mundo de habla hispana.

²⁵ Respecto a las colonias extranjeras vistas por el cine mexicano, conviene quizá recordar casos como *La familia Dressel*, sobre los comerciantes alemanes de la Casa Boker en el centro de la capital, y algunos otros filmes como *El barchante Neguib* y *El bairano Jalil*, en referencia a árabes y libaneses, respectivamente.

²⁶ Tomado de la cinta *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944).

²⁷ Salvador Elizondo sostuvo que se buscaba adaptar sobre todo a autores de los países considerados enemigos y agregó que el sindicato sí cobraba por las adaptaciones que de ellas se hacían, pero no remitía dinero alguno a sus autores en el extranjero. Por otro lado, una prueba de la flexibilidad que por entonces mostraba Hollywood ante México lo fue el hecho de que la Fox, pese a que era dueña de los derechos del argumento en que se basó la película mexicana *Internado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1943), es decir una historia de Ladislao Fodor, no reclamó nada cuando supo que ya se había realizado en ese país. Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, pp. 32-33.

A esta adaptación de Alejandro Dumas se sumaron las de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, para *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), publicitada como un "drama romántico rigurosamente histórico"; *Resurrección*, de León Tolstoi, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1943; la novela panorámica de historia social *Los miserables*, de Victor Hugo, dirigida por Fernando A. Rivero en 1943; el relato romántico de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las camelias*, y la novela naturalista de Emile Zola, *Naná*, dirigidas por Gabriel Soria en 1943; *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, inspiró *La fuga*, dirigida por Norman Foster en 1943; *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943) se inspiró en la novela homónima de Hermann Sudermann; *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, fue adaptado y dirigido por Juan J. Ortega en 1944; *El mexicano*, de Jack London, se convirtió en guión gracias a Agustín P. Delgado, Raphael J. Sevilla y José Revueltas en 1944,²⁸ *El Corsario Negro*,²⁹ sobre la novela de Emilio Salgari, fue dirigido por Chano Urueta en 1944; *Amar es vivir* (Juan J. Ortega, 1945), se basó en *La Gioconda* de Gabrielle D'Annunzio, adaptada por el propio Ortega y José Carbó, e incluyó diálogos de José Pérez Peláez; *Camino de Sacramento* (Chano Urueta, 1945), es una adaptación de *Los hermanos corzos*, de Alejandro Dumas, y de *La vendetta*, de Honorato de Balzac, formulada por Tito Davison, Ernesto Cortázar y Leopoldo Baeza y Aceves; *Amor de una vida o La cosecha* (Miguel Morayta, 1945), se basó en una novela de Ladislao Bus Fekete; *Ramona*, de la estadounidense Helen Hunt Jackson, fue dirigida por Víctor Urruchúa en 1946, mismo año en que también se realizó una adaptación de *Bel Ami*, de Guy de Maupassant, dirigida por Antonio Momplet.

²⁸ Esta película marcó el debut de José Revueltas como adaptador y autor de argumentos para el cine mexicano. Antes, en el marco del panamericanismo, había obtenido con su novela *El luto humano* un premio de literatura en un concurso internacional celebrado en Washington en 1943. José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Walerstein de Meyer el 18 de noviembre de 1975, PUCO/2/43, p. 49.

²⁹ Con *El corsario negro* se inauguró el Cine Chapultepec y, aunque duramente criticada, se hizo alusión al "ímpetu que denota como empresa industrial esta nueva producción cinematográfica". Ángel Lázaro, *Excelsior*, 2ª sección, 27 de julio de 1944, p. 12. Otra crítica se refirió a *El corsario negro*, en la fecha de su estreno normal, como "una película bien realizada pero cansona". Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 24 de agosto de 1944, p. 22.

Siempre que fue posible, aquellas adaptaciones literarias se utilizaron como vehículo para el lucimiento de los nuevos lujos del cine mexicano y a la vez como el conducto de los mensajes en favor de la libertad, la justicia, la democracia, etc. En *Los miserables*, adaptado de la historia de Victor Hugo por Roberto Tasker y Fernando A. Rivero, y con diálogos de Ramón Pérez Peláez, se señalaba: "esta película está dedicada a todo el público de habla española y constituye un férvido homenaje a la memoria de Víctor Hugo, excelso poeta, gran romántico y denodado paladín de las libertades humanas".³⁰

La importancia de todos estos filmes se explica también por otras razones. Se consideraban filmes de alta calidad, con un nivel sin precedentes de inversión que reflejaba la prosperidad del cine mexicano. En 1943, los filmes de época o reconstrucción histórica o los situados en ambientes extranjeros, representaron el 47 por ciento de la producción total de una industria que ahora podía darse el lujo de sufragar costosas escenografías y de vestuarios. Y la prensa de la época lo celebraba con notas laudatorias como la publicada a propósito de *Amok* (Antonio Momplet, 1944), basada por cierto en una historia de Stefan Zweig:

Nadie diría que ésta es una película hecha en México. Transcurre entre París, el mar y la India, entre un barco lujoso, hoteles y apartamentos muy caros, la selva y un palacio hindú, y todo este ambiente exótico está irreprochablemente logrado; sin que se advierta ni pobreza ni cursilería. Se comprende que el director Momplet haya tardado tanto, y que la película haya costado tanto dinero; [...]³¹

Por otra parte, aunque algunas de las adaptaciones se *mexicanizaron*, como en el caso de *Resurrección*, los filmes de época y de reconstrucción histórica, situados en México (el del siglo XIX principalmente) o en ambientes extranjeros, trajeron prestigio al cine mexicano y fueron una fuente de orgullo tanto para todos sus productores como para las audiencias mexicanas y latinoamericanas.

³⁰ Tomado de la introducción de la película *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943).

³¹ Novo, *La vida...Ávila Camacho*, op. cit., p. 184. Nota publicada el 15 de septiembre de 1944.

Las versiones mexicanas de filmes como *El hombre de la máscara de hierro* (Marco Aurelio Galindo, 1943), *Miguel Strogoff* (Miguel M. Delgado, 1943),³² *Las dos huérfanas* (José Benavides, 1944) y *Arsenio Lupín* (Ramón Peón, 1945), junto con todas las mencionadas antes y varias más que es imposible referir, permitieron que las audiencias latinoamericanas atestiguaran la nueva competitividad del cine mexicano. El éxito de aquellas cintas en los mercados latinoamericanos generó un inmenso orgullo ante la constatación de que con frecuencia llegaron a desplazar producciones similares de origen estadounidense, británico o francés, por la atracción que ejercían sobre las masas iletradas a las que ahora podía proporcionárseles un cine en español que hacía alarde de decorados y vestuarios *elegantes*, de argumentos prestigiosos y de repartos que competían –y salían victoriosos de la liza–, con las estrellas de Hollywood. La presentación de la versión mexicana de *Los miserables* daba cuenta de este orgullo:

La empresa del Teatro Metropolitano corona su esfuerzo de cuatro años ofreciendo al culto público de la capital *Los miserables*, del inmortal Víctor Hugo. Una gran superproducción mexicana digna de figurar al lado de las mejores del mundo. Una gran película mexicana para inaugurar un gran teatro construido por empresarios, artistas y obreros mexicanos.³³

³² Considerando los planteamientos de García Riera sobre la posibilidad de que en esta versión mexicana de la novela de Julio Verne se hayan empleado algunas secuencias y tomas de la versión de *Miguel Strogoff* dirigida en 1936 por George Nichols hijo para la RKO y titulada *The Soldier and the Lady*, estaríamos ante un ejemplo de la permisividad que por entonces disfrutaba el cine mexicano en cuanto a derechos de autor. Al parecer, los aliados no sólo no pusieron demasiadas objeciones ni económicas ni de ningún otro tipo, a las adaptaciones de las obras literarias que por entonces hizo el cine mexicano. Tampoco impugnaron el uso de *stocks* tomados de los filmes estadounidenses, en primera instancia, y franceses e ingleses después. Véase García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 3, p. 75.

³³ Introducción tomada del filme *Los miserables*.

La búsqueda de la mexicanidad

La tendencia hacia aquel *cine de altura*, inesperada en obras comerciales, fue sin embargo cuestionada y denunciada por quienes insistían en la *mexicanidad* del cine como su rasgo más distintivo, y que era a su vez resultado del denuedo con que en todos los ámbitos se trataba de encontrar la fórmula de lo específicamente mexicano. Frente a los sectores que tenían la vista puesta en Europa (principalmente en Gran Bretaña y Francia) como los modelos ejemplares de democracia y cultura, se alzaron quienes consideraban aquella visión como un complejo de inferioridad en que la cultura, el buen gusto y la inteligencia se juzgaban atributos específicamente europeos, en desdoro de la cultura nacional y latinoamericana, que en todo caso tendría que comprenderse en sus diferencias y especificidades.

Aquellas reflexiones ocupaban a las elites y la gente del cine, aunque también se llegaban a plantear en algunas de las películas, como si con ello se intentara enterar a las mayorías del *estado de la cuestión* en la discusión de la cultura específicamente mexicana respecto a la europea. El siguiente ejemplo es ilustrativo. En la película *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944), basada en la novela de Sara García Iglesias,³⁴ que había obtenido el Premio Lanz Duret de literatura otorgado por el periódico *El Universal*, la acción se situó en el periodo de la alianza tripartita de 1861 (España, Inglaterra y Francia), precedente de la intervención francesa de abril de 1862.

Uno de los hijos de la familia vuelve de estudiar en Europa y no puede entenderse ni con su padre ni con su hermana. El personaje de María Nieves, que en la película aparece como la defensora de México y lo mexicano, es el vehículo

³⁴ Nacida en Uzuluama, Veracruz, Sara García Iglesias (1917-1987) hizo la carrera universitaria de química fármaco bióloga por la UNAM, y en estos quehaceres trabajó en laboratorios químicos y fundó otros. Fue presidenta municipal de Uzuluama, pero desde muy joven cultivó su interés por la historia, las tradiciones y las leyendas y costumbres de su tierra natal, que constituyeron la base de sus novelas.

de la crítica al sector europeizante de la sociedad mexicana. Encuentra a todos los jóvenes que la pretenden como tontos, ridículos y superficiales, y se pregunta si dos de los personajes, "Manuelito Peña y Ernesto Romero, que hacen caravanas y dicen 'cositas tan dulces', no correrán delante de las vacas" y, sobre todo, "cómo se verán con chaparreras?".³⁵ Ante la desilusión provocada en la familia por el hijo que, luego de estudiar en Europa, muestra tan poco interés en las cosas de la tierra y el ganado, y ante la evidencia de que no será nunca un hombre de campo, María Nieves tiene con él una conversación en la que se expresan ideas como las siguientes:

Ramón: Pobre gente...;

María Nieves: ¿Por qué pobres, Ramón?, son felices. No dirás que ese hombre busca tu compasión, ni la necesita;

Ramón: Pero esa miseria oprimente del jacal;

María Nieves: Es el único hogar que conocen;

Ramón: No niego su filosofía. Ellos se conforman con lo indispensable para vivir, pues nada han de llevarse cuando se mueran;

María Nieves: Hay que enseñarles a tener ambiciones;

Ramón: Es muy tarde ya, María Nieves. *Tendremos que sucumbir ante los hombres de acción que desconocen la bendita tranquilidad del rancho que fuma su cigarro de hoja bajo el cielo de la Huasteca. México está fastidiado;*

María Nieves: No, Ramón. *El error tuyo y de muchos otros es empeñarse en juzgar a México con la lente de la cultura europea;*

Ramón: Si queremos subsistir necesitamos cultura;

María Nieves: Pero no europea. *Hagamos nuestra propia cultura. Te advierto que no son palabras mías, sino de papá. A él se las he oído;*

Ramón: Explicame entonces por qué me mandó a estudiar a Europa;

María Nieves: No sabes lo arrepentido que está [...] ³⁶

A propósito de diálogos como los anteriores, en la prensa mexicana, que se mostró muy dividida en sus apreciaciones sobre *El jagüey de las ruinas*, se dijo del personaje de María Nieves que "[...] la heroína tiene a su cargo toda una fraseología que no armoniza con la edad del personaje".³⁷ El crítico tenía razón,

³⁵ Tomado de los diálogos del filme *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1943).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Novedades*, 3ª sección, domingo 22 de julio de 1945, p. 6.

pero en el momento no advirtió que los diálogos estaban diseñados no para que armonizaran con los caracteres, sino con las necesidades del discurso nacionalista y la propaganda.³⁸

En las demás incidencias de *El jagüey de las ruinas*, al ocurrir el avance de las tropas de Napoleón III sobre Puebla, alguno de los personajes dice que "aunque parezca un suicidio intentar la lucha contra el mejor ejército del mundo hay que defenderse con la fuerza que da la desesperación",³⁹ ante lo cual todos los asistentes a la fiesta en que esas palabras se han pronunciado gritan vivas a México. Ramón rectifica su postura y se suma a la lucha contra los franceses, cuyo coronel Du Pin parece un mercenario sin escrúpulos e irrespetuoso de las reglas de la guerra. María Nieves, que en el curso de la historia se enamora de uno de los oficiales enemigos y está a punto de irse con él, cuando los franceses han sido derrotados, renuncia por su patriotismo y porque la columna militar extranjera atropella en su avance a un niño indígena. Cuando todo ha pasado y María Nieves se dispone a continuar con su vida en la hacienda de su familia, su padre trata de reconfortarla con las siguientes palabras:

[...] La vida sigue su curso. Todas las grandes tragedias que parecen de pronto detener para siempre y desviar el curso de la historia son pequeños accidentes necesarios e insignificantes en la amplitud del tiempo. Todo es así, no digamos en la vida de los pueblos, sino también en nuestra propia vida.⁴⁰

Similares preocupaciones sobre la confrontación entre lo europeo y lo mexicano, así como el amor por la tierra, por la patria, aquejarían a los personajes de otros

³⁸ En *El Universal*, 1ª sección, 25 de julio de 1945, p. 12, la crítica anónima titulada "Romance y juventud en 'El jagüey de las ruinas'" tuvo un tono muy laudatorio, al igual que otra publicada con el rótulo "El jagüey de las ruinas", una gran película", *Novedades*, 2ª sección, 18 de julio de 1945, p. 13; Ramón Pérez Díaz, en *El Cine Gráfico*, 22 de julio de 1945, p. 7, planteó una crítica muy negativa del filme, en sentido similar a la referida en la nota anterior de *Novedades* del 22 de julio de 1945.

³⁹ Tomado de los diálogos de *El jagüey de las ruinas*.

⁴⁰ *Ibid.*

filmes. En *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945), basada en un argumento de Pascual García Peña, cuando el hijo del hacendado de aquel argumento se iba a estudiar a Europa, su padre le decía: "recuerda esta tierra, donde se respira tranquilidad y trabajo, recuérdala como una madre amorosa", para luego advertirle que conocería gente y costumbres diferentes que seguramente no lo comprenderían como mexicano.⁴¹ En un tono muy similar, el padre de uno de los futuros militares del *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) le decía a su hijo: "toma un puño de tierra, apriétala. Es tierra buena, tierra que no mancha, tierra que huele a vida. Enséñate a cuidarla y a quererla, hijito y a llamarla siempre *madre tierra*".⁴² En este culto por la tierra, y en la asociación de ideas entre la tierra y la madre o la sangre, y en la exaltación de lo estrictamente nacional, los filmes mexicanos estaban muy cercanos a los procedimientos de las cinematografías fascistas.

En aquella clase de mensajes, comprendidos en películas de prácticamente todos los temas, hay una multiplicidad de funciones discursivas que se pueden advertir. No solamente se buscaba la afirmación de una cultura específicamente mexicana que, en caso de no existir, podía crearse. En los alegatos patrióticos también estaba implícito el fondo del mensaje panamericanista, que buscaba la afirmación de México, lo mexicano y en última instancia lo latinoamericano, como opuesto casi por completo a lo europeo, como veremos adelante en el análisis de otros filmes. Había además una profusión de paisajes, bailes y música (de la huasteca en el caso de *El jagüey de las ruinas*) que, junto con las tramas románticas trataba de hacer digerible el discurso patrótico-nacionalista-panamericanista en filmes cuyo contenido seguía un evidente paralelo con la situación de la Segunda Guerra Mundial.

⁴¹ Tomado de los diálogos de *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945).

⁴² Tomado de los diálogos de *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945).

La escuela mexicana de cine

Como los discursos nacionalistas eran prioritarios para el gobierno de México y para los sectores contrarios a la europeización de la cultura nacional, el cine mexicano fue requerido y alentado para producir las películas que por la época significaron una nueva oleada de indigenismo y de alusiones a la Revolución, entremezcladas con el melodrama ranchero, aunque muy suavizadas en comparación con los planteamientos propios de los años treinta sobre estos mismos temas. Pese a lo que se ha dicho, las películas de este corte siguieron siendo muy atractivas en los mercados latinoamericanos y se popularizaron todavía más con el surgimiento, a través de ellas, de las que por entonces se convirtieron en auténticas superestrellas para la audiencia hispanohablante: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Jorge Negrete y varios actores más.

Este punto es destacable, porque significó el reconocimiento internacional del equipo integrado por Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz como el artífice de lo que muchos han querido ver como una "escuela mexicana de cine".⁴³ Las imágenes de los paisajes, los magueyes, los cielos crepusculares extraordinariamente fotografiados con connotaciones dramáticas, los primeros planos de rostros hieráticos de indios estoicos, glamourizados o reales (presentados siempre como personajes subyugados por los sectores criollos y mestizos de la sociedad), se convirtieron en lujoso artículo de exportación de lo que se concebía representativo de la cultura mexicana. Los filmes de aquel equipo fueron muy apreciados en Europa y, en menor grado, en Estados Unidos.

Aquellas imágenes mitificadas de México alentaron las adhesiones europeas y estadounidenses hacia las historias cuyo trasfondo era el mito del "buen salvaje". Cuando *María Candelaria* (Fernández, 1943) obtuvo la Palma de Oro *ex aequo* en el Festival Internacional de Cine de Cannes,⁴⁴ Francia, Fernández y Figueroa alcanzaron el estrellato internacional y se convirtieron en sinónimo del "cine de calidad", juzgado auténticamente mexicano, nacionalista y patriótico. La "mexicanidad" de aquellos filmes hizo de Fernández para el cine mexicano lo que John Ford, con sus *westerns*, había sido para el cine estadounidense, hasta el punto de llevarlo a decir en el futuro, en el más puro estilo Luis XIV, "el cine mexicano soy yo".⁴⁵ Por supuesto, la megalomanía de Fernández, o acaso sus reales limitaciones culturales, no le permitió ver en aquel momento que el estilo de su cine no era personal, sino en todo caso el de un equipo, que había conformado con el zacatecano Mauricio Magdaleno en los argumentos y los guiones, y con Gabriel Figueroa en la fotografía. Años después habría de quedar claro que las cintas de Fernández sin Magdaleno en los guiones y sin Figueroa en las imágenes, tuvieron prácticamente nula significación en la filmografía de "El indio", tanto en las cintas que realizó antes de aquella afortunada colaboración con los pilares sobre los que pudo dar rienda suelta a todo su lirismo indigenista-nacionalista, como en las posteriores a ella.

Sobre este asunto, Novo se referiría a "[...] el arte mexicano, que tan denodadamente dice buscar su fórmula propia, suele aferrarse a ella en cuanto supone haberla encontrado, y los ejemplos de la durabilidad prolongada y monótona de sus máximos exponentes es demasiado notoria para tener que personalizarlos".⁴⁶ En la misma medida en que habían llegado a serlo los

⁴¹ Una muy completa monografía sobre el director de referencia se puede encontrar en Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC / Cineteca Nacional (Cineastas de México, 3), 1987, 327 pp.

⁴⁴ Fernando del Moral, *Hojas de cine*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁵ John King, *Magical Reels*, Londres, Verso/Latinamerican Bureau, 1990, p. 48.

⁴⁶ Novo, *La vida. Ávila Camacho*, *op. cit.*, p. 179.

muralistas en la plástica, Fernández y Figueroa habían llegado a ser intocables en el terreno del cine, y todavía irían más lejos durante el sexenio alemanista.

Aunque Emilio Fernández dirigió en 1943 *Flor Silvestre*, quizá la más lograda de las películas sobre la Revolución mexicana creadas en los años cuarenta,⁴⁷ el tema no despertó durante la guerra ni el mismo ni cobró la misma importancia de los treinta.⁴⁸ Aquello se debió, por una parte, a una relativa oposición oficial para que se tratara el tema de la Revolución en el cine y, por otra, a la correspondiente precaución y autocensura a que se sometían los productores mismos en respuesta a la actitud gubernamental. Ello lo prueba un proyecto no realizado y planteado por el inefable Quirico Michelena a Manuel Ávila Camacho en diciembre de 1943. Uno de sus comunicados decía esto:

Muy respetable señor presidente [...] Hace años me he dedicado a escribir argumentos cinematográficos, de cuyos éxitos poseo testimonios que considero innecesario presentar a usted, pues baste hacerle conocer que soy miembro de número del Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos [...] Con la experiencia que tengo como cine-director, y bajo el patrocinio del Frente Zapatista de la República, estoy haciendo una adaptación cinematográfica para llevar a la pantalla la figura de Emiliano Zapata, ajustándome en todo lo posible a la verdad histórica [...] Como algunos de los connotados miembros de la colonia española, de esta capital, están dispuestos a financiar en parte la filmación de esta película a que me refiero; y en vista de estar dando cima al argumento de que se trata, desearía yo saber cómo vería ese ejecutivo al merecido cargo de usted el trabajo que me he propuesto realizar, como una aportación a la historia de la Revolución Mexicana [...] Así pues, con todo el respeto que usted se merece, me permito suplicarle se digne decirme si no habrá ningún inconveniente para llevar a feliz término la obra a que hago referencia [...] Aprovecho la oportunidad para tener el agrado de suscribirme de usted su afectísimo, atento y seguro servidor.⁴⁹

⁴⁷ Tanto Jorge Ayala Blanco como Carlos Monsiváis, aunque desde muy diferentes perspectivas, han atribuido gran importancia a este filme en sus escritos sobre el género y sobre la película en *La aventura del cine mexicano* y en *Historia general de México*, respectivamente. Véase bibliografía al final.

⁴⁸ Vid. García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 136.

⁴⁹ AGN/MAC/523.3/60, Quirico Michelena y I. Iaguno a Manuel Ávila Camacho, 10 de diciembre de 1943. Las cursivas son mías.

Las reticencias oficiales y comerciales eran difíciles de vencer, y llegó a decirse, por ejemplo, que “un film sobre Zapata, en aquellos años, era ‘un proyecto a todas luces prematuro porque la verdadera personalidad del precursor del agrarismo está en entredicho’”.⁵⁰ Así se explica que los proyectos de aquella naturaleza naufragaran, como también ocurrió al anunciado por Clemente Internacional Films en 1944, respecto del cual se decía: “Francisco Z. Clemente se complace en anunciar el próximo rodaje de la cinta más AUDAZ que ha intentado el cine hablado en español...! Emiliano Zapata, el caudillo del sur.”⁵¹

Por una parte, la experiencia cardenista de tratar de llevar a la práctica los postulados revolucionarios había creado un ambiente de confrontación interna que el Avilacamachismo estaba tratando de superar. Por otra el tema no se creía demasiado útil a los llamados de unidad y solidaridad frente a los peligros de la guerra. Sobre los afanes del régimen para conciliar a la “familia revolucionaria” se informaría a mediados de 1944 que:

Otra noticia dominical es la que describe la feliz reconciliación de los antiguos enconados enemigos que eran los villistas, los zapatistas y los carrancistas, realizada en torno a la suculencia relativa de un banquete servido en el Palacio de las Bellas Artes. Podría decirse que los restos de la Revolución se contentaron, y que realmente se contentaron con poco. Bello ejemplo de unidad nacional gastronómica y *a posteriori*, que sin duda debemos al clima familiar y cancelador de las viejas cuentas que han establecido, con su no menos sorprendente cohesión, las Naciones Unidas.⁵²

Así, la Revolución parecía plantearse como un ciclo concluido del que se debían cosechar los frutos y en el que había de fundarse la nueva posibilidad de defender la libertad. Es ilustrativa la forma por demás peculiar en que el personaje principal

⁵⁰ Nota de *Cine Mundial*, de octubre de 1944, citada por Gabriel Ramirez, *Norman Foster y los otros...*, *op. cit.*, p. 60.

⁵¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1983, p. 2. El anuncio está en un cartel reproducido en el texto y no contiene la fuente.

⁵² Novo, *op. cit.*, p. 140. Colaboración periodística del 25 de junio de 1944.

de *El mexicano* (película basada en el cuento de Jack London sobre una conspiración contra la dictadura porfirista, organizada por mexicanos exiliados en el sudoeste de Estados Unidos)⁵³ proporcionaba, ya muerto y desde su tumba, los antecedentes de su historia:

Yo soy un mexicano, soy pobre, estoy muerto y estoy enterrado. Los míos me han olvidado desde hace mucho tiempo. Pero *sobre mi triste y solitaria tumba y sobre las tumbas de miles como yo descansa la fortaleza de la democracia mexicana*. El recuerdo de otros nombres es como una llama en nuestra memoria: Hidalgo, Juárez [...] *En la oscuridad anónima de mi pequeño hogar nació un sueño de libertad. Ahora este sueño es también vuestro sueño* [...]⁵⁴

En consecuencia, si la Revolución se abordaba, ello se hacía en función de las necesidades del momento –la propaganda contra el Eje–, y bajo estrictos controles de censura, que originaron serios problemas para el estreno de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944). Al respecto, Salvador Novo comentaría lo siguiente:

Diego y Frida querían saber qué ha pasado al fin con *Las abandonadas*. Los informes son muy contradictorios, y Diego los interpretó, aunque nadie parece saber qué es lo que ha originado el censorio disgusto de los generales. *Hay, dicen, unas escenas del Automóvil gris, episodio realista que parece inconveniente resucitar* [...] El tema dio ocasión para que Diego desbordara su bien documentada fantasía sobre las maniobras militares y políticas antiabandonadas. Se discutió si quienes debieran interpretar el desesperado recurso de la súplica ante quien corresponda sean los banqueros-productores, el Indio o Dolores (del Río) misma. De todos modos, la suspensión de esa película resulta un poco absurda, si Gobernación es la Secretaría encargada de la censura, porque el *script* mismo fue sellado, escena por escena, *retakes* incluidos, por una censura que finalmente autorizó la copia terminada, y que fue impotente, a las cinco

⁵³ *El mexicano* tuvo también otro título, *El despertar de una nación*, y fue la primera adaptación hecha para el cine por José Revueltas.

⁵⁴ Texto introductorio narrado con *voz en off* en el inicio de *El mexicano*. Las cursivas son mías. El inicio y el final de *Flor silvestre* eran también ilustrativos de esta concepción de la Revolución que por entonces planteaba el cine mexicano.

de la tarde del día fijado para la primera exhibición, para oponerse a que los militares la ningunearan, congelándola hasta la fecha.⁵⁵

El Porfiriato

Fue tal vez el mismo temor de evitar confrontaciones el que evitó que el periodo del Porfiriato se abordara de manera crítica. La mayoría de los analistas y críticos han coincidido en señalar que el denominado cine de “añoranza porfiriana” fue una respuesta a las inquietudes causadas por el reformismo cardenista, que inclinaban a ciertos sectores sociales hacia la nostalgia por la *belle époque* del Porfiriato. Entre los representantes de aquellos sectores sociales estaban, por supuesto, los herederos directos de las familias porfirianas, a quienes les tocó vivir la “resaca” del Porfiriato, a decir de Juan Bustillo Oro. Junto con él estuvieron Julio Bracho, Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares, entre otros de los más significativos cultivadores del género. Reproducido con un tono ligero, y bien aceptado por el público y la crítica cinematográfica, aquel cine no hizo demasiado notoria la falta de rigor para referirse a la dictadura. Después de *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939) y las muy exitosas *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), *Alejandra* (José Benavides, hijo, 1941) y *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), serían muy notables también por su éxito filmes como *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *La mujer que engañamos* (Humberto Gómez Landero, 1943), *La reina de la opereta* (José Benavides, hijo, 1945), y *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro, 1945).

⁵⁵ Novo, *op. cit.*, p. 234. La nota de Novo se refiere a Diego Rivera y Frida Khalo. Se publicó el viernes 29 de diciembre de 1944. *Las abandonadas* no se estrenaría hasta el 18 de mayo de 1945, pero alcanzó un éxito formidable de seis semanas de permanencia en el cine Chapultepec. Las cursivas son mías.

Una crónica del momento del estreno de *México de mis recuerdos* planteaba una visión más equilibrada que las que se habían propuesto al final del cardenismo, al afirmar esto:

Toda tejanía es siempre un poco melancólica. Por eso no es extraño que *México de mis recuerdos* tenga un acento nostálgico que da el tono general a la película y que no le va mal. Pero en realidad México no es un pueblo que, a nuestro juicio, tiene por qué sentarse a mirar con tristeza el pasado lamentando: "¡Lo que hemos perdido!"; México gana, asciende evidentemente, y quien observara, por ejemplo, a este pueblo en estos mismos días de descanso, quien viera a este pueblo disfrutar su asueto en los parques en ese inmenso Chapultepec, símbolo en cierto modo de México, donde todo el mundo cabe sin estorbarse unos a otros, admiraría una comunidad que aún no ha perdido el gusto por la vida, ni el sentido del buen goce —el árbol, la merienda al aire libre, el libro, la labor— y que conserva incluso cierto patriarcalismo familiar. No. No se ha perdido todo ni mucho menos. El acento melancólico de *México de mis recuerdos* hemos de tomarlo únicamente como una agradable perspectiva poética.⁵⁶

Ángel Lázaro, el autor del comentario anterior, era español de nacimiento (1900), había servido a la República española y se exilió en México en 1943. Tal vez eso explique el matiz de sus apreciaciones sobre el Porfiriato, sobre todo si se las compara con las de Carlos González Peña, citado a propósito de *En tiempos de don Porfirio* en el apartado sobre el cardenismo.⁵⁷ En su nota antes citada, Lázaro declaró que le encantaba encontrar en *México de mis recuerdos* a "viejos amigos", es decir personajes que el periodista conoció en diferentes etapas de su vida, como Urbina, Elizondo y Nervo, entre otros de los caracteres del filme. Es claro, por la contraposición de perspectivas de ambos periodistas, que no estando México ya en una crisis interna similar a la que se había vivido a finales del cardenismo, la evaluación de este tipo de filmes posibilitaba una comparación con el Porfiriato que no resultaba demasiado desventajosa para el régimen en turno, el avilacamachismo. En todo caso, se imponía la necesidad de mantener la concordia y, por parte de los productores de cine, el deseo de aprovechar la veta. Considerada *México de mis recuerdos* como "una de las películas más

⁵⁶ Ángel Lázaro, *Excelsior*, 3ª sección, 9 de abril de 1944, p. 8.

taquilleras que se hayan hecho nunca en habla española”, se dijo de ella que el cine Alameda “rompió todos los *récords* que se recuerdan al registrar el más grande taquillazo de toda su historia”.⁵⁸ La productora Filmex aprovechó la ocasión para encadenar inmediatamente un éxito más, *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943), casi con el mismo reparto de *México de mis recuerdos*.⁵⁹

Que el deseo de no confrontar a la sociedad prevaleció como el factor determinante para que muy pocos filmes se refirieran en forma menos edulcorada al Porfiriato lo probó también la realización de la película *Porfirio Díaz*, titulada también *Entre dos amores* (Raphael J. Sevilla y Raphael M. Saavedra). Estrenada el 15 de septiembre de 1944, la fecha del nacimiento del dictador, *Porfirio Díaz* suscitó comentarios “apaciguadores”, como los de este pasaje:

En esta obra se advierte el deseo de presentar a la nueva generación mexicana aquella parte noble, interesante y simpática de Díaz. *Su mayor habilidad se encuentra en haber cortado la historia del héroe allí, donde empieza lo vulnerable del personaje histórico* [...] El autor cortó la biografía sin adentrarse en la vida del político [...] Por cierto que bastó la parte biográfica del militar y el revolucionario para que Saavedra hábilmente, con certera visión de los valores biográficos en el cine, nos regalara con un filme interesante y bien realizado. Esta película dejó satisfecho al público. Tiene momentos bien logrados. Está muy bien manejada la cámara. Buena dirección. *Para criticar la película hay que ser amante del cine y no tener pasión política que altere la crítica*.⁶⁰

Tal vez una de las pocas películas que se permitió alusiones críticas al Porfiriato, dentro de todo su melodramatismo, fue *Tú eres la luz* (Alejandro Galindo, 1945). Inspirada en un cuento de Luis Biró adaptado por Leopoldo Baeza y Aceves y el

⁵⁷ Véase capítulo II.

⁵⁸ “Despertó un entusiasmo desbordante en el público”, en *Novedades*, sección N-B, 8 de abril de 1944, p. 6.

⁵⁹ A propósito del gran éxito comercial del filme, la productora Filmex instituyó la entrega de la Copa *México de mis recuerdos* al equipo vencedor en el campeonato de la liga mayor de fútbol, que se disputó entre el España y el Asturias. “El taquillazo del año, ‘México de mis recuerdos’”, *El Universal*, 3ª sección, 16 de abril de 1944, p. 6.

⁶⁰ Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 24 de septiembre de 1944, p. 18. Otras referencias se pueden encontrar en la misma publicación y misma fecha, p. 20, y en la misma publicación, pero del 17 de septiembre, p. 18.

propio Galindo. Hacia referencia al nepotismo y la represión de la libertad de prensa, entre otros de los vicios de la dictadura. El hecho tuvo que ver más con su director, identificado desde entonces como hombre de ideas de izquierda o cuando menos progresistas y contestatarias, que con la disposición general del resto de los productores y distribuidores del cine mexicano. En todo caso, el tema fue frecuentado como un eficaz vehículo de entretenimiento en comedias ligeras, lo cual de todos modos cumplía una función de esparcimiento muy útil y necesaria en el momento, evidente por el éxito comercial que aquellos filmes en general obtuvieron.⁶¹

El melodrama ranchero

A medio camino entre las oscilaciones al abordar la Revolución y el Porfiriato, es necesario establecer que en el cine mexicano, si de nacionalismo y mexicanismo se habla, las cintas "indigenistas" de Fernández o la comedia porfiriana de Bustillo Oro tuvieron que compartir el sitio de honor con el melodrama y la comedia rancheros. Más consistente y duradero como género y más creativamente diversificado por varios directores, el melodrama ranchero puede con mayor justicia, como hemos dicho antes, ser el equivalente de lo que el *western* fue para el cine estadounidense: el género auténticamente nacional del cine mexicano. Representado por éxitos como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), contenía todos los elementos del folclor mexicano: música, canciones, danzas, toreo, jaripeos, charreadas, como los condimentos de historias de pasión y honor, de orgullo y coraje, exacerbados por confrontaciones muy pocas veces alusivas a las diferencias de clase, y a la Revolución. Se trató de melodramas contextualizados en el ámbito rural mexicano, en oposición al cine urbano y a los

⁶¹ A pesar de haber consultado varios filmes representativos del "género porfiriano" he preferido intencionalmente no profundizar en el tema porque no era muy útil para los objetivos de este trabajo y además porque ya ha sido estudiado seriamente por los autores indicados en la bibliografía final, entre ellos los ya mencionados Ayala Blanco y Carlos Monsiváis.

personajes ciudadanos (de barriada, de clase media o del *jet set*), que también habría de mostrar la otra cara de México, el que se deseaba moderno y desarrollado, sin reparar demasiado en los costos de ese avance.

La comedia ranchera fue muy rentable en los mercados latinoamericanos porque apelaba a un bagaje cultural en algún sentido similar al de las repúblicas a las que se exportaba, porque los charros mexicanos al estilo Jorge Negrete, plantados como estatuas cantantes en el centro exacto de la toma, emblemataron la virilidad y el machismo mexicanos y, en buena medida, latinoamericanos.⁶² El escenario de la hacienda autosuficiente, donde la vida apacible del ámbito rural se estremecía sólo al calor de los odios irreconciliables entre familias y de los amores pasionales y la música del mariachi, fue en realidad el emblema de una ideología antirrevolucionaria, cuyo ensalzamiento de las formas casi feudales de vida y de relación durante el Porfiriato contrariaban fuertemente los discursos oficiales. Pero el género era extremadamente popular, rentable, y en consecuencia también se pudo usar como arma nacionalista contra el Eje en filmes que entremezclaban el cine de espías y las alusiones contemporáneas a la guerra, con la comedia ranchera.

En *Guadalajara pues* (Raúl de Anda, 1945), por ejemplo, el charro cantor interpretado por Luis Aguilar obtenía el amor de la estadounidense Betty (Joan Page) luego de esforzados escauceos que culminaban, como otras historias del periodo, con la muy improbable fusión de las razas y las nacionalidades. Sobre este filme García Riera diría que

Detrás de la trama simplona de esta comedia ranchera y turística se descubre un intrincado y laborioso juego de conjuraciones. *El odio al gringo, con toda su carga de frustraciones y complejos, debía conciliarse*

⁶² Independientemente de los múltiples estudios realizados sobre el melodrama ranchero en el cine mexicano, una muy útil referencia a la génesis y las características del estereotipo del charro es Tania Carreño King, *El charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-FFyL, 1995, 296 pp.

con las necesidades del panamericanismo en tiempos de guerra. El personaje de Isunza, aclimatado en los EU, podría haber reunido idealmente la idea de una colaboración mexicano-norteamericana. A cambio de eso, su pochismo resulta ridículo, sospechoso de traición y, con todo, en el fondo envidiable [...] La bofetada y el beso finales que Aguilar propinaba a Page resumían esa mezcla de desprecio y obsequiosidad que descubre las instancias más tristes del servilismo resentido.⁶³

Efectivamente, después de someter a su amada con una bofetada y un beso apasionado, en la escalinata del avión que la llevaría de regreso a Estados Unidos, la guerra obraba a favor de aquella unión del charro con la "gringuita", ya que por las "prioridades de la guerra" ella debía ceder su lugar en la aeronave para que un coronel muy importante viajara.⁶⁴ Con esto quedaba más claro aún que no sólo la guerra había determinado prácticamente toda la producción filmica del momento, sino que el espectador podía toparse con las referencias a ella en casi cualquiera de los géneros cinematográficos que se cultivaban en la industria.

"¡Viva el panamericanismo y el acercamiento de las americanas!", gritaría estentóreamente Pedro Infante en *Los tres García* (Ismael Rodríguez), y los espectadores no encontraron ya nada de particular en esto como no lo encontraron en el hecho de que en *¡Qué hombre tan simpático!* (Fernando Soler, 1942), Gloria Marín hubiera cantado la conga *El apagón*, en referencia a los simulacros realizados para prevenir un eventual ataque aéreo sobre la ciudad de México. Aquellos apagones fueron referidos también en el melodrama

⁶³ Emilio García Riera, cit. por Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC (Cineastas de México, 4), 1989, p. 66. Las cursivas son mías.

⁶⁴ Todavía en las postrimerías de la guerra, varios filmes mexicanos recurrieron a personajes estadounidenses a costa de los cuales los mexicanos hacían bromas, incluso escarnecedoras, lo cual había sido prácticamente solicitado o permitido por la OCAIA a los productores mexicanos en aras del buen entendimiento y la amistad entre Estados Unidos y México, y como una relativa compensación a los abusos en que el cine Hollywoodense había incurrido impunemente al dibujar personajes mexicanos en sus películas. En *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946), el personaje de la abuela, interpretado por Sara García, tenía como principal vehículo de su comicidad las bromas y los juegos de palabras que hacía respecto a la incapacidad del único personaje estadounidense del filme, que no podía hablar bien el español. Por otra parte, el gran duelo de los tres primos lo originaba el amor de la estadounidense interpretada por Marga López, convertida en rubia para representar a aquel personaje en especial.

Divorciadas (Alejandro Galindo, 1943), donde una de las protagonistas se negaba a ir al cine con su galán porque estaba cansada de los filmes de guerra y propaganda. El conflicto bélico estaba pues en el ambiente, en la vida cotidiana y se podría decir que en casi todos los filmes mexicanos, y no únicamente en los que se consideran específicamente alusivos a los temas bélicos.

El espionaje

Soy puro mexicano (Emilio Fernández, 1942) fue un temprano filme de propaganda, característico por la mezcla de los elementos de la comedia ranchera con el cine de espionaje y los asuntos de guerra del momento. Producido por Raúl de Anda sobre un argumento de Fernández, adaptado por Roberto O'Quigley, aparece en el inicio un globo terráqueo con Europa incendiada y en seguida una sucesión de imágenes de aviones que bombardean ciudades, tanques de guerra, soldados en trincheras y buques torpedeados. Luego, nuevamente el globo terráqueo, donde el continente americano arde en llamas, las cuales lo bordean por el Atlántico y el Pacífico. A continuación los cielos y la campiña mexicanos y jóvenes mujeres con trajes típicos. Un locutor de radio transmite información sobre la guerra y referencias al discurso del canciller mexicano, Ezequiel Padilla, en la cumbre de Río de Janeiro. Pero la transmisión alude también a otro Padilla, a "Lupe Padilla" (Armendáriz), el personaje principal. Se trata de un bandido generoso que escapa de la prisión y se refugia, junto con sus seguidores, en una hacienda que ha sido tomada por un grupo de espías del Eje como cuartel de sus actividades quintacolumnistas y de sabotaje.

Además de los alemanes, italianos y japoneses (entre estos últimos un "Osoruki Kamasuri" interpretado por Andrés Soler), Lupe encuentra a una bailarina estadounidense de padres españoles y a un español (el agente X-32), que han

fingido ser también espías del Eje, aunque en realidad son contra-espías.⁶⁵ Juan Fernández (David Silva), periodista mexicano, llega en busca de la bailarina, que es su novia. La intriga de los espías del Eje se descubre. Han venido a México a extraer de las minas el mercurio que deben enviar a Alemania. Los nazis fallan en su intento de sobornar a los aliados (representados por la bailarina estadounidense, Lupe y el español republicano). En la balacera final, la chica muere, pero los espías son entregados a la policía y Juan ayuda a Lupe a escapar con la promesa de que le conseguirá un indulto.

Evidentemente, las audiencias "sofisticadas" pudieron percatarse de que tramas como ésta eran demasiado elementales e ingenuas. Y tal vez su valor como propaganda parecía propicio al demérito de la misma manera en que lo habían sido los filmes estadounidenses donde los *cowboys* y *Tarzán* derrotaban a los agentes del Eje. Pero para las masas iletradas de México y América latina, incluso estos mensajes parecían útiles. En la producción mexicana de la época, filmes como *Soy puro mexicano* fueron, quizá junto con los musicales alusivos a la guerra, los de menor calidad. Pero en su intento de plantear una representación del mundo, en el microcosmos ejemplificado por la hacienda, prácticamente todos

⁶⁵ Con mucho de ficción, las referencias a las mujeres espías parecieron lejanas al caso real de una ciudadana mexicana, Elisa de Vega Ocampo, a quien se descubrió como colaboradora de las actividades de espionaje del Eje en México. Aunque no la enjuiciaron ni sometieron a corte marcial, lo cual le hubiera significado ser fusilada bajo el cargo de traición a la patria, según lo establecía la Constitución, se le expulsó del país, en el entendido quizás de que las propias fuerzas de inteligencia del Eje acabarían por asesinarla, pues ahora representaba un peligro para ellas. Consciente de aquel riesgo, Elisa de Vega cambió su decisión inicial de exiliarse en Argentina (el enclave más fuerte del espionaje nazi en América latina) y optó por pedir asilo y protección a Estados Unidos, a cambio de revelar a ese país todo lo que sabía sobre las actividades del Eje en México y Latinoamérica. Al parecer se aceptó su oferta, pues la carta en que se plantea, de la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, es el último de los documentos que hacen referencia a su caso. Véase NAW/RG59/Records relating to the internal affairs of México 1940-44, Part I. No fueron muchas quizá las mujeres involucradas en actividades de espionaje, pero Elisa de Vega no era tampoco la única. Algunos otros documentos hacen referencia a "una ciudadana estadounidense", esposa de "un prominente abogado mexicano", que proporcionaba a la embajada información sobre algunas medidas del gobierno, que conocía gracias a su esposo. En este caso se trató de información sobre bienes expropiados a ciudadanos de países del Eje que, por diversas argucias, habían vuelto a quedar en manos de alemanes. Hay referencias concretas al caso de Berman Land, cuyos dueños no habían sido expropiados, y al hecho de que una gran proporción de terrenos en Chiapas habían vuelto a quedar en poder de germanos. Véase NAW812.00/31132, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, 8 de junio de 1940, y Mario Gill, *La década bárbara*, México, Madero, 1970, p. 77.

los personajes se usaron como canales de información, para tratar de hacer comprensibles al auditorio la postura y las posiciones oficiales de México, que se deseaba ver secundadas por toda Latinoamérica.

Después de la rápida sucesión de imágenes que sintetizaban el inicio de la guerra y la postura de México, cada personaje tenía su turno para informar al auditorio. El contraespía español, por ejemplo, al ser descubierto por los nazis y a punto de ser ejecutado, tenía el tiempo suficiente para tratar de explicar que la Guerra Civil Española había sido la antesala de la Segunda Guerra Mundial y que los nazis, con su apoyo a Franco, preludiaron lo que después hicieron con Europa. El monólogo del personaje lo ilustra:

En cuanto a lo que a mí se me espera lo sé y podéis empezar, no sin antes decirnos que sí, que soy español, que *en España la gente vivía tranquila y contenta hasta que estalló una lucha que vosotros hicisteis creer que era entre hermanos, y que fue provocada por vosotros. ¡Aquella lucha no era entre hermanos, no! Fue el comienzo de esta guerra que vosotros habéis extendido con vuestra barbarie, vuestro egoísmo y ese afán de imponer vuestra absurda superioridad de raza. ¡Farsantes!* Esta guerra, impuesta por vosotros, me ha costado dos hermanos, la mutilación de mi hijita y la destrucción de mi casa por una bomba alemana allá en Madrid. He soportado la vida hasta ahora sólo para vengarme, y ya lo he hecho con muchos de vosotros en toda la América latina. Si ahora me toca a mí estoy listo. Una víctima más de vuestro inmenso crimen. Pero moriré peleando, ¡canallas!⁶⁶

En el afán por establecer que la ruptura de México era con Franco y la dictadura, los elogios a lo español se desgranaban de diversas formas. De la misma manera en que la colombiana Sofía Álvarez cantaría "por eso soy mexicana y a España quiero cantar",⁶⁷ en *Soy puro mexicano*, Lupe era el encargado de las alabanzas. Le decía a Raquel, después de verla interpretar un bailable español, que "¡Eso es bailar y lo demás son purititas tarugadas! Si ese baile es casi casi tan bonito como

⁶⁶ Tomado de los diálogos de *Soy puro mexicano*. Las cursivas son mías.

⁶⁷ En la canción *La mexicana-española*, de Ernesto Cortázar, interpretada en *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943). Ernesto Cortázar se especializaba entonces en escribir letras sobre pedido con alusiones a la unidad, el patriotismo, el panamericanismo, etcétera.

mi jarabe. A mí España siempre me ha gustado por sus mujeres, por sus bailes, por su música y por sus toros.⁶⁸ En su turno, la bailarina le explicaba así a su novio la verdad sobre ella y sus actividades:

Pues bien, ahora vas a saber la verdad. Yo soy un agente secreto del servicio de contraespionaje de los Estados Unidos. Hace tres meses recibí órdenes de mi gobierno para que, con la aprobación del gobierno mexicano, descubriera todo lo concerniente a un tal Von Ricker. ¡Y lo he logrado! Rudolph Hermann Von Ricker y Osoruky Kamasuri son las cabezas que han estado dirigiendo propaganda y actividades quintacolumnistas sobre toda la América latina desde hace años. Y esta hacienda, en apariencia inofensiva, es el cuartel general del espionaje nazi en toda la costa occidental de México.⁶⁹

Ante tales precisiones, el personaje de Lupe era el encargado de fijar la postura de México y la que se suponía deseable de parte de todos los pueblos y gobiernos latinoamericanos. Después de rechazar el soborno que los espías del Eje le ofrecían, Lupe les decía:

Señores, en mi vida yo he robado mucho, pero nunca he tomado dinero por matar a alguien y tampoco he vendido la vida de nadie. *Yo no sé mucho de esta guerra de que tanto hablan... Pero si ésta es la que los gringos están peleando y mi México está con ellos, entonces tuerto o derecho yo también estoy con los gringos, ¡y yo les declaro la guerra a ustedes!*⁷⁰

A las constantes referencias al hecho de que la guerra estaba “muy lejos y sin embargo tan cerca”, y de que “el lema de este país...era producir más”, se sumaban las reflexiones de Raquel sobre México: “Qué contraste es esta paz, esta belleza tan apacible y el horror y el infierno que han traído al mundo estos hombres”, a lo cual Juan (David Silva) replicaba: “Va a ser a costa de muchas vidas que América logre imponer el respeto al derecho ajeno.”⁷¹ El corolario de

⁶⁸ Tomado de los diálogos de *Soy puro mexicano*.

⁶⁹ *Ibid.* Von Ricker fue interpretado por el actor estadounidense Charles Rooner y Osoruky Kamasuri por Andrés Soler.

⁷⁰ *Ibid.* Las cursivas son mías.

⁷¹ Los entrecorchetos de este párrafo son todas frases tomadas de los diálogos del filme. Adviértase el enfoque planteado en casi todas las cintas de la época en el sentido de que sería América quien derrotaría al Eje e impondría la paz en el mundo.

toda la historia era la huida de Lupe, con el fondo musical de la canción **Soy puro mexicano**, que habría de convertirse con el tiempo casi en un segundo himno nacional en la cultura popular mexicana y, hasta cierto punto, latinoamericana. Y la canción misma, por sus referencias al amor por la tierra, y sus llamados a la defensa, se compuso con el propósito profeso de transmitir el mensaje panamericanista del cine mexicano. Su letra ilustra su origen.

Soy puro mexicano
nacido en este suelo,
en esta hermosa tierra
que es mi linda nación.

Mi México querido,
qué linda es mi bandera,
si alguno la mancilla,
le parto el corazón.

¡Viva México! ¡Viva América!
¡Oh suelo bendito de Dios!
¡Viva México! ¡Viva América!
Mi sangre por ti daré yo.

Soy puro mexicano
y nunca me he dejado
si quieren informarse
la historia les dirá

que México es valiente
y nunca se ha rajado
¡Viva la democracia!
¡también la libertad!

¡Viva México! ¡Viva América!...
¡Oh suelo bendito de Dios!
¡Viva México! ¡Viva América!
Mi sangre por ti daré yo

Soy puro mexicano
por eso estoy dispuesto
si México lo quiere
que tenga que pelear

mi vida se la ofrezco
al cabo él me la ha dado
y como buen soldado
yo se la quiero dar
¡Viva México! ¡Viva América!...⁷²

A tal punto llegaba la ligazón de aquel cine mexicano con la OCAIA y Nelson Rockefeller, que en serio y en broma llegó a rumorarse algo que hoy podría parecer del todo inverosímil para los fanáticos de la música ranchera y de Cortázar. Salvador Novo refirió que, al estar en una elegante fiesta en las Lomas, concurrida por multitud de diplomáticos extranjeros y potentados mexicanos, “[...] cuando martillaron ‘Soy puro mexicano’ MacAndrews hizo la pertinente revelación de que aquélla era una pieza escrita por Nelson Rockefeller. Y en

⁷² Letra de la canción interpretada en el filme por Pedro Vargas, escrita por Ernesto Cortázar y musicalizada por Manuel Esperón.

realidad, si no es cierto, bien podría serlo".⁷³ Sobre el éxito de aquel cine mexicano y de aquella estrategia musical en América latina, el mismo Salvador Novo habría de escribir lo siguiente:

*El cine mexicano, como ya es sabido, contribuye mucho a ganarnos la simpatía de las "vecinas hermanas del sur". Siguen las colas para admirar las películas de unos charros que afortunadamente, si no en la vida real, si estamos en aptitud de ofrecer su comprobación en los cabarets y en las radiodifusoras. Por otra parte, parecen los centroamericanos haber tomado muy al pie de la letra la letra estimulante de las canciones mexicanas, que también escuchan y se aprenden, y en las que hacemos gala de valentía, de arrojo, de ser puros mexicanos, orgullosos de la tierra en que nacimos, dueños de una 45 y de muchas otras características que, después de todo, quizá es mejor que no existan buenos barcos de turismo que trajeran a decepcionar a los admiradores de un folklore musical que tomamos más por su música que por su letra.*⁷⁴

La consecuencia natural de aquellos afanes patrióticos y de la relación establecida entre el gobierno mexicano con los industriales del cine se puede advertir en la exaltada misiva que el productor de *Soy puro mexicano* dirigió pocos días después del estreno del filme a la Presidencia de la República:

Respetable Señor Presidente [...] Bajo el imperativo de la honda satisfacción que ha producido en los elementos artísticos que tomamos parte en la película "Soy Puro Mexicano", y particularmente en mí como su productor, me atrevo a dirigir a Ud. Señor Presidente, esta misiva, como un vivo testimonio de la gratitud que nos embarga por el señalado honor de que nos ha hecho objeto al expresarnos su deseo de conocer esta cinta en la que mis compañeros y yo hemos puesto todos nuestros esfuerzos, no simplemente inspirados en el deseo de coadyuvar a la evolución del cine nacional, sino en el más puro patriotismo, —que en los actuales momentos no puede escatimar ningún mexicano bien nacido— ya que en memorable ocasión y abarcando el panorama nacional y el que refleja el mundo en los momentos presentes, dijo usted: "...a la Patria no sólo se le sirve en las trincheras, sino laborando cada quien, en ritmo ascendente, en las actividades en que tiene encauzadas sus energías y capacidades" [...] Y este honor con que Ud. nos ha distinguido es para nosotros un galardón de

⁷³ Novo, *op. cit.*, p. 40. Colaboración periodística de Novo del 25 de octubre de 1943.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 71. Colaboración periodística del 4 de enero de 1944.

valor inestimable, tanto más cuanto que aspiramos a merecer su aprobación en ese trabajo que, repito, si bien es muy modesto, lleva implícito el espíritu patriótico que nos embarga y el deseo de servir así a la Nación, pues precisamente por eso escogimos un argumento que evidencia, en lo posible, la forma criminal en que puede trabajar en nuestro país el nazifascismo, para que nuestro pueblo, con esa penetración que le es reconocida por propios y extraños, asuma la situación que le corresponde en la defensa de nuestro suelo [...] Mas esta satisfacción, Señor Presidente, deseamos colmarla y es así que solicito, con todo respeto y si nos cree acreedores a ella, prolongue su benevolencia dándonos a conocer su autorizada opinión sobre este trabajo, pues ello *vendrá a ser no sólo un estímulo para mis compañeros y para mí sino para la industria filmica nacional*, al encontrar en usted el apoyo que le es tan necesario en esta etapa de su consagración como una fuente más de trabajo y que, a no dudarlo, *llegará a ser la cornucopia que esparza al mundo civilizado toda el alma de un pueblo que, como nuestro México, tiene una vida de madrigales, forjados en la honda pasión de sus varones y en la abnegada dulzura de sus mujeres* [...] Con mi reconocimiento anticipado, reciba usted, Señor Presidente, la consideración muy distinguida de su atento y obsecuente servidor [...] Raúl de Anda.⁷⁵

Fue casi una consigna que el cine mexicano insistiera en “las melodías encerradas en nuestros manantiales, en el azul de nuestros cielos, en el trino de nuestros pájaros y hasta en la vida sencilla de nuestra gente”,⁷⁶ y filmes como *La feria de las flores* o *El valiente Valentín* (José Benavides, hijo, 1942), solían declarar:

Cada país, cada pueblo, cada nación, han expresado en forma más o menos semejante su manera de sentir y de pensar, recordando en cantos sencillos de concisión y exactitud asombrosa, los acontecimientos que más hondamente han herido su imaginación. Es así que el canto del pueblo mexicano, en el que expresa alegrías, tristezas y esperanzas o temores, es el corrido y es la vida de Valentín Mancera hecha corrido la que ha inspirado esta película.⁷⁷

⁷⁵ AGN/MAC/523.3/48, Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho, 23 de septiembre de 1942.

⁷⁶ Tomado de los diálogos de *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943).

⁷⁷ Texto introductorio de *La feria de las flores*.

La religión

Entre los factores comunes que junto con la cultura popular identificaban a las repúblicas latinoamericanas, se contaban el bagaje cultural heredado de España en el idioma y la religión católica. Consecuentemente, los llamados cinematográfico-religiosos fueron muy importantes en la filmografía de la época.⁷⁸ Tanto los británicos como los estadounidenses expresaban con claridad, en sus planes y estrategias de propaganda, la necesidad de tomar ventaja de la casi natural oposición existente entre las poblaciones latinoamericanas católicas y los países del Eje, aunque el argumento era válido más bien para los casos de Alemania y Japón, y no para Italia.⁷⁹

Como fuere, se buscó reforzar aquella idea mediante filmes religiosos. A títulos como *El milagro de Cristo* (Francisco Elías, 1940), *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y *María Magdalena y Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945, respectivamente) se sumaron los discursos, específicamente mexicanos, alusivos al catolicismo en honor de la Virgen de Guadalupe. Casi invariablemente aparecían ligados también a los llamados al patriotismo filmes como *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943) o *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945), por citar solamente tres de los múltiples ejemplos de cintas que, aun sin ser estrictamente religiosas, tienen en la figura de la virgen de Guadalupe un elemento tan determinante como para que en *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) se cantara: "mi virgen guadalupana/ protegerá mi bandera/ y cuando me halle en campaña/ muy lejos ya de mi tierra/ les probaré que mi raza/ sabe morir

⁷⁸ El tema de la religión en el cine mexicano es muy significativo, aunque muy vasto para abordarlo en este trabajo, donde se planteará sólo una aproximación ilustrativa de los aspectos relacionados con la propaganda religiosa en la cinematografía de México. Un espléndido estudio al respecto se encuentra en María Luisa López Vallejo y García, *La religión en el cine mexicano*, tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, México, UNAM-FCPYS, 1978, 309 pp.

⁷⁹ PRO/FO/371/1944, British Overseas Planning Committee, Plan de Propaganda para México, 21 de enero de 1944, documento Núm. 462B, p. 3.

dondequiera/ mañana salgo temprano/ al despuntar el nuevo día/ voy a la guerra temprano/ esto dice un mexicano/ y se despide cantando/ que viva la patria mía".⁸⁰

Los filmes bíblicos mexicanos intentaron emular las superproducciones hollywoodenses, pero siendo la virgen de Guadalupe el más importante factor de identificación y de cohesión entre los distintos sectores de la sociedad mexicana, los homenajes al mito fueron extremadamente populares y exitosos, para beneplácito del gobierno mexicano y de la OCAIA. Como las historias bíblicas, los filmes guadalupanos contribuían a afianzar la idea, impulsada por los Aliados en sus campañas de propaganda, de que "las naciones aliadas unidas son los amigos de la religión, y sus enemigos los enemigos de la religión".⁸¹

Títulos representativos de aquella corriente fueron películas como *La reina de México* (Fernando Méndez, 1939) y *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), realizadas sobre argumentos del padre Canuto Flores y del reverendo Carlos M. de Heredia, respectivamente. Ambas ponían de manifiesto una nueva relación de la Iglesia católica con el Estado mexicano, que así admitía su participación en la forja de la cultura de masas del momento, con presupuestos muy particulares sobre la historia mexicana, como los que aquí se expresan:

*La situación del pueblo mexicano en 1531 era muy semejante a la del yugoslavo en la actualidad: estaba sometido, pero no identificado con sus conquistadores. Y como eso sólo podía lograrse mediante un milagro, vino el milagro de la aparición de la santísima Virgen de Guadalupe, milagro que unió a los mexicanos, que hizo, por decirlo así, a nuestra patria. La fundación de México data de entonces, de 1531, y tal acontecimiento sirve de fondo de tema de la película, en el que se muestran por igual las cualidades de las dos razas: la india y la hispana [...]*⁸²

⁸⁰ Corrido *El soldado raso*, de Felipe Valdez Leal, interpretado en *Escuadrón 201*.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Reseña firmada por *Angelus* y publicada en *El Redondel* el 6 de septiembre de 1942. Citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *Gabriel Soria <1903-1971>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 111. Las cursivas son mías.

Publicitada como una nueva superproducción, su director dijo de *La virgen morena* que “estamos dispuestos a gastar todo lo que sea necesario para hacer de *La virgen morena la película continental por excelencia. Mediante ella, el milagro del Tepeyac, que unió a los mexicanos, unirá a todos los pueblos de América*”.⁸³ En tanto que la publicidad de esta cinta la señalaba como ilustrativa de “el nacimiento de la nacionalidad mexicana bajo el amparo y la protección de la virgen morena”,⁸⁴ en la introducción del filme se invocaban las consabidas justificaciones sobre los requerimientos de la fidelidad histórica:

*Los incidentes que rodearon la aparición de nuestra señora de Guadalupe han sido recreados con estricto apego a la verdad histórica. Así pues, aparecen Juan Diego, Bernardino, Fray Juan de Zumárraga y Fray Pedro de Gante, que intervinieron en este glorioso episodio. Sin embargo, veremos en la película otros personajes creados por mí, para expresar a través de un noble símbolo, la fundación espiritual de la nacionalidad mexicana, obra de la sublime reina del cielo [...] Los diálogos entre la virgen y Juan Diego fueron traducidos originalmente del náhuatl por el bachiller Luis Laso de la Vega, de acuerdo con la versión que le hizo el indio Valeriano.*⁸⁵

Precisamente por la introducción anterior, Alfonso Junco comentaría, en tono en extremo exculpatorio, las “licencias” que los argumentistas del cine mexicano, como el reverendo padre Carlos M. de Heredia, parecían estar autorizados a tomarse con la historia mexicana. Se podía advertir también que todo se hacía con afán de preservar una relación fraternal con España y con los pueblos de Latinoamérica, como lo prueba el final del siguiente comentario.

Ya sabemos de lo que es capaz el Padre Heredia: es capaz de todo. Su dinamismo, su inventiva, su originalidad, no aceptan previsiones ni valladares. Ibamos, por eso, entre temerosos y entusiastas, apercebidos a todas las sorpresas y nos llevamos la mejor [...] Cultiva el Padre Heredia la

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Excélsior*, 12 y 13 de noviembre de 1942.

⁸⁵ Texto introductorio del filme *La virgen morena*. Las cursivas son mías.

real gana, y aquí se le antojó introducir, al lado de personajes y sucesos auténticos, de orden histórico, personajes y sucesos fingidos, de orden simbólico. Tiene la mezcla sus inconvenientes; pero como va desde el principio advertido, no puede nadie llamarse a engaño; y hay que confesar que el resultado muestra eficacia artística y dramática, y que en la secuencia de la película se entreveran, con muy buen concierto, los dos órdenes [...] *Bien sabe el Padre Heredia que en 1531 no había virrey; bien sabe que no había ese vástago de Cuauhtémoc con su palacio y sus guerreros ocultos; pero a él le da la gana de ponerlos, y los pone como símbolos del gobierno español y de la superviviente rebeldía aborigen. Bien sabe que no había tal hija del virrey; pero ella representa lo cristiano y generoso de España, que al unirse con Temoc inaugurará el beso de las razas y el mestizaje de América.*⁸⁶

El reverendo padre Carlos M. de Heredia, sacerdote jesuita y autor del argumento de *La virgen morena*, ubicó la acción de esta historia en 1531. Al hacer referencia, a tono con los tiempos, a "la creación espiritual de la nacionalidad mexicana, obra de la sublime reina del cielo", también daba pie al apuntalamiento de la hermandad continental. El uso frecuente de diálogos en favor de la paz y la concordia en filmes religiosos fue sintomático de la época porque había condiciones financieras y materiales para costear los despliegues presupuestales que dichos filmes requerían. Pero, por otra parte, fueron correlativos a la declarada política del régimen. "El presidente caballero", como dio en llamarse por aquel tiempo a Manuel Ávila Camacho, había manifestado públicamente su filiación católica, y de ese modo hizo saber que los tiempos del anticlericalismo habían pasado y que, además, la situación de guerra imponía al cine mexicano los alegatos en favor de la paz y la fraternidad entre los hombres y entre las naciones.

Por esta razón, Junco había concluido su elegía al filme diciendo que "[...] y ahora, '*La Virgen Morena*' llevará su mensaje de luz a toda la América que la aclama por Madre y Patrona. Y los hermanos todos del Continente, convertirán a

⁸⁶ Alfonso Junco, "Hemos visto a Juan Diego", *El Universal*, 1ª sección, 14 de noviembre de 1942, p. 3. Las cursivas son mías.

Méjico el corazón y la mirada, y con limpio contagio de suavidad podrán decir como nosotros: Hemos visto a Juan Diego...".⁸⁷

Sin ninguna extrañeza por que Alfonso Junco escribiera México con j, siendo él originario de Monterrey, Nuevo León, las audiencias mexicanas y latinoamericanas, y los lectores de la crítica recibieron con sumo beneplácito los arrebatos religiosos e hispanistas de quienes desde la pantalla o desde la crítica se empeñaban en subrayar, una y otra vez y hasta la saciedad, que España seguiría siendo "la madre patria", pese a la empecinada actitud del gobierno mexicano por no establecer relaciones diplomáticas con aquel país en manos de Franco. Alfonso Junco, en particular fue presidente del Instituto Hispano Mexicano de Cultura, y era sólo una de las cabezas visibles entre las múltiples que, dentro de la industria del cine y de la cultura en general, sí sentían simpatía por el régimen franquista, que trataban de expresar por medio de los filmes.⁸⁸

Las anteriores premisas fueron las que marcaron la ruta crítica a las biografías de santos, las epopeyas bíblicas como *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y las demás películas en que aparecería la virgen de Guadalupe, entre ellas *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942). De un modo u otro, en los contenidos y en su publicidad, las cintas se aderezaban con alusiones antifascistas. Cuando *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943), se estrenó en México, una de las frases publicitarias decía que era "[...] un oasis de paz, de bondad y de fraternidad humana en un siglo que como el nuestro se vio asolado por la guerra que sembraba por doquier la destrucción y la muerte".⁸⁹ De la misma manera, en Estados Unidos, el cronista del Motion Picture Herald se refirió a *San*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Alfonso Junco (1896-1974), contador de formación, fue periodista y escritor y a partir de 1954 se dedicaría a la investigación histórica y a las letras en lo general. Fue colaborador de *Excélsior*, *El Universal*, *Novedades* y del *ABC* de España, entre otros diarios, y en su producción bibliográfica se encuentran títulos como *La traición de Querétaro* (1930), *Gente de México* (1937), *De Hidalgo a Carranza* (1954) y *El increíble Fray Servando* (1959).

⁸⁹ Frase publicitaria de la época del estreno de *San Francisco de Asís*. Otras como ésta y abundantes testimonios hemerográficos sobre el filme pueden encontrarse en Eduardo de la Vega, *Alberto Gout 1907-*

Francisco de Asís como “un ambicioso proyecto de época” y agregó que “[...] en este momento de la historia, con la civilización conteniendo amargamente el salvajismo de los bárbaros, y las democracias combatiendo contra las fuerzas del demonio, volverse a lo espiritual por consuelo hace su exhibición particularmente apropiada”.⁹⁰

La guerra

Aquella forma poco disimulada de relacionar todas las cuestiones cinematográficas posibles con la guerra, incluso en filmes aparentemente ajenos al asunto, hizo que se viera casi con naturalidad, aunque a veces no con mucho acierto en el tratamiento, la producción de películas sobre el tema de la guerra, casi específicamente en cuanto a la participación de México en ella. El cine de este país no podía ni por equivocación adoptar como una de sus especialidades la de los filmes de combate, porque ni tenía ninguna experiencia en ellos ni contaba con la tecnología para producirlos y, además, no estaba directamente involucrado en la contienda.

Si las audiencias mexicanas o latinoamericanas querían películas de guerra podían encontrarlas en la producción hollywoodense, que había hecho de aquel tema una de sus prioridades. De ahí que para el caso mexicano solamente puedan mencionarse filmes como *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline, 1941), *Tres hermanos* (José Benavides, 1943), *Cadetes de la Naval* (Fernando A. Palacios, 1944), *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945) y *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945), un homenaje a los soldados mexicanos que lucharon al lado de los Aliados en el frente del Pacífico.⁹¹

1966, México, Cineteca Nacional, 1988, pp. 17-22 y 60-63. La frase citada se encuentra en la página 20 de esta referencia bibliográfica.

⁹⁰ *Motion Picture Herald*, 1º de abril de 1944, p. 17. Las cursivas son mías.

⁹¹ En el filme se consignan los apoyos recibidos para su realización por la Secretaría de la Defensa Nacional, la Secretaría de Gobernación y “los esforzados pilotos y personal de vuelo de la Fuerza Aérea Mexicana”. México fue el único país de habla española que envió un contingente de aproximadamente 300 soldados, los

El argumento de *Cinco fueron escogidos* giró en torno a otras tantas personas notables de un pueblo donde se asesinó a un oficial alemán. En venganza, los nazis seleccionan a aquellas para fusilarlas pero finalmente se salvan gracias a un ataque de la resistencia. La película, rodada en español e inglés, no llegaría a estrenarse en Estados Unidos, pero sentó un precedente para otro proyecto.⁹²

A finales de 1942, los directivos de Ixtla Producciones, S. A., en concreto Alfonso Sánchez Tello, iniciaron las negociaciones con la embajada estadounidense en México y con la OCAIA para que respaldaran la realización de una película sobre el hundimiento del buque El Potrero del Llano. Aunque la legación no recomendó nada en particular, remitió el asunto al secretario de Estado de su país, quien lo discutió con Nelson Rockefeller, pues a decir de Alfonso Sánchez Tello la OCAIA estaba interesada en producir aquella cinta. Decía el productor mexicano:

Este filme sobre el hundimiento del buque Potrero del Llano, el acto que llevó a México a la guerra como aliado de Estados Unidos, se basará en el guión escrito por Robert Tasker, ciudadano estadounidense que vino a México para hacer el guión por intermediación del Comité de Rockefeller de Relaciones Culturales con América Latina, y del señor (Francis) Alstock, miembro de dicho comité [...] Deseo hacer esta película con Herbert Kline como director y Mark Marvin como productor asociado.⁹³

integrantes del escuadrón 201, a pelear al lado de los Aliados en el Pacífico. Esto explica que el filme se haya presentado como “un homenaje al glorioso escuadrón mexicano de pelea 201, a la Fuerza Aérea Mexicana, un recuerdo póstumo a los que ofrendaron sus vidas en aras de los más altos ideales y un mensaje de paz a la humanidad”. Tanto Estados Unidos como Gran Bretaña hicieron después de la guerra solemnes reconocimientos al escuadrón y a sus miembros fallecidos: el capitán Pablo Rivas Martínez, los tenientes Javier Martínez Valle, Héctor Espinoza Galván y José Espinoza Fuentes, y los subtenientes Mario López Portillo, Crisóforo Salido Grijalba y Fausto Vega Santander.

⁹² Para conocer una muy amplia descripción de lo relacionado con este filme véase Gabriel Ramírez, *Norman Foster...*, pp. 69-72.

⁹³ NAW812.4061/MP287, carta de Sánchez Tello anexa al comunicado del secretario de Estado a Nelson Rockefeller, 23 de enero de 1943. El paréntesis es mío.

Sánchez Tello mencionaba además que Kline y Marvin habían estado en México para hacer las dos versiones del filme antinazi *Five Hostages* (*Cinco fueron escogidos*), financiado por capital privado mexicano y por el Banco Cinematográfico. Explicaba además que solicitaba la colaboración de Kline y Marvin porque habían trabajado en México y conocían la industria del cine mexicano, en la que habían hecho versiones en español e inglés de otros filmes, además de *Five Hostages*, entre los cuales señalaba *The Forgotten Village*.

También se hacía referencia en aquella correspondencia a Elizabeth Higgins, esposa del coronel Laurence Higgins, de la inteligencia militar del ejército estadounidense, por ser la principal interesada en el proyecto —considerado por Sánchez Tello de “gran valor propagandístico en México y América Latina”—y estar dispuesto a financiarlo. Pese a todos aquellos argumentos, el 18 de marzo de 1943 se notificó a Sánchez Tello que el filme no podría realizarse, pues Kline y Marvin habían salido de México y habían desechado el proyecto.⁸⁴ Sin embargo, el tema del Potrero del Llano, como veremos, se aprovechó en varios filmes mexicanos, distintos al planeado e irrealizado por Ixtla Films.

Los títulos en cuestión muestran que al cine mexicano le estaban encomendados los filmes discursivos, proselitistas, que podían intentar hacer labor de convencimiento, por si fuera necesario, como lo ejemplificó *Tres hermanos*, dirigida por José Benavides, hijo, y producida por Abel Salazar. En su argumento, los tres hijos de una familia mexicana residente en Estados Unidos enfrentan un dilema al inicio de la guerra. No son ciudadanos estadounidenses y, por lo tanto, no están obligados a incorporarse al ejército. Después de muchas reflexiones e introspecciones concluyen que luchar al lado del país donde viven significa defender las causas de la libertad y la democracia, por lo que los *Tres hermanos* deciden incorporarse al ejército yanqui. Producido por Panamerican Films, detrás de la cual estaba el dinero de la OCAIA, el filme tuvo un éxito mediano, y fue hasta cierto punto reflejo de los intentos que en ese entonces se

hacían en Estados Unidos por atraer a la población de origen hispano para que se incorporara al ejército del país.

México había quedado como provisor reglamentado de trabajadores agrícolas para Estados Unidos, pero ya que ningún acuerdo autorizaba la incorporación de aquéllos a las labores militares, era necesario hacer proselitismo entre los habitantes hispanos que ya tenían la ciudadanía estadounidense. En 1942-1943 aún se hallaba lejos el desenlace de la guerra y, como no se sabía si se necesitaría que la población latinoamericana participara más en la contienda, el empleo de aquellos mensajes no estaba de sobra. En aquella época llegó a decirse esto: "Washington ha reconocido la presencia de bastantes miles más de mexicanos pochitos en los frentes, y otras fuentes los hacen ascender a trescientos mil".⁹⁵

Aquella cifra, indicada por Salvador Novo, era por supuesto exagerada, pero la constancia de que población de origen hispano formaba parte del ejército estadounidense dio lugar a la formación de la sociedad de Madres del Soldado Hispano Americano, con sede en Los Ángeles, California. El 27 de julio de 1944 Frank Fouce, representante especial de la OCAIA en México, remitió a la presidencia de la República una lista de nombres de "un grupo de damas, todas ellas mexicanas con hijos en el ejército americano".⁹⁶ Aquella lista de 94 nombres de las mujeres que tenían "de uno a cuatro hijos en los frentes, las más de ellas", incluyó 133 de los nombres de aquellos soldados que habían sido, junto con sus familias, el objetivo de la propaganda de filmes al estilo de *Escuadrón 201* o *Tres hermanos*. Como ya era habitual en el cine mexicano, sus productores presentaron este último en una función de gala como "el primer gran esfuerzo de la cinematografía mexicana a favor de la causa aliada".⁹⁷

⁹⁴ *Ibid.*, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de marzo de 1943.

⁹⁵ Salvador Novo, *La vida...Ávila Camacho*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁶ AGN/MAC/606.3/95, Frank Fouce a Jesús González Gallo, secretario particular de la presidencia de la república.

⁹⁷ AGN/MAC/523.3/59, invitación de Producciones Abel Salazar y Panamerican Films, S. A., 5 de noviembre de 1943.

Además, las actividades de espionaje, el quintacolumnismo y los sabotajes del Eje en Latinoamérica habían suscitado una paranoia entre los Aliados, que los indujo a contagiar de ella a los latinoamericanos por medio de la propaganda. Algunos filmes mexicanos se inspiraron en aquellos acontecimientos, que ocurrieron en mayor cantidad en otras regiones de Latinoamérica y no tanto en México, pero que de todos modos daban algún sustento de realidad a las historias.⁹⁸ En 1942, en Argentina “una comisión parlamentaria [...] descubrió una red de espionaje del Eje. Treinta y ocho agentes secretos al servicio de Berlín, Roma y Tokio fueron detenidos”.⁹⁹ Aquellos casos, más los descubiertos en México por las actividades de inteligencia de los Aliados, documentados en los archivos estadounidenses, dieron lugar a que además de la ya referida mistificación de comedia ranchera con espionaje que fue *Soy puro mexicano*, se hicieran también *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1942) y *Cuando escuches este vals* (José Luis Bueno, 1944).

En *Espionaje en el Golfo*, basada en un argumento de Roberto O’Quigley, Luis (Julián Soler), un agente secreto-periodista mexicano es enviado a hacer un reportaje sobre el hundimiento del buque mexicano Potrero del Llano, provocado por submarinos alemanes el 14 de mayo de 1942. En el curso de su investigación conoce a Linda (Raquel Rojas), estadounidense que es una doble. Acompañados por otro espía estadounidense, los tres descubren una finca empleada como cuartel de actividades de un grupo del Eje, que planean desde ese lugar otros hundimientos de buques mexicanos y otros actos de sabotaje contra las industrias del país. Los nazis asesinan al espía estadounidense, pero Luis, auxiliado por Linda y otros mexicanos, derrotan finalmente a los agentes del Eje. Linda y Luis,

⁹⁸ Durante 1940, la embajada estadounidense envió varios reportes al Departamento de Estado sobre señales de radio y llamadas telefónicas interceptadas a diversos ciudadanos alemanes, pues los agentes estadounidenses espían a los nazis. Un ejemplo fue una llamada interceptada a William O. Hessler, cuya información, vinculada con otras transmisiones por radio interceptadas en diversos puntos entre Tehuantepec y la frontera con Guatemala, pusieron sobre aviso a esa embajada, y al gobierno mexicano, acerca de las actividades que se asignaban a un agente nazi llamado Armand Reimers entre junio y julio de 1940.

⁹⁹ Domingo Di Nubila, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, El jilguero, 1998, p. 358.

enamorados, logran hacer una transmisión radiofónica que era la síntesis final del propósito del filme.

Partiendo de una pista que comenzó en la estación de Esperanza, Veracruz, he seguido la historia que culminó con el asesinato de dos funcionarios mexicanos y un agente del gobierno de los Estados Unidos. *He descubierto la intriga que permite juzgar la voracidad de los que tratan de conquistar al mundo. Pero esto no es nada comparado con lo que he visto hoy. No he tenido necesidad de salir del país para presenciar la tragedia y los sufrimientos de los millones de infortunados que han caído bajo la bota militar de los agresores nazis. Desde el hundimiento del Potrero del Llano he atendido a una investigación que prometía aclarar todas las intrigas del espionaje nazi en México. He comprendido, he sentido los sufrimientos de los padres y los hermanos, de las esposas y los hijos, de todos los sacrificados en Noruega,* en Francia, en Grecia. Un pequeñuelo, un inocente niño de doce años ha caído a mi lado muerto por una bala disparada sin piedad, cobardemente, como las que dispararon para asesinar a nuestros inermes marinos. Este niño y estos compatriotas nuestros apenas si podían estorbar a la voracidad de los conquistadores. Ahora sé que todo hombre libre, todo corazón que rinda culto a la libertad y a la igualdad serán implacablemente eliminados porque les estorbamos. ¡Despertemos! El peligro nos rodea. Es el mismo que ha rodeado de llamas y cubierto de sangre al mundo. ¡Compañeros! ¡Amigos!, ¡Hermanos! ¡Estamos en la línea de fuego, bajo las mismas amenazas, con los mismos riesgos! ¡Despertemos! ¡Concurramos todos al cumplimiento de nuestro deber para salvar la libertad, para defender los derechos del hombre, para sustentar el progreso de la humanidad!, ¡Compañeros!, ¡Amigos! ¡Hermanos!... ¡Despertemos!*¹⁰⁰

El tema del hundimiento de buques mexicanos por agresores nazis estuvo presente también en *Cadetes de la Naval*, cuyo argumento, de José Luis Celis, remitía al ingreso de México en la guerra por aquella provocación, y el heroísmo buscaba exaltarse hasta el punto de plantear en el desarrollo que uno de los cadetes fuera capaz de hacer explotar su buque, ante el riesgo de lo ocuparan los nazis.¹⁰¹

¹⁰⁰ Monólogo final dicho por Julián Soler en el filme *Espionaje en el Golfo*. En esta cinta, además, en la conferencia dictada por uno de los personajes, el doctor Guillermo Vasco (Antonio Bravo), se hacía una crítica directa a la neutralidad de Argentina y a los llamados que se realizaban desde ese país con propaganda que clamaba por la neutralidad de toda la América latina. Las cursivas son mías.

¹⁰¹ Los créditos de este filme consignan que Producciones México, S. A., recibió apoyo de la Secretaría de la Defensa, de la Secretaría de Marina, de la Escuela Naval Militar de Veracruz y de Petróleos Mexicanos.

Cuando escuches este vals (José Luis Bueno, 1944) tenía como base un argumento de Tomás Perrín, el protagonista, y, en él, dos cadetes del Colegio Militar se veían involucrados con espías del Eje. Uno de los jóvenes era en realidad un traidor y moría asesinado por los nazis. El otro, para salvar el honor de su amigo y de la familia de éste, se declaraba culpable de la traición al país y moría ejecutado después de una corte marcial. La prueba de que filmes como el comentado recibían gran apoyo es que sólo así se explica que ***Cuando escuches este vals*** haya tenido una permanencia insólita de cuatro semanas en cartelera, pese a que se trató de una película de mala calidad argumental y deficiente manufactura.¹⁰²

Conviene destacar algo más respecto a los filmes mexicanos de espionaje. En ellos se puede observar que, aunque los estadounidenses aparecen en las historias para dar un fuerte soporte a los mexicanos en su lucha contra los espías del Eje —soporte prácticamente decisivo—, dichos personajes eran, sin embargo, asesinados. Esto significó una variación significativa respecto a los filmes hollywoodenses que por insistir en la invencibilidad de los yanquis en las historias, acabaron por provocar una ola de resentimiento en prácticamente todo el mundo. En abril de 1943, Charles Harold Bateman, el ministro británico en México, escribió a su cancillería para quejarse de que “los filmes de Hollywood muestran

¹⁰² Cuatro semanas de permanencia en cartelera era una duración muy aceptable en la época, de la que sólo habían disfrutado algunos otros filmes como *María Candelaria* (Fernández, 1943), *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943), *La vida inútil de Pito Pérez* (Contreras Torres, 1943), *La monja alférez* (Gómez Muriel, 1944) y *Cuando quiere un mexicano* (Bustillo Oro, 1944). Ciertamente de estas películas, quizá con excepción de *María Candelaria* o *La vida inútil de Pito Pérez*, no se puede decir tampoco que tuvieran gran calidad, pero contaron con figuras de gran popularidad, como María Félix y Jorge Negrete. *Cuando escuches este vals* no poseía ni un buen argumento ni un reparto de estrellas y su narración era confusa, caótica e inconsistente, al punto de que, con base en aquellos argumentos, se originó un lío tremendo en la sección de directores del STPC, cuya conclusión fue que se negara a José Luis Bueno la posibilidad de incorporarse al gremio de directores, lo que le significó no poder volver a dirigir nunca más una película. El argumento de la mala calidad del filme, aunque fundado, ocultaba por otro lado la política de puertas cerradas del sindicato que por entonces ya estaba en marcha en el cine mexicano y acabaría por asfixiarlo. Si el mismo criterio se hubiera aplicado para juzgar la labor de otros directores, mexicanos y extranjeros, que ya estaban dentro del gremio cuando aquella política se puso en práctica, el directorio de realizadores del cine nacional se hubiera visto sin duda notoriamente reducido. La sección de directores del STPC establecía unos estándares al parecer muy altos, pues a Enrique Herrera, luego de su fracaso como director de *Los apuros de Narciso* (1939), tampoco se le permitió volver a dirigir filme alguno. Enrique Herrera, entrevista realizada por Beatriz Arroyo el 11 de diciembre de 1975, PHO/2/52, pp. 34 y 47.

cómo Estados Unidos 'está ganando la guerra' [...]".¹⁰³ En efecto, aquellas cintas que "glorificaban la bravura, la humanidad y el encanto del soldado estadounidense [...] fallaban en elogiar los esfuerzos y el valor de los australianos, británicos, hindúes y otros pro-aliados peleando en la guerra".¹⁰⁴ Ésta es la razón de que en las películas mexicanas fueran los charros o los periodistas-agentes secretos quienes ganaran las batallas contra los espías del Eje y, en adición, el amor de la chica estadounidense de la historia.¹⁰⁵

El género histórico en el cine mexicano

La mayoría de los llamados en favor de la libertad, la democracia, el buen entendimiento entre los pueblos y las naciones, etc., en los términos de la propaganda aliada, se deslizaron en filmes de contenido histórico o bien en argumentos melodramáticos o románticos de contextualización histórica. En la mayoría de esas cintas, los personajes pronunciaban discursos que tenían apenas velados paralelismos con las cuestiones contemporáneas del momento en que aquéllas se realizaban. En este sentido, los productores mexicanos no hicieron sino seguir la estrategia que ya habían puesto en práctica las industrias cinematográficas de Alemania, Italia, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.

Hubo muchos ejemplos exitosos que ilustran aquella experiencia. Un caso notable fue el de la actriz británica Flora Robson, quien rompió récord por sus interpretaciones de la reina Isabel I de Inglaterra en tres filmes de la época. En *El halcón de los mares*, aquella soberana aparecía en pantalla explicando a sus súbditos la guerra hispano-británica, la guerra de los 100 años del siglo xvi,

¹⁰³ PRO/FO371/1943/34004/3927, Bateman al Ministerio Británico de Información, abril de 1943.

¹⁰⁴ Gaizka S. De Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Research Press (Studies in Cinema, 17), 1982, p. 147.

¹⁰⁵ Cf. Mora, *op. cit.*, p. 74.

prácticamente en los mismos términos en que los ciudadanos británicos recibieron de Churchill una explicación de la agresión alemana a Gran Bretaña, que hacia 1943 sufría las brutales embestidas de la *Luftwaffe*. El rey español Felipe II era el equivalente de Hitler en un monólogo que a la letra decía:

*Y ahora mis leales súbditos, enfrentamos una grave obligación. Preparad vuestra nación para una guerra que ninguno de nosotros desea, su reina menos que nadie. Hemos intentado evitar esta guerra por todos los medios con que contamos. No tenemos ninguna querrela contra el pueblo de España ni de ningún otro país, pero cuando la implacable ambición de un hombre amenaza con absorber el mundo, es la obligación de todos los hombres libres afirmar que la tierra no pertenece a uno solo, sino a todos y que la libertad es documento y título de la tierra en que existimos. Firmes en esta fe, nos preparamos para enfrentar el gran ejército que Felipe II envía contra nosotros. Con este fin les prometo barcos dignos de los hombres de mar, una poderosa flota hecha con los bosques de Inglaterra, la primera armada del mundo, no sólo en nuestros tiempos, sino para las generaciones futuras.*¹⁰⁶

En el terreno del tratamiento de las agresiones históricas de unos países contra otros, los productores mexicanos fueron llamados a ser cautelosos. El fin de la producción propagandística mexicana era disminuir los sentimientos antiyanquis albergados por las audiencias mexicana y latinoamericana. En consecuencia, aunque la mayoría de los filmes mexicanos de tema histórico se referían al siglo XIX, hubo de cuidarse que las agresiones estadounidenses a México fueran por completo omitidas, con el fin de no despertar animadversión hacia quienes estaban patrocinando el oropel del cine nacional.

De ahí que las películas de contenido histórico, que sumaron un total aproximado de 75, entre todo lo producido durante la guerra, no hicieron referencias a la conflictiva relación entre México y Estados Unidos y, en cambio, si manifestaron una notoria inclinación a insistir en temas alusivos a las guerras de

independencia de los países latinoamericanos y a las posteriores agresiones europeas emprendidas contra México, principalmente. A pesar de que muchas voces se alzaron en este país para decir que los verdaderos enemigos de la nación no estaban en Europa, sino en el continente, es decir en Estados Unidos, el asunto se ocultó a las audiencias mexicana y latinoamericana. El temor del área a la dominación estadounidense era grande y el resentimiento histórico de la población estaba a flor de piel, por lo que era necesario cancelar cualquier clase de referencias comprometedoras para Estados Unidos ante los millones de espectadores analfabetos o semianalfabetos que no tenían completamente clara la historia pero que podían tener vagas nociones respecto al origen de aquellos sentimientos.

Así, además de los temas de la Independencia respecto de España se abordaron temas como la guerra franco-mexicana de 1838, las confrontaciones entre liberales y conservadores durante el siglo XIX, la intervención tripartita de 1860-1861, la invasión francesa de 1861-1864 y el segundo imperio de 1864-1867. Entre los filmes referidos a la Independencia se pueden citar *El insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940), *Simón Bolívar* (1941), *El padre Morelos* y *El Rayo del Sur* (ambos de 1942), dirigidos estos últimos tres por Miguel Contreras Torres; *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942) y *El criollo* (Fernando Méndez, 1944).

Realizada sobre un argumento de Rafael M. Saavedra, adaptado por Eduardo Ugarte¹⁰⁷ y con guión de Julio de Saradez, *El insurgente* establecía.

¹⁰⁶ Monólogo tomado del filme *El halcón de los mares* (*The Sea Hawk*, 1940, de Michael Curtiz). Las cursivas son mías.

¹⁰⁷ Eduardo Ugarte y Pagés (1906-1955), originario de España, fue abogado por la Universidad Central de Madrid y licenciado en filosofía por la Universidad de Salamanca. Antes de llegar a México había trabajado como guionista de la MGM y fue director de diálogos en Hollywood durante los esfuerzos de la meca del cine por producir cine en español al inicio de los años treinta. De vuelta en España, trabajó para la firma Filmófono, cuyas tendencias hacia un cine popular digno la hicieron el opuesto de la franquista CIFESA. Como

desde un principio, que el argumento era ficticio, pero no se dejó de aprovechar para transmitir información de contenido histórico como la siguiente:

Ésta es una fantasía histórico cinematográfica de las aventuras del alférez mayor don Carlos Martín de Miravalle, apuesto galán de la Nueva España hasta la mañana del 13 de agosto de 1808 [...] La ocupación de España por los ejércitos de Napoleón favoreció en las colonias el natural anhelo de independencia que venía incubándose desde mediados del siglo XVIII por las ideas filosóficas y políticas de la época y por el abandono en que Fernando VII dejó a los territorios de ultramar, ocupado en perseguir a los liberales. En este despertar tuvieron gran parte los movimientos de protesta que antes de la guerra de independencia llevaron a cabo algunos oficiales criollos contra el despotismo administrativo de ciertos funcionarios que quisieron utilizar en provecho propio la condición creada por la abdicación del rey y la proclamación de José Bonaparte.¹⁰⁸

Las buenas intenciones de esta mala, por equívoca, introducción sobre las razones de la revolución de Independencia se iban a pique en cuanto el desarrollo mismo de la historia hacía notar las incongruencias del argumento y las imprecisiones históricas, una de las cuales fue que el director llamara *chinacos* a los precursores de la Independencia, cuando dicho nombre fue acuñado a mediados del siglo XIX para denominar a los soldados que peleaban al lado de los liberales y particularmente contra la intervención francesa y el imperio de Maximiliano.¹⁰⁹

Por otro lado, la historia del criollo convertido en un luchador contra los abusos que cometían en la Nueva España los funcionarios reales, quienes se aprovechaban de la injusta situación que se vivía en la metrópoli, concluía con la idea de que la Independencia mexicana había sido más bien un problema derivado de la orografía y de las insuficiencias del transporte de la época.

había sido republicano, Ugarte se exilió en México en 1939 y fue también director literario de CLASA Films Mundiales (1943). Entre sus obras como director están *Bésame mucho* (1944) y *Cautiva del pasado* (1952).

¹⁰⁸ Texto introductorio tomado del filme *El insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940). Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ En la cinta se decía textualmente que “[...] acosado por todos lados, el alférez se refugia en un rincón de la sierra a donde su simpatía personal y la popularidad creciente de la cruzada que defiende van atrayendo a una abigarrada muchedumbre de chinacos que se le reúnen dispuestos a combatir al mal gobierno [...]” Intertítulo de continuidad tomado del filme.

Después de decirle al héroe "su majestad os agradece lo que has hecho por sus súbditos, atropellados por éstos que han venido a abusar",¹¹⁰ la película concluía con un texto donde se decía: "[...] Y como el visitador y delegado de la junta general no pudiera ir por toda la Nueva España, un año más tarde estalló la Independencia."¹¹¹

El insurgente no tuvo, por supuesto, mayor incidencia en la historia del cine mexicano, como sí la tuvieron otros filmes y sus directores, pero el filme se realizó con el beneplácito oficial, puesto que contó con la supervisión militar del capitán Humberto Morales y del teniente J. M. Incháustegui, además de la colaboración de la Escuela Militar de Aplicación, por cortesía de la Secretaría de la Defensa Nacional.

Es interesante señalar que entre los filmes históricos mexicanos se concedió muy poca importancia a los personajes históricos femeninos, en proporción a la que tenían los caudillos, lo cual se puede advertir desde los títulos. Josefa Ortiz de Domínguez había sido protagonizada por Sara García en *¡Viva México!* (Contreras Torres, 1934). Pero hubo otro proyecto irrealizado sobre Leona Vicario, respecto al cual su autora escribió esto a Ávila Camacho:

Los periódicos hablan con mucha frecuencia del gran interés que usted presta a las artes y a los escritores jóvenes que empiezan, llenos de entusiasmo, a sembrar sus ideas. Esto me ha conmovido profundamente y he admirado esos sentimientos suyos, de mecenas, creyendo en su sinceridad y que no se trata únicamente de una adulación reporteril [...] Soy escritora cineasta. Actualmente he escrito tres argumentos para cine, uno de los cuales es histórico; trata de la insigne Doña Leona Vicario. *La vida de esta dinámica mujer, ejemplo de patriotismo, de feminidad y de amor conyugal es casi desconocida para todos los mexicanos.* Esto se debe a que en la escuela se nos dice muy poco de ella y también a que en ninguna librería se vende nada sobre ella. Para documentarme he tenido que ir a las bibliotecas públicas durante muchos meses [...] *El script ha interesado en gran manera a varios productores, pero todos afirman que al*

¹¹⁰ Tomado de los diálogos del filme.

¹¹¹ *Ibid.* Texto final de la película.

*llevarse a la pantalla, sería forzosamente necesaria la ayuda oficial y es por eso que me dirijo a usted. Entre los productores de que le hablo se encuentran los Hermanos Rodríguez, a quienes considero perfectamente capacitados para hacer una magnífica presentación de este trabajo mío. Quisiera pues, que fuera usted tan bondadoso y gentil que se dignara darnos una cita para tratar con usted este asunto.*¹¹²

Pese a que en su solicitud la señorita Millán indicaba que con la realización del filme sobre Leona Vicario “se haría una estupenda labor pro patria” y que “dar a conocer la vida de tan ilustre dama levantaría la moral del pueblo en los actuales momentos”,¹¹³ fue obvio que la urgencia de aquellos momentos no podía detenerse en plantear en el cine la vida de aquella “dinámica mujer”. Como señalamos antes, los personajes femeninos del cine mexicano estaban confinados al melodrama familiar y a la vida de quietud, contemplación y recogimiento dentro del gineceo que es la casa paterna. Sus opuestas, las prostitutas del arrabal y, en términos históricos, las soldaderas atrabancadas de los filmes sobre la Revolución, eran precisamente por su “dinamismo” la otra cara de la dualidad dentro de la que casi siempre se ha movido el cine mexicano respecto a la figura femenina, y habrían de aguardar todavía hasta el alemanismo para su mejor lucimiento.¹¹⁴ Los tiempos no habían madurado todavía para personajes femeninos “dinámicos” y ni la urgencia ni su carácter histórico harían quebrantar, sino hasta muchos años después, lo que era casi un axioma para el cine mexicano.

¹¹² AGN/MAC/523.3/31, señorita Teresa Millán a Manuel Ávila Camacho, 19 de marzo de 1942.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Sobre esta dicotomía de la imagen femenina en el cine mexicano, Gustavo García refiere que “[...] la prostituta que se mueve, es dinámica, cambia (de doncella virginal a mujer fatal y degradada) sólo tiene como contraparte la imagen de ‘la madre como un Dios inmóvil, imperturbable y estático’ [...] la división entre cambio o movimiento como encarnación del mal, y el estatismo o la inmovilidad y la conservación de los valores inalterables como el bien, dan la pauta de toda una ideología dominante en el cine y que en el aspecto social llega a las más impresionantes paradojas: recrea una realidad gratificante que oculte la verdadera”. Gustavo García Gutiérrez, *El cine biográfico mexicano*, tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva, México, UNAM-FCPYS, 1978, p. 15. Véase también, en Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era-Posada-Grijalbo, los apartados referidos a La familia y La prostituta.

El cine "patriótico" de Miguel Contreras Torres

Miguel Contreras Torres, el director que ya contaba con una sólida reputación como "historiador" en el cine nacional, por los filmes que había dirigido en los años veinte y treinta, fue uno de los más entusiastas colaboradores de la política oficial y del proyecto de la OCAIA para hacer cine histórico-patriótico-propagandístico en México. Es de sobra conocido que escribió en los años cincuenta un libelo titulado *El libro negro del cine mexicano*, con toda clase de acusaciones y críticas contra un buen número de miembros de la industria nacional del cine. Por más que en varios de los casos aquellas inculpaciones hayan tenido fundamento, particularmente la relacionada con el monopolio de la exhibición de William Jenkins, Miguel Contreras Torres mismo tenía una larga historia de tráfico de influencias, abusos de poder y de confianza, tácticas publicitarias deshonestas y, sobre todo, de desmedidos beneficios obtenidos gracias al usufructo que hiciera de los apoyos oficiales y estadounidenses durante los años cuarenta. Algunos hechos relacionados con los filmes que realizó durante la guerra dan cuenta de una trayectoria que fue todo, menos honesta, y que vale la pena de referir, sobre todo porque los documentos que a continuación se citarán no se han dado a conocer públicamente.

Después de que en los años treinta, en una trastabillante carrera de cineasta patriota, tuviera algunos fracasos, aunque también sonados éxitos comerciales como *Juárez y Maximiliano* (1933), Contreras Torres inició a mediados de 1937 sus trabajos sobre un proyecto filmico relativo a la Conquista de México y cuyo título inicial fue *Hernán Cortés y Moctezuma*.

Sin tener bien madurada la idea y corto de recursos económicos para semejante empresa, el director suspendió la elaboración de aquel filme para realizar otros tres concebidos para propiciar el lucimiento de su esposa Medea de Novara: *La golondrina* (1938), *The Mad Empress (La emperatriz loca*, 1939) y

Hombre o demonio (Don Juan Manuel, 1940). En su afán de conservar su reputación como el más dotado para realizar filmes de tema histórico, se refirió en los que hizo, respectivamente, a la Revolución, El imperio de Maximiliano y Carlota y a la Colonia. Pero su visión de la época colonial como "época romántica y evocadora" pronto fue desplazada, en el principio de los años cuarenta, por la efervescencia del renovado patriotismo y nacionalismo del cine mexicano que se disponía a servir con cintas de ese corte a los llamados a la unidad del gobierno avilacamachista y a los intereses del Departamento de Estado.

En principio, luego de dirigir una comedia burda e intrascendente (*Hasta que llovió en Sayula* o *Suerte te dé Dios, 1940*), Miguel Contreras Torres se dirigió el 25 de enero de 1941 a Manuel Ávila Camacho para informarle del inicio del proyecto *Simón Bolívar*, y para solicitarle el apoyo del gobierno. Por más que disfrazaba dichas peticiones como solicitudes de "apoyo moral", él sabía, y había alardeado de ello desde los años treinta, que aquel respaldo era invariablemente de carácter financiero y logístico. Cuando Cárdenas era presidente de la República y Manuel Ávila Camacho secretario de Guerra, se le había dado aquella clase de "ayuda moral, absoluta, definitiva", para la filmación de *Juárez y Maximiliano* y otros de los filmes arriba citados,¹¹⁵ y para los dos primeros rollos del proyecto que nunca concluiría, *Hernán Cortés y Moctezuma*, del que se hablará más adelante.

Así, y siempre atento a los designios oficiales y a lo benéfico de los vientos panamericanistas que corrían, se dispuso a realizar *Simón Bolívar*, considerándolo, incluso antes de comenzar su realización, un "magno proyecto", el más grande e importante de toda la historia del cine mexicano, según sus declaraciones. Después de un encabezado en que se dirigía al presidente como "Muy distinguido señor y respetado amigo", Contreras Torres informaba esto:

Desde hace unas tres semanas estoy en Venezuela, tomando escenas y documentándome para la filmación de la epopeya histórica *Simón Bolívar*.

¹¹⁵ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, pp. 48 y 49.

He sido recibido por el señor presidente de Venezuela, General López Contreras, quien ha tenido la cortesía y gentileza de darme toda clase de facilidades para mi labor [...] Quiero participar a usted, señor presidente, que esta labor de acercamiento entre todos los pueblos hispanoamericanos la estoy llevando a cabo con todo decoro y dignidad para México y para mí, pues no deseo ni pido subvención de los gobiernos que visito, sino apoyo moral, el cual estoy recibiendo discretamente en nombre de la cinematografía mexicana [...] A mi regreso, si usted me hace el honor de recibirme, tendré mucho gusto en informarle de mis actividades, que estoy seguro favorecerán muchísimo a nuestro país, como espero informar a la Secretaría de Relaciones Exteriores y a nuestros diplomáticos, a quienes he visitado y participo de mis gestiones [...] Con el respeto y afecto de siempre me repito de usted su muy afectísimo servidor y muy respetuoso amigo [...] Miguel Contreras Torres.¹¹⁶

Tres meses después, el 28 de abril de 1941, Contreras Torres informaba haber culminado su viaje por Sudamérica, aunque no la filmación de la "gloriosa epopeya de la vida de *Simón Bolívar*", para la que había recibido "ayuda moral" de los gobiernos de Venezuela y Colombia, cuyos presidentes, Eleazar López Contreras y Eduardo Santos, respectivamente, le habían dado "personal aprobación" en cuanto al argumento. En aquel telegrama, Contreras volvía a solicitar una entrevista con Ávila Camacho para explicarle "la grandiosidad" de la película y hablarle sobre "la influencia que ejercerá (a) favor de nuestro país en América del Sur por ser poderoso vehículo (de) publicidad y difusión (de la) unión hispanoamericana".¹¹⁷

Pero la prueba de que la mencionada "ayuda moral" era apoyo que con recursos constantes y sonantes le estaban proporcionado los "gobiernos bolivarianos" y de que la solicitaba también al gobierno de México, se encuentra en su correspondencia posterior sobre el mismo filme. En mayo de 1941,

¹¹⁶ AGN/MAC/III/628. Miguel Contreras Torres (desde Caracas, Venezuela) a Manuel Ávila Camacho, 25 de enero de 1941. Conviene recordar una vez más que en este apartado, como en todo este trabajo, se ha respetado la grafía original de los documentos citados.

Contreras Torres informó a la presidencia sobre el inicio formal de la filmación de **Simón Bolívar** en Sudamérica, una vez que tuvo seguro el apoyo de los gobiernos venezolano y colombiano:

Esta semana comenzamos filmación película sobre vida **Simón Bolívar** con ayuda moral gobiernos llamados bolivarianos previa aprobación argumento. Película enaltece figura inmortal libertador sudamericano y motivo de intensa propaganda favor México países hermanos ya que aparece industria fílmica nacional quien presenta justo homenaje Simón Bolívar.¹¹⁸

En este comunicado Contreras Torres solicitaba al gobierno mexicano que lo recomendara ante la Secretaría de Relaciones Exteriores y ante la Secretaría de la Defensa Nacional, petición a la que se accedió de manera expedita. Una vez concluida la fase del rodaje en Sudamérica, volvió a México para dirigirse a Veracruz, por lo cual solicitó también "recomendaciones" al gobernador de aquel estado y al jefe de operaciones militares de la región.¹¹⁹ El filme sobre Bolívar sentó en 1941 un importante precedente respecto a lo que Contreras Torres estaba dispuesto a hacer para el gobierno mexicano, y en consecuencia para la OCAIA, y sobre lo que él iba a exigir en el futuro a sus patrocinadores como contraprestación. Por lo pronto, la necesidad de explotar **Simón Bolívar** llevó a Contreras Torres a dirigirse nuevamente al presidente de la República en el papel membretado de su compañía, cuyo eslogan rezaba: "*Descúbrase cuando oiga este nombre: **Simón Bolívar**. ¡No hay nada más grande!*"

Muy respetado señor presidente y fino amigo [...] Motivo de muy especial satisfacción es poder participar a usted la terminación de la epopeya continental **Simón Bolívar**, película escrita, dirigida y producida por mí [...] El vibrante tema de **Simón Bolívar** es, fundamentalmente, la idea de unión espiritual y cultural de todos los pueblos de nuestra raza, y un mejor

¹¹⁷ *Ibid.*, 28 de abril de 1941. (Los paréntesis son míos para completar la información del telegrama.)

¹¹⁸ *Ibid.*, 12 de mayo de 1941.

¹¹⁹ *Ibid.*, 2 de junio de 1941.

entendimiento entre las naciones del continente americano. Para realizarla no pedí ni acepté ayuda económica de ningún gobierno extranjero, habiendo sido producida con capital mexicano y con la bondadosa colaboración que usted se dignó impartirme, por lo tanto, aprovecho la terminación de mi obra para expresar a usted mi agradecimiento [...] *En Simón Bolívar hay mucho de la expresión del sentimiento del pueblo mexicano y una ofrenda de nuestras ideas libertarias a nuestros hermanos del sur. Me he apegado con todo respeto a la historia y con un sincero afecto al ilustre prócer que inspiró mi idea y a las naciones que liberó con su pluma y su espada [...]* Con el íntimo orgullo de sentirme mexicano, permitame dedicar a usted, digno representante de mi nación, este modesto trabajo mío, producto de mi inspiración y propias ideas [...] Por último, solicito de usted y su honorable familia, el honor de asistir a una exhibición privada en un teatro, el día y hora que usted se sirva indicar, rogándole me permita invitar a los miembros de su gabinete y al H. Cuerpo diplomático. Yo me pondré de acuerdo con el señor Lic. González Gallo para lo que usted se sirva acordar [...] Con todo respeto y afecto me repito su atento servidor y adicto amigo.¹²⁰

A pesar de sus declaraciones en el sentido de que no pidió ni aceptó apoyo económico de los gobiernos sudamericanos durante la filmación de **Simón Bolívar**, es probable que el "apoyo moral" de aquellos gobiernos se le haya proporcionado en términos de facilidades de todo tipo que significaron ahorro de presupuesto. Por otro lado, es claro también que la "bondadosa colaboración" de Manuel Ávila Camacho se tradujo en "recomendaciones" ante todas las entidades oficiales y gobiernos de los estados que facilitaron el proceso de filmación, con el consecuente ahorro que esto significa. Ciertamente, el filme fue una superproducción de su tiempo, y considerando lo que por entonces se invertía en la realización de una película, puede creerse que el apoyo de la Financiera de Películas, S. A., subsidiaria del Banco Nacional de México, le fue fundamental. Dicha financiadora operaba también con fondos del gobierno de México, a través de la Secretaría de Hacienda, mediante el fideicomiso que para el efecto la OCAIA había establecido en el Banco de México.

¹²⁰ AGN/MAC/III/628. Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 22 de abril de 1942. Se ha respetado la grafía original del documento. Las cursivas son mías. Era una costumbre ya de todos conocida la de Contreras Torres de hacer sus consabidas premiéres en Bellas Artes o en cualquier otro recinto de similar

Es válido suponer pues que en 1941 los filmes mexicanos ya eran financiados tanto por el gobierno mexicano como por el de los Estados Unidos, aun cuando un acuerdo formal para ello no se firmó sino hasta junio de 1942. En el se hacía referencia al “precedente” previamente establecido por la OCAIA, y del que seguramente se beneficiaron los tan “espontáneos” como oportunos cinematografistas mexicanos, entre ellos en primer término Contreras Torres. En la búsqueda del efectismo y del afianzamiento de sus relaciones, aquel cineasta llegaba al extremo de solicitar incluso espacios que no eran oficiales para la exhibición de sus producciones, a sabiendas de que los resortes del poder se movían casi siempre en su favor, sin importar que fuesen propiedad de particulares y que pudieran no estar a su disposición. La carta que dirigió al secretario particular de la presidencia lo ilustra:

Muy distinguido señor licenciado [...] Después de año y medio de trabajo ha quedado terminada la película *Simón Bolívar*, escrita, dirigida y producida por mí y distribuida mundialmente por mis socios los señores Grovas [...] *En carta de esta fecha me permito dedicar mi obra al señor Presidente de la República, y ofrecer la primera exhibición de la misma a mi General Ávila Camacho*, su honorable familia, miembros del gabinete y H. Cuerpo Diplomático. Deseo hacer la exhibición en un teatro por varias razones, siendo las principales la calidad de la fotografía y el sonido, que no son iguales en una sala privada; y después *por ser mi deseo que el señor Presidente cambie impresiones con los señores representantes de los países llamados Bolivarianos, quienes son las personas más autorizadas para juzgar mi película desde el punto de vista histórico* [...] Yo le agradeceré a usted pasar mi carta al señor presidente Manuel Ávila Camacho y comunicarme su resolución o notificarme si desea usted que pase a verlo. La película ya está lista y no queremos enviarla al extranjero antes de mostrarla al señor presidente. La exhibición dura unas 3 horas y 45 minutos, y para disponer de los teatros Alameda o Iris o el que usted prefiera, sería necesario hacerlo en la mañana o a medio día [...] Permítame invitar a usted y a su honorable familia a dicha exhibición [...] Miguel Contreras Torres.¹²¹

importancia que se le prestara por la fuerza de sus relaciones, y para las elites: el presidente, el gabinete, el cuerpo diplomático acreditado en México y sus respectivas familias.

¹²¹ *Ibid.*, Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia, 22 de abril de 1942. Las cursivas son mías.

Con todo el apoyo oficial de los gobiernos mexicano y sudamericanos, con una fuerte campaña publicitaria, y es seguro que con la complacencia de las distribuidoras estadounidenses, forzadas por la OCAIA, **Simón Bolívar** fue un tremendo éxito comercial en todo el continente,¹²² hasta el punto de que el presidente de Venezuela, Isaias Medina Angarita, condecoró a su protagonista, Julián Soler, y a Contreras Torres, con el título de Libertador en el grado de Caballero.

Habiendo contado con la asesoría de los historiadores Vicente Lecuma y Cornelio Hispano, Miguel Contreras Torres se sentía más que seguro, sobre todo porque el nombre de Cornelio Hispano ocultaba con este seudónimo al historiador, abogado, diplomático, poeta, crítico y traductor colombiano Ismael López (1880-1962), entre cuyas obras se encontraban *Colombia en la guerra de independencia*, *Bolívar y la posteridad*, *Historia secreta de Bolívar*, *La quinta de Bolívar* y *Los cantores de Bolívar*, entre otras.

Simón Bolívar pretendía ser una apoteosis del panamericanismo, y fue el detonante de una carrera cuando en 1941, en el momento de su realización, apenas comenzaba una nueva interpretación cinematográfica de la independencia de Latinoamérica y del panamericanismo. Como era de esperarse, la prensa de la época en México dijo de **Simón Bolívar** que “[...] esta película es de palpitante actualidad en estos momentos, porque hace una labor de acercamiento panamericano, presentando en la pantalla a Simón Bolívar, que hace más de 100 años soñaba con la unión de todos los países hispanoamericanos”.¹²³ Se esperaba de la película que fuera “bien estimada y comprendida, sin egoísmos ni pasiones ‘por los pueblos de Hispano América, para quienes lleva un mensaje

¹²² La prensa mexicana de la época destacaba, por ejemplo, los elogios que **Simón Bolívar** recibía en la prensa de Caracas y, por otra parte, a decir de Salvador Elizondo, **Simón Bolívar** recuperó su costo de producción en 3 meses de exhibición en Venezuela. *El Universal*, 1ª sección, 25 de julio de 1942, p. 7 y Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, p. 23, respectivamente.

¹²³ “La película ‘Simón Bolívar’ fue estrenada ayer en el cine Palacio”, *El Universal*, 1ª sección, 16 de julio de 1942, p. 9. Las cursivas son mías.

fraternal de acercamiento' [...]",¹²⁴ y se destacaba además que "Bolívar es uno de los vértices del triángulo inmortal de América. Él, con Washington y Morelos, colocó los cimientos de un Nuevo Mundo Libre."¹²⁵

Pero, con todo y "la aprobación sin reservas" que las audiencias le estaban reservando al filme, a consecuencia de la intensísima campaña de publicidad que le dispensaron, de la misma forma que se la habían dado "además de las autoridades venezolanas, los miembros de la Academia de Historia Bolivariana, que la aceptaron como apegada a la realidad histórica, después de un minucioso y detenido estudio",¹²⁶ algunas opiniones disintieron del coro de loas, como la citada a continuación, donde se formulaban serios cuestionamientos al planteamiento argumental de Contreras Torres y asesores sobre Bolívar.

Entramos en la sala con la cara monda, ni una púa de las recias barbas asomaba por encima de nuestra piel, pero transcurrieron las horas, no sabríamos decir cuántas, y al encontramos de nuevo en la calle y bajo la lluvia, éramos casi unos meros. Nuestra barba había crecido mientras la película nos relataba con minuciosidad cronológica de calendario, las grandes, las pequeñas y las minúsculas hazañas de Bolívar [...] De paso y antes de señalar las equivocaciones de la película, repetimos, muy bien realizada en su conjunto y en sus detalles superabundantes, diremos que, para el público y para fines pedagógicos, es excesivamente larga. No necesita repetir trozos de combates todos semejantes ni tantas entradas triunfales. De la película queda una sensación total de caballos que corren y hombres que caen. Menos combates y menos desfiles no le restarían mérito alguno a la obra y la tornarían ligera, menos redundante y más artística [...] *El Bolívar que se nos presenta es un Bolívar heroico, como lo fue el libertador, pero inmovible, un héroe inverosímil, de granito.* Erguido sobre su caballo de guerrero infatigable, o abatido sobre su mesa de legislador y estadista de incomparable visión, el Bolívar filmico es un general injerto en santo, que no vacila nunca, ni sucumbe a ningún apetito [...] *Falsa versión que empequeñece al hombre, que en este caso es tan grande como el patriota* [...] Su condición humana, no divina, como se pretende que aparezca cuando rechaza todos los requerimientos, puestos los ojos en blanco y soñando con la libertad, es la que hace de este

¹²⁴ Florestán (seudónimo), "Lo épico, flor de la historia. Una espectacular producción para una vida espectacular como pocas", en *El Universal*, Suplemento dominical, 19 de julio de 1942, p. 5.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

hombre extraordinario un ser de excepción, un personaje tan seductor y tan alto.¹²⁷

Para Gonzalo de la Parra, el autor de la nota anterior, estaba muy claro que **Simón Bolívar** se había realizado con el propósito de “[...] procurar la unión espiritual de las naciones de América, tan a la moda, puesto que otros vínculos serán de remota realización”.¹²⁸

Cuando había terminado de rodar **Simón Bolívar**, Contreras Torres se dirigió a Manuel Ávila Camacho para informárselo y a la vez para solicitarle sus “consejos” y “apoyo moral” para un proyecto que interrumpió con el fin de realizar **Simón Bolívar**. Se refería al inconcluso **Hernán Cortés y Moctezuma**, iniciado en 1937, que ahora promocionaba con el título de **La Conquista de México**. Decía Contreras Torres en su misiva:

Muy respetado señor presidente y fino amigo [...] Me es honroso poner en su conocimiento el haber terminado completamente, después de casi un año de labor, mi última producción cinematográfica, **Simón Bolívar**, de la que soy autor y director, agradeciendo muy sinceramente la importante colaboración que me impartió el gobierno de mi país [...] La película **Simón Bolívar** es el esfuerzo máximo realizado, no sólo en México, sino en cualquier país de habla castellana, y sin duda contribuirá grandemente para obtener un mayor y benéfico acercamiento con todos los países de América, muy especialmente las naciones en que el genio de Bolívar contribuyó a su libertad e independencia [...] *Mi próxima película será “La conquista de México”, inspirada en los datos históricos de Bernal Díaz del Castillo, Orozco y Berra y el mismo Hernán Cortés. Será obra de prestigio, aliento y luz para nuestro pueblo y el más alto exponente de las virtudes de nuestra raza. Como esta obra ya ha sido principiada desde el año de 1940 y la interrumpí para filmar Simón Bolívar, con todo respeto me permito solicitar de usted una breve entrevista para exponerle de viva voz el espíritu patriótico y la trascendencia de esta obra monumental, cuya*

¹²⁷ Gonzalo de la Parra, “Puntos de vista”, *El Universal*, 1ª sección, 24 de julio de 1942, pp. 3 y 7. Las cursivas son mías. Originario de Chihuahua, Gonzalo de la Parra (1892-1953) había sido constitucionalista desde 1915. Como periodista fue colaborador de *El imparcial*, fundador de *El Nacional* y de *El Heraldo* en 1921. Tiempo después sustituiría a Carlos Noriega Hope como gerente y director de *El Universal Ilustrado*.

¹²⁸ *Ibid.*

exactitud, orientación y mejor realización dependerán muchísimo de los consejos y apoyo que de usted reciba [...] Con mi sincero afecto y respeto de siempre me es grato repetirme de usted como su viejo amigo y leal servidor [...] Miguel Contreras Torres.¹²⁹

Lo importante de este documento es que permite deducir que, en un despliegue del oportunismo que lo caracterizó, Miguel Contreras Torres fue el primero de los realizadores mexicanos en aprestarse a servir a la política oficial y de la OCAIA en favor del panamericanismo, a grado tal que suspendió el proyecto **La Conquista de México** iniciado en 1937 y que finalmente inconcluso. Se puede suponer que si no terminó su película sobre la Conquista de México, no obstante ser él el más beneficiado por el gobierno mexicano y la OCAIA para llevar a cabo sus proyectos de cine histórico propagandístico, aquello se debió precisamente a que tales temas se trataban, si acaso, en los filmes religiosos relacionados con el mito de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, pero con extrema cautela.

En los años treinta, cuando se realizaron cintas como **Tribu** (1934), del propio Contreras Torres y también sobre la Conquista, **El indio** (Armando Vargas de la Maza, 1938) o **La noche de los mayas** (Chano Urueta, 1939), una como **Hernán Cortés y Moctezuma** hubiera tenido mayor significación en virtud de la efervescencia discursiva de hispanistas contra indigenistas, y viceversa, que estaba en su apogeo, y de que el cardenismo había mostrado abierta simpatía por aquella clase de proyectos. Sin embargo, el tema siempre había despertado siempre recelos y, aunque para los dos primeros rollos que alcanzó a filmar de **Hernán Cortés y Moctezuma** Contreras Torres recibió de Cárdenas "una subvención de 200 mil pesos",¹³⁰ el proyecto nunca se concluiría.

¹²⁹ *Ibid.*, 19 de marzo de 1942. Las cursivas son mías.

¹³⁰ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 55. Doscientos mil pesos era una cantidad muy elevada, si se considera que el costo promedio de producción de un filme en 1938-1939 era de aproximadamente 130 000 pesos. Véase cuadro K.

Incluso para un gobierno como el cardenista, que se consideró indigenista, el proyecto suscitó suspicacias y temores, a grado tal que, de acuerdo con el propio Contreras Torres, Cárdenas mismo le había cuestionado sobre el riesgo de que se pudieran resucitar "viejos rencores" con el proyecto sobre la Conquista de México.¹³¹ En los cuarenta, el tema de la conquista sencillamente no era útil y podía resultar hasta contraproducente desde la perspectiva de la unidad y reconciliación proclamadas por el avilacamachismo.¹³² Además, no solamente el gobierno mexicano tenía reservas por el tratamiento de temas como la Conquista; la OCAIA, que había contratado a Orson Welles para su política de propaganda filmica en Latinoamérica, le negó la posibilidad de rodar una película acerca del mismo asunto. Al respecto, Salvador Novo recordaría en 1945 el proyecto irrealizado y nacido en 1940:

Trato de reconstruir, mentalmente, el interés de Orson por México. Fue sin duda Dolores (del Río) quien lo nutrió. Por 1940, ambos acariciaban el proyecto de hacer una conquista de México en que Orson sería el Cortés y Dolores la Malinche. A mí me pareció que esa historia fundamental podría actualizarse en la medida y en el sentido en que los nuevos conquistadores de México serían también rubios, y con respecto a Cortés, conservarían o restaurarían la contribución de un adelanto esta vez mecánico, que una Malinche igualmente previsora que doña Marina avizoraría en aparente detrimento de su raza. A Orson le entusiasmó este giro de la historia, y un poco a causa de ese entusiasmo, y de su efímera decisión de empezar en el acto la película, volví a México a prepararla [...] Luego las cosas cambiaron, y los planes para películas mexicanas se enriquecieron, al borde de la guerra, con el proyecto patrocinado por el coordinador (de asuntos interamericanos), de cuatro películas de Orson situadas en cuatro partes del continente a punto de panamericanizarse. Él se marchó a Brasil y envió a México a Norman Foster y a Joe Noriega [...].¹³³

¹³¹ *Ibid.*, p. 49.

¹³² Sobre las estrategias conciliadoras del gobierno avilacamachista véase Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, México, Colmex, p. 230.

¹³³ Novo, *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, op. cit., p. 271. Nota publicada el 5 de marzo de 1945, pero referida a hechos ocurridos en 1940. Las cursivas son mías. La película que Foster y Noriega iniciaron en México fue *Mi amigo bonito*, "[...] uno de los cuatro episodios del documental *It's All True*, de Orson Welles, que no fue concluido". Vid. Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros: directores norteamericanos en México*, México, UNAM, 1992, p. 162.

Miguel Contreras Torres también había mencionado, hacia 1938, a Dolores del Río como la posible protagonista de *La Malinche* en la versión que inició sobre el tema denominado *Hernán Cortés y Moctezuma* en 1937 y luego *La Conquista de México* en los cuarenta.¹³⁴ Pero éste último era un proyecto que todavía podía resultar incendiario y para el cual no se le habría de dar a Miguel Contreras Torres el apoyo que en cambio sí se le brindó para sus otras producciones. El gobierno mexicano respaldaba la producción siempre y cuando los filmes no propiciaran controversias respecto a temas espinosos como la Conquista y la Revolución, o incluyeran personajes que reforzaran la mitología de los héroes vencidos y derrotados o de los indios subyugados, como se habían planteado en el cine de los años treinta.

Acicateado por el éxito de *Simón Bolívar*, Miguel Contreras Torres acometió en seguida la realización de *Caballería del imperio* (1942), cuyo éxito, también muy aceptable, lo pondría en posibilidad de continuar lo que él suponía su gran fresco cinematográfico sobre la historia de México. Cuando Contreras Torres produjo y dirigió *Caballería del imperio*, ya tenía como antecedentes en el tema sus producciones de *Juárez y Maximiliano* (1934), *La paloma* (1937) y *La emperatriz loca* (rodada en inglés en 1939 y titulada *The Mad Empress*).

Dotadas de mayor contenido histórico, las películas del michoacano Contreras Torres durante los treinta dieron paso, en los cuarenta, a una acentuación de la perspectiva melodramática que canceló toda posibilidad a una adecuada dramatización que descubriera ante los espectadores las contradicciones de las que surgió el imperio y originaron al final su dramática derrota. *Caballería del imperio* fue una mezcla de datos históricos con visiones folclorizantes del México del que se "enamoraron" los emperadores, todo como escenario de tramas amorosas que respondían a necesidades comerciales.

¹³⁴ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 49.

En el afán de inocular la propaganda en favor de la unidad, la lucha entre conservadores y liberales se planteaba en términos de opereta, y cuando los personajes que los encarnaban intentaban ser serios y dramáticos, acababan por ser casi una farsa. En algunas secuencias de *Caballería del imperio* se buscó expresar la división que aquella aventura originó entre los mexicanos, planteando el asunto como la fragmentación de una familia que luego se reconcilia. Por tal motivo, ya cerca del desenlace, escuchamos en boca de uno de los personajes, don Joaquín de la Cantolla, una explicación de sus veleidades políticas, con el propósito de sintetizar la historia mexicana del siglo XIX y la lucha entre conservadores y liberales.

Don Joaquín, que en el inicio de la acción resulta el más entusiasta miembro de la corte, explica a su sobrino Julián (chinaco que lucha con los liberales) que, así como antes del imperio fue juarista, y después afecto en extremo a los emperadores, ante la muerte de Maximiliano vuelve a ser juarista porque en realidad nunca dejó de serlo. El personaje se justifica diciendo esto:

Ramón: Yo que he luchado tanto contra el imperio y que hubiera dado con gusto mi vida por echar a los emperadores, ahora siento una gran pena en el corazón al saber que se van.

Don Joaquín: Ya ves hijo. Tú me criticabas porque primero fui juarista y después me convertí al imperio. No era mi afecto al imperio. Era mi amor a Maximiliano y a Carlota después de que los conocí.

Ramón: ¿De modo tío que vuelve a ser de los nuestros?

Don Joaquín: Siempre lo fui, Ramón, siempre lo fui. *Fueron la guerra y la desavenencia entre nosotros mismos los que me hicieron pensar que quizá un extraño, un príncipe bueno, nos daría la paz y la concordia y acabaría con la guerra entre hermanos. Pero me equivoqué. México y América entera no quieren intrusos. Aunque se nos desgarran las entrañas preferimos la libertad a toda costa.*¹³⁵

¹³⁵ Diálogo tomado de *Caballería del imperio*. Las cursivas son mías.

Estos mensajes, resultado de los llamados a la "concordia de todos los mexicanos" y de los mensajes "de paz y amistad (de México) con todos los pueblos de la tierra"¹³⁶ dieron lugar a forzados devaneos verbales entre quienes eran afectos al imperio y los contrarios a él, presentados en la película. Cuando Carlota felicita a la guardia imperial por su disciplina, otro personaje, en respuesta, alaba la "firmeza y el carácter de la emperatriz". Después de escuchar cantar a Miliza Korjus, Julián Soler decía que "los mexicanos sabemos admirar la belleza y el arte en toda su expresión", y en referencia a los emperadores decía que "los mexicanos sabemos admirar la distinción y la bondad", para recibir como respuesta que "los mexicanos me parecieron siempre muy audaces y románticos..."¹³⁷

En estos coloquios salían a relucir los lugares comunes de lo que se suponía definitorio de la idiosincrasia mexicana: "Extraño país es éste, donde un día nos acecha la muerte y al siguiente nos regala fiestas, con caras que saben reír y gritar, llorar y amar."¹³⁸ Una de las damas de la corte salvaba del fusilamiento a un grupo de chinacos con el argumento de que "el imperio no es vengativo y demuestra su equidad y justicia cuando hay que hacerlo",¹³⁹ por lo cual luego, cuando Carlota partía para Europa, alguien decía: "son órdenes de mi general Porfirio Díaz, dejar el paso libre a una dama. También los soldados mexicanos saben ser generosos".¹⁴⁰

Los éxitos obtenidos con *Simón Bolívar* y *Caballería del Imperio* ensoberbecían cada vez más a Contreras Torres. Si ya se había dicho que Bolívar

¹³⁶ Josefina Zoraida Vázquez, *op. cit.*, p. 223.

¹³⁷ Frases tomadas de los diálogos del filme *Caballería del imperio*.

¹³⁸ Dicho por el personaje del conde Rudolph (René Cardona) a la cantante Vera Dona (Miliza Korjus), cuando ambos hablan del arrobamiento que sienten por México, que los ha "conquistado". Tomado de los diálogos de *Caballería del imperio*.

¹³⁹ En esta parte se tergiversaba por completo la historia del decreto del 2 de octubre de 1865, mediante el cual Maximiliano ordenó pasar por las armas, sin juicio alguno de por medio, a cualquier opositor del imperio. Esto originó como respuesta un decreto similar de Juárez que ordenaba tomar la misma medida contra los conservadores, lo cual contribuyó a ahondar la confrontación y el encono de la lucha.

¹⁴⁰ Todas las frases de este párrafo han sido tomadas de los diálogos de diversos personajes del filme *Caballería del imperio*.

era uno de los tres vértices del triángulo inmortal de América, y el filme estaba hecho, y si además en Estados Unidos se planeaba la realización de una cinta sobre Washington, Contreras Torres se sintió el más indicado para culminar con el último de los "vértices": José María Morelos y Pavón. Así, hacia julio de 1942, realizaba las gestiones necesarias para rodar *El padre Morelos*, tratamiento de la guerra de Independencia para el cual tenía como antecedente la realización de su anterior cinta sobre el tema, *¡Viva México!* (1934).

Los documentos sobre el proceso de realización, distribución y exhibición de *El padre Morelos* ponen más claramente en evidencia todavía la forma tan grotesca y poco ética en que Contreras Torres recurría a toda clase "medios" de para lograr sus fines. El gobierno del estado de Michoacán dirigió el siguiente memorándum a la presidencia de la República.

En estos momentos en que todos nos proponemos exaltar el sentimiento patrio y colaborar con las altas autoridades del país en su misión de salvar nuestra integridad, ha creído propicio el gobierno del Estado de Michoacán patrocinar la filmación de la película Morelos, cuya dirección y producción ha encomendado al conocido cinematografista señor Miguel Contreras Torres [...] El señor General de División don Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, simpatiza con la idea y ha ofrecido su amplia y valiosa ayuda. Con tal motivo se le suplica con todo respeto tenga a bien dictar sus acuerdos a efecto de que se proporcione el financiamiento necesario en el concepto de que el costo de la obra no excederá la cantidad de \$280,000.00 y se prestará como garantía la misma película y subsidiariamente el gobierno del Estado está dispuesto ha comprometer su participación en los impuestos federales.¹⁴¹

Después de aquella comunicación, secretario particular de la Presidencia de la República se dirigió al entonces ministro de Hacienda y Crédito Público, el licenciado Eduardo Suárez, en los siguientes términos:

El C. Gobernador del Estado de Michoacán, General Félix Ireta Viveros, a través de atento memorándum que el 1º de los corrientes envió al C. Presidente de la República, le manifestó que ha creído propicio patrocinar

¹⁴¹ AGN/MAC/III/628, memorándum de la Secretaría Particular del Gobierno del Estado de Michoacán, 1º de julio de 1942. Las cursivas son mías.

la filmación de una película que llevará por título "Morelos", cuyo argumento versará sobre la vida de Don José María Morelos y Pavón, héroe de nuestra independencia y *que servirá como medio de difusión para exaltar el sentimiento patrio en los actuales momentos* [...] Con tal motivo el C. Gobernador de aquella entidad solicita del propio primer magistrado se proporcione el financiamiento necesario, en el concepto de que el costo de la obra no excederá de \$280,000.00 (Doscientos ochenta mil pesos), otorgándose como garantía la mencionada película, cuya filmación le ha sido encomendada al cinematografista señor Miguel Contreras Torres, que tiene su despacho en el No. 19 de la Avenida del Ejido, de esta capital [...] *Por acuerdo del C. Presidente me permito comunicarle lo anterior, a efecto de que sea usted muy servido disponer que esa Secretaría de su muy merecido cargo, busque el financiamiento a que he hecho mención* [...] Reitero a usted las seguridades de mi muy atenta consideración [...] Jesús González Gallo.¹⁴²

Con la misma fecha del 6 de julio de 1942, y prácticamente con los mismos textos que se habían utilizado en los dos oficios ya citados, la Presidencia de la República solicitó toda clase de facilidades para el rodaje de ***El padre Morelos*** a los gobernadores de Morelos, Oaxaca y Puebla, y a diversas dependencias gubernamentales y otras entidades, entre ellas la Secretaría de Trabajo y Previsión Social, para que, por su intermediación, la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECM) proporcionara los mejores elementos para la filmación.

Al licenciado Octavio Béjar Vázquez, secretario de Educación Pública, se le recomendó que le proporcionara a Contreras Torres "amplia documentación en el Museo Nacional, así como que se le facilite por una semana el Palacio de Bellas Artes para exhibirla", cuando la película estuviese terminada. Finalmente, se solicitó al general Pablo Macías Valenzuela, secretario de la Defensa Nacional, que le facilitara a Contreras Torres los contingentes, los instructores y "armamento

¹⁴² *Ibid.*, Jesús González Gallo a Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público, 6 de julio de 1942. Las cursivas son mías.

antiguo, así como municiones de salva para efectuar los simulacros que se necesiten, con interventor militar que lo controle".¹⁴³

El 6 de octubre de 1942, Contreras Torres se dirigió a Ávila Camacho para informarle sobre el inicio formal del rodaje del filme y expresarle su agradecimiento, imbuido hasta la médula de lo que se tendría que suponer un genuino sentimiento patriótico. El texto de su telegrama era el siguiente:

Viernes próximo saldré Michoacán con personal técnico y artístico empezar filmación película Morelos. Deseo expresar a Ud. sincero agradecimiento por confianza y distinción que Ud. y Sr. Gobernador de Michoacán me han otorgado al encomendarme la ejecución de obra tan delicada como patriótica y espero corresponder a dicha confianza [...] Con afecto y respeto saludólo [...] Miguel Contreras Torres.¹⁴⁴

Cuando la película, que, según se consignaba en los créditos y en las informaciones de prensa, se basaba en diversas fuentes historiográficas (Bustamante, Alamán, Hernández Dávalos, etc.), estuvo concluida, se estrenó en abril de 1942, pero no tuvo el mismo éxito de sus inmediatas predecesoras, a pesar de haber contado con un fuerte apoyo publicitario y atención por parte de la prensa. A juzgar por los testimonios de la prensa sobre el filme, los periodistas la aplaudieron de manera unánime, pues la consideraron "[...] la película profesional por excelencia, modelo de cinematografía en la que el autor, director y productor ha sabido reunir hábilmente todas las virtudes que hacen del cine profesional un verdadero espectáculo [...]".¹⁴⁵ Se dijo también que Contreras Torres había "[...] realizado la película máxima de su carrera [...]"¹⁴⁶ y lo más que se le llegó a criticar fueron aspectos menores relacionados con su ritmo y duración, como se puede advertir por el siguiente fragmento de una crítica de la época:

¹⁴³ *Ibid.*, Oficios dirigidos por Jesús González Gallo, secretario particular de la presidencia, a todas las dependencias oficiales citadas en el párrafo y todos con fecha 6 de julio de 1942.

¹⁴⁴ *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 6 de octubre de 1942.

¹⁴⁵ Nota anónima publicada en *El Cine Gráfico* (25 de abril de 1943), citada por Ramírez, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴⁶ Nota anónima publicada en *El Universal* (22 de abril de 1943), citada por Ramírez, *op. cit.*, p. 183.

No decimos que *El padre Morelos* sea una película mala, pero sí que es tediosa por culpa del diálogo y por su falta de agilidad. Comprendemos que una obra biográfica tan delicada como esta deba observar un compás diferente, pero aún así se le pudo imprimir mayor "velocidad", por decirlo así, a aquellas lentísimas escenas que duran siglos.¹⁴⁷

Acostumbrado a toda clase de artimañas, Contreras Torres se había excedido, durante el rodaje de *El padre Morelos*, en tiempo y presupuesto. Pero ello se debió a que estaba filmando simultáneamente parte del material que habría de utilizar para *El rayo del sur* (1943), película concebida como secuela de la anterior. Años después, algunos de los actores lo acusarían de haber procedido así para no pagarles por participar en dos películas. El caso es que, el mismo día en que se estrenó *El padre Morelos*, Contreras Torres dio continuidad al rodaje, de hecho ya iniciado, de *El rayo del sur*, cuyo argumento versaba sobre las batallas del caudillo, una vez que se incorporó al movimiento insurgente, y hasta su fusilamiento. Terminada su nueva "epopeya", Contreras Torres movió otra vez los hilos del poder que estaban a su disposición.

Recorriendo un camino conocido por él desde los tiempos del cine mudo, Miguel se lanzó apresurado y nervioso con sus rollos bajo el brazo a exhibir en privado ante el presidente y algunos íntimos su drama épico. Allí, ante esa selecta audiencia, tuvo oportunidad de comprobar lo dulce que eran la fama y la amistad: el general Cárdenas, conmovido vivamente ante lo que acababa de presenciar, reconoció que *El rayo del sur* "está perfecta. No me consolaría de que le quitaran una escena más".¹⁴⁸

Así las cosas, en varios memoranda dirigidos a Manuel Ávila Camacho, Contreras Torres le solicitó la emisión de acuerdos para que el Museo Nacional de Historia le autorizara la *première* en Bellas Artes y para que dicho recinto le fuera reservado del 4 al 16 de septiembre de 1943. También pedía el apoyo de la Secretaría de Educación Pública para que se instalaran los equipos necesarios de proyección,

¹⁴⁷ Nota anónima publicada en *Novelas de la Pantalla* (8 de mayo de 1943), citada por Ramírez, *Miguel Contreras Torres...* op. cit., p. 186.

¹⁴⁸ *Ibid.*

sonido y pantalla; exhortó a la Lotería Nacional y Petróleos Mexicanos para que cooperaran cada uno con un cartel y con el pago de menciones en la radio; además, demandó que se cobrara la mitad del impuesto ordinario en los cines del Distrito Federal y en los estados durante la exhibición del filme; solicitó asimismo que se le extendieran recomendaciones ante los gobernadores de cada una de las entidades, con el fin de que se impulsara oficialmente la exhibición de *El rayo del sur*. Prácticamente exigió un acuerdo al secretario de Hacienda para que hicieran "entrega inmediata" al Banco Cinematográfico, S. A., de la cantidad de 17 204.21 pesos, necesarios para la terminación total del filme, de acuerdo con un presupuesto que adjuntaba. Finalmente, pretendió que se le diera una ayuda de 20 000 pesos para "propaganda extraordinaria" en prensa y radio, así como publicidad a los héroes de la Independencia en anuncios luminosos. Y como para acicatear aún más la ya de por sí expedita colaboración oficial, Contreras Torres concluía aquellas peticiones diciendo "[...]que la propaganda enemiga no mine nuestro patriotismo. Confíemos en nuestros gobernantes".¹⁴⁹

Cuando, una vez terminada *El rayo del sur*, Contreras Torres no tuvo a su alcance algunas de las prebendas que había solicitado con la debida anticipación, se dirigió nuevamente a la Presidencia de la República para quejarse y replantear sus demandas.

No obstante gentil ofrecimiento de usted y promesa que me hizo personalmente Sr. Secretario Educación Pública para exhibir segunda etapa película Morelos en Palacio Bellas Artes, hasta esta fecha no he podido obtener ninguna contestación de parte del Sr. Lic. Véjar Vázquez ni afirmativa ni negativamente. Como yo contaba con Palacio Bellas Artes para presentar dignamente esta película que resume luchas y aspiraciones pueblo mexicano, no gestioné exhibición en otros cines esta ciudad, encontrándome con dilema de que cines Alameda, Chino y Palacio ya han programado película para mes fiestas patrias. Película *Rayo del sur* necesita para su mayor éxito ambiente entusiasmo fiestas patrias y considero el más decoroso y serio homenaje que la nación puede rendir a nuestros héroes en esta fecha, *rogándole a usted con todo respeto me dé su ayuda para exhibir esta película en palacio Bellas Artes o que por medio*

¹⁴⁹ AGN/MAC/III/628, memoranda de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, del 15 al 30 de junio de 1943.

influencia Sr. Rojo Gómez empresas teatros Alameda o Chino den preferencia a esta película, de lo contrario al ser estrenada en fechas ordinarias perderemos 50% del éxito y entusiasmo con que puede ser tomada por el público esta película [...] Con afecto y respeto saludolo [...] Miguel Contreras Torres.¹⁵⁰

Como era de esperarse, *El rayo del sur* tuvo su première de lujo, aunque no se puede asegurar que ello ocurrió por preferencia del público, se mantuvo tres semanas en su cine de estreno en septiembre de 1943, lo cual era muy aceptable en la época. Para la fase siguiente su director una vez más echó mano de toda clase de apoyos a su alcance para preparar el lanzamiento del filme en el interior de la república. A finales del mes señalado, de 1943 Contreras Torres gestionaba la entrega de los recursos publicitarios que había solicitado desde mediados de junio de 1943.

El señor Presidente de la República me hizo el favor de concederme una ayuda de 20,000 pesos para publicidad de radio y prensa difundiendo la personalidad de Morelos, Matamoros, Galeana, Bravo y demás héroes de la independencia con motivo de la película *El rayo del sur*, rogando a usted muy respetuosamente decirme si ya se han girado órdenes sobre el particular y a quién debo recurrir para recaudar ese dinero pues estamos en plena distribución de esta película [...] Respetuosamente saludolo [...]

Miguel Contreras Torres.¹⁵¹

Por otra parte, se le hicieron a Miguel Contreras Torres las cartas de "recomendación" necesarias, dirigidas a todos y cada uno de los gobernadores de los estados de la República, para apoyar la exhibición del filme. El texto de aquellas cartas, igual en todos los casos, rezaba así:

El señor Miguel Contreras Torres, que acaba de producir una película intitulada *El rayo del sur*, sobre la vida del prócer de nuestra independencia, generalísimo Don José María Morelos y Pavón, como continuación de la anterior titulada *El Padre Morelos*, se ha dirigido al señor presidente de la República rogándole recomiende a los señores

¹⁵⁰ *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 9 de agosto de 1943. Las cursivas son mías.

¹⁵¹ *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, 30 de septiembre de 1943.

gobernadores la exhibición de su última producción [...] El primer magistrado, que tuvo oportunidad de ver la película *El rayo del sur* me ha encomendado decir a usted que vería con agrado se procure exhibir en esa entidad dicha película por el grande interés histórico que encierra su argumento y lo bien que se logró captar una de las etapas de la vida de este héroe nacional [...] Aprovecho esta oportunidad para reiterarme de usted su Affmo. y Atto. Seguro servidor.¹⁵²

Pese a que se le habían concedido subvenciones en exceso, y que el empleo de semejantes recursos era de por sí un abuso, pues se basaba en el tráfico de influencias, Miguel Contreras Torres nunca se daba por satisfecho y parecía difícil complacerlo. Cuando las cartas que le dieron le parecieron poco útiles, tuvo la audacia de hacer una reclamación, por cierto poco amable, a quienes ya le habían brindado demasiado apoyo, considerando lo que las películas en sí mismas merecían. En su reclamación, Contreras Torres se permitió decir lo siguiente:

Muy distinguido y fino amigo [...] Recibí las cartas de recomendación para los señores gobernadores de los estados recomendando la exhibición de mi película *El rayo del sur* y mi anterior *El padre Morelos* [...] Deseo participar a usted que *dichas cartas de recomendación, que mucho agradezco, no están concebidas en términos que demuestren el interés del Señor Presidente de la República por que se exhiban estas películas, sino que por su redacción parece como otorgadas por compromiso* [...] Yo debo ser franco con el Señor Presidente y con usted. *Si las cartas no son redactadas en forma que equivalgan a una orden, no me serán efectivas. Las empresas no muestran ningún interés en exhibir películas fuera del patrón comercial y las de tema histórico no son favorecidas por la mayoría del público; pero aquí es donde debe entrar la conveniencia del gobierno a favor de la cultura del país, y ahora más que nunca para difundir las ideas que favorezcan al Programa de Emergencia y Responsabilidad que se ha trazado el Señor Presidente de la República, en los momentos de crisis por los que atraviesa nuestro país* [...] Me permito recordar a usted que *la película no es mía, y no me guía más interés que salvar la inversión hecha por el gobierno en este esfuerzo digno de mejor causa o comprensión* [...] Rogándole su oportuna contestación me repito con todo respeto su afectísimo amigo y atento servidor.¹⁵³

¹⁵² *Ibid.*, Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia de la República a los gobernadores de los estados, 1º de octubre de 1943.

¹⁵³ *Ibid.*, Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, 1º de octubre de 1943. Las cursivas son mías.

Por supuesto, semejantes desplantes debieron parecer demasiado a Manuel Ávila Camacho, quien por medio de su secretario particular contestó a Miguel Contreras Torres su imposibilidad para dar semejantes órdenes a los gobernadores de las entidades federativas. Aún así, el cineasta michoacano se valió de todas las argucias para tratar de obtener los mayores beneficios económicos por la exhibición de su filme, debido a lo cual se originó un grave problema en el seno de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. La queja se expuso así al presidente Manuel Ávila Camacho, a quien se hizo saber que

Varias empresas de cine de la república quejarse de que señor Miguel Contreras Torres, productor de las películas *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, está usando respetable nombre de usted y otros altos funcionarios públicos ante autoridades estatales para imponer la explotación de dichas películas en condiciones desfavorables para empresas. Seguros de que usted no puede haber autorizado semejante proceder contrario a ética comercial rogamosle respuesta desautorizarlo contestando a esta cámara Paseo de la Reforma 146 para conocimiento y satisfacción de los interesados.¹⁵⁴

El padre Morelos y *El rayo del sur*¹⁵⁵ fueron la aproximación biográfica a uno de los más significativos insurgentes durante la guerra de Independencia y exploraban el proceso en buena medida a partir de la situación europea surgida también hacia 1810, y utilizando como vehículo la biografía de Morelos, por lo cual se establecía esto en el texto introductorio:

José María Morelos y Pavón es la figura de más alto relieve y sólido prestigio entre los próceres de la guerra de Independencia mexicana. Su vida, su pensamiento y sus hechos fueron y son guía y luz en los destinos del pueblo de México y su alma un ejemplo admirable entre los hombres más preclaros de América [...] No se puede juzgar al caudillo insigne sin

¹⁵⁴ *Ibid.*, telegrama de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica a Manuel Ávila Camacho, 3 de diciembre de 1943.

¹⁵⁵ En *El Padre Morelos*, el primero de los textos reseñaba los agradecimientos “[...] por el franco apoyo y patrocinio prestado, al señor presidente de la República mexicana, general de división don Manuel Ávila Camacho; al señor secretario de la defensa nacional, general de división don Lázaro Cárdenas; al señor general Félix Ireta Viveros, gobernador de Michoacán, y al glorioso ejército nacional, que hicieron posible con su valiosa colaboración presentar en el cinema los rasgos más sobresalientes en la vida del insigne libertador don José María Morelos y Pavón”. Texto tomado de la introducción de la película.

conocer previamente el pensamiento del hombre con todo el respeto que nos merece gloria inmortal; *el autor trata de descubrir los secretos en el alma del hombre con ligeras y esenciales modificaciones pero respetando la estructura moral del individuo y el pensamiento luminoso del clérigo que más tarde se convierte en el genio militar, el estadista brillante y el político honrado y patriota.*¹⁵⁶

Es difícil precisar si este texto introductorio, con las aclaraciones sobre las "ligeras y esenciales modificaciones" que Contreras Torres hizo en el argumento sobre la vida de Morelos, acompañaba a la película desde su estreno o fue el resultado de las reclamaciones que el filme originó. A la queja arriba citada de los exhibidores del interior, se sumó la de quienes no estaban de acuerdo con su visión de la historia de México. Pese a que en la multitud de gacetillas oficialistas llegó a hacerse la referencia periodística de que en los filmes se planteaba "[...] el auténtico Morelos que todos conocemos",¹⁵⁷ la evidencia de la falta de fidelidad histórica en el tratamiento habría de ocasionar algunos problemas.

En septiembre de 1943, se había constituido un Comité Pro-Defensa Histórica de Nocupétaro, Michoacán, cuyo acta constitutiva se hizo llegar a la Presidencia de la República junto con una protesta "[...] contra la compañía filmadora que produjo las películas *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, por ser lesivas a la nación y a ese pueblo. Piden su intervención para que la citada empresa reivindique los hechos históricos que alteró en las citadas películas".¹⁵⁸ Ante esta protesta, a la que se sumaron las de otros grupos de vecinos de la localidad, el caso debió ser turnado a Rafael F. Muñoz, a la sazón jefe del ya muy disminuido Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, quien en su momento informó al oficial mayor de la Presidencia de la República sobre sus

¹⁵⁶ Texto introductorio tomado del filme *El padre Morelos*. Las cursivas son mías.

¹⁵⁷ Nota anónima publicada en *Cinema Reporter* (abril de 1943), citada por Ramírez, *Miguel Contreras Torres, op. cit.*, p. 185.

¹⁵⁸ AGN/MAC/111/628, Antonio Campos Ramírez, presidente municipal de Nocupétaro, Michoacán, a Manuel Ávila Camacho. Extracto preparado para el presidente por su secretario particular, Jesús González Gallo. El original de aquella carta de protesta y el acta constitutiva del comité mencionado no se encontraron en el expediente relativo a estos dos filmes ni en los demás relacionados con Miguel Contreras Torres.

peticiones a Miguel Contreras Torres para que se corrigieran los errores de los que se quejaban los firmantes de aquellas protestas.¹⁵⁹

Es importante señalar que en *El padre Morelos* y en *El rayo del sur*, el expansionismo francés de Napoleón Bonaparte se equiparaba con el expansionismo nazi, y las ambiciones de Napoleón con las de Hitler. Los diálogos lo ilustran: "Ese Napoleón Bonaparte es un gran soldado, pero también una amenaza para el mundo [...] Sus conquistas lo han ensoberbecido y quiere hacer de su espada ley, y no hay conquistador que dure si sólo la ambición guía su pensamiento."¹⁶⁰

Con esta clase de argumentos, Contreras Torres había tratado de servir a la política oficial del régimen de propaganda a favor de los Aliados. Pero este hecho, más las alteraciones impuestas a la biografía del insurgente, volvieron sospechosa una película que además originó conflictos dentro de la misma industria. Así, cuando a mediados de julio de 1945 Contreras Torres volvió a las andadas, la situación ya no fue la misma. En una de sus típicas cartas, el director informó al presidente:

He terminado una película que considero la culminación de mi modesta carrera cinematográfica más que nada por su significación social y revolucionaria [...] *Rancho de mis recuerdos* glorifica al charro y rancheros mexicanos y enaltece el verdadero espíritu de la Revolución, por lo que solicito el honor de ser usted la primera persona que la vea y la juzgue [...] Ruégole avisarme ejido 19 cuándo desea verla [...] Con respeto y afecto saludolo [...] Miguel Contreras Torres.

Esta vez, sin embargo, la respuesta fue muy distinta. Por una parte, los problemas originados a propósito de los filmes históricos y, por la otra, el hecho de que la situación de "urgencia" había pasado confluyeron en el movimiento político que

¹⁵⁹ *Ibid.*, Rafael F. Muñoz a la Oficialía Mayor de la Presidencia de la República, 31 de octubre de 1944.

precedió a la sucesión presidencial. Como siempre, durante las transiciones de gobierno en México, se dejaron de lado las preocupaciones que habían caracterizado al régimen durante la guerra. En consecuencia, Contreras Torres no pudo ya organizar una de sus clásicas *premières* para la familia presidencial y sus allegados, pues Manuel Ávila Camacho se concretó a solicitar que se le enviara una copia de *Rancho de mis recuerdos*, para verla en privado en Los Pinos con su familia.

Aquél fue el inicio del declive de una carrera en la que, falto del patrocinio oficial, Contreras Torres acabaría enfrentándose a prácticamente todos los sectores de la industria, cuya animadversión se había ganado con su proceder ilegítimo durante los años de la guerra. Éste fue el camino que llevaría a Contreras Torres a escribir su *Libro negro del cine mexicano*, en el que por supuesto no reconoció su parte de responsabilidad en cuanto que el cine nacional fuera la estructura anquilosada, inoperante y corrupta que él veía y denunciaba.

América y Europa

En diciembre de 1942, la prensa de la capital le hacía publicidad a un nuevo estreno, al calor de arengas como la siguiente: "Si usted es mexicano, debe ver esta grandiosa película que glorifica los más notables sentimientos y las más altas aspiraciones de la nación y de la raza."¹⁶¹ El anuncio se refería a *La virgen que forjó una patria*, sobre el principal símbolo de la identidad nacional mexicana, su mito fundamental: la virgen de Guadalupe.

Escrito por Julio Bracho y René Capistrán Garza, este último una de las principales figuras de la derecha mexicana, el argumento sirvió para explicar cómo el sacerdote criollo Miguel Hidalgo y Costilla había encabezado el movimiento independentista bajo la bandera de Guadalupe en 1810, y simultáneamente

¹⁶⁰ Palabras de Domingo Soler en su interpretación de José María Morelos y Pavón en *El Padre Morelos*.

transmitía los mensajes propios del momento en contra de los prejuicios derivados de condiciones de raza y de clase, de la esclavitud, es decir contra las principales argumentaciones del expansionismo nazi.¹⁶² Teniendo como antecedentes los de haber sido uno de los jefes de las fuerzas armadas cristeras, cofundador y presidente de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana y dirigente de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa, el abogado y periodista Capistrán Garza hubo de matizar ligeramente, por esta vez, sus muy conservadoras perspectivas sobre la historia mexicana para, junto con Julio Bracho, ajustar el discurso de *La virgen que forjó una patria* a los requerimientos del momento político que se vivía.¹⁶³

No desprovisto finalmente de sus tintes conservadores y reaccionarios, el desarrollo del argumento se prestaba además para enfatizar la unicidad de América frente a Europa, pero teniendo siempre buen cuidado de no desconocer el bagaje español de las repúblicas latinoamericanas y también de no fomentar o hacer resurgir la contienda entre hispanistas e indigenistas. El epígrafe introductorio de la película era bastante claro: "*Esta película no pretende despertar pasiones juzgadas ya por la historia. En esta hora crítica de América es sólo un mensaje de rebeldía a la esclavitud y de amor a la libertad bajo una bandera siempre sagrada, la de una patria libre.*"¹⁶⁴

En aquella mezcla de historia y religión que fue *La virgen que forjó una patria*, la precisión histórica pasó a segundo término frente a las referencias al

¹⁶¹ *El Universal*, 3ª sección, 11 de diciembre de 1942.

¹⁶² La virgen de Guadalupe, vista como la fuente de inspiración y fuerza para la lucha de independencia, se plantearía también en los filmes de temática contemporánea como *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945). En la película se interpretaban además el corrido *Aguiluchos mexicanos*, de Agustín Peralta, y el himno *Escuadrón 201*, de Pablo Sánchez.

¹⁶³ René Capistrán Garza (1898-1974), originario de Tamaulipas, fue licenciado en derecho por la UNAM, director de *Novedades* y colaborador de diversas publicaciones entre las que se cuentan *Prensa Gráfica*, *Atisbos*, *El Universal*, *El Sol* e *Impacto*.

¹⁶⁴ Tomado de la película. Las cursivas son mías. Todavía hacia 1944, Salvador Novo se referiría con sorna a los discursos que en todos los ámbitos se hacían en relación con "[...] las circunstancias de emergencia: de esta emergencia que en el limitado lenguaje de los políticos han venido a sustituir el favorito 'momento histórico que vivimos' de los tiempos apacibles anteriores al hundimiento del Potrero del Llano, el Faja de Oro, y las demás embarcaciones que les mandamos a volar a los totalitarios". *Vid. Novo, op. cit.* p. 121.

Eje. El padre Hidalgo (Julio Villarreal) argumenta ante Allende que el drama de la Independencia no empezó con Cortés, el vencedor, ni con Cuauhtémoc, el vencido.

Ellos son el prólogo. El drama se inicia con el primer esclavo sometido al yugo del primer europeo que, sin ser siquiera un conquistador, reclama para satisfacer su codicia todos los privilegios de lo que entonces se llamó el derecho de conquista y que en realidad no era, como no fue ni lo será nunca, otra cosa que el derecho de la fuerza.¹⁶⁵

El filme hacía un *flash back* a las raíces indígenas cuyas civilizaciones fueron destruidas durante la Conquista, a la mezcla de razas que dio origen a la población mestiza; enfatizaba la leyenda negra de los conquistadores militares y exaltaba también la defensa apasionada de los indios hecha por los primeros clérigos en la Nueva España. Con referencias constantes a "este momento de la historia", el personaje de Hidalgo hacía concretas alusiones a la mitología aria de los nazis.

En este momento de la historia la suerte del hombre de América está echada. Será esclavo o será hombre libre. Sus descendientes serán capaces de crear un día una nacionalidad o seguirán hasta el fin de los siglos siendo parias de una raza y una clase que se juzgan privilegiadas. Nacidos en estas tierras y mezclados o no con sangre de los blancos, podrán algún día gobernarse a sí mismos y tener todos los derechos y privilegios de hombres libres o bien permanecer al servicio de los privilegios de un conquistador, quienquiera que sea que se juzgue a sí mismo superior por el color de su piel, superior porque en un caso la piel es blanca y en el otro es morena. He aquí capitán Allende el drama de Anahuac y de América toda. La palabra americano, es decir, hombre de América, frente a la palabra europeo, tiene ya un claro sentido de independencia y libertad. Washington ha liberado ya a los americanos del norte de los europeos del norte. Los americanos del sur vislumbran ya su libertad. Nosotros ahora pretendemos la libertad de los americanos de estas tierras de Anahuac de los europeos de Castilla, de Andalucía o de cualquiera otra región de Europa, que pretenden alguna vez someternos bajo el pretexto de que tienen blanca la piel. Es morena, como yo, dice el

¹⁶⁵ Tomado de los diálogos de *La virgen que forjó una patria*.

indio Juan Diego cuando describe a la virgen que le sale al encuentro en el Tepeyac. He aquí por qué sus hermanos y sus descendientes, a través de los siglos, han visto en ella, como yo lo veo ahora, un símbolo de igualdad y de redención, una bandera que irá fraguando una nacionalidad y forjando una patria.¹⁶⁶

Cuando Hidalgo decía a Allende que "la palabra americano, es decir hombre de América, tiene una clara connotación de independencia y libertad", se hacía una referencia histórica exacta en cuanto a que los primeros independentistas se autonombraban americanos, y en cuanto a la primera acta de independencia de México llevó por título *Acta de Independencia de la América Septentrional*. Y aunque el argumento servía bien a los propósitos estadounidenses de enfatizar la unicidad y la unidad del continente americano, como sustento de la Doctrina Monroe, detrás de la cual estaba la ilusión de una autarquía del continente con Estados Unidos como eje rector, había también la necesidad de conciliar las argumentaciones para responder a las necesidades de la identificación cultural de las repúblicas latinoamericanas. La prensa se hizo eco de las argumentaciones mismas de la película, como lo ilustra la siguiente nota:

[...] *La virgen que forjó una patria* [...] contiene un mensaje patriótico y espiritual para las Américas y encierra una profesión de fe de carácter religioso y democrático que *interpreta fielmente el ideario de todos los pueblos del continente en esta hora del mundo* [...] El productor Agustín J. Fink y el director Julio Bracho [...] quisieron expresar el sentimiento de toda la nación y de todo el continente ante los problemas que agitan al mundo haciendo una franca exposición del ideal de las democracias y un cálido elogio de las libertades políticas y religiosas de que goza México [...] *La virgen que forjó una patria no es una película de propaganda política ni religiosa, pero sí es una obra de exaltación patriótica y de fervor creyente* que hablará al corazón de todos los mexicanos y de todos los habitantes de este continente que desde el Canadá hasta la Tierra del Fuego está unido y cree en los mismos ideales y se ha puesto bajo el patronato de la misma Virgen, la Virgen de Guadalupe, Patrona de las Américas".¹⁶⁷

¹⁶⁶ *Ibid.* Las cursivas son mías.

¹⁶⁷ Álvaro Custodio en *El Universal*, 3ª sección, 13 de septiembre de 1942, p. 8. Álvaro Custodio, nacido en España en 1914, tenía como nombre verdadero el de Álvaro Muñoz Custodio. Llegó a México como emigrado en 1944. Fue licenciado en derecho, pero también actor y simpatizante de la República española, y

De lo anterior se desprende que las películas no pudieran omitir que la conquista española de Hispanoamérica era la base de la unidad, como argumento de la propaganda de guerra. El filme *Cristóbal Colón*, también conocido como *El descubrimiento de América* y como *La grandeza de América* (José Díaz Morales, 1943), pretendía alentar la comprensión del descubrimiento y la conquista del continente sobre la base de una reinterpretación de la historia de España y del siglo XVI que el propio Díaz Morales formuló, con asesoría histórica del profesor Amós Ruiz Lecina, de acuerdo con los datos consignados en los créditos. El texto inicial indicaba lo siguiente:

Esta película es un homenaje a lo más hondo y sagrado que hay en cada uno de nosotros: la raza. *Orgullosos de nuestro idioma, de nuestra religión y de nuestra sangre*, presentamos este poema fílmico sobre uno de los más grandes acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América. *En el siglo XV existía en la vieja Europa una nación poderosa, hidalga y plena de fe en su destino, España...1485.*¹⁶⁸

En el afán de sofocar cualquier posibilidad de resurrección de la polémica entre hispanistas e indigenistas, cuya efervescencia en los años previos a la guerra fue uno más de los factores que habían contribuido a crear un ambiente de división en México, el descubrimiento y la Conquista se reinterpretaban y enfocaban, ya no como el argumento esgrimible para fomentar divisiones, sino como la razón de nuestra unidad. Así se explica que los argumentistas del filme hayan llevado a Cristóbal Colón a decir, a los primeros aborígenes que vio, un parlamento como el siguiente: "Seguramente no entenderéis las palabras que voy a deciros, pero *en nombre de los reyes de Castilla os ofrezco la amistad de España y de sus hijos. Que este abrazo que te doy sea como el símbolo de una nueva raza que marcará el día lejano nuevos caminos a la humanidad.*"¹⁶⁹

en México fue un reconocido periodista cinematográfico y también argumentista de algunos filmes mexicanos, entre ellos *Aventurera* (Alberto Gout, 1948).

¹⁶⁸ Texto tomado de la introducción de la película *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943).

¹⁶⁹ Parlamento de *Cristóbal Colón* (interpretado por Julio Villarreal). Las cursivas son mías.

El planteamiento del orgullo por el idioma (español), la religión (católica) y la sangre o la raza (mestiza) buscaba refrendar el orgullo patrio, justamente cuando el mismo argumento se esgrimía como justificación del fascismo, que así pretendía fundamentar sus arbitrariedades. Las constantes menciones de que los reyes católicos habían estado muy ocupados “expulsando de la ‘patria’ a los infieles, mahometanos”, etc., y la constante argumentación de que todo lo que hacían era “en bien de la patria” era una muy clara referencia a las naciones europeas que en aquellos años cuarenta habían sido invadidas por Alemania y se veían compelidas a la guerra de resistencia.

Por lo anterior se explica el uso del término patria en un contexto histórico, los siglos xv y xvi, donde los conceptos sobre patriotismo o nación no existían como tales. El epígrafe inicial que señalaba que “en el siglo xv existía en la vieja Europa una nación poderosa” se entiende y se puede justificar sólo como una “licencia” histórica, a la manera en que lo proponen los autores Gregg y Toplin antes citados. Su uso es sólo entendible si tenemos en cuenta que, hacia 1485, cuando se inicia la acción del filme, España no era todavía una nación, y mucho menos era poderosa. No se había dado la unificación territorial, que se alcanza precisamente en 1492, con la reconquista de Granada; la unidad lingüística comienza apenas a cobrar forma hacia el mismo año con la publicación de la primera gramática castellana, la de Antonio de Nebrija; y el carácter de potencia lo adquirió España precisamente a raíz del descubrimiento y Conquista de América.

Pese a todo, ***Cristóbal Colón*** fue referida como demostrativa del “estado de madurez absoluta del cine mexicano, de nuestra industria fílmica capaz de afrontar asuntos de la máxima envergadura y lograrlos con perfección y la potencialidad comparables a los más grandes estudios de otros países”.¹⁷⁰ Por lo mismo, aquella elegía llegaba a la conclusión de que ***Cristóbal Colón*** había surgido de “la noble idea de construir la primera epopeya popular colombina y el mérito de incorporar a la pantalla del cine hablado en español una de las películas

más costosas, difíciles y de más noble intención que se han visto y que en mucho tiempo no podrá igualar el 'séptimo arte'".¹⁷¹

De hecho, estos afanes reivindicatorios del mestizaje de América ya habían dado lugar, el 18 de noviembre de 1940, a la constitución de un Comité Coordinador de la Vinculación Continental de los Mestizajes, cuya sede se estableció en la ciudad de México con delegados representantes de todo el continente.¹⁷² Esfuerzos como éste, o como los que se hacían a través del cine, se correspondían en línea paralela con las posiciones oficiales. Ilustrativas de ello son las declaraciones que hacían los embajadores, por instrucciones de la cancillería mexicana, para fomentar el panamericanismo también desde los círculos diplomáticos. Por ejemplo, el 7 de enero de 1942, el primer embajador de México ante Uruguay, Carlos Darío Ojeda declaró lo siguiente:

El Panamericanismo es, en mi concepto, la expresión que designa o simboliza a LA RAZA ESPIRITUAL DE AMÉRICA, formada por hombres de diferente pigmentación y habla diversa, pero inspirados en la democracia como indispensable elemento de convivencia humana [...] El Panamericanismo en estos momentos es suceso de tanta importancia histórica como el descubrimiento de América, porque a su luz se ha descubierto una incontrastable fuerza de unificación espiritual que pesará en los destinos del mundo y a cuya fuerza se sumarán todos los hombres libres de la tierra, fortaleciendo el contenido director que ya enuncia.¹⁷³

Es evidente que, cuando los planteamientos oficiales, diplomáticos, propagandísticos, etc., ponían de relieve el "mestizaje espiritual" o "la raza espiritual", se buscaba siempre con ahínco no reavivar las discusiones por las

¹⁷⁰ "La epopeya de Colón es llevada a la pantalla", *El Universal*, 3ª sección, 27 de junio de 1943, p. 11.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Aquel comité tuvo sus oficinas en Donceles 98, en los despachos 203 y 204, y entre sus propuestas se incluían los intercambios culturales, la creación de una moneda única, la reivindicación de los grupos indígenas de la región y, más importante en el momento, la defensa común del continente. AGN/MAC/577.1/10.

¹⁷³ AGN/MAC/577.1/10. Declaraciones del embajador mexicano ante Uruguay, Carlos Darío Ojeda al diario *La Razón*, miércoles 7 de enero de 1942. El efecto del liderazgo mexicano en materia de panamericanismo se hizo sentir en todo el continente. Hacia enero de 1944, llegó a México el intelectual peruano Artemio Pacheco, con la misión de publicar un libro titulado *América es una sola*. *Vid. Novo, op. cit.*, p. 74.

difíciles circunstancias en que todavía vivía la mayoría de los pueblos indígenas del continente. Los beneficiarios de todo el desarrollo propiciado por Estados Unidos en América latina eran los sectores mestizos y, principalmente, las oligarquías criollas del continente, que por única ocasión permitieron distribuir los residuos de su prosperidad hacia las clases medias.

Lo anterior explica el cuidado con que se manejaban los temas del indigenismo en el cine, cuando de filmes históricos se trataba, y que los proyectos que no se asemejaran a las propuestas del indigenismo glamourizado al estilo Fernández-Figueroa no recibieran nunca el apoyo oficial ni de la OCAIA. Una de aquellas propuestas fue la siguiente:

Muy respetable Sr. Presidente: [...] Como nos consta qué siempre se haya Ud. muy bien dispuesto a ayudar y favorecer con su valiosísima ayuda y estímulo a toda empresa nacional qué tienda a propagar hechos históricos qué pongan de realce las virtudes de nuestra raza y aviven nuestro patriotismo, *sobre todo en éstas cruentas épocas, en qué es tan necesaria la unificación nacional, nos permitimos manifestar a Ud. qué tratamos de filmar, hablada, haciéndola de mayores vuelos e importancia, la película nacional "CUAUHTEMOC", qué tanto gustó y qué fue de las primeras qué prestigió nuestra industria filmica en el extranjero, cuando hace años se hizo muda, habiendo sido dirigida entonces, por uno de los suscritos Prof. y Director Manuel de la Bandera [...] Además del interés propio de la película de qué se trata, el cual hará qué tenga un éxito continental indiscutible, tendrá ahora el qué le aumente el estado de emergencia, por el simbolo de libertad y patriotismo que encarna la noble figura de ese genuino héroe azteca, y con tal motivo no es aventurado afirmar qué tendrá Ud. a bien brindármos su poderosa ayuda y estímulo, para el logro de nuestro empeño qué es fundamentalmente patriótico y levantado [...]* Anticipando a Ud. muy respetable Sr. Presidente, nuestros agradecimientos, por lo qué tenga a bien ordenar se haga en favor de ésta idea, que esperámos acogerá con toda simpatía, nos repetimos a sus estimables órdenes, como sus afectísimos amigos y SS. SS. [...] Francisco G. García. Manuel de la Bandera. Apartado Postal Núm. 1911.¹⁷⁴

¹⁷⁴ AGN/MAC/523.3/61, Francisco G. García y Manuel de la Bandera a Manuel Ávila Camacho, 10 de mayo de 1944. Las cursivas son mías. Se ha respetado la ortografía original de la carta citada. Los solicitantes eran, junto con J. A. Ruiz Key y Alfonso Manrique, los empresarios del Instituto Polimático, que contaba con estudios y auditorios donde se impartían clases de teatro, declamación y oratoria para locutores y actores. Este establecimiento se ubicaba en 16 de Septiembre núm. 26, despacho 28-B.

En esta misiva, enviada a la Presidencia de la República el 10 de mayo de 1944, se exponían prácticamente los mismos argumentos que los demás productores del cine mexicano, en lo general, habían utilizado para acogerse al beneficio de los patrocinios económicos y logísticos que por entonces prestaban el gobierno Ávilacamachista y la OCAIA a la industria del cine mexicano. Pero este proyecto, aunque se refería a "estas cruentas épocas, en que es tan necesaria la unificación nacional", no recibió patrocinio alguno precisamente porque su temática podía contribuir a todo, menos a la unidad.

El tema histórico referente a los indios era de interés, pero irrelevante debido al "estado de urgencia" mencionado en la propuesta. A sólo cinco días después de enviado su proyecto, los firmantes recibieron la siguiente respuesta de la Secretaría de Gobernación: "Penosamente me permito manifestar a Uds. Que en nuestro actual Presupuesto de Egresos no existe partida alguna que pudiera reportar la erogación de que se trata."¹⁷⁵ Inconformes con aquella resolución, concedores ya de los caminos un tanto sinuosos que el gobierno y la OCAIA estaban siguiendo para apoyar a algunos productores, y con la constancia de quiénes habían sido beneficiados, García y De la Bandera volvieron a la carga más de cinco meses después con los siguientes argumentos:

El Sr. Henry C. Wallace Vice-Presidente de la Unión Norte-Americana, recomendó especialmente al Coordinador de Asuntos Interamericanos, buscara la forma de atender a la filmación de la película histórica "CUAUHTEMOC", y estamos en tratos con su representante en esta ciudad, aunque como revolucionarios mexicanos, anhelamos vivamente que la citada película sea hecha en México y por mexicanos, con la ayuda del S. Gobierno que usted dignamente preside [...] Creemos que en el caso podría seguirse el mismo procedimiento que se empleó en la filmación de la película "Morelos" o el "Padre Morelos" en que la Secretaría de Hacienda estableció en el Banco Cinematográfico, S. A. un fideicomiso por la cantidad indispensable. En la inteligencia de que ni remotamente existe temor de un fracaso y que el manejo del dinero estará a cargo del Banco, con la mira de que en un plazo no mayor de un año se reintegre la suma que se invierte en la película de que se trata [...] Como nos consta que siempre el Sr. Gral. De Div. Don Lázaro CARDENAS se haya bien dispuesto, como usted, a favorecer con su valiosa ayuda y estímulo a toda empresa

¹⁷⁵ *Ibid.*

nacional que tienda a propagar hechos históricos que ponga de realce las virtudes de nuestra raza y aviven nuestro patriotismo, sobre todo en esta cruenta época en que es tan necesaria la unificación nacional, le estamos rogando que en próximo acuerdo que tenga con usted, se sirva tratarle este asunto que, estamos seguros, merecerá de su parte su valioso apoyo oficial [...] Reiteramos a usted nuestros merecimientos y nos repetimos, como sus respetuosos amigos y SS. SS. [...] Francisco G. García. Manuel de la Bandera.¹⁷⁶

La posición del gobierno fue, sin embargo, firme, y el proyecto sobre Cuauhtémoc no se filmó, como tampoco se había podido concluir la película sobre la Conquista de México, iniciada por Miguel Contreras Torres en 1937 y ya referida en el apartado sobre el cine de aquel director. También es ilustrativo al respecto el caso de Luis Lezama, que no había dirigido cine desde 1938, cuando realizó *El cementerio de las águilas*, y quien hubo de esperar demasiado para llevar a cabo, ocho años después, *Tabaré*, que fue su último filme en 1946. Por sus referencias a la Conquista española de América en el siglo XVI, *Tabaré*, aun si hacía énfasis en la historia romántica de los protagonistas, se filmó pero hubo de esperar para su estreno, hasta 1948.

La historia mexicana y la relación con Francia

En algunos filmes fue muy evidente que lo que aparentemente eran inconsistencias ideológicas de los personajes, en realidad era producto de los malabarismos intelectuales y teóricos en que se involucraron quienes producían el cine de temas históricos o, en todo caso, reflejo de las inconsistencias ideológicas de los argumentistas y directores. Éste fue quizá el caso específico de Miguel Contreras Torres, quien desde los años treinta se había especializado en la producción de filmes basados en el juarismo, la guerra de tres años (o guerra de

¹⁷⁶ *Ibid.*, Francisco G. García y Manuel de la Bandera a Manuel Ávila Camacho, 23 de octubre de 1944. Es muy probable que al mandatario no le haya parecido demasiado grato el empeño "fundamentalmente

Reforma) y el imperio de Maximiliano y Carlota. Sin embargo, Contreras Torres no sería el único de los realizadores mexicanos que, al referirse a la historia de las relaciones entre Francia y México, enfrentaría algunos problemas.

Pese a las que pudieran haberse considerado buenas intenciones en esos proyectos, no todos podían estar de acuerdo con las películas históricas mexicanas. Algunos europeos encontraron que se hacía una exposición parcial de la historia en los filmes. Ciertamente, el cine nacional había dado en tratar de distinguir entre “buenos” y “malos” españoles, por ejemplo cuando se hacía referencia a los conquistadores militares y a los religiosos que llegaron al continente en el siglo XVI, o bien cuando se trataba de diferenciar entre franquistas y republicanos, si las historias se ubicaban en el siglo XX. En este proceder, los productores mexicanos estaban en comunión con los productores británicos y estadounidenses, que solían diferenciar entre nazis y alemanes buenos en las historias de propaganda. Pero no siempre fue posible evitar fricciones y desacuerdos en el cine mexicano, sobre todo en lo que atañía a la relación franco-mexicana del siglo XIX.

El siglo XIX mexicano había sustituido a la época colonial como el escenario romántico ideal para los argumentos, como la *belle époque* del pasado mexicano que se planteaba en las películas. Después de la adaptación del cuento *Caballero y marqués*, de Carlos Capilla, que hizo Eduardo Ugarte con la colaboración de Julio de Saradez para *Amor de chinaco* o *El último chinaco* (Raphael J. Sevilla, 1941), se hizo la ya citada *Caballería del imperio*, entre varias otras. Fueron probablemente las películas de este corte las que lograron mayor profusión.

Entre la multitud de títulos con romances ubicados en aquella época, además de la de Contreras Torres hecha en 1942, se pueden citar algunas de las realizadas en 1943: *La guerra de los pasteles* (de Emilio Gómez Muriel), *La fuga* (de Norman Foster), *Una carta de amor* (o *Aquella carta de amor*, de Miguel

patriótico y levantado” de García y De la Bandera, que se atrevían a sugerirle la tutela de Cárdenas, su

Zacarias), *Mexicanos al grito de guerra* (o *Historia del Himno Nacional*, de Álvaro Gálvez y Fuentes) y *El camino de los gatos* (de Chano Urueta), además de *Alma de bronce* (o *La campana de mi pueblo*, de Dudley Murphy)¹⁷⁷ y la ya citada *El jagüey de las ruinas* (de Gilberto Martínez Solares), estas dos últimas hechas en 1944.

La realización de los filmes sobre la historia de México en la época de sus guerras con Francia planteó serios dilemas para los productores del cine mexicano. Mientras algunos filmes trataban a toda costa de encontrar un saldo positivo y lograr un tono conciliador en cuanto al manejo del fondo histórico sobre el que se insertaban las historias románticas, algunos de ellos no lo lograron del todo, ocasionándose controversias e inclusive protestas diplomáticas. Una referencia más detenida a estos filmes lo muestra claramente.

La guerra de los pasteles (realizada sobre un argumento de Celestino Gorostiza,¹⁷⁸ adaptado por el abogado, filósofo, periodista y actor Rafael Solana y por Emilio Gómez Muriel), fue en realidad una comedia muy ligera, cuyo fondo lo constituía la guerra franco-mexicana de 1838, y concluía con un festejo de tono pacificador donde se decía que “el pastel de la paz simbolizará la nueva era de amistad entre México y las demás naciones”.¹⁷⁹ Por lo demás, la película establecía desde su inicio que “el asunto de esta comedia está inspirado en un capítulo de la historia de México, pero los autores no han pretendido apegarse a la realidad, sino que se han alejado de ella deliberadamente”.¹⁸⁰

antecesor, y a reiterarle, como solicitantes, sus “merecimientos”.

¹⁷⁷ Esta película fue causa de un tremendo conflicto legal entre Clasa Films Mundiales y United Artists, la firma estadounidense que habría de encargarse de distribuirla. Ese problema, que hoy prácticamente impide ver la película, es descrito por De Usabel, *op. cit.*, p. 208-209.

¹⁷⁸ Originario de Tabasco, Celestino Gorostiza (1904-1967) fue el fundador del Teatro de Ulises en 1928, junto con Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo. Posteriormente, fundaría el Teatro de Orientación (1932-1938), que dejó para dirigir el Departamento de Teatro de Bellas Artes en 1938. Fue también director de CLASA y después miembro fundador en la Academia Cinematográfica en 1942, así como de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1946.

¹⁷⁹ Tomado de los diálogos de *Caballería del imperio*.

¹⁸⁰ Introducción de *La guerra de los pasteles*.

Filmes como *La fuga*, de Norman Foster,¹⁸¹ también se permitían reflexiones que buscaban ser conciliadoras y evitaban polarizaciones en la perspectiva de que los espectadores podrían asimilar los hechos. El guión, adaptado sobre *Bola de sebo* (Guy de Maupassant) por Norman Foster y la argumentista estadounidense Betty Cromwell, narra la historia de un grupo de ciudadanos mexicanos, entre ellos una mujer estadounidense acompañada de su hija casi recién nacida, que en 1862 viajaban de la capital a Veracruz para huir de la guerra y eran detenidos por un retén del ejército francés.¹⁸²

Al mostrar a los mexicanos de distintos puntos del país como en una especie de microcosmos, se recreaba la situación idónea para que, enfrentados todos los personajes a una situación límite, pudieran hacerse los planteamientos en el sentido de que "en estos tiempos todos somos hermanos y debemos ayudarnos".¹⁸³ El procedimiento también servía para confrontar diversos caracteres y valores, y como resultado destacar como lo único valedero el patriotismo. Cuando María Inés expresa que ella no quiere huir y dice "yo quiero a mi tierra y aquí me han de enterrar", otro personaje, el único norteamericano de la historia, le contesta

¡Así se habla! Usted piensa como el pueblo. El espíritu de México está en el campesino y en el arriero, en el obrero... en esos niños que duermen

¹⁸¹ Norman Foster es quizá el director estadounidense que más brillante carrera ha hecho en el cine mexicano de todos los tiempos. Realizó cinco de los mejores filmes mexicanos de los años de la guerra y de toda la historia. Otros directores estadounidenses en México, con mucho menor fortuna, fueron Robert Curwood, Herbert Kline, James A. Fitzpatrick, William Rowland, Dudley Murphy y John Ford, con quien Emilio Fernández codirigió, en las postrimerías de la guerra, *El fugitivo* (*The Fugitive*, 1945), protagonizada por Dolores del Río, Henry Fonda y Pedro Armendáriz.

¹⁸² Los personajes que buscaban alcanzar el puerto para huir al extranjero de la inminente guerra con Francia eran el conde Eustaquio de la Cadena, michoacano de Valladolid (Morelia); su esposa Leticia Rosales, condesa de la Cadena originaria de Chilpancingo; el señor Neftalí López, comerciante yucateco originario de Mérida; su esposa Josefa Sánchez, de Guanajuato; Baldomero Medina Lugo, ganadero duranguense, y María Inés Flores, prostituta oriunda de Tlaxcala que habría de ser sacrificada para salvar a todos los demás, quienes la obligaron a entregarse al oficial francés que los retenía y que sólo así los dejaría libres. Aparte de la solidaridad del personaje norteamericano (como era lugar común en el cine mexicano), María Inés recibía la del único personaje estadounidense de la historia, la estoica mrs. Alice Garland, cuya pequeña hija, significativamente llamada Hope (Esperanza), muere de un balazo en la refriega con un grupo de bandidos que asaltan al grupo cuando, después del sacrificio de María Inés, el teniente francés les permite continuar con su camino. Sinopsis mía.

¹⁸³ Tomado de los diálogos de la película *La fuga*.

acurrucados colgando de los rebozos de sus madres y en esos cancioneros de las plazas que cantan con toda su alma las glorias de su país... y también sus tragedias [...] ¡Así se habla, tuerto o derecho es nuestro país!¹⁸⁴

El soporte de las canciones compuestas por Ernesto Cortázar reforzaba reflexiones como las anteriores, a la vez que, por medio de su tono y de su forma, buscaba aligerar la trama.¹⁸⁵

La fuga permitía que los personajes, ante la imposibilidad de escapar hacia puerto seguro, dejaran aflorar los mejores y peores aspectos de la naturaleza humana. En este sentido, *La fuga* fue una muy aceptable alegoría sobre la oposición entre prejuicio y sacrificio, entre aristocracia y pobreza, entre la impiedad y la solidaridad. A la par que se reflexionaba sobre el hecho de que la “gente común”, “la gente pobre no hace las guerras”,¹⁸⁶ se planteaba además el dilema entre el amor y el patriotismo, que había sido abordado también por el cine alemán y británico.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Obsérvese que esta expresión es idéntica a la empleada por el personaje de Lupe en *Soy puro mexicano*. Es interesante destacar, además, que en la trama argumental de *La fuga*, sólo el norteño propuesto en el argumento brinda su solidaridad a María Inés. De la misma manera que el cine mexicano contribuyó a crear el mito del capitalino abusivo contra provincianos “inocentes” o “bonachones”, también contribuyó a crear el mito del norteño como el personaje franco, confiable y directo. Los diálogos y personajes de multitud de filmes merecerían un estudio aparte al respecto, sobre todo las películas que solían empezar con textos introductorios donde se decía “[...] dedicamos esta producción a la raza noble y valiente del norte de nuestra República”. Tomado de la película *Jesusita en Chihuahua* (René Cardona, 1942).

¹⁸⁵ Ese Napoleón Tercero / tiene la cabeza dura, / pues mandó sus batallones, / a correrse una aventura; / quiere hacer de nuestra patria / una posesión francesa. / Ese Napoleón Tercero / tiene dura la cabeza. / Ese Napo Napo Napo / Napoleón está de broma; / cuánto apuestan que se queda / como el que chifló en la loma. / Por ahí dicen que a los suavos / nunca les ven las espaldas, / pero nuestros indios bravos / les verán hasta las... faldas. / Ese Napo Napo Napo / Napoleón está de broma / cuánto apuestan que se queda / como el que chifló en la loma, / pues si cuentan con los suavos / que son buenos pa' la guerra, / aquí está un Benito Juárez / pa' salvar a nuestra tierra. Canción tomada de *La fuga*. En los créditos no se aclara si data del siglo XIX, como algunas otras que se emplearon en las cintas mexicanos de la época

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ En el caso de *La fuga*, la protagonista de la historia y un oficial del ejército francés se enamoran y él le dice a la joven “Yo se que nuestro pueblo, el verdadero pueblo de Francia, no aceptará esta guerra (contra México).” En descargo de ese país, Ricardo Montalván interpretaba a un soldado francés que se oponía a la ofensiva contra México argumentando que las guerras no son asuntos del pueblo, a lo que su superior le respondía: “nosotros no somos pueblo, teniente, somos soldados, y los soldados obedecen órdenes,

Para no ocasionar en los espectadores conflictos de conciencia que aminoraran el efecto de todas las reflexiones planteadas, los personajes protagónicos de *La fuga* mueren al final de la historia, lo cual le acarreó al filme el calificativo de tener "un argumento patriótico, romántico y trágico".¹⁸⁸ Se dijo que para él se había seguido la receta de "tomar un episodio histórico, endulzarlo con un romance, meterle en el diálogo algunas frases de patriotismo estallante (y) con este material construir una película de buena manufactura".¹⁸⁹

No obstante la apreciación anterior, el hecho de que el argumento se hubiera basado en un cuento de Guy de Maupassant dio lugar para que se insistiera, respecto a *La fuga*, en la necesidad de preservar "la mexicanidad" de los filmes. Se sostenía que "si el cinematógrafo mexicano quiere competir con los otros países después de la guerra, tiene que hacer películas mexicanas con obras mexicanas, costumbres mexicanas, con todo lo que Foster ve y que nuestros productores pierden de vista".¹⁹⁰

Otro de los filmes referidos a aquella etapa de la historia de México que tuvieron un tono conciliador hacia Francia lo fue *Una carta de amor* (o *Aquella carta de amor*, de Miguel Zacarías, 1943), en la que el personaje del coronel francés declina ejecutar al protagonista, un chinaco interpretado por Jorge Negrete, y lo hacía en reconocimiento a "la bravura con que todos los mexicanos han luchado contra la invasión". El francés expresaba también su arrepentimiento "por el daño causado a esta hermosa tierra", expresaba su deseo "de dar fin a la injusticia de la invasión" y manifestaba finalmente su admiración diciendo que "si por desgracia la Francia llega a ser invadida, anhelo que así la defiendan los franceses".¹⁹¹

¡incorpórese inmediatamente a su mando!". Así, se daba pie a que algunos de los personajes mexicanos disculparan al soldado francés con la excusa de "¡Qué iba a saber ese pobre teniente, si no hace más que lo que le ordenan!" Frases citadas de los diálogos del filme.

¹⁸⁸ *El Cine Gráfico*, 9 de julio de 1944, pp. 12 y 19. (El paréntesis es mío)

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ El Duende Filmo (seudónimo), "Nuestro cinema", en *El Universal Gráfico*, 12 de julio de 1944, p. 17

¹⁹¹ Frases tomadas de los diálogos de *Una carta de amor* o *Aquella carta de amor*.

A saber si esta última afirmación, pretendiendo parecer un gesto conciliador, se tomó como una alusión a la Francia que no pudo defenderse ni detener la invasión nazi, y acabó por parecer un insulto para los franceses que vivían en México. Pese a que la prensa capitalina consideró que con *Una carta de amor* se le daba a Francia la honra que merecía y se lavaba la afrenta que se le había hecho con *Mexicanos al grito de guerra*,¹⁹² los franceses residentes en México protestaron contra *Una carta de amor* y *La guerra de los pasteles* al mismo tiempo que contra *Mexicanos al grito de guerra* y *Alma de bronce*, como se refiere más adelante.

Tenía razón la colonia francesa, pues pese a los esfuerzos interpretativos que buscaban ser positivos, filmes como *Mexicanos al grito de guerra* y *Alma de bronce* tuvieron un tono grandilocuente y poco conciliatorio hacia Francia, que era también uno de los Aliados y hasta la prensa misma decía que no había por qué ensañarse haciendo leña del árbol caído,¹⁹³ en clara referencia a la actual ocupación de Francia por los nazis. Desde la perspectiva oficial y comercial todo esfuerzo era válido para alentar el patriotismo, aunque a veces los resultados fueran contraproducentes.

Mexicanos al grito de guerra o *Historia del Himno Nacional*, fue un ejemplo de gran conflicto que conviene abordar con detenimiento. Los Comités de Defensa Civil, organizados en toda la República, habían tomado la medida, como en España, de que se tocara el himno nacional en toda clase de salones de espectáculos “[...] para avivar el entusiasmo del Pueblo y despertar en él el espíritu bélico y robustecer el cariño y mejor comprensión de la expresión: Patria”.¹⁹⁴ La medida resultó contraproducente, como lo hizo saber al mismo presidente de la República el espectador arriba citado, quien, seguramente

¹⁹² El Duende Filmo, *El Universal*, 21 de noviembre de 1943, p. 9, y Anotador (seudónimo), *El Cine Gráfico*, 28 de noviembre de 1943, p. 16.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ AGN/MAC/523.3/36. Carta abierta a Manuel Ávila Camacho de Zeferino Flores Dávalos, de Acaponeta, Nayarit, con copia para *El Universal*, 31 de julio de 1942. Se ha respetado la grafía original de la carta.

atribulado por aquellos excesos patrióticos, exponía además en su misiva lo siguiente:

[...] a ésta fecha (31 de julio de 1942), ya se nota cierto malestar entre los espectadores, cuando reconocen llegada la hora o el momento de escuchar aquello, y diariamente, puede notarse, que las personas sacrifican hasta alguna parte de la película que más les gusta, por no tener que levantarse de su asiento; y guardar la compostura que requiere la seriedad del caso, mientras se escucha nuestro Canto Nacional [...] No trato de interpretar los sentimientos del Pueblo, porque en ése aspecto no son los míos propios; pero hé reconocido y lo hago de su Superior conocimiento, que en realidad, nuestro Himno resulta monotonó tocado diariamente, y casi como un obligación nada mas; y como propaganda, resulta mas inaceptable.¹⁹⁵

Otra de las medidas del gobierno mexicano para impulsar el conocimiento y la difusión del himno nacional consistió en publicar una *Historia ilustrada del himno nacional mexicano*, publicitada como una "Edición especial pro unión fraternal mexicana Patria y Libertad", cuya autoría, propiedad y edición se atribuyeron a Francisco Gorráez Maldonado.¹⁹⁶

En este contexto, y en sintonía con los tiempos oficiales, más que con la disposición del público, los hermanos Rodríguez, productores de cine, tan entusiastas y patrióticos como casi todos en aquel momento, se propusieron un año después la filmación de una película originalmente titulada *Historia del himno nacional*. Sabedores de que todos aquellos proyectos contaban con el beneplácito oficial, quisieron asegurarse de todos modos el apoyo material que un proyecto de dicha envergadura significaba, por lo que se dirigieron al Ejecutivo en los siguientes términos:

Muy respetable Sr. Presidente [...] Orgullosos de la marcha constructiva de nuestro país y aquilatando la justa y patriótica labor de usted al frente del

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ La copia de esta publicación que obra en el Archivo General de la Nación muestra, en la página 6, los versos 5 y 6 (Mas si osare un extraño enemigo...), ilustrados con soldados y tanques de guerra como los que ya se usaban en la Segunda Guerra Mundial. AGN/MAC/523.3/51, fólder relativo al Himno Nacional y el nacionalismo.

Ejecutivo, nos permitimos dirigir a usted la presente para exponerle de una manera concreta, a más de humilde y sincera, *nuestro ferviente deseo de colaborar dentro de nuestras posibilidades en la industria de la cinematografía, para exaltar el patriotismo de nuestro pueblo* [...] Se trata, Sr. Presidente, de la filmación de la película que esta Compañía Productora Rodríguez Hermanos y el Sr. General Juan F. Azcárate llevarán a efecto con el título de "Mexicanos al Grito de Guerra". *Francia filmó su "Marsellesa", los Estados Unidos hicieron la película sobre su himno y nosotros deseamos realizar "Mexicanos al Grito de Guerra" como homenaje a nuestro querido Himno Nacional* [...] El argumento está basado en la historia del Himno con incidentes sobre la vida del poeta Bocanegra en aquel concurso que tuvo lugar para escoger el mejor poema que enalteciera a la patria, presentándose a la vez la respetable figura del español Nunó que ante el espíritu indolantino de México pudo inspirarse para escribir tan hermosa melodía [...] *El General Santa Ana aparece con su carácter ególatra, mientras que el gran indio de Guelatao, Don Benito Juárez, se presenta en la película con su recia figura reformista, dándole a su frase: "El respeto al derecho ajeno es la paz", la proporción que tiene y tendrá en la convivencia nacional de los pueblos* [...] La escena bélica de gran influencia en el complejo de nuestro pueblo será la batalla del 5 de Mayo, gloriosa epopeya histórica a la que estamos dedicando muy especial cuidado. El valor, el patriotismo y la decisión de los soldados de aquel entonces se enardece y sube a escenas de heroísmo al escuchar las notas del Himno Nacional a quien usted y su Gobierno le han rendido ya varios homenajes, como el de tener a los dos autores del mismo en la Rotonda de los Hombres Ilustres [...] *Queremos tener el honor de conocer su opinión al respecto, aunque sabedores de su entusiasmo por todo lo que signifique hacer patria, esperamos sea del agrado de usted, permitiéndonos hacerle constar que si merecemos su amable contestación, su carta no será usada en publicidad, sino que nos servirá de verdadero estímulo para llevar a cabo lo que consideramos nuestro máximo esfuerzo al servicio de México ya que, somos cuatro hermanos mexicanos, que hace doce años tuvimos la satisfacción de iniciar, con aparatos sonoros diseñados por nosotros, la industria cinematográfica nacional* [...] Si en medio de sus múltiples ocupaciones, quisiera usted leer el argumento de la película, tendíamos mucho gusto en enviárselo en cuanto usted lo indique [...] Por su atinada labor al frente del Gobierno de la República, permítanos felicitarle de la manera más respetuosa y sincera, esperando recibir su contestación que mucho nos honrará [...] Muy atentamente, Producciones Rodríguez Hermanos, S. de R. L., Roberto Rodríguez.¹⁹⁷

No hay en los archivos constancia alguna de que los hermanos Rodríguez hubieran recibido alguna respuesta de aprobación oficial, pero es casi seguro que

¹⁹⁷ AGN/MAC/523.3/51, Roberto Rodríguez a Manuel Ávila Camacho, 25 de junio de 1943. Las cursivas son mías.

de algún modo la obtuvieron. ***Mexicanos al grito de guerra***, basada en un argumento de su director, Álvaro Gálvez y Fuentes¹⁹⁸ (adaptado por Joselito Rodríguez y Elvira de la Mora), seguramente fue patrocinada por la OCAIA y tuvo buen éxito comercial. La introducción del filme advertía que

Esta película no pretende ser una lección de historia. Es un relato imaginario en el que se mezclan muchos personajes y sucesos auténticos, destinados a exaltar a los hombres de aquella memorable jornada del 5 de mayo en la que se mostró airosa toda la grandeza de la patria cantada en las vibrantes estrofas de nuestro himno nacional [...] Para los autores de este canto glorioso, don Francisco González Bocanegra y don Jaime Nunó, con los que México tiene una deuda eterna de gratitud, va el homenaje de esta obra consagrada respetuosamente a su memoria.¹⁹⁹

Fue bajo la oleada discursiva en boga como se filmó la historia del himno nacional mexicano, cuya importancia se mencionaba en el argumento como la necesidad de "*algo que nos una y nos haga sentirnos a todos como hermanos, algo épico, solemne, que nos haga creer en México como en una cosa grande y sublime, que nos induzca a defender su suelo con todas nuestras fuerzas, por encima de los odios internos que ahora separan a los mexicanos*".²⁰⁰

Otra vez el propósito de evitar distanciamientos con España, en parte por no perder la explotación de aquel mercado, hizo que en ***Mexicanos al grito de guerra*** la perspectiva del personaje del delegado español, participante en la intervención tripartita de 1861, dijera en el filme a los franceses e ingleses que "si la bravura es proverbial en las armas españolas, debo recordar a vosotros que *consideramos hijos también de España los que tal vez aquí tengamos que combatir. Si sus discordias los dividen o perturban no por eso merecen menos la*

¹⁹⁸ Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975), conocido como El Bachiller, estudió derecho y fue locutor y periodista, además de argumentista, guionista y director de su único filme, ***Mexicanos al grito de guerra***. Entre sus programas más conocidos en la época de la guerra se cuentan *El diario relámpago del aire*, *Reportero de guardia* y *Los niños catedráticos*. Trabajó en Radio Educación y fue fundador y director del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE). Fue creador de la licenciatura en ciencias y técnicas de la información en la Universidad Iberoamericana en 1960, y por la serie de televisión *Encuentro* recibió en los años setenta el premio Magda Donato.

¹⁹⁹ Introducción tomada de ***Mexicanos al grito de guerra*** o *Historia del himno nacional*.

consideración de los pueblos que por dicha disfrutamos de paz y sólidos gobiernos.”²⁰¹ El halago para la España fascista, que en 1944 disfrutaba efectivamente de la “paz” y la “solidez” de la dictadura franquista fue más que evidente.

Además, el discurso del personaje de Juárez también contenía múltiples alusiones a la Europa que en 1943, como en el siglo pasado, tenía que ser combatida. A eso se refería evidentemente el subtítulo en inglés que se puso a la película bajo su título en castellano: *We Are Americans*.²⁰² Discursos como el del personaje de Juárez adquirirían así su cabal sentido:

Nuestra dignidad nacional se halla ofendida y en peligro tal vez nuestra independencia. Fuerzas extranjeras han invadido nuestro territorio, so pretexto de cobrarse una deuda por la fuerza, cosa a la que no tenían derecho. Yo apelo a vuestro patriotismo y os excito a que olvidando odios y enemistades de partidos y opiniones, os unáis a la defensa de la causa más grande y más sagrada para los hombres y para los pueblos, la defensa de la patria. *Europa cree débiles a los países americanos. Nosotros no iríamos jamás a provocarlos. Pero si vienen a buscarnos a este continente, que es nuestro hogar, para tratar de esclavizarnos, demostraremos a sus ejércitos invencibles que un país pequeño es grande, que un país débil es fuerte, que una nación joven es poderosa cuando la unen el amor a la libertad y a la justicia. México les enseñará que el respeto al derecho ajeno es la paz.*²⁰³

En alguna de las secuencias del filme, el personaje interpretado por Pedro Infante dice textualmente que “*aunque sufriéramos mucho los mexicanos con nuestros gobiernos, jamás permitiríamos que vinieran extranjeros a gobernarnos*”.²⁰⁴

²⁰⁰ Tomado de los diálogos del filme. Las cursivas son mías.

²⁰¹ *Ibid.* Pese a la ruptura oficial del gobierno mexicano con el gobierno de Franco, la industria mexicana del cine se manifestó en todo momento opuesta a esa decisión y no es difícil advertir que, independientemente del interés por el mercado español, las alabanzas de España y lo español manifestadas en el cine reflejaban las simpatías que un buen sector de la industria sentía por el régimen franquista.

²⁰² García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 3, p. 59.

²⁰³ Tomado del filme. En algunas otras secuencias Juárez se rehusaba a pedir préstamos al extranjero, con el argumento de que “no necesitamos el dinero para triunfar”, y agregaba que pedir un préstamo “en las actuales circunstancias equivaldría a traicionar a la patria. Que no caiga sobre nosotros esa mancha”. Esto se decía precisamente cuando México recibía de Estados Unidos la mayor cantidad de préstamos hasta ese momento de la historia.

²⁰⁴ Tomado de los diálogos del filme. Las cursivas son mías.

No fueron aquellas reafirmaciones de la autodeterminación las que ocasionaron los conflictos, sino el hecho de que, para lograr dicha autoafirmación, se llegara a denostar a pueblos como el francés, que en ese momento estaban del lado de los Aliados, con los cuales colaboraba México. El 25 de octubre de 1943, se planteó ante la Secretaría de Relaciones Exteriores la siguiente protesta:

Bajo el título de *Mexicanos al grito de guerra*, realizado por el Sr. Álvaro Gálvez y Fuentes, de la estación XEW, se exhibe actualmente en el teatro Alameda este filme en el que la realidad histórica se falsea de forma tal que resulta una evidente incitación popular contra Francia [...] No busco créditos ni criticar el llamado al patriotismo que yace en la base de la tesis general (del filme), ni defender la política de Napoleón III, pero *no puedo sino protestar contra la atribución que se hace a los franceses de palabras directamente inspiradas por los discursos hitlerianos*. Tampoco estoy de acuerdo en que el emperador se refiera a los mexicanos como salvajes que pueden ser vencidos por 500 hombres; ni apruebo la secuencia en la que un tratado es declarado por su ministro (de Napoleón) como "un pedazo de papel"; no acepto que el general Lorencez haya proclamado a sus soldados que pertenecían a una raza superior. *El efecto brutalmente manifestado por el público es la equiparación de los franceses con los nazis, lo cual bajo las circunstancias actuales es particularmente lamentable* y provoca la indignación de la colonia francesa en México, la cual reitera en toda ocasión su deseo de mantener los sentimientos de cordial amistad que unen tradicionalmente a los dos pueblos.²⁰⁵

Es difícil saber, en consecuencia, si la nota introductoria que precede al filme se agregó con posterioridad a estas reclamaciones y se colocó a manera de justificación o estuvo en el filme desde su estreno. Lo cierto es que, pese a las declaraciones de que el cine mexicano no pretendía enseñar historia, es un hecho que el uso de ésta y los planteamientos de los filmes mexicanos sobre la segunda guerra con Francia despertaron gran polémica entre la colonia francesa en México y otros sectores de la sociedad, como se desprende de los testimonios periodísticos sobre la exhibición de los filmes.

²⁰⁵ Nota de protesta dirigida a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 25 de octubre de 1943 por la delegación en México del Comité Francés de Liberación Nacional. Las cursivas y los paréntesis son míos. El documento original está redactado en francés y la firma autógrafa al final del mismo no va acompañada del nombre del dirigente de dicho comité. de AGE/SRE/III-833(72)/1. Para traducir este documento recibí auxilio del maestro Juan Salgado Ibarra.

Poco después de la protesta contra *Mexicanos al grito de guerra*, el estreno de *Alma de bronce* (23 de noviembre de 1944), que había despertado grandes expectativas durante su rodaje y hasta antes de su exhibición, provocó que algunos sectores de la prensa cuestionaran la imagen que de los franceses se proyectaba en el filme, y parecía haberse vuelto habitual en las cintas mexicanas de tema histórico. Acabó por desatarse casi una campaña periodística contra la película, pues ni los personajes mexicanos salían bien librados en la que se calificó como "churro antipatriótico".²⁰⁶

A continuación, en parte como resultado del escándalo periodístico, el 9 de febrero de 1945, Manuel Tello, director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, informó al secretario de Gobernación, Miguel Alemán, de una nueva protesta contra las películas mexicanas de tema histórico que se referían a la segunda guerra con Francia. El señor Maurice Garreau Dombasle, ministro de Francia en México, había dirigido una nota diplomática a Ezequiel Padilla, el canciller mexicano, con argumentos en alguna medida similares a los que se habían hecho respecto a *Mexicanos al grito de guerra*. Pero los reclamos ahora estaban relacionados no sólo con el filme *Alma de bronce* (*La campana de mi pueblo*), basado en un argumento de su director Dudley Murphy y con diálogos de Héctor C. Fernández, sino contra el cine de aquella temática en lo general.

Numerosos franceses y amigos de Francia me han llamado la atención respecto al film que ha sido presentado en el cine *Palacio*, de México. Se trata de *Alma de Bronce*, producción de los *Estudios Azteca*, bajo la dirección del Señor (Dudley) Murphy. A pesar de la belleza de la película y de la notable actuación de los artistas mexicanos, se tiene la dolorosa sorpresa de ver en ella al ejército francés bajo un aspecto ridículo y odioso. *El heroísmo del pueblo mexicano es exaltado a costa de una tropa de conquistadores cuyos gestos están llenos de brutalidad y estupidez*. El recuerdo de esta intervención internacional ya antigua, de la que el Segundo Imperio francés cometió el error de hacerse campeón militar, se produce poco después de lo que se ha hecho parecidamente en las películas mexicanas *Mexicanos al grito de guerra*, *La guerra de los*

²⁰⁶ Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 19 y 26 de noviembre de 1944; Juan Manuel Sánchez García, *Novedades*, 23 y 28 de noviembre de 1944; Alfonso de Icaza, *Cinema Reporter*, 2 de diciembre de 1944; *Cine Mexicano*, 2 de diciembre de 1944.

pasteles y El camino de los gatos. Nadie duda que estos episodios constituyan todavía recuerdos dolorosos de un error sangriento y de una época imperialista condenada por la historia. Esta llaga se ha cerrado y desde entonces cada día más Francia y México están ligados por sentimientos de estimación, de profundo afecto, y por una fe común en los mismos ideales de libertad [...] Tal es la razón por la que *es muy de deplorarse que se multipliquen en la pantalla películas que tiendan a reavivar rencores felizmente olvidados* y a perjudicar la amistad de nuestros dos países. *La injusticia nos parece tanto mayor, cuanto que la intervención francesa no es ni la única ni la más grave que México haya tenido que sufrir en su historia* [...] Mientras el gobierno mexicano ha dado tantas pruebas de simpatía efectiva a Francia, la multiplicación de estas manifestaciones de hostilidad evidente por parte de la industria cinematográfica, cuya acción sobre las masas es tan poderosa, toma las proporciones de una verdadera campaña de incitación antifrancesa que estimo merece retener su atención.²⁰⁷

A pesar de estas claras referencias al hecho de que el cine mexicano no era objetivo y que sus alegatos nacionalistas y panamericanistas omitía intencionalmente referencias a las incluso más violentas agresiones estadounidenses a México, el gobierno de este país respondió a tales reclamaciones diciendo que era totalmente ajeno a las actividades de la industria cinematográfica aludida. Aquella respuesta era una mentira descarada, pues el filme desde su inicio mostraba exactamente lo contrario.²⁰⁸

El apoyo de la OCAIA al cine mexicano suponía que éste no se usara para recrudecer los sentimientos antiestadounidenses de la población, y en

²⁰⁷ Nota diplomática dirigida a Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de México, por la Legación de la República Francesa en México el 13 de diciembre de 1944 y firmada por el señor Maurice Garreau Dombasle, ministro francés ante el gobierno de México. AGE/SRE/833(72)/2. Las cursivas son mías.

²⁰⁸ Respuesta de Ezequiel Padilla al ministro de Francia en México, del 9 de febrero de 1945. AGE/SRE/833(72)/2. Obviamente, esta respuesta fue una mera formalidad, desmentida por el filme mismo, en cuyo inicio los productores expresaban su reconocimiento a todos los funcionarios del gobierno que les habían brindado apoyo: "Producciones Rodríguez Hermanos agradecen profundamente la ayuda generosa del señor Presidente de la República, General de División don Manuel Ávila Camacho; del C. Secretario de la Defensa Nacional, General de División Lázaro Cárdenas; del C. Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, General de División Maximino Ávila Camacho; del C. Subsecretario de la Defensa Nacional, General de División Francisco L. Urquiza; del C. Comandante de la Primera División de Infantería, C. General de División Donato Bravo Izquierdo; del Jefe del Estado Mayor de la Primera División, C. General Brigadier Modesto A. Guinart; del C. Capitán Segundo del Estado Mayor, Antonio Velázquez Covarrubias, sin la cual no hubiera sido posible la realización de esta película."

consecuencia fue evidente que el nacionalismo mexicano de la época se alentó en el cine haciendo referencia a las agresiones europeas a México, y las francesas en particular. Pese a las declaraciones de la OCAIA en el sentido de que no ejercería ninguna censura sobre los productores mexicanos respecto a los argumentos que se filmaran, es un hecho que sí la impusieron tanto el gobierno mexicano como la embajada estadounidense, en uno más de sus esfuerzos por entorpecer las actividades de la OCAIA en México.²⁰⁹

Es un hecho también que, desde la perspectiva del gobierno y de los productores mexicanos, funcionó una autocensura que los llevó a no referir en el cine la compleja historia de la relación México-Estados Unidos durante el siglo XIX.²¹⁰ Así, la visión parcial de los vínculos que los países Aliados habían tenido con México en el pasado reflejaba en cierto sentido la relación que se estaba forjando en los años cuarenta. Los nazis habían ocupado Francia. México había roto relaciones diplomáticas con el gobierno de De Vichy. La colonia francesa en México, aunque tenía una fuerte vida política, económica y cultural, había quedado en desventaja frente a la arrolladora intromisión que en aquellos aspectos habían tenido e incrementado sustancialmente los angloestadounidenses. Por tanto, aquello explicaba que la imagen histórica de

²⁰⁹ NAW812.4061MP/322, Francis Alstock a John C. Dreier, de la División de Repúblicas Americanas en el Departamento de Estado, 17 de septiembre y 28 de octubre de 1943. Alstock refería en aquel comunicado, respecto a los intentos de la embajada: "Cuando vaya a México explicaré la cuestión a Guy (W. Ray) y estoy seguro de que entenderá. Probablemente el meollo del problema es el resultado de un sobreentusiasmo de parte de ciertos individuos bienintencionados y al final de una interpretación parcialmente errónea del acuerdo-contrato que tenemos con los estudios (mexicanos). Tú sabes, estoy seguro, de que cuando los estudios acordaron apoyar la causa del hemisferio no tuvimos la intención de revisar sus guiones. Ten la seguridad de que cuando esté en México haré todo lo posible por solucionar las dificultades."

²¹⁰ El decreto del gobierno mexicano del 23 de diciembre de 1943 estipulaba la censura de los guiones de las películas antes de su realización, al modificar el artículo 16 del reglamento de supervisión cinematográfica. No se refirió tanto al tratamiento de los temas históricos sino a dos filmes: *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres) y *La corte del faraón* (Julio Bracho). Ambas cintas se habían realizado en 1943. Por considerar que abundaban en "dobles sentidos" y referencias sexuales "ofensivas", y por conocimiento de su realización, el gobierno mexicano, por recomendación de Ávila Camacho, emitió el decreto. Aquél entró en vigor el 23 de marzo de 1944, precisamente porque los filmes iban a estrenados en marzo y junio de 1944, respectivamente, con muy buena aceptación del público. Otra película que enfrentaría problemas de censura fue *Amar es vivir* (Juan J. Ortega, 1945), suspendida poco de su estreno. *El Cine Gráfico*, 9 de junio de 1946, pp. 7 y 14.

Francia, en su relación histórica con México, resultaba muy seriamente afectada en aras de preservar la imagen de Estados Unidos frente a México.

Con todas aquellas parcialidades, y pese al tipo de recursos con que el cine mexicano se propuso servir a los fines de la propaganda contra el Eje, y en favor de los Aliados y de Estados Unidos en particular, quedó claro que la estrategia mexicana siguió, paradójicamente, los mismos patrones adoptados por las cinematografías de los países totalitarios. Fue aquello lo que el teórico social Robert Merton definió en su momento como el uso de símbolos sagrados y sentimentales a discreción para provocar respuestas deseadas. En opinión de Merton, que hacia 1946 efectuó un temprano análisis de la producción y la política cinematográfica del Departamento de Estado, el empleo de los simbolismos "sagrados y sentimentales" —creencias y opiniones fundadas en lo emocional, como es característico en los sentimientos religiosos—, era inmejorable de acuerdo con aquella política de propaganda filmica porque parecía provocar resultados favorables en la mayoría de la gente, lo cual revestía al recurso, a la vez que de eficacia, en alguna medida de peligro.

Merton no afirmó que todo lo que apelara al sentimiento era manipulación, pero hizo una importante distinción, que fue útil para interpretar la producción de Hollywood durante la guerra, y bien puede servir para entender el sentimentalismo, el patriotismo y los discursos sobre la unidad y la nacionalidad de los melodramas familiares, religiosos, históricos, musicales, etc., del cine mexicano de los años cuarenta, y en general para comprender tanto a las cinematografías aliadas como a las del Eje.

Las apelaciones al sentimiento dentro del contexto de información relevante y conocimiento son básicamente distintas de las apelaciones al sentimiento que enturbian y oscurecen este conocimiento. La persuasión sobre las masas no es manipulación cuando provee el acceso a la

información pertinente. Es manipulativa cuando la apelación al sentimiento es usada para exclusión de información pertinente.²¹¹

Este fue sin duda el procedimiento utilizado en el cine mexicano, por ejemplo, cuando en su producción, con el afán de sustentar una buena relación con Estados Unidos y atenuar los sentimientos antiestadounidenses en la población hispanoamericana, tergiversaron los hechos, ocultaron información y enfatizaron los aspectos negativos de la historia iberoamericana con Francia, contraviniendo los supuestos principios de una política pro-aliada de propaganda cinematográfica.

Conviene matizar el uso que ya Merton hacía del término persuasión. Si bien es cierto que durante muchos años se habló de una supuesta manipulación de los espectadores, los estudios recientes en materia de comunicación sugieren que, más que manipular, los productos culturales como el cine persuaden e inclinan a las audiencias hacia posiciones y visiones que en alguna medida son ya compartidas por los receptores con los productores de los mensajes, como se ha señalado ya en el apartado sobre los presupuestos teóricos de este trabajo.

Así, nos enfrentamos al hecho incuestionable de que las audiencias latinoamericanas respondieron positivamente a las tácticas persuasivas de un conjunto de emisores (todos los involucrados con la producción de aquel cine), cuando, una vez probadas las posibilidades reales de una agresión del Eje sobre Latinoamérica (a la luz de las intrigas descubiertas en Sudamérica y los ataques a los buques mexicanos), aquellas estaban preparadas para aceptar los mensajes contra el Eje, porque la experiencia reciente les había llevado a creer en el peligro real del nazifascismo en América. El cuerpo de diplomáticos, oficiales gubernamentales y gente involucrada en la campaña de producción filmica propagandística aprovechó la situación para cambiar la perspectiva inicial sobre la guerra y el Eje, en una población que inicialmente simpatizaba con este último, y

²¹¹ Robert K. Merton, Marjorie Fiske y Alberta Curtis, *Mass Persuasion: The Social Psychology of a War Bond Drive*, Nueva York, 1946, cit. por Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*,

que después tuvo necesidad de creer en una relación de amistad y solidaridad con Estados Unidos y adoptó la visión de este país como el salvador de la democracia.

En este sentido, las audiencias mexicana y latinoamericanas se sometieron a un tratamiento similar que se dio a las audiencias del Eje. Las necesidades, deseos, temores, fantasías y frustraciones que ya existían en la sociedad alemana en crisis, agravada por una derrota previa y un tratado de Versalles que se consideraba injusto y abusivo, incubaron un ánimo de revancha que aprovecharon los estrategas de la propaganda nazi. Se produjo así una coincidencia entre las tácticas persuasivas aplicadas por los emisores en los medios y las disposiciones preexistentes de las audiencias a las que se dirigían los mensajes. La oscilación que se registró en el ánimo de la opinión pública latinoamericana, del inicio al final de la guerra, sugiere que en la región ocurrió un proceso similar al europeo. En México, cuando menos, el viraje de la prensa y de la opinión pública pareció comprobarlo.

TERCERA PARTE

V FIN DE UNA ERA

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial la cinematografía de México se había convertido ya en una verdadera ofensa Hollywood. Mientras la prensa de la "época de oro" del cine mexicano llegó a afirmar que la producción filmica nacional había llegado a disponer de un 60 por ciento de los mercados latinoamericanos, algunos autores contemporáneos sostienen que "incluso en la cúspide de su popularidad él [...] nunca tuvo más del 25-35% de aquellos en Latinoamérica".¹ Lo cierto es que incluso ese porcentaje, aunque puede parecer bajo, fue en extremo importante en un momento en que los mercados europeos, asiáticos y africanos estaban bajo control de Alemania, Japón e Italia, respectivamente, los filmes estadounidenses tenían posibilidades de acceso severamente restringidas, sobre todo en Europa y Asia.²

Por otra parte, el terreno ganado por los filmes mexicanos tenía en algunos casos márgenes de rentabilidad que casi doblaban el porcentaje medio de su dominio. Así, aunque después del conflicto bélico el porcentaje de cintas hollywoodenses estrenados en América latina siguió siendo mayoritario --de alrededor de 75 por ciento--, el tiempo en pantalla de las películas mexicanas era en algunos casos mayor. En Ecuador, por ejemplo, "[...] de los filmes exhibidos ahí 75 por ciento eran estadounidenses, 19 por ciento mexicanos. Sin embargo, aquellos filmes mexicanos acaparaban cerca del cincuenta de tiempo de

¹ Ana María López, "A Cinema for the Continent", en Chon Noriega y Steven Ricci, *The Mexican Cinema Project*, Los Ángeles, University of California, 1994, p. 7.

² Los mercados de los que el cine hollywoodense pudo disponer fueron Inglaterra, Suiza, Suecia y Portugal, en Europa; Canadá y la región latinoamericana, y Australia y Nueva Zelanda en Oceanía. David Putnam y

proyección”.³ Todo parecía miel sobre hojuelas para una industria que en 1946 estrenaría una flamante Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, para premiar con el *Ariel*, un equivalente del Óscar de Hollywood, lo mejor de la producción filmica nacional que así competía con la “Meca del cine”, ganaba gran atención en el mundo y daba lugar en México a la fundación de la sociedad de Periodistas Cinematográficos de México (Pecime).

Aun cuando al término de la guerra Hollywood se disponía a recuperar sus mercados en el mundo, lo que de hecho se logró en un plazo relativamente corto, no estuvo dispuestos a dejar pasar por alto la humillación de haber tenido que doblegarse ante los designios del Departamento de Estado, que había impulsado al cine mexicano en aras de una política propagandística y de una diplomacia de acercamiento amistoso hacia México y América latina. En 1943, el cine mexicano había alcanzado la cúspide de su apogeo dorado, pero Hollywood no pudo hacer más que actuar subrepticamente en ese año porque también

[...] por 1943 los estudios estaban bajo investigación otra vez, ahora por un comité del senado encabezado por Harry Truman, en atención a las acusaciones de que habían estado lucrando a expensas de los filmes financiados gubernamentalmente, y de que habían explotado sin piedad a productores más pequeños solicitantes de trabajos similares [...] Como consecuencia, desde 1943 en adelante, los contratos para filmes gubernamentales fueron otorgados a través de un sistema competitivo de licitaciones.”⁴

Hollywood continuó luchando con denuedo por ganar el favor del gobierno estadounidense, haciendo ostentación de su apoyo al esfuerzo bélico, pero el Departamento de Estado ya no estaba tan convencido. Las descaradas prácticas monopólicas de su industria filmica estadounidense, y la forma cínica en la que parecía anteponer sus intereses económicos, incluso en medio de la guerra, causaron gran enojo en los sectores gubernamentales, que controlaron sus

Neil Watson, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, p. 193 y Ramírez, *Norman Foster...*, *op. cit.*, p. 111, n. 82.

³ Kerry Segrave, “Under the Celluloid Boot: 1945-1952”, en Kerry Segrave, *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*, Jefferson, McFarland & Co., 1997, p. 151.

⁴ David Putnam, *op. cit.*, p. 192.

ambiciones por la vía del racionamiento de película virgen y equipos, y la censura de la OWI y la OCAIA, las subordinó a las necesidades de la diplomacia y la política de propaganda satisfechas por cine. Esto último había sido imperativo para el Departamento de Estado, cuyo brazo en América Latina era el cine mexicano, considerando que en el mundo de habla hispana la amenaza de una infiltración nazi permaneció latente prácticamente durante toda la guerra.⁵

Desde antes de que se tuviera la certeza del triunfo aliado, las *majors* habían comenzado a dar los pasos necesarios para tratar de beneficiarse del apoyo de la OCAIA a la industria filmica, y de las facilidades que el propio gobierno Avilacamachista brindaba a la industria filmica nacional. Hollywood había pasado por dos fases al tratar los personajes y los temas latinoamericanos. De la etapa de ridiculización y el insulto, con caricaturas de latinoamericanos presentados invariablemente como villanos de los filmes y referidos casi siempre como "greasers",⁶ se pasó a otra de condescendencia forzada por la situación de la

⁵ Además de los golpes de Estado planeados con apoyo nazi y descubiertos en el cono sur en 1940, de la colaboración abierta que el presidente argentino Ramón S. Castillo inició con los nazis en 1942 y del estrechamiento de la misma llevado a cabo por el grupo militar que se hizo del poder en 1943, todavía "[...] en enero de 1944, los Estados Unidos e Inglaterra confrontaron al presidente Pedro Pablo Ramírez con evidencia específica de espionaje alemán a pesar de su proclamada 'neutralidad'. Aunque para salvar la situación el ejército argentino forzó al mandatario a renunciar en febrero, y la sustituyó con el vicepresidente Edelmiro Farrell, la evidencia de que los agentes del Eje conspiraban en Argentina, con fines que atañían a toda Latinoamérica, hizo que los aliados no cesaran en su empeño de apoyar al primero de ellos y bloquear al argentino, por si fuera necesaria más propaganda en el mundo de habla hispana. El objetivo del Departamento de Estado no había sido apoyar al cine mexicano en aras de la política del buen vecino sólo con México, y el público mexicano no era el fin último de aquella política propagandística, sino parte de un reto aún mayor: el conjunto de las audiencias latinoamericanas sometidas a la propaganda desde Argentina. El panorama cambió drásticamente cuando, después de 1944, resultó evidente que el triunfo en la guerra sería para los aliados y también cuando el presidente Argentino Edelmiro Farrell, forzado por Estados Unidos, declaró la guerra a Alemania y a Japón en marzo de 1945, menos de dos meses antes de la capitulación alemana ocurrida el 8 de mayo del mismo año. En realidad la actitud de la milicia argentina había sido acomodaticia y oportunista, pues cuando declararon hostilidades contra el Eje, fueron los últimos del continente americano que lo hicieron y entonces ya se veía claro en el horizonte el triunfo de los Aliados. Para Estados Unidos aquello fue más bien un ajuste de cuentas con Argentina, por su pasada "neutralidad", que hacía propicia la ocasión para infringir a sus gobernantes una humillación por su renuencia a convertirse en aliados. Como quiera que haya sido, cuando en septiembre de 1945 Japón firmó su rendición, después de ser bombardeado en agosto con armas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, la situación de urgencia había pasado por completo y el cine de propaganda en favor de la causa aliada, pro yanqui y contra el Eje, ya no era en absoluto necesario en Iberoamérica. Debido a esto, el Departamento de Estado relajó su control y alivió sus tensiones con éste y, en consecuencia, la industria estadounidense del cine se dispuso a cobrarle al cine mexicano las cuentas pendientes. *Vid. De Usabel, op. cit.*, p. 176.

⁶ El término *greaser* se había usado en el cine estadounidense desde la etapa muda para referirse a los personajes mexicanos como sucios y "grasientos".

guerra, en la que bajo la égida del mitológico “buen salvaje” se recreó el prototipo del campesino bonachón y semi torpe.⁷

Como de todos modos Hollywood no lograría nunca un retrato más o menos aceptable de México y los mexicanos, ni de Latinoamérica y sus habitantes, la OCAIA había decidido que la mejor forma de abordar los asuntos de esta región, en aras de una buena relación y positiva propaganda, consistía en recurrir para ello al cine mexicano. La respuesta de Hollywood no se hizo esperar y, aunque a contracorriente de las intenciones del Departamento de Estado, las *majors* emplearon toda clase de maniobras para alcanzar la mayor injerencia posible en el cine mexicano, así fuera a través de interpósitas personas. Gabriel Ramírez sostiene que “[...] la Columbia Pictures invirtió a través de Producciones Pedro A. Calderón y Producciones Rosas, Pliego y Fallon; mientras la RKO hacía otro tanto en los estudios Clasa y Azteca, a través de Howard Randall, de la RCA y del negociante Harry Wright, quien además planeaba la construcción de nuevos estudios”.⁸ En junio de 1943, la compañía 20th Century Fox, a la sazón la más frecuente cultivadora de temas y caracteres hispanoamericanos en sus filmes, también había manifestado su interés por invertir en el cine mexicano. Una carta dirigida a la Presidencia de la República en México ilustra al respecto:

Honorable Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, México, D. F. [...] Muy respetable señor [...] Durante los últimos meses muchas personas asociadas con la industria cinematográfica, han hecho visitas a ese maravilloso país y a su regreso han comentado vivamente del trato y hospitalidad que les fue dispensado. Sin embargo, los periódicos no le dan mucha publicidad, debido probablemente a que México no mantiene una Oficina de Relaciones Públicas y Propaganda para dar a conocer lo antes expuesto y otros asuntos importantes a la prensa [...] Esto sería el primer paso para lograr que los productores de películas investigaran *las posibilidades de películas producidas en México*, lo cual en la actualidad es de suma importancia, *considerando las prioridades, costo limitado de producción, y ventas aumentadas de películas a los países de América Latina* [...] Quedaré muy agradecido si usted pudiera proporcionarme el nombre y dirección de uno de sus íntimos amigos en ésta, con objeto de explicarle *la posibilidad de convertir algún sitio cerca de la ciudad de México, en un segundo Hollywood*. Agradeciendo de antemano su pronta

⁷ Segrave, *op. cit.*, p. 152.

⁸ Gabriel Ramírez, *Norman Foster...*, *op. cit.* pp. 119 y 128.

respuesta, me suscribo de usted muy sinceramente [...] Joe Longfeather
[...] c/o Property Department, 20th Century Fox Studio.⁹

Si consideramos que en ese mismo año de 1943 la Casa Blanca se sentía verdaderamente contrariada por las desmedidas ambiciones y las prácticas monopólicas de los industriales de Hollywood, que el cine mexicano estaba en su apogeo con apoyo oficial del gobierno nacional y de la OCAIA, y que todos en conjunto estaban advertidos de que Hollywood trataba de sacar ventajas en México a expensas del gobierno de este país y de la OCAIA, como lo había estado haciendo en Estados Unidos a costa del Departamento de Estado, es lógico entender que aquella misiva llegada de Beverly Hills no obtuviera ni siquiera una respuesta de cortesía de parte del presidente mexicano. Además, el poder de injerencia de los funcionarios de la OCAIA en el cine mexicano fue considerable prácticamente desde el inicio de las gestiones para poner en marcha el proyecto del Departamento de Estado en México.

Por ejemplo, cuando en junio de 1941 Manuel Reachi había enviado a Ávila Camacho un proyecto de la OCAIA y de la United Producers Inc, para filmar en Pátzcuaro y en Janitzio una película en inglés, "de ambiente mexicano [...] con destacados artistas de la pantalla norteamericana",¹⁰ Francis Alstock intentó bloquearlo con el argumento de que los antecedentes de Reachi en contra de la política estadounidense serían una amenaza si él se introducía en el cine mexicano.¹¹ Alstock tenía toda la razón, puesto que Reachi, como los Calderón,

⁹ AGN/MAC/523.3/27, Joe Longfeather, de 20th Century Fox en Hollywood, a Manuel Ávila Camacho, 2 de junio de 1943. Las cursivas son mías. La Fox había tratado de varias formas posibles introducirse en el cine mexicano o atraer talento de esa nacionalidad. En 1943, Joseph Schenck, su presidente, invitó a Julio Bracho a Hollywood para hacer una película en dos versiones, inglés y español, con Ingrid Bergman y María Félix, respectivamente, como protagonistas. Se trataba de *Gaslight* (*Luz que agoniza*), que finalmente sólo se hizo en inglés y con la primera de esas actrices, por George Cukor en 1944. Al parecer Schenck quedó complacido cuando Bracho dirigió en México *Cantaclaro* (1945), producida, a decir de este director mexicano, por la Fox. Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 10 y el 13 de junio de 1975, PHO/2/23, pp. 31-33.

¹⁰ AGN/MAC/523.3/14, Manuel Reachi, desde el Hotel María Cristina, en Lerma 31, D. F., a Manuel Ávila Camacho, 7 de junio de 1941.

¹¹ NAW812.4061/MP205, Francis Alstock al Departamento de Estado, 26 de agosto de 1941. La respuesta en aquel momento fue la de que "en ausencia de evidencia conclusiva de que las actividades del señor Manuel Reachi son objetables por nuestro gobierno, no estamos en condiciones de recomendar al gobierno mexicano para que cancele su solicitud (de Manuel Reachi)". El filme propuesto inicialmente por Reachi no se realizó y.

Pérez Grovas y Gustave Mohme serían identificados posteriormente como algunos de los personeros a través de los cuales los *moguls* estadounidenses obtuvieron información privilegiada y posteriormente se apropiaron de cuantiosos beneficios producidos por el cine mexicano de la época.¹²

El fin de la colaboración entre el cine mexicano y el Departamento de Estado se empezó a gestar por la reacción de Hollywood ante el hecho de que en 1943 el cine mexicano resultaba un fuerte competidor para las producciones estadounidenses. *Una carta de amor*, o *Aquella carta de amor* (1943), había sido un éxito enorme y, a decir de su productor y director, se había pagado a un mes de estrenada.¹³ Y si aquél era solamente uno entre los múltiples ejemplos de la fortuna del cine mexicano, otro más lo fue el triunfo de la película *Santa* (Norman Foster, 1943).¹⁴

El fulminante éxito de taquilla de *Santa* provocó el interés inmediato de la United Artists, que a fines de 1943 adquirió los derechos de explotación para Sudamérica y España. "Santa", declaró Walter Gould, director del departamento extranjero de distribución de la UA, "es una producción descolante que hace honor a la creciente industria cinematográfica mexicana (...) Esta tercera adaptación del célebre y popular libro, tiene de protagonista a Esther Fernández, la actriz que tanto éxito alcanzó en la monumental película mexicana *Allá en el Rancho Grande* (...) No cabe duda que México está progresando a pasos agigantados en la producción de películas. Producciones como *Santa*, que está a la par con las mejores

aunque en 1942 produjo en México *Yolanda* (*Brindis de amor*, de Dudley Murphy), la cinta enfrentó serios problemas de distribución y exhibición y posteriormente fue objeto de un litigio. Reachi no volvería a participar como productor en el cine mexicano sino hasta 1950, con la filmación de *Susana, carne y demonio* (de Luis Buñuel).

¹² Con mucha frecuencia se recurrió a informantes que trabajaban en la industria mexicana del cine y proporcionaban datos importantes a la embajada estadounidense y a los representantes de Hollywood en México. En algunas ocasiones, se hacía referencia a tales informantes en la correspondencia diplomática, con seudónimos como "Santa Claus". *Vid.* NAW812.4061/MP211, de Carl E. Milliken, de la MPPDAA al Departamento de Estado, 10 de septiembre de 1941. Gustav o Gustavo Mohme había manejado los intereses de Universal en México durante los años treinta. Luego fundó Clasa Mohme Inc., una de las dos principales distribuidoras de cine mexicano en Estados Unidos. *Vid.* Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 26.

¹³ Miguel Zacarias, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 109.

¹⁴ *Santa* permitió poner a prueba la actitud de Hollywood, forzado a no contrariar el éxito del cine mexicano. Esther Fernández, protagonista del filme, había sido contratada por Paramount a raíz de su éxito con *Allá en el Rancho Grande* (1936). Cuando se preparaba el proyecto de *Santa* en 1943, ya tenía compromisos de trabajo con RKO. Francisco de P. Cabrera pudo negociar sin problemas su contrato para traerla a México de regreso y hacerla participar en la que sería la segunda versión sonora de *Santa*. Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 de enero de 1943, PHO/2/53, p. 83

películas que pueden hacerse en Hollywood, ofrecen una seria competencia al material cinematográfico norteamericano. *Santa* no sólo ha batido los récords de taquilla en la ciudad de México, sino que ha superado las entradas obtenidas por los éxitos clamorosos de Hollywood en un 30%." Gould, sin embargo, se sintió en la inútil necesidad de agregar que, a pesar de todo, no dudaba que los filmes norteamericanos siguieran dominando el mercado latinoamericano, "debido al volumen y a las facilidades de producir películas de categoría en gran número y año tras año".¹⁵

Era entonces evidente que las producciones de Hollywood, cualesquiera que hubieran sido los progresos del cine argentino primero, y del mexicano después, nunca habían dejado de seguir teniendo la primacía en el mercado latinoamericano. Pero también era obvio que las ambiciones de Hollywood parecían no tener límite y no iban a pasar por alto la osadía del cine mexicano en los mercados latinoamericanos. Las *majors* eran los principales distribuidores de cine en el mundo, y en México, como en cualquiera de sus mercados latinoamericanos, comprometían a los exhibidores mediante el chantaje de obligarlos a comprar programas completos, y por largo tiempo, so pena de retirarles los contratos si daban preferencia a otro cine que no fuera el estadounidense. Como los exhibidores no estaban dispuestos a perder sus ganancias, en muchos de los casos obraron ellos mismos, y con plena conciencia, en contra del cine mexicano y de sus productores,¹⁶ que con el tiempo buscaron hacerse propietarios también, o contratistas casi exclusivos de algunos cines y cadenas exhibidoras, e intentaron hacer gestiones para que se modificara la legislación y se facilitara la exhibición del cine mexicano, de modo que no resultara constreñido por las artimañas y los chantajes de que hacían víctimas los distribuidores hollywoodenses a los exhibidores mexicanos.

Furiosas al advertir la muy notoria mejoría del cine mexicano en su calidad y cantidad, pero sobre todo por su gran éxito en los mercados de habla española,

¹⁵ Gabriel Ramírez, *Norman Foster...op. cit.*, p. 128.

¹⁶ Los exhibidores estaban sometidos al chantaje de las firmas hollywoodenses, pero por otra parte ellos se beneficiaban de la situación, y extorsionaban a su vez a los productores mexicanos. Así había ocurrido por ejemplo cuando *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) tuvo que exhibirse bajo contrato por precio fijo, y no por porcentaje, como ocurría con el cine estadounidense en general, pese a que el filme tuvo gran aceptación del público. Joselito Rodríguez, entrevista realizada por María Alba Pastor el 25 de agosto y el 3 de septiembre de 1975, *PHO/2/33*, p. 30.

incluidos los del sur de Estados Unidos, las *majors* iniciaron la estrategia que les permitiera sostenerse como amos y beneficiarios exclusivos del negocio. Si el Departamento de Estado, a través de la OCAIA, y el gobierno mexicano habían impulsado una mayor y mejor producción, de la cual las compañías cinematográficas estadounidenses ya se beneficiaban al distribuir el cine mexicano en América Latina,¹⁷ quisieron asegurarse de que, si la legislación mexicana relativa a la exhibición cambiaba, pudieran sumar a sus ganancias también las de ese rubro. Por ello, se propusieron comprar las principales cadenas de cines en México y con tal fin enviaron a Charles Skouras y Lou Anger, representantes de los intereses de la exhibición en Estados Unidos con los que por supuesto estaba estrechamente vinculado Hollywood.

El gobierno mexicano, enterado de la nueva estrategia, se adelantó a los planes de las *majors* y, junto con otro grupo de inversionistas, contribuyó a organizar de una nueva cadena de cines. El Banco Nacional de México, a través de su filial, el Banco Cinematográfico se convirtió de pronto en accionista en un 51 por ciento de la nueva cadena de la que también aparecían como propietarios Clasa Films Mundiales, la Financiera Mexicana de Cine, Theodore Gildred, William Jenkins y Juan F. Azcárate, según se informó en un primer momento sobre esta cadena, que en principio quedó bajo la dirección de Carlos Carriedo Galván.¹⁸

El 7 de enero de 1944, la embajada estadounidense, acicateada por las distribuidoras de Hollywood daba a conocer con alarma, al Departamento de Estado, los planes del gobierno mexicano para constituir una gran cadena de

¹⁷ Miguel Zacarias estableció que le compraron su película *Los enredos de papá* por 15 500.00 dólares, para que la distribuyera Columbia. El éxito del filme fue tal que todavía después se hicieron 3 secuelas y como éste hubo múltiples logros del cine mexicano que reeditaban grandes beneficios a las compañías estadounidenses. Miguel Zacarias, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 109.

¹⁸ NAW/812.4061/MP303, Guy W. Ray, segundo secretario de la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 7 de enero de 1944. De acuerdo con Salvador Elizondo, tiempo después de la operación realizada para evitar que los cines cayeran en manos de inversionistas estadounidenses, el gobierno mexicano intervino para impedir que William Jenkins comprara los estudios de la compañía productora CLASA Films Mundiales, cuando ya se habían fusionado las dos firmas. A través de Nacional Financiera y de la Secretaría de Hacienda, el gobierno adquirió la empresa que de otro modo, en manos de Jenkins, hubiera quedado muy pronto al servicio de los intereses de Hollywood. Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975. PHO/2/27, p. 36.

cines, lo que originaría, según los alegatos de los quejosos, discriminación contra las distribuidoras de Hollywood. Dos representantes de aquellas firmas comunicaron a la embajada que, de acuerdo con la información obtenida, el régimen de México planeaba también poner en vigor una legislación que podría ser discriminatoria contra ellas. Carlos Niebla, representante de MGM, y Joe Goltz, de United Artists, señalaron a su vez que habían tenido una entrevista con el subsecretario de Gobernación, Casas Alemán, quien confirmó que efectivamente se planeaba una nueva regulación promulgada mediante un decreto, que les prometió mostrarles y discutir con ellos antes de que se pusiese en vigor.

Por otra parte, los representantes de las *majors* en México dijeron estar convencidos de que la nueva cadena de cines privilegiaría las películas mexicanas y que sería cada vez más difícil para las estadounidenses difundirse en el mercado mexicano. Los quejosos argumentaron también que, tan pronto como les había sido posible, habían tratado de entrevistarse con el secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, con la intención de sugerirle que se negociara un acuerdo entre México y Estados Unidos sobre los derechos de autor y los de distribución del cine mexicano en Estados Unidos y del estadounidense en México.

El 8 de febrero de 1944, Carl E. Milliken, titular de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine en Estados Unidos, informaba al Departamento de Estado las razones concretas de la preocupación de Hollywood. El plan mexicano de legislar para imponer una cuota de mínima de exhibición de películas nacionales en las salas del país era semejante a un intento parecido ya emprendido en Argentina y también a los métodos de los países del Eje para excluir al cine estadounidense de los mercados controlados por ellos. Por otra parte, Milliken agregaba:

Nuestra industria agradecería sobremanera si el Departamento de Estado tomara todas las medidas posibles y necesarias para prevenir esta última propuesta para reducir el mercado para los filmes estadounidenses en

*México. Si la ley fuera promulgada tendría resultados desastrosos en otros países latinoamericanos que podrían seguir este ejemplo mexicano.*¹⁹

Los oficiales del Departamento de Estado comenzaron una rápida serie de gestiones y formularon gran número de argumentos, incluso el de que la medida del gobierno mexicano violaría el acuerdo comercial vigente entre México y Estados Unidos. Pero cuando el 16 de febrero de 1944 se confirmó la compra de la cadena de 200 cines por los capitales mexicanos mixtos, el Departamento de Estado no tuvo sino que recurrir a Frank Fouce, asistente de Francis Alstock de la OCAIA en México, para que investigara todo lo concerniente a las medidas relativas a la compra de cines y los cambios de la legislación. Cordell Hull, Francis Colt de Wof (de la División de Telecomunicaciones) y Nathan D. Golden (de la Unidad de Cine del Buró de Comercio Externo e Interno de Estados Unidos) requirieron también nuevas informaciones a la embajada, lo cual da idea de la magnitud de la preocupación que se había desatado en el Departamento de Estado respecto al propósito de legislar sobre exhibición y de crear la nueva cadena de cines.

En otro mensaje de la embajada al Departamento de Estado, Guy W. Ray fue más explícito, hasta el punto de decir que era imposible determinar el efecto de la nueva legislación sobre los distribuidores estadounidenses, aunque aclaró que la medida no parecía encaminada a dañar al cine de Hollywood. Agregó que el hecho de que Clasa participara en la nueva cadena de cines era un indicativo de que se buscaba asegurar la exhibición de las películas mexicanas, que no había bases para suponer un perjuicio en contra del cine estadounidense y que los representantes de las *majors* estaban de acuerdo en que su gobierno no podría hacer reclamaciones oficiales al de México sobre la base de reportes conseguidos de manera extraoficial. Guy cerraba así su informe:

Como es de conocimiento del Departamento, la industria del cine mexicano ha hecho enormes progresos durante el año pasado y parece inevitable que los filmes hechos en México compitan en un mayor grado con los filmes hechos en Estados Unidos. Este rápido desarrollo de la industria del cine mexicano ha sido posible en grado considerable a través del apoyo

¹⁹ *Ibid.* Las cursivas son mías.

proporcionado por la OCAIA. *En vista de este rápido incremento en el número de películas hechas en México y la consecuente necesidad de cines en los cuales exhibir dichos filmes, parece inevitable que surjan conflictos entre los intereses de los distribuidores del cine estadounidense y los de los productores mexicanos de cine.*²⁰

Ray sugería que las dificultades por venir podrían solucionarse en gran medida mediante la construcción de cines que serían controlados por los distribuidores estadounidenses o mediante un acuerdo entre México y Estados Unidos, con bases sobre las cuales el cine mexicano pudiera distribuirse en Estados Unidos y el estadounidense en México. Ray terminaba asegurando que sin una evidencia real de que existiera la intención de discriminar al cine de su país, era difícil que pudiera hacerse cualquier clase de reproche al gobierno mexicano.

Frank Fouce envió también en su reporte a Francis Alstock informaciones similares que confirmaron lo dicho por Ray. Elizabeth Higgins (Jenkins), con participación muy importante en la recién formada Operadora de Cines, S. A., informó a Fouce que la empresa se había formado con un capital de 2 000 000 de pesos. El 25 por ciento (500 000 pesos) del mismo había aportado por ella, otro por Theodore Gildred y la mitad restante a partes iguales por cuatro bancos: el Cinematográfico, el de Comercio, el Nacional de México y el Hipotecario.

Fouce se había entrevistado con Carlos Carriedo Galván, presidente del nuevo grupo de cines, quien le hizo saber que Clasa, quizá la más importante productora mexicana del momento, había logrado un arreglo con Films Mundiales en virtud del cual ella distribuiría la producción de la segunda fuera de la República mexicana, y Films Mundiales exhibiría la producción de Clasa en las mismas salas en que esa cinematográfica estrenaba sus producciones. Clasa sola tenía aproximadamente nueve filmes sin estrenar, más los que estaban en proceso de realización por Films Mundiales. Con aquel stock de películas, junto con aproximadamente 20 cintas más de otros productores de cine que no habían

²⁰ NAW812.4061/MP304, Guy W. Ray, de la embajada estadounidense en México, al Departamento de Estado, 16 de febrero de 1944. Las cursivas son mías.

encontrado una salida para su estreno en la ciudad de México, se había alcanzado ya una situación crítica en el calendario de estrenos.

Lo más importante de todo lo informado por Carriedo a Fouce era que, meses antes de que se originara todo el problema, un grupo de exhibidores estadounidenses había enviado a dos de sus representantes, Charles Skouras y Lou Anger, quienes habían llegado a la ciudad de México para evaluar las condiciones de los cines de esa capital y unir fuerzas con algunos exhibidores mexicanos. Lo anterior dejó claro que los emisarios estadounidenses estaban buscando acuerdos para alcanzar el control de las salas más importantes de México. Esto lo conseguirían efectivamente, años después, las productoras hollywoodenses en alianza con William Jenkins y sus personeros, pero por el momento Carlos Carriedo Galván no lo vio en el horizonte y le interesaba establecer que la reacción del gobierno mexicano no había sido gratuita, pues obedecía a un intento de Hollywood por sorprender a los productores mexicanos y vedarles el acceso a la exhibición de sus películas.

En virtud de que esos planes no se desarrollaron tan rápidamente como se pretendía, los señores Theodore Gildred, Elizabeth Jenkins y otros que se habían interesado por aquel proyecto, agruparon fuerzas con la misma idea y se acercaron al Banco Cinematográfico. Éste tomó en cuenta la situación de Clasa y Films Mundiales, fue muy receptivos a aquella idea y procedió a conseguir el apoyo de otras instituciones financieras. Aunque esta acción confería al Banco Cinematográfico el control de tres de los cines de primera corrida, encabezados por el cine Palacio, más los de segunda y tercera y los conocidos como de "precios populares", Carriedo aseguró que no había razón para que se alarmaran. Todo se debía simplemente a que la industria mexicana de cine requería mucha protección para subsistir, aunque se proponían continuar exhibiendo cine estadounidense en toda la cadena, como lo había hecho en el pasado en las mismas condiciones y conforme a idénticos acuerdos.

Carriedo le hizo saber a Fouce que Grovas, Walerstein y Santiago Reachi (este último de Posa Films), estaban formando otro grupo y que quizás estarían forzados eventualmente a adquirir cines para asegurar salida a sus producciones, puesto que los distribuidores estadounidenses contribuían al aglomeramiento de filmes mexicanos sin estrenar, por las prolongadas exhibiciones de las cintas estadounidenses a que obligaban a los exhibidores mexicanos. Como ejemplos, Carriedo citó el cine Metropolitán, propiedad de Fernando García, que difundía prácticamente de manera exclusiva el cine de la MGM y de vez en vez filmes mexicanos, y que había extendido demasiado su temporada de exhibiciones de *En la noche del pasado* (*Random Harvest*, de Mervyn Le Roy, 1943). Algo similar ocurría con la sala Olimpia, que exhibía el cine de la Universal y a veces también el de nacionalidad mexicana, aunque por el momento había alargado sus exhibiciones de *El fantasma de la ópera* (Arthur Lubin, 1943).²¹

Los argumentos de Carriedo ante Fouce eran válidos, por lo que el subsecretario de Estado estadounidense se concretó a solicitar al embajador Messersmith que tratara el asunto de manera informal con los funcionarios mexicanos vinculados con el asunto, si la cuestión no podía zanjarse de manera oficial, con la finalidad de disuadirlos de que se pusiera en vigor la legislación planeada. La solicitud del Departamento de Estado al embajador Messersmith concluía con la siguiente instrucción: "Usted deberá expresar la esperanza de que el gobierno mexicano dará amplia consideración a las opiniones de este gobierno en relación con su estudio de la legislación proyectada [...] Por favor mantenga al Departamento de Estado frecuentemente informado del desarrollo de este asunto."²²

²¹ *En la noche del pasado* permaneció nueve semanas en el cine Metropolitán, mientras que *El fantasma de la ópera*, siete. Véase Amador y Ayala, *Cartelera... 1940-1949*, op. cit.

Una historia más real de los Estudios Churubusco

Cuando la embajada estadounidense en México, obedeciendo instrucciones del Departamento de Estado, y la OCAIA se disponían a mediar entre Hollywood y México, por el conflicto que se avecinaba en cuanto a los cines comprados por mexicanos y a la probable nueva legislación que impondría una cuota mínima de exhibición de filmes mexicanos en las salas, las *majors* dieron nuevas muestras de que su ambición no tenía freno y que estaban dispuestas a llegar hasta donde las circunstancias lo permitieran para derrotar al cine mexicano o apropiarse de los beneficios que éste producía.

En tal punto, se inició una lucha de poderes por el control de la producción filmica mexicana, centrado en el dominio de los Estudios Churubusco, que hacia 1944 estaban en proceso de construcción. De esta hecho se conocen en lo general las visiones idílicas, y quizás convenga contrastar entre la historia conocida y la descubierta en los archivos. La versión romántica refiere que en 1945,

[...] vino a México por vez primera el viejo (Peter N.) Rathvon, presidente de la RKO pictures. Aparte de habilísimo productor y hombre de cine, el magnate hollywoodense era un refinado de la plástica; y ora porque México le suscitase ideas sentimentales o lo relacionase con posibilidades de finanzas y al mismo tiempo de belleza, dio en admirarse —así lo dijo ante un brandy, una tarde, en el *Roof Garden*— del cielo clásico y del paisaje solemne. Lo maravillaron las condiciones de una luz junto a la cual la californiana era sólo tiniebla, y más todavía la potencialidad industrial de un cine castellano que hurtaba sus mercados al de Hollywood. El buen viejo habló de construir unos estudios. Y para no dejarlos en llamarada de petate o jarabe de pico, se puso al habla con don Emilio Azcárraga, zar y magnate, precursor de una época —de confort, casi de gusto— con ese Cine Alameda suyo que surgió cuando los mejores salones, el Palacio y el Olimpia, eran apenas jacalones. Azcárraga, los económicos hermanos Grovas, de la Serna y muchos otros productores reconocidos por la profundidad de miras y la audacia de sus empresas, se asociaron con la

²² NAW812.4061/MP306, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de febrero de 1944.

RKO, cubriendo ésta la mitad del capital social y los mexicanos la otra mitad; compraron unos foros semiconstruidos por el viejo Wright en Churubusco, no lejos del convento histórico donde el glorioso y epónimo Anaya detuvo en seco a los norteamericanos; y en una demostración de mutuo olvido de pasadas luchas, buena vecindad al presente y mejor comprensión comercial en el futuro, dieron en levantar de la nada los nuevos estudios, al fondo el paisaje volcánico que puso lágrimas en los ojos estéticos de Mister Rathvon y que él conserva allá, en su mansión de California, conmovedoramente reducido en una tarjeta postal [...] ²³

De acuerdo con un relato más cercano a la realidad, el "buen viejo de Rathvon" probablemente sí derramó lágrimas, pero, más que por razones estéticas, por la rabia que le produjo el esfuerzo en que se empeñó para, en representación de Hollywood entero, combatir y derrotar al cine mexicano, lo que a la larga lograría. He aquí la historia. El 25 de febrero de 1944, el embajador estadounidense informaba al Departamento de Estado que N. Peter Rathvon, en representación de la RKO y de los intereses de las *majors* en su conjunto intentaba adquirir una proporción mayoritaria de las acciones del estudio de cine que se construía en México, así crear un nuevo circuito de salas.

El estudio en construcción era el complejo Churubusco, proyectado por Harry Wright y el grupo de inversionistas mexicanos, entre ellos el yerno de Ezequiel Padilla, quienes hacia 1942 habían tratado de obtener los fondos de la OCAIA para su proyecto, pero a los que finalmente se informó que no apoyaría el Departamento de Estado. Rathvon había dado a conocer a la embajada los arreglos que pretendía llevar a cabo, pero Messersmith, aleccionado por los conflictos en que se había enredado en el pasado por contrariar a la OCAIA, informó al representante de la "RKO y asociados de Hollywood" que habrían de llegar a un arreglo con Harry Wright, "sobre una base puramente comercial, y que la embajada no estaba en posibilidad de ofrecer asesoría en relación con lo deseable de la adquisición del estudio en cuestión". ²⁴

²³ Eddie Golf, "Churubusco, Los más modernos estudios cinematográficos", en *El Cine Gráfico*, julio de 1947, pp. 639-648.

²⁴ NAW812.4061/MP305, George S. Messersmith al Departamento de Estado, 25 de febrero de 1944.

A sabiendas de que no contarían con el apoyo de la embajada estadounidense para llevar a cabo su proyecto, al menos no por el momento, Rathvon se dedicó a trabar una serie de contactos con otros empresarios mexicanos, entre ellos Emilio Azcárraga Vidaurreta, a quien le solicitó ser el intermediario para interesar a Ezequiel Padilla, el secretario de Relaciones Exteriores, como uno de los posibles inversionistas, pues se interesaba en el proyecto, a decir de Rathvon. Sin embargo, pronto quedó claro que éste y sus asociados no miraban con buenos ojos la formación de la cadena mexicana de salas, que competirían con las que ellos pensaban construir, y que lo dicho acerca de la participación de Padilla en la compra de los estudios de Harry Wright era una mentira, de la cual Azcárraga no quiso ser partícipe, pues él mismo tenía sus dudas. Por otro lado, aunque no se había determinado todavía el porcentaje de la participación de la RKO en la compra del estudio que se construía (Churubusco), Rathvon dijo a la embajada que existía era posible una mayor participación de capitales mexicanos en ambos proyectos, los estudios y la cadena de cines, a sabiendas de que estaban tratando de hacer precisamente lo contrario.

Lo anterior quedó claro a partir de la conversación que Messersmith sostuvo con Ezequiel Padilla. Éste, que era amigo personal de Harry Wright, había dado apoyo al proyecto que el empresario estadounidense y el yerno de Padilla, entre otros, habían presentado a la OCAIA. Visto que no contarían con apoyo del gobierno de Estados Unidos, Wright y sus asociados iniciaron el proyecto por su cuenta y riesgo. Wright, que a la sazón estaba muy afectado de sus facultades mentales, había informado a Padilla sobre la venta que realizaría a Peter Rathvon de los estudios que se edificaban. Luego pidió a Padilla su opinión y su consejo respecto a la transacción, pero lo hizo de manera tardía, quizás a consecuencia de su estado mental, pues la venta de los intereses a la RKO ya se había realizado. Cuando Rathvon estableció contacto con Padilla, ya era claro que la RKO tenía planes de mayor alcance que los manifestaban, y que de concretarse destruirían a las otras compañías mexicanas de cine.

Padilla tenía claro que, en cuanto una compañía estadounidense importante entrara en el negocio del cine, se convertiría enseguida en el factor más importante de esta actividad y todo lo que la producción mexicana de cine había logrado como industria local estaría perdido. Padilla dejó en claro también que tenía un profundo interés en ella, pero sólo su carácter mexicano y no como una industria predominantemente estadounidense. Advirtió que la actitud de Rathvon y la RKO era nociva en todos sentidos y crearía enormes dificultades en la totalidad de sectores del ramo y los círculos culturales. Padilla hizo saber a Messersmith que siempre había tenido en mente la posible participación de una compañía estadounidense en el cine mexicano en términos de entre un 20 y 30 por ciento, pero evidentemente los planes de Rathvon eran de alcance más largo y él estaba temeroso de su desarrollo.

Ante la situación planteada, Messersmith hizo saber a Padilla, y en consecuencia al Departamento de Estado, que no estaba familiarizado con los planes de Rathvon, pero tampoco se sorprendía de que fueran tan ambiciosos, y advertía además los mismos peligros que Padilla señalaba si aquel llevaba a cabo sus planes. Debido a ello, Messersmith informó al Departamento de Estado lo siguiente:

En una forma muy cuidadosa, pero al mismo tiempo muy directa, el Dr. Padilla indicó que los planes del señor Rathvon podían conducir fácilmente a que el gobierno mexicano pudiera prevenir, por medios legales, que una compañía de esa naturaleza deviniera en el factor más importante en la industria del cine mexicano. El Dr. Padilla consideraba que sería muy desafortunado que el gobierno mexicano se viera forzado a una legislación de este tipo. Por otra parte no había duda, dijo, que si el señor Rathvon llevara a cabo sus planes se darían todas las posibilidades de que los artistas, productores y en general el público mexicano, resintieran hondamente que las películas mexicanas quedaran en las manos de intereses estadounidenses, y que una tradición cultural de México sería destruida.²⁵

²⁵ *Ibid.* Anexo. Memorandum con las estimaciones de Guy W. Ray sobre el proyecto de Rathvon.

Finalmente, Padilla aclaró que, si bien había recibido la invitación de participar en la empresa, declinó hacerlo porque, como ministro de Relaciones Exteriores de México, tenía que cuidar que sus inversiones no lo expusieran a ningún tipo de críticas. Messersmith informó al Departamento de Estado haber advertido la molestia de Padilla por los planes de Rathvon y la RKO, y creía como definitivo que si éstos continuaban sus planes en la dirección en que habían obrado hasta aquel momento, el gobierno mexicano podría tener que legislar para restringir las actividades de la nueva compañía, lo cual "sería desafortunado desde cualquier punto de vista".²⁶

Esta situación, más lo que se desprendía de la conversación que Frank Fouce había sostenido con Elizabeth Higgins respecto a la nueva cadena de salas cinematográficas, obstaculizaba notoriamente la colaboración entre México y Estados Unidos. Fouce había hecho notar que, con la participación de los bancos en el arreglo, la estructura de capital, inicialmente de 2 000 000 de pesos, podría hacerse flexible e incrementarse en cualquier momento que se requiriera capital adicional. Elizabeth Jenkins hizo saber que la alteración de los distribuidores estadounidenses, e inclusive la que también tuvo lugar entre los productores mexicanos, no tenía razón de ser porque no se proponían dañar a nadie, pues no se impondrían cambios radicales en la forma de operar los cines y, por tanto, no había motivo para alarmarse. Sin embargo, Francis Fouce albergaba serias dudas al respecto y concluyó su reporte así:

Estoy inclinado a creer que, no obstante el hecho de que ella me haya hecho las precisiones anteriores, surgirán algunas dificultades. Siempre que una combinación tan poderosa como ésta ha sido organizada puede dictar con facilidad sus propios términos cuando se trata de hacer acuerdos por el producto. La historia se repite y México no es diferente a Estados Unidos al respecto cuando se trata del poder de compra.²⁷

Ante este panorama, los productores de Hollywood decidieron enfrentar de manera desembozada a la OCAIA. El primero de marzo de 1944, los oficiales del

²⁶ *Ibid.* Anexo. Memorándum de la conversación de Messersmith con Ezequiel Padilla.

²⁷ *Ibid.* Anexo. Memorándum de la conversación de Francis Fouce con Elizabeth Jenkins.

Departamento de Estado encargados de las relaciones comerciales estadounidenses hicieron circular entre sí la correspondencia que señalaba la molestia de las *majors* por la intrusión de los filmes mexicanos en el mercado y los negocios del cine estadounidense en Latinoamérica. Atribuían aquella situación casi completamente a los esfuerzos de la OCAIA para apoyar a la industria mexicana de cine y, por tanto, estaban dispuestos a tomar medidas. Las *majors* afirmaban que el apoyo de la OCAIA a la cinematografía mexicana iba contra sus intereses y no creían que aquella clase de apoyo hubiera atraído, a fin de cuentas, el interés de otros gobiernos americanos por mejorar sus relaciones con Estados Unidos.

La OCAIA partió de que cualquier beneficio otorgado a Latinoamérica redundaría en un mejoramiento de dichas relaciones, pero la industria filmica estadounidense consideraba que aquel apoyo había llegado demasiado lejos y, en la búsqueda de formas y medios para detenerlo, se decidían a tratar abiertamente el asunto con Francis Colt de Wolf, encargado de la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado. En consecuencia, Colt se dirigió a Laurence Duggan, asesor de relaciones políticas del Departamento, para pedirle sus opiniones sobre la situación y para advertirle que en cualquier caso sería útil que la controlara el Departamento de Estado, por si hubiera más proyectos (de la OCAIA) de la misma naturaleza en marcha.²⁸

Una de las medidas adoptadas por los distribuidores estadounidenses, en su afán por contener lo que consideraban agresiones a sus intereses, fue la de ponerse de acuerdo para rechazar los términos en que la nueva cadena mexicana de salas deseaba exhibir los filmes estadounidenses. Luego de negarse a proporcionar películas a la compañía exhibidora, el resultado fue que, al cabo de cinco semanas, según las informaciones del representante de Paramount brindadas a la embajada estadounidense en México, los empresarios acabaron por aceptar las condiciones ofrecidas por las *majors*.

²⁸ NAW812.4061/MP, Francis Colt de Wolf a Laurence Duggan, 1° de marzo de 1944.

Debido a esta situación, los sectores del gobierno mexicano vinculados con los asuntos del cine detuvieron el proyecto de legislación para imponer una cuota mínima de exhibición de cine mexicano en las salas nacionales. Fue el propio Miguel Alemán Valdés, secretario de Gobernación, quien se entrevistó con los representantes de las distribuidoras estadounidenses para asegurarles que el decreto sobre exhibición se cancelaba definitivamente. Ahora tanto Pratchett, agente de Paramount en México, como sus colegas de las otras firmas, estaba convencido de que ya no había razones para hacer ninguna clase de reproche al gobierno mexicano y agradecían sinceramente el interés de la embajada.²⁹

Si bien la legación estadounidense informó al Departamento de Estado que ya no había fundamento para tratar el asunto de una ley que limitara la exhibición del cine hollywoodense en México, así fuera en forma mínima, y que se dedicaría a observar el desarrollo de los acontecimientos al respecto, quedaba aún un asunto por resolver. Tras haber solucionado por la fuerza la amenaza para sus intereses en la distribución y la exhibición, las firmas de Hollywood también estaban decididas a recurrir la fuerza para adueñarse de la producción del cine mexicano, y con tal fin les era indispensable concretar la compra de los estudios Churubusco.

Ciertamente, los oficiales del Departamento de Estado y los de la embajada estadounidense en México pudieron estar de plácemes cuando desapareció el peligro del decreto sobre exhibición, pero todavía les preocupaba la reacción de Hollywood ante los progresos del cine mexicano y las medidas que por su cuenta estaban dispuestos a tomar a través de Rathvon y la RKO. Laurence Duggan, el consejero de relaciones políticas del Departamento de Estado, se lo hizo saber así a Messersmith:

Como sabes, la industria del cine estadounidense ya está ya muy molesta por el apoyo proporcionado a la industria del cine mexicano por este

²⁹ NAW812.4061/MP307, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 7 de marzo de 1944.

*gobierno, específicamente a través de la OCAIA. Naturalmente, los intereses opuestos de las industrias mexicana y estadounidense van a ser difíciles de resolver. Creo que tu pan de hablar ampliamente sobre este asunto con el señor Rathvon de RKO, cuando llegue a México, será muy útil.*³⁰

Tanto en la embajada estadounidense como en el Departamento de Estado preveían un conflicto obvio, porque la gente del cine mexicano se resistiría a perder el control de la producción del cine nacional. Además, para ambas entidades diplomáticas estadounidenses la gestación de un malentendido en tal sentido podía traer consecuencias en otros terrenos, y eso era precisamente lo que se deseaba evitar con la intervención de la OCAIA en el diferendo.³¹ La conclusión preliminar de algunos de los políticos encargados de las relaciones comerciales de Estados Unidos con América latina era que no había razón para que el Departamento de Estado interviniera en un asunto cuyo carácter era estrictamente privado.

Esos hombres eran plenamente conscientes de que los estudios hollywoodenses, a través de la RKO, planeaban entrar en el campo de la producción mexicana a partir de dos presupuestos: proceder de esa manera sería muy rentable y podrían competir con los intereses locales de México, con la finalidad de mantener el control estadounidense de la distribución de cine en los mercados de habla española. Sin embargo, Francis Colt de Wolf, encargado de la División de Telecomunicaciones, advertía esto:

*Preveo objeciones oficiales mexicanas si la producción estadounidense en ese país perjudica a los inversionistas locales. En suma, creo que es demasiado tarde para tomar el control de la relación de la OCAIA con México, por lo que estoy interesado en estudiar cualquier otro de sus proyectos de cine en las otras repúblicas latinoamericanas, especialmente Brasil.*³²

³⁰ NAW812.4061/MP320, Laurence Duggan a George Messersmith, 9 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

³¹ NAW812.4061/MP305, Carl E. Milliken, de la MPPDA, a Francis Colt de Wolf, 9 de marzo de 1944.

³² NAW812.4061/MP312, Colt de Wolf a Dreier, ambos del Departamento de Estado, 11 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

La OCAIA, al conocer la amenaza que se cernía sobre ellos, reaccionó a la defensiva argumentando que todos los estudios hollywoodenses estaban de acuerdo con las actividades de la OCAIA en México, inclusive habían contribuido con el suministro de equipos e insumos que modernizarían el cine mexicano y, además, habían cooperado con el envío de técnicos y otra clase de apoyos para el proyecto. Pero la OCAIA sabía bien, e igualmente el Departamento, que Hollywood había hecho aquellas contribuciones bajo presión política. Todos tenían claro sin embargo que el éxito del proyecto estadounidense en México había sido mucho mayor que el esperado, por lo que la OCAIA trató de hacer ver a Hollywood que el avance del cine mexicano en el mundo de habla española era en el fondo beneficioso para las *majors*.

El principal argumento que plantea el señor Alstock es el de que el futuro del negocio internacional del cine radica en la producción nacional y la distribución internacional. *Sostiene que la producción de mejores películas mexicanas en español resultará en un incremento del negocio del cine, del cual la industria estadounidense puede tomar ventaja mediante el control de la distribución [...] Ningún otro proyecto de este tipo está en consideración en este momento, aparte de una propuesta para ayudar a la industria fílmica de Brasil para la producción de cortometrajes. El Departamento ha dicho a la OCAIA que no vemos ningún valor benéfico propagandístico en esta clase de apoyo a Brasil y que cualquier plan de esta naturaleza deberá ser llevado a cabo por intereses privados del cine en ese país conjuntamente con grupos brasileños apropiados, sin la intervención de la OCAIA.*³³

Francis Alstock estaba en lo cierto, y lo sabían también los productores y el gobierno mexicanos, quienes, conscientes de esta situación, iniciaron las gestiones necesarias para constituir en aquel año de 1944 la distribuidora Películas Mexicanas, S. A. Los productores y el gobierno mexicanos querían sumar a los beneficios que ya obtenían de la producción los dividendos de la distribución de su cine, que ya era un éxito probado. Pero Hollywood quería para sí los beneficios de la distribución y también los de la producción, si es que habrían de seguirse produciendo cintas de buen nivel comercial en México. De ahí

³³ NAW812.4061/MP317, John C. Dreier a Francis Colt de Wolf, 14 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

que Rathvon y la RKO decidieran ir hasta sus últimas consecuencias en la compra de los estudios Churubusco a punto de terminarse.

El 16 de marzo de 1944, Emilio Azcárraga, que había sido invitado a formar parte de la nueva empresa, informó a la embajada estadounidense que Rathvon había acordado con Harry Wright comprar el total de la participación del empresario en la construcción de ese que sería el tercer estudio de cine en más importante en México. Azcárraga agregó que, como todo el terreno en que se edificaba el estudio y todo lo invertido hasta el momento en ello lo había aportado el señor Wright, era claro que no había ningún otro inversionista y, por tanto, Rathvon y la RKO aparecerían como dueños del 50 por ciento del capital del mismo, Azcárraga intervenía en la negociación para que la mitad del capital fuera de mexicanos, con él a la cabeza como presidente del consejo directivo, con voto de calidad en caso necesario, aparte, habría dos miembros mexicanos más en dicho consejo.³⁴

Rathvon sabía que sus ambiciones y las de la RKO y "asociados de Hollywood", el eufemismo con que pretendía ocultar a las *majors*, no eran bien vistas en México, y Azcárraga, en consecuencia, condicionaba su participación en aquel arreglo si se contaba con la completa aprobación del gobierno mexicano. Ezequiel Padilla había reiterado a Azcárraga no tener interés en participar en la nueva empresa de los Estudios Churubusco³⁵ y había aprobado la operación en tanto los intereses estadounidenses no tuvieran un control mayoritario, por lo que

³⁴ Conviene mencionar que, hacia el 17 de marzo de 1944, varios productores mexicanos, entre ellos Raúl de Anda, Ramón Pereda, Juan F. Azcárate y Abel Salazar, iniciaban gestiones ante la Presidencia de la República con el fin de adquirir un predio y fundar un nuevo estudio "para exclusiva producción de películas nacionales", que luego se conocería como Estudios Cuauhtémoc (después América y hoy TV Azteca). AGN/MAC/523.3/48, Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho, 17 de marzo de 1944. Por otro lado, Jorge Stahl, quien había fundado en 1932 los Estudios Stahl o México Films, en funciones normales hasta 1942, inició hacia 1945, en un predio de 50 000 metros al sur de la ciudad, la construcción de un nuevo estudio de cine, que no entraría en operaciones sino hasta 1951, con el nombre de Estudios San Ángel y con el rodaje del filme *Mi esposa y la otra* (Alfredo B. Crevenna, 1951). Jorge Stahl, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 29 de junio de 1973. PHO/2/2, p. 12-13.

³⁵ También el productor Manuel Reachí haría gala del oportunismo de quienes querían convertir en cómplices a los funcionarios mexicanos en la industria del cine, pero como aliados de Hollywood. Hacia julio de 1944, Reachí comunicaba al Departamento de Estado y a la embajada estadounidense su deseo de filmar una película basada en un libro del doctor Ezequiel Padilla. *Vid.* NAW812.4061/MP7-344.

el régimen mexicano no objetaría el arreglo, siempre y cuando Rathvon entendiera esta posición.³⁶ El embajador estadounidense Messersmith expresaba por lo mismo sus temores de que la RKO empleara métodos de presión y provocara una reacción inconveniente de las autoridades y los productores mexicanos.

[...] Como tú sabes, no hay terreno en el que esta gente sea más susceptible que aquel en el que se afecten su cultura y sus instituciones. Los mexicanos están orgullosos de la industria filmica que han levantado, y tienen razón en estarlo, y temen ahora que la RKO entre en su camino para destruir a su paso a las compañías mexicanas.³⁷

Los temores de Messersmith y de Azcárraga se confirmaron cuando, a fines de marzo de 1944, Rathvon regresó a México, con la intención de consolidar el control mayoritario de la RKO en los Estudios Churubusco. Debido a ello, que el gobierno mexicano inició sus consideraciones sobre una ley concerniente a los inversionistas y los capitales extranjeros en empresas mexicanas, de acuerdo con las partes I y IV del artículo 27 de la Constitución del país. Aquello fue quizá lo más importante de todo este proceso pues la codicia de los industriales del cine estadounidense originó una legislación que al final habría de afectar momentáneamente a todos los sectores de las empresas donde hubiera inversionistas extranjeros. Todavía cuando la embajada estadounidense comunicaba al Departamento de Estado tener “información de muy buena fuente” sobre la nueva ley que se preparaba, no se tenía la certeza de que se aplicaría sólo al ramo cinematográfico o también a todos los demás.³⁸

Messersmith sabía, --y así lo informó al Departamento de Estado-- que cualquier inversión de capital estadounidense en el cine mexicano, dirigida a controlarlo, tendría serias repercusiones contra Estados Unidos, “por cuanto este pueblo es muy susceptible respecto a este campo particular: el de la actividad cultural, el mantenimiento de su identidad nacional, etcétera”.³⁹ Por otro lado,

³⁶ NAW812.4061/MP309, Guy W. Ray al Departamento de Estado, 16 de marzo de 1944.

³⁷ NAW12.4061/MP315, Messersmith a Joseph F. McGurk, Departamento de Estado, 30 de marzo de 1944.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

abrigaba la esperanza de que, al gobierno mexicano le interesaba el desarrollo industrial del país, una ley de la naturaleza prevista no podría ponerse en vigor y en caso contrario no habría nada que se pudiera hacer o evitar en el terreno del cine. Messersmith decía conocer la industria fílmica mexicana, pues había tenido que examinarla durante todo el periodo de su servicio para el Departamento de Estado, razón por la cual sabía que ese sector era uno de los más poderosos de México.

Por consiguiente es muy fácil advertir por qué el gobierno mexicano no quisiera ver a la RKO entrar como un factor de control en una compañía mexicana de cine. Ellos saben muy bien que dentro de un plazo de tiempo relativamente corto el total de la industria mexicana de cine estaría controlada por la nuestra, porque no hay duda que las compañías mexicanas no pueden competir con las nuestras. Nuestra idea ha sido desarrollar la industria del cine mexicano, con apego a las directrices mexicanas, desde perspectivas por las cuales sería amistosa para con nosotros, con la idea de que las películas mexicanas en español serían más útiles en el contexto interamericano que, por ejemplo, las películas argentinas en español distribuidas en las otras repúblicas latinoamericanas. Este objetivo habría de ser asegurado a través de compañías mexicanas, bajo control mexicano, haciendo estas películas con la participación de algún capital y técnicos estadounidenses, etc., pero ello no implica un control de la industria mexicana por compañías estadounidenses en las compañías mexicanas [...] Me parece que estas personas [Rathvon y la RKO] han llevado la situación a tal punto que no hay nada que crea que podamos hacer por el momento. Me he mantenido informado discretamente del desarrollo de la ley que prepara el Dr. Padilla, pero ninguna referencia al respecto se ha hecho o a RKO o al señor Azcárraga. Los intereses de la RKO tendrán que tener cuidado de su actuación en este asunto y cuando el señor Woram dice que peleará por el derecho de conservar el 50% a nombre de RKO, está expresando actitudes que son típicas de ciertos intereses del cine en Estados Unidos [...] No vamos a meternos en una pelea de perros o a interferir con nuestra propia imagen en defensa de la RKO en este campo en particular. Me temo, como una cuestión de hecho, que su renuencia a seguir nuestro consejo en la materia, o en última instancia las indicaciones que les di, pueden ser la causa de medidas del gobierno mexicano de mayores implicaciones de las que hubieran tenido en consideración.⁴⁰

Frank Fouce, de la OCAIA, había enterado a Messersmith de que Charles Woram, nuevo negociador de la RKO junto con Rathvon, se había alterado al saber de la legislación que Ezequiel Padilla preparaba para limitar la participación del capital

extranjero en compañías de cine a una cantidad menor al 50 por ciento. Azcárraga había convocado a la RKO a llegar a un arreglo mediante el cual ésta vendiera a los inversionistas mexicanos de la compañía el porcentaje de participación que eventualmente se verían obligados a negociar de acuerdo con la nueva ley. Sin embargo, Woram rehusó cualquier negociación en tal sentido y dijo que lucharía por mantener el 50% de participación de la RKO, aunque estaba consternado por la posibilidad de que se desatara una campaña periodística en contra de su firma.⁴¹

Bien pronto quedó claro que Woram, como Rathvon, hacía también lo contrario de lo que declaraba. Manifestó su disposición para mantener informada a la embajada estadounidense sobre todo lo relacionado con el asunto. Pero aunque proclamó que no tenía el deseo de hacer nada que pudiera perjudicar a la representación de Estados Unidos y enturbiara sus relaciones con México, actuó en todo momento en sentido opuesto. El 26 de abril de 1944 la legación informaba al Departamento de Estado de que Woram trataba en realidad de obtener 51 por ciento de porcentaje de participación en los Estudios Churubusco, por lo cual el gobierno mexicano consideraba limitar a 49 por ciento el porcentaje de la participación de los intereses estadounidenses en la industria del cine y quizá en cualquiera otra de México.⁴²

Para respaldar a Rathvon y a Woram llegó a México el señor Walter Reisman, vicepresidente de RKO, quien pretendió engañar también a la embajada y someter por la fuerza a los empresarios y al gobierno mexicanos. Como habían hecho Rathvon y Woram, Reisman negó que pretendieran obtener 51 por ciento de participación en la empresa Churubusco y afirmó que si la compañía se había formado sobre una base de 50/50, en la que RKO tendría 50 por ciento y la otra mitad estaría en manos de mexicanos, el consejo se integraría con nueve empresarios, cinco de ellos mexicanos. Entre los mismos se encontraban Antonio Espinoza de los Monteros, Eduardo Villaseñor, algunos productores importantes

⁴⁰ *Ibid.*, Messersmith a Ray, 30 de marzo de 1944.

⁴¹ *Ibid.*, Ray a Messersmith, 30 de marzo de 1944.

⁴² NAW812.4061/MP323, la embajada estadounidense en México a Laurence Duggan, en el Departamento de

del cine mexicano y Emilio Azcárraga, "un elemento muy importante en la industria radiofónica en México y un hombre de negocios de primera clase".⁴³

Después de haber dicho todas estas mentiras a Messersmith, Reisman sostuvo una conversación con Guy W. Ray, segundo secretario de la embajada, y pensando que éste se hallaba de su lado, se decidió a ser franco. "Con emotividad considerable se refirió a los esfuerzos de la OCAIA para auxiliar a la industria del cine en México, a la contribución de su compañía (la RKO) con la aportación de equipo de primera clase y dijo que lo primero que hacían los mexicanos era poner en vigor un decreto para limitar la participación de capital estadounidense en la industria del cine mexicano."⁴⁴ Reisman dijo además a Ray que "no quería dejar la impresión de que su compañía se conformaría con un 49% de participación en el nuevo estudio de cine en México".⁴⁵

Messersmith había descrito al Departamento de Estado su conversación con Reisman en forma optimista, pensando que el problema estaba resuelto, y agregando que en su diálogo con Padilla éste le había dicho que, de ser cierto lo que proclamaba Reisman, el decreto planeado se aplicaría sólo a la industria del cine. Pero ante las revelaciones de Ray, Messersmith tuvo la necesidad de aclarar el entuerto ante el Departamento de Estado y explicó que él no había referido mal su conversación con Reisman, del cual dijo esto:

[...] es evidente [que] no desea ser claro conmigo como lo fue después con Ray. Como dije en una carta previa, la industria cinematográfica

Estado, 26 de abril de 1944. En los documentos hay dos grafías para el apellido: Dugan y Duggan.

⁴³ *Ibid.* Al llamar a Azcárraga "hombre de negocios de primera clase", los estadounidenses expresaban su reconocimiento a quien procedía de acuerdo con las normas del *business man* de la Unión Americana. Éstas le llevarían a sumar a sus muy sustanciales inversiones en la industria de la radiodifusión no solamente la participación en la compra de los Estudios Churubusco, sino también en la fundación del circuito de cines Cadena de Oro, en la industria hotelera (en sociedad con Juan Andrew Almazán), en agencias de viajes en sociedad con Clemente Serna Martínez y en la construcción de la Plaza de Toros México, entre una multiplicidad de negocios. Véase al respecto Mejía Barquera Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano*, vol. I, 1920-1960, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, pp. 135 y ss.

⁴⁴ NAW812.4061/MP323A, Guy W. Ray a Messersmith, ambos de la embajada estadounidense en México, 28 de abril de 1944.

⁴⁵ *Ibid.*

*estadounidense tiene tendencia a ser arbitraria y dictatorial, y es muy claro para mí, por lo que Reisman dijo a Ray después, que lo dicho ligeramente por él en nuestra conversación sobre la intención de RKO de no producir cine en México, sino solamente proporcionar servicios de estudio, fue una pantomima. Es claro que la RKO está tratando de entrar en este terreno y también de obtener el control no sólo de los servicios de estudio, sino de la producción. Estoy seguro de que los mexicanos no les permitirán seguir adelante con esto y no los culpo [...] No creo que debamos hacer ninguna protesta al gobierno mexicano por limitar la participación de capital estadounidense o extranjero en la industria del cine a 49%. [...] La actitud del señor Reisman muestra claramente la intención de la RKO y creo que los mexicanos tienen derecho a protegerse en lo que a esta industria en particular concierne.*⁴⁶

Ante los informes de Messersmith, Laurence Duggan asintió en que “[...] es aparentemente inevitable, como indicas, que algún tipo de medidas restrictivas resultarán de la acción agresiva de RKO entrando en conflicto con la determinación evidente y entendible de los mexicanos por mantener el control de su industria filmica como una forma de proteger el ‘sabor mexicano’ de las películas producidas en México”.⁴⁷ Pero como el *mexican flavor* de los filmes producidos en este país no era lo que realmente preocupaba a los gobiernos mexicano y estadounidense, Duggan no dejó de recomendarle a Messersmith que aprovechara su influencia en conversaciones francas con Ezequiel Padilla, pues serían de gran utilidad “para balancear y equilibrar la actitud de México en cuanto al capital estadounidense y extranjero en general en México”.⁴⁸

A la larga, el empeño de Rathvon, Woram y Reisman por apropiarse del control de los Estudios Churubusco provocó, pese a las intercesiones del embajador Messersmith, una actitud resuelta de Ezequiel Padilla y del gobierno mexicano. Mediante el decreto del 7 de julio de 1944, se limitó a 49 por ciento la participación extranjera en las empresas del país, medida que se aplicó finalmente no sólo en el terreno del cine, sino de toda la industria en general.⁴⁹ Las razones

⁴⁶ NAW812.4061/MP324, Messersmith a Laurence Dugan, 29 de abril de 1944. Las cursivas son mías.

⁴⁷ NAW812.4061/MP324, Duggan a Messersmith, 8 de mayo de 1944.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Debido a la multitud de interpretaciones y controversias originadas por la medida, el 17 de abril de 1945 una circular limitó la aplicación del requisito solamente a algunas pocas empresas, entre ellas las de radiodifusión, cine (en las tres áreas de producción, distribución y exhibición) y transporte aéreo. Las presiones del capital estadounidense y del Departamento de Estado convirtieron desde fines del

de aquella decisión Padilla se las había dicho sin cortapisas a Messersmith, quien las hizo del conocimiento del Departamento. El canciller había dicho que en los últimos años, particularmente entre 1943-1944, había estado entrando a México capital estadounidense mediante el cual ciertos inversionistas habían estado pagando casi cualquier precio por acciones en empresas nacionales solventes y bien establecidas.⁵⁰

Según el Secretario de Relaciones Exteriores de México, aquél era un proceder imprudente, origen de gran preocupación en el país, puesto que los capitalistas estadounidenses y extranjeros en lo general no buscaban hacer inversiones constructivas y útiles al comprar participaciones en industrias mexicanas bien establecidas y propiedad de ciudadanos también mexicanos. Con esta perspectiva de los intereses extranjeros en México, y desde mucho antes de que se iniciara el conflicto por los Estudios Churubusco, coincidían además de Padilla otros funcionarios del gobierno, entre ellos Eduardo Villaseñor. Éste, a la sazón director del Banco de México, había iniciado desde 1943 una lucha contra los monopolios estadounidenses que, para apropiarse de las empresas mexicanas, llegaban incluso a emplear la amenaza o su poder económico para llevarlas a la quiebra en caso de oponer resistencia para la participación de sus capitales en ellas.⁵¹ En buena medida, el rechazo a la inversión extranjera surgido en México se debía, en opinión de Padilla, a aquel proceder indiscreto, necio e imprudente de ciertos hombres de negocios estadounidenses. El gobierno solamente había buscado formas y recursos mediante los cuales la propiedad de las industrias mexicanas bien establecidas y rentables, como era la del cine, quedaran en manos mexicanas y se impidiera extranjeros adueñarse de ellas.⁵²

avilacamachismo y durante el alemanismo, la cláusula en excepción, más que en regla, como originalmente se planteó, para limitar la agresividad de los capitales estadounidenses en México. Vid. Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, Colmex, 1988, p. 222.

⁵⁰ NAW812.4061/MP323, Messersmith a Laurence Duggan, 26 de abril de 1944.

⁵¹ Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, Colmex, 1988, p. 218.

⁵² NAW812.4061/MP323, Messersmith a Laurence Duggan, 26 de abril de 1944.

Padilla había dicho que cualquier ley del tipo del decreto del 7 de julio de 1944 causaría sin duda molestias. Pero el gobierno de México había considerado el asunto porque la adquisición continua de industrias propiedad de nacionales, por parte del gran capital estadounidense había creado un notorio e indeseable prejuicio contra la inversión extranjera. El canciller agregó que aquella actitud no había sido exclusiva de inversionistas estadounidenses, pues también la adoptaban refugiados europeos, en particular judíos. Éstos habían sido admitidos en México por la guerra y en el periodo inmediatamente anterior, y sus métodos habían dado lugar a una gran predisposición y prejuicios en su contra, en la mayor parte de los casos plenamente justificados.⁵³

Resuelta de esta manera la situación por el gobierno mexicano, la RKO y los intereses de Hollywood a los que representaba hubieron de conformarse con la participación del 49 por ciento de las acciones de los estudios Churubusco. Esto los dejaba sin el control absoluto de los mismos y sin la posibilidad de adueñarse de la producción en México. Pero no les imposibilitó la participación en ella, puesto que relativamente poco tiempo después fundaron la compañía Ramex, como subsidiaria de la RKO, con la finalidad de producir cine en español en México, basado en primeras versiones en inglés que hubieran sido exitosas. Es decir, la RKO era dueña de casi la mitad de los Estudios Churubusco y además tenía su propia compañía productora.

La Ramex no comenzaría sus actividades formalmente hasta 1946, después de que se rodó en los Estudios Churubusco el primer filme generado por ellos: *La perla* (Emilio Fernández, 1946). Pero antes de esto otras estrategias de Hollywood amenazaban casi simultáneamente la producción del cine en México. Aunque todavía no se resolvería el diferendo por la adquisición de los Estudios Churubusco, Hollywood había iniciado otra acometida. El 31 de mayo de 1944, la prensa de espectáculos daba a conocer la noticia de que actrices como Milisa Sierra, Carmen Montejo e Isabela Corona, entre otros artistas de cine, se hallaban

⁵³ *Ibid.*

listos para volar a Nueva York y participar en el doblaje de los filmes hollywoodenses. El actor David Silva había sido contratado para que reclutara a actores y actrices capaces de doblar a las superestrellas del cine estadounidense. En realidad no era ésta la primera vez que Hollywood contrataba a las estrellas del cine mexicano. Otro de los recursos ensayados por la "Meca del cine" desde los años treinta había sido la contratación de algunas de las figuras más importantes que surgieron en el cine mexicano, y no específicamente para trabajar en el doblaje. A sabiendas de que el doblaje del cine extranjero estaba prohibido por el gobierno mexicano, las *majors* intentaron imponer por la fuerza el cine doblado, confiando en que si habían logrado someter a la nueva cadena de cines en cuanto a sus condiciones para exhibir sus películas, doblar los filmes y exhibirlos ya no les costaría ningún trabajo.

La reacción, por supuesto, no se hizo esperar y vino ahora de parte del gremio de actores. En asamblea general del organismo, celebrada la noche del 30 de mayo de 1944, se estableció que ningún actor mexicano debería contribuir a facilitar la competencia contra la producción filmica mexicana. En consecuencia, cualquier profesional de la actuación en el cine mexicano que fuera a Nueva York con el fin de hacer doblajes estaría impedido a su regreso de trabajar en películas mexicanas.⁵⁴ Se nombró un comité que vigilara el cumplimiento de la resolución, entre cuyos miembros estaban Fernando Soler, Beatriz Ramos y Miguel Arenas.

No solamente la sección de actores, sino el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica en pleno se oponían al doblaje, como lo hizo saber el 1º de junio de 1944 Pedro Téllez Vargas, diputado y secretario general de la Sección 1 del STIC (la que controlaba a los trabajadores de la exhibición y de las relaciones con las distribuidoras extranjeras y las que se ocupaban del cine mexicano en el exterior). Téllez declaró que él y sus representados estaban dispuestos a adoptar todas las medidas posibles para evitar la exhibición de películas estadounidenses dobladas en todos los cines de la república mexicana pues, dijo, "debemos tomar

⁵⁴ *Ultimas Noticias*, 31 de mayo de 1944.

todas las precauciones para prevenir toda posible competencia a la industria del cine mexicano".⁵⁵

La Asociación de Productores de Hollywood, consciente de la nueva tormenta que desataba por su ambición, ahora con su nuevo intento de doblar su propio cine, informó del conflicto al Departamento de Estado, pero les pidió no intervenir. Pese a esto, el Departamento decidió no quedarse con los brazos cruzados. El cine mexicano, por otra parte, no podía combatir con fiereza a su mayor competidor siendo, como era, una industria dependiente del Estado y de Hollywood para poder subsistir. En el mismo junio de 1944, en que se debatía el intento de Hollywood por doblar sus filmes al castellano, en castigo por la oposición de la industria mexicana, por primera vez se empezaron a limitar sus racionamientos de película virgen para seguir filmando. Cuando la OCAIA solicitó un incremento de la cuota de ese material para México, el Departamento de Estado solicitó a su embajada que llevara a cabo una investigación sobre el destino de la dotación que se asignaba a ese país y cuál era el monto estimado de lo que se pretendía usar en lo que quedaba de 1944.⁵⁶

Como si no fueran suficientes todos los problemas ocasionados por la agresividad de Hollywood para dominar el terreno que consideraban suyo, y que al parecer el cine mexicano podía ganarles, el gobierno mismo y los miembros de su industria comenzaron a echar más leña al fuego que empezaría a destruir al cine nacional. En julio de 1944 las autoridades de México decidieron imponer a los productores del país, de manera retroactiva, el impuesto de 5 por ciento de que les había eximido al inicio el gobierno avilacamachista. El argumento de la Secretaría de Hacienda era que los productores no luchaban ya por consolidarse, como lo hacían a finales de 1940, cuando aquel sexenio comenzaba. Considerando que ahora eran prósperos ese ministerio pretendía imponerles el impuesto de manera retroactiva y en lo sucesivo, pues la indulgencia del gobierno que se manifestaba

⁵⁵ *Excelsior*, 1° de junio de 1944.

⁵⁶ NAW812.4061/MP331A, del Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 1° de junio de 1944.

como una exención para ellos de todos los impuestos federales durante un período de más de dos años, no tenía ya razón de ser. Los productores admitieron que era razonable el cese de la exención con que se les había beneficiado a principios de 1942, y que originalmente se previó para un lapso de cinco años, pero no aceptaban que se aplicara de manera retroactiva a las ganancias que habían obtenido entre 1942 y 1944.⁵⁷

Junto a estos problemas, surgieron en 1944 los conflictos sindicales en el seno del STIC. La confrontación de los actores liderados por Jorge Negrete y Mario Moreno, *Cantinflas*, contra Jesús Castillo y Enrique Solís, que habría de originar el surgimiento del STPC, dio nuevos motivos de zozobra a los productores del cine mexicano. De pronto enfrentaban las aviesas intenciones de Hollywood, las medidas impositivas del gobierno mexicano y una revuelta sindical. Todo ello amenazaba sus ganancias, que eran muy altas, y, al igual que sus homólogos hollywoodenses, no estaban dispuestos a perderlas y planeaban defenderlas también hasta sus últimas consecuencias. Ésta fue en parte la razón de que algunos de ellos apoyaran en el conflicto a Enrique Solís, pues les convenía más contrato colectivo único mediante el cual el ya muy corrupto STIC controlaba y mediatizaba a todos los trabajadores de la industria, con beneficios muy altos tanto para productores como para los líderes sindicales.⁵⁸ De esta alianza las únicas que se salvaban eran las grandes estrellas, que, por serlo, podían darse el lujo de cobrar altísimos sueldos, lo cual representó uno de los argumentos con que los productores intentaban rechazar el impuesto que se quería aplicarles.

Para la mala suerte de ellos, el gobierno de México llevó adelante su proyecto de administrar el impuesto, que afectó solamente a los productores del país pues a las compañías hollywoodenses que operaban en él, no se les había exentado de ese gravamen y habían continuado pagando cinco por ciento de

⁵⁷ Luis Becerra Celis, "All Producers in México Face New Federal Taxation", en *Motion Picture Herald*, 8 de julio de 1944. NAW812.4061MP/7-1744, el secretario de Estado a la embajada estadounidense en México, 10 de julio de 1944.

⁵⁸ Sobre este asunto véanse las apreciaciones de José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/43, p. 96.

impuestos sobre sus ingresos.⁵⁹ Además de lo anterior, el lío sindical se zanjó por intermediación del presidente Ávila Camacho al crearse el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), entre cuyas secciones la 7 sería la de los actores. Mediante la intervención del mandatario, primero el 2 de agosto de 1944 y luego el 3 de septiembre de 1945, al STPC se autorizó controlar la producción de largometrajes y al STIC únicamente trabajar en la producción de cortometrajes y controlar a los empleados de la exhibición. El muy corrupto líder sindical Enrique Solís fue suspendido de sus funciones y el 3 de agosto de 1944 se anunció que la producción se reanudaba. La interrupción, según los productores, había originado fuertes pérdidas a la industria.⁶⁰

Por otro lado, además del golpe que habían significado los paros de actividades, sobre la cabeza de los productores pendía, literalmente, la amenaza del recorte de la dotación de película virgen, necesaria más que nunca para reanudar las actividades y darles continuidad. El 29 de agosto de 1944, el **Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana** se había dirigido suplicante al presidente de la república en los siguientes términos:

Con el propósito de poder controlar y distribuir equitativamente el material virgen necesario para la producción de películas cinematográficas, el Comité Coordinador de Asuntos Interamericanos, sugirió a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, la formación de un Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Fílmica [...] Este Comité ha venido funcionando y tratando en lo posible de hacer valer la cuota fijada para el presente año, sin que la industria sufriese mengua en su programa de producción. Mas a pesar de toda la diligencia y atención puesta a este propósito, se pudo prever que por falta de material, la industria cinematográfica quedará paralizada totalmente a fines del mes de septiembre o a principios de octubre [...] Para remediar dicha amenaza se solicitó la ayuda de los señores Francis Alstock y Frank Fouce, el primero miembro del Comité Coordinador de Asuntos Interamericanos, para que interpusieran su valiosa influencia y ayuda a fin de lograr un aumento, en la

⁵⁹ NAW812.4061/MP, Francis Colt de Wolf a la MPPDAA, correspondencia del periodo comprendido entre el 10 y el 25 de julio de 1944.

⁶⁰ Aunque Enrique Solís adujo que los conflictos sindicales se originaron por los "complejos de superioridad de las estrellas", lo cierto es que el detonante de todo el pleito fue la corrupción sindical, causante de los abusos que Solís y otros miembros del sindicato cometían en lo general contra los actores y contra los productores. Enrique Solís, *op. cit.*, p. 111; NAW12.4061MP/8-344, W. K. Wilshie, segundo secretario de la embajada estadounidense, al Secretario de Estado, 3 de agosto de 1944.

cuota del presente año, de diez millones de pies de material virgen, cantidad con la cual, la industria llenaría sus más urgentes necesidades [...] Habiéndonos comunicado los señores Francis Alstock y Frank Fouce que todas sus gestiones resultaron estériles en el sentido de conseguir el aumento antes mencionado, sugieren a este Comité, que la única forma que ellos encuentran pertinente y eficaz, sería la de la valiosa intervención de usted, señor Presidente, para que a través de la Embajada de los Estados Unidos en nuestro país, se logre la concesión del aumento antes mencionado [...] Hacemos a usted, señor presidente, la más atenta y respetuosa súplica, en el sentido de intervenir, para este caso de urgencia, a favor de la industria fílmica nacional, la que sin su mediación se vería obligada a paralizar todas sus actividades, acarreando todas las consecuencias inherentes a un paro forzoso [...] Agradecemos de antemano la atención que se sirva usted prestar a esta petición y dejamos el porvenir de la industria, con respecto a esta crítica situación, en la seguridad de que su demostrado patriotismo y acendrado interés por el bienestar nacional lo han caracterizado [...] Atentamente [...] Por el Comité Regulador del Material Virgen [...] Gregorio Walerstein [...] Raúl de Anda, B. J. Negules [...].⁶¹

Hacia octubre de 1944, el cine mexicano estaba amenazado tanto por sus conflictos internos como por los que se habían generado al tratar de establecer una competencia más abierta con Hollywood, terreno en que el Departamento de Estado ya no estuvo tan dispuesto a dejarle las manos libres a la OCAIA. De hecho fue a partir de entonces cuando ese despacho gubernamental decidió desplazar a la OCAIA de las relaciones con México, pues el conflicto originado por la competitividad del cine de este país con Hollywood ocasionaba originando un problema interno en Estados Unidos entre Hollywood y la Casa Blanca al que ya no se le reconocía razón de ser, pues la situación de urgencia y la necesidad de propaganda desde México ya no eran tan apremiantes.

De todo lo anterior daba cuenta el informe que la embajada envió al Departamento de Estado, en un comunicado de acceso restringido y clasificado como envío de máxima prioridad, sobre los conflictos en México por el doblaje, la distribución y la exhibición del cine hollywoodense y sobre la situación general del cine en este país. En el documento se reiteraba lo siguiente:

⁶¹ AGN/MAC/523.3/66, el Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana a Manuel Ávila Camacho, 29 de agosto de 1944.

La industria del cine mexicano se ha desarrollado en grado enorme durante los dos años pasados y está entrando ahora en crecientes problemas. La mayoría de la gente inteligente en la industria mexicana reconoce que dicho crecimiento ha sido posible a través de la cooperación de la industria estadounidense y particularmente por la colaboración de la OCAIA. Saben también que la aplicación de medidas restrictivas en contra de los filmes estadounidenses acarrearía represalias y que la industria mexicana sufriría probablemente en mayor medida, en proporción a lo que lo haría la industria estadounidense. A pesar de esta conclusión de parte de la gente más inteligente de la industria, hay agitación constante en favor de medidas restrictivas contra Hollywood, y dicha agitación se incrementará probablemente en tanto la industria mexicana crezca más y cuando la competencia se vuelva más severa después de la guerra.⁶²

El párrafo anterior prefiguraba la situación que habría de imponerse efectivamente una vez iniciado el sexenio alemanista. Por el momento, todos los conflictos se veían como escaramuzas en que uno y otro contendientes estaban midiendo terreno, pero donde desde ya se veía que el perdedor sería el cine mexicano por su dependencia, tanto de la protección del gobierno de su país como del favor de los Estados Unidos. Otro párrafo del comunicado referido era muy claro, por ejemplo, respecto a las posibilidades de producción en México.

Como de posible interés para el Departamento se anexa una lista con el número de películas que cada una de las compañías productoras mexicanas de cine desea hacer, así como un estimado de las posibilidades [...] El Comité de Película Virgen de la Industria Filmica estima 127 películas como el máximo posible para producir en 1945, *asumiendo desde luego que la película virgen pueda obtenerse.*⁶³

Con lo anterior quedaba claro que si los problemas entre Hollywood y México se debían al crecimiento de la producción nacional, bastaba establecer un racionamiento del celuloide para frenarlo. El Comité Mexicano y la gente de la industria consideraban que de todos modos no podrían hacerse más de 90 filmes, pues para aquella fecha funcionaban solamente dos estudios, los CLASA y los Azteca, y el tercero (Churubusco) no entraría en operación antes de 1946. Pero aun tal estimación fue optimista, pues en 1945 no se producirían sino 79 cintas, el

⁶² NAW812.4061MP/10-644, el embajador estadounidense en México al Departamento de Estado, 6 de octubre de 1944.

⁶³ *Ibid.*

pico máximo que se alcanzaría con motivo de la colaboración por la guerra. La razón de est descenso, y de lo que ocurriría después, fue muy clara. La OCAIA ya no podía justificar su apoyo a una industria mexicana que estaba provocando los reclamos de Hollywood contra ellas y contra el Departamento de Estado.

Por otra parte, el intento de hacer doblaje del cine estadounidense nunca fue dejado de lado por las firmas hollywoodenses. Frank Fouce, representante de la OCAIA en México, informó a Francis Alstock que Maurice Silverstone y el señor Mullins, de la 20th Century Fox, habían venido a México a entrevistarse con el secretario de Gobernación, Miguel Alemán, para tratar el asunto de la oposición al doblaje por parte de la industria y el gobierno mexicanos. Aunque en apariencia llegaban como invitados a los festejos por el aniversario de Rodríguez Hermanos, "prominentes distribuidores de cine en América latina", los había traído el interés de negociar en concreto el estreno de *La canción de Bernardette* (*The Song of Bernardette*, de Henry King, 1943).⁶⁴ Ante los persistentes conflictos, Fouce se había entrevistado con Alemán para informarle que había renunciado a sus actividades en la División de Cine de la OCAIA, en los siguientes términos: "[...] en concreto, dije al señor Alemán que estaba siendo muy difícil para nuestra oficina (la OCAIA) continuar operando en vista de las condiciones que estaban siendo más o menos antagónicas hacia las compañías estadounidenses de cine y sus producciones".⁶⁵

Alemán prometió a Fouce que hablaría respecto al doblaje con Salvador Carrillo, secretario ejecutivo del Comité Nacional de Trabajadores de Cine, y le sugirió que hablara con los distintos secretarios de cada una de las secciones del recién creado STPC y del STIC. Sin embargo, la ruptura entre el cine mexicano y la OCAIA, su principal benefactora, estaba ya cerca. Fouce se entrevistó con varios de los personajes vinculados con la industria en el plano sindical y oficial. Obtuvo el total rechazo de Jorge Negrete (secretario de la Sección 7 del STPC, de actores),

⁶⁴ *La canción de Bernardette* se estrenaría finalmente el 23 de diciembre de 1944 en el cine Palacio Chino, donde alcanzó una permanencia muy aceptable de cuatro semanas.

⁶⁵ NAW812.4061MP/10-644, Francis Fouce, representante de la OCAIA en México, a Francis Alstock, jefe de

una moderada anuencia de Figueroa (secretario de la Sección 2, de técnicos) y un apoyo total de Carrillo. En opinión de Fouce, Negrete había sido “poco razonable”, sacó a relucir un tabulador de salarios para los actores, por encima del cual él estaba por su categoría de estrella que cobraba elevadísimos sueldos, y mintió al asegurar que no había problema por el doblaje de *La canción de Bernardette*. Figueroa había sido más accesible, al punto de plantear que el doblaje en realidad era una fuente más de empleos para la industria y los actores, siempre que se hiciera en México.⁶⁶

La opinión más favorable, en opinión de Fouce, era la de Salvador Carrillo, secretario general del STIC. Con el argumento de que para el cine estadounidense el mexicano representaba solamente el dos por ciento de su mercado, lo cual desde luego no era cierto en aquel momento ni lo fue antes ni después, y en cambio para los productores mexicanos el ingreso obtenido del mercado estadounidense alcanzaba entre el 15 y el 20 por ciento del costo de producción, Fouce advirtió a Carrillo que si la industria del cine mexicano continuaba con su oposición al doblaje de cintas estadounidenses habría represalias contra la cinematografía mexicana, que sería a final de cuentas la más afectada. Fouce obtuvo así del líder sindical una anuencia entendible.

A estas alturas, cuando el STIC había quedado confinado a la producción de cortometrajes y fundamentalmente a la exhibición, le daba lo mismo si se afectaba o no la producción mexicana, pues entonces ya estaba en manos del STPC. Como el STIC ahora se hacía cargo solamente de los trabajadores de la exhibición, no le importaba si el cine proyectado en las salas nacionales era extranjero o mexicano. De ahí que Carrillo haya confesado a Fouce que sabía de buena fuente que Azteca Films, distribuidora de cine mexicano en el extranjero, adelantaba a los productores de esa misma nacionalidad entre 6 y 15 000 dólares, incluso antes de que empezara la producción del filme contratado. Lo anterior era cierto y representaba un ingreso de alrededor del 12 y 25 por ciento del costo de la mayor

la División de Cine de la OCAIA en Estados Unidos, 6 de octubre de 1944.

parte de las producciones, con base en el costo promedio de filmación vigente en el momento.

Aquel ingreso adelantado que se obtenía de Estados Unidos, más ganancias similares que se obtenían de los mercados sudamericanos, los préstamos del Banco Cinematográfico, S. A., y las exenciones impositivas y demás prebendas que tenían los productores mexicanos, significaba para éstos un privilegio que no estaban dispuestos a perder.⁶⁷ La conclusión de Carrillo, al cabo de su diálogo con Fouce, fue que si los productores mexicanos querían sobrevivir debían mejorar sus *estándares* de calidad, en lugar de pretender que se impusieran restricciones a la industria filmica estadounidense y oponerse al doblaje de sus producciones.

Para los líderes del STIC, que habían rechazado encarnizadamente el doblaje en un principio, ahora éste les tenía sin cuidado; de ahí su posición acomodaticia, que concordaba con la de las compañías estadounidenses en la lucha por preservar su posición en los mercados latinoamericanos. Hollywood, por su parte, en uno más de sus alardes de fuerza, consiguió que *La canción de Bernardette* se estrenara el 23 de diciembre de 1944 y a continuación de ella *La calle del ángel*. Las opiniones de toda índole respecto al cine doblado no se hicieron esperar, como lo refirió Salvador Novo a principios de 1945.

Pero si por su parte, y tal como ahora se ofrece a la domesticada solicitud del público, el cine ha acabado por arruinar al teatro, las películas dobladas en español terminarán seguramente la obra, con el agravante de asestar, de paso o principalmente, un golpe mortal al cine producido en nuestra lengua y en nuestros países. He venido leyendo los inspirados y sesudos artículos que sobre materia tan en apariencia intrascendente como el cine, traducen las aficiones nocturnas de Genaro Fernández MacGregor y de Alfonso Junco, les revelan como cineastas convencidos y asiduos, y exponen su preocupación contra el cine doblado en castellano. Los dos protestan contra el doblaje, ambos le oponen reparos académicos, y habían robustecido mi prejuicio contra la imposición de voces ajenas a los

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Cf. Fernando Contreras y Espinosa, *La producción cinematográfica en México*, México, UNAM-DAC (Textos de cine, 4), 1973, 265 pp.

actores conocidos del cine. Con ese prejuicio en ristre, fui a ver *La calle del ángel*. Al principio, ciertamente, advertí la incongruencia de labios y enunciación, y mantuve fresco y en flagrante contraste el recuerdo de la voz de Boyer. Pero a medida que transcurría la película, mi protesta se adormeció, nada me extrañaba, y concluí que el experimento, con todas sus obvias dificultades, se había realizado con buen éxito [...] De ahí su peligro. Mientras la gente recuerde las voces de sus actores conocidos, prevalecerá la amenguable protesta; pero algún día sus actores conocidos no trabajarán más, y se escuchará natural la voz postiza con que sean presentados. Será entonces difícil que el cine directamente hecho en castellano cuente con los recursos técnicos y económicos que permitirían subsistir en nuestros países a su competencia con un espectáculo que todos entienden ya, porque además Hollywood ha mostrado la inteligencia de elaborarlo sin c ni //.⁶⁸

Junto a todos los factores antes descritos, otros quizás de aparente menor importancia, pero de gran significación, comenzaron a influir en el convenio de colaboración entre la cinematografía y gobierno mexicanos con el Departamento de Estado para que se produjera cine de propaganda. Por una parte, dentro del cuerpo diplomático estadounidense, tanto en Washington como en México, había comenzado a ser evidente que la propaganda ya no era tan necesaria y, por otro lado, que la población de ambos países ya estaba cansada del tipo de cine que la difundía. El segundo secretario de la embajada estadounidense, Guy W. Ray, lo había expuesto muy claramente desde abril de 1944, cuando informó esto al Departamento de Estado:

[...] Parece existir la opinión general, compartida por los distribuidores locales de cine estadounidense, de que el público mexicano está cansado de lo que podría citarse como cine de propaganda. Solo pocas de las mejores películas de guerra han tenido gran éxito y podrían continuar teniéndolo. Sin embargo, el cine de propaganda en lo general no interesa al público mexicano. Como regla general las películas que pueden clasificarse como de entretenimiento disfrutan en México relativamente del mismo éxito que tienen en Estados Unidos [...] Ciertamente, hay un número limitado de películas que han sido muy exitosas en Estados Unidos, pero son de carácter extremadamente local o nacional estadounidense para tener el mismo éxito en los países de habla hispana. Ejemplo de tales películas son *Yankee Doodle Dandy* y *This Is the Army*, producidas ambas por la casa Warner Brothers y que fueron consideradas muy exitosas en Estados Unidos. Se considera que *Yankee Doodle Dandy* fue moderadamente exitosa en México pero no tan exitosa como lo fue en Estados Unidos. La única objeción expresada por los mexicanos fue que la película contaba

⁶⁸ Novo, *op. cit.*, p. 240.

una historia que concernía a los estadounidenses y que no tenía demasiada significación para los mexicanos. Sin duda hay muchos otros filmes de este tipo producidos por otras compañías estadounidenses, pero se menciona el caso específico de *Yankee Doodle Dandy* a causa de su notorio éxito en Estados Unidos y su relativo fracaso comercial en México [...] Las películas mexicanas están encontrando un éxito considerable en Estados Unidos y tenemos entendido que el ingreso de Estados Unidos para los productores mexicanos, en proporción a su inversión total, es mucho más grande que el ingreso para los productores estadounidenses por la distribución de su cine en México [...]⁶⁹

Como México en realidad no estaba produciendo filmes que se pudieran considerar específicamente de propaganda, sino que ésta se divulgaba fundamentalmente a través de cintas consideradas de entretenimiento, había alcanzado una ventaja sobre el cine hollywoodense, cuyos tintes sí habían sido marcadamente propagandísticos y bélicos, en todo caso mucho más acentuados que los del mexicano. El hecho se haría más claro cuando la prensa nacional refirió lo siguiente:

En Latinoamérica comenzaron a cansar pronto las películas yanques de propaganda ideológica y bélica y el público de estos países volvió sus ojos a las cintas mexicanas que no llevaban en sí problemas mundiales de ninguna especie, ni tesis políticas, ni exageraciones publicitarias. *Con todo y ser un cine bastante mal hecho, se convirtió en el amo del mercado latinoamericano.*⁷⁰

Es claro que por haber sido escrita la nota anterior casi inmediatamente después de la guerra, su autor no tenía la suficiente perspectiva histórica como para valorar lo que realmente había pasado y el hecho innegable de que el cine mexicano sí había sido propagandístico durante el conflicto bélico, sí había intentado incluir "tesis", aunque lo hubiera hecho por la vía de los paralelismos con la historia del pasado mexicano, particularmente el siglo XIX. En los sectores oficiales que habían participado en toda aquella estrategia sí se tuvo en claro entonces que el cine

⁶⁹ NAW812.4061/MP, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, abril de 1944. Los dos filmes referidos en este comunicado, dirigidos ambos por Michael Curtiz, fueron estrenados en México con los títulos de *El canto de la victoria* (*Yankee Doodle Dandy*, 1942) y *La alegría del regimiento* (*This Is the Army*, 1943).

⁷⁰ José La Sombra, "Los yanquis eran así...", *El Cine Gráfico, Anuario 1945-1946 y 1947*, p. 750, publicado en julio de 1947, con informaciones y textos de los tres años indicados en el título y con aspectos de una revisión general del cine mexicano producido durante la guerra..

mexicano había colaborado con los intereses extranjeros, los de Estados Unidos en particular, y se hizo evidente al final del avilacamachismo que aquello no tenía más razón de ser.

El fin de la guerra señalaba el momento de superar la posición cosmopolita, universalista y patriótica, en que la literatura mundial, la religión o la historia mexicana, junto con prácticamente todos los demás géneros, habían servido para filtrar mensajes sobre la democracia, la libertad, el patriotismo, etc. Se hacía imperante pasar a una etapa en que los contenidos del cine nacional sirvieran más a las necesidades del Estado mexicano. La que sería la nueva política del cine del país durante el alemanismo de hecho se prefiguró desde el último año del gobierno avilacamachista, cuando el presidente saliente

[...] dijo que había recomendado a los muchachos de Gobernación que procurasen *que todas las películas mexicanas contuvieran un mensaje de México*: de sus valores morales, artísticos, geográficos; que no fueran simples manifestaciones estériles de diversión, y agregó que vería con mucho agrado que antes de abandonar el poder, surgiera una película cuyo tema profundo esbozó, y para un bosquejo general de la cual ofreció enviarme cierto libro que acaba de leer y que le ha interesado mucho. Sobre los indios, de que hablamos, ilustró su profunda estimación de las virtudes ancestrales que les adoman, y que tenemos obligación de salvar, con sucesidos personales de su carrera militar.⁷¹

Toda ello planteaba una situación muy clara y peligrosa para Hollywood. Se asumía que éste se concentraba en aquel momento en filmes bélicos y los que podrían definirse de propaganda, mientras que el cine mexicano incluía sus mensajes propagandísticos, cuando los había, en películas de entretenimiento que además conseguían éxitos incluso en Estados Unidos. Eso había colocado a la industria mexicana en la posibilidad de seguir obteniendo buenos dividendos y produciendo un cine de mejor calidad cada vez más y capaz de generar ganancias. Ante estas circunstancias, que anticipaban un esquema que podría

⁷¹ Declaraciones de Manuel Ávila Camacho a Salvador Novo el 11 de junio de 1946. Salvador Novo, *op. cit.*, p. 554.

repetirse en las demás repúblicas latinoamericanas, todos en el Departamento de Estado empezaron a cuestionar muy seriamente la viabilidad de sostener un acuerdo de aquella naturaleza, que le ocasionaba a la Casa Blanca grandes conflictos con Hollywood,⁷² en un momento en que el cine mexicano parecía estar dispuesto a disputarle muy seriamente los mercados de habla hispana a su competidor.

Junto a todos los problemas antes descritos, en México volvieron a surgir las resistencias que también cuestionaban el colaboracionismo con Estados Unidos. Se registraron paulatinamente una serie de incidentes que comenzaron a distanciar la antes estrecha relación, casi de manera natural, de modo que se preparó el terreno para el fin de la colaboración en todos sentidos. El 27 de septiembre de 1944, durante la inauguración del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública y orador de aquella ceremonia, hizo referencias en su alocución, cuando menos en dos ocasiones, a "la intervención de potencias extranjeras en México". Aunque no se mencionó a Estados Unidos, para la embajada fueron significativos algunos comentarios de la prensa, entre los que se reseñó para el Departamento de Estado éste:

Con las palabras de uno de los más respetables oradores del gobierno [...] México ha despejado todas las sospechas de malevolencia y las dudas sobre nuestro patriotismo. Y el milagro se hizo [...] Sin una palabra sobre la guerra, sobre nuestras alianzas, sobre nuestras relaciones internacionales, se dejó claro que somos aliados leales de los Estados Unidos, colaboradores tan sinceros como desinteresados. Pero eso no disminuye nuestro profundo patriotismo, nuestra tradición y nuestro orgullo de México como una nación amante de su libertad tanto y más que de la de cualquier otra nación y respetuosa de la libertad de los demás. Es cierto que el orador de la presidencia que firmó un tratado de alianza por una declaración de guerra, puede hoy recapitular sobre las mutilaciones

⁷² En junio de 1944, Will H. Hays, presidente de la Motion Pictures Producers and Distributors Association of América (MPPDAA) se dirigió a Edward R. Setteinius, subsecretario de Estado, para cuestionar la duplicidad de funciones en que incurrían la Telecommunications Division, a cargo de Francis Colt de Wolf, y la Motion Pictures and Radio Division, que ocasionaban confusiones y conflictos sumados a los surgidos por divergencias, rivalidades y confrontaciones entre las diferentes entidades oficiales estadounidenses. Todas estas cuestiones influían directamente en los asuntos de cine en la misma medida en que lo había hecho la rivalidad entre la OCAIA y la embajada estadounidense en México, lo cual no agradaba en absoluto a Hollywood. *Vid.* NAW812.4061/MP6-1544, Will H. Hays a Edward R. Setteinius, 15 de junio de 1944.

territoriales, los niños héroes de Chapultepec, el estoicismo de su muerte y las banderas defendidas con honor y sacrificio sin que ello signifique la existencia de un complejo resentimiento latente [...] Somos aliados leales de Estados Unidos. Los dos vecinos no pretenden que el pasado puede ser olvidado, pero lo han transformado, de germen de sospecha, resentimiento e inclusive de odio, en asunto para estudiarse en las universidades y en la iglesia.⁷³

Este comentario, enviado por el segundo secretario de la embajada estadounidense al secretario de Estado estadounidense, fue el preámbulo de otros acontecimientos también referentes a las posiciones encontradas que había respecto a la colaboración de México con Estados Unidos y que hicieron eclosión en diciembre de 1944.⁷⁴

Fue aquél el panorama en que se dio por concluida la labor de la Comisión México-Estados Unidos para la Cooperación Económica el 30 de enero de 1945, con un reconocimiento de Roosevelt a México por su aportación al esfuerzo bélico. Ese cierre con su respectivo agradecimiento, ilustraba que a principios de 1945

⁷³ NAW812.4061/10-744, la embajada estadounidense en México al secretario de Estado estadounidense. Texto tomado de la columna "Perifonemas", publicado en *Últimas Noticias de Excelsior* el 29 de septiembre de 1944, que la embajada remitió al Departamento de Estado junto con otros recortes de prensa, entre ellos otro titulado "La historia y la patria", dado a conocer en *Así* el 7 de octubre de 1944.

⁷⁴ En un comunicado estrictamente confidencial del 3 de enero de 1945, el Departamento de Estado era informado de que el Comité Nacional Mexicano de Planeación de Posguerra (Mexican National Committee for Postwar Planning), que se había creado por decreto de Ávila Camacho el 17 de febrero de 1944, se había disuelto mediante otro decreto del 14 de diciembre del mismo año. Lo significativo para la embajada estadounidense de esa resolución tan repentina del comité mencionado eran las divergencias que sus miembros tenían con Ávila Camacho respecto a la relación con Estados Unidos, además de la confrontación surgida en el seno del organismo por las posiciones encontradas de cada uno de sus integrantes, entre los cuales se hallaban los secretarios de Finanzas, Comercio, Agricultura, Trabajo, Seguridad Social, Comunicaciones, Relaciones Exteriores, etc., bajo la presidencia del de Educación Pública. Las posiciones encontradas de los radicales de extrema derecha e izquierda les habían impedido llegar a acuerdos pues, según la el funcionario estadounidense que informaba del asunto, el presidente del comité (Octavio Véjar Vázquez, sustituto reciente de Torres Bodet) era hispanista y antianqui, en tanto que Vicente Lombardo Toledano atacaba el imperialismo y el capitalismo de Estados Unidos en México y se oponía de modo frontal a las inversiones extranjeras en el país. Para ilustrar de lo comprometida que podía ser la participación en aquel comité, se puede mencionar el hecho de que Salvador Azuela declinó aceptar la invitación que le hizo Ávila Camacho para colaborar en el mismo. Todo esto no era sino reflejo de las condiciones en que este último había llegado al poder, con la impresión generalizada de que no había obtenido el triunfo. Ello acentuó los rasgos de moderación y conciliación que caracterizaron todo su régimen, durante el cual procuró integrar a miembros de las más disímiles filiaciones políticas, de cuya confrontación final habría de resultar vencedor, a principios del avilacamachismo e inicios del alemanismo, el sector oficial de la derecha. NAW812.50/1-345, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, 3 de enero de 1945. Véase también Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo, en Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 18, 1940-1952, México, Colmex, 1978, pp. 133-136.

había ya una relativa certeza del triunfo de los aliados, como para empezar a disolver diplomáticamente los lazos creados entre las dos naciones, sobre todo porque comenzaban a causar conflictos en ambas y en algunos casos a parecer del todo innecesarios, como lo fue en el caso del cine.⁷⁵

Por lo anterior se comprende que Carl E. Milliken, que había desempeñado un papel primordial en la defensa de los intereses de sus representados en la Motion Pictures Producers and Distributors of America, Inc., se haya dirigido en marzo de 1945 a la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado. El objeto de su mensaje era un solicitar un informe detallado de la situación del cine en México, para que con base en el mismo se tomaran las medidas necesarias para que el gobierno estadounidense defendiera los intereses de Hollywood frente al cine mexicano.

Entre los aspectos destacables de aquel informe se cuentan los relativos a la producción mexicana de cine, a los conflictos sindicales que recientemente la habían estremecido, a la carencia de una legislación que específicamente regulara y apoyara al cine en México, la obligatoriedad impuesta a los exhibidores para proyectar filmes nacionales y la labor de un sindicato fuerte que a la fecha contaba con aproximadamente cinco 5 000. Pero entre todos aquellos factores había tres que inquietaban sobre manera a Milliken, porque afectaban de modo directo y contundente a Hollywood.

El primero de ellos era el hecho de que el acuerdo comercial existente entre México y Estados Unidos, firmado en diciembre de 1942 y puesto en vigor a partir de enero de 1943, no había previsto aspectos específicos de las industrias cinematográficas de ambos países, en particular soslayaba la tutela de la distribución y exhibición del cine en cada uno de ellos. En segundo lugar una medida del gobierno mexicano, la compra del Banco Cinematográfico a través de

⁷⁵ Sobre el término de las actividades de la comisión referida, cuya vida escasamente alcanzó un año y cuatro meses, pues se había creado en septiembre de 1943, véase la serie de documentos que comprenden de NAW12.50/I-845 a I-3045, correspondientes a enero de 1945.

Nacional Financiera, había buscado frenar la injerencia de las compañías extranjeras en México, y las estadounidenses en particular. Pero aquello había conferido al régimen el poder de controlar la industria del ramo, pues además dicho banco no solamente era dueño de la cadena de salas cinematográficas recién formada, sino también de CLASA y de Films Mundiales, entre otros haberes. Finalmente, el decreto del 7 de julio de 1944, según el cual 51 por ciento de las acciones de cada compañía deberían quedar en manos de ciudadanos mexicanos, había cancelado los intentos de Hollywood por influir aun más en la producción de cine en México.⁷⁶

Por todo lo anterior, la Motion Pictures Producers and Distributors Association of America (MPPDAA) recomendaba la firma de un tratado recíproco que regulara la importación de cine de México hacia Estados Unidos en intercambio y que garantizara las mayores facilidades para la importación y distribución del cine estadounidense en México. La MPPDAA solicitaba al Departamento de Estado que venciera la resistencia de este país a importar y distribuir el cine estadounidense doblado al español, con la exigencia además de que el doblaje se hiciera en Estados Unidos. Se consideraba que el mercado mexicano era muy pequeño como para aceptar la exigencia de que esa tarea se ejecutara en México.⁷⁷ Se pretendía, pues, que se realizara en Nueva York un doblaje susceptible de exportarse por igual a todos los países de habla castellana, lo cual ahorraría costos a Hollywood, que no tendría que hacerlo en cada uno de los países de Iberoamérica.

Por otro lado, se continuó con la labor de espionaje de todos los movimientos registrados en el cine mexicano, para lo cual, por desgracia, tanto los representantes de las *majors* en México como la embajada contaron siempre con informantes de la industria fílmica mexicana. Así fue como se enteraron, por ejemplo, del viaje que Olallo Rubio, productor y distribuidor de cine mexicano,

⁷⁶ NAW812.4061MP/3-845, Carl E. Milliken, de la MPPDAA, a la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado, 8 de marzo de 1945.

⁷⁷ *Ibid.*

había hecho a España con el fin de hacer arreglos para que este último pudiera comercializarse allá.

Mediante conversaciones informales, los oficiales de la embajada se habían enterado de que el gobierno mexicano, como no tenía relaciones diplomáticas con el franquismo, apoyaba de manera extraoficial y subrepticia a Rubio en aquellas gestiones, en que, si bien pretendían también la posible distribución en pequeña escala de cine español en México, tenían como objeto primordial fortalecer las actividades de Películas Mexicanas en la península Ibérica.⁷⁸ La embajada estadounidense sabía que el gobierno mexicano no tenía intenciones de suscribir un acuerdo comercial sobre cine con España, pero manifestaba sus dudas al respecto. Aunque se buscaban acuerdos privados con distribuidores españoles, sin embargo, decía la embajada, "es posible que el señor Rubio pueda tener o pueda haber tenido tratos con el gobierno español y que algún tipo de acuerdo intergubernamental pueda resultar".⁷⁹

El informe arriba citado era por demás revelador. El gobierno de Ávila Camacho permitía a la industria filmica del país operar internacionalmente sobre bases puramente comerciales y daba toda clase de apoyos a las empresas nacionales relacionadas con el cine para que hicieran arreglos en otros países y logran una amplia distribución del cine mexicano. Una prueba de lo anterior era que el general Juan F. Azcárate había recorrido casi toda Latinoamérica, enviado en "misión de buena voluntad" y con un encargo oficial específico del presidente, aunque en realidad aquel trataría asuntos relacionados con la distribución del cine mexicano en el área. Pese a lo anterior, agregaba el informe, en ningún caso el

⁷⁸ Además de todo, Otallo Rubio era responsable de ejercer las funciones de conciliador entre los representantes del mexicano del cine y sus similares de España. Un ejemplo de los conflictos surgidos entre los de ambas industrias nacionales sería el surgido con posterioridad entre Producciones Grovas (México) y CIFESA (España), que imposibilitaría a Julio Bracho dirigir a Aurora Bautista, después de su triunfo con *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 10 y 13 de junio de 1975. PHO/2/23, p. 37.

⁷⁹ NAW812.20212/3-1445, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado.

gobierno mexicano ni los industriales del cine promulgaban acuerdos comerciales específicos sobre cine.⁸⁰

Es decir, como Fouce lo había previsto, la industria del cine mexicano efectivamente no era distinta de la de Hollywood en cuanto a ambiciones y estaba procediendo con sus "hermanas" de Iberoamérica en la misma forma en que Hollywood actuaba contra México. Buscaba condiciones favorables para la distribución de los filmes mexicanos en la zona, aunque no convenios formales que respaldaran, por ejemplo, la comercialización del cine español, chileno, cubano, argentino, etc., en México. A ojos de las *majors*, era imperdonable que osara imitar a Hollywood y se permitiera, de acuerdo con Jorge Ayala Blanco, "funcionar de manera imperialista en la mayoría de las naciones de habla hispana del continente, carentes de industria fílmica propia. Es decir, propone gustos estéticos y valores a las grandes masas semianalfabetas, edifica o derriba mitos individuales y sociales, inaugura y explota mercados a su libre arbitrio".⁸¹

Por si lo anterior no fuera suficiente, a ojos de Hollywood, de la embajada estadounidense y del Departamento de Estado, algunos miembros del gobierno mexicano manifestaban una desvergüenza increíble. Los representantes de las productoras hollywoodenses fueron invitados a una comida, organizada por el secretario de Hacienda de México, donde descaradamente se les solicitaron contribuciones económicas para actividades electorales. Los representantes de las *majors* y los funcionarios de la embajada juzgaron aquello inaudito, pues mientras por una parte el gobierno mexicano tomaba toda clase de medidas que consideraban lesivas para Hollywood, por la otra se atrevía a pedir recursos injustificados. El comunicado del embajador Messersmith al Departamento de Estado revela claramente su posición:

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Jorge Ayala Blanco, cit. por Eduardo de la Vega, en *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cuadernos de Divulgación, Segunda Época, 37), 1991, p. 35.

Parece que durante este almuerzo el señor (Eduardo) Suárez dijo a los distribuidores estadounidenses de cine que era altamente deseable que hubiera una organización de relaciones culturales entre México y Estados Unidos, y sugirió que los distribuidores estadounidenses debían comenzar la colecta de fondos para tal fin contribuyendo cada uno de ellos con \$5,000.00 en apoyo de dicha organización. Desafortunadamente no tenemos más amplia información, pero el distribuidor que dio a Ray esta información remarcó que aquello le parecía extraordinario porque él estaba muy bien informado sobre la existencia del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Dijo que confiaba en que el señor Suárez estaba incluso más enterado que él de que dicho instituto existía. Tu puedes claramente apreciar todas las implicaciones, por las personas presentes convocadas por el señor Suárez, y ellos solamente pudieron colegir que aquello era un método para extraer dinero de los distribuidores de cine y eventualmente de otras compañías estadounidenses, la mayoría del cual sería utilizado con propósitos electorales [...] En vista del hecho de que algunas de estas personas que están tratando de extraer dinero de firmas estadounidenses en forma directa e indirecta, con fines electorales, tienen todo menos sentimientos o propósitos amistosos hacia Estados Unidos, esto muestra cuán poca inteligencia y percepción nos conceden. Puedes estar seguro de que las firmas estadounidenses no van a caer en ninguna clase de trampas o engaños con ningún procedimiento de este tipo.⁸²

Al referirse a las personas que tenían todo, menos sentimientos o propósitos amistosos hacia Estados Unidos, el embajador sólo advertía lo evidente que en varios sectores de la vida en México se comenzaba a cuestionar muy seriamente, colaboracionismo con Estados Unidos, en términos generales, y, en particular lo que ambos países habían hecho en materia de cine. Cuando el 12 de octubre de 1945 se inauguró el Congreso de Ciencias Sociales, al que había convocado la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, la Secretaría del Trabajo y Previsión Social participó con una ponencia, cuyos planteamientos eran obra, sin duda alguna de Vicente Lombardo Toledano. Firmado por el doctor Guillermo Torres Torija (miembro de la representación mexicana encabezada por Manuel R. Palacios, subsecretario de Trabajo), el texto de aquella intervención sostenía que el cine había contribuido a "la formación de una psicosis bélica para beneficio de

⁸² NAW812.4061/7-3145, George S. Messersmith a John Willard Carrigan en el Departamento de Estado, 31 de julio de 1945. En realidad, esta carta formó parte de la campaña personal que Messersmith había desatado contra los mexicanos que él consideraba contrarios a Estados Unidos, entre los que colocaba en primera fila a Eduardo Suárez y Antonio Espinoza de los Monteros. *Vid.* Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, Colmex, 1988, p. 209.

otras naciones y como consecuencia de una política intencional".⁸³ El editorial del diario reseñaba lo siguiente:

[...] la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, en una ponencia que publicamos ayer y que presentara ante el Congreso de Ciencias Sociales antes mencionado, señala claramente el peligro que entraña la exhibición de cintas cinematográficas norteamericanas, propias tal vez para nuestros 'buenos vecinos', pero que, aquí en México, sólo han logrado que decrezca el patriotismo y se quebrante 'la unidad material y espiritual que existía en el hogar mexicano y le valió ser tomado por plausible ejemplo de todas las naciones de la tierra'.⁸⁴

Así, mientras que por un lado el Congreso de la Unión había dispuesto en aquel mismo 12 de octubre de 1945 una ceremonia para festejar el "Día del acercamiento interamericano", por otro se atacaba la política que en cuanto a cine habían seguido México y Estados Unidos.⁸⁵ Aquél era un gesto más bien desesperado para salvar una relación que estaba a punto de terminar en buena medida también por los celos de uno de los protagonistas de aquel romance.

Si hubiese necesidad de explicar por qué el Departamento de Estado dio un viraje, del apoyo que inicialmente había dispensado a la OCAIA para que realizara sus proyectos de todo tipo en México, a un acotamiento del organismo, que en 1945 concordaba con la renuencia de la embajada estadounidense a fortalecer a ese país con ayuda de la Casa Blanca, la razón puede hallarse en la suspicacia que comenzó a despertar en Estados Unidos la imagen que México se había forjado frente a las demás repúblicas latinoamericanas, es decir, en los celos que Hollywood sintió por el éxito del cine mexicano, que hacia 1944 fueron paralelos a los que el Departamento de Estado comenzó a sentir por la imagen ganada por México frente al resto de Latinoamérica.

El recelo había comenzado a manifestarse desde que, en marzo de 1944, el presidente Ávila Camacho envió al general Juan F. Azcárate, cabeza de

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Editorial de *Novedades*, 13 de octubre de 1945, p. 2.

⁸⁵ NAW812.4061/7-3145, George S. Messersmith a John Willard Carrigan, en el Departamento de Estado, 31

Producciones EMA (España-México-Argentina), a una misión por todo Centro y Sudamérica. Anunciada por el gobierno como una gira "de buena voluntad", realidad buscaba que en los diversos países del continente se exhibieran filmes documentales de México, se promocionara su cine y se estrecharan los lazos culturales.⁸⁶

La embajada, atenta a todos los movimientos del gobierno mexicano, informaba al Departamento de Estado sobre los antecedentes de Azcárate como último embajador de su país en Alemania, antes de la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambas naciones, así como de su conocida filiación profascista y de los conflictos en que se había visto envuelto a raíz de su intento de comercializar cine del Eje en México. Todo esto pasaba a segundo término ante la urgente necesidad de observar muy de cerca las actividades que Azcárate llevaba a cabo en el continente, en representación de su gobierno. El Departamento de Estado envió una circular a todas sus embajadas en Latinoamérica, con la finalidad de recibir información detallada de todos y cada uno de los actos llevados a cabo por Azcárate en sus presentaciones en cada país.⁸⁷

de julio de 1945.

⁸⁶ NAW812.4061/MP311, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, 22 de marzo de 1944.

⁸⁷ *Ibid.*, MP318, el Departamento de Estado a las embajadas estadounidenses en América latina. El seguimiento de todas las actividades de Azcárate se hizo entre el 17 de marzo y junio de 1944. Por aquel cuidadoso escrutinio, el Departamento de Estado supo que Azcárate contaba con la confianza de Ávila Camacho y que, aunque no tenía relación con grupos políticos de España o Argentina, consideraba importante hacer negocios en aquellos mercados, a decir de algunos empleados de la EMA que habían sido "entrevistados" por oficiales de las embajadas estadounidenses. Todo el conjunto de reportes, telegramas, comunicados, etc., clasificados en su mayoría como de máxima prioridad y confidenciales, enviados al Departamento de Estado desde las embajadas estadounidenses en Latinoamérica, con copia para su similar en México, arrojaron un saldo en que Estados Unidos creyó entrever un peligro inminente: la rivalidad de México en el liderazgo frente a América latina. Uno de aquellos reportes, de mayo de 1944, concluía que con las actividades de Azcárate y la proyección de filmes mexicanos, documentales y comerciales, se estaban logrando beneficios comerciales para Azcárate, pero también propaganda nacionalista de México e "indirectamente propaganda antiestadounidense, al plantearse a México como el líder en los asuntos latinoamericanos". Otro de los reportes fue más específico al señalar que se hacía apología de "la industria mexicana y de la Secretaría de la Defensa Nacional, prácticamente sin mencionar la ayuda estadounidense al respecto, sino con la evidente intención de impresionar a las audiencias latinoamericanas con referencias a la importancia de México como líder de América Latina". *Ibid.* Reporte enviado al Departamento de Estado desde la embajada estadounidense en Panamá.

Tenían razón los diplomáticos estadounidenses de estar preocupados. Desde 1942, por ejemplo, Octavio Reyes Spindola, embajador mexicano en Argentina, había planteado la necesidad de aceptar la invitación del Noticiero Cinematográfico Argentino o Sucesos Argentinos, para enviar películas sobre “aspectos de la vida actual en la república mexicana”. Con esta contribución al noticiero producido por Filmoteca Argentina, que se difundiría por esa vía también en Chile, Uruguay y Paraguay, se haría una importante exteriorización “del prestigio de nuestro país”, a decir del embajador mexicano en Buenos Aires.⁸⁸

Con actividades de este tipo, y con la labor que ya había realizado el cine comercial, México se había fraguado efectivamente una imagen que justificadamente preocupaba al Departamento de Estado. Por todo el continente se exaltaba la contribución del gobierno de Manuel Ávila Camacho a la “causa democrática”⁸⁹ y se le reconocía gran autoridad moral,⁹⁰ lo cual comenzó a causar gran ansiedad en el Departamento de Estado.

Azcárate se presentaba como enviado plenipotenciario de Ávila Camacho y, además como presidente de la “agencia noticiosa España-México-Argentina” y de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, y a ojos de los diplomáticos estadounidenses aprovechaba todo el peso de su influencia en la Presidencia de la República mexicana como para pontificar y vencer resistencias en los diversos países que visitaba.⁹¹ Así, por ejemplo, el Departamento de Estado se enteró de que, en opinión de Azcárate, en Perú no se contaba con las condiciones ideales

⁸⁸ AGN/MAC/523.3/45, Octavio Reyes Spindola, embajador mexicano en Argentina, a Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de México, 29 de julio de 1942.

⁸⁹ El 14 de abril de 1944, por ejemplo, el doctor Ernesto Durango Restrepo había dictado a través de *La voz de Antioquia*, estación de radio de Medellín, Colombia, una conferencia sobre la defensa del panamericanismo, y envió una copia de ella a Ávila Camacho como muestra de su reconocimiento por los dichos y hechos del presidente mexicano que lo habían inspirado. AGN/MAC/577.11/10, Ernesto Durango Restrepo a Manuel Ávila Camacho, 14 de abril de 1944.

⁹⁰ Aunque sólo fuera por adulación a Ávila Camacho y con intereses poco claros, y probablemente poco confiables, la compañía Berny Byrens Productions de Los Ángeles California pretendió sacar ventaja de aquella situación al proponer la filmación de una película biográfica sobre el presidente mexicano, “en español e inglés y para su exhibición en todo el mundo”. AGN/MAC/523.3/10, Berny Byrens Productions a Ávila Camacho, 18 de enero de 1945. Es probable que se haya tratado solamente de una estratagema para sacar dinero del gobierno de México, cuyos oficiales al comprobarlo no dieron la menor atención al proyecto.

⁹¹ NAW812.4061/MP318, reporte enviado desde México el 18 de abril de 1944.

para la producción de cine y de que, luego de un comentario externado por Azcárate en Guatemala respecto a las libertades en ese país, el gobierno local había autorizado las exhibiciones de filmes que llevaba la comitiva.⁹²

Aquella propaganda en imágenes de México era la que preocupaba a Estados Unidos, de acuerdo con lo que se puede advertir en todos los reportes. Las imágenes entremezcladas de Vicente Lombardo Toledano, de Lázaro Cárdenas y de los campos petroleros mexicanos representaban el buen funcionamiento de la industria del ramo en México, y se combinaban con cortometrajes que mostraban el desarrollo general del país en los años recientes, en especial en los áreas fabril y militar. En este último aspecto, se destacaba a la Fuerza Aérea Mexicana, la industria de la aviación, el papel de El Colegio Militar y la espectacularidad de desfiles como los celebrados por la conmemoración de la Independencia.⁹³

Era evidente en aquel momento que, a la ya muy conflictiva relación de Hollywood con el gobierno y la cinematografía mexicanos, y con el propio régimen estadounidense, y a las suspicacias del Departamento de Estado frente al éxito inesperado que en términos de imagen estaban ganando aquéllos, se encadenaban cotidianamente nuevos factores de ruptura. En octubre de 1945, la embajada informó al Departamento de Estado que en México había aproximadamente cuarenta largometrajes soviéticos que ya se habían proyectado a dueños y administradores de cines, a quienes se pretendía vender tales películas a precio nominal. Manuel Ojeda, en colaboración con Boris Ivanoff, de la representación soviética en México, había importado aquellos filmes, los había hecho subtítular y, a decir de los estadounidenses, había declarado su propósito de sustituir en los teatros de su país el cine de Hollywood con cintas soviéticas.⁹⁴

⁹² *Ibid.*, MP326, reporte enviado desde Guatemala el 26 de mayo de 1944.

⁹³ *Ibid.*, MP325 y 327, reportes enviados desde El Salvador y Nicaragua.

⁹⁴ Ray no solamente había advertido con oportunidad la animadversión generada contra las distribuidoras estadounidenses de Hollywood, sino que había llamado a hacer una sustitución de los directivos mexicanos en ellas al considerar que aquéllos tenían "una lealtad dividida", que al final podría perjudicar a Estados Unidos y su cine. NAW812.4061/MP8-1544, Guy W. Ray, primer secretario de la embajada estadounidense, a la Secretaría de Estado en Washington, 15 de agosto de 1944. Por otra parte, por supuesto que los exhibidores

Ante todas esas circunstancias, que para Hollywood y el Departamento de Estado habían llegado demasiado lejos, tanto de parte del gobierno (pues las autoridades responsables de la censura habían autorizado la exhibición de dos filmes soviéticos y dos alemanes),⁹⁵ como de los productores y distribuidores del cine mexicano, se desató en diciembre de 1945 la batalla final con Hollywood. En el Departamento de Estado, así como en la Meca del cine se contaba con información de que el gobierno mexicano había enviado un emisario no oficial para tratar los asuntos de la distribución del cine de su país en España. Aunque no se sabía si aquel enviado había tenido éxito, sí se conocía su enorme esfuerzo por alcanzar un acuerdo con Rey Soria Films, la agencia que distribuía en la península los filmes mexicanos. En respuesta a los arreglos que Olallo Rubio había tratado de hacer ahí mismo con el fin de negociar la distribución de Películas Mexicanas, S. A. en España, Hollywood respondió con una oferta que para este país resultaba inmejorable y que significó la pérdida inicial y progresiva de los mercados del cine mexicano.

Las distribuidoras hollywoodenses establecieron un convenio con el gobierno español en virtud del cual los distribuidores de la península recibirían los

mexicanos se resistían a proyectar el cine soviético porque temían sufrir pérdidas, aun si no pagaban renta por aquellas películas, y también a las represalias de las distribuidoras estadounidenses, contra las que había una creciente animosidad de parte de diversas organizaciones sindicales que en contraparte manifestaban un evidente entusiasmo por el cine soviético. NAW812.4061/MP10-245, Guy W. Ray de la embajada estadounidense en México al secretario de Estado, octubre de 1945. Una de las películas a que hacía referencia específica la embajada era *Arcoiris (Radouga)*, de Marc Donskoi, 1943), que finalmente sí se estrenaría en México el 21 de diciembre de 1945, en el Teatro Iris, donde permaneció dos semanas. El presidente Ávila Camacho también había recibido del embajador soviético copias de películas como *Ucrania en llamas* y *Los héroes del mar negro*. AGN/MAC/523.3/600, correspondencia de finales de 1943 y principios de 1944. Véase también Amador y Ayala, *Cartelera... 1940-49*, op. cit., p. 221.

⁹⁵ La que pudo considerarse una aparente liberalización de la exhibición en México no fue tal. El cine soviético no tuvo ninguna influencia en México a lo largo de aquel decenio, como tampoco la tendría el cine alemán aun después de la guerra. Los cinco filmes soviéticos exhibidos en México en 1946 fueron el mayor número alcanzado en el decenio, pues la guerra fría congeló las posibilidades de aquella cinematografía en México y América latina. En cuanto a Alemania, solamente dos filmes musicales se exhibieron en septiembre de 1946 en el cine imperial. Se trató de *Mi corazón te llama* y *La cantante de Viena*, protagonizadas por Martha Egerth. Por considerarse que el hecho anticipaba una amenaza aún mayor por venir, las distribuidoras estadounidenses amenazaron con retirar los filmes hollywoodenses a los cines que exhibieran películas del Eje o soviéticas, y en consecuencia los filmes alemanes se retiraron de la cartelera. Sólo cuatro cintas alemanas se proyectaron en México durante todo el decenio de 1940-1949. Ninguna de origen japonés se exhibió en México en el decenio. El único intento fue, por supuesto, bloqueado. *Vid.* Amador y Ayala, *Cartelera... 1940-1949 y 1950-1959*. Véase también NAW812.4061/MP9-644 y NAW894.20212/9-644, 6 de septiembre de 1944.

filmes estadounidenses en condiciones muy ventajosas y a bajo costo, con la condición de que de 180 cintas que importarían en 1946, 120 tendrían que ser estadounidenses y las otras sesenta todas las demás nacionalidades. Hollywood podía tomar una medida de esta naturaleza, y prácticamente regalar sus películas, puesto que había acumulado un gran *stock* que ahora iba explotar en los mercados que le habían sido vedados durante la guerra.

En España, obraban en favor de este acuerdo sus condiciones verdaderamente ventajosas para la economía de los distribuidores y el gobierno españoles. Además, contaba el hecho importantísimo de que el régimen franquista a estas alturas estaba ansioso por congraciarse con el líder de los Aliados, y buscaba afanosamente salir del ostracismo al que se le había condenado por su filiación con el Eje y que impediría a su país ser admitido en la Organización de las Naciones Unidas.⁹⁶

Ante la certeza de que Hollywood actuaba como lo hacía para castigar a la cinematografía mexicana, por todo lo que tanto el sector oficial como la iniciativa privada hacían contra el cine estadounidense, y para arrebatarle un mercado donde sí estaba permitido el doblaje del cine extranjero, los productores mexicanos cayeron de rodillas ante Estados Unidos, casi enseguida de que lo hicieran Alemania y Japón en mayo y agosto de 1945, respectivamente. A finales de aquel año la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas se dirigió a la embajada estadounidense para hacer un reconocimiento y a la vez una solicitud. En cuanto al primero, se decía esto al embajador: "[...] la industria del cine mexicano se siente en deuda con ustedes por una gran parte de

⁹⁶ Es probable que el viraje de España en favor de Hollywood haya sido también una respuesta a la condena oficial del gobierno mexicano al régimen franquista. Además, en México aún había fuertes resistencias para que se establecieran relaciones de cualquier tipo con aquel país. En noviembre de 1946, la Federación de Organismos de Ayuda a la República Española (FOARE) demandó al gobierno mexicano, a través del periódico *El Nacional*, "la prohibición de la exhibición de filmes franquistas" en México. "Como consecuencia de las gestiones hechas por la FOARE contra la exhibición de filmes franquistas en nuestro país, el Lic. Antonio Castro Leal, Director de Censura Cinematográfica, aclaró a dicha organización que el noticiario que estaba siendo exhibido en el cine Metrópolitan no había sido supervisado y su demanda sería atendida. Pero la FOARE insistió en que la opinión pública esperaba la prohibición completa de filmes franquistas, incluyendo aquellos proporcionados por los distribuidores desde la ruptura de relaciones con

su crecimiento, particularmente por los importantes servicios proporcionados oficialmente por ustedes durante el periodo de guerra, los cuales determinaron que nosotros continuáramos nuestra producción hasta adquirir una cómoda posición predominante fuera de las fronteras del país".⁹⁷

A propósito de la súplica, a cargo de Miguel A. Saña, presidente de la Asociación, se comenzaba por admitir que los productores mexicanos habían recibido la ayuda de la OCAIA, pero se consideraba a todas luces injustificada la medida de Hollywood en España. El terror de dichos productores revela su gran apego a las ganancias, sobre todo si se considera que, a decir de un informante de la embajada, para el cine mexicano el mercado estadounidense era mucho más importante que el mercado español y que cualquier otro en lengua castellana que pudiera desarrollarse. Puesto que en Estados Unidos no había cuotas ni restricciones para el cine mexicano, se entendía el por qué el gobierno y la industria del ramo en México habían desatado aquella confrontación. La verdad era que, como ya se ha expuesto, este país no había emprendido ninguna guerra contra Hollywood. Habían sido las *majors* las que, por su intolerancia ante el éxito del cine mexicano en el mercado latinoamericano, el único realmente libre durante la guerra, habían impuesto las medidas para sacarlo del negocio.

El gobierno y la industria mexicanos, en aras de lo que creían una legítima defensa, habían hecho todo lo posible para frenar a Hollywood en sus propósitos y la Meca del cine, en respuesta, arremetía con fuerza aún mayor con tal de doblegar a su competidor. La prueba de ello fue que, en octubre de 1946, el gobierno del Departamento del Distrito Federal intentó poner en vigor un decreto en virtud del cual los cines locales habrían de reservar por fuerza el 50 por ciento del tiempo de pantalla a la exhibición exclusiva de películas mexicanas. Hollywood tuvo una hiperreacción ante lo que consideraba otra amenaza para sus intereses. Como era de esperarse, el Departamento de Estado ejerció una mayor presión

Franco, como un acto que honra al gobierno y al pueblo de México." NAW812.4061/MP11-746.

⁹⁷ NAW812.4061/MP11-2745, Miguel A. Saña a la embajada estadounidense en México, 27 de noviembre de 1945.

política y contestó a la embajada que aquella disposición era violatoria del artículo X, parte I, del acuerdo comercial entre México y Estados Unidos. Además señaló esto:

Una cuota de esa naturaleza en los cines mexicanos afectaría al cine estadounidense y sería injusta desde la perspectiva de la ayuda previamente proporcionada a la industria del cine mexicano por la OCAIA y también por el tratamiento irrestricto dado al cine mexicano en Estados Unidos, donde la recuperación de los filmes mexicanos es muy alta, en relación con su costo, lo cual no es el caso de los filmes estadounidenses en México [...] Usted deberá enfatizar la reciprocidad deseable en el trato.⁹⁸

El asunto se trató con la Secretaría de Relaciones Exteriores y con Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal, y por supuesto el decreto nunca se puso en vigor. Fue además evidente que en ese momento de la guerra por el cine entre Estados Unidos y México, Hollywood contaba ya con el respaldo del Departamento de Estado, que comenzó a retirar su apoyo a la OCAIA en parte porque este organismo se hallaba en crisis y sus principales soportes dentro de la Casa Blanca habían desaparecido del panorama a consecuencia de la muerte de Franklin D. Roosevelt en abril de 1945.

A principios de 1946, la OCAIA ya no tenía mayor ascendiente ni en el Departamento de Estado ni en Hollywood y, en consecuencia, estaba imposibilitada de llevar a cabo sus proyectos en México, así fueran de la menor importancia. El acuerdo que Francis Alstock había logrado con el Departamento de Turismo del gobierno mexicano para hacer cuatro cortometrajes turísticos, de los que se entregarían 150 copias de cada uno a los gobiernos de Canadá, Estados Unidos, México y Costa Rica, se canceló a principios de julio de 1946. Los filmes, que tentativamente se llamarían *Oaxaca*, *Volcán Parícutín*, *Tampico-Acapulco* y *Misiones*, podrían realizarse, pero el Departamento de Estado

⁹⁸ NAW8124061/MP10-1846, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de octubre de 1946.

realizaría solamente 16 copias de las 150 planeadas originalmente para cada uno de los cortos.⁹⁹

Como puede advertirse, luego de la guerra se había limitado a la OCAIA a llevar a cabo trabajos menores en materia de cine, y el hecho de que hasta aquellos cortometrajes se descartaran es indicativo del grado en que había decrecido su influencia. Todavía más significativo fue el hecho de que, el 25 de julio de 1946, el Departamento de Estado informara a la embajada estadounidense que la compañía Eastman Kodak debería llevar a cabo sus transacciones en México, en lo sucesivo, a través de los canales comerciales habituales. Con esto quedaba claro que la venta de película virgen en condiciones económicas favorables y por montos ilimitados a la cinematografía mexicana terminaba definitivamente.¹⁰⁰

A decir verdad, con tales medidas el cine mexicano perdió uno de sus apoyos más importantes, aunque ellas suprimieron también momentáneamente, al menos, una de las múltiples fuentes de conflictos que por entonces abrumaban a la industria del ramo y que en este caso se vinculaban con el acceso de los productores a la película virgen.¹⁰¹ Ejemplos de los resultados de esta situación los vivieron, entre otros, Manuel Salvatierra en junio de 1944 y, después, Roberto Gavaldón y Rafael García Travesí en febrero de 1945. Estos últimos se proponían

⁹⁹ NAW812.4061/MP7-1046, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 10 de julio de 1946. Como una prueba del viraje que había dado la OCAIA frente al Departamento de Estado se puede citar el hecho de que, cuando en 1942 el embajador estadounidense objetó la realización de tres cortometrajes, entre ellos *Laguna Región Development*, por parte de la OCAIA, Laurence Duggan, del Departamento de Estado, solicitó enérgicamente al embajador Messersmith que reconsiderara su negativa. En 1942 la OCAIA había ejercido un gran poder frente a la embajada. En 1946, la situación era ya totalmente inversa. Véase NAW812.4061/MP293, memorándum de Laurence Duggan, Departamento de Estado, 1º de agosto de 1942.

¹⁰⁰ NAW812.4061/MP7-1946, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 19 de julio de 1946.

¹⁰¹ Durante todo el período en que el cine mexicano recibió película virgen en cantidad suficiente y en condiciones de venta favorables, la medida prácticamente benefició sólo a los productores más poderosos. Raúl de Anda explicó que ese material se distribuía tomando en cuenta los antecedentes de la casa productora, quizás ante la razonable y comprensible necesidad de garantizar rentabilidad y productividad en el uso del celuloide. Lo anterior, por otra parte, cancelaba las posibilidades de los productores más débiles y dio lugar a conflictos como los relacionados con la negativa del Comité de Película Virgen para proporcionarla a quienes desearan producir películas documentales. Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 50.

filmar **Superación**, cortometraje producido por Films de América y cuya realización se consideraba indispensable "por constituir el más alto y sólido homenaje a los ideales democráticos por los que hoy se lucha en el mundo" y, además, por ser "la mejor justificación de la política internacional de nuestro gobierno".¹⁰² Pero ni aquellos argumentos les abrieron la posibilidad de recibir película virgen. Hacia marzo de 1944, después de solicitar insistentemente apoyo de Ávila Camacho para que se les procurara película virgen, Gavaldón y García Travesí dieron a sus solicitudes la forma de una queja acompañada de acusaciones contra el **Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana** (Salvador Elizondo, Gregorio Walerstein, Raúl de Anda, Jesús Grovas y B. J. Negules) y a la vez de velados reproches para el propio mandatario, su secretario particular (Jesús González Gallo) y Miguel Alemán, por no haberlos auxiliado.

Decía García Travesí en una de sus cartas que si bien el jefe de supervisión cinematográfica estimaba importante el argumento de **Superación**, Jesús Grovas, miembro del comité de película virgen y de la **Comisión de Asuntos Cinematográficos** de la Secretaría de Gobernación, le había dicho que ni por órdenes de Manuel Ávila Camacho se les facilitaría ese material y que lo amenazó incluso con un paro de productores en caso necesario, con tal de impedir que Gavaldón y García recibieran la dotación solicitada. Se quejaba García Travesí de haber encontrado solamente "hostilidad, intereses creados y ambiciones irrefrenables", y agregaba lo siguiente:

De la nada he obtenido todos los elementos para realizar una obra que marcará nuevos derroteros en la industria del cine y que ya se hacen necesarios. He obtenido se haga una inversión respetable que beneficiará a muchos trabajadores. *He escrito una obra que anatemiza las guerras sin llegar a personalismos de las distintas ideologías en pugna en el mundo, enalteciendo los ideales democráticos, los destinos de la humanidad, significando en forma emotiva al hogar y a la madre, como el refugio más puro para la felicidad del hombre en la tierra y una noble labor como la que trato de llevar a cabo debe sacrificarse nuevamente ante el diario*

¹⁰² AGN/MAC/523.3/66, correspondencia del comité del periodo comprendido entre junio de 1944 y febrero de 1945.

*espectáculo de líderes voraces, de magnates irresponsables que tan notoriamente contradicen de la moralidad y patriotismo del señor presidente [...] Después de la ardua lucha que he venido sosteniendo desde hace cinco años, que me queda por hacer señor licenciado (Jesús) González Gallo? [...] La resolución de esta incógnita la dejo totalmente en manos del Señor Presidente de la República por el respetuoso conducto de usted [...] Ojalá que, aun por vía de distracción leyera usted en un momento de ocio, en los descansos de su hogar, el argumento que me permito adjuntarle.*¹⁰³

Sin duda alguna, Jesús Grovas y sus acompañantes en todos los comités de que formaban parte consideraron que para conseguir los mismos objetivos que planteaba García Travesí eran más útiles los melodramas familiares que ellos solían producir, y algo de razón tenían si se recuerda el éxito de que dichos filmes disfrutaban. Por otro lado, a Jesús González Gallo le tocaba atemperar los ánimos de todos los solicitantes a la puerta de la Presidencia en busca de apoyo para conseguir película virgen. En abril de 1945, Eugenio Lezama Michel, presidente del consejo de Plasa (Productora Latinoamericana, S. A.), formuló peticiones que al parecer también resultaron infructuosas, relacionadas con la filmación de la película *Esto es México*.

Planeada para ser un símil en español de la producción estadounidense *This is América, Esto es México* se concibió como primero de una serie de filmes que abordarían diversos aspectos de los países latinoamericanos en que se pretendía distribuirlos.¹⁰⁴ Pero a esas alturas lo único que dichos solicitantes llegaban a conseguir era el “apoyo moral” del presidente o del secretario de Gobernación, lo cual ya no se traducía en apoyo constante en dinero o película, y con la carencia de celuloide hasta los mismos productores de filmes de entretenimiento avizoraban ya una época difícil y el final del romance con la OCAIA y el Departamento de Estado.

¹⁰³ *Ibid.*, Rafael García Travesí a Jesús González Gallo, secretario particular de Manuel Ávila Camacho, 1º de marzo de 1945. Las cursivas son mías.

¹⁰⁴ AGN/MAC/523.3/72, Eugenio Lezama Michel, presidente de PLASA (Productora Latinoamericana, S. A.), a Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia, 7 de marzo y 16 de abril de 1945.

Se cerraba aquí un ciclo en que los protagonistas de este capítulo de la relación tuvieron que adaptarse a los reacomodos naturales del fin de la guerra y del gobierno Ávilacamachista. Padilla había renunciado a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 12 de julio de 1945, para preparar su candidatura a la Presidencia de la República.¹⁰⁵ Las acciones que había emprendido contra los intereses estadounidenses lo colocaron en una posición difícil frente al Departamento de Estado y frente a la embajada, a pesar de sus buenas relaciones con George Messersmith. Socarronamente, Ávila Camacho había preferido enemistar a Padilla con los representantes de los intereses estadounidenses para salvar la imagen de su delfín, Miguel Alemán, quien se convirtió en el candidato oficial a la sucesión en México. Esto, por otra parte, dejó muy mal parado a Messersmith, quien había mostrado gran antipatía por Alemán, quien al parecer correspondió. Pese a sus ataques contra Alemán, al que acusaba de ser contrario a Estados Unidos y de estar demasiado ligado a la izquierda y del que inclusive insinuaba después que tenía buenas relaciones con espías del Eje,¹⁰⁶ Messersmith hubo de sufrir que el Departamento de Estado apoyara la postulación del veracruzano. En consecuencia Messersmith debió salir de la representación estadounidense en México en 1946, para convertirse en presidente del consejo de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, cargo que ocuparía entre 1947 y 1954.¹⁰⁷

La historia no estaba terminada y continuaría durante el alemanismo con nuevos protagonistas, y con episodios aún más dramáticos, sobre todo para el cine mexicano. Aquél también fue el principio del fin para la OCAIA, que en 1947 desaparecería del organigrama del Departamento de Estado, y se trató por tanto

¹⁰⁵ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 20, 1940-1952, México, Colmex, 1982, p. 49.

¹⁰⁶ Sólo por la amistad que Miguel Alemán sostenía con la actriz Hilda Kruger, de quien se había rumorado que era espía, Messersmith pareció secundar también la especie de que Alemán tenía simpatías pro nazis. Hilda Kruger, alemana de nacimiento, había hecho carrera cinematográfica para la UFA en Alemania. En México había debutado en *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942) y luego sólo participó en *Adulterio* (José Díaz Morales, 1943), *Bartolo toca la flauta* (Miguel Contreras Torres, 1944) y *El que murió de amor* (Miguel Morayta, 1945). Vid. Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, 1988, p. 209, y Luis Medina, *Civilismo y Modernización del autoritarismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 20, 1940-1952, México, Colmex, 1982, p. 81.

de un final no deseado aunque inevitable, de aquella colaboración gracias a la cual cine mexicano pudo engolosinarse con las mieles de una gloria que nunca más volvería a tener.

Puesto al servicio de los intereses de la Casa Blanca y del régimen avilacamachista, la cinematografía nacional produjo una multitud de filmes que, con temas y personajes históricos, o tan sólo como retratos de los actores sociales de su época, son hoy un testimonio significativo. La gran paradoja fue que en los cimientos de aquel éxito se fincaron también las causas de su posterior declive. Hollywood no olvidaría nunca la lección e impediría que una situación similar se repitiera en cualquier parte del mundo, pues podría convertirse luego en un desafío como el que el cine mexicano llegó a representar durante la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 84.

VI EL DESENLACE

El nuevo panorama internacional

La economía de guerra, que junto con el *New Deal* y la política del buen vecino había ayudado a Roosevelt a superar por fin la crisis de anteguerra, estaba a punto de pasar a una etapa aún más brillante: la de la política económica de reconstrucción. El conflicto bélico había sido, en todos los sentidos, beneficioso para Estados Unidos y estaba a punto de serlo incluso más. Reconstruir el mundo parecía un negocio todavía más rentable que la guerra misma, y aquel país se aprestaba a acometer la empresa con ímpetu, pues era el gran vencedor de la guerra. Prácticamente todos los participantes directos de la conflagración, en ambos bandos, se encontraban devastados, con la excepción de Estados Unidos, que emergía como gran superpotencia. Por otro lado, luego de haber afianzado su poder y su hegemonía sobre Latinoamérica, Europa y Asia parecían la nueva tierra de promisión. La confianza por lo alcanzado en nuestro continente daba fundamento al nuevo proyecto.

La Casa Blanca había patrocinado un discurso panamericanista que en 1946, pasada la urgencia bélica, se antojaba demagógico, hueco e inútil. No se propició nunca y se tuvo cuidado de evitarlo un discurso o una política panamericanistas que, por ejemplo, tendieran a unificar América latina, como para

negociar en un mismo bloque hemisférico la relación de todas esas repúblicas en la posguerra con el que se había planteado años antes como el "buen vecino". En consecuencia, todas quedaban con el saldo de un relativo desarrollo alentado para satisfacer los requerimientos del gigante del norte, sin planeación y sin considerar las necesidades propias de cada país. Además, las naciones latinoamericanas se hallaban, en muchos casos endeudadas y sometidas a una relación de dependencia de la que difícilmente podrían sustraerse en el futuro inmediato.

Después de mediados de los años cuarenta, sobre todo al final de ese decenio, fue claro que el inicio de la guerra abrió un periodo de grandes expectativas, en tanto que surgió en América Latina un ímpetu industrializador, de comercio interregional y de expansión del Estado. Pero hacia el final del decenio las promesas se planteaban como insatisfechas, con el resultado de que el modelo industrializador de sustitución de importaciones, propiciado al inicio de los años cuarenta, carecía de un énfasis fuerte en la promoción estatal de industrias básicas y del comercio interregional coordinado, y devino en un modelo de desarrollo orientado hacia el consumo y, por tanto, a la dependencia de las importaciones, ignorándose considerablemente cuestiones básicas de eficiencia económica.¹

Fue así como se evidenció que Estados Unidos no deseaba contribuir en América latina a la constitución de potencias económicas, ya que desde la perspectiva del Departamento de Estado ello sería un "error" y representarían peligro. Por eso, el gigante del continente había decidido concentrar todos sus esfuerzos en la reconstrucción de Europa y Asia mediante el Plan Marshall (propuesto en junio de 1947 por Georges Marshall, el recién nombrado secretario de Estado). La política económica destinada a ello trajo a Estados Unidos un nuevo auge de su desarrollo interno, aliados por todo el mundo para enfrentar la fuerza comunista y una etapa de consolidación del *american way of life* como el modelo al que se suponía que todas las naciones podrían y deberían aspirar.

¹ Thorp, *op. cit.*, en David Rock, *Latin America in the 1940s. War and Postwar Transitions*, Los Ángeles, University of California Press (Latin American Studies), 1994, p. 57.

Sólo que si aquello no era fácil para los países que intentaban levantarse de entre sus ruinas, tampoco lo era para las naciones latinoamericanas. En la política exterior estadounidense, el Plan Marshall para reconstruir a Europa desplazó el interés previamente existente por la política del buen vecino hacia América latina, lo cual dejaba a las repúblicas de la región no solamente comprometidas con su benefactor, sino con una serie de expectativas insatisfechas y difíciles de colmar, no sólo en lo material, sino también en lo político y en lo social.

Los años cuarenta se habían iniciado en una atmósfera que parecía implicar que los Estados Unidos podrían eventualmente alinearse con las fuerzas progresistas de América Latina y asumir el liderazgo en el desarrollo económico y político de la región. Sin embargo, esta atmósfera fue sofocada gradualmente en cuanto Estados Unidos volvió su atención primero hacia la destrucción del nazismo y después a la contención del comunismo.²

Cuando se llevó a cabo la Conferencia de Chapultepec, a principios de 1945, los Estados Unidos ya habían redefinido su relación con el resto del mundo, de modo que al asignarse mayor prioridad a Europa occidental en su política exterior pudo observarse un cambio paralelo en sus actitudes ante los sistemas políticos de América latina.

Al inicio de los años cuarenta, en tanto Estados Unidos se comprometió cada vez más con la "defensa de la democracia" en Europa y en el mundo entero, según la propaganda de la época, se buscó propagar valores similares en América latina y se pretendió influir enérgicamente en las transiciones políticas de la región hasta la mitad del decenio. Aunque en aras de proteger su "defensa de la democracia" en el mundo Estados Unidos llegó a condescender con regímenes de corte dictatorial, como los brasileños o los argentinos, su apoyo a las democracias

² Rock, *op. cit.*, p. 35.

en América latina llegó a ser muy intenso hasta antes de que se fundara la Organización de las Naciones Unidas en junio de 1945, pero inmediatamente después de ello menguó.

Así, hacia 1946, las incipientes democracias latinoamericanas vieron disminuido su lustre ante los ojos de Estados Unidos a causa de la fuerte carga nacionalista y de la expansión del Estado que se había propiciado en ellas para combatir al Eje. Paradójicamente, el relativo desarrollo económico y político impulsado por la intervención estatal había sido también causa propicia, no deseada, del crecimiento y la consolidación de partidos y sindicatos que parecían acusar tendencias comunistas, en opinión del Departamento de Estado, tan sólo porque abogaban por unos derechos y unas libertades que se suponía habían contribuido a derrotar a los regímenes totalitarios del Eje.³

Para los gobiernos latinoamericanos fue necesario congraciarse con su benefactor del periodo bélico y alinearse ahora en la lucha contra el comunismo, lo cual suponía la consolidación de economías capitalistas y un paulatino retorno de las dictaduras, con el pretexto de que sólo así se podría contener la expansiva amenaza roja. Se preparó el terreno para que el fascismo volviera a Latinoamérica con Pérez Jiménez en Venezuela, Fulgencio Batista en Cuba, Anastasio Somoza en Nicaragua, Alfredo Stroessner en Paraguay y otras dictaduras castrenses como las de Brasil o Argentina, esta última bajo el disfraz del populismo de Juan Domingo Perón.

³ *Ibid.*, pp. 268-269.

El gobierno alemanista

México no fue la excepción en cuanto a adoptar aquella ideología anticomunista, reflejada tanto en lo económico como en lo político, en prácticamente todos los ámbitos del gobierno alemanista, de 1947-1952, tipificado ya como un régimen autoritario, con rasgos de civilidad y modernización. El Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se había transformado a principios de 1946 en Partido Revolucionario Institucional (PRI), en la búsqueda de un beneficio directo para el entonces candidato oficial y luego presidente entre 1946-1952. Tras el aparente intento de alcanzar una mayor institucionalización de la actividad política en el interior de la República, había estado la de consolidar el control partidario de las centrales de provincia, con el propósito explícito de multiplicar las adhesiones con el candidato a la sucesión presidencial. Tal proselitismo, como quedaría claro después, implicaría una mayor sujeción de las clases trabajadoras, que no recibieron en contraparte, por su sometimiento, beneficios notorios resultantes de la cada vez más acentuada corporativización.

Fue muy significativo al respecto que, a escasos treinta días de iniciado el gobierno alemanista, se promulgó el nuevo artículo 3º constitucional, mediante el cual se sustituía el concepto de la educación socialista por el precepto de que la enseñanza impartida por el Estado sería laica, nacionalista y gratuita. Ése fue uno de los primeros síntomas del anticomunismo del régimen, que comprenderían la condena a las reivindicaciones sociales de cualquier orden, so pretexto de que estaban teñidas de comunismo y eran antipatrióticas por amenazar el desarrollo del país.

Ilustrativo de las nuevas tendencias lo fue también el hecho de que el 15 de febrero de 1947 se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, con asistencia de representantes del gobierno, la banca, el comercio y el cuerpo diplomático acreditado en México, el abanderamiento de la Gran Orden Masónica de las Américas (Familia Latinoamericana), que se había constituido en noviembre de 1946 por iniciativa de algunos dignatarios de la Gran Orden de los Elks y del señor Henry Chery, de Estados Unidos. Como presidente de la nueva orden se nombró a Antonio C. Díaz, ex asesor jurídico del Estado Mayor Presidencial, quien informaba a Georges C. Marshall, secretario de Estado estadounidense, que aquella agrupación se había formado ante "la necesidad de desarrollar una amplia labor de unificación interamericana en favor del nuevo mundo democrático y de fortalecimiento contra las probables agresiones de los totalitarismos aún subsistentes".⁴ Con estas aseveraciones, Díaz se refería al hecho de que, una vez vencido el nazi-fascismo, el comunismo se planteaba en la posguerra tan amenazante como aquél o como el falangismo.⁵

Aquellos hechos fueron tan sólo los primeros de muchos más que habrían de tipificar al nuevo régimen como enemigo de todo lo que pareciera socialismo-comunismo. De ahí que el gobierno alemanista declarara como sus proyectos

⁴ NAW/812.43/2-1747, Antonio C. Díaz a George Marshall, 17 de febrero de 1947. Indicativo de la ansiedad que todavía causaban las amenazas de las ideas totalitarias lo fue quizá el que el gobierno mexicano no dio por concluido el fin del estado de guerra con Alemania hasta el 7 de julio de 1951.

⁵ Tiempo después, en mayo de 1948, la Legión Panamericana de México, registrada ante notario público desde el 5 de mayo de 1939, comunicaba al presidente Harry S. Truman que "[nuestra] resuelta determinación de combatir el comunismo está trazada y para ello la Legión Panamericana de México ha depositado su confianza en nosotros; confianza que no será defraudada bajo ninguna circunstancia, y antes bien será con creces sobrepasada". Con todo lo que de demagógico tenía el mensaje, dicha legión era significativa en tanto aparecían como comandadores de la misma los presidentes de las 21 repúblicas latinoamericanas, quienes participarían a través de sus respectivos embajadores en México, registrados ante la legión como consejeros de la misma. Se establecía además que la revista *Voces de América* sería el órgano oficial de esa agrupación, cuya sede se ubicaba en la calle de Tacuba 52, despacho 2. NAW812.43/5-2648, del Coronel Aníbal M. Cervantes a Harry S. Truman, el 26 de mayo de 1948. Cervantes era a la sazón el comandante en jefe de la Legión Panamericana de México.

fundamentales la democratización política y el crecimiento económico basado en la industrialización y en una agricultura tecnificada que llevarían a México por el camino de la modernización y de la independencia frente al exterior, planes que se convirtieron en discurso demagógico si se considera cuán poco de ellos se realizó.

A la larga, quedó claro que tanto las nuevas condiciones internacionales como las propias contradicciones internas obstaculizaron también a un régimen que acabó por posponer el desarrollo y el beneficio social general al dar prioridad al crecimiento económico, la productividad y la inversión estatal y extranjera, en beneficio de la elite. Lo anterior explica que, si hubiera que definir al sexenio alemanista, se estuviera de acuerdo en afirmar que "el sexenio de Miguel Alemán se caracteriza por una política tendiente a lograr, por todos los medios posibles, la industrialización del país".⁶

Entre todos aquellos medios hubo, ciertamente, varios que contribuyeron a que se concibiera al alemanismo contrario a los principios revolucionarios que se suponía le habían dado origen. En aquella época, y aún varias décadas después, ese régimen ha sido objeto de gran atención por estas particularidades, a partir de las cuales se llegaría a la siguiente conclusión:

Desde 1939 el círculo había completado una vuelta entera; de la reacción almanista frente al radicalismo cardenista se había llegado, pasando por la conciliación avilacamachista, a una posición totalmente contraria con Alemán. Y lo que se había evitado en 1945, gracias al tono conciliatorio de Ávila Camacho, se hacía ahora posible debido a la rígida praxis política alemanista, que había eliminado a los principales interlocutores de izquierda del seno de la familia revolucionaria, y llevado adelante una clara y definida política de crecimiento capitalista.⁷

⁶ Gina Zabudovsky, *et al.*, *El sexenio de Miguel Alemán (Gobierno, obreros y empresarios)*, México, UNAM-FCPS (Cuadernos de Sociología), 1985, p. 105.

⁷ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 20, 1940-1952, México, Colmex, 1982, p. 195.

En realidad, el alemanismo continuó el impulso gubernamental del avilacamachismo hacia el desarrollo, que había beneficiado fundamentalmente a las clases burguesas. Aunque alguna resonancia de aquella política había llegado a los sectores medios, no ocurrió lo mismo con los estratos populares. Así, se reprimieron los movimientos obreros, campesinos y sociales en general, por lo cual resulta posible definir al régimen como autoritario, con visos de modernidad. Las clases trabajadoras, a las que antes se había sido contenido con el argumento de la inminencia de la guerra y con llamadas a su patriotismo contra la amenaza nazi-fascista, durante el alemanismo fueron reprimidas bajo la acusación de tener tendencias pro comunistas y socializantes. Se decía de las masas de trabajadores que "sus falsos dirigentes hacen esfuerzos inauditos por inclinarlas en favor del comunismo",⁴ y con aquel pretexto se las sometió al sindicalismo corrupto y oficialista.

En el nuevo entorno de la guerra fría, Estados Unidos volvía prácticamente a dictar la política interna que se seguiría en las repúblicas de su más inmediata zona de influencia. Ante esta situación, resultaron inútiles los alegatos independentistas que México hacía en el discurso y en los foros internacionales frente a la hegemonía estadounidense. Washington defendía ahora el mercado libre para los capitales y el comercio frente a unas repúblicas latinoamericanas cuyo nacionalismo chocaba con su perspectiva sobre el nuevo orden mundial.

México, como toda Latinoamérica, requería acuerdos económicos que permitieran dar continuidad al desarrollo iniciado durante la guerra, mientras que Estados Unidos privilegiaba, en esta región, los acuerdos políticos y militares que

⁴ NAW812.43/5-2648, del Coronel Aníbal M. Cervantes a Harry S. Truman, el 26 de mayo de 1948.

tendían a contener la amenaza del comunismo.⁹ Por esto, desde las Conferencias de Chapultepec y San Francisco (1945) quedó claro que los triunfos de México y América latina respecto a sus demandas serían más bien morales y en la letra, pero muy poco en la práctica.

En lo interno, el régimen alemanista pareció ser la confirmación de lo predicho por Jesús Silva Herzog en *La revolución mexicana en crisis*, es decir que el devenir de México estaba marcado "por la insatisfacción de necesidades materiales, por la inmoralidad pública y por la confusión ideológica que vivía el país",¹⁰ todo lo cual había sido un freno para el logro del objetivo fundamental de la Revolución: elevar las condiciones de vida del pueblo mexicano en todos los ámbitos.¹¹ A esta situación contribuyó, en parte, el hecho de que incluso los sectores de la izquierda oficial, en boca de Vicente Lombardo Toledano, adoptaron como nuevo lema y objeto de la Revolución el de industrializar el país. Había, pues, una contradicción de fondo, ya que se llamaba a la unidad del movimiento obrero para combatir los monopolios internacionales, pero a la vez se aclaraba que la lucha de clases no debería romper la unidad nacional. Arriesgar la prioridad de la industrialización por confrontaciones internas o con el exterior era en ese momento tan antipatriótico como lo fue durante el avilacamachismo el arriesgar a México frente al Eje.

Puesto que ya no había una gran demanda internacional de materias primas, la nueva meta, en que todos coincidían, era la industrialización. A pesar de que Miguel Alemán prometió desarrollo material y cultural para las masas, no pudo

⁹ Blanca Torres, *México en la Segunda Guerra Mundial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 19, 1940-1952, México, Colmex, 1988, p. 150.

¹⁰ Jesús Silva Herzog, cit. por Blanca Torres, *Hacia la utopía industrial*, en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 21, México, Colmex, 1984, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

cumplir del todo con su promesa, porque fincó sus propósitos, todavía más que en el sexenio anterior, en la iniciativa privada. Se apelaba a la colaboración de las clases en tanto se propiciaba que el campo subsidiara a las urbes y dentro de éstas los sectores obreros eran mediatizados y controlados en beneficio del sector empresarial. La negativa ante las demandas “desproporcionadas” implicó reformas al artículo 27 constitucional y acotamiento a la combatividad sindical y laboral en general. México debía ser atractivo para la inversión privada, tanto nacional como extranjera. Quedó claro, por otro lado, que mientras se atacaba la expansión estadounidense se propiciaba la dependencia frente al exterior, a la par que internamente obreros y campesinos se sometían al Estado.

La libertad política, la reforma agraria y la organización obrera, concebidas por Daniel Cosío Villegas como las metas primordiales de la Revolución, cedieron frente al peso de los “modernizadores”, los “académicos” del alemanismo y sus colaboradores. Después de todo, se trataba del primer presidente civil, el “cachorro” de la Revolución, y pareció sobreentenderse con ello que la nueva vía de la política mexicana era el apoyo sin cortapisas a la iniciativa privada y el aburguesamiento de la clase política. En el apogeo de sus afanes de modernidad se dio pábulo a las importaciones sin freno y a la fuga de divisas para pagarlas; se desprotegió la agricultura que no fuera privada, a la par que se la sometía a fuertes exacciones para subsidiar el desarrollo industrial urbano, y se permitió el desplome de la antes floreciente minería. La fuerte inflación iniciada durante la guerra no se controló finalmente y para tratar de paliarla se recurrió cada vez más al crédito externo, al control de precios y salarios, y a las devaluaciones.

En todo este proceso, el gran beneficiado volvió a ser, como en el avilacamachismo, el sector empresarial, ya que se canalizó hacia éste el crédito

interno y externo, se le favoreció con exenciones impositivas, se le concedieron bajas tarifas de servicios, se adecuó a sus necesidades la infraestructura material (carreteras, presas, electrificación, irrigación, etc., y la creación misma de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, el 1º de enero de 1947, respondía a esos requerimientos) y se le suministraron materias primas y agrícolas baratas, todo lo cual le aseguraba un amplio margen de ganancias.

Debido al afán de dar garantías al capital privado, tanto nacional como extranjero, con esos procedimientos, el segundo tercio del alemanismo alcanzó un alto crecimiento, pero al costo de una cada vez más inequitativa distribución del ingreso. La consolidación de un sector industrial excesiva y permanentemente protegido,¹² aunada a la corrupción y rivalidad de la clase política, así como a las devaluaciones, la crisis económica y la inflación inducirían a suscribir un convenio de estabilización con Estados Unidos en 1949. No obstante, ello no impidió la fuga de capitales especulativos.¹³

Pese a haberse iniciado con buenos augurios por la integración de un gabinete de "académicos" y por la convocatoria a todos los sectores para definir el programa modernizador, el régimen terminó por enfrentar gran oposición, por el apoyo brindado al sector empresarial en detrimento de las mayorías. Al principio del régimen se destacaba respecto a Alemán su civilismo, su profesionalismo y su equipo de gente joven. En una era de alta estima por el conocimiento y la especialización formal, se supuso que la preparación académica era el sustituto idóneo del prestigio político. Las burguesías y las clases medias estaban

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ En septiembre de 1950, se llevó a cabo también, en el Palacio de Bellas Artes, la VII Asamblea del Fondo Monetario Internacional (FMI), organismo al que los sucesivos gobiernos mexicanos, a partir del de Alemán, habrían de recurrir para resolver las crisis financieras de cada fin de sexenio.

fascinadas por aquel gabinete civilista y altamente preparado que daba una imagen de juventud, destreza y eficacia. Pero no tardó en sobrevenir la decepción. Las promesas de eficacia técnica, destreza, disciplina y moralidad que en el principio planteó aquel gabinete, definido como "una de las grandes esperanzas de la nación",¹⁴ habrían de resultar del todo incumplidas. No fue al final solamente la ineficacia técnica y política, sino la venalidad, la corrupción, la frivolidad, la competitividad entre los miembros del gabinete (con secuelas de altercados, desórdenes y anarquía) lo que desprestigió muy pronto al alemanismo, que se vio obligado a hacer cambios sustanciales a la mitad de su periodo. Al desprestigio del gabinete contribuyeron la carestía y la devaluación, principales motivos de desconfianza de la población en la jerarquía política. "La eficacia del ensayo civilista, de la preparación académica, estaba bajo el signo de la duda y la decepción."¹⁵ Desde finales de 1947 y durante 1948 y 1949, el régimen atravesó una crisis que relativamente palió el inicio de la guerra de Corea (1950), cuando debido a una nueva colaboración con Estados Unidos aumentaron las exportaciones, llegaron nuevos capitales extranjeros al país y la balanza de pagos tendió a estabilizarse, con el consecuente mejoramiento de la economía general del país. Aquel breve paréntesis duró muy poco. Nada pudo contener el descrédito del gobierno alemanista cuando estaba próximo su fin.

El régimen de Alemán, que se había iniciado con buenos augurios, terminó en medio del escándalo por la corrupción y la venalidad de los servidores públicos; por la también muy escandalosa crisis económica que afectó mayoritariamente a las clases trabajadoras, obreras y campesinas, mediatizadas por el sindicalismo corrupto en contubernio con la política oficial y los sectores empresariales. Ya

¹⁴ *El Universal*, diciembre de 1946, cit. por Bertha Lerner de Sheinbaum y Susana Ralsky de Cimmet, *El poder de los presidentes, alcances y perspectivas (1910-1973)*, México, IMEP, 1976, p. 221.

¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

desde julio de 1948, diversas agrupaciones sociales se habían manifestado contra la que entonces se definió como "política pro-yanqui y antiobrera" del gobierno alemán, en un contexto general en que la política gubernamental forzó un repliegue de la izquierda para obedecer "con rapidez asombrosa [...] la posición crecientemente anticomunista del gobierno de los Estados Unidos".¹⁶

Esta perspectiva no cambió en lo sucesivo hasta el fin del gobierno de Miguel Alemán y agravó la descomposición de corrupción y la impopularidad con que concluía el régimen, hasta el punto de que el 30 de diciembre de 1952, a escasos días de iniciado su sexenio, Adolfo Ruiz Cortines impulsó la Ley de Responsabilidades de Funcionarios y Empleados Públicos.

La situación del cine y los géneros cinematográficos durante el alemanismo.

Una revisión general de la filmografía mexicana durante el alemanismo permite advertir que los temas históricos ya no se abordaron con la misma frecuencia que durante el avilacamachismo, y, aunque todavía se cultivaron las adaptaciones literarias, aun éstas observaron un decremento paulatino. En ninguno de estos dos tipos de cine, cuando se realizaron, estuvo ya presente el mismo furor propagandístico que influyó en el cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial. Ello se debió a que Estados Unidos había desviado su atención de la política y la propaganda dirigidas hacia América latina, para dirigirla a Europa y al combate del comunismo, lo cual se vio reflejado en las estrategias de medios, que ya no consideraron prioritario el cine en español.

¹⁶ Luis Medina, *op. cit.*, p. 112.

Es decir que en la política exterior estadounidense el Plan Marshall para reconstruir a Europa después de la guerra desplazó el interés previo por la política del buen vecino con América latina. La paranoia antifascista, antinazi o anti Eje fue sustituida por el anticomunismo delirante que, sin embargo, no tuvo el mismo efecto en el cine mexicano, ni propició una ayuda estadounidense para producir propaganda anticomunista a través del cine en español. La paulatina desaparición de las películas de época y ambientes extranjeros y la irrupción de otros géneros eran los síntomas de que ya no había una política propagandística que impulsara al cine mexicano hacia los terrenos de la historia y la literatura, o de los temas religiosos,¹⁷ con el mismo ímpetu que en el periodo inmediatamente anterior había marcado la vocación cosmopolita, universal y panamericanista de un cine de coyuntura. Muy por el contrario, fue evidente que, pasada la guerra, la cinematografía mexicana volvía a sus géneros habituales y a quedar en la indefensión frente su más poderoso enemigo: Hollywood. La Meca del cine no había cejado en su empeño de ensayar toda clase de estratagemas para contrarrestar el éxito y el poderío de su rival durante la guerra en los mercados latinoamericanos. Por ejemplo, varios de los actores contratados en los años cuarenta con altísimos sueldos por las compañías estadounidenses fueron la ya muy conocida Esther Fernández, Rafael Baledón y David Silva, entre otros. A propósito de esta situación, donde a los problemas internos de la industria mexicana se sumaban los sabotajes de Hollywood, se diría esto:

Muchas calamidades se ciernen sobre una industria cuyo ángel tutelar es *Cantinflas*, el único que todo lo arregla. Por una parte, los *whims* de las estrellas, por la otra, el hecho de que las compañías americanas se llevan a los actores a precios incompatibles. Por ejemplo, ahí tenemos a Rafael

¹⁷ Emilio García Riera señala que “[a] comienzos de los cincuenta se repitió lo sucedido diez años atrás: el cine mexicano tuvo un acceso de religiosidad aguda. Es posible que se quisiera contentar con él a la poderosa Liga de la Decencia, que algo molesta debía estar con tanto desahogo arrabalero [...]”, es decir con el género cinematográfico que prevaleció en el alemanismo y del que se hablará más adelante en este mismo apartado. Vid. Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, p. 200.

Baledón. Nosotros lo hicimos con dos películas, y ahora la Metro lo acaba de contratar, a 4 000 dólares semanarios, durante cinco años. Aquí no se le puede pagar eso a nadie. *En cuanto empiecen a establecerse aquí compañías americanas, nos dejarán sin artistas [...]* La ambición de estas personas cinematográficas, que dependen para su más o menos prolongada vigencia de unos looks o de un atractivo sujeto a contingencias y veleidades, parece natural que se exalte en una especie de arrebatanga que es la que pone a la industria en riesgo de intempestiva o eventual insolvencia y bancarrota. Reveló el productor que los fotógrafos ganan 100 000 pesos por película, y que aun cuando no es justo que las estrellas cobren sobre sus altos precios horas extras, Jorge Negrete no desdeña, sino que exige, su percepción [...]. En la Argentina, al parecer, los sueldos no son tan elevados, y así es posible destinar el dinero a enriquecer la "producción". *Lo que salva a las películas mexicanas es un espíritu de México, indefinible, que la cámara capta a pesar de las imperfecciones profesionales de autores y actores.* Pero no es sensato fiar para siempre en la predilección afectuosa con que han tropezado hasta la fecha las cintas mexicanas. *Tenemos encima, reveló el productor, la competencia argentina, la competencia española, la competencia norteamericana.* Pensé que es obvio que no le queda a la industria más que su propia incompetencia [...]. Hace unos días, Enrique Bravo me refirió que Antonio Castro Leal acababa de sustituir a Ramos Pedrueza en la censura cinematográfica de Gobernación, y que se halla empeñado en la elaboración de una vasta ley de la industria cinematográfica que aspira a cubrir y prever todos sus aspectos. El productor ratificó esta información, que le pareció muy laudable. Si siquiera se logra definir un contrato-ley de la industria, como funcionan en otras, ya será bastante, porque ahora si no fuera por Cantinflas, que todo lo arregla, todo andaría muy mal. *La ley Castro Leal, por ejemplo, podría establecer el instrumento conforme al cual las compañías norteamericanas no pudieran absorber a los artistas mexicanos como ahora lo hacen.*¹⁸

Independientemente de la reserva con que puedan tomarse las informaciones sobre los sueldos atribuidos a las estrellas que Hollywood contrataba, lo cierto es que eran ya varios los problemas que aquejaban al cine mexicano, entre los que se destacaban en la nota citada el riesgo de que se establecieran en el país compañías estadounidenses de cine y la competencia de países como España y

¹⁸ Salvador Novo, *op cit.*, pp. 433-434. Nota publicada el 28 de noviembre de 1945. Las cursivas son mías. No solamente los actores eran contratados por Hollywood, como se verá más adelante. Directores musicales como Manuel Esperón y otra clase de creativos eran reclutados con gran interés por las *majors*. Esperón trabajó durante la época para Paramount, MGM, Warner y Walt Disney. Para esta última musicalizó por completo *Los tres caballeros*, incluidos los temas sudamericanos, y también preparó la música de la película *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945). Manuel Esperón, entrevista realizada por Martha Rocha el 29 de noviembre de 1975, PHO/2/49, pp. 29-30 y 50.

Argentina, a lo que se sumaban las estratagemas de las *majors*. La referida a los actores no funcionó porque se les mantenía por lo general inmovilizados, con el pretexto de que tenían que "tomar clases", lo cual los desesperaba y acababan por regresarse a México.¹⁹

Por otro lado, estaba la cuestión de "el sabor mexicano" de los filmes, que al parecer solamente se podía plasmar en los producidos en el país. Eso alentó a las *majors* a pensar en ser ellas las productoras de cine en México, como se discutió en el apartado anterior. Ya antes se indicó que, en la imposibilidad de apoderarse por completo de los Estudios Churubusco, y a través de ellos de la producción filmica mexicana, la RKO no pudo más que participar como accionista de la empresa y fundar una compañía productora subsidiaria de su matriz hollywoodense, la Ramex, cuya producción en México se inició en 1946 con *Los que volvieron* (Alejandro Galindo). Sobre los inicios de la Ramex como subsidiaria de la RKO en México, Novo referiría lo siguiente:

Ayer que Anita y Joe Noriega vinieron a casa *Joe me asomó a todos, es decir, a unos cuantos de sus problemas de productor por la RKO, que está decidida a mantener ocupados los enormes Estudios de Churubusco todo el año, de suerte que si no bastan a atarearlos las películas mexicanas, harán otras en inglés, o en lo que se ofrezca. Así es que tiene que leer muchísimas historias, de Hollywood y de aquí, y sus tribulaciones no terminaron con eso, sino que tiene además que procurarse escritores que las adapten, las dialoguen y todo lo demás; y en ello, que luchar contra el criterio o el prejuicio norteamericano de que aquí no abundan los buenos escritores, criterio tan opuesto, naturalmente, al que sustentan los buenos escritores que aquí abundan, sobre todo en el cine [...]* Por otra parte, *Joe,*

¹⁹ David Silva, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 19 de septiembre de 1975, PHO/2/38, p. 15. David Silva había sido contratado para ir a Hollywood a raíz de su participación en el filme *Yolanda (Brindis de amor)*, dirigida en México por Dudley Murphy en 1942. La inactividad y la noticia del proyecto de *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), lo hicieron volver a México. La mayoría de los actores se mantenían inactivos en Hollywood. *Vid.* Esther Fernández.

como otros técnicos, advierten en el horizonte de la competencia argentina y española muchos peligros para el cine mexicano, en lo que concuerdan hasta cierto punto los técnicos con aquella parte del público que evita cuanto puede el peligro del cine mexicano.²⁰

Tiempo después, respecto a su participación en los esfuerzos de la RKO por trabajar al vapor para ganar terreno en la producción de cine en español, el mismo Novo relataría sus aficciones como uno de los adaptadores contratados por la Ramex, y diría esto al respecto:

Consideraba con terror la perspectiva de una semana que iba a amanecer llena de cosas que hacer, la más urgente de las cuales sería la adaptación de la tercera película de las cuatro que tengo concertadas. Las dos primeras ya están listas, y lo lógico sería que empezaran por éstas. Pero el cine no es lógico. Roberto Gavaldón no ha terminado *La otra*, y en consecuencia no podría comenzar una de éstas el 15 de julio. Como a) el productor tiene que empezar a filmar el 15 de julio; y b) no puede hacerlo con Gavaldón; y además c) Gavaldón debe dirigir ésa que ya está lista, aunque él no, entonces la lógica se invierte, y el productor necesita una tercera película lista para filmación el día 15 —y apenas acaba de notificármelo. O sea que yo tengo que purgar esta culpa, y la otra, a toda mecha [...] De suerte que el lunes comencé a infringir mi ocio semanal al reunirme con (Joe) Noriega y con Alejandro Galindo para una primera lectura de la historia que necesitamos guisar a toda máquina, y por volverme a casa a poner manos a la máquina.²¹

Los que volvieron, la película referida en la nota arriba, que según Novo fue "guisada a toda máquina", se rodó en agosto de 1946, fue el filme inaugural de la productora Ramex (RKO) en México y constituyó la versión en español de *Five Came Back* (de John Farrow, 1939). Con ella se inauguraba también un nuevo esfuerzo por resucitar el proyecto del cine hispano realizado en Hollywood al inicio de los años treinta. Así, se rodaron también *Todo un caballero* (o *El abrigo delator*, de Miguel M. Delgado, 1946), que fue la versión en español de *Hat, Coat and Glove* (de Worthington Miner, 1934), *A la sombra del puente* (de Roberto

²⁰ Salvador Novo, *op cit.*, p. 468. Nota publicada el domingo 13 de enero de 1946.

²¹ *Ibid.*, p. 564. Nota publicada el jueves 4 de julio de 1946. Las cursivas son mías.

Gavaldón, 1946) cuyo antecedente en inglés había sido *Winterset* (de Alfred Santell, 1936). Con la realización de estos refritos en español de argumentos cuya propiedad era de la RKO, se pretendió afianzar una participación segura en la producción de filmes en México por Hollywood. Y todavía en 1947 habría de rodarse *Hermoso ideal* (de Alejandro Galindo, 1947), inspirada en las distintas versiones estadounidenses de *Beau Ideal* (una de las cuales había sido la de Herbert Brenon, en 1930), así como *El casado casa quiere* (Gilberto Martínez Solares, 1947). Esta última ya no fue la adaptación de un argumento rodado anteriormente en inglés, sino de una comedia del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca. Puede considerarse entonces que la realización de *El casado casa quiere* fue independiente del proyecto inicial de la Ramex (las segundas versiones) y se inscribió más bien dentro de la tónica de las producciones de la RKO en el extranjero, como lo fue el caso de *El fugitivo* (de John Ford), cuyo rodaje en México en 1946 formó parte también de toda la estrategia de Hollywood por entrar a la producción de cine en este país.²²

Hacia finales de 1946 y principios de 1947, con el fin del gobierno avilacamachista, en medio de una crisis originada por la inflación que generó al régimen la entrada masiva de capitales y un desarrollo industrial capitalista no planeado ni coordinado, el cine mexicano pudo seguir contando con el paternalismo del Estado mexicano durante el recién iniciado régimen alemanista. Pero ni eso pudo salvarlo del hecho de que el Estado intervencionista de Roosevelt había quedado muy atrás y de que, sin la intermediación de la Casa

²² La importancia de referir estos filmes radica no tanto en el hecho de que se trate de segundas o terceras versiones (en español) de filmes estadounidenses rodados anteriormente en inglés. Es necesario indicar también que no alcanzaron el éxito deseado. Por otro lado, y más importante quizá, operaron, como en el caso de la contratación de actores, como una vía para reclutar lo mejor del talento mexicano. En las producciones de la Ramex colaboraron directores tan importantes como Galindo, Gavaldón y Martínez Solares, argumentistas y adaptadores como Novo y Revueltas, y otros importantes personajes como Alex Phillips, Gunther Gerzso o Gloria Shoemann.

Blanca, Hollywood quedaba con las manos libres para recuperar sus dominios. Si en el pasado había sido cuestión de seguridad nacional para Estados Unidos contar con México como aliado, y en consecuencia fue una política de Estado el apoyarlo en todos los terrenos, sobre todo el del cine, ya en 1946 aquella necesidad y aquella política estadounidenses habían quedado prácticamente en el olvido, lo cual fue determinado en gran medida por el nuevo contexto mundial.

El cine mexicano, por lo demás, enfrentaba otra vez las amenazas que le aquejaban desde el interior del país y de la industria misma. El alemanismo se tornó en el ambiente ideal para que volviera por sus fueros el muy corrupto líder sindical cinematográfico Enrique Solís, como ocurría prácticamente en todos los terrenos en que campeaba el charrismo sindical. El 28 de marzo de 1947, ese dirigente envió a la presidencia el siguiente telegrama:

Hónrome informar a usted que rehabilitado mis derechos civiles y liberado criminales calumnias reincorpórome cine nacional interviniendo constitución nuevo organismo cinematográfico auténtico impulsor cinematografía mexicana que por su modalidad y beneficios generales los trabajadores productores capitalistas que invierten en él están acordes su funcionamiento y desarrollo. Con alto respeto debo a usted Sr. Presidente y agradecido a las finas consideraciones personalmente dispénsome ocasiones anteriores durante mi gestión como dirigente cinematografista atentamente *deseo exponer ante usted con la urgencia que requiere el caso las finalidades y alcances nuevo organismo a fin dicha entidad no vaya a chocar con lo que usted tenga pensado hacer para resolver caos que por falta previsión inexcusable atraviesa nuestra querida industria cinematográfica.* Agradeciéndole fina atención acuerde a esta solicitud de audiencia ofrézcome respetuosamente a sus órdenes en San Lorenzo 220, Col. Del Valle. Con mi más distinguida consideración soy de usted atentamente.²³

Por otra parte, la tendencia hacia la concentración del capital fue un proceso generalizado también propio de la industria cinematográfica, y de hecho se había

²³ AGN/MAV/111/659, Enrique Solís Chagoyán a Miguel Alemán, 28 de marzo de 1947. Las cursivas son mías.

iniciado desde los años dorados.²⁴ Los empresarios cinematográficos formaban parte de todos los hombres de negocios que, al amparo del Estado mexicano y de la protección coyuntural estadounidense, se habían convertido en la nueva y pujante burguesía que llevaría a Ramón Beteta, secretario de Hacienda en 1947, a decir que "el panorama general de los años de guerra fue en México el de un auge de los negocios que se reflejó en la formación y el desarrollo de muchas fortunas y en el bienestar y la comodidad de un grupo social relativamente reducido".²⁵

Este panorama proteccionista no variaría sustancialmente durante el alemanismo, y ello quedó claro cuando para la industria cinematográfica se creó todo un dispositivo de producción, distribución y exhibición cuya génesis, iniciada en el avilacamachismo, comprendió la fundación de Películas Nacionales en 1945 y de Películas Mexicanas en 1947, así como la consolidación del grupo Jenkins-Alarcón-Espinoza Yglesias en el monopolio de la exhibición. Éste, por conveniencia y complacencia, siguió sometiendo a los intereses del cine estadounidense en detrimento de los del nacional,²⁶ que se vio asolado, por otra parte, por el hecho de que, en lo que ya era el prelude evidente de la época de "vacas flacas", no solamente los capitalistas inversores querían ser los beneficiarios de los rendimientos que pudiera dar la industria cinematográfica. También los empleados y sus sindicatos, en la misma medida que los productores,

²⁴ Muy ilustrativo al respecto fue el caso de tres de las principales firmas productoras del inicio de los cuarenta, que acabaron convertidas en una sola. CLASA, Films Mundiales y Grovas, S. A., operaban hacia 1942 como tres firmas independientes. En 1943, CLASA y Grovas, S. A., se fusionaron en una nueva empresa al frente de la cual se nombró a Salvador Elizondo. Pero uno de los accionistas mayoritarios de CLASA, Hipólito Signoret, lo era también de Films Mundiales, S. A.; en consecuencia ambas firmas se fundieron en 1945 en CLASA Films Mundiales, S. A.

²⁵ Ramón Beteta, citado por Blanca Torres, *op cit.*, p. 365.

²⁶ Sobre el acaparamiento del tiempo de pantalla para exhibición que después de la guerra Hollywood volvió a imponer sin miramientos, como antes de la conflagración, véanse las opiniones de Jorge Bustos, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 20 de septiembre de 1975, PHO/2/39, p. 39.

los distribuidores y los exhibidores, recrudescieron sus afanes exclusivistas y una cerrazón que a la larga amenazaría con asfixiar cualquier creatividad.

Independientemente de los casos ya mencionados de Enrique Herrera, José Luis Bueno y Louis Jouvét, se puede mencionar aquí el ejemplo del director francés Pierre Chenal, cuya posibilidad de ingresar al cine mexicano contratado por Gregorio Walerstein y Salvador Elizondo (gerente general de CLASA) para dirigir dos películas en México, se canceló precisamente porque el sindicato de directores nacionales la bloqueó con el argumento de que "no lo conceptúan como técnico insustituible".²⁷ Esta actitud de los directores mexicanos explica que entre 1946 y 1950 solamente debutaran cinco nuevos, cuando paradójicamente la industria registraba los índices de producción más altos de su historia.

Si aquel proceso reflejaba la tendencia natural de toda empresa capitalista, que en el cine mexicano significó también el ánimo exclusivista tan difundido en todos los órdenes, ello no era sino la consecuencia natural del miedo provocado en los creadores del cine por dos factores: el final de la Segunda Guerra Mundial y la inestabilidad generada, como siempre, por el cambio de gobierno. Este último privó momentáneamente al cine mexicano de la protección que en todos los campos le había dispensado el régimen. El término de la conflagración, por su parte, le arrebató el respaldo que había recibido de Estados Unidos. Encima de ello, el proceso enfrentaba a los industriales del cine mexicano a la necesidad de competir con las otras cinematografías del mundo, para comenzar su recuperación.

²⁷ AGN/MAC/546.6/233, Sección de Directores a Manuel Ávila Camacho, 18 de mayo de 1945.

Todo el prestigio ganado por la industria mexicana del cine durante la Segunda Guerra Mundial,²⁸ y la consiguiente confianza de sus realizadores en no ser desplazados de su mercado natural (Latinoamérica, España y la parte sur de Estados Unidos) y de otros en que hubieran podido ganar terreno, se convirtieron de pronto en un temor indescriptible ante la necesidad de mejorar las producciones para poder concursar ventajosamente ante otras industrias del mundo.

Desafortunadamente, no se eligió la mejor opción, pues las opiniones en lo general coinciden en cuanto a que la industria del cine decidió no correr demasiados riesgos, o sea no competir. Se tomó, pues, el camino fácil de reducir los gastos, los presupuestos y, por tanto, las ambiciones. Pero ello explica sólo una parte del problema, ya que se consideró que las películas se hicieron pobres no únicamente en su presentación, sino también en su temática. A propósito de la necesidad de abaratar costos, surgió la tendencia de los productores a convertirse en argumentistas, lo cual influyó negativamente en el referido aspecto de la temática y dio lugar a críticas como la siguiente:

El debut de Salvador Elizondo como adaptador cinematográfico no ha sido muy feliz. ¿Qué antecedentes literarios tendrá este productor inquieto y audaz para ser adaptador? Últimamente hemos visto figurar en los "guiones" de muchas películas a los productores de las mismas. ¿Por qué? ¿Es que en realidad conocen esa técnica literaria? [...] ¿O es que atalayados en su favorable situación de productores imponen su nombre porque aportan dos o tres ideas a la obra? Son ellos, principalmente, Raúl de Anda; un señor Fandos, desconocido en tales achaques; Walerstein, de quien algunos dicen que sí proporciona buenas ideas a los escritores; y

²⁸ Sobre la impresión de que el cine mexicano se había convertido en símbolo de prestigio y modernidad para México, véase Seth Fein, "La diplomacia del celuloide...", en *Historia y Grafía* núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 141.

ahora Salvador Elizondo, quien por cierto no empieza su nueva actividad con muy buen pie. Pero en fin ¡allá ellos! Eso es cosa que les toca a resolver a los mismos productores y a los autores que permiten una colaboración que en nada les beneficia o quizás la acepten porque les beneficia mucho.²⁹

Se sabe que la calidad de una película no está en relación directa con su costo. Sin embargo, tal fue el argumento al que desde entonces y hasta hoy han recurrido muchos productores para justificar la producción estandarizada de unos filmes que a partir del alemanismo adquirieron el mote de churros. Junto a la creación, en diciembre de 1947, de la Comisión Nacional de Cinematografía – organismo gubernamental encaminado a alentar la elevación del nivel de calidad de las películas para salvar a la industria–, fue importante la conversión del Banco Cinematográfico en Banco Nacional Cinematográfico, también en aquel año, pues ello demostró que en algún sentido prevalecía la idea de relacionar costo con calidad, tanto en los círculos oficiales como entre los industriales del cine, e inclusive entre algunos sectores de la crítica profesional.

Quedó claro por otra parte que si en el entorno alemanista, como se dijo anteriormente, la industria cinematográfica mexicana volvió a contar con un fuerte apoyo estatal, éste no sería del todo gratuito. A ello se debió que, cuando en diciembre de 1947, a un año de iniciado aquel gobierno, se creó la Comisión Nacional Cinematográfica,³⁰ cuya declaratoria de principios dictaba el fomento del

²⁹ *Ariel* (seudónimo), sobre *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1948), en "Críticas del cine mexicano", en *Novedades*, 9 de agosto de 1949, pp. 6, 8 y 9. En realidad el argumento del filme era no sólo de Salvador Elizondo, sino también de Julio Bracho, y se escribió sobre una idea original de Rafael M. Saavedra, con diálogos del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia (1903-1950). El estreno del filme constituyó un estruendoso fracaso económico y había enfrentado problemas de censura aun antes de su rodaje, pues hubo resistencia de los funcionarios "supervisores" de la Secretaría de Gobernación para autorizar el guión sometido a evaluación. Más datos sobre este filme y sobre su director pueden encontrarse en Emilio García Riera, *Julio Bracho (1909-1978)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cineastas de México, 1), 1986, pp. 72-76 y 241-245.

³⁰ El proyecto presidencial para crear la Comisión Nacional de Cinematografía se había enviado al Congreso el 23 de diciembre de 1947, con gran beneplácito de la comunidad del cine mexicano que integraría dicha comisión a través de representantes del banco, productores, exhibidores, sindicatos, etc. Una vez creado, el

cine de "alta calidad" e "interés nacional", este documento pareció ser también la lista de lo que el régimen esperaba de la industria del cine como respuesta al apoyo que se daría. El énfasis en el "interés nacional" significó, por otra parte, que volviera por sus fueros la demanda de la mexicanidad en la producción filmica nacional, como se planteó en el siguiente editorial que lo establecía así:

Hay que tener en cuenta que nuestro cine debe tener, si quiere sobrevivir, la característica propia nuestra. Con sus innegables defectos, pero también con sus cualidades. Debe ser auténticamente mexicano [...] En buena hora que algunas cintas tengan el carácter de internacionales, para darle variedad, pero sin perder de vista que la base del éxito alcanzado se ha debido y se seguirá debiendo indefinidamente a su mexicanidad [...] Éste es el amplio horizonte, casi inexplorado en el que hay que incursionar. Lo nuestro como pueblo, como raza y como artistas. Todo intento que salga de ahí, será tanteo que tarde o temprano habrá de conducirnos al fracaso.³¹

La nota anterior permite ver muy claramente hasta qué punto la prensa de la época apuntalaba las demandas del gobierno mexicano, que, a través de la Secretaría de Gobernación, dictaba directrices para la producción de cine en el país, y también muy nitidamente la conciencia que tanto Manuel Ávila Camacho como Miguel Alemán —éste primero como secretario de Gobernación y después como presidente— tuvieron respecto al hecho de que la cinematografía vernácula no debería servir más a los fines de la propaganda de extranjeros, como había ocurrido durante la guerra, sino a los fines ideológicos del régimen.³²

organismo tuvo como primer presidente a Antonio Castro Leal (1896-1981), miembro de la "generación de 1915", o de "los siete sabios". Originario de San Luis Potosí, Castro Leal fue licenciado en derecho por la UNAM y doctor en Filosofía. Rector de la UNAM entre 1928-1929, fundó la Sección de Economía (hoy Facultad) en 1929; fue también director de Bellas Artes en 1934. Dejó la presidencia de la Comisión Nacional Cinematográfica a partir de julio de 1949, cuando fue nombrado embajador de México ante la Unesco, y fue sustituido en la mencionada comisión por Jesús Castillo López.

³¹ "Amplios horizontes para la producción", editorial de *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946 y 1947* (Primer Semestre), julio de 1947, p. 8. Es un volumen unitario que refiere los años del título. Las cursivas son mías.

³² A dicha demanda respondieron, otra vez, unánimemente todos los sectores de la industria, porque la relación de dependencia mutua entre el cine y el gobierno mexicano era muy evidente. De ahí, por ejemplo, la solicitud de Continental Films de "ayuda moral y económica" para hacer películas "que pongan de manifiesto las bellezas y adelantos de nuestro país, teniendo como únicos tópicos el histórico, turístico, folclórico y típico del mismo". AGN/MAV/523.3/34, Luis Estévez, gerente de Continental Films, a Miguel Alemán, 12 de mayo

El Estado mexicano, en alianza con el empresariado cinematográfico, procuró acrecentar su influencia en los sectores de la producción, la distribución y la exhibición, al crear la arriba mencionada Comisión Nacional Cinematográfica, cuya misión –fomentar la producción filmica de “alta calidad” e “interés nacional”– dio lugar a un vínculo de mutua dependencia virtud del cual uno sujetaría a los otros mediante los apoyos que les proporcionaba. La nota siguiente lo señala así:

El mundo de la producción cinematográfica se encuentra, al parecer, un tanto inquieto por los problemas que confronta. *El generoso gobierno contribuye a su desarrollo mediante un Banco Cinematográfico semioficial como tantos otros por cuyo medio el gobierno acude a refaccionar las actividades privadas que juzga interesantes.* El director de ese banco es Andrés Serra Rojas, quien tiene muchas ideas y fuertes inclinaciones artísticas. Yo el otro día le puse menos atención que los directamente interesados a la noticia que sin embargo leí en los periódicos, relativa a que *el licenciado Serra Rojas pedía que las películas mexicanas contengan un mensaje y eleven en todos sentidos su calidad, a fin de que representen con decoro a nuestro país en el extranjero, en vez de propagar la idea turística de los matones, gritones a caballo y borrachos con canciones altisonantes que tanto nos han acreditado por ahí [...]* Al parecer se trata de constituir un cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas que examinen los argumentos, y al aprobarlos cuando lo merezcan desde ciertos puntos de vista, le den el visto bueno a su filmación, refaccionada por el Banco Cinematográfico.³³

La alianza arriba descrita y la necesidad compartida de hacer el cine de “interés nacional” llevó a la Comisión Nacional Cinematográfica a proponer la Ley de la Industria Cinematográfica (1949), misma que no llegó a tener demasiado efecto durante el alemanismo, porque el reglamento que la regiría no se promulgó hasta 1951. Mientras tanto, en 1949 se había formado también la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, la cual realizaría directamente las funciones de “supervisión”, para que se hiciera el cine requerido por el régimen.

de 1948.

³³ Salvador Novo, *op cit.*, pp. 315-316. Nota publicada el viernes 8 de julio de 1949. Las cursivas son mías.

Con todo lo anterior quedó claro que si el cine mexicano hacía propaganda la haría en favor del régimen, pero sin llegar a más en el ámbito internacional en cuanto a propaganda contra el comunismo. Prácticamente quizá el único filme específicamente de este tipo creado en México, que pasó casi inadvertido, fue *El cardenal*, conocido también como *Un cardenal* o *Un príncipe de la iglesia* (Miguel M. Delgado, 1951).³⁴ Esto fue así porque el anticomunismo no influyó mucho, como dijimos arriba, en materia de producción de cine que tratara el tema abiertamente, aunque sí se hizo sentir en la producción de cintas nacionalistas y patrióticas cuyo manifiesto era desligarse de las ideologías extranjeras.³⁵

³⁴ Basada en *El gran cardenal*, de Jan van Leyden, la película fue adaptada por el británico Charles Bennett (colaborador de Alfred Hitchcock) y producida por Manuel Reachí, en uno más de los intentos de éste por producir cine en México al servicio de los intereses estadounidenses. La historia se refería a las atrocidades que los comunistas cometían en Hungría contra la iglesia católica, los civiles y el Cardenal de la historia, que al final de la misma era apresado. Vid. Emilio García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 6, pp. 139-140.

³⁵ Aunque se suele creer lo contrario, el anticomunismo tampoco tuvo un efecto considerable en la industria filmica estadounidense, en términos de películas producidas sobre el tema. Pero ciertamente una buena parte de los que habían sido seguidores de Roosevelt y del *New Deal*, militantes de organizaciones de carácter liberal o progresista, simpatizantes de la República Española, etc., comenzaron a atraer la atención de los conservadores estadounidenses desde finales de los años treinta. Uno de los primeros síntomas de la persecución ideológica que habría de sobrevenir fue el hecho de que, en 1938, la Comisión presidida por Martin Dies atacó de manera inmisericorde el Federal Theatre Project, impulsor de un teatro de compromiso y solidaridad social. En este sentido, el daño moral sí habría de ser grande, sobre todo para quienes fueron perseguidos a partir de 1947 y hasta 1955, periodo en el que la comisión presidida por J. Parnell Thomas dio a conocer una lista de diez testigos "inamistosos". Integrada por John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Edward Dmytryk, Adrian Scott, Ring W. Lander y Lester Cole, aquella fue la lista de los conocidos como los "Diez de Hollywood", los primeros en confrontar la "cacería de brujas" desatada con saña por el senador Joseph MacCarthy y su famosa Comisión de Investigación de las Actividades Antiestadounidenses, que en 1950 denunció una supuesta "infiltración comunista" en la industria cinematográfica de Hollywood. Los hechos revistieron el carácter de una tragedia personal para los involucrados, hasta que el fin de la guerra de Corea (1953) y un voto de censura del Senado estadounidense contra MacCarthy (1954) restaron poder a las comisiones siguientes (Comisión Velde y Comisión Walter) y sus investigaciones en contra de la administración y los ambientes de la Meca del cine. Sin embargo, a pesar de las denuncias, los exilios, las traiciones, los cambios de nombre, los despidos laborales y algunos suicidios entre los perseguidos (principalmente directores, guionistas y actores), paradójicamente aquella fue la época de los grandes filmes contra el racismo—respecto a los negros, los judíos y los indios—, en un cine que produjo *westerns* antirracistas, denuncias contra las intrigas de las fuerzas de extrema derecha, exaltaciones de la libertad de prensa, del derecho a la rebelión política (como en *We Were Strangers*, de John Huston, 1949) y exaltaciones del valor individual y las convicciones frente a la apatía colectiva (como en *High Noon*, de Fred Zinnemann, 1952). Protagonizada por Jennifer Jones, John Garfield y Pedro Armendáriz, *We Were Strangers* se estrenó en México con el título de *Rompiendo las cadenas*. Gary Cooper, Grace Kelly y Katy Jurado fueron los protagonistas de *High Noon*, exhibida en México con el título de *A la hora señalada*, y Rosaura Revueitas fue el personaje principal de *Salt of Earth (La sal de la tierra)*, de Herbert Biberman (1954). Vid. Román Gubern, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1980.

A decir de Luis Medina, debido a

los primeros asomos de la guerra fría en su versión mexicana y para consumo interno [...] el lugar que hasta entonces había ocupado el nazifascismo, como ideología que amenazaba al ser nacional, se empezó a asignar paulatinamente e indiscriminadamente a toda posición o actitud de izquierda antiimperialista. Sin distinción de matiz, empezó a crearse un ambiente hostil a cualquier orientación política que no fuera de un extremado y patriótero nacionalismo³⁶ [.]

cuyos efectos referiremos en seguida en su manifestación cinematográfica, cuando así se dio el caso.

El cine mexicano abandonó paulatinamente las biografías y temas históricos, y redujo considerablemente en número las adaptaciones literarias y los filmes de ambiente extranjero y cosmopolita, para volver a sus géneros habituales antes de la guerra: el melodrama ranchero, lacrimógenos melodramas familiares, alusiones a la Revolución, comedias y musicales, así como el melodrama prostibulario y el de temas urbanos y personajes de arrabal (siendo estos últimos los géneros constitutivos de una nueva gran veta para explotar).

En el terreno del cine histórico fue muy significativo que, pasada la coyuntura de la guerra, y su consecuente discurso de unidad y concordia interna y con el exterior, se realizaran filmes como *Sucedió en Jalisco* o *Los Cristeros* (Raúl de Anda, 1946) y *Ramona* (Víctor Urruchúa, 1946). Estrenada en 1947, *Sucedió en Jalisco* abordaba el tema de la guerra cristera, cuyo tratamiento se hubiera considerado riesgoso durante la guerra, por el peligro de que se avivaran "rencores felizmente olvidados" en aquel periodo, en la misma medida que el avilacamachismo había propiciado el abandono momentáneo —o cuando menos la adopción de una perspectiva conciliatoria— de temas como la Conquista, la

³⁶ Luis Medina, *op cit.*, p. 112.

Revolución o los conflictos con Estados Unidos. Aunque los cristeros volvieron a aparecer en *Lluvia roja* (René Cardona, 1949), ya no había demasiados riesgos.

De ahí también que la adaptación de *Ramona*, de Helen Hunt Jackson, tampoco pareciera aventurada cuando se filmó al final del avilacamachismo y mucho menos cuando se estrenó en 1947, cien años después de la guerra en que México había perdido el territorio de California. Durante el gobierno alemanista, no podrían afectar demasiado las relaciones del país con Estados Unidos los alegatos indigenistas y pro mexicanos de una historia cuya acción se ubicaba en la California de mediados del siglo XIX, principalmente por el hecho de que la propuesta tenía un tinte más bien romántico y melodramático que histórico. Por la misma razón se comprendió que, en cambio, no se produjera un filme sobre la guerra del 47 cuyo título tentativo era *Cien años después*.

Una persona de apellido Tovar, radicada en Los Ángeles, California, escribía al presidente Alemán que se dedicaba a escribir argumentos para cine, por lo cual proponía el rodaje de un documental histórico sobre la guerra estadounidense contra México, con la atención centrada en la defensa del Castillo de Chapultepec por los cadetes del entonces Colegio Militar.

Esta versión para el cine está escrita con la imparcialidad y ecuanimidad que requiere el caso, dados los antecedentes que originaron la intervención americana a nuestro suelo [...] la aportación histórica que me propongo presentar a vuestra respetable consideración, no lleva otro fin más noble, que el de evocar los acontecimientos heroicos de la más injusta de las luchas, la guerra del 47, guerra en que los defensores escribieron con su sangre las páginas más brillantes de la historia de México.³⁷

Según el anteproyecto de aquel filme, se abriría con la inauguración del

³⁷ AGN/MAV/523.3/51, M. Tovar, desde Los Ángeles, California, a Miguel Alemán, 9 de enero de 1949.

monumento a los niños héroes, para luego hacer un *flash back* y concluir con la batalla por el Castillo de Chapultepec. Pero éste era un caso opuesto al ejemplo de *Ramona* y muy probablemente no se juzgó oportuno, en virtud de las tensiones de todos modos siempre latentes entre Estados Unidos y México.

El hecho de que aquellas películas se hicieran cuando ya no entrañaban ningún peligro fue tan significativo como el que *Sentencia* (Emilio Gómez Muriel, 1949), *Peregrina* (Chano Urueta, 1950) y *Furia roja* (Steve Sekely, 1950) hicieran referencias al Segundo Imperio con una carga propagandística casi nula, aunque todavía hubo llamados nacionalistas notorios. *Furia roja* se filmó tanto en inglés como en castellano, y aunque en México conoció un éxito más bien mediano en la taquilla (tres semanas en cartelera), se dijo en la prensa de la época que había roto récords de recaudación en Cuba y parte de Centroamérica.³⁸

Entre las adaptaciones literarias al cine mexicano fue mucho más importante la referencia al último tercio del siglo XIX en México realizada por Alejandro Galindo en *Doña Perfecta*. Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, pero con su acción ubicada en México, la película es una impresionante recreación dramática del enfrentamiento entre ideas liberales y conservadoras, entre la falsa religiosidad y la honestidad moral, entre progreso y reaccionarismo retardatario, entre la impiedad y la solidaridad. La elevada calidad de *Doña Perfecta* la llevó a ganar tres Arieles de los once para los que había sido nominada en la premiación de 1952. En virtud de su valor, Jesús Castillo López, a la sazón director general de Cinematografía, eligió a *Doña Perfecta* para representar a México en el Festival de Venecia, donde no pudo finalmente

³⁸ Ángel Alcántara Pastor en *El Universal*, 1ª sección, 7 de noviembre de 1951, p. 26.

participar por no haberse enviado una copia de ella con oportunidad.³⁹

Doña Perfecta fue, con mucho, la más importante entre todas las adaptaciones de literatura española realizada durante el alemanismo, sobre las cuales destacaron también, sin embargo, *La malquerida* (E. Fernández, 1950), de Jacinto Benavente, y *La dama del alba* (E. Gómez Muriel, 1949), de Alejandro Casona. Destacaron también las adaptaciones preparadas para *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946), basada en *La hechicera*, de Victorien Sardou; *Tabaré* (Luis Lezama, 1946), creada a partir del poema homónimo del uruguayo José Zorrilla de San Martín; *La vorágine* (M. Zacarías, 1948), sobre la novela del mismo nombre de José Eustasio Rivera, y *Eugenia Grandet* (Emilio Gómez Muriel, 1952), trasladada del relato de Honorato de Balzac.

El descenso en el número de adaptaciones de autores extranjeros se explicaba por la ya mencionada necesidad de economizar, que inducía a eludir las costosas reconstrucciones de época (escenografía y vestuarios), en la misma medida que el declive en la adaptación de autores específicamente latinoamericanos se debía al olvido del culto al panamericanismo. La especificidad de la idiosincrasia latinoamericana, de sus ambientes, de sus condiciones materiales y sociales no fue más el vehículo para relatar historias telúricas de civilización contra primitivismo, de cultura contra barbarie, de racionalidad contra instinto, de justicia contra crueldad, como habían sido los casos de *Doña Bárbara* o *Canaima*, por citar sólo dos ejemplos.

³⁹ Publicidad de *Doña Perfecta* publicada en *Novedades*, 3ª sección, 10 de octubre de 1951, p. 5. Dos días después, en el mismo periódico, R.C.K., en su columna "Mosaicos filmicos" informaba que "[otra] muy buena película mexicana se exhibe, señores escépticos, y se exhibe precisamente en el feudo de don Fernando García, en ese palacio de mármol de la Av. Independencia, el Metropolitán", en alusión al hecho de que aquel local muy pocas veces difundía cine mexicano, pues tenía contratos casi en exclusiva con firmas estadounidenses, principalmente la MGM. R.C.K., "Mosaicos filmicos", en *Novedades*, 3ª sección, 12 de octubre de 1951, p. 3.

Pero si aquello ocurrió con la literatura latinoamericana, la mexicana no resultó tampoco muy favorecida. De menos de una decena de obras nacionales destacaron, si acaso, *Rosenda* (Julio Bracho, 1948), *Lola Casanova* (M. Landeta, 1949) y *La negra Angustias* (M. Landeta, 1949). *Lola Casanova* ubicaba su acción en los inicios del siglo xx, todavía durante el Porfiriato, y *La negra Angustias* era una más de las referencias a la Revolución. Pero en el último de los filmes se advertía ya la que habría de ser la característica del cine de la Revolución a partir de entonces. El movimiento revolucionario había llegado a ser el telón de fondo, el escenario de historias pobladas por caudillos más bien pintorescos y soldaderas atrabancadas.

De casi una veintena de películas sobre el tema fue tal vez interesante *Vino el remolino y nos alevantó* (J. Bustillo Oro, 1949). Basada en un argumento del propio Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, narra la trágica historia de una familia dispersada y destruida por la Revolución mexicana. Era la perspectiva ya tradicional en Bustillo Oro y Magdaleno, tanto cuando hacían filmes relativos a la Revolución como cuando planteaban, sobre todo el primero, sus imágenes idílicas sobre el Porfiriato: el caos de la bola había arrasado con la estabilidad y las buenas familias.

La perspectiva que parecía sintetizar aquel filme complementó la posibilidad de que una cinta conmemorativa, *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), diera por sentado que la Revolución era cosa del pretérito en su manifestación violenta y que el alemanismo era la expresión de sus conquistas en el terreno de la vida política, económica y social. *Memorias de un mexicano*, en cuya realización invirtió su directora tres años, hacía un corte en 1924-1925, para luego saltar hasta las imágenes de las fábricas y las escuelas, presuponiendo que

a la de la vida militarizada y los caudillos había sucedido la etapa de la vida mecanizada y, en consecuencia, la del progreso alemanista, muy lejano ya de "uno de los períodos más amargos de la historia del país".⁴⁰

La cinta se presentaba a si misma además como "una profunda lección de historia de la que el mexicano, el de esta segunda mitad del siglo, puede sacar útiles enseñanzas [...] y la película *Memorias de un Mexicano*, por ser historia viva, es todo eso: un depósito de acciones, un testimonio de lo pasado, un ejemplo y aviso de lo presente, una advertencia de lo porvenir [...] *Pero México tiene confianza en ese porvenir, como en su estrella el Presidente*".⁴¹

Precisamente, el rodaje de uno de los filmes que sobre la Revolución se hicieron en la época, *Si Adelita se fuera con otro*, fue objeto de una reclamación de parte del todavía muy joven STPC. El 22 de marzo de 1948, se publicó en la prensa capitalina un desplegado que a la letra decía:

Sr. Presidente de la República, Sr. Secretario de la Defensa Nacional, Sr. Jefe del Departamento del D. F.. [...] Nos permitimos denunciar los *actos indebidos cometidos por autoridades inferiores, que proporcionan a las empresas cinematográficas elementos del Ejército Nacional y de la policía montada para realizar trabajos en el rodaje de películas*, con notorio perjuicio de los trabajadores que nos dedicamos a tales actividades. Se nos desplaza injustamente, porque nosotros tenemos derechos adquiridos; además se trata de actos que benefician a las empresas, pues a los elementos oficiales les pagan menos que a nosotros, debido a que los caballos los sostiene el Gobierno, en cambio nosotros tenemos que sostener la manutención de nuestros animales de lo poco que nos pagan [...] Mañana se rodará la película "Si Adelita se fuera con otro", en el kilómetro 15 de la carretera de Puebla con elementos del Gobierno y con perjuicio de modestos trabajadores que vivimos de esta actividad. Tan sólo porque son más baratos los servicios de elementos oficiales, prefieren a éstos en detrimento nuestro. Pero esto es explicable: los gastos de sostenimiento de los caballos están a cargo del gobierno [...] Sr. Presidente: le rogamos se corrijan tales irregularidades por decoro del

⁴⁰ Alfonso Trueba, *Excelsior*, 20 de septiembre de 1950, p. 7. Las cursivas son mías.

⁴¹ *Ibid.* Las cursivas son mías.

Gobierno y para evitar perjuicios a trabajadores que viven de esas actividades.⁴²

La querrela dejaba entrever los ánimos exclusivistas que ya se han mencionado a propósito de los temores que aquejaban a todos los sectores de la industria mexicana. En el caso del sindicalismo cinematografista, la respuesta que diera el gobierno alemanista reveló no sólo que no se deseaba agudizar los conflictos con el sindicalismo organizado, de cualquier índole que fueran, sino que habían pasado ya los tiempos en que directores como Contreras Torres podían disponer a su antojo de las fuerzas armadas para el rodaje de filmes de cierto contenido histórico. Lo anterior se hizo evidente cuando el secretario de la Defensa Nacional y el subsecretario de Marina recibieron un comunicado en el que se les hacía saber a los dos lo siguiente:

El señor Presidente de la República encomienda decir a usted que ha tenido noticia de que se prestan, en algunas ocasiones, contingentes del Ejército o de la Marina para que colaboren en el rodaje de películas comerciales, en vista de lo cual y por su acuerdo, se suplica a usted librar sus órdenes, en la parte de su competencia, a fin de que se evite, en forma definitiva se repita el caso.- Afectuosamente [...] P.A. Del Secretario Particular. El Oficial Mayor.⁴³

Los temores del régimen alemanista, de que se trataran en el cine temas sensibles de la historia mexicana como la Revolución, entremezclados con el miedo de que se aprovechara la oportunidad para infiltrar propaganda comunista, también explican el retraso en la exhibición del filme *El fugitivo* (*The Fugitive*, de John Ford y Emilio Fernández). Producida por la RKO desde 1946 en los estudios Churubusco, no se estrenó hasta el 27 de marzo de 1948, luego de diversos

⁴² AGN/MAV/523.3/29, desplegado de prensa publicado el 22 de marzo de 1948 por Rafael Gómez, miembro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. (Sección de Técnicos y Manuales). Las cursivas son mías.

⁴³ AGN/MAV/523.3/29, correograma de Roberto Amorós G., oficial mayor de la Secretaría Particular de la Presidencia de la República, al general Gilberto R. Limón, secretario de la Defensa Nacional, y al subsecretario de Marina, respectivamente, 29 de marzo de 1948. Las cursivas son mías.

problemas de censura, pues ni aun después de los diversos cortes que sufrió se salvó de la condena, ni tampoco sus protagonistas de la acusación de simpatizar con el comunismo. Estos hechos previos al estreno los reseñó de la siguiente manera una nota de la época.

Siempre pude ver *El fugitivo* en la exhibición privada que organizó Juanito Durán y Casahonda para ofrecerla a la opinión de unas cuantas personas. Y francamente, no le hallo nada de "denigrante" para un México que en esa película no aparece sino como un pedazo de la Tierra total en que se suele repetir el bíblico tema de la persecución de los justos y del abuso de la fuerza. Quienes se han irritado contra *El fugitivo*, descubren en ella "propaganda" porque, sin duda, están hechos a buscarla en todas partes, y persuadidos de que la obra de arte tiene que dotarse de alguno de sus contenidos. No parecen entender que de todos los lugares en que no puede esperarse hallar la verdad tal como es (porque su esencia es la mentira y su presencia el artificio), el cine es el más típico y el menos indicado para aprender historia ni documentar hechos [...] Seguramente que podrían lanzársele otros cargos, pero ellos sí cinematográficos, a la película: sentirla a veces como una sucesión de vistas fijas con escenas mudas, o discutir la validez heroica de un cura inhibido y en realidad tonto a quien no se le ve luchar por su fe ni su propagación más allá de mojar el cráneo de los recién nacidos. Pero de ahí a salir con que Dolores sea comunista y que por eso se prestó a "denigrar a México" (operación que realiza al conferir ante el mundo la falsa, pero plausible idea de que todas las indias mexicanas son tan bonitas como ella); o con que el Indio y Figueroa se prestaron por la misma razón a denigrarnos —cosa que hicieron al mostrar desde ángulos insuperablemente bellos nuestro campo y nuestros pueblos—, hay toda la distancia que cubre la ruindad de la escandalosa y perjudiciada malevolencia [...] Es lástima que don Emilio Azcárraga, como me lo dijo al salir de la exhibición, le "alce pelo" a exhibir *El fugitivo*, y aguarde para decidirse a que más opiniones se manifiesten. Creo que en cuestión de películas, producto después de todo destinado a su consumo directo, es el público el que tiene que juzgar, y una muy escasa parte de él la que se guía o se deja llevar por la "opinión" de cronistas y críticos. Sería una estupidez que a *El fugitivo* le pasara lo que a *Scipión el africano*, o lo que a *Ninoshka*, en la mayor medida en que si como aquellas cintas se exhibieron en todas partes menos en México, ésta que fue hecha aquí, aunque aquí se prohibiera, ya ha sido exhibida en todas partes, y en ninguna se les ha ocurrido identificar, ni a Pedro Armendáriz con el presidente Alemán, ni a María Dolores con, digamos, Dolores del Río.⁴⁴

⁴⁴ Salvador Novo, *op cit.*, pp. 101-102. Nota publicada el miércoles 21 de enero de 1948. Hacia marzo del mismo año, la censura mexicana objetaba también el guión de *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1948), que después de una reconsideración de los censores fue autorizado para filmarse. El problema fue que, si bien se

Las consecuencias de lo ocasionado por *El fugitivo*, además de las reservas del régimen para autorizar el tratamiento de asuntos que se consideraban complicados, desde la perspectiva política, se hicieron sentir en la renuencia a aprobar otros proyectos cinematográficos relativos a la Revolución, provenientes también del extranjero, que o se pospusieron para realizarse tiempo después del alemanismo, o bien se cancelaron definitivamente.⁴⁵

Pedro A. Chapa, a la sazón presidente de la Concamin, que fungió como delegado patronal de México ante la Conferencia Internacional del Trabajo celebrada en San Francisco, se dirigió el 18 de junio de 1948 al nicaragüense Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, con la finalidad de exponerle los pormenores de un proyecto de película sobre Emiliano Zapata, y a su vez para solicitarle la seguridad de que la empresa impulsora del proyecto no enfrentaría obstáculos por razones políticas. Chapa exponía esto a De la Selva:

La idea es hacer un romance heroico seleccionando los episodios y anécdotas más características del apóstol mexicano cuyo lábaro fue Tierra y Libertad. Crear un héroe simbólico, defensor del oprimido y campeón de la justicia social. Un guerrillero valiente dotado de genialidades bélicas al mismo tiempo que un reformador agrario de épicas dimensiones [...] Para esta obra destinada a todo el mundo, pero muy especialmente al público de los Estados Unidos, Inglaterra y pueblos de habla inglesa, se cuenta con el novelista norteamericano John Steinbeck, autor de media docena de libros de éxito extraordinario y cuya obra maestra "Uvas del Rencor" o "Viña de la Ira", como se ha traducido indistintamente al Español, después de haber recibido el aplauso de la crítica mundial entera y ganar el premio de literatura más codiciado en su país, ha pasado a colocarse entre los inmortales: *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Crimen y castigo* [...] Este autor cuenta con la colaboración del director escenógrafo que ha ganado

trataba de un filme religioso, contenía escenas "inconvenientes", como solían decir los censores. *Cinema Reporter*, 6 de marzo de 1948.

⁴⁵ Mientras el gobierno mexicano persistía en sus temores de autorizar que en el cine se trataran temas "espinosos", Hollywood se mostraba bien dispuesto a hacerlo. En 1947, Henry King dirigió para la Fox *Un capitán de Castilla*, con Tyrone Power y con la actriz mexicana Stella Inda. Ésta, con ayuda de personal del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Pompa y Pompa, Linares Moctezuma y Rubén de la Borbolla, entre otros de los mencionados), elaboró diálogos en náhuatl para su personaje. Stella Inda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 14 de noviembre y el 5 de diciembre de 1975. PHO/2/42, p. 72.

los éxitos más recientes en el teatro y la pantalla: Elia Kazan [...] Para la elaboración de esta obra se dispone de la suma de dos y medio millones de dólares los cuales se gastarán íntegros en México, pues desde los trabajos de investigación de datos históricos, que sirvan para estructurar la biografía del revolucionario morelense, hasta la realización material de la obra con la fotografía, música y actores que se escojan, todos los elementos que intervengan serán mexicanos, con la única excepción de Steinbeck y Kazan [...] *Este proyecto se puede apreciar desde dos puntos de vista, a saber, el material y el espiritual. Al primero corresponde estimar el significado de la inversión de dos y medio millones de dólares en nuestro país. Cantidad que viene a vigorizar la industria nacional cinematográfica que actualmente sufre un lapsus de anemia. Dinero que no se queda en manos de "estudios y actores sino que se derramará automáticamente entre todas las clases sociales. Aportación de divisas extranjeras que ayudarán a equilibrar nuestra balanza de cambios [...]* La película al ser distribuida en el país vecino vendría a convertirse en un estupendo instrumento de propaganda turística al despertar el interés por México [...] *En el aspecto ideológico el tema toral basado en la defensa del hombre humilde del campo, en la distribución de la tierra y en la lucha por un estado más equitativo de justicia social vendría a ser una saludable apología de la Revolución Mexicana [...]* Se tendría buen cuidado de evitar conflictos doctrinarios, particularmente el religioso. El movimiento zapatista no fue anticlerical. Por otro lado, la muerte de nuestro héroe fue el climax de una conspiración de un grupo militar cuyo jefe aún vive. El hecho de que viva olvidado y alejado de la vida pública no quiere decir que este capítulo de la obra no lo desentierre del anonimato y surja para crear un problema. Consecuentemente, el asunto debe tratarse con suma discreción, sin mencionar nombres ni proponerse conseguir un parecido físico que identifique a persona alguna [...] Así planteado el problema desearíamos saber, por el apreciable conducto de usted, si el señor presidente vería con simpatía la realización del proyecto. En la inteligencia de que los trabajos se proseguirían bajo la mayor discreción posible, nada de publicidad hasta la conclusión de los mismos, con el fin de evitar controversias innecesarias. Claro está que ya terminada la obra y entregada al público, la crítica quedaría en la mayor libertad para discutirla [...] Libertad de crítica aceptada de antemano, pero el autor pide en justa reciprocidad cabal libertad de expresión. Es decir, que no se arriesga a lanzarse en una aventura en la que hay que empeñar un enorme esfuerzo y una inversión considerable si se le sujeta al estrecho criterio de un censor. La censura de cada país estará en libertad de poner objeciones a la presentación pública de la obra si encuentra que se lesione los sentimientos morales del pueblo [...] *El autor preferiría obligarse, desde un principio, a comprobar su buena fe, su pureza de intenciones y habilidad de interpretación para asegurar al señor presidente que no abusaría de su confianza haciendo algo que pudiera lastimar los sentimientos patrióticos del pueblo de México y obtener a cambio de esto, una libertad completa de expresión [...]* Le ruego dame su opinión sobre este asunto y me es grato repetirme de usted afectísimo amigo y servidor [...]»⁴⁶

⁴⁶ AGN/MAV/523.3/39, Pedro A. Chapa a Miguel Alemán, 18 de junio de 1948, desde el hotel The Palace Hotel, San Francisco, California, Estados Unidos. Se ha respetado la grafía original.

Como puede advertirse, éste fue uno de los primeros antecedentes de la filmación de la película *Viva Zapata!*, que no habría de llevarse a cabo hasta 1952, casi cuatro años después de plantearse la solicitud, y que efectivamente fue dirigida por Elia Kazan. Independientemente de los retrasos naturales en el proceso de producción de una cinta, parece claro que en este caso influyeron también los resquemores del régimen alemanista respecto a las implicaciones de tratar en el cine la figura histórica de Zapata y, sobre todo en aquel momento, el que aquello fuera hecho precisamente por Kazan.⁴⁷

Es importante mencionar que, además de la enorme demora en la autorización para filmar *Viva Zapata!*, fue todavía más significativo el hecho de que la película, cuyo guión escribió efectivamente John Steinbeck por pedido del propio Kazan, no se estrenaría en México hasta el 11 de diciembre de 1952, precisamente cuando acababa de concluir el gobierno alemanista.

⁴⁷ Elia Kazan, ex miembro del progresista *Group Theater* estadounidense, era considerado, todavía en 1948, en el marco de la guerra fría, un individuo peligroso por haber intervenido en la producción, dirección y actuación de obras de contenido social, conceptuadas como de agitación y propagandísticas del comunismo. Estas preocupaciones sociales Kazan las había manifestado en su trabajo en el cine desde su debut en 1945, con *Lazos humanos (A Tree Grows in Brooklyn)*, y habían sido parte de sus críticas contra el antisemitismo, el racismo y la corrupción judicial, entre otros vicios de la vida estadounidense de posguerra, que le llevaron a ser sometido a juicio por el Comité de Actividades Antiestadounidenses, presidido por el fanático anticomunista Joseph MacCarthy. Pero hacia 1952, cuando Kazan aceptó testificar ante la Comisión MacCarthy y delató a sus antiguos camaradas del partido comunista y de las actividades teatrales y cinematográficas de compromiso social, pretendiendo hacer un alarde de fidelidad patriótica, todo aquello pareció ser la señal que esperaba el gobierno mexicano para autorizar la filmación de la película sobre Zapata. Kazan pudo llevar a la pantalla entonces su muy personal punto de vista sobre la figura del caudillo del sur, interpretado por Marlon Brando, su actor favorito, en un filme, el primero dirigido por Kazan inmediatamente después de su delación y del que acaso lo más destacable sea la idea de la corrupción nacida del poder casi absoluto, así como ciertas influencias estilísticas y estéticas, heredadas por Kazan del realismo cinematográfico soviético que tanto había admirado en sus años de comunista.

Las mismas precauciones adoptadas por las autoridades de México respecto al proyecto inicial de *Viva Zapata!* se tomaron a propósito de otro proyecto planteado también por primera vez casi al mismo tiempo que el de Kazan, pero ahora referente a la figura de Francisco Villa. A finales de agosto de 1948, en un segundo intento, Ernesto O. Schuster, con residencia en San José, California, Estados Unidos, se dirigió al presidente Miguel Alemán para plantearle el proyecto en estos términos:

Una compañía de películas en Hollywood se interesa en hacer una película de la historia que yo escribí del General Francisco Villa, titulada "Pancho Villa's Shadow" o en español, "La sombra de Pancho Villa" [...] Por indicación de su representante en Los Ángeles, el Sr. Cónsul General, le mandamos un libro y una copia del senario al Sr. Antonio Castro Leal, cargo la Oficina de Inspección Cinematográfica, Secretaría de Gobernación, México, D.F. pidiéndole al Sr. Leal que este señor viera la obra, así como el senario, y nos avisara lo más pronto posible su opinión del modo que está escrito esta obra y al mismo tiempo le suplicamos al Sr. Leal nos diera otros datos sobre la manera que debemos perseguir para conseguir el permiso de su Gobierno para hacer esta película en México, en las partes donde operó mi buen amigo Pancho Villa [...] El libro y el senario fueron mandados al Sr. Leal hace dos meses suplicando al señor nos avisara si él había recibido éstos, pero hasta esta fecha no hemos tenido contestación de este señor y ahora suplicamos a usted Sr. Presidente, nos haga el favor de investigar este asunto y avisarnos, pues el Director y el jefe de la compañía de películas desean saber si ellos van a recibir la autorización para seguir adelante con sus planes de hacer esta vista en México, con artistas mexicanos, incluyendo las estrellas quienes también serán mexicanos [...] Naturalmente, si no es posible conseguir el permiso necesario del Gobierno Mexicano, si no es posible será necesario hacer esta película en Hollywood, pero los interesados desean hacerla en las partes históricas donde operó el General Villa y como hemos escrito una bonita historia que de ningún modo desacredita a México a los mexicanos, agradeceremos mucho si usted personalmente nos avisa lo que tenemos que hacer para conseguir que el Gobierno Mexicano nos permita hacer esta vista en México [...] Ellos indican que una cantidad de tres a cuatro millones de pesos se van a gastar y es un importante gasto en esa región del Estado de Chihuahua, Coahuila y Durango y dará trabajo a muchos en estas regiones [...] *Yo, naturalmente como el autor de este libro, he tenido mucho cuidado en decir las verdades del general y al mismo tiempo, he tenido mucho cuidado en no decir nada que pudiera ofender al país donde yo tuve el honor de nacer, pues yo soy también de Chihuahua y siento mucho cariño para la tierra donde nací [...]*

Anticipándole mis gracias por lo que usted pueda hacer para saber los que tenemos que hacer para seguir adelante con nuestros planes, me es grato repetirme de usted, Sr. Presidente su atto y S.S. [...] Ernesto O Schuster.⁴⁸

El filme propuesto sobre Villa finalmente no se realizó. Aunque la respuesta que Ernesto O. Schuster recibió de Antonio Castro Leal, titular de la Dirección General de Supervisión Cinematográfica, hizo suponer que no habría ningún problema una vez que se conociera el script correspondiente, pues sólo habían llegado a la dependencia la novela y la síntesis enviada por Schuster, y que tampoco habría dificultades para que se rodara en México, "dado que seguramente se ceñirá al espíritu amistoso que a usted (Ernesto O. Schuster) anima hacia nuestro país",⁴⁹ el resultado no fue, a fin de cuentas, favorable.

Hasta 1954-1955, casi seis años después, no se otorgaron facilidades legales para la filmación de cintas referentes a Villa dentro del territorio nacional. Pero ninguno de ellos tuvo relación con el planteado por Schuster: *The Treasure of Pancho Villa (El oro de Pancho Villa*, de George Sherman, 1955) y *Villa!* (James B. Clarck, 1958). Este último no se estrenaría nunca en México, luego de haberse concluido en 1958, pues las autoridades nacionales de censura lo consideraron inconveniente para ser exhibido a las audiencias mexicanas. Por otra parte, en México, Miguel Contreras Torres realizó en 1932 una película con el título de *La sombra de Pancho Villa* (también conocida como *Revolución*), pero desde luego tampoco hay vínculo alguno entre esta cinta y el proyecto de Schuster de 1948.

⁴⁸ AGN/MAV/523.3/45, Ernesto O. Schuster a Miguel Alemán, 30 de agosto de 1948. Las cursivas son mías.

⁴⁹ AGN/MAV/523.3/45, oficio de Antonio Castro Leal a Ernesto O. Schuster, 17 de septiembre de 1948.

Frente a planteamientos anecdóticos como los de *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), las propuestas más audaces que se permitió el alemanismo respecto a la Revolución fueron las de filmes como *Rosenda* (Julio Bracho, 1948), *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950) y *Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano de Moreno Sánchez, 1950).

Un género cercano al de la Revolución, por el frecuente carácter híbrido de sus ejemplos, fue el de la comedia ranchera, que durante el alemanismo siguió una carrera errática que acusaba ahora sí su decadencia o, en todo caso, la proximidad de una nueva hibridación con el *western* a la mexicana. Cintas ilustrativas de una muy aceptable confluencia del tema de la Revolución con la comedia ranchera fueron *El muchacho alegre* (Galindo, 1947) o *Capitán de rurales* (Galindo, 1950). En estas películas hubo buenas historias y desempeños actorales aceptables de Luis Aguilar, dirigido por Galindo. Aguilar surgía así como el nuevo competidor de Negrete e Infante y precisamente por eso interpretó, en *Se la llevó el Remington* (Chano Urueta, 1948), el mismo personaje que antes habían interpretado Negrete, en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), e Infante, en *El Ametralladora* (Aurelio Robles Castillo y Jaime Contreras, 1943).

Mientras que Galindo, como era habitual en él, se planteaba la posibilidad de cuestionar las convenciones del melodrama ranchero, para hacer más verosímiles las historias, la generalidad de los directores se empeñaba en revivir las glorias del género tal como se había cultivado en el pasado. De ahí que se produjera una nueva versión de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948); que se intentara conjuntar los folclores mexicano y español, como

se hizo en *Jalisco canta en Sevilla* (1948); que se pretendiera "dignificar" la comedia ranchera al fundirla con la ópera, como se intentó en *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943);⁵⁰ que se ensayara el uso del color, como ocurrió en la ya mencionada segunda versión de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948) y en *Mariachis* (Adolfo Fernández Bustamante, 1949); que se aspirara a entrelazar a la comedia ranchera con el *western*, como sucedió desde la primera serie filmada en México, *Las calaveras del terror* (Fernando Méndez, 1944), *El jinete fantasma* (Rafael E. Portas, 1946) y *El tigre enmascarado* (Zacarías Gómez Urquiza, 1950).

En el colmo de la búsqueda errática de nuevas vías para la comedia ranchera, se llegó a los delirios de Juan Orol con sus cintas *Gángsters contra charros* (1947) y *El charro del arrabal* (1948). La experiencia demostró que en este terreno solamente las carreras de Pedro Infante y Luis Aguilar merecerían sonados éxitos. El primero los alcanzó con películas como *Si me han de matar mañana* (Miguel Zacarías, 1946), *La barca de oro* y *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé como director de ambas, en 1947), *Cartas marcadas* (René Cardona, 1947) y *El gavilán pollero* (Rogelio A. González, 1950), y Luis Aguilar, además de conseguirlos con los filmes arriba mencionados, también los logró con *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948), *Dos gallos de pelea* (Raúl de Anda, 1949) y *Tú, solo tú* (Miguel M. Delgado, 1949).

⁵⁰ El experimento de fusionar la ópera con la comedia ranchera resultó un estrepitoso fracaso cuando *Fantasia ranchera* se estrenó con tres años de retraso el 12 de febrero de 1947. El filme se realizó con película Dupont de Nemours y, aunque no es posible afirmarlo, el hecho pudo tener relación con el retraso en su estreno, pues en la fecha de filmación la única película que se utilizaba en México era de marca Kodak. En la estructuración del argumento de la cinta participó el pianista jalisciense Antonio Gomezanda, entre cuyas obras se encuentra la ópera denominada *Fantasia mexicana*, que fue la base del argumento del filme.

En los filmes de esos actores, como era frecuente también en el cine sobre la Revolución, se daba pie a la inclusión de personajes de mujeres bravuconas y atrabancadas, como las interpretadas por las actrices Sofía Álvarez y Rosita Quintana, curiosamente dos extranjeras: colombiana y argentina, respectivamente. Y habrían de ser precisamente los desplantes machistas de violencia verbal y física, como los manifestados comúnmente por Negrete, Infante y Aguilar y sus hembristas contrapartes femeninas, junto con líneas argumentales como las de **Juan Charrasqueado** (Ernesto Cortázar, 1947), lo que habría de constituir el arquetipo de un género que ya nunca más conocería mejores tiempos.

El alemanismo, con su mensaje propagandístico de modernidad, de culto fervoroso por los "académicos" del gabinete y los profesionistas que supuestamente llevaban a México hacia un nuevo rumbo, ya no era el contexto ideal para el florecimiento de un género que había funcionado bien, en términos de propaganda nacionalista en el cine, durante los últimos años treinta y los primeros cuarenta. En aquel momento estaba claro para todos que el melodrama ranchero, plagado de estereotipos y lugares comunes, no era representativo en absoluto de México y lo mexicano. Y hasta la Federación Nacional de Charros se aprestó a modernizarse y se permitió tratar de combatir el acartonado cine mexicano, usando como argumentos sus propios prejuicios y la visión idealizada de sí mismos y de México. He aquí un texto suyo:

Excelentísimo Sr. Presidente [...] A nombre de las setenta Asociaciones Charras de la República que integran esta federación, nos permitimos elevar ante Ud. nuestra protesta por la forma en que los Productores de Películas de ambiente nacionalista están denigrando la simbólica figura del Charro. Vemos con gran tristeza, y no menos indignación, que el Cine Nacional, la mayor parte de las veces en que presenta un Charro, le da el tratamiento de bandido, vicioso y matón, cosa que viene a perjudicar el buen nombre de la Charrería organizada, que está compuesta por gentes cuya moralidad y buenas costumbres es su norma [...] Ojalá y S. E. tuviera

la gentileza de recomendar a quien corresponda, que se evite manchar el símbolo viviente de México y se impida que el cine continúe su poco prestigiosa propaganda a través de películas cuyo fin es solamente explotar la morbosidad del pueblo [...] Será un honor para nosotros la atención que S. E. se sirva conceder a nuestra súplica, asegurándole que esto redundará en beneficio de nuestra Patria [...] Aprovechamos la oportunidad para hacer llegar a Ud. Un saludo respetuoso y sincero de la Charrería Organizada del País [...] Muy atentamente [...] *Patria y tradición* [...] *Federación Nacional de Charros*.⁵¹

Fue en respuesta a demandas como la arriba transcrita como en 1949 el gobierno constituiría un "cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas", cuya misión sería la de asegurar que los argumentos de los filmes mexicanos representaran "con decoro a nuestro país en el extranjero, en vez de propagar la idea turística de los matones, gritones a caballo y borrachos con canciones allisonantes que tanto nos han acreditado por ahí".⁵²

Y fue también en reacción contra la comedia ranchera, cintas como la ya mencionada *Doña Perfecta* eran celebradas por la prensa conforme a la premisa de que con filmes como el de Galindo se estaba haciendo "cine de altura" y se desplazaba "a jaliscazos y mambos imperantes".⁵³ Si previamente a su rodaje los proyectos cinematográficos demostraban que contenían un "mensaje" sobre México, que se considerara "de calidad" e "interés nacional", el Banco Nacional Cinematográfico otorgaría el financiamiento.⁵⁴

Al suponerse al régimen alemanista como la cumbre de la modernidad y del desarrollo de México, se hicieron también menos referencias al Porfiriato. Mientras que el alemanismo fue considerado por sus críticos como una contrarrevolución,

⁵¹ AGN/MAV/523.3.28, Lino Anguiano y Luis Pérez Ávila, presidente y secretario, respectivamente, de la Federación Nacional de Charros, a Miguel Alemán, 1º de marzo de 1948. La federación tenía su domicilio en Bucareli 12, despacho 402.

⁵² Salvador Novo, *op cit.*, p. 315. Nota publicada el viernes 8 de julio de 1949.

⁵³ Jaime Valdés, *Novedades*, 3ª sección, 13 de octubre de 1951, p. 1.

⁵⁴ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 315.

las clases medias y altas, herederas en algún sentido de la burguesía porfiriana, sintieron, quizás por lo mismo, menos nostalgia. El radicalismo cardenista y la crisis de guerra estaban ya muy atrás y en el alemanismo, juzgado por sus enemigos un nuevo Porfiriato, no necesitaban añorar tiempos pasados. No deja de ser significativo por ello que, después de *Don Simón de Lira* (Julio Bracho, 1946), que por cierto fue un relativo fracaso, solamente se hiciera *Las tandas del Principal* (Bustillo Oro, 1949), que sí tuvo un muy buen éxito de taquilla.⁵⁵ Al respecto véase esto:

Ya lo hemos dicho en otras ocasiones, Bustillo Oro ha encontrado el secreto de la taquilla. A pesar de que su cultura y preparación cinematográfica le permitirían, si lo deseara, hacer películas de alta calidad, producciones con miras al Ariel, se conforma con recaudar buenos pesos y llevar gente a la taquilla, ávidas de recrearse con comedias amables y evocadoras como ésta, que aunque un poco lenta por el exceso de diálogo, es divertida y tiene motivos sencillos pero eficaces para darle al público plácido y honesto esparcimiento. Todo aderezado con salsas garantizadas, como es la presencia de Don Porfirio Díaz que hasta llega a arrancar aplausos [...]⁵⁶

Fuera de este éxito de *Las tandas del Principal*, el cine de añoranza porfiriana no llegó a más en el alemanismo. Si debido a la "modernidad" de México resultaba inútil aspirar a ella, así como al desarrollo y la paz porfirianos, muchas menos razones podrían ser lógicas para hacer la apología de otras dictaduras. No obstante, el temor ante la expansión del comunismo como doctrina de la igualdad y las reivindicaciones sociales fue capaz de encubrir la anacrónica glorificación del autoritarismo paternalista, que si bien no habría de hacerse en relación con el Porfiriato, sí se consumó en *El amor a la vida* (Contreras Torres, 1950), filme que

⁵⁵ "Cinéfilo", en *El Universal*, 22 de julio de 1949, p. 23; Anotador. Triunfan las tandas del Principal, en *El Cine Gráfico*, 22 de julio de 1949; Anotador. 3 películas nacionales abarrotan las taquillas, en *El Cine Gráfico*, 24 de julio de 1949, p. 10; Anón., "Obtienen un enorme éxito *Las tandas del Principal*", *El Cine Gráfico*, 31 de julio de 1949.

⁵⁶ "Ariel", *Novedades*, 23 de julio de 1949, p. 8.

constituía una elegía para la dictadura del venezolano Juan Vicente Gómez entre 1908 y 1935.

Fue el cine de temas arrabalero-citadinos el que se convirtió en una referencia clave del gobierno alemanista, aunque por contrasentido. Esto fue así porque, paradójicamente, el proceso industrializador trajo consigo un cambio del México rural a uno cada vez más urbano en el cine. Las clases medias y proletarias que hicieron crecer las ciudades, sobre todo la capital mexicana, se convirtieron en protagonistas del cine como lo eran, de hecho, en la vida cotidiana.

Es innegable que con el cine de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, aun con todo su melodramatismo, sobre todo en el caso del segundo, aquellos filmes exponentes del género urbano-arrabalero fueron el crisol de referencias filmicas a los marcados contrastes sociales de las metrópolis, a los cinturones de miseria y las ciudades perdidas, y a la lucha por la subsistencia en una estructura cada vez más inequitativa en términos de ingreso e injusta en términos de legalidad. Los filmes de estos directores fueron, en buena medida, la constatación de que el México festivo y cosmopolita de la guerra había acabado convertido en un México con cinturones urbanos de miseria y mayor número de burdeles y centros nocturnos, y propicio a la corrupción administrativa, policiaca y empresarial.

Las clases populares, a cuyos gustos e intereses se encauzó cada vez más la producción filmica mexicana, pudieron identificarse con los personajes de filmes como *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para...dos*, ambos realizados en 1948 por Alejandro Galindo. El antecedente mejor logrado en esa línea había sido *Campeón sin corona* (1945), del mismo realizador. Galindo fue el director que mejor puso en evidencia la influencia en su cine del neorrealismo italiano, por el

planteamiento de personajes y situaciones enraizados en el ámbito cotidiano, con muy claras y legítimas referencias a los problemas económicos, la corrupción sindical, el clasismo exclusivista y excluyente y, sobre todo, por su rescate del habla y de los modos de ser de los personajes clasemedieros y marginados de la ciudad.

En este sentido, el cine de Galindo bien puede definirse como la crónica citadina de la época. A propósito de *Campeón sin corona*, producida en 1945 aunque estrenada en septiembre de 1946 para convertirse por su gran éxito en la película señera del cine de temas urbanos en el alemanismo, ya se había dicho muy acertadamente esto:

Yo no sé si cabría afirmar, así en general, que el camino que traza esa película es el que debiera seguir el cine nacional; pero creo que, al menos, el que ha seguido ella es uno auténtico. *Porque esa gente existe, habla, piensa y obra así, la película es perfecta.* El frac se le siente al cine mexicano tan falso como un traje de chino poblano, que tampoco es cierto que vistamos a gusto. *En Campeón sin corona, Alejandro ha madurado en una obra de arte todo su viejo y profundo contacto con el México picaresco que conoce bien desde los buenos tiempos de "el Trompas y el Greñas".* Lástima que perdí su teléfono para felicitarlo enseguida.⁵⁷

En la nueva vertiente del cine urbano, atenta ahora a los personajes de barrio y a la visión de la pujante clase media, un filme como *Una familia de tantas* (A. Galindo, 1948) también llegaría como un viento renovador ante el cúmulo de melodramas familiares de la época empeñados todavía en reproducir el modelo *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941). *Una familia de tantas* fue la muy notoria excepción en un panorama en que filmes como *El dolor de los hijos* (M.

⁵⁷ Salvador Novo, *op. cit.*, pp. 611-612. Nota publicada el 10 de septiembre de 1946. Novo afirmaría también en la misma nota que, por haber dirigido *Campeón sin corona*, Galindo fue contratado por Joe Noriega para realizar *Los que volvieron*, producida por la Ramex, del 5 de agosto al 3 de septiembre de 1946, lo cual fue "un récord de velocidad". Las cursivas son mías.

Zacarías, 1948), *Cuando los padres se quedan solos* (Bustillo Oro, 1948) o *Azahares para tu boda* (J. Soler, 1950) rendían pleitesía a la estructura anquilosada de relaciones familiares estereotipadas, autoritarias y anacrónicas.

Azahares para tu boda se había inspirado en un éxito argentino que se llamó *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), sobre un argumento de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas adaptado por Mauricio Magdaleno y Julián Soler. Sólo que en su versión mexicana de diez años después, la hija de la familia se veía obligada a quedarse solterona porque su padre, a tono con los tiempos alemanistas, aunque la acción se ubicara en el Porfiriato, rechazaba al pretendiente de su hija a causa de sus ideas socialistas. Como resultado de la guerra, en el mundo se había vuelto a poner gran atención en la familia como centro, y el cine mexicano no era ajeno a aquella tendencia que de suyo lo había marcado desde los años treinta.

A contracorriente de aquellos planteamientos, *Una familia de tantas* se produjo justo cuando, a consecuencia de la relajación de patrones provocada por la guerra, se cuestionaron por primera vez en el mundo, de manera muy seria, papeles como el de la mujer y los hijos en el seno de la familia. Fue significativo por lo mismo que *Una familia de tantas* se estrenara tan sólo poco antes de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo* (1948), primer estudio que desde perspectivas sociológicas abordaba en la posguerra temas relativos a la condición femenina. A la luz de un razonamiento más cuidadoso se puede comprender que la verdadera crisis de la familia no partía de las razones que se planteaban en el melodrama familiar mexicano tradicional, sino precisamente de la inadaptabilidad de la familia tradicional, de su condición refractaria a los requerimientos del medio del que forma parte. El gran acierto de Alejandro Galindo con *Una familia de*

fantas fue el de percibir, y denunciar de manera indirecta, que en el cine mexicano se estaba planteando un modelo de familia que no correspondía a las prédicas del desarrollo, la modernidad y el progreso.

El melodrama familiar fue un derivado del cine urbano que por entonces predominaría en el régimen, y lo fue también el cine de comedia, sobre todo las del estilo de *El rey del barrio* (G. Martínez Solares, 1948), en las que el espléndido comediante Germán Valdez *Tin Tan* recreó al personaje del *pachuco*, fundamental en el cine chicano. El creciente número de comedias producidas durante el periodo alemanista se explica en buena medida porque, tanto entre los sectores oficiales como entre los productores del cine mexicano, se advertía que ya no eran tiempos para asumir la seriedad obligada por la guerra, que había hecho prevalecer antes los temas históricos, literarios y religiosos, y porque, en última instancia, se imponía también en alguna medida la urgencia de evadirse de la crisis pasada. Uno de los mejores directores de comedia del cine mexicano opinó, precisamente en referencia a la necesidad de evasión y catarsis, que la comedia cinematográfica durante el alemanismo fue la contraparte de los melodramas y las tragedias del cine de arrabal.⁵⁸

Junto al melodrama familiar y la comedia, los géneros definitorios de la producción filmica del alemanismo lo fueron sobre todo el cine urbano arrabalero, en sus dos vertientes, y el de alegatos nacionalistas, por razones que a continuación se expondrán.

Aunque Ismael Rodríguez llegó a autodefinirse como neorrealista, su cine

⁵⁸ Gilberto Martínez Solares, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 de enero de 1976, PHO/2/58. Entrevista escuchada en grabación magnetofónica.

estuvo mucho más lejos de serlo que el de Galindo, por la simple y sencilla razón de que sus temas y personajes, similares a los de Galindo, estuvieron siempre dispuestos para el lucimiento de su estrella exclusiva Pedro Infante, y al servicio de un sentimentalismo y un tono melodramático excesivo, rayano en el barroquismo por sus abusos. En los personajes de ***Nosotros los pobres*** o ***Ustedes los ricos*** pueden reconocerse situaciones y caracteres similares a los de Galindo, aunque contruidos de acuerdo con los cánones del melodrama musical, porque Infante tenía que cantar en todos sus filmes, y sometidos al retorcimiento de los argumentos que acaban por parecer del todo inverosímiles, mucho más de lo que comúnmente lo eran ya de por sí los melodramas mexicanos.

De acuerdo con lo anterior, bien podría decirse que Alejandro Galindo estuvo mucho más cerca de alcanzar lo que después logró Luis Buñuel con ***Los olvidados*** (1950) y quizá con ***El bruto*** (1952). Desprovistos de toda idealización y mitificación, los personajes marginales y extraviados de Buñuel fueron despojados por completo de la sensiblería para construir con ellos, así vistos, un relato más crudo de la depauperación económica, física y moral de la urbe. La pobreza para Buñuel no fue, como en Rodríguez, el camino para la casi canonización de sus caracteres y sus historias. Más parco y más crudo para mostrar la degradación derivada de la miseria, con ***Los olvidados*** Buñuel llevó hasta su último extremo la propuesta del ambiente tan eficazmente recreada por Julio Bracho en ***Distinto amanecer*** (1943) y lo esbozado en términos de personajes y lenguaje por Galindo en ***Campeón sin corona*** (1945), ***¡Esquina bajan!*** y ***Hay lugar para...dos*** (1948).⁵⁹

⁵⁹ Es un hecho que con el gran éxito de ***Campeón sin corona***, primero, y de ***¡Esquina bajan!*** y ***Hay lugar para...dos***, después, Galindo fue el descubridor de aquella veta en que muy bien cosecharon los frutos después directores como Ismael Rodríguez. El 24 de julio de 1949, en *El Cine Gráfico*, se reseñaba que "tres películas nacionales abarrotan las taquillas", y una de ellas era, junto a ***Las tandas del Principal*** y ***No me quieras tanto***, precisamente ***Hay lugar para...dos***. "Anotador", en *El Cine Gráfico*, domingo 24 de julio de 1949, p.

Galindo y Buñuel estuvieron más cerca en la asimilación de las influencias derivadas no sólo del neorrealismo italiano, sino del "cine negro" estadounidense, consecuencia de un realismo que flotaba en el mundo de la posguerra y que en el cine de Galindo habría de advertirse sobre todo en filmes con fuertes influencias al respecto, entre ellos *Cuatro contra el mundo* (1949) y *Los Fernández de Peralvillo* (Galindo, 1953). Pero no habría de ser el ejemplo de Galindo y, sobre todo, el de Buñuel, el que prevalecería en el tratamiento de la pobreza, las barriadas y sus personajes.

El realismo de posguerra que deambulaba por el mundo fue sofocado, bajo la influencia del Comité de Actividades Antinorteamericanas que con McCarthy perseguía a los progresistas estadounidenses, en casi todos los demás cines del orbe. En México –como en Estados Unidos a partir de 1947, donde cualquier visión contraria a la perspectiva macarthista tenía como consecuencia la marginación–, cualquier intento de mostrar la pobreza y la miseria auténticas en el mundo capitalista parecía sospechosamente prosocialista o comunista.⁶⁰ Al respecto, conviene recordar aquí los graves problemas de censura que enfrentó el filme *Los olvidados*, el cual solamente recibió una mejor acogida después de su triunfo en el Festival de Cannes, cuando pudo reestrenarse en México. En su primera presentación, esa película de Buñuel había enfrentado una campaña de prensa y animadversión en que se la acusaba de "desprestigiar" a México.

Por lo mismo, el cine de Rodríguez, en contraste con el de Galindo y Buñuel, estuvo más cerca del folletín, de la historieta filmada. En consecuencia, fue menos problemático para el gobierno e innegablemente más exitoso y

10.

⁶⁰ Alejandro Galindo entrevistado por Ximena Sepúlveda el 26 de junio y el 2 y 9 de julio de 1975, PHO/2/29, p. 210.

ejemplar para otros realizadores de multitud de filmes, entre los que conviene citar *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda, 1949), de cuyo estreno se diría esto:

Si alguna duda [cabe] de que Ismael Rodríguez y Rogelio González han hecho escuela para sus exitosas *Ustedes los ricos* y *Nosotros los pobres*, aquí está *Ángeles del arrabal* —aunque menos intensa dramáticamente— para dar debida respuesta [...] Recurriendo a diversos elementos dramáticos, dedicada a halagar la sensiblería del público grueso, pero hecha con suficiente decoro, la película de Raúl de Anda satisface el gusto del espectador poco exigente.⁶¹

Además de *Ángeles del arrabal*, películas como *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1950), *La tienda de la esquina* (José Díaz Morales, 1950), *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950), *Baile mi rey* (Roberto Rodríguez, 1951) y *Un rincón cerca del cielo* y *Ahora soy rico* (Ambas de Rogelio A. González y de 1952) fueron notorias en la veta, al igual que *El infierno de los pobres* (Juan Orol, 1950). Desde sus presentaciones, los filmes de Rodríguez parecían estar en busca del desquite de unos pobres cuya situación, sin embargo, se trataba de manera complaciente, y a quienes de nada les servían textos como éste:

[...] Amigos pobres, amigos ricos, vamos mirándonos de cerca para saber quiénes somos, cómo somos y por qué somos así. Y cuando habiéndonos conocido nuestros brazos se tiendan amistosos, quitémonos del pecho las carteras —repletas o vacías— para que nuestros corazones puedan acercarse más al abrazarnos [...] Vaya mi esfuerzo a aquellos cuyo único pecado es el haber nacido pobres y a aquellos otros que hacen un pecado del haber nacido ricos.⁶²

Para el alemanismo, el melodrama “arrabalero” y también el prostibulario se plantearon como la opción ante el “cine de caballitos y al de madrecitas”, y esta

⁶¹ Fernando Morales Ortiz, en *Esto*, 28 de agosto de 1949, cit. por Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cineastas de México, 4), 1989, p. 101.

⁶² Tomado del filme *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), también denominado *Nosotros los pobres*, segunda parte.

alternativa daría lugar a que un filme tan exitoso como *Quinto patio* (Raphael J. Sevilla, 1950) tuviera después secuelas como *Retorno al quinto patio* y *El dinero no es la vida* (José Díaz Morales, 1951). Moralejas como la de este último título, y el planteamiento discursivo ejemplificado por los textos de Rodríguez cerraban el círculo de un falso desquite para la marginalidad y la depauperación física y moral, que debía sus glorias en el cine a la "modernidad" y el desarrollo alemanistas y obligaba a una nueva visión de la ciudad como espacio social.

En el cultivo de aquellas tramas abigarradas, Ismael Rodríguez tuvo colegas indiscutibles en todos los directores que frecuentaron un género similar en sus referencias a lo urbano, al lenguaje del arrabal, e igualmente, o mayor aún si cabe decirlo, melodramático: el cine de rumberas y prostitutas. El triunfo taquillero de *Humo en los ojos* (Alberto Gout, 1946) reabrió el camino a un género adormecido cuyos antecedentes más importantes habían sido *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), *Virgen de medianoche* (A. Galindo, 1941) y *Santa* (Norman Foster, 1943). Ramón Peón había realizado en 1945 *Memorias de una vampiresa*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Flor de un día* y *Espinas de una flor*, entre otros títulos representativos.

Sólo que ahora el melodrama prostibulario se puso a tono con los tiempos. La proliferación de centros de espectáculos nocturnos, ocasionada por un México al que la guerra había vuelto cosmopolita, respondía a la demanda de una vida nocturna "intensa" para la población pudiente, nacional y extranjera, ávida de "emociones fuertes", de ritmos tropicales y de todo lo que en la jerga snob de sus demandantes pudiera considerarse "exótico".

Durante la guerra se había preparado pues el terreno que luego vinieron a cultivar y a cosechar las nuevas estrellas: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar, Rosa Carmina y Rosita Fornés. A las bombas tropicales llegadas de Cuba se sumaron Meche Barba, Leticia Palma y Marga López, entre otras más, para acabar de dar forma al segundo género más exitoso del cine mexicano en el alemanismo.

Aquella fue la forma ideal para la supervivencia de la cinematografía nacional. Se trataba de un cine más barato, porque al centrar su acción en ámbitos urbanos contemporáneos ya no requería de los lujos de la reconstrucción escenográfica y de vestuario de épocas históricas pasadas. Se filmaba más rápido y se ahorraba mucho, pues casi siempre un tercio del filme lo formaban números musicales en historias donde la protagonista era prostituta, y también excelente bailarina y cantante, redimible por un buen hombre, cuando su destino previsible no era morir abandonada, sola y enferma, impedida para la maternidad o asesinada a mansalva, como según la moralina del momento debían terminar las "mujeres malas".

En la misma medida que el cine de Rodríguez idealizaba y mitificaba la pobreza, el cine prostibulario hacía lo mismo con la prostituta-cabaretera- exótica-rumbera-cantante-fichera, cuya definición se cifraba fundamentalmente en la música de Lara y sus similares, con títulos como *Pervertida*, *Perdida*, *Arrabalera*, *Traicionera*, *Hipócrita*, *Vagabunda*, *Callejera*, *Aventurera*, *Cortesana*, *Pecadora*, *Coqueta*, *Venenosa* y *Devoradora*. En la abundante filmografía del género cabareteril, se suele destacar siempre la trilogía constituida por *Aventurera* (1949), *Sensualidad* y *No niego mi pasado* (las dos últimas producidas en 1950), realizadas por Alberto Gout y protagonizadas por Ninón Sevilla. Sin embargo,

podría decirse que la mayoría de los directores mexicanos cultivaron este género en algún momento o se vieron influidos por él en algunos de sus filmes.

Al respecto se pueden mencionar títulos como *Flor de durazno* (Miguel Zacarías, (1946); *Mujer y La carne manda* (Chano Urueta, 1946); *Pecadora* y *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947); *Viajera* (Alfonso Patiño Gómez, 1951); *El grito de la carne* (Fernando Soler, 1950); *Amor vendido y Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950); *Barrio bajo* y *La mujer desnuda* (Fernando Méndez, 1950 y 1951); *Mala hembra* y *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Deigado, 1950 y 1951); *La venenosa*, *Hipócrita* y *Vagabunda* (las tres de Miguel Morayta y de 1949); *Una mujer sin destino* (Jaime Salvador, 1950); *¡Qué idiotas son los hombres!* (Juan Orol, 1950); *La insaciable*, *La mujer maldita*, *El ángel malo* y *Fuego en la carne* (todas de Juan J. Ortega , realizadas entre 1946 y 1950); *Cortesana* y *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1947 y 1951), además de la famosa trilogía ya mencionada del mismo autor; *Coqueta*, *Perdida*, *Burlada* y *Yo fui una callejera* (las cuatro de Fernando A. Rivero, rodadas entre 1949 y 1951). Léase este curioso epígrafe relativo al género y compuesto con títulos representativos del mismo:

Ella es *Santa*, *La mujer del puerto*, acusada de *Perjura*; sirve de *Carne de cabaret* siendo simplemente una *Virgen de medianoche*. Pero su destino es siempre el mismo, y acaba siendo una de *Las abandonadas*. *La perversa* grita a todo pulmón: *Si yo fuera una cualquiera* vendería *Amor de la calle* y sería *La mujer de todos*. Irá *De pecado en pecado* y le dirán *La sin ventura*, aunque no le importará, siempre y cuando sea *La bien pagada*. Merecerá toda clase de calificativos: *Callejera*, *Aventurera*, *Perdida*, *Trotacalles*. El resultado no será otro que el *Pecado*.⁶³

⁶³ José Gilberto Carrasco Vázquez, *Los héroes del cine mexicano (época sonora)*, tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, UNAM-FCPS, 1979, 413 pp.

La veta había dado para todo, y hasta como para que se hiciera también una nueva versión de *La mujer del puerto* (Emilio Gómez Muriel, 1949) o como para que directores considerados de prestigio también hicieran suya la moda. Fernando de Fuentes dirigió secuelas alusivas a *Santa* al realizar *Hipólito el de Santa* (1949) y Chano Urueta realizó *La santa del barrio* (1948). Hasta Luis Buñuel incursionó en el terreno de las "mujeres malas" con *Susana, carne y demonio* (1950). A decir de la mayoría de los críticos y estudiosos del cine mexicano y sus géneros, Buñuel volvió a ser la excepción de la regla en la propuesta de su personaje, en un contexto en que, en términos generales,

el rastacuerismo es la vivencia más democrática de la clase media en auge económico [...] El cine de prostitutas es el género por excelencia del alemanismo [...] El espectro de la prostituta había logrado influir hasta en los géneros más alejados de su campo de acción [...] ⁶⁴ En general, la prostituta de estas películas, tras haber amenazado el status, terminará sirviéndolo. La hipocresía de la clase media ha ganado otra batalla; el género es una apología de lo lumpen, no su desquite. El verdadero problema de la prostitución nunca se trata como es y las prostitutas reales continúan esperando a que el cine mexicano las descubra. ⁶⁵

Un ejemplo muy significativo del cine de arrabal fue el de Emilio Fernández. Con su equipo (Magdaleno-Figueroa-Del Río-Armendáriz), había sido el artífice de triunfos tan sonados como *María Candelaria* y *Flor Silvestre* en 1943 y, durante el alemanismo pudo dar continuidad a una carrera en la que destacaron *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948) y *La Malquerida*. Sin embargo, Fernández también produjo dos de las más significativas representaciones del melodrama prostibulario: *Salón México* (1948) y *Victimas del pecado* (1950). Imbuido de un lirismo nacionalista de cuyos alcances había dado muestra en su cine del periodo avilacamachista, Fernández estiró la cuerda hasta pretender que sus historias y personajes de arrabal también

⁶⁴ Jorge Ayala Blanco, *La aventura...*, México, Grijalbo, 1993, pp. 108-127.

⁶⁵ *Ibid.*

parecieran llamados a la lucha por el nacionalismo, ahora modernizador, que clamaba por el progreso y la reivindicación de sus marginados con base en la educación, el patriotismo y el trabajo.

El tema no era en absoluto una novedad en Fernández. Ya en *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), el personaje interpretado por Dolores del Río se prostituía hasta llegar a la más extrema degradación para lograr la educación de su hijo (Victor Junco), que acababa convertido en brillantísimo abogado. “Todavía llevo en mis labios la leche de las emociones”, decía en su elocuente discurso el joven abogado –para establecer su condición de hijo nacido de mujer, aunque no la conociera–, al defender a una mujer acusada de asesinar a su esposo, estableciendo así la premisa de que, por tratarse de una mujer, capaz de la maternidad, el juicio debería ser indulgente con la acusada.

En un periodo en que se habían puesto tan de moda los abogados, como en general los universitarios y los “académicos del régimen alemanista”, no fue nada extraño para los seguidores de Fernández que la protagonista de *Salón México* luchara con denuedo y se prostituyera, hasta morir asesinada, siempre con el propósito firme de procurarle a su hermana menor la educación (en colegio para “señoritas decentes”) que le permitiera una vida “honorable” al lado de su muy patriótico novio (el joven militar recién llegado de la guerra con una lesión emblemática de su patriotismo, por supuesto), interpretado por Roberto Cañedo.⁶⁶

⁶⁶ Se han mencionado aquí solamente algunas de las más significativas cintas entre la infinidad de filmes que sobre el tema se hicieron. Pero conviene establecer que los géneros arrabalero y prostibulario decayeron paralelamente al fin del gobierno alemanista y que, de acuerdo con Emilio García Riera, fue precisamente en reacción a dicho género como a principios de los cincuenta se volvió a un modesto cultivo del cine de temas religiosos y sobre las virtudes de la vida familiar y femenina. Cabe agregar, por otro lado, que en un contexto en que el comunismo se veía como enemigo de la religión, y el cine de temas de barriada como contrario a los valores religiosos, familiares y morales, fue significativo también que el 25 de noviembre de 1951 se iniciaran las obras de remodelación de la Basílica de Guadalupe. Vid. Emilio García Riera, *Historia del Cine...*, op. cit., pp. 201-203.

Aunque todavía en *Víctimas del pecado* Fernández reincidió en sus referencias patrótico-nacionalistas, en la necesidad de la educación, la legalidad y el trabajo, el más representativo de sus filmes en aquel sentido fue *Río escondido* (1947). Mejor ajustado a la política discursiva del régimen, *Río escondido* planteaba la historia de una maestra a la que el mismo presidente de la República le encomendaba llevar a cabo su apostolado en el ámbito rural. El denuedo con que Rosaura Salazar (María Félix) y otro joven idealista, el médico interpretado por Fernando Fernández, luchaban en la película por llevar a cabo su misión alcanza ribetes de heroísmo cuando ambos tienen que enfrentarse a la corrupción y la oposición del cacique local (Carlos López Moctezuma) de Río Escondido. Compelidos a llevar a cabo su tarea de contribuir a sacar a la población rural de la ignorancia, la miseria y la insalubridad, con la enseñanza como única arma, Rosaura y el médico defienden el programa del gobierno de la República, como se plantea en el filme.

Las apelaciones al patriotismo, con referencias a Benito Juárez y a la historia mexicana en general, atribuyen un papel fundamental al fuerte gobierno central, que ejerce su paternalismo por intermediación de la maestra y el médico –representativos de todos los profesionales planteados como los adalides del progreso–, cuyo empeñoso afán de hacer viable el nuevo destino de México (la modernidad) concluye con la muerte de Rosaura por un síncope cardiaco, luego de que ha tenido que matar al cacique obstaculizador del desarrollo social. Aunque en el asesinato del déspota le vaya también la vida, Rosaura Salazar hace ver con aquel último gesto que su sacrificio no es inútil, a la luz de los esfuerzos del régimen que discursivamente, otra vez, se había propuesto reivindicar a indígenas y campesinos. Que *Río escondido* haya sido patrocinada por el régimen alemanista, con el fin de usar aquel tipo de cine y de proyectos en su

favor, lo prueba el testimonio mismo de Emilio Fernández, que así expresaba su muy sentido agradecimiento a Miguel Alemán.

Con la más honda gratitud por su gesto noble y por el apoyo lleno de fe con que usted me ha distinguido, pronto espero poder corresponderle sometiendo a su aprobación la película *Río escondido* que se está logrando gracias a su comprensión y a su admirable sentido de la patria. Hoy, permítame usted señor presidente, volverlo a estrechar en mis brazos.⁶⁷

En aquel marco discursivo sobre los indígenas y su reivindicación, a finales de 1948 también se llegó a hablar de lo siguiente:

[Un] muchacho alto, *de tipo indígena fino*, que se llama Rodrigo Muñiz, y que podría seguramente, con buena dirección, dar el Moctezuma que necesitamos para el año próximo escenificar una suntuosa *Conquista de México* que se le ha ocurrido a Julio Prieto y que ya traigo revoloteando en el subconsciente; y en la cual le quitaríamos a Moctezuma el sambenito de cobarde, para hacerlo un héroe a la griega, conocedor del determinismo de su destino, y poseído de un elegante desprecio por los conquistadores.⁶⁸

El 1º de enero de 1949, el Departamento de Asuntos Indígenas se transformaría en Instituto Nacional Indigenista, y conviene mencionar también al respecto que luego se sumó al tono de *Río escondido* la controversia originada por los restos de Cuauhtémoc, descubiertos por Eulalia Guzmán en septiembre de 1949. Poco más de seis meses después, llegó a plantearse la posibilidad de realizar un filme al respecto, de acuerdo con un telegrama enviado a la Presidencia y en el que se decía que “[ávidos] presentar verdad histórica drama emperador Cuauhtémoc, constituyóse organismo llevará a pantalla cinematográfica vida y muerte tan egregio patricio, respaldados por autoridades científicas en la materia. Esperamos

⁶⁷ AGN/MAV/523.3/15, telegrama de Emilio Fernández, con domicilio en la calle del Secreto núm. 23, Col. Del Carmen, D. F., a Miguel Alemán Valdés, Los Pinos, D. F., 29 de septiembre de 1947.

⁶⁸ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 223. Nota publicada el viernes 26 de noviembre de 1948. Las cursivas son mías.

su apoyo moral".⁶⁹

Conocedores de la disposición del régimen para aparentar en la cultura de masas lo que en los hechos realmente no se hacía, el verdadero rescate moral y económico de indígenas y campesinos, las peticiones del corte de las arriba citadas menudearon. Conforme a los esfuerzos del régimen alemanista por usufructuar en su favor las posibilidades del uso del cine como instrumento propagandístico en beneficio de la imagen gubernamental, se imponía una asepsia en virtud de la cual a *Río escondido* se le censuró un fragmento donde se escuchaba a unos indios decir, en medio de sus rezos, "libranos señor del gobierno".⁷⁰ Si el régimen y sus funcionarios quedaban contentos con filmes como *Río escondido*, después de que los "afinaban",⁷¹ no para todos resultaron inadvertidas las estratagemas, ni todos estuvieron de acuerdo con tales procedimientos. Algunos sectores de la audiencia y de la crítica desaprobaban aquel cine y al régimen que así actuaba. De ello da cuenta el siguiente testimonio de la época.

Me cuentan que el público de paga que ha empezado a ir al Orfeón para admirar a la señorita Félix en el *Río escondido* del Indio Fernández, toma a chunga muchas partes de la película, y ríe de pasajes como uno en que se declara que una criatura con viruelas es México, así como de otros en que menudean los elogios al régimen y al presidente Alemán. Me dicen que mientras el público se regocijaba de esa manera, una voz de lo alto, tronante como la de Alfaro Siqueiros, gritó que esos que se reían eran "de las derechas" [...] Derechas e izquierdas. No he visto la película pero, puesto que ella propicia semejante catalogación política del público, es evidente, que se aparta del simple propósito artístico para servir a fin de propaganda; y un alentador síntoma que la gente se resista a absorberla. No porque se trate de este régimen o del presidente Alemán. Así pudiera

⁶⁹ AGN/MAV/523.3/70, general de brigada Rubén García a Miguel Alemán, 17 de marzo de 1950.

⁷⁰ Mauricio Magdaleno, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 25 de junio de 1975. PHO/2/28, p. 72.

⁷¹ Los conflictos del cine mexicano con la censura oficial durante el alemanismo llevaron a los productores a nombrar como su representante nada menos que a José Revueltas. Éste había redactado un "código ético", que por supuesto no se aceptó. José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/43, p. 99.

tratarse del Santo Padre, tan mal está que se injerte la propaganda en la obra de arte, como está bien que el público rechace las píldoras políticas aunque vayan doradas con arte [...] Precisamente esta mañana escribí un artículo sobre "la lección de Eisenstein", y apunté en él la diferencia que existe entre la insuperable propaganda que hace la obra de arte per se — cuando la idea que expone nace de una endógena urgencia de comunicarse— y el pobre arte que realiza el encargo exógeno de propagar una convención oportunista [...] Y aunque el cine sea un arte menor, no escapa a la regla de que será menos valioso mientras sea más "intencionado". De otro modo, se queda a medio camino de sus incompatibles intentos.⁷²

Si bien *Río escondido* es por todo lo expuesto uno de los filmes más representativos del sexenio alemanista, es necesario mencionar que Fernández fue seguido en aquel lirismo nacionalista por otros productores y directores, varios de ellos con proyectos irrealizados, pero que por su planteamiento mostraban de manera definida los que ahora eran objetivos comunes del gobierno alemanista y de la industria.

Algunos de aquellos proyectos no llevados a cabo, pero representativos del régimen, fueron los propuestos por Alfonso Sánchez Tello para el rodaje de las películas que se llamarían *Alborada y México*, "[ambas] con un fondo altamente mexicanista y de gran exaltación del momento en que vive México [...]"⁷³ En aquella propuesta de Filmadora Chapultepec se criticaba "el falso mexicanismo", en referencia que se había hecho ya muy frecuente al cine de Fernández, y prometían que ellos sí mostrarían "nuestro verdadero sentir".⁷⁴

⁷² Salvador Novo, *op. cit.*, pp.115-116. Nota publicada el 14 de febrero de 1948. Para mayor abundancia de testimonios hemerográficos sobre *Río escondido* y sobre la filmografía de Fernández, véase Emilio García Riera, *Emilio Fernández*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 1987, 327 pp.

⁷³ AGN/MAV/523.3/41, Alfonso Sánchez Tello, de Filmadora Chapultepec, S. A., a Miguel Alemán, 6 de julio de 1948.

⁷⁴ Luis Estévez, de Continental Films, informaba también a Miguel Alemán, al solicitarle apoyo "moral" para hacer cine, que "[el] plan que nosotros pensamos llevar a cabo es con el objeto de dar a conocer en todo el continente lo que verdaderamente es México, ya que nadie hasta la fecha lo ha logrado en la forma que respetuosamente le estamos exponiendo". AGN/MAV/523.3/34, Luis Estévez, gerente de Continental Films, a Miguel Alemán, 12 de mayo de 1948.

Alborada es una historia con todos los elementos tanto dramáticos como emotivos que a través de sus personajes muestran uno de los grandes problemas de México, el amor a la tierra. *El esfuerzo de un grupo de hombres por hacer de su región un emporio de riqueza*, como el que de braceros en EUA vieran , *además contiene el problema de la alfabetización, el de la higiene, el de la irrigación*. Esta película está planteada *sin demagogia ni tendencia alguna ajena a lo que son nuestros problemas*, pero sí de un gran interés para México y fuera de México [...]⁷⁵

Además de referir entre sus propósitos los de tratar temas favoritos del régimen y de deslindarse de cualquier filiación comunista, la propuesta de Sánchez Tello para la película que debería llamarse *México* era que versaría sobre paisajes, música, trajes y danzas, con la finalidad de hacer una gran campaña pro turismo. Los solicitantes de Filmadora Chapultepec pidieron para la realización de *Alborada y México* un total de 1 400 000.00, con la sugerencia de que dicho costo se cubriera a través de las cámaras de comercio e industria de cada estado de la República.⁷⁶

Sánchez Tello y Filmadora Chapultepec no tuvieron éxito en su demanda, pero sí lo alcanzaron en cambio, en la ruta marcada por Fernández con *Río escondido* otros productores y directores, entre los que conviene ahora destacar a Roberto Gavaldón. Después de su muy afortunado debut con *La barraca* (1944), con la colaboración de José Revueltas en la estructuración de sus argumentos, Gavaldón realizó cintas de muy buena factura y consecuentemente de grandes logros comerciales y de crítica: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *La casa chica* (1949), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951). Todas estaban teñidas de muy claras referencias a una nueva burguesía, tan cosmopolita como corrompida y amoral, que por entonces se dijo

⁷⁵ AGN/MAV/523.3/41, Alfonso Sánchez Tello, de Filmadora Chapultepec, S. A., a Miguel Alemán, 6 de julio de 1948. Las cursivas son mías.

⁷⁶ *Ibid.*

que había cobrado fuerza en el sexenio alemanista y a la que Alejandro Galindo se había referido también en la comedia *Confidencias de un ruletero* (1949).⁷⁷

Sin embargo, no fue con aquellos filmes con los que Gavaldón dio continuidad al lirismo nacionalista cuyo modelo era el cine de Fernández. Fue en películas como *Rosaura Castro* (1950), *Deseada* (1950) y *El rebozo de Soledad* (1952) donde Gavaldón se hizo eco también de los afanes desarrollistas y modernizadores del alemanismo, a la vez que expositor de los valores de la cultura, la idiosincrasia y el folclor nacionales. En aquellas tramas se atestigua otra vez la lucha contra la miseria, la pobreza cultural y material, librada por médicos, enfermeras, maestros, ingenieros y demás apóstoles del progreso en combate contra el subdesarrollo en todas sus manifestaciones: fanatismo, machismo, corrupción, analfabetismo, etc. De ahí que, junto con *La bienamada* (Fernández, 1951), *El rebozo de Soledad* (Gavaldón, 1952) se haya considerado ejemplo de lo que se entendió por entonces como "cine de calidad".

En *El rebozo de Soledad*, Arturo de Córdova se enfrentaba como médico a un cacique muy similar al de *Río escondido*, déspota interpretado otra vez por Carlos López Moctezuma, y franco opositor a la educación y la salubridad. Quedó muy claro que las convenciones propagandísticas del régimen podían ajustarse a las del melodrama cinematográfico mexicano, y que las fórmulas de este género se forzarían hasta el último extremo para satisfacer a las necesidades del gobierno. El gángster interpretado por Arturo de Córdova en *Medianoche* (Tito Davison, 1948) se convertía, bajo el influjo amoroso de la maestra interpretada por Marga López, en un ejemplar maestro rural. El personaje descubría su verdadero

⁷⁷ Cf. Gustavo García, *La conquista de un sueño (1936-1950)*, en *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, p. 35.

destino, y también al México rural que requería conversos como él, al escuchar los versos de *México creo en ti*, en la voz de un niño indígena que con él había aprendido a hablar el castellano, a leer y a escribir, por cierto con métodos didácticos muy poco ortodoxos.

El ejemplo de *Río escondido* y *El rebozo de Soledad* todavía habría de reflejarse en varios filmes más, entre los que conviene mencionar *Marejada* (Carlos Toussaint, 1952), y en lo general en el cine de melodramas familiares urbanos. En estas historias se comenzó a alabar con mayor insistencia la educación universitaria, cuya nueva sede ya era construida por el gobierno alemanista, al mismo tiempo que se creaba, con los mismos afanes, el Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) el 1º de julio de 1951.⁷⁸ En homenaje a los empeños alemanistas por la educación, los licenciados y los académicos del gabinete, se realizaría en 1952 un documental histórico sobre la UNAM, titulado *Crisol del pensamiento mexicano*, con la cooperación de Clasa Films Mundiales, Hispano Continental Films, Estudios Azteca y el personal técnico y artístico de las tres compañías.

⁷⁸ Como ocurriría en el resto de las cinematografías del mundo la juventud estaba próxima a ponerse de moda. La inauguración del Monumento a los Niños Héroe en noviembre de 1952 preluvió la realización de biografías ejemplares, como la de *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954), y en general las historias con propósitos "edificantes" (el estudio, el deporte, la familia, los valores, etc.) para la juventud descariada o atormentada y la generación de posguerra, cuyo modelo más conspicuo sería *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).

El desenlace de la relación con Estados Unidos en materia de cine

Pese a un desplome inicial de la producción cinematográfica en la inmediata posguerra que pasó de 92 filmes en 1945 a 72 en 1946 y luego a 57 en 1947, el cine mexicano todavía pudo repuntar y vivir lo que para algunos fue la verdadera época de oro y para otros sólo la prolongación de la que se había vivido durante el avilacamachismo y la guerra. Ya desde aquellos años se advertía que México había vivido un periodo de "borrachera económica y de éxitos sin fundamento", debidos a la Segunda Guerra Mundial y a la inercia subsiguiente que llegó hasta 1950.⁷⁹ No obstante, durante todo el sexenio alemanista todavía pudieron manifestarse, en alguna medida, los talentos de los directores, los fotógrafos, los argumentistas y, sobre todo, los de las grandes estrellas surgidas en los primeros cuarenta, a las que se sumaron las cada vez más escasas revelaciones de otros que debutaron durante el alemanismo. Como quiera que haya sido, el cine mexicano había iniciado el periodo alemanista con muy buenos augurios.

En 1947 el cine (mexicano) era la tercera industria más importante en México; empleaba a 32 000 trabajadores; en el país había 72 productores de películas quienes invirtieron 66 millones de pesos para filmar cintas cinematográficas en 1946 y 1947, cuatro estudios activos con un monto de 40 millones de capital invertido y distribuidores nacionales e internacionales. Había aproximadamente 1 500 salas cinematográficas en todo el país y cerca de 200 sólo en la ciudad de México. Las películas mexicanas a fines de la década de los cuarenta disponían del 40% del tiempo de pantalla nacional; y cerca del 15% de las cintas cinematográficas que se exhibían en México eran producidas nacionalmente, más del doble del promedio que se produjo durante los años treinta [...] Desde los años cuarenta hasta principios de los años cincuenta, México tenía una de las industrias filmicas más importantes del mundo y era el principal productor en el mundo de habla hispana.⁸⁰

⁷⁹ Alejandro Galindo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 26 de junio y el 2 y 9 de julio de 1975, PHO/2/29, p. 208.

⁸⁰ Seth Fein, "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", en *Historia y Grafía*, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 139.

La información anterior, sintetizada por Seth Fein a partir de un documento elaborado por el gobierno mexicano, prácticamente fue robada por los oficiales de la embajada estadounidense y permite advertir hasta dónde puede llegarse en una guerra comercial como la que por entonces se estaba gestaba entre México y Estados Unidos en materia de cine. Conscientes ya de la amenaza que significaba la fuerte competencia del cine extranjero, principalmente el estadounidense, los diversos sectores integrantes de la industria filmica mexicana buscaban con desesperación la forma de preservar su bonanza. A la Presidencia de la República llegaban de todos los sectores concernidos por la industria del cine los llamados angustiados en busca de protección. Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, expresaba en su telegrama a Miguel Alemán lo siguiente:

*La industria cinematográfica mexicana espera angustiosamente reforma tratado comercio con EUA que permita ley proteccionista películas nacionales. Recuperación económica nación imposible lograrse mientras competencia cine americano tenga dentro territorio nacional mejores armas que las nuestras y la misma protección oficial que nosotros. Al discutir tratado comercio con EUA rogámosle vehementemente tenga en cuenta nuestra situación apremiante.*⁸¹

Por su parte, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas argumentaba esto:

*La industria cinematográfica precisa necesariamente reformar tratado comercio con EUA para lograr ley proteccionista a la industria nacional. Mientras competencia cine mexicano esgrime mejores armas y la misma protección oficial es imposible lograr recuperación de esta importante industria mexicana. Respetuosamente rogamus al discutir con Estados Unidos tratado de comercio tenga en cuenta angustiada situación industria.*⁸²

⁸¹ AGN/MAV/523.3/11, Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, a Miguel Alemán, 22 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

⁸² AGN/MAV/523.3/11, Miguel A. Saña, de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, a Miguel Alemán, 24 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

Finalmente, desde la propia Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica se planteaban, palabras más o palabras menos, prácticamente los mismos argumentos y el mismo llamado.

Esta cámara honradamente preocupada por grave situación industria cinematográfica confía en que se servirá usted tomar presente necesidad reformar tratado comercial con Estados Unidos aprovechando su próxima visita a dicho país, para estar en aptitud de expedir ley proteccionista que permita contrarrestar competencia películas extranjeras. Rogámosle atentamente esforzarse por conseguir condiciones favorables pues corre inminente peligro estabilidad industria condiciones actuales.⁸³

En consecuencia, el mismo gobierno mexicano se mostraba cauteloso con Estados Unidos en la materia y ponía claras las reglas de su nueva relación con los intereses hollywoodenses que buscaban preservar una posición favorable dentro del cine nacional. En respuesta al planteamiento del otrora muy poderoso Francis Alstock, Miguel Alemán se expresó así con su antiguo compañero de batalla por la propaganda anti Eje y pro estadounidense:

Me ha dado mucho gusto saber su propósito de organizar la producción de películas cinematográficas en el país, pues ello beneficiará grandemente la industria cinematográfica nacional y sus conexos [...] La parte de su programa consistente en que se produzcan películas en inglés de alta calidad por medio de compañías constituidas conforme a nuestras leyes, contribuirá a dar a conocer a México en el extranjero [...] La producción de películas de gran calidad es motivo de positivo interés del gobierno y puedo asegurarle que dentro de las normas legales contará usted con todas las facilidades y mi simpatía.⁸⁴

Los redactores de Miguel Alemán ensayaron varias veces esta carta, pues titubeaban respecto a si debían iniciarla con un *Muy estimado Francis* o *Muy*

⁸³ AGN/MAV/523.3/11, Juan Pérez Grovas, presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, a Miguel Alemán, 27 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

⁸⁴ AGN/MAV/523.3/19, Miguel Alemán a Francis Alstock, hospedado en el Hotel Reforma, 18 de agosto de 1947. Las cursivas son mías. En realidad, el proyecto de Alstock parecía ir en el sentido de suavizar la ya aludida intromisión agresiva de la RKO a partir de 1946, pero de todos modos ninguna de ambas rutas alcanzaría mayores logros en el terreno concreto de la producción de cine estadounidense en México.

querido Francis, aunque la dejaron en *Muy estimado amigo*. La relación de los antiguos colaboradores se redefinió y el gobierno mexicano establecía muy claramente que, si la coyuntura de la guerra había hecho posible violentar la normatividad y la legalidad, ahora, cuando Hollywood reasumía su tradicional agresividad y el Departamento de Estado lo apoyaba, él también asumía la postura de proteger su industria, entre otras cosas porque al propio régimen le convenía hacerlo y la necesitaba.

Por lo mismo, así como no prosperó la propuesta de Alstock tampoco avanzaría otra en la que al nicaragüense Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, se le recordó que se le había obsequiado un mosaico florentino para que pusiera "su valiosa ayuda cerca del señor presidente", con la finalidad de lograr la intervención de México para un proyecto que presuponía la producción de 10 películas en México, en inglés y en español, a un costo de un millón de dólares.

Los proponentes habían conseguido financiamiento seguro de dos bancos estadounidenses y solicitaban ahora el apoyo del Banco de México o de Nacional Financiera para aquel plan de producción cuyo mayor atractivo era, según sus gestores, el de que "aparte del dinero que se queda en México, la propaganda que se hará en todo el mundo será enorme y como atracción para el turismo magnífica".⁸⁵ Como los solicitantes rubricaron su petición con el señalamiento de que ya contaban con contratos de distribución en el mundo por vía de United Artists y RKO, muy probablemente fue éste uno de los factores que hicieron desestimar al gobierno mexicano la propuesta, pues bien podía tratarse de uno

⁸⁵ AGN/MAV/523.3/48, Ricardo González Montero a Rogerio de la Selva, 17 de septiembre de 1948. La carta hace alusión al hecho de que el mosaico florentino mencionado le había sido obsequiado a Rogerio de la Selva a través del señor Carlos Martínez. Es una referencia a la práctica común de los funcionarios públicos durante el alemanismo, de recibir regalos y sobornos para emplear las palancas del poder en beneficio de los intereses de los particulares que así les correspondían por sus "buenos oficios".

más de los intentos de la RKO por intervenir en la industria del cine mexicano por interpósitas personas⁸⁶ y disfrazando sus propuestas con supuestas buenas intenciones de contribuir a fomentar el turismo en México.⁸⁷

Mientras los diversos sectores de la cinematografía nacional solicitaban la protección del gobierno mexicano, sus principales enemigos se mostraban aparentemente solícitos con la industria que hacía mucho tiempo buscaban destruir. La embajada estadounidense en México había informado al Departamento de Estado, el 11 de julio de 1947, que en su primera visita a México, realizada entre el 28 de mayo y el 18 de junio de 1947, Nathan D. Golden, consultor sobre cine de la Oficina de Acuerdos Internacionales de Estados Unidos, se había entrevistado con los líderes de la producción, la distribución y la exhibición del cine en México.

Al discutir con aquéllos sus problemas, Golden les sugirió la constitución de una entidad que les permitiera efectuar estudios sistemáticos, extensos y básicos sobre su industria, pues sin una guía de esa naturaleza sería muy difícil solucionar los problemas de la misma. Golden dejó una muy grata impresión, y estableció contactos que serían muy útiles en el futuro, a decir de Merwin L. Bohan,

⁸⁶ El 17 de enero de 1949, N. Peter Rathvon, presidente de la RKO, se retiraría de México sin haber podido entrevistarse con Miguel Alemán, antes de partir a Los Ángeles, "para informarle acerca de una gran empresa que creo usted encontrará de gran interés e importancia". Rathvon también había intentado hablar con Rogelio de la Selva en el Club de Banqueros de México, pero ninguna de estas entrevistas se concretó porque tanto Alemán como de la Selva tenían todos los antecedentes de la actitud agresiva de Rathvon, Woram y Reisman, de RKO Hollywood, cuando trataron de apropiarse del control de los Estudios Churubusco entre 1944 y 1946. AGN/MAV/523.3/47, 19 de enero de 1949.

⁸⁷ Una de aquellas propuestas fue la que J. Wesley Boyce hizo a principios de 1949 a la Presidencia de México, en el sentido de producir filmes en el país, en inglés y en español, de manera que "de llevarse a la práctica aumentaría el interés por viajar a México, en todas las poblaciones de Estados Unidos, del Canadá y de todo el mundo. El gobierno puede financiar indirectamente las películas y recibiría un mínimo del 50% de las utilidades que se obtengan. El plan contrarrestaría las críticas de la prensa por la falta de la técnica para el fomento del turismo". AGN/MAV/523.3/50, J. Wesley Boyce a Miguel Alemán, 3 de enero de 1949.

Consejero de Asuntos Comerciales de la embajada estadounidense en México.⁸⁸

Pero la benevolencia de Golden y los diplomáticos estadounidenses era fingida. Detrás de su aparente filantropía y su deseo de "orientar" a los líderes de los diversos sectores de la industria cinematográfica mexicana, estaba la necesidad del Departamento de Estado y de Hollywood de conocerla ellos mismos a carta cabal para combatirla mejor. Esto quedó claro sólo muy poco tiempo después.

Cuando el gobierno mexicano encomendó al licenciado Armando Amador que preparara con ayuda de todos los sectores interesados en el cine, un extenso estudio sobre la situación de la industria, una vez que éste se halló listo los diplomáticos estadounidenses trataron de obtenerlo. Ante la negativa de Amador de proporcionárselo, con el argumento de que lo había elaborado para uso del Consejo Superior Ejecutivo de Comercio Exterior de la Secretaría de Relaciones Exteriores y de los miembros de la industria filmica mexicana, los diplomáticos de la embajada estadounidense literalmente robaron la información.

Lo anterior se deduce del comunicado en que la embajada informa que, ante la indisposición de Amador para darles una copia, "obtuvieron" el estudio de manos de un miembro de la Asociación de Productores de Cine Mexicano.⁸⁹ Con esta medida, quien así traicionó a su gremio puso a los negociadores estadounidenses en condiciones de usar información privilegiada, proveniente de

⁸⁸ NAW/812.4061/MP7-1147, Merwin L. Bohan al Departamento de Estado, 11 de julio de 1947. No pudo localizarse en ninguno de los archivos mexicanos consultados para esta investigación la copia en español del estudio citado, por lo cual sólo pude leerlo en la copia en inglés disponible en los Archivos Nacionales de Washington.

⁸⁹ Rafael Pérez Grovas y Santiago Reachi son los nombres más frecuentemente mencionados en la correspondencia diplomática estadounidense, como los de los más asiduos proveedores de información para los funcionarios estadounidenses.

México, contra los industriales del cine de este país. El oficial de la embajada estadounidense que envió la información robada sugería que el análisis, por lo demás muy completo y minucioso en cuanto a los aspectos de la exportación y distribución del cine mexicano en el extranjero, se entregara a la División de Cine del Departamento de Comercio en Estados Unidos, con la finalidad de que se verificara su precisión y se usara en las negociaciones donde los representantes mexicanos seguramente fundamentarían sus planteamientos en aquel acopio de datos básicos.⁹⁰

Toda esta intriga se desató porque tanto en México como en Estados Unidos el auge de la producción parecía ser indicador real de una bonanza, aunque en verdad que no era del todo así. Conviene apuntar que, después de un leve descenso en 1947, en 1948 la realización repuntaría a 81 filmes después de la debacle de 1947 y observó un ritmo ascendente con 108 en 1949 y 124 en 1950, y otro más bajo, pero regular, con 101 en 1951 y 98 en 1952. Después del tope máximo alcanzado en 1950, los descensos de 1951 y 1952 tuvieron que ver, además de las causas ya mencionadas, con la crisis de fin de sexenio.

Pero aunque parecía no haber causas para la alarma, nadie podía engañarse, y eso lo sabían muy bien tanto los industriales del cine mexicano como Hollywood. El avance se registraba en términos cuantitativos, más que cualitativos, y esta tendencia se acentuó gradualmente. La industria nacional pudo todavía defenderse parcialmente porque el Estado continuó protegiéndola. Una vez desprovista de la tutela del Departamento de Estado estadounidense y la OCAIA, tuvo que enfrentar en su distribución a los rivales surgidos de sus propios escombros (Inglaterra, Italia, Alemania, España, y otra vez Argentina), como si la

⁹⁰ NAW812.4061/MP11-647, Merwin L. Bohan al secretario de Estado, 6 de noviembre de 1947.

rivalidad de Hollywood no fuera suficiente.

Las medidas del gobierno para proteger el cine mexicano, iniciadas por Ávila Camacho y descritas en los apartados anteriores, continuaron a partir de 1947. El Banco Cinematográfico se convirtió en una institución mayoritariamente estatal bajo la denominación de Banco Nacional Cinematográfico, y su encomienda fue la de financiar la producción mexicana.⁹¹ También en 1947, se fundó la distribuidora Películas Nacionales, S.A. (Pelnal), de carácter paraestatal, cuya misión sería distribuir más eficientemente de las producciones mexicanas en el interior del país.

Sumadas a la antigua prohibición de realizar doblaje, la intervención del Estado para crear un circuito de cines de carácter paraestatal (1944), la contención por la vía legal de los intereses hollywoodenses que pretendían controlar la producción mexicana adueñándose de sus estudios filmicos (1944) y el establecimiento de Películas Mexicanas, S.A. (Pelmex, 1945) para comercializar el cine mexicano en el extranjero, la transformación del mencionado banco en Nacional Cinematográfico y la fundación de Películas Nacionales (Pelnal) —estas dos últimas medidas tomadas en 1947— pretendían cerrar el cinturón protector del cine mexicano.⁹²

⁹¹ Un oficio relativo a la producción filmica financiada por el Banco Nacional Cinematográfico, S. A., entre enero y el 30 de noviembre de 1949, muestra que casi 50 por ciento de los 96 filmes producidos en México hacia aquella fecha habían sido financiados por el gobierno mexicano. Como lo dictaba la tendencia del régimen, los mayores beneficiarios de los préstamos eran compañías poderosas como CLASA Films Mundiales, Rosas Priego o Producciones México, S. A., a los que se asignaban créditos de 300 000.00 pesos en promedio (aproximadamente 50 por ciento del costo de producción); los beneficiarios intermedios eran empresas como Filmex, que recibían empréstitos de un promedio de 150 000.00 (entre 15 y 20 por ciento del costo), hasta llegar a préstamos que descendían de 40 000.00 hasta 11 500.00 pesos, para compañías cuyas películas no garantizaban éxito y productividad continuada, y que en consecuencia no aseguraban la recuperación de los créditos. Este último caso lo ejemplificó la película *Café de chinos*, producida por Astor Films y patrocinada con 11 500.00 pesos. AGN/MAV/523.3/18, Adolfo Ruiz Cortines, secretario de Gobernación, a Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, 30 de noviembre de 1949.

⁹² Todavía en 1950 se creó la entidad denominada Crédito Cinematográfico Mexicano, S. A., de Abelardo L.

Con todos los esfuerzos del Estado, con el prestigio internacional que se había ganado el cine mexicano, fundamentalmente por los filmes de Fernández, y con el elevado índice de la producción anual, que había llegado a 124 filmes en 1950, la cinematografía nacional parecía disfrutar de su verdadera época de oro. A los triunfos de Galindo y Rodríguez en el ámbito local se encadenaron los conseguidos en el exterior no sólo por Fernández, sino por Gavaldón y Buñuel, a los que se añadieron los logros de Julio Bracho y también de un buen número de debutantes en todos los terrenos y de figuras llegadas del exterior, en reemplazo de las estrellas mexicanas que brillaban en el extranjero.

Ciertamente, las clases medias y altas comenzaron a dar la espalda al cine mexicano para volverse hacia el estadounidense, de nuevo más atractivo, y al europeo. Las cintas mexicanas se encauzaron a las clases de menores ingresos y se abarataron temática, formal y económicamente al bajar el costo promedio de producción.⁹³ No obstante, durante todo el alemanismo, pese a los malos augurios de quienes conocían bien la industria, el cine mexicano pareció disfrutar de una bonanza similar y hasta superior a la de la guerra. En el trasfondo de todas aquellas apariencias, lo único que sí era constante y consistente era la lucha sorda de Hollywood contra México. Ni la embajada estadounidense ni los representantes de las *majors* en este país habían dejado nunca de prestar extrema y cuidadosa atención al desarrollo de los acontecimientos en el cine mexicano.⁹⁴ Todos se

Rodríguez, como una nueva financiera de películas que sustentaría el desarrollo de la industria.

⁹³ El costo promedio más alto de boleto para el cine durante el alemanismo fue de 4.50 pesos, en cines como el Metropolitán, Chapultepec, Palacio Chino u Olimpia, que en lo general exhibían el cine estadounidense. El boleto más económico durante el alemanismo costó en promedio .60 centavos en cines como el Briseño, Majéstic, Tacuba o Politeama, hacia los que en general se encauzó paulatinamente el cine mexicano.

⁹⁴ El 26 de diciembre de 1947, por ejemplo, la embajada estadounidense enviaba al Departamento de Estado el último número de *El Cine Gráfico*, anuario de 1945-1946, considerado por entonces "el libro del año del cine mexicano". La finalidad era que el gran compendio de información de la industria de la cinematografía nacional que era aquel libro sirviera al Buró de Comercio Interior y Exterior de Estados Unidos, al que ya se había enviado el número anterior de la misma publicación. Vid. NAW812.4061/MP12-2647. La embajada estadounidense lo remitió al Departamento de Estado.

aprestaban a la batalla final.

Desde la muerte de Roosevelt, ocurrida en abril de 1945, se había comenzado a desintegrar la maquinaria que obligó a Hollywood a tolerar momentáneamente el éxito del cine mexicano. La salida del embajador Messersmith a finales de 1946 había sido precedida por la salida de los oficiales de la OCAIA, la cual, absorbida junto con la OWI por la Oficina de Información Internacional y Relaciones Culturales de Estados Unidos en 1945,⁹⁵ se desmanteló finalmente en 1947. Puede decirse que prácticamente todos los artífices del plan de ayuda destinada al cine mexicano desde Estados Unidos se hallaban fuera de la arena política cuando se inició el gobierno alemán. Por otra parte, es posible afirmar que casi todo el personal político del gobierno estadounidense que sustituyó a Roosevelt coincidía en un objetivo: consolidar de la hegemonía estadounidense en el mundo.

Si bien la política de la Casa Blanca en la posguerra, como ya se apuntó, privilegiaba la reconstrucción de Europa, no por ello se desconocían los avances logrados en el desarrollo, así hubiera sido desorganizado, que el Departamento de Estado había propiciado en las repúblicas latinoamericanas. Eso era algo que, desde la perspectiva de Hollywood, debía aprovecharse en beneficio del cine estadounidense y no del mexicano.

Mientras que el fin de la guerra indujo a Hollywood a volver a recalcar su programa comercial al Departamento de Estado, el cual estaba ahora integrado irreversiblemente dentro de los programas de propaganda internacional de la política exterior de los EUA. Cada uno reforzaba al otro. La corporación pública con base en Hollywood, establecida por la OCAIA y

⁹⁵ José Luis Ortiz Garza, *La guerra de las ondas*, México, Planeta (Espejo de México), p. 238. La OCAIA había tenido el nombre de Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos desde julio de 1941. El 23 de marzo de 1945, se denominó Oficina de Asuntos Interamericanos, nombre que conservó hasta el 20 de mayo de 1946, fecha en que inició su paulatino desmantelamiento concluido en 1947.

administrada por los mejores ejecutivos industriales para coordinar las actividades de los estudios en Latinoamérica (incluso la modernización de la industria fílmica mexicana) –la Motion Picture Society for the Américas– demostró esta alteración. Al formular su misión de posguerra, la sociedad explicó claramente cómo convergían los objetivos de Hollywood con las metas de la política exterior de los Estados Unidos: “Una oportunidad de proporciones históricas se le presenta ahora a nuestra industria. El poder de este gran medio se manifestará no sólo en dinero sino en la influencia ideológica sobre las naciones [...] No es necesario mencionar que Latinoamérica es una consideración vital para la industria en beneficio de los habitantes de Estados Unidos [...] El desarrollo industrial de las otras repúblicas americanas excedería cualquier otra zona del mundo [...] Esto significa más poder de compra en los países latinoamericanos, lo cual crea un mercado para el producto de exportación norteamericano. Desde el punto de vista comercial, el mercado latinoamericano es la zona que se expande más rápidamente en el mundo. Pruebas selectivas del aprovechamiento de las cintas cinematográficas en los diversos países de Latinoamérica han empezado a mostrar el enorme potencial de esta gran zona”.⁹⁶

En la posguerra, pues, tenía lugar una confluencia de los celos que Hollywood había comenzado a sentir por el éxito del cine mexicano en los mercados latinoamericanos y de otros equivalentes, en terrenos estrictamente políticos y diplomáticos, que experimentaban los funcionarios de la Casa Blanca y del Departamento de Estado al advertir que, en la gira de Juan F. Azcárate, México había pretendido cosechar los frutos de la imagen y el prestigio internacional que, gracias al cine y a la colaboración con los Estados Unidos, había ganado el país frente a las repúblicas latinoamericanas.⁹⁷

Si la cinematografía mexicana se había convertido en el símbolo del prestigio y la modernidad de México, Hollywood y la Casa Blanca coincidieron durante la posguerra en la necesidad de combatirlo. Estados Unidos no deseaba que la imagen y la reputación alcanzados por aquel país mediante su cine

⁹⁶ “Fourth Draft of History of Motion Picture Society of the Américas”, NA RG229, registros de la oficina del coordinador de los asuntos interamericanos. Entrada 78, caja 961, pp. 79-80, cit. por Seth Fein en “La diplomacia del celuloide...”, *op. cit.*, p. 147.

⁹⁷ Véanse en el capítulo anterior las reacciones del Departamento de Estado sobre la gira de Juan F. Azcárate, como embajador de buena voluntad de México, por América latina.

pudieran desplazarlo en el liderazgo de la región. Después de todo, las repúblicas latinoamericanas tenían una mayor afinidad cultural con México (por el idioma, la religión, el mestizaje, etc.) y todas tenían en común un añejo sentimiento antiestadounidense que ese país podría capitalizar fácilmente en su favor. Ahora había concordancia y los intereses comerciales de Hollywood corrían paralelos a los ideológicos y económicos de la política exterior estadounidense en cuanto a la necesidad de su expansión.

Ya desde 1942, al mismo tiempo que se impulsaba la política de apoyo al cine mexicano en aras de una propaganda favorable al bando aliado, y particularmente a Estados Unidos, se habían previsto las posibilidades y necesidades de posguerra, en estos términos: "[aunque] no pueden citarse circunstancias específicas en las que mercancías estadounidenses hayan sido vendidas a través del uso de filmes, al mismo tiempo es sabido que el efecto acumulado de la exhibición masiva de filmes hollywoodenses ha contribuido a promover la venta de productos estadounidenses en México".⁹⁸ Para lograr la difusión e imponer la hegemonía del *american way of life* resultaba fundamental el imperio del cine estadounidense, como se señala en el documento citado, cuyo título era *Trade follows the film*.

Ante aquella confluencia de intereses en su contra, ni los productores de cine ni el gobierno mexicanos pudieron darles la batalla a los estadounidenses congregados en un bloque para defender sus intereses. El crecimiento de la cinematografía mexicana había sido tan desorganizado como la industrialización general de México durante la guerra. La prueba de ello fue que, cuando el aparato

⁹⁸ NAW812.4061MP/259, Morris Hughes, cónsul estadounidense en México, al secretario de Estado de su país, 5 de agosto de 1942, en un apartado de su documento titulado "Trade follows the film".

productivo mexicano comenzó a tratar de formar un bloque, habían pasado ya muchos años desde que los magnates hollywoodenses actuaban en común acuerdo contra México, y, cuando los mexicanos crearon por fin las entidades que podrían darles fuerza (las distribuidoras, los cines, la comisión, el banco, la cámara etc.) no pudieron contrarrestar dos factores que obraban en su contra desde el interior.

Uno era el monopolio de la exhibición, que ni el gobierno ni los productores pudieron combatir frontalmente. Al contrario, el divisionismo entre los industriales del cine mexicano los debilitó en su lucha contra Jenkins, con el resultado de que, mientras unos se unieron a éste, otros acabaron por ser derrotados porque, con diversas estratagemas y aliados, ese rival continuaba apoderándose paulatinamente de gran cantidad de cines, por lo cual luego le resultaba fácil imponer sus condiciones a los productores.⁹⁹ Otra de las formas que hacia los años del alemanismo encontraría Jenkins para hacer obedecer sus reglas en el cine mexicano fue la práctica de fundar compañías productoras, a veces por mediación de sus personeros, como Gabriel Alarcón o Manuel Espinoza Yglesias, en sociedad con productores mexicanos ya establecidos, de manera que

Desde una posición de control absoluto de la exhibición, los representantes mexicanos del monopolio Jenkins lograron penetrar, por medio de asociaciones, en el sector de la producción para orientar los temas y la calidad de los productos fílmicos de forma más acorde con las supuestas necesidades del mercado cautivo, pero en el fondo para proteger sus intereses en el área del consumo.¹⁰⁰

⁹⁹ Sobre los procedimientos de Jenkins, Miguel Zacarías refirió que Theodoro Gildred, Abelardo L. Rodríguez y Miguel Bujasán habían formado parte de una sociedad que posteriormente vendió todas sus acciones a Jenkins. Con compras sucesivas de este tipo, en algunas ocasiones por la fuerza, Jenkins llegaría en 1949 a controlar 80 por ciento de la exhibición en México. Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975. PHO/2/44, p. 165. Véase al respecto también *El libro negro del cine mexicano*, de Miguel Contreras Torres.

¹⁰⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Cineastas de México, 4), 1989, p. 106. Como ejemplo de aquella clase de asociaciones, Raúl de Anda refirió a De la Vega que “me hablaron dos de los exhibidores más importantes de la República,

Por otro lado, nada se podía hacer contra la industria y el gobierno estadounidenses, cuando a este último se debían en buena medida la candidatura y el triunfo electoral del presidente, Alemán, quien fue cada vez más dependiente de la nación vecina para dar continuidad a su administración.

Lo anterior explica que, cuando el gobierno y la industria cinematográfica mexicanos intentaron defenderse de la agresividad de Hollywood mediante restricciones arancelarias, tarifas impositivas y demás medidas, la Meca del cine y el Departamento de Estado reaccionaron violentamente e impusieron disposiciones similares y aun más restrictivas para las películas mexicanas que se exhibieran en Estados Unidos.

En aquel país se sabía que el mercado de los estados del sur podía no ser el más grande para el cine mexicano, pero también que, no obstante ello, era uno de los más rentables, debido a su moneda. Así, cuando el Departamento de Estado aplicó sus tarifas impositivas en respuesta a las que México administraba al cine hollywoodense, el gobierno de este país no tuvo más remedio que dar marcha atrás y dejar las cosas como estaban. Las cintas hollywoodenses seguirían dominando los mercados de México, y los de habla hispana en general.

El estudio del Consejo Superior Ejecutivo de Comercio Exterior, que, como dijimos, había sido "obtenido" de manera ilegal por la embajada estadounidense, puntualizaba claramente la importancia del cine mexicano, tanto para sus industriales como para su mismo gobierno. México consideraba a Latinoamérica

que eran Gabriel Alarcón, dueño de un circuito, y Manuel Espinoza Yglesias, propietario del otro. El primero concertó conmigo un plan de asociación para producir cintas, y Espinoza Yglesias llamó a Gregorio Walerstein para asociarse con él". La firma fundada por De Anda y Alarcón fue Compañía Intercontinental de Películas, S. A. *Ibid.*, p. 105.

como su mercado y, al no tener ninguna competencia de otra cinematografía en la región, los industriales del cine mexicano actuaron en ella de manera tan imperialista como Estados Unidos lo había hecho en el pasado y seguiría haciéndolo con todo el mundo en los años por venir.

La fuerte vinculación del Estado mexicano con la industria fílmica nacional, que se había iniciado por vez primera durante el cardenismo y se había fortalecido enormemente con Ávila Camacho, se sostenía con el que había sido su sostén oficial durante la guerra: Miguel Alemán. Debido a ello, el gobierno y la industria fílmica mexicanos se aliaron con el fin de enfrentar la recomposición del Departamento de Estado con su industria, Hollywood, que si había titubeado hasta antes del fin de la guerra, actuaba con gran decisión desde finales de 1946.

Como no contaban con monopolios fuertes en la producción, distribución y exhibición, los productores mexicanos se hallaban en desventaja frente a las *majors*, las ocho productoras más poderosas de Hollywood. Hacían falta nexos consistentes entre productores y distribuidores mexicanos, que sobraban en Hollywood, ya que cada casa productora era su misma distribuidora, y ello representaba un fuerte *handicap* para el cine mexicano. Además, los vínculos entre producción y distribución con exhibición eran débiles en México, pues había un monopolio de exhibición cuyos intereses comerciales estaban más ligados a la cinematografía hollywoodense que a la mexicana.¹⁰¹ Con el fin de evitar monopolios, se había propiciado una relativa atomización que ahora se volvía contra gobierno y productores.

¹⁰¹ Hacia abril de 1949, las empresas exhibidoras independientes, esto es los cines ajenos al monopolio Jenkins, se quejaron ante la Presidencia de la República de las presiones que sobre ellas ejercía Jenkins al privarlas de contratos para la exhibición de películas mexicanas y ponerlos en riesgo de tener que cerrar sus salas y de enfrentar conflictos laborales y sindicales. AGN/MAV/523.3/54, telegramas de diversas partes del país dirigidos a la Presidencia de la República, con acusaciones contra William Jenkins, abril de 1949.

Todo había tratado de resolverse mediante el banco, la comisión, la ley y demás recursos oficiales. Pero, ante la inutilidad de dichos esfuerzos, el gobierno mexicano intentó aplicar la fuerza, como lo han hecho siempre Hollywood y el Departamento de Estado aliados, y quiso imponer diversas medidas arancelarias y cuotas.¹⁰²

El giro de la política de Estados Unidos, que llevó a Hollywood a arrebatarse a México primero el mercado español y después a combatirlo por todos los medios en el mismo país y en América latina, todo ello con la complacencia del Departamento de Estado, marcó al gobierno mexicano el punto de arranque para emprender la lucha contra las *majors*, el grupo distribuidor de cine más poderoso en México. Ante las demandas estadounidenses de un mercado libre y sin restricciones, el gobierno de este país, en respuesta a las presiones ya mencionadas de los productores, consideró que los filmes hollywoodenses no deberían competir con las cintas mexicanas sin restricciones e intermediaciones, por el solo hecho de que se enfrentaban a mercados y situaciones distintas de origen.

Hacia junio de 1948, el régimen mexicano se propuso adoptar los modelos protectores de Gran Bretaña, Francia, Italia, España y Argentina con la finalidad de que las distribuidoras estadounidenses no monopolizaran los espacios de exhibición y hubiera lugar para el estreno en México de las producciones mexicanas, así como con el objetivo de que las compañías hollywoodenses no sacaran del país todas las ganancias obtenidas al exhibir sus filmes, para lo cual

¹⁰² Las primeras propuestas al respecto fueron comunicadas de inmediato por las distribuidoras estadounidenses y la embajada al Departamento de Estado el 7 de noviembre de 1947. NAW812.4061/MP11-747, telegrama confidencial del 7 de noviembre de 1947.

Antonio Castro Leal se basaba en el modelo inglés.¹⁰³

El cine hollywoodense recuperaba su costo tan sólo en su mercado interno, y su explotación en mercados extranjeros constituía simplemente ganancia, lo cual no ocurría en el caso de México. Los filmes de este país dependían notoriamente de sus mercados extranjeros y Hollywood, sabiendo que aquél era uno de los puntos débiles de su competidor en el mundo de habla hispana, había comenzado por arrebatárle el mercado español, como se dijo en el apartado anterior.

Las tretas de Hollywood en España, ante las cuales el Departamento de Estado ya no intervino para proteger a México, provocaron una reacción airada del gobierno de este país, que rozó las proporciones de un conflicto diplomático durante el alemanismo. Productores y diplomáticos mexicanos tenían claras dos cuestiones: primero, que Estados Unidos sacaba provecho de su control sobre la película virgen, recurso fundamental en todas las negociaciones relacionadas con la distribución del cine hollywoodense en otros mercados.

Por otro lado, la potencia norteamericana se beneficiaba de la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España. El éxito del cine mexicano en este último país había sido muy grande, como lo mostraría el lirismo de Ernesto Giménez Caballero,¹⁰⁴ pero era mayor la necesidad del gobierno franquista de congraciarse con Estados Unidos, borrar el estigma de su pasado pro nazí, ser aceptado en la ONU y participar de los beneficios del Plan Marshall.

¹⁰³ NAW812.4061/MP6-948, del Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 9 de junio de 1948.

¹⁰⁴ Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos (Cuadernos de monografías, 5), 1948, 112 pp.

Así las cosas, Miguel A. Saña, director de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, aceptó con Francisco Castillo Nájera, el nuevo Secretario de Relaciones Exteriores, una acción concertada para exigir de Estados Unidos un cambio de su postura. Todo había sido inútil. En 1947, los gobiernos de ambos países habían abrogado el acuerdo comercial firmado en 1942 y, cuando fracasaron las negociaciones para un suscribir nuevo convenio, se deshicieron las expectativas por arreglos que procuraran alguna protección especial a las películas mexicanas.

Fue en aquel contexto donde proliferaron los llamados de diversos grupos y voceros de la industria para que se impusieran a los exhibidores del país cuotas de hasta 50 por ciento de tiempo de pantalla para los filmes mexicanos –lo que nunca se hizo– al mismo tiempo que se aplicaban todas las medidas del gobierno con que se buscaba frenar la competitividad de Hollywood.

Por supuesto, tanto en la Meca del cine como en el Departamento de Estado se desató una reacción airada ante la actitud excesivamente proteccionista del gobierno mexicano con su industria fílmica, que se oponía a la exigencia de libre mercado prevaleciente en la política exterior de Estados Unidos. La gota que derramó el vaso habrían de ser las prácticas impositivas seguidas por México contra Hollywood. Merryl C. Gay, de la División de Política Comercial del Departamento de Estado, se encargó de idear las formas en que este último despacho apoyaría el rechazo de Hollywood a las medidas que el gobierno mexicano tomaba para proteger su cine.¹⁰⁵

¹⁰⁵ NAW812.4061/MP6-948, 9 de junio de 1948.

En 1948, las autoridades de México acordaron volver a la exención del impuesto del 5 por ciento sobre el ingreso total a la distribución y exhibición de los filmes mexicanos dentro del país, y administrar aquél otra vez sólo las cintas extranjeras. A sabiendas de que casi el 80 por ciento de las películas extranjeras eran estadounidenses, era claro que la medida se dirigía contra Hollywood. La vuelta a aquella exención generó circunstancias favorables para los productores, distribuidores y exhibidores mexicanos, similares a las que se habían concretado a partir de 1942.

Sin embargo, la situación no se detuvo ahí. El gobierno mexicano gravó con un tres por ciento de impuesto nuevo adicional la distribución de películas, aunque de nuevo exentó de ello al cine mexicano, y decretó un considerable incremento (de casi 1600 por ciento) en el costo de los servicios de supervisión. Contra esta última medida protestarían airadamente no sólo los representantes de los intereses hollywoodenses en México, sino también la Asociación Nacional de Empresarios de Cines que, como siempre, con sus actitudes, apoyaba más a la cinematografía estadounidense que a la nacional.¹⁰⁶ Abbey Schoen, Harry Turkel y W. Pratchett, delegados de algunas de las *majors* en México, cuyo abogado era Enrique Zienert, informaban al Departamento de Estado y a los oficiales de la embajada estadounidense que aquellas medidas habían sido instigadas por individuos "extremadamente nacionalistas", en referencia concreta a Antonio Castro Leal,¹⁰⁷ y también por la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine Mexicano, quienes llegaron al punto de sugerir que con los fondos generados por las cargas impositivas contra Hollywood en México se podría sostener la Comisión

¹⁰⁶ AGN/MAV/564.1/624, Rafael Rojas Loa, gerente de la Asociación Nacional de Empresarios de Cines de México, a Miguel Alemán, 22 de diciembre de 1948.

¹⁰⁷ NAW812.4061/MP9-13-48, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 13 de septiembre de 1948.

Nacional de Cinematografía.¹⁰⁸

Como un recurso más, el gobierno mexicano impuso licencias de importación a los filmes estadounidenses y encomendó a Armando Amador de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que diseñara el sistema correspondiente. Debido a ello, la embajada estadounidense presentó una reclamación verbal ante la cancillería mexicana el 19 de enero de 1949.¹⁰⁹ Por otra parte, se comenzó a ejercer una censura contra los filmes estadounidenses que generó todavía más complicaciones.¹¹⁰

Hacia febrero de 1949, se tenía ya configurado un esquema en que el cine mexicano había impuesto a Hollywood un sistema de licencias de importación, un aumento del costo de los cargos por supervisión, un impuesto de 3 por ciento

¹⁰⁸ NAW 812.4061/MP12-2748, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 27 de diciembre de 1948.

¹⁰⁹ NAW 812.4061/MP1-2449, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 24 de enero de 1949.

¹¹⁰ Ejemplos de esta clase de conflictos fueron la censura al filme *Guilty of Treason (Acusado de alta traición)*, de Felix E. Feist, que se produjo en Hollywood en 1949, pero no se estrenaría en México sino hasta el 26 de marzo de 1953, terminado el gobierno alemanista; por otra parte, una producción de la MGM, *News of the Day*, había sido censurada por la Dirección de Supervisión de Gobernación en las partes en que aparecía el papa Pío XII haciendo referencias a los comunistas como los enemigos de la religión. El Departamento de Estado y Hollywood se defendieron de la acción de las autoridades mexicanas apelando a la Conferencia de Génova sobre libertad de información. Ante los reclamos de los oficiales de la embajada estadounidense, Armando Amador les contestó que el gobierno de México no tenía necesariamente que acatar una resolución de una convención internacional que no había suscrito y que seguía prevaletiendo en ese sentido el derecho de cada país a ejercer una censura. Ante esto, la embajada concluyó que, por una parte, la historia reciente de México había sido anticlerical y, por la otra, era cierto que desde la perspectiva mexicana se estaba tratando de evitar un problema aún mayor, pues los comunistas o personas afines a ellos podrían haber creado un conflicto a partir de la exhibición del filme de la MGM. La conclusión de los oficiales de la embajada fue que las autoridades de censura en México repetirían la misma acción en ocasiones similares futuras y que si se les planteaban reproches al respecto perseverarían todavía más en esas actitudes, por lo que en este terreno resultaba inútil en extremar las confrontaciones. Sin embargo, la cuestión no paró ahí de parte de Hollywood y la embajada estadounidense. Hacia mayo de 1950, los distribuidores de Hollywood en México informaron al secretario de Gobernación que Jesús Castillo López, encargado de la "supervisión", les cobraba "mordidas" (*bribes*) para expedirles los permisos de exhibición. Luego de contribuir a crearle fama de impopular y problemático entre otros miembros de la Secretaría de Gobernación y de la oficina de supervisión, y ante la evidencia de que efectivamente extorsionaba a distribuidores y exhibidores, Jesús Castillo López fue sustituido en las funciones de supervisión por José Lelo de Larrea, sólo que aquello no en plan de castigarlo, pues se le ascendió a presidente de la Comisión Nacional Cinematográfica a partir de julio de 1949, en sustitución de Antonio Castro Leal, nombrado embajador de México ante la ONU. NAW812.4061/MP5-1249, la MPPDA a la embajada estadounidense, 12 de mayo de 1949; y MP6-2149, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 21 de junio de 1949.

adicional al 5 por ciento que ya pagaba sobre sus ingresos y, finalmente, dificultades de censura, todo lo cual se discutía acaloradamente en reuniones celebradas en la embajada estadounidense entre funcionarios mexicanos como Armando Amador y Enrique Zienert, los representantes de las *majors* y además, los funcionarios de la legación.¹¹¹

Ante la situación, que parecía más intolerable que nunca, la Asociación de Productores y Distribuidores de Hollywood (Motion Pictures Producers and Distributors of America, MPPDA) prácticamente exigió que la embajada estadounidense en México, conforme a instrucciones del Departamento de Estado, protestara por lo que consideraban una actitud arbitraria de los funcionarios mexicanos al imponer las medidas de censura y en general al mostrarse hostil al cine hollywoodense. Como argumento, la MPPDA esgrimía, de acuerdo con Max Ehrenerich (representante en Nueva York de CLASA Mohme Inc., una de las dos más grandes distribuidoras de cine mexicano en Estados Unidos), que en su país las películas mexicanas nunca habían sido sometidas a censura alguna.

Otro punto de referencia que la MPPDA daba a la División de Política Comercial, para que instruyera a la embajada estadounidense en México en su propósito de "suavizar" la que consideraban una "animadversión" gratuita de los funcionarios mexicanos, era la historia del apoyo de Estados Unidos al cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial.

Durante la guerra los productores mexicanos pudieron no haber continuado en el negocio si no hubieran contado con los laboratorios en la ciudad de Nueva York para que les hicieran suficientes copias de sus filmes en un momento en que las existencias necesarias de película virgen

¹¹¹ NAW812.4061/MP2-949, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 9 de febrero de 1949.

no estaban disponibles en México [...] De acuerdo también con el Sr. Ehrenreich esta cooperación "salvó el mercado" para las películas mexicanas y significó un total de aproximadamente 2000 copias de películas mexicanas que fueron subsecuentemente distribuidas no sólo en este mercado sino también en América Latina [...] Estas consideraciones me llevan a renovar mi solicitud de reclamaciones adicionales, vía nuestra embajada, y agradeceré cualquier información que puedan enviarme así como sobre cualquier acción que se tome al respecto.¹¹²

Con aquellas medidas contra las que protestaba la MPPDA, el gobierno mexicano había conseguido desatar la furia de Hollywood y del Departamento de Estado, que de inmediato emprendieron represalias con toda la forma de una venganza contra los industriales del cine mexicano. A éstos, por lo demás, seguramente, desde la perspectiva estadounidense se les consideraba parte de "las docenas de millonarios nuevos" que habían llegado a serlo precisamente por la ayuda extranjera, que permanentemente Hollywood y, después, el Departamento de Estado les recordarían.¹¹³

A través de la Oficina de Asuntos Fiscales de Estados Unidos, se revisó la política de impuestos aplicada a las dos compañías distribuidoras de cine mexicano en la Unión Americana: Azteca Films Inc. y CLASA Mohome Inc. Con fundamento en una ley sobre distribución de cintas extranjeras en Estados Unidos que databa de 1936, y que imponía un impuesto de 31 por ciento sobre los ingresos de la exhibición de películas cuando se llevaran fuera de Estados Unidos, que era el caso del cine mexicano, el gobierno estadounidense encontró que las distribuidoras y los productores del cine mexicano podían ser de ese gravamen de 30 por ciento y de manera retroactiva hasta 1936.¹¹⁴

¹¹² NAW812.4061/MP9-1249, John G. McCarthy, director administrativo de la División Internacional de la MPPDA, 12 de septiembre de 1949.

¹¹³ Respecto a las consideraciones sobre los "nuevos ricos" mexicanos en general, formuladas por autores estadounidenses, véase Blanca Torres, *op. cit.*, p. 365.

¹¹⁴ NAWNAW812.4061/MP11-849, la embajada estadounidense a la Secretaría de Estado, 22 de noviembre de 1949.

Siempre se dijo en la correspondencia diplomática entre ambos países que no había afanes vengativos del Departamento de Estado, mas lo cierto es que sus oficiales y Hollywood emplearon la medida como un instrumento despiadado de presión y negociación con México. Sin embargo, el gobierno mexicano parecía querer ir todavía más lejos.

Los funcionarios mexicanos amenazaron con imponer limitaciones severas a la exhibición de películas norteamericanas en territorio nacional para vengarse de los impuestos prohibitivos que habían obligado a retirar las películas mexicanas de los Estados Unidos [...] Sin embargo, a pesar de dichas protestas, México nunca estableció las altas cuotas de pantalla que había amenazado imponer. Y, a decir verdad, *fueron los productores mexicanos quienes al final obligaron a su gobierno a no defender sus intereses a largo plazo.* Las ganancias en el mercado de los EUA (en donde los precios de los boletos eran más altos que en Latinoamérica) eran casi iguales a los ingresos obtenidos por los productores mexicanos en su mercado nacional. La industria mexicana no podía darse el lujo de aguardar a los Estados Unidos. Necesitaba regresar al mercado de éstos y deseaba abandonar no sólo el impuesto del 5%, sino también el principio de reglamentar al mercado mexicano en beneficio del desarrollo industrial y cultural nacional. *Fue el Estado (mexicano) el que estimuló a los productores mexicanos a mantenerse firmes, especialmente después de que el país había comprometido su capital diplomático en las negociaciones.*¹¹⁵

Para el cine mexicano fue un golpe demoledor la decisión de la Oficina de Asuntos Fiscales de Estados Unidos de gravar, a través de la Agencia de Impuestos Interiores de Los Ángeles, y de manera retroactiva, la exhibición de sus filmes en territorio estadounidense con una tasa del 31 por ciento sobre los ingresos obtenidos por la industria nacional desde 1936.

Debido a ello, durante 1949 y 1950, tanto Azteca Films Inc. como CLASA Mohome Inc. retiraron los filmes mexicanos hasta que se alcanzara un acuerdo diplomático entre ambos países, de modo que se lograra una reconsideración del

¹¹⁵ Seth Fein, "La diplomacia del celuloide...", en *op. cit.*, pp. 166-67. Las cursivas son mías.

United States Internal Revenue Service (US IRS). En México, fueron los productores de cine los que forzaron al gobierno a dar marcha atrás a las medidas con que se buscaba protegerlos, pues la idea de perder el mercado estadounidense simplemente los aterrorizó.¹¹⁶

Era evidente, con todo esto, que contra el cine mexicano actuaban no solamente las productoras hollywoodenses y el Departamento de Estado, sino miembros de la industria cinematográfica nacional misma. De manera en extremo contradictoria, a la luz de la posición que habían adoptado en 1947, y de las presiones que habían ejercido sobre el gobierno para que los defendiera, ahora contrariaban su propia postura al instar en bloque al gobierno que ilusoriamente había intentado protegerlos, en realidad él mismo necesitaba que lo defendieran porque era en extremo dependiente de Estados Unidos. Con este cambio de actitud, los mismos productores mexicanos servían, sin ser plenamente conscientes del hecho, a los intereses de Hollywood.¹¹⁷ La embajada estadounidense había previsto, con gran acierto, que si las medidas ideadas desde la Comisión Nacional Cinematográfica por Antonio Castro Leal y Armando Amador, entre otros, llegaran a ponerse en práctica, sin duda encontrarían

¹¹⁶ NAWNAW812.4061/MP2-350, William Nesselhof, Jr., tercer secretario de la embajada estadounidense en México, al Departamento de Estado, 3 de febrero de 1950. En este documento, señalado por su remitente como confidencial y prioritario, se mencionan las demandas de la industria del cine mexicano por un acuerdo que implicó la mutua suspensión de impuestos para las industrias cinematográficas mexicana y estadounidense, y la "gran consternación" que causó la medida estadounidense retroactiva a 1936, que originó la gran presión de representantes de los intereses mexicanos del cine ante el gobierno de su país para llegar a un acuerdo cuanto antes con Hollywood y el Departamento de Estado. Véase al respecto también la carta que dirigió Rafael de la Colina, funcionario de la embajada mexicana en Estados Unidos, a Dean Acheson, secretario de Estado, el 13 de febrero de 1950. NAW/812.452/2-1350.

¹¹⁷ El licenciado Enrique Zienert, representante legal de la Asociación de Distribuidores de Cine Estadounidense en México, informó a la embajada de su país que un grupo representativo de los productores mexicanos se había entrevistado con el subsecretario de Economía (Sánchez Cuen), para urgir un acuerdo con Estados Unidos y arreglar el asunto de la guerra desatada por las tarifas impositivas. Su argumento fundamental era que sus ingresos por la exhibición del cine mexicano en Estados Unidos eran casi iguales a los de la exhibición de sus filmes en México. NAW812.452/2-650, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 6 de febrero de 1950.

oposición considerable de sectores diversos de la misma industria del cine mexicano.¹¹⁸

Por si todo aquello hubiera sido poco, Hollywood siguió contando siempre con la puntual colaboración de los traidores que, a espaldas de la Asociación de Productores y Distribuidores del Cine Mexicano, proporcionaban a los funcionarios estadounidenses toda clase de informaciones que servían al Departamento de Estado y a las *majors* para actuar en contra de la cinematografía mexicana.

Otro ejemplo de lo anterior, que ya se ha referido, lo fue que, en el punto más agudo del conflicto hasta ahora descrito, la embajada estadounidense fue informada por Santiago Reachi (uno de los tres dueños de Posa Films) de que los distribuidores mexicanos habían enviado representantes suyos a Francia, Gran Bretaña y Bélgica, entre otros países, con la finalidad de suscribir acuerdos para sustituir al cine estadounidense, en caso de que no se llegara a un convenio de suspensión de las tarifas impositivas que cada país había decretado para el cine de su antagonista. Por supuesto, aquellos acuerdos no sólo previeron la sustitución del cine estadounidense en México, sino también la posibilidad de hacer tratos para asegurar la distribución del cine mexicano en Europa.¹¹⁹ Además de informar a los estadounidenses de lo anterior, Santiago Reachi proporcionó a William Nesselhof, tercer secretario de la embajada estadounidense, una copia de un acuerdo sobre cine que México firmó con Francia.¹²⁰

¹¹⁸ NAW 812.4061/MP9-1348, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 13 de septiembre de 1948.

¹¹⁹ Robert Beauchamps y Mario Calvet, gerente general y gerente de distribución, respectivamente, de Discina Films de México, filial de Discina Films de Paris, informaban estar "en negociaciones para la distribución en Europa del film *Río escondido*, de gran propaganda para México y especialmente de la labor cultural desarrollada por el señor presidente de la república". Conforme a aquellas premisas, solicitaron apoyos para introducir a México filmes europeos, particularmente franceses, entre ellos exenciones impositivas. AGN/MAV/523.3/57, Discina Films de México a Miguel Alemán, 9 de febrero de 1949.

¹²⁰ NAW 812.452/2-350, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 3 de febrero de 1950.

Ante la evidencia de que la guerra sin cuartel podía sacar de Estados Unidos al cine nacional, los funcionarios mexicanos amenazaron con imponer medidas aún más restrictivas contra el cine de ese país, que también podría ser expulsado México. Tal riesgo, junto con la información sobre los acercamientos de esta última nación con otros gobiernos y cinematografías inquietó sobremanera a Hollywood y al Departamento de Estado.

Fue en este punto donde los productores estadounidenses formularon serias consideraciones al respecto. Hollywood había empujado al Departamento de Estado a utilizar al IRS para doblegar a México, pero calcularon bien que un ataque sin piedad contra el cine de este país podía concluir con la salida de las películas estadounidenses del mercado mexicano, lo cual finalmente podría actuar en favor del cine que rivalizaba con el de Hollywood, y por lo tanto revertirse contra la Meca de la cinematografía.

Esto parecía peligroso en extremo porque, debido al desarrollo del cine mexicano en aquel momento, las pantallas del país libres del cine estadounidense le ofrecerían a aquél amplias posibilidades de exhibirse, lo cual, a la larga, propiciaría un incremento de la producción y la calidad de los filmes nacionales que se traduciría en una expansión todavía mayor en los mercados de habla hispana.

Entonces se manifestó, decisiva, la posición de Nathan D. Golden, jefe de la Unidad de Cine de la Oficina de Comercio Interno y Externo (Bureau of Foreign and Domestic Commerce), quien de manera solícita se había ofrecido para "orientar" a los productores mexicanos. Él tenía claro, y lo hizo claro tanto para el Departamento de Estado como para Hollywood, que mientras el cine mexicano

contara con el mercado de habla hispana en Estados Unidos, el régimen de México no podría imponer barreras al cine estadounidense.

Si la guerra sin piedad de ambas partes podía conducir a la exclusión de cada una de las cinematografías en el país contrario; tal era el gran dilema de Hollywood. La difusión del cine estadounidense en todos los mercados, aun cuando algunos no fueran rentables, garantizaba cuando menos que no se dejara abierta la puerta para el surgimiento o el desarrollo de las cinematografías locales. Forzar una salida del cine estadounidense de México podría significar que este país, con la capacidad de que disponía en aquel momento, produjera otra vez cine en cantidad y calidad suficiente para reemplazar a Hollywood.

Además, las medidas de México podían ser imitadas por el resto de las naciones latinoamericanas. Una reacción nacionalista o de solidaridad con esa República de parte de América latina, –que siempre había preocupado a la Casa Blanca– podía implicar una pérdida del mercado latinoamericano para Hollywood, y propiciar, entonces sí, que el cine mexicano se impusiera en él, dadas sus afinidades culturales y lingüísticas con el resto Latinoamérica y su capacidad para cubrir dicho mercado.

Aquel escenario, perfectamente previsto por Nathan D. Golden, resultó insospechado para los productores mexicanos, cuyo temor de perder el mercado estadounidense les impidió considerar que, a largo plazo, aquella pérdida podía ser mínima en relación con las ventajas potenciales para su mercado nacional, que estimularía en cantidad y calidad la producción mexicana y abriría la posibilidad de competir en otros ámbitos comerciales, sobre todo los de habla hispana en principio. Ante aquella posibilidad, tanto Nathan D. Golden, como la

embajada estadounidense en México apremiaron al Departamento de Estado para que forzara al IRS a no llevar hasta sus últimas consecuencias las medidas contra México, en tanto este país suspendía sus medidas contra Hollywood.¹²¹

Así se hizo y el cine mexicano volvió a las pantallas estadounidenses sin impuestos excesivos como los que lo habían amenazado. México suprimió toda medida contra Hollywood, de modo que se preservó la hegemonía del cine estadounidense en México y en América latina.¹²²

Por supuesto, en este desenlace influyó la clara conciencia de los diplomáticos estadounidenses respecto de la necesidad del gobierno mexicano de defender su industria filmica (en tanto productora y reproductora de la cultura de masas y la identidad nacional de la que ya México se sentía orgulloso y con la cual se le identificaba en el mundo) y preservar las buenas relaciones entre ambos países, y de la dependencia de los exhibidores mexicanos respecto al cine hollywoodense, todavía más profunda que la de los productores mexicanos ante el mercado estadounidense. Tal ha sido, en realidad, el problema de siempre en las relaciones México-Estados Unidos en materia de cine.

Tanto los exhibidores como sus trabajadores –sector mayoritario de la industria filmica mexicana agrupada en el STIC– estaban unidos en la defensa de sus intereses, que dependían de la proyección del cine hollywoodense, y no estaban dispuestos a sacrificarse por proteger a los productores y sus

¹²¹ NAW812.452/5-1950, Walter Thurston, embajador estadounidense en México, al Departamento de Estado, 19 de mayo de 1950.

¹²² NAW812.452/5-1950, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense, 19 de mayo de 1950. Aquel despacho estableció muy claramente que, para eliminar las medidas contra México, esperaba del gobierno mexicano “la eliminación de sus impuestos discriminatorios sin tardanza alguna”, e insistió además en que el impuesto de 30 por ciento al cine mexicano no se había administrado en venganza por los impuestos mexicanos aplicados contra Hollywood.

trabajadores. Esto siempre fue claro para los diplomáticos estadounidenses de la embajada, y en la presión de ese sector encontraron el apoyo necesario para defender su hegemonía en México. Los intereses de los productores y distribuidores de Hollywood se defendieron en el seno mismo de la Comisión Nacional de Cinematografía, entre cuyos miembros se contaban los representantes de los exhibidores.

Los principales argumentos de la Asociación Nacional de Empresarios se orientaron siempre en el sentido de que en "la república mexicana la producción de películas no alcanza a cubrir las necesidades del mercado, no obstante el ritmo que se ha venido observando en los últimos años en materia de producción y a pesar de la aceptación que tenían en nuestro medio las películas mexicanas, por lo que es necesario cubrir las necesidades de programación [...] con filmes de procedencia extranjera".¹²³

Lo anterior, si bien era cierto en alguna medida, nunca hubiera sido imposible de solucionar. Por otra parte, se aseguraba que, pese a su desarrollo, el cine mexicano seguía siendo de una "calidad inferior" al estadounidense. Se decía también que el público nacional exigía el cine de calidad y, según buena parte de los exhibidores, que era beneficioso para el cine mexicano enfrentar la competencia del cine hollywoodense, al que insistentemente atribuían "gran

¹²³ Cuando en febrero de 1949 el gobierno mexicano acordó sujetar a permisos de importación la entrada de filmes extranjeros, la Asociación Nacional de Empresarios solicitó que por lo intempestivo del acuerdo se les permitiera, en abril de 1949, traer al país un conjunto de películas europeas, principalmente inglesas, aduciendo que con aquellos filmes podrían cubrir sus necesidades de programación para 1949. La petición, pese a que pudiera pensarse lo contrario, no atentaba contra los intereses de Hollywood, pues las cintas para las que se solicitaba exención del permiso de importación eran distribuidas por firmas estadounidenses como Universal International Pictures Corp., 20th Century Fox Film de México, S. A., o Eagle Lion Films, S. A. Como argumento de persuasión agregaban que "Gran Bretaña también había intentado frenar la salida de divisas con una medida similar (al permiso de importación puesto vigor en México) y había dado marcha atrás ante el riesgo de no tener material para exhibir, principalmente hollywoodense". AGN/MAV/523.3/57, Asociación Nacional de Empresarios de Cines a Miguel Alemán, 9 de abril de 1949.

calidad", aunque no siempre la tuviera. La asociación de ideas en virtud de la cual un alto presupuesto aparece siempre ligado a una gran calidad es un lastre del que hasta hoy no han podido desprenderse los sectores vinculados con el cine mexicano.

La dependencia de productores y distribuidores mexicanos en relación con Estados Unidos, en cuanto a tecnología, mercado y filmes hollywoodenses, respectivamente; la intromisión de las *majors* en diversos sectores de la industria mexicana –producción y distribución principalmente–; los intereses de quienes desde México se colocaban contra la industria nacional y en favor de la estadounidense; las presiones económicas, políticas y diplomáticas del Departamento de Estado, y la clara subordinación del régimen alemanista, que hacia 1950 requería el apoyo de la Casa Blanca para mantenerse en el poder en medio de su ya muy evidente crisis, fueron los factores que, en conjunto, sellaron el destino del cine mexicano, del que hasta la fecha no ha conseguido escapar.

La producción cinematográfica mexicana se destinaría exclusiva y progresivamente al sector de la clase baja, lo cual establecería una clara división internacional de producción de la cultura de masas, en cuyo terreno la hegemonía corresponde hasta la fecha a Estados Unidos. En ello tuvo que ver el hecho de que, como resultado del "milagro económico" mexicano (similar al argentino y brasileño), se manifestó una relativa "sofisticación" de las clases medias mexicana y latinoamericana. Por otro lado, las condiciones del cine hollywoodense le permitían abordar temas muy atractivos (las superproducciones bíblicas o la ciencia ficción, por ejemplo), mientras que las del mexicano obligaban a éste a cultivar géneros que la nueva clase media *popof*, empeñada como estaba en imitar el *american way of life*, sentía ajenos. Finalmente, sin una buena

organización y sin la visión monopólica en virtud de la cual en Hollywood los productores eran a la vez distribuidores y hasta exhibidores, los productores y el gobierno mexicanos no pudieron contrarrestar la hegemonía estadounidense por la miopía que les impidió notar que la defensa de intereses a corto plazo (los mercados hispanoparlantes de Estados Unidos y los intereses del sector de la exhibición) les vedaba posibilidades de mayor alcance y más cuantiosos beneficios.

La crisis, por lo tanto, era muy severa, y a pesar de ella la prensa en algunos casos insistía en ver un panorama ficticio, tan sólo porque algunos buenos filmes parecían ser la prueba de que no había retrocesos ni amenazas externas para el cine mexicano. La buena factura y el éxito de público y de crítica de *Doña Perfecta*, por ejemplo, hicieron pensar en una situación idílica del mismo, como se advierte en una nota que, precisamente por lo que dice sobre las películas que no eran como *Doña Perfecta*, expresa con gran claridad lo que realmente había estado pasando en la producción filmica mexicana a lo largo del alemanismo.

Durante mucho tiempo los productores mexicanos afirmaron en todos los tonos que hacían películas de escasa o ninguna calidad, porque el público así lo pedía. Y para demostrarlo, tenían siempre a la mano estadísticas sobre la bondad económica de los llamados churros. *Jaliscazos y mujeres perdidas, primero, mambos y quintos patios después, saturaron el mercado en los últimos años.* Pero llegó un momento en que por abusar de la fórmula de éxito seguro, *el público empezó a cansarse y a repudiar el material que se le ofrecía [...]* Afortunadamente pasó ese rechazo y ahora están saliendo de nuestros estudios películas de tipo internacional a la altura de las mejores superproducciones extranjeras. La clase de público que no quería saber nada de las películas mexicanas se ha convencido a últimas fechas de que sí podemos hacer grandes films que no les piden nada a los que nos vienen de Hollywood, Francia e Inglaterra. *Para concretarnos al presente año hay que destacar que el público llamado popoff se ha reconciliado con nuestra industria merced a las cintas de gran categoría que desfilan por nuestras pantallas.* Este año hemos visto películas de calidad que han resultado en extremo bondadosas en las

taquillas, lo que demuestra que a la larga es mejor negocio la calidad que los churros. "En la palma de tu mano se sostuvo con beneplácito seis semanas en el cine Chapultepec. *Mujeres sin mañana*, en el cine Olimpia —después de años de no exhibir películas nacionales—, llevó ríos de gente durante tres semanas. Ahora *Paraíso robado*, en el Chapultepec, supera en el ánimo del público, sobre todo el femenino, el impacto taquillero de *La Palma*, amenazando sobrepujar el éxito económico de la anterior. Y para que usted se convenza de que este año ha sido pródigo en películas de buena factura, damos títulos como *Doña Perfecta*, soberbio trabajo de Alejandro Galindo en la dirección, Dolores del Río en la actuación y Pepe Ortiz Ramos en la cámara. "A.T.M.", que logró vencer la frialdad del cine Alameda con nuestras producciones, sosteniéndose varias semanas en cartel, *El Siete Machos*, que con el idolo mundial de la gracia, Mario Moreno, Cantinflas, batió todos los récords existentes en México, en el aristocrático Roble, *Deseada* en el Chapultepec, *Negro es mi color* y la modesta *Cárcel de mujeres* en el Orfeón, *Historia de un corazón*, *Susana* y *María Montecristo* en el Metropolitán, *Muchachas de uniforme* en el México, *Tierra baja* en el Chapultepec y *Amar fue su pecado* en el Alameda [...] Si usted, lector amable, se toma el trabajo de comparar el porcentaje de buenas películas que este año que está llegando a su fin nos ha brindado la industria nacional, con el que se nos ha enviado del extranjero, verá claramente que es mayor el de las películas salidas de los estudios mexicanos [...] Y a usted, que ya cree en el cine mexicano como una realidad indiscutible, no se le ocurra cambiar de opinión, no piense que es algo pasajero. ¡No!, hay todavía muchas películas pendientes de estreno que son tan buenas como las que hoy ve en nuestras pantallas. Como por ejemplo *La noche avanza*, de Gavaldón, *Subida al cielo*, de Luis Buñuel, *Mi esposa y la otra*, de Arturo de Córdova y Marga López, *Necesito dinero*, de Pedro Infante, etc., lo que es más importante; la mayoría de los productores planea sus futuros trabajos a base de calidad.¹²⁴

Fue precisamente por filmes como *Doña Perfecta* y algunos otros de los mencionados en la nota anterior como la cinematografía mexicana alcanzó a principios de los cincuenta, y conservó durante algunos años más, éxito entre el público mexicano y una buena demanda internacional, detrás de lo cual estuvo siempre el decidido y expedito apoyo gubernamental, como lo sugería la nota de que forma parte este pasaje: "[el] licenciado Jesús Castillo López, director general de Cinematografía, recibió el día de ayer a la comisión organizadora de las fiestas cinematográficas de diciembre y al través de su charla se pudo advertir la gran

¹²⁴ Jaime Valdés, "Un cine de altura está desplazando a jaliscozcos y mambos imperantes", en *Novedades*, 3ª sección, 13 de octubre de 1951, p. 1. Las negritas y las cursivas mías.

disposición que hay en las esferas oficiales de Gobernación para hacer de esta fecha una cosa de grata rememoración”.¹²⁵

Pese a la buena disposición oficial y a todas las medidas que el gobierno de Alemán habían tomado, desde las muy serias hasta las llamadas “fiestas cinematográficas”, lo ocurrido con los estudios de cine por aquellos mismos años mostró que en el sexenio alemanista la industria mexicana del cine contaba con una infraestructura física, técnica y humana situada muy por encima de su capacidades real de expansión en los mercados extranjeros y aun en su propio terreno. Ya desde 1948, la situación de los estudios, junto con el análisis de lo que estaba pasando, se había esbozado muy nítidamente en notas de la prensa como la siguiente:

Fui a los Estudios Churubusco, a ver una película de Ramex que se llama *El casado casa quiere*, y para la cual quiere Joe Noriega que le haga el *trailer*. Tardaron en tener disponible a un cortador que la viera conmigo, porque todos están ocupados en la única actividad que hay ahora en esos enormes estudios, y que es la del doblaje al español de películas de la **Metro Goldwyn** [...] Se ven muy tristes así de solos y deshabitados. Es una lástima que, por lo visto, no haya respondido este órgano formidable a la función para la cual fue creado —o que sea la función la que se encuentre inferior al órgano de que dispone. *Al parecer, fue sólo la guerra la que propició un desarrollo ficticio del cine mexicano, y la que con su bonanza, infló salarios y exigencias más allá de la capacidad permanente de absorción de un mercado que ahora recuperan otros países menos extravagantes o más sólidamente ricos.*¹²⁶

Si los estudios ya establecidos, entre los que se contaban también los Azteca, los Cuauhtémoc (inaugurados en 1945 y llamados después Estudios América) y los Tepeyac (fundados en 1946), vivían una situación como la descrita, para el gobierno mexicano no tuvo sentido responder al proyecto de crear los que se

¹²⁵ R.C.K., “Mosaicos Fílmicos”, en *Novedades*, 3ª sección, 12 de octubre de 1951, pp. 1-3.

¹²⁶ Salvador Novo, *La vida... Miguel Alemán*, op. cit., p. 99. Nota publicada el viernes 16 de enero de 1948. Las cursivas son mías.

denominarían Estudios California-México, S. A., en Baja California.

Durante su campaña por la presidencia, Miguel Alemán había prometido a las agrupaciones obreras y campesinas de aquella región que se les concederían préstamos a través del Banco Nacional Cinematográfico, para iniciar la construcción de los foros. Cuando Rafael Ortega, en representación de la Confederación de Obreros y Campesinos de la región, se dirigió a Miguel Alemán para rogarle que cumpliera su compromiso ya era demasiado tarde. Ya no tenía sentido mantener la palabra al respecto, y por ello ni el Banco Cinematográfico ni Nacional Financiera, a los que se remitió el asunto para que dictaminaran sobre él, encontraron viable crear unos estudios en el norte del país, cuando los ya existentes eran subutilizados.¹²⁷

La que ya hacia 1949 se calificaba como "la angustiosa situación de los estudios cinematográficos" había afectado, como se dijo arriba, también a los estudios Azteca. César Santos Galindo, Ernesto Santos Galindo y Virgilio M. Galindo, quienes se contaban entre los accionistas mayoritarios de la empresa, manifestaron en su momento que estaban "interesados en coadyuvar con el gobierno [...] en la resolución del actual problema financiero y económico que gravita sobre la industria cinematográfica mexicana",¹²⁸ y agregaban que un año antes

[algunas] compañías cinematográficas extranjeras hicieron ventajosas ofertas para la compra de los Estudios y Laboratorios Azteca, S. A., oferta que no fue aceptada tomando en cuenta principalmente que esa operación causaría gravísimos perjuicios al cine mexicano [...] Gracias a la decidida ayuda financiera que el gobierno federal otorgó a otros estudios

¹²⁷ AGN/MAV/565.4/986, Rafael Ortega, de la Confederación de Obreros y Campesinos de México en su sección de Baja California, a Miguel Alemán, 8 de octubre de 1948.

¹²⁸ AGN/MAV/568.3/47, Virgilio M. Galindo, accionista de Estudios Azteca y abogado de la empresa a Miguel Alemán, 19 de mayo de 1949.

cinematográficos se aumentó el número de estudios sin que haya aumentado proporcionalmente la producción nacional de películas [...] En la actualidad el propio gobierno federal puede acudir a seleccionar la grave crisis de competencia entre los estudios cinematográficos establecidos y para ello, me permito someter a la consideración de usted la conveniencia de que el gobierno federal a través del organismo conveniente, compre los Estudios y Laboratorios Azteca, S. A. al precio que se determinará previamente, dando en pago de esa compra valores del Estado [...] Esta operación haría practicable fácilmente la solución del problema financiero en los estudios ya establecidos con lo que se beneficiaría grandemente a la industria cinematográfica nacional.¹²⁹

En virtud de que aquella carta anticipaba para los estudios Azteca el mismo riesgo que antes habían corrido los Churubusco, es decir el de quedar en manos de extranjeros, particularmente estadounidenses, y ante las presiones de otros de los accionistas de la empresa, entre ellos el general Abelardo L. Rodríguez, el asunto fue prácticamente resuelto por Miguel Alemán, quien luego de turnarlo a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y al Banco Nacional Cinematográfico, acabó por "ordenar" la fusión de las empresas Estudios Azteca y Estudios Churubusco en junio de 1949.¹³⁰ Pese a la medida, el destino de la nueva compañía, Churubusco-Azteca, siguió siendo dudoso.

La RKO, convencida de que por limitaciones legales no podría monopolizar la producción de cine mexicano y también de que éste se hallaba a punto de sufrir una caída inevitable, vendió su parte de acciones a Azcárraga. Pero "[según] el propio (Emilio) Azcárraga, la compra de los estudios Churubusco fue 'el negocio más malo' que haya efectuado y le acarreó pérdidas de 6 millones de pesos que repuso con dinero de la XEW",¹³¹ cadena radiofónica de la que también era propietario. Por haber sido una mala inversión, más tarde vendió los Estudios

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano*, vol. I, 1920-1960, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, p. 135.

Churubusco al gobierno federal.

En este contexto, el inicio de actividades en los Estudios San Ángel en 1951 ya no pudo verlo nadie como un indicador de bonanza, pues ese centro contaba con una historia demasiado tortuosa que hundía sus raíces en la "borrachera" vivida durante la guerra. Su construcción se había iniciado desde 1945, pero debido a la inflación desatada primero por el conflicto bélico, y luego por la caótica administración económica del alemanismo, sólo se edificaron 3 de los 9 foros planeados originalmente. Otros tres los levantó después Jorge Stahl con apoyo de Gregorio Waterstein, de Filmex, y con créditos de Manuel Espinoza Yglesias. Pero a decir de su dueño inicial, Jorge Stahl, en forma muy similar a la de Emilio Azcárraga respecto a los Estudios Churubusco, los San Ángel nunca fueron un buen negocio.¹³²

En buena medida, a causa de la debilidad histórica de la industria cinematográfica mexicana frente a Estados Unidos, las presiones de Hollywood, vía el Departamento de Estado, derrotaron a la más exitosa experiencia de producción de una cultura audiovisual popular que llegó a considerarse como de raigambre específicamente mexicana, y en alguna medida iberoamericana, con todo lo que de invención y distorsión haya tenido. El romance iniciado entre el Departamento de Estado y la cinematografía mexicana en 1942, para elaborar propaganda aliada y pro estadounidense por medio de filmes históricos, adaptaciones literarias y cintas de inspiración religiosa, había concluido ciertamente desde 1945. Pero lo ocurrido durante el alemanismo fue como el

¹³² Jorge Stahl, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 29 de junio de 1973, PHO/2/2, p. 11-13. Los problemas de la industria cinematográfica acabarían por originar un desmantelamiento paulatino de toda la infraestructura levantada durante la guerra. Los estudios CLASA y los Tepeyac dejarían de funcionar en 1957, los Azteca en 1958 y los Churubusco serían adquiridos por el Estado mexicano en 1959, iniciándose así una historia en que los Cuauhtémoc (hoy América) y los San Ángel, se convirtieron en estudios de televisión.

desenlace donde la pareja divorciada se pelea por los bienes.

Sin tiempo para reponerse de la derrota frente a Hollywood, al cine mexicano todavía le faltaba recibir golpes mayores. El 1º de julio de 1950, se llevó a cabo la primera transmisión televisiva a través de XHTV, canal 4, y con este hecho se inició una nueva etapa en la historia de los medios y los procesos de la comunicación colectiva en México. El cine mexicano no sería protagonista estelar de esta historia.¹³³

¹³³ Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, el Estado mexicano trataría otra vez de auxiliar a la industria mediante lo que se conoció como el Plan Garduño, debido al nombre del estratega oficial que lo diseñó, Eduardo Garduño. El tema no es ya objeto del periodo analizado aquí, pero conviene establecer que los miembros de la industria, en general, consideraron dicho plan como "fatal para el cine mexicano". Véase al respecto René Cardona, entrevista realizada por María Alba Pastor el 27 de agosto de 1975, PHO/2/34, p. 74.

REFLEXIÓN FINAL

Este trabajo ha intentado mostrar la relación recíproca entre cine e historia, en el caso de la cinematografía mexicana del periodo 1940-1952, en los diversos sentidos en que esa relación manifiesta. Las determinaciones de un contexto histórico sobre un proceso de producción, es decir las condiciones de producción filmica, moldean, modulan y marcan el producto cultural de un contexto: la película. Debido a ello, el filme, al ser analizado, se revela como un documento, como un testimonio de su contexto y, por tal razón, el cine en conjunto es una fuente histórica válida para investigar, analizar e interpretar.

Desde esa perspectiva, todo el cine es testimonio histórico, pero hay otro tipo de relación entre cine e historia que conviene considerar: la que se forja cuando se toma a la historia como inspiración para producir películas adscritas al llamado género histórico. Cuando el cine aborda la historia, entra en el terreno de una práctica discursiva que vuelve a los filmes doblemente susceptibles de interpretación. Por una parte, la interpretación general ya mencionada que se puede hacer del filme en función de su contexto y, por la otra, el análisis y la interpretación del contenido histórico, que remite a la necesidad de indagar en las causas de que se formule en particular del modo en el que el filme lo planea.

Los tipos de relaciones entre cine e historia arriba señalados son perceptibles en el caso mexicano durante el periodo propuesto para el estudio. Por ser un primer objetivo de ese último el aproximarse a los contenidos del cine nacional, sobre todo a los contenidos de carácter histórico, se propuso desde el inicio una visión de conjunto del periodo por dos razones. Primera: porque al haber ya demasiados estudios monográficos que examinan películas, directores o géneros específicos, se hace necesario recuperar la perspectiva general. Esto explica la elección, de la perspectiva de conjunto, porque permite advertir el grupo de filmes y sus temas, y a la vez el grado en que al cine nacional lo determinaron la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, en lo externo, y las políticas aplicadas en lo interno durante los gobiernos avilacamachista y alemanista.

La experiencia ha sido fructífera. La perspectiva histórica y la observación del conjunto han permitido identificar en los contenidos, y reconocer en sus razones, su forma final, y sus propósitos, un gran número de determinantes políticas, económicas, diplomáticas, externas e internas, así como la influencia de las relaciones internacionales durante la etapa analizada, todo lo cual configuró e imprimió una fisonomía espectacular al cine mexicano durante los primeros años cuarenta. Esa misma perspectiva reveló las razones de la misma índole (políticas, económicas, diplomáticas, etc.) que causaron la posterior desarticulación de la cinematografía nacional en la segunda mitad del decenio.

Más significativamente, gracias a la visión de conjunto del periodo resultó posible observar la cinematografía mexicana dentro del panorama internacional, junto con otras industrias del ramo y sujeta a los vaivenes de la situación propia del final de los años treinta, tanto en México como en el mundo. En este aspecto me queda más claro que los hechos más influyentes en el cine mexicano de los años cuarenta, durante la guerra y la posguerra, tuvieron su origen principalmente en los últimos años treinta.

El hallazgo de hechos y documentos correspondientes a esos años que solamente se exploraban a manera de antecedentes, hizo notar que lo ocurrido en los años previos al periodo delimitado resulta en extremo significativo para explicarlo. Esto obligó a efectuar una ampliación espacio temporal del objeto de estudio, pero como saldo positivo arrojó la posibilidad de apreciar que los intentos del Eje por infiltrar las cinematografías latinoamericanas durante los años cuarenta se explican a partir de los primeros esfuerzos que en ese terreno ya se habían realizado desde los últimos años treinta, en México y Argentina en particular, y que esas tentativas del Eje detonaron la estrategia aliada, particularmente estadounidense, que configuró al cine mexicano de manera paralela con la política interna de México o coordinada con ella.

Otra ventaja conseguida al ampliar los límites espacio temporales del estudio fue la posibilidad de efectuar aproximaciones comparativas, útiles para ilustrar y explicar aún mejor el objeto originalmente planteado como central: la

relación cine e historia, y discurso histórico y producción cinematográfica en México durante 1940-1952. Se trata de comparaciones en lo interno, entre los distintos periodos del cine nacional, y comparaciones generales o percepciones globales de este último, al observarlo dentro de un grupo de cinematografías internacionales del momento, con las que tuvo una relación estrecha determinada por la coyuntura.

Ciertamente, el esfuerzo para lograr la visión del plano general, tanto del periodo como del proceso que se desarrolló durante él, se vio obstaculizado relativamente por la dificultad de incorporar una gran diversidad de temas cruciales para comprender mejor el cine analizado y hallar la coherencia entre él cine y el complejísimo entramado de vínculos que unen a la industria mexicana del cine, al gobierno del país al régimen estadounidense, a la diplomacia, a la lucha económica por los mercados del cine, a la propaganda, etc. Y todo esto desde la perspectiva de la historia cultural, la práctica discursiva, los procesos de comunicación, etc., en la medida de lo posible.

No obstante los escollos señalados, parece que ha sido posible reevaluar el esquema general conocido y, pese a la dificultad de abordar el objeto de estudio desde un punto de vista multidisciplinario, la mirada de conjunto permite a la vez formular conclusiones generales y particulares. Por ejemplo, se pueden destacar una serie de factores, algunas veces contradictorios, vinculados con una estrategia de propaganda nacional y aliada. Dicha estrategia, surgida en medio de tensiones y fricciones, osciló entre la necesidad de la cooperación y la suspicacia y la desconfianza suscitadas entre gobiernos y entidades, nacionales y extranjeras, oficiales y privadas, que en un momento específico hubieron de coincidir en un objetivo común: emplear el cine mexicano como instrumento de propaganda.

Desde este punto de vista, me parecen perfectamente válidas las explicaciones aquí propuestas sobre el cine mexicano de los años cuarenta, creo necesario tener también una apreciación complementaria. En concreto, se trata de una historia que ha de examinarse forzosamente a la luz de la evolución de las

políticas aliadas y del Eje, en función de sus relaciones y sus actividades de propaganda en América latina. Fundamentalmente, porque según los resultados, esas relaciones, políticas y estrategias de ambos bandos condujeron al dominio final de los Aliados, que deshicieron los planes del Eje, o más precisamente del fascismo europeo (Alemania, España e Italia), de controlar el cine latinoamericano.

En segundo lugar, la historia del cine mexicano debe analizarse también sin olvidar la pugna librada dentro del bloque aliado, entre Estados Unidos y Gran Bretaña, porque ambos aspiraban a la hegemonía política, económica e ideológica en la región. Esta lucha terminó el dominio de Estados Unidos sobre el Reino Unido, y ello representa una tercera línea de investigación y valoración del cine mexicano que abordaré adelante.

En tercer lugar, el cine mexicano se puede observar también en función del antagonismo que en Estados Unidos mismo separó al Departamento de Estado, de Hollywood. Los objetivos políticos, diplomáticos y propagandísticos de la Casa Blanca prevalecieron y constriñeron temporalmente a la industria cinematográfica de su país hasta sofocar su agresividad mercantil y facilitar la constitución de la cinematografía mexicana como una industria fuerte. Luego, pasada la coyuntura de la guerra, los intereses comerciales del corporativo hollywoodense se imponen, o más bien vuelven a estar en sintonía con los intereses estratégicos e ideológicos de su gobierno, y unos y otro confluyen en la necesidad de recuperar el terreno cedido momentáneamente a una industria a la que así como se le permitió primero crecer de modo espectacular, se le empequeñeció a la fuerza en la posguerra para restablecer y mantener la hegemonía tradicional hollywoodense en los mercados cinematográficos iberoamericanos y mundiales en general, y con el apoyo del gobierno estadounidense otra vez, como siempre.

Una reflexión desde la perspectiva interna permite advertir que en los periodos analizados la intervención del gobierno mexicano fue una constante, aunque con variaciones determinadas en buena medida desde fuera, y, por supuesto, desde dentro en función de los factores arriba mencionados y las condiciones del país. A un primer momento de intervención estatal durante el

cardenismo correspondieron medidas de carácter legal (reformas constitucionales y reglamentaciones diversas, relativas a doblaje y cuotas de exhibición, por ejemplo), institucional (primeros mecanismos oficiales de financiamiento) y económico (entrega de subsidios para apoyar estudios y compañías, o la producción de filmes específicos), así como apoyo logístico general asignado a través de entidades oficiales (contingentes militares o armamentos, por ejemplo).

A esa etapa inicial siguió un periodo de consolidación de todas aquellas medidas y, a la vez, de un fortalecimiento sustancial de ese intervencionismo oficial. Efectivamente, el gobierno avilacamachista no sólo mantuvo las disposiciones cardenistas, sino que las consolidó también en términos legales y monetarios, incluso mediante nuevas disposiciones e instituciones, privadas y oficiales, que protegerían e impulsarían la industria. Nunca como hasta aquel periodo de 1940-1945 se había amparado tanto a una industria —el cine mexicano— desde la esfera gubernamental, en un contexto general en el que el aparato productivo en general recibió un apoyo prioritario. Durante el alemanismo, la ayuda oficial se sostiene, pero se interrumpe la de Estados Unidos, que reanuda su tradicional política comercial agresiva y aniquiladora. Entonces el respaldo del régimen mexicano cobra un carácter defensivo que, pese a sus esfuerzos, no logra contener la caída de la industria y con ella de una de las experiencias de cultura de masas considera en la época "auténtica y orgullosamente nacional".

Se puede advertir también que, en líneas generales, como contraparte de lo que otorgaba, el Estado mexicano requirió en diversos momentos una respuesta de la industria mexicana del cine en cuanto a su producción filmica. Y la recibió en razón directa a la magnitud de su intervención y su auxilio. Así, fue notorio que la demanda de un cine denominado "de contenido social" durante el cardenismo fue pobremente atendida no tanto porque hubiera sido pobre la participación o colaboración del gobierno cardenista, sino porque éste se hallaba también en proceso de constitución. La industria, por una parte, y las políticas de apoyo al cine, por la otra. De todos modos, junto a unos pocos filmes "de contenido social", como *Redes*, *El indio*, o *La noche de los mayas*, predomina una producción de carácter marcadamente comercial, que no obstante ello revela hoy las huellas de la cotidianidad, de las ideologías en pugna, de los discursos.

Igualmente, a una mayor intervención estatal durante el avilacamachismo, y a una ya mejor articulación de la industria, correspondió también una coordinación más eficaz entre la gran demanda y la respuesta. La anterior necesidad de un cine "de contenido social" fue reemplazada por la demanda de un cine nacionalista, patriótico, fuertemente influido por los discursos de unidad y estabilidad internas e innegablemente impregnado de un tono antibélico, panamericanista, favorable a los Aliados, defensivo, opuesto al Eje y con constantes argumentaciones sobre conceptos como libertad, justicia, democracia, etc. Esta vez la respuesta no se plasmó en unos cuantos filmes aislados, pues la industria cinematográfica en pleno se puso al servicio de intereses comunes que la llevaron a emplear como vehículos de propaganda incluso géneros o temas no siempre asociados a ella.

Durante el alemanismo, concluida la coyuntura de la guerra, se pasó a la demanda de un cine "de interés nacional" e incluso se otorgaron premios a los filmes de esta categoría específica. Convencidos tanto gobierno como industria, junto con algunos sectores sociales, de que se había estado sirviendo a intereses exógenos, todos concluyeron que se debía trabajar en función de imperativos internos, nacionales, sobre todo porque el antiguo aliado era otra vez tan agresivo como lo había sido siempre, con excepción del coyuntural periodo bélico.

Sólo que, esta vez, la amplia infraestructura material, institucional y de relaciones, se halla en proceso de desarticulación y la respuesta del sector privado con películas "de interés nacional" ya no es muy significativa. Nuevamente la industria, ahora con más razón, se inclina por géneros más rentables que los de propaganda del Estado o de combate a amenazas lejanas (el comunismo). Se advierte un cambio notable entre uno y otro periodos, entre la guerra y la posguerra, porque en este último el cine mexicano ya no se suma al furor propagandístico y prefiere cultivar temas como el cine de arrabal o prostibulario, que también remiten a su contexto.

De acuerdo con los argumentos teóricos que se tomaron como punto de partida, la producción filmica mexicana es pues una fuente histórica válida. En este sentido, las películas adquieren el valor de documentos que merecen leerse,

entenderse, analizarse, criticarse y explicarse de acuerdo con su contexto y siempre en relación con otras fuentes utilizadas por la historia. La noción de lectura se deriva de estudios sobre historia cultural, una de las ramas más recientes de los estudios históricos. Estos presupuestos permiten ilustrar el hecho de que la producción filmica mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, sin considerar su calidad y valores estéticos, contiene elementos que, de ser cuidadosamente "leídos", conducen al "lector" hacia un contenido rico en pistas y claves relativas a los entornos mexicano e internacional.

Lo anterior puede explicarse, parcialmente, por el hecho de que el cine mexicano respondió a demandas específicas durante la primera mitad de los años cuarenta, debido a que era una industria altamente subsidiada. Simultáneamente, los gobiernos de México y Estados Unidos, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), convirtieron una industria filmica relativamente bien establecida durante los años treinta, en otra muy poderosa durante el decenio de 1940. Hubo requerimientos ideológicos específicos determinados tanto por las políticas internas de México y Estados Unidos como por las relaciones diplomáticas y las condiciones internacionales propias del periodo de guerra.

Es importante recalcar que la transformación del cine mexicano en un proyecto estadounidense era parte de los esfuerzos internacionales para producir propaganda filmica vinculada con la guerra, así como de las querellas suscitadas, dentro del bando aliado y, más aún, dentro de Estados Unidos, en un momento altamente ideologizado de las relaciones políticas e internacionales. Esta perspectiva complementaria me parece que no se había valorado con suficiencia en los estudios del cine mexicano que lo examinan fundamentalmente desde el interior de la industria y del país.

La mayor parte de la literatura relativa a este tema manifiesta una idea común: Estados Unidos reaccionó furiosamente cuando, después del ataque japonés a Pearl Harbor, Argentina se negó a unirse al resto de las repúblicas latinoamericanas, que declararon la guerra al Eje. El país sudamericano se

mantuvo "neutral" y no suscribió a los pactos de defensa mutua ni apoyó los esfuerzos de los Aliados. La realidad es que, más que de una reacción furibunda y un deseo de castigar a Argentina se trataba del temor, fundado o no, de que la ideología pro Eje de ese país se reflejara en sus películas.

Se había dicho que, conforme a su costumbre de castigar a países latinoamericanos "rebeldes", Estados Unidos impuso una cuota de película virgen muy severa, que afectó al cine argentino. Pero detrás de ello estaba el objetivo de eliminar una industria (la argentina) que competía activamente contra las producciones de Hollywood. Se llegó a afirmar de manera equivocada, en estudios previos, que ese centro cinematográfico apoyó a la industria mexicana de cine durante la guerra, cuando se trató precisamente de todo lo contrario. Hollywood hizo todo cuanto estuvo a su alcance para deshacer el proyecto de la Casa Blanca vinculado con el cine mexicano. No lo logró finalmente, pero nunca dejó de oponer resistencia y siempre trató de sacar la mayor ventaja de la situación que debió aceptar por la fuerza de la política. El Departamento de Estado decidió apoyar la industria fílmica mexicana, a través de su Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos y para ello dobló la agresividad y competitividad mercantil de Hollywood en un momento fundamental, los años de 1942-1943, en que el Departamento de Estado consideró también crucial la participación de México en la creación de mensajes fílmicos propagandísticos para América latina. Esto ocurrió en el entendido de que una industria cinematográfica abiertamente aliada también podría ser útil para producir propaganda favorable al bando en esa área y en español.

Estas explicaciones provienen de fuentes secundarias (por ejemplo de revistas de cine como *Variety*) y aunque tienen mucho de cierto, parecen hoy algo imprecisas e incompletas. No aclaraban, por ejemplo, por qué Estados Unidos colaboró en la creación de un competidor cuya fuerza se incrementaba a ritmo acelerado. Fuentes primarias, recientemente abiertas en archivos históricos mexicanos, británicos y estadounidenses, correspondientes al periodo 1940-1946, arrojan luz sobre el desarrollo de este proceso histórico y revelan una historia muy diferente.

Hay evidencia de esfuerzos españoles para infiltrar el cine mexicano y de tentativas alemanas de penetrar en el argentino. Por lo tanto, el riesgo de que se distribuyera propaganda pro Eje desde América latina hacia todo el hemisferio no se debía al fascismo vernáculo ni a las simpatías de Argentina o Brasil por el Eje. Urgía derrotar una amenaza externa, europea, que ponía en peligro la hegemonía estadounidense. Gran Bretaña intentó vencer los esfuerzos alemanes, al infiltrarse en el cine argentino para fabricar propaganda aliada y competir con Hollywood. Sin embargo, los productores estadounidenses, con la intensa colaboración del personal de su embajada en Buenos Aires, engañaron a los diplomáticos ingleses ahí comisionados y provocaron la cancelación del proyecto británico en aquel país. Consecuentemente, Estados Unidos llevó a la práctica otro similar en México.

A estas alturas resulta posible formular otra conclusión. No es completamente cierto el argumento de que el cine mexicano llegó a ser el más poderoso del mundo de habla hispana gracias exclusivamente al financiamiento de Estados Unidos. Las historias tradicionales del cine en Argentina, España, Estados Unidos e incluso México ponen de relieve el apoyo estadounidense suministrado a la cinematografía de este último país y pasan por alto las medidas que distintos gobiernos mexicanos tomaron a partir de los años treinta para impulsarla. Conforme a un plan integral (aunque no coherentemente estructurado), le brindaron apoyo y protección (por ejemplo, cuando se establecieron cuotas en las salas de proyección y se prohibió doblar películas extranjeras para preservar el mercado interno). Además, auxiliaron a los estudios filmicos mediante subsidios, préstamos bancarios, créditos mediados por instituciones financieras creadas exclusivamente para la industria y exenciones fiscales sobre la producción, la importación y las ganancias. Algunas de estas medidas no cristalizaron, debido a la crisis económica que estalló al final del periodo de Cárdenas.

Al comienzo del gobierno de Ávila Camacho, éste creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana para promover la recuperación de la industria cinematográfica nacional. Cuando ésta última (merced a préstamos, equipo, asesoría técnica, distribución de sus películas por las compañías de Hollywood, y una provisión casi ilimitada de película virgen) recibió la ayuda estadounidense, ya se encontraba encaminada a

recuperar su posición frente a las otras industrias cinematográficas desarrolladas en lengua española.

Por otra parte, si bien los propósitos propagandísticos eran comunes entre los Aliados, se libraban batallas por dominar los mercados filmicos y, así, el esfuerzo de Estados Unidos para vencer la amenaza alemana servía, simultáneamente para imponer su hegemonía a Gran Bretaña. Una vez alcanzado este objetivo, hubo un acuerdo entre Hollywood y el Departamento de Estado. Debido a que el mercado latinoamericano constituía prácticamente la única vía para comercializar su producción fílmica, coincidieron en que no querían competencia de ninguna otra cinematografía. No obstante, por las circunstancias de la guerra, y específicamente en cuanto a la necesidad de difundir propaganda a través de cintas latinoamericanas habladas en español, no hubo coincidencia entre Hollywood y el Departamento de Estado.

Pese a la oposición de Hollywood, el Departamento de Estado dio prioridad a los propósitos políticos y propagandísticos de Estados Unidos sobre los intereses comerciales de su industria cinematográfica. A través de la OCAIA, diseñó un plan y estableció un acuerdo con el comité del gobierno mexicano para unir esfuerzos tendientes a mejorar la cinematografía mexicana. Después de repetidos problemas entre el personal diplomático estadounidense en México (debidos a la rivalidad entre la embajada en ese país y la OCAIA), el proyecto se ejecutó en 1942, aunque alguna evidencia sugiere que pudo haber arrancado con anterioridad.

La industria cinematográfica mexicana se convirtió, de manera similar a la argentina en el pasado, en un tenaz competidor de Hollywood. La época dorada del cine mexicano habría de durar hasta principios de los años cincuenta. Durante el periodo de guerra, tuvo una amplia distribución a través de las compañías hollywoodenses y adquirió prestigio internacional en beneficio del país y de los gobiernos mexicanos, en el marco latinoamericano. Si bien incluso en la cúspide de su éxito el cine mexicano nunca conquistó más del 35 por ciento de ningún mercado, se convirtió en una de las industrias más importantes de su país. En cuanto a sus implicaciones económicas, el ramo constituía un reflejo del desarrollo

general de la nación, en un entorno donde la guerra forzaba un proceso interno de industrialización y cuando la convergencia con los Estados Unidos se encontraba en su mejor momento.

Adicionalmente, en casi todo su contexto (tanto externo como interno), se reflejaban los compromisos ideológicos del cine mexicano. A estas alturas puede formularse otra consideración al respecto. Aunque se ha sabido que algunas películas propagandísticas sobre temas de guerra se produjeron en México entre 1940 y 1946, es válido afirmar que la guerra y la política interna del país no sólo generaron este tipo de cintas. Incluso las producciones más inocuas a simple vista se encontraban cargadas de mensajes con propósitos y compromisos ideológicos bien claros.

En ese sentido, se realizaron filmes de melodramas familiares que reflejaban, al representar un sistema de valores y creencias, patrones específicos de cohesión social y estabilidad. Esto se relacionaba con la necesidad de una reconciliación interna, después de la severa crisis sufrida tras el gobierno de Cárdenas, y la de inspirar respeto ante el riesgo de una agresión externa. Las películas religiosas respondían al mismo fin. Su mensaje de redención y su llamado a reforzar los valores morales tales como el humanitarismo, la solidaridad, el sacrificio, la piedad y el entendimiento entre los pueblos eran altamente significativos en un contexto donde parecían haberse perdido y cuando la política anticlerical mexicana se había atenuado. Los temas bélicos se infiltraban inclusive en géneros filmicos como los musicales y la comedia ranchera. En ciertas producciones, como las históricas, las cintas sobre indígenas o la Revolución mexicana, así como en adaptaciones literarias, se recalcaron distintos rasgos de la cultura popular (música folclórica, paisajes, tradiciones y demás), así como características étnicas y valores comunes a las naciones latinoamericanas (idioma, religión, historia). El propósito era fomentar el nacionalismo mexicano y, al mismo tiempo, fomentar un sentimiento de unidad latino-hispanoamericana como una estrategia de defensa contra la amenaza del Eje.

Al observar los géneros y temas del cine mexicano en esos años, es posible advertir que el principal propósito de Estados Unidos al apoyarlo era crear propaganda fílmica contra el Eje. Más aún, ese país buscaba forjar una especie de autarquía en el hemisferio. Varias películas evidencian que detrás de los compromisos aliados había llamados al panamericanismo. La necesidad de producir propaganda motivó al cine mexicano, en respuesta a las demandas de su gobierno y del de Estados Unidos, a hacer uso de la historia en películas, tal como lo hicieron las cinematografías estadounidense y británica, y la del Eje. Y en el uso de la historia en el cine mexicano se produjo la coexistencia ya manifestada en el debate político y cultural, de la perspectiva de derecha y, en menor medida, el punto de vista considerado liberal-progresista.

Sin embargo, el empleo de la historia fue parcial, además de que en él abundan las distorsiones e imprecisiones, en varios casos en beneficio de la imagen estadounidense. Más aún, los aliados británicos y franceses no eran favorecidos. En este sentido, el cine mexicano reflejaba fielmente las relaciones y condicionantes internacionales dentro del bando aliado. Tras la ocupación nazi de Francia, ésta era la única potencia de aquel bloque que no podía alcanzar gran influencia económica y política, ni establecer una relación intensa con México. Consecuentemente, los usos que los productores mexicanos asignaron a la historia indujeron a sacrificar la imagen histórica de Francia. En contraste, a pesar de que Estados Unidos tenía más responsabilidad histórica por sus agresiones contra México, esto no se señaló en los filmes.

Las películas históricas mexicanas, mediante un uso particular de la historia, intentaron atenuar y sustituir los tradicionales sentimientos antiyanquis entre los latinoamericanos. En consecuencia, los sentimientos patrióticos nacionalistas y latinoamericanistas, así como las nociones de unidad e identidad cultural, se expresaron siempre por vía del proceso de independencia de España, así como de las agresiones europeas al hemisferio. Sin considerar el éxito de este procedimiento, los millones de personas carentes de educación, los sectores sociales progresistas e inclusive algunos gobiernos latinoamericanos llegaron a creer en un compromiso de Estados Unidos con la región, sincero y confiable. El cine mexicano y los usos que hace de la historia lo reflejan. Ahora es claro, una

vez más, que los cinematografistas (*filmmakers*) mexicanos "hicieron" historia de acuerdo con las necesidades e intereses de ese momento. En este caso, se respondió a los intereses estadounidenses a través de una industria que encontró una importante audiencia en poblaciones profundamente nacionalistas, que habrían de recibir propaganda contraria al Eje por los medios descritos.

Ahora es posible presentar una reflexión final. No sólo los filmes propagandísticos, sino los productos de medios masivos en general, pueden comprenderse como puntos de negociación y transacción entre los compromisos ideológicos y los propósitos de los cinematografistas (*filmmakers*), y, por otra parte, las necesidades, deseos, aspiraciones e ideología de la audiencia. La idea, extremadamente simplista, sobre las ideologías impuestas "desde arriba", ha sido sustituida por el concepto de hegemonía. Esto implica la coexistencia de varias ideologías y factores de negociación dentro del campo social, entre los productores de los mensajes y las audiencias (consumidores), pero una de esas ideologías se torna hegemónica, debido a que hay un "acuerdo" social que favorece tal predominio. En América latina, durante la Segunda Guerra Mundial, casi todos los sectores necesitaban creer en una nueva relación con Estados Unidos. Tal vez la amenaza de guerra generó ese impulso. En un principio, el conflicto bélico pareció lejano y ajeno. Pero una vez probada la ferocidad homicida de los nazis en Europa, el temor y la intensa actividad propagandística cumplieron su labor y propiciaron entre las audiencias una mejor disposición y receptividad ante los mensajes y el fortalecimiento de sentimientos de fraternidad, solidaridad, equidad, disciplina, austeridad, lealtad, etc., que contribuyeron a configurar la mentalidad del momento, el imaginario colectivo sobre la guerra y lo que ésta podía significar para el continente, en caso de irrumpir en él.

Los filmes mexicanos que intentaron atenuar los sentimientos antiyanquis y exaltar el nacionalismo y el panamericanismo de cara a Europa fueron aceptados porque la población estaba también dispuesta a aceptarlos.

El cine mexicano de los años cuarenta, logró éxito en buena parte de sus manifestaciones, porque respondió a las expectativas de una población que se encontraba preparada para recibir y consumir sus diferentes géneros, su música,

sus propuestas y sus proclamas. En tal aceptación influyó de manera determinante la afinidad cultural de México con el resto de las repúblicas latinoamericanas, pues posibilitó lo que en la correspondencia diplomática se denominó el *mexican flavor*, ese sentido de la mexicanidad que nunca pudo definirse, pero que tampoco Hollywood pudo nunca recrear. A pesar de todas sus distorsiones, brechas, fallas u omisiones, el cine mexicano fue un agente de la historia, y en este sentido se ha convertido ahora en una fuente histórica. Fue a la vez una muy afortunada experiencia de conformación de una identidad colectiva, de una comunión, de una cultura de masas, de una imagen del país y de un prestigio nacional general. Y fue precisamente en este resultado donde se cifran los motivos de que toda la estrategia se destruyera. Los "celos" de Hollywood porque el cine mexicano le estaba ganando el mercado coincidieron con los "celos" del Departamento de Estado ante el lustre que cobraba México a los ojos de las demás repúblicas latinoamericanas gracias a su cine, su participación en la guerra, la modernización de su ejército y su industrialización. Si antes Hollywood y la Casa Blanca no habían permitido el surgimiento de cinematografías competidoras, o la intromisión de potencias europeas en el continente, después de la guerra tampoco aceptaron la posible hegemonía del país al que habían ayudado, y que podía tomar ventaja por sus afinidades culturales, sociales, raciales e históricas con las naciones de la región y hasta ejercer un futuro liderazgo en ella. Así se explica la política agresiva tanto de Hollywood como del Departamento de Estado, destinada a destruir el cine mexicano durante el alemanismo, empeño en el que colaboraron, sin tener plena consciencia de ello, los mismos integrantes de la industria nacional.

No escapa a la reflexión el hecho fundamental de que, al revisar en general la producción fílmica, sólo para mostrar con ejemplos la perspectiva general de la temática tratada y el modo en que se manifestó en ella la influencia del contexto, quedan varios aspectos y cuestiones que sería muy deseable explicar. Son varios y de naturaleza muy diversa los temas que también han de estudiarse, porque por sí mismos constituyen temas para otras tesis. Ejemplos muy notables de ello son la búsqueda de una "americanidad" mediante el cultivo en el cine de historias basadas en la literatura sudamericana, que también se consideraba en formación y representativa de dicha americanidad. Otro ejemplo podría ser el tratamiento de lo hispano y la historia española por el cine mexicano, en el marco de la ruptura de

relaciones diplomáticas entre México y la España franquista. Independientemente de las interrogantes que surjan a partir de este trabajo, de las preguntas que queden por contestar, el análisis, la interpretación y la explicación de los filmes estudiados, a la luz de la documentación consultada, buscan configurar una aproximación más sólida a un periodo histórico y su expresión cultural.

En todo caso, el objetivo primordial de esta investigación ha sido analizar e interpretar el cine mexicano del decenio de los años cuarenta, para explicarlo a partir de las condiciones y determinaciones que le dieron origen y sacar a la luz más fácilmente la relación entre cine e historia. Una lectura histórica del cine, como ha señalado Marc Ferro, posibilita una lectura cinematográfica de la historia donde el mundo filmico (dentro y fuera de las pantallas) se plantea, más allá de sus acepciones como entretenimiento, como industria, como medio de comunicación o como manifestación estética, fundamentalmente como parte de la expresión social de una época histórica determinada.

CUARTA PARTE

**CUADRO A
 PELÍCULAS ESTRENADAS EN MÉXICO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

Año	EUA	Inglaterra	Francia	Aliados	Eje	Argentina	España	México	Otros	Total
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	100%
1940	337 (73.2)	11 (2.5)	38 (8.2)	386 (83.9)	4 (0.8)	26 (5.6)	3 (0.6)	37 (8.0)	04 (1.1)	460
1941	331 (76.2)	11 (2.5)	16 (3.7)	358 (82.4)	2 (0.5)	33 (7.6)	4 (0.9)	27 (6.2)	10 (2.4)	434
1942	333 (77.0)	13 (3.0)	6 (1.4)	352 (81.4)	0 (0.0)	20 (4.6)	4 (0.9)	50 (11.6)	6 (1.5)	432
1943	297 (76.5)	15 (3.9)	2 (0.4)	314 (80.8)	0 (0.0)	8 (2.1)	0 (0.0)	57 (14.6)	10 (2.5)	389
1944	259 (76.6)	3 (0.9)	0 (0.0)	262 (77.5)	0 (0.0)	8 (2.3)	3 (0.9)	64 (18.7)	3 (0.6)	340
1945	245 (67.3)	5 (1.4)	4 (1.1)	254 (69.8)	0 (0.0)	31 (8.5)	7 (1.9)	67 (18.4)	4 (1.4)	363
1946	254 (66.4)	0 (2.5)	3 (0.8)	267 (67.7)	1 (0.2)	31 (8.0)	3 (0.8)	77 (19.6)	14 (3.7)	393
<hr/>										
	2 056 (73.31)	68 (2.38)	69 (2.22)	2 193 (77.64)	7 (0.21)	157 (5.52)	24 (0.81)	379 (13.87)	51 (1.88)	2 811

La columna de total indica el 100% de lo exhibido en cada año. 2811 es el 100% de la exhibición del periodo.
 Fuente: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982, pp. 373-376

**CUADRO B
 PELÍCULAS ESTRENADAS EN MÉXICO DURANTE LA
 SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 1940-1946 (POR PAÍS).**

País	Número	Porcentaje	Notas:
EUA	2 056	73.30	Las variaciones porcentuales entre Gran Bretaña y Francia se deben al hecho de que en 1940 Francia tenía un mayor número de estrenos, pero no tuvo ninguno en 1944.
México	379	13.87	
Argentina	157	5.50	
Gran Bretaña	68	2.38	
Francia	69	2.20	Las variaciones porcentuales entre el cuadro A y el cuadro B se deben a redondeos en los decimales.
España	24	0.80	
Italia	5	0.17	
Alemania	2	0.07	
Otros	51	1.80	
Totales	2 811	100.00	

Fuente: Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 378

CUADRO C PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑOL

(Se incluye la producción brasileña en portugués con el propósito de comparar su potencial en esta industria)

Año	Argentina	México	Brasil*	España	Chile	Cuba	EUA
1930	00	01	18	08			40
1931	04	02	17	02			30
1932	02	08	14	09			11
1933	06	21	10	17			08
1934	06	25	07	23	01		10
1935	13	26	06	44			08
1936	15	25	07	19			02
1937	28	38	06	10		01	00
1938	41	57	08	04		04	06
1939	50	38	07	20	05	05	04
1940	49	29	13	40	04	04	01
1941	47	37	04	33			
1942	56	47	08	49	05	03	
1943	34	70	08	53	03	02	
1944	24	75	09	34	05		
1945	22	82	08	33	06	01	
1946	32	74	10	41	08		
1947	38	53	11	48	07	01	
1948	41	81	15	44	03	01	
1949	47	108	21	37	03	01	
1950	56	124	20	49	02	14	

Notas: La producción brasileña llegó a ser la más fuerte después de la de Argentina y México, que tuvieron como principal competidor a España. La producción española entre 1939 y 1940 incluye películas en castellano, realizadas en Alemania e Italia con financiamiento del Eje.

Fuente: García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1968-1970, vol. I, p. 289, vol. 2, p. 304, vol. 3, p. 347; Heuer, *op. cit.*, p. 17; Schnitman, *op. cit.*, p. 116-7; De Usabel, *op. cit.*, p. 181.

CUADRO D SALAS DE CINE EN AMÉRICA LATINA EN 1932 Y NÚMERO DE SALAS EQUIPADAS PARA PROYECCIONES SONORAS.

País	Salas	Equipadas con sonido
Argentina	1 608	530
Brasil	1 100	330
México	701	265
Cuba	400	123
Colombia	220	30
Chile	212	85
Uruguay	125	110
Venezuela	125	24
Puerto Rico	112	87
Perú	100	40
Panamá	33	29
Ecuador	29	12
Guatemala	28	09
Honduras	26	01
Santo Domingo	25	15
Nicaragua	16	12
Paraguay	9	4
Bolivia	8	
Totales	4 877 (Salas)	2 984 (61% con proyección sonora)

Fuente: De Usabel, *op. cit.*, p. 81 (La información se ha reacomodado de acuerdo con el número de salas en cada país).

**CUADRO E
POTENCIAL NETO DE AMÉRICA LATINA COMO MERCADO PARA ESTADOS UNIDOS EN 1934**

País	Población	Salas	Potencial neto (Dólares E U A)
Argentina	18 835 727	1 985	35 000
Brasil	40 272 650	1 125	30 000
Cuba	3 713 767	400	7 800
México	16 527 766	701	7 000
Perú	6 237 000	100	4 000
América Central	4 918 170	114	3 500
Panamá	467 459	36	3 500
Colombia	7 851,000	385	2 500
Venezuela	3 250,000	134	2 250
Ecuador	2 500 000	22	1 000
Totales	104 576 539	5 002	96 550 (dólares EUA)

FUENTE: De Usabel, *op. cit.*, p. 110 (la información se ha reacomodado de acuerdo a la cantidad de potencial neto de ganancias en cada uno de los países. No hay información disponible que indique si estas cantidades se citan en miles o millones de dólares, pero es muy probable que se trate de miles de dólares).

**CUADRO F
MERCADOS PARA PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES EN 1937**

Regiones	Salas	Equipadas con sonido
Europa	66 876	29 207
EUA.	16 258	16 258
América atina	5 292	4 069
Lejano Oriente	5 244	4 387
Canadá	1 033	1 033
África y Medio Oriente	676	610

Nota: Después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, América latina se convirtió en el mercado se convirtió en el mercado filmico más importante para la producción estadounidense, y prácticamente uno de los pocos disponible para proyectar sus películas.

Fuente: De Usabel, *op. cit.*, pp. 126 y 127.

CUADRO G SALAS DE CINE EN AMÉRICA LATINA EN 1937 Y NÚMERO DE SALAS EQUIPADAS PARA PROYECCIONES SONORAS.

País	Salas	Equipadas con sonido
Argentina	1 425	1 000
Brasil	1 370	1 170
México	835	402
Cuba	350	300
Perú	210	180
Colombia	210	150
Chile	180	150
Uruguay	128	124
Venezuela	111	111
Puerto Rico	100	100
Panamá	47	47
Costa Rica	37	36
Ecuador	34	34
Guatemala	31	25
Honduras	29	29
El Salvador	29	27
Nicaragua	25	25
Guyana Británica	23	23
Santo Domingo	23	23
Bolivia	19	19
Trinidad	19	19
Jamaica	15	15
Paraguay	6	6
Totales	5 231 (Salas)	4 015 (76.75% Equipadas)

FUENTE: De Usabel, *op. cit.*, p. 127 (datos reordenados de acuerdo con el número de salas, en orden decreciente).

CUADRO H PORCENTAJE DE PELICULAS ESTADOUNIDENSES PROYECTADAS EN PAÍSES LATINOAMERICANOS EN 1940

País	Porcentaje
Brasil	86 %
El Salvador	85 %
Bolivia	80 %
Panamá	80 %
Costa Rica	80 %
Honduras	75 %
Colombia	75 %
Guatemala	75 %
Nicaragua	75 %
México	73 %
Venezuela	70 %
Uruguay	70 %
Cuba	68 %
Argentina	66 %
Chile	66 %

Fuente: De Usabel, *op. cit.*, p. 150, y Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 373.

CUADRO I PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES ALUSIVAS A TEMAS BÉLICOS EN 1942

Fechas de producción	Número de películas	Películas con temas bélicos	Películas alusivas a la guerra
Julio de 1942	25	12 (48%)	No disponible
Agosto de 1942	30	12 (40%)	3 (10%)
Septiembre de 1942	36	13 (36%)	3 (8%)
Octubre de 1942	43	15 (35%)	3 (7%)

Fuente: De Usabel, *op. cit.*, p. 147.

CUADRO J NUMERO DE PELÍCULAS SOBRE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SOBRE TEMAS LATINOAMERICANOS PRODUCIDAS O PLANEADAS EN EUA CON O SIN LA COOPERACIÓN DE LA OCAIA EN 1945

Temas	Películas producidas	Planeadas	Con cooperación de la OCAIA
2ª Guerra Mundial	96	15	19
Estilo de vida EU	38	40	16
América latina	84	15	99

Fuente: De Usabel, *op. cit.*, p. 162.

**CUADRO K COSTO PROMEDIO DE PRODUCCIÓN POR PELÍCULA EN MÉXICO
(Miles de pesos y de dólares EUA)**

Año	Costo en pesos mexicanos	Tipo de cambio	Costo en dólares estadounidenses
1931	40 000	2.65	15 094
1932	45 000	3.17	14 195
1933	50 000	3.53	14 164
1934	55 000	3.60	15 277
1935	58 000	3.60	16 111
1936	75 000	3.60	20 833
1937	81 000	3.60	22 500
1938	128 000	4.50	28 444
1939	135 000	5.18	26 061
1940	75 000	5.50	13 636
1941	156 000	4.85	32 165
1942	278 000	4.85	57 319
1943	350 000	4.85	72 164
1944	580 000	4.85	119 587
1945	648 000	4.85	133 608
1946	579 000	4.86	119 136
1947	450 000	4.86	92 592
1948	400 000	6.81	58 737
1949	450 000	8.64	52 083
1950	575 000	8.64	66 551
1951	600 000	8.65	69 364
1952	582 700	8.63	67 520

Nota: La información sobre periodos anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial se ha incluido con propósitos comparativos. La producción cinematográfica mexicana siempre ha sido afectada por las crisis económicas y consecuentes devaluaciones que han tenido lugar al fin de los periodos presidenciales. Durante 1936-1937, la producción cinematográfica mexicana alcanzó la cima en inversión, rebasando a Argentina y España. En 1940, la crisis al final del gobierno de Cárdenas condujo hacia el decremento en la cantidad de películas producidas y la inversión que se dedicó a cada una de ellas. De 1942 a 1946 el fuerte apoyo del gobierno mexicano y de la OCAIA incrementó la producción filmica y los recursos dedicados a ellas. Después de la guerra, la inversión en este rubro cayó debido a que la OCAIA desapareció, a la falta de apoyo del gobierno mexicano y a la reforzada competencia de las producciones europeas y de Hollywood. Las negritas destacan el periodo de la guerra mundial.

Fuente: Heuer, *op. cit.*, p. 32, y García Riera, *op. cit.*, vol. 3, p. 94, y vol. 5, p. 10.

CUADRO L

COSTO PROMEDIO DE PRODUCCION FÍLMICA POR ESPECIALIDADES EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA

(Evolución de 1931 a 1950 en miles de pesos)

Especialidades	1931	1936	1941	1948	1951
Estudios y laboratorios	2.8	10.0	15.0	23.0	30.0
Dirección artística	1.5	2.2	9.0	58.0	60.0
Técnicos	2.0	7.8	27.0	93.0	143.0
Argumentos y guiones	1.5	3.0	5.0	7.5	10.9
Directores	2.8	10.0	15.0	23.0	30.0
Estrellas	2.5	5.0	15.0	23.0	30.0
Otros actores	0.5	1.0	11.0	120.0	130.0
Totales	13.6	39.0	97.0	347.5	433.9

Nota: La información señalada en cada uno de los años anteriormente indicados no coincide con los datos del cuadro K. Esto se debe a que este cuadro solamente incluye los principales aspectos relacionados con la producción filmica. El principal propósito de esta tabla es mostrar el notorio incremento en la inversión durante los años de la Segunda Guerra Mundial debido a los apoyos del gobierno mexicano y de la OCAIA destinados a esta industria. Ello resulta evidente al revisar el renglón de "dirección artística" en el cuadro I, el cual se incrementó considerablemente debido a la producción de "filmes de época". Estos requieren diseños especiales de escenografía, vestuario, utilería, peluquería y cortes de cabello, etc., de acuerdo con entorno histórico. Los aspectos técnicos también mejoraron significativamente debido al equipo y asesoría técnicos provistos a la industria cinematográfica mexicana por la OCAIA.

Fuente: Heuer, *op. cit.*, p. 33

CUADRO M

PORCENTAJES DE "FILMES DE ÉPOCA" E HISTORIAS DESARROLLADOS EN ENTORNOS INTERNACIONALES QUE FUERON PRODUCIDOS EN MÉXICO ENTRE 1931 Y 1950

Años	Filmes de época	Entorno internacional
1931-36	27 %	06 %
1937-40	16 %	04 %
1941	22 %	11 %
1942	30 %	09 %
1943	47 %	25 %
1944	32 %	15 %
1945	26 %	21 %
1946	22 %	19 %
1947	11 %	14 %
1948	09 %	10 %
1949	13 %	04 %
1950	10 %	01 %

Notas: Este cuadro se incluye con la finalidad de mostrar que los "filmes de época", relacionados con la reconstrucción histórica o desarrollo de argumentos dramáticos en épocas pasadas, creció significativamente durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Después de este periodo hay un decremento evidente.

Algo similar ocurrió con la producción cinematográfica cuyos argumentos se centraban en entornos internacionales. En algunos casos hay una coincidencia entre ambos tipos de películas, por ejemplo las dedicadas a la Revolución francesa (filmes de época desarrollados en un entorno internacional). Gran parte de los "filmes de época" trataban temas del siglo XIX en México.

Fuente: García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, pp. 128-129, 161-173 y 197.

CONVENIO FIRMADO POR LOS REPRESENTANTES DE LA OFICINA DEL COORDINADOR DE ASUNTOS INTERAMERICANOS, DEL DEPARTAMENTO DE ESTADO, Y LOS REPRESENTANTES DEL COMITÉ COORDINADOR Y DE FOMENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA EL 15 DE JUNIO DE 1942 EN LA CIUDAD DE MÉXICO, D. F.

En la Ciudad de México, D.F., a los quince días del mes de Junio de mil novecientos cuarenta y dos, reunidos los Sres. John Hay Whitney y Francis Alstock, en representación de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Washington, D.C., y los Sres. Felipe Gregorio Castillo, Fernando de Fuentes y Enrique Solís, en su carácter de integrantes del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, con objeto de discutir *los medios mejores para desarrollar una acción conjunta tendiente a fortalecer cada vez más la solidaridad continental, indispensable para el triunfo de la causa de la Libertad* que los países de América defienden, y tomando en cuenta:

I.- Que las películas cinematográficas constituyen uno de los mejores medios para promover el conocimiento y acercamiento de los pueblos; y

II.- Que la Industria Cinematográfica Mexicana carece en la actualidad de los elementos necesarios para prestar, como desea, su cooperación a los fines indicados,

PROPUSIERON:

Que la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, de Washington, D.C., por conducto del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, procurará proporcionar a dicha Industria la ayuda que requiere para satisfacer los objetivos mencionados, como sigue:

(A) MAQUINARIA E IMPLEMENTOS.

La Oficina del Coordinador enviará a México los expertos necesarios para que de acuerdo con el Comité Mexicano, determinen la clase y cantidad de maquinaria e implementos que requiera la Industria Cinematográfica Mexicana, debiendo rendir un informe a la Oficina del Coordinador, para que éste haga uso de sus recursos e influencias a fin de poner dicha maquinaria e implementos a disposición de la Industria Cinematográfica Mexicana, por medio de los Estudios existentes o que se construyan al efecto, según lo determine el Comité Mexicano.

La idea que prevalece en el Comité Mexicano al llegarse a este acuerdo, es la de que con objeto de evitar toda posibilidad de monopolio, se desarrollen cuando menos dos unidades de producción, consolidando en una a los Estudios "Azteca" y "Stahl", y en otra a los Estudios "Clasa", fortaleciendo a ambas unidades en tal forma que queden igualmente capacitadas para rendir un servicio eficiente a todos los productores de películas nacionales.

Si por alguna circunstancia no pudiera llevarse a cabo este plan, el Comité Mexicano procurará la creación de nuevos Estudios y Laboratorios con todos sus aditamentos, empleando para ello capital privado mexicano.

La maquinaria e implementos de que se trata, serán vendidos a los ESTUDIOS que recomiende el Comité Mexicano, a base de un plan de pagos periódicos que amorticen su importe en un plazo que se determinará entre la Oficina del Coordinador, el Comité Mexicano y el ESTUDIO comprador. Los arreglos financieros definitivos deberán ser determinados y legalizados en su oportunidad.

(B) AYUDA FINANCIERA PARA LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS MEXICANAS.

La Oficina del Coordinador y el Comité Mexicano gestionarán la creación de un Departamento Cinematográfico en el Banco de México, S. A., o en otra Institución de crédito que el mismo Banco designe, destinado a ser el conducto por medio del cual la Oficina del Coordinador participe en *la financiación de películas mexicanas que por su asunto, valor educacional u otros méritos especiales sea difícil producir en forma comercial, pero que sirvan para incrementar un mejor entendimiento Interamericano, imbuir ideales de libertad y patriotismo en los pueblos del continente, o dar a conocer a los países de América la historia y tradiciones de las Repúblicas Americanas.* La selección de las películas a producirse en estas condiciones, así como la cuantía de su financiamiento, serán determinadas por el Comité Mexicano, con aprobación de la Oficina del Coordinador. La propia Oficina del Coordinador garantizará al Departamento Cinematográfico de la Institución de Crédito que se designe, contra cualquiera pérdida que pudiera ocasionar la financiación de dichas películas, teniendo derecho a designar un representante para aprobar los presupuestos y arreglos financieros de las películas. El Departamento Cinematográfico operará sin más utilidades que las necesarias para cubrir los gastos que ocasione su funcionamiento, y ejercerá control y autoridad sobre las erogaciones que se hagan en la elaboración de cada película. *Las utilidades en la explotación de esta clase de películas, si las hubiere, serán exclusivamente para los productores de las mismas, a fin de estimular en ellos la obra interamericana que se desea fomentar.*

(C) COOPERACIÓN PERSONAL DE EXPERTOS.

Con objeto de asegurar el mejor uso y rendimiento de la maquinaria e implementos a que se refiere el Inciso A, la Oficina del Coordinador hará todo lo que esté de su parte para proveer de los servicios de expertos que requieran los ESTUDIOS mexicanos, por el tiempo necesario para el entrenamiento de los técnicos nacionales. Los sueldos y gastos de transportes de los expertos serán pagados por la Oficina del Coordinador, corriendo a cargo de los Estudios mexicanos a donde se les adscriba, los gastos de su permanencia en México.

(D) DISTRIBUCIÓN MUNDIAL DE PELICULAS MEXICANAS.

La Oficina del Coordinador gestionará de las Empresas cinematográficas norteamericanas, la distribución comercial de películas mexicanas, en aquellos países y territorios donde lo soliciten los productores mexicanos por conducto del Comité Mexicano.

Las proposiciones anteriores quedan sujetas al estudio y aprobación del Gobierno Mexicano, por conducto del Lic. Miguel Alemán, Secretario de Gobernación, y de La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, de Washington, D.C., siendo la opinión de los abajo firmantes, que la pronta consideración de un acuerdo final es de gran importancia, ya que el plan anterior es susceptible de ponerse en práctica con toda rapidez.

(FIRMADO)

John Hay Whitney

Francis Alstock

Felipe Gregorio Castillo

Fernando de Fuentes

Enrique Solís

FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

I. ARCHIVOS

A. Archivo General de la Nación (Fondo Presidentes).

- a) Fondo Manuel Ávila Camacho.
- b) Fondo Miguel Alemán Valdés.

B. Archivo Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

- a) Catálogo general de fichas catalográficas correspondientes al siglo XX.
- b) Catálogos: temático, onomástico y geográfico.

C. Archivo de la Palabra (antes Programa de Historia Oral) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Se consultaron las 62 entrevistas de la serie PHO/2/ que corresponde a la historia del cine mexicano y cuyas transcripciones finales *ad verbatim* se encuentran en:

- a) Centro de Documentación del INAH (Edificio del Museo Nacional del INAH).
- b) Biblioteca del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- c) Dirección de Estudios Históricos del INAH (Museo de Historia Nacional, Castillo de Chapultepec).

Las entrevistas de las que se incorporó algún dato útil en esta investigación se señalan en el aparato crítico de la misma, pero a la información completa de cada una de las entrevistas (nombre del informante, nombre del entrevistador, fecha de la entrevista, resumen y transcripción textual de la misma, materiales complementarios, comentario del historiador que realizó la entrevista, etc.) se puede acceder consultando el

Catálogo del Archivo de la Palabra I, México, SEP-INAH, 1977, 166 pp. (Véanse las páginas 86-146 para la serie PHO/2/ relativa a la historia del cine mexicano.)

D. National Archives of Washington (NAW Records), Washington, D.C., EUA *Archivos Nacionales de Washington*

Confidential U. S. State Department Central Files.

A Microfilm Publication by University Publications of América Inc.

Archivos Centrales Confidenciales del Departamento de Estado de EUA

1.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of México 1940-1944.
Part II: Social, Economic, Industrial, Communications, Transportation, and Science.

Título de la micropelícula: Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1940-1944. Segunda Parte: Sociedad, Economía, Industria, Comunicación, Transporte y Ciencia.

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131
Grupo de archivo (Record Group): 59
Carrete 4 de 67 rollos (Reel 4 of 67 rolls).
Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 812.4-812.9

2.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of México 1945-1949.
Part II: Social, Economic, Industrial, Communications, Transportation, and Science.

Título de la micropelícula: Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1945-1949. Segunda Parte: Sociedad, Economía, Industria, Comunicación, Transporte y Ciencia.

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131
Grupo de archivo (Record Group): 59
Carretes 1, 2, 4 y 33 de 35 rollos (Reels 1, 2, 4 & 33 of 35 rolls).
Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 812.4-812.9

3.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of México 1950-1954.

Título de la micropelícula: Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1950-1954.

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131
Grupo de archivo (Record Group): 59
Carrete 36 de 43 rollos (Reel 36 of 43 rolls).
Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 712, 812 y 912

Localización: Archives II Research Room Services.
Branch (NWCCR2), National Archives at College Park, 8601. Adelphi Road,
College Park, MD, 20740-6001, EUA
Localización de almacén (Storage Location): 027/05-028/01.

E. Public Record Office (PRO), Kew, Londres, Reino Unido.
Oficina del Archivo Público

a) FO 371: Correspondence files from the British Foreign Office related to México and Latin America.

Archivos de correspondencia de la Oficina Británica de Asuntos Exteriores relacionada con México y América latina.

b) INF 1: General memoranda, correspondence and records of the British Ministry of Information, mainly from its Films Division and Latin American chapters.

Comunicados generales, correspondencia y archivos del Ministerio Británico de Información, principalmente de sus capítulos División de Películas y América latina.

II. HEMEROGRAFÍA

A) Las fichas hemerográficas de los artículos y notas periodísticas citados en el cuerpo del texto se señalan en el aparato crítico y corresponden a las siguientes publicaciones consultadas y correspondientes al periodo 1934-1952.

El Cine Gráfico, México, D. F.

Cinema Reporter, México, D. F.

Cine Mexicano, México, D. F.

Excélsior, México, D. F.

Mundo Cinematográfico, México, D. F.

El Nacional, México, D. F.

Novedades, México, D. F.

El Redondel, México, D. F.

Revista de Revistas, México, D. F.

El Universal, México, D. F.

El Universal Gráfico, México, D. F.

B) Revistas académicas.

Espinoza, Irma (ed.), *La exhibición cinematográfica, retrospectiva y futuro*, en *Pantalla*, núm. 15, nueva época, invierno de 1991, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, 1991, 36 pp.

García Gutiérrez, Gustavo y Andrés de Luna Olivo, "El cine mexicano se critica", en *Intolerancia. Revista de Cine*, nueva época, núm. 7, México, Laúd, 1990, XVI+120 pp.

Klinger, Bárbara, "Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies", *Screen*, vol. 38, núm. 2, verano de 1997, Oxford University Press, pp. 107-128.

Lavín, Mónica (ed.), "100 años de cine en México", en *Casa del Tiempo. Revista de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana*, núm. 56, México, UAM-Dirección de Difusión Cultural, s/f (c. 1996), 80 pp.

Suárez Arguello, Ana Rosa (coord.), "México-Estados Unidos: política, cultura e ideología", en *Secuencia: Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm 34, nueva época, enero-abril de 1996, México, Coordinación de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, 235 pp.

Zermeño, Guillermo (coord.), "Historia e imagen", en *Historia y Grafía: Revista de Historia del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana*, núm 4, año 2, 1995, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 392 pp.

III. OTROS MATERIALES

Hobsbawm, Eric J., *El uso de la información histórica en otras disciplinas de las ciencias sociales* (conferencia), Londres, Birbeck College, c. 1980, 35 pp.

Schoenberner, Gerhard, *Ideology & Propaganda in Nazi Films, from the Conquering of the German Film Industry to the Manipulation of its Products* conferencia pronunciada en TV UNAM, México, D. F., s/f.

IV. RECURSOS MULTIMEDIA

Compilaciones en CD Rom:

Fernández Jurado, Guillermo y Marcela Casinelli, *El cine argentino (1933-1945)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1995.

López Yepes, Alfonso, Emilio C. García Fernández, Antonio Carballo Sánchez y Micronet, S. A., *Enciclopedia del cine español*, Madrid, Micronet, S. A., s/f.

Martínez Ruiz, Fernando y Ricardo Reynoso Serralde, coords., *Cien años de cine mexicano (1896-1996)*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine)/Universidad de Colima/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

V. FILMOGRAFÍA

Esta filmografía cita solamente los títulos de los filmes, nombres de sus directores y sus años de realización.

De todas y cada una de las cintas abajo listadas se tomaron los créditos de pantalla, así como los textos introductorios (en forma oral o escrita) y los diálogos citados en el cuerpo del texto y referidos en el aparato crítico.

Por la extensión de la filmografía, resulta poco práctico reproducir aquí las fichas técnicas de cada filme, pero el lector interesado en las fichas técnicas completas y mayores detalles de las películas puede recurrir a las siguientes fuentes citadas en la bibliografía al final de este trabajo:

- a) Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, y las correspondientes a 1940-1949 y 1950-1959.
- b) Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*.
- c) De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano (1896-1920)* y *Filmografía del cine mudo mexicano vol. II, 1920-1924*.
- d) García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., Era, e *Historia documental del cine mexicano*, Conaculta/UdeG/Imcine/Gobierno de Jalisco, 18 vols., Guadalajara, 1992-1997.
- e) Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

Lista de filmes por orden alfabético

Acuérdate de vivir (Roberto Gavaldón, 1952)
Adiós juventud (Joaquín Pardavé, 1943)
Adiós Nicanor (Rafael E. Portas, 1937)
Adulterio (José Díaz Morales, 1943)
Águila o sol (Arcady Boytler, 1937)
Al caer la tarde (Rafael E. Portas, 1949)
Alejandra, un vals y un amor inolvidables (José Benavides, 1941)
Algo flota sobre el agua (Alfredo B. Crevenna, 1947)
Almas rebeldes (Alejandro Galindo, 1937)
Allá en el Bajío (Fernando Méndez, 1941)
Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936)
Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1948)
Amar es vivir (Juan J. Ortega, 1945)
Amor a la vida, El (Miguel Contreras Torres, 1950)
Amor de chinaco (Raphael J. Sevilla, 1941)
Amor prohibido (Arcady Boytler, 1944)

Amor salvaje (Juan Orol, 1949)
Amores de una viuda (Julián Soler, 1948)
Ángel caído, El (Juan J. Ortega, 1948)
Arriba el norte (Emilio Gómez Muriel, 1948)
Arriba las mujeres (Carlos Orellana, 1943)
Así es mi tierra (Arcady Boytler, 1937)
Ausente, La (Julio Bracho, 1951)
Ay amor, cómo me has puesto (Gilberto Martínez Solares, 1950)
Azahares para tu boda (Julián Soler, 1950)

Baisano Jalil, El (Joaquín Pardavé, 1942)
Bartolo toca la flauta (Miguel Contreras Torres, 1944)
Barraca, La (Roberto Gavaldón, 1943)
Barrio de pasiones (Adolfo Fernández Bustamante, 1947)
Bodas de fuego (Marco Aurelio Galindo, 1949)
Bugambilia (Emilio Fernández, 1948)
Bruto, El (Luis Buñuel, 1952)

Cabalgata de honor o Con los Dorados de Villa (Raúl de Anda, 1939)
Caballería del imperio (Miguel Contreras Torres, 1942)
Cadetes de la Naval (Fernando A. Palacios, 1944)
Café Concordia (Alberto Gout, 1939)
Calle entre tú y yo, Una (Roberto Rodríguez, 1952)
Callejera (Ernesto Cortázar, 1949)
Camino de Sacramento (Chano Urueta, 1945)
Canaima (Juan Bustillo Oro, 1945)
Capitán aventurero, El (Arcady Boytler, 1938)
Capitán de rurales, Un (Alejandro Galindo, 1950)
Carta de amor, Una o Aquella carta de amor (Miguel Zacarías, 1943)
Cartas marcadas (René Cardona, 1947)
Casa colorada, La (Miguel Morayta, 1947)
Casa de la zorra, La (Juan J. Ortega, 1945)
Casa de vecindad (Juan Bustillo Oro, 1950)
Casado casa quiere, El (Gilberto Martínez Solares, 1947)
Celos (Arcady Boytler, 1935)
Cielito lindo (Roberto O'Quigley, 1936)
Circo trágico, El (Manuel R. Ojeda, 1938)
Colmillo de Buda, El (Juan Bustillo Oro, 1948)
Conde de Montecristo, El (Chano Urueta, 1941)
Contra la ley de Dios (Adolfo Fernández Bustamante, 1946)
Corazón de niño (Alejandro Galindo, 1938)
Crimen y castigo (Fernando de Fuentes, 1950)
Cristóbal Colón o El descubrimiento de América (José Díaz Morales, 1943)
Cuando escuches este vals (José Luis Bueno, 1944)
Cuando la tierra tembló o El día del juicio (Antonio Helú, 1940)
Cuando los hijos se van (Juan Bustillo Oro, 1941)
Cuando los padres se quedan solos (Juan Bustillo Oro, 1948)

Cuarto mandamiento, El (Rolando Aguilar, 1947)
Culpable, La (José Díaz Morales, 1944)

Charro a la fuerza (Miguel Morayta, 1948)
Charro y la dama, El (Fernando Cortés, 1949)

Dama de las camelias, La (Gabriel Soria, 1943)
De abajo, Los (Chano Urueta, 1939)
Del rancho a la capital (Raúl de Anda, 1941)
Devoradora, La (Fernando de Fuentes, 1946)
Día del juicio, El (Antonio Helú, 1940)
Distinto amanecer (Julio Bracho, 1943)
Divorciadas (Alejandro Galindo, 1943)
Dolor de los hijos, El (Miguel Zacarias, 1948)
Don Juan Manuel u Hombre o demonio (Miguel Contreras Torres, 1940)
Doña Bárbara (Fernando de Fuentes, 1943)
Doña Mariquita de mi corazón (Joaquín Pardavé, 1952)
Doña Perfecta (Alejandro Galindo, 1950)
Dos huerfanitas, Las (Roberto Rodríguez, 1950)
Dueña y señora (Tito Davison, 1948)
Duquesa del Tepetate, La (Juan José Segura, 1951)

Embajador, El (Tito Davison, 1949)
Enamorada (Emilio Fernández, 1946)
Ella o La inolvidable (Ramón Peón, 1946)
Ella y yo (Miguel M. Delgado, 1951)
Esos de Pénjamo (Juan Bustillo Oro, 1952)
Espionaje en el Golfo (Rolando Aguilar, 1942)
¡Esquina bajan! (Alejandro Galindo, 1948)
Estrella sin luz (Ernesto Cortázar, 1952)
Eterna mártir (Juan Orol, 1937)

Familia Pérez, La (Gilberto Martínez Solares, 1948)
Fantasia ranchera (Juan José Segura, 1943)
Fe en Dios, La (Raúl de Anda, 1949)
Feria de las flores, La (José Benavides, hijo, 1942)
Flor del fango (Juan J. Ortega, 1941)
Flor silvestre (Emilio Fernández, 1943)
Fuga, La (Norman Foster, 1943)
Furia roja (Steve Sekely, 1950)

Gallega en México, Una (Julián Soler, 1949)
Gallega baila mambo, Una (Emilio Gómez Muriel, 1950)
Gemma (René Cardona, 1949)
Gendarme desconocido, El (Miguel M. Delgado, 1941)
Golondrina, La (Miguel Contreras Torres, 1938)
Gran Makakikus, El (Humberto Gómez Landero, 1944)

Gran campeón, El (Chano Urueta, 1949)
Gran casino (Luis Buñuel, 1946)
Guadalajara pues (Raúl de Anda, 1945)
Guerra de los pasteles, La (Emilio Gómez Muriel, 1943)

Hasta que llovió en Sayula o Suerte te dé Dios (M. Contreras Torres, 1940)
Hay lugar para...dos (Alejandro Galindo, 1948)
Hija del cielo, La o El final de Norma (Juan J. Ortega, 1943)
Hijos de don Venancio, Los (Joaquín Pardavé, 1944)
Hipólito el de Santa (Fernando de Fuentes, 1949)
Historia de un gran amor (Julio Bracho, 1942)
Hombre o demonio o Don Juan Manuel (Miguel Contreras Torres, 1940)
Hombres de mar (Chano Urueta, 1938)
Hombres del aire (Gilberto Martínez Solares, 1939)
Honrarás a tus padres (Rolando Aguilar, 1948)
Hora de la verdad, La (Norman Foster, 1944)

India bonita, La (Antonio Helú, 1938)
Indio, El (Armando Vargas de la Maza, 1938)
Inolvidable, La o Ella (Ramón Peón, 1946)

Jagüey de las ruinas, El (Gilberto Martínez Solares, 1944)
Jalisco nunca pierde (Chano Urueta, 1937)
Jesusita en Chihuahua (René Cardona, 1942)
Juárez y Maximiliano (Miguel Contreras Torres, 1933)

Ladronzuela (Agustín P. Delgado, 1949)
Látigo, El (José Bohr, 1938)
Loca de la casa, La (Juan Bustillo Oro, 1950)
Luponini de Chicago (José Bohr, 1935)

Maclovia (Emilio Fernández, 1948)
Madrina del Diablo, La (Ramón Peón, 1937)
Mala yerba (Gabriel Soria, 1940)
Mamá nos quita los novios (Roberto Rodríguez, 1951)
Mancornadora, La (Ernesto Cortázar, 1948)
María Candelaria (Emilio Fernández, 1943)
Mariachis (Adolfo Fernández Bustamante, 1949)
Marca del Zorrillo, La (Gilberto Martínez Solares, 1950)
Marejada (Carlos Toussaint, 1952)
Marina (Jaime Salvador, 1944)
Marquesa del barrio, La (Miguel Zacarías, 1950)
Mater nostra (Gabriel Soria, 1936)
Matrimonio y mortaja (Fernando Méndez, 1949)
Me traes de un ala (Gilberto Martínez Solares, 1952)
Mexicano, El o El despertar de una nación (Agustín P. Delgado, 1944)

Mexicanos al grito de guerra o Historia del himno nacional (Álvaro Gálvez y Fuentes, 1943)

Mi adorado salvaje (Jaime Salvador, 1951)

Mi campeón (Chano Urueta, 1951)

Mi candidato (Chano Urueta, 1937)

Miserables, Los (Fernando A. Rivero, 1943)

Misericordia (Zacarías Gómez Urquiza, 1952)

Misterioso señor Marquina, El (Chano Urueta, 1942)

Moderno Barba Azul, El (Jaime Salvador, 1944)

Mujer de todos, La (Julio Bracho, 1946)

Mujer que engañamos, La (Humberto Gómez Landero, 1944)

Músico, poeta y loco (Humberto Gómez Landero, 1947)

Naná (Celestino Gorostiza, 1943)

Nietos de Don Venancio, Los (Joaquín Pardavé, 1945)

Noche de los mayas, La (Chano Urueta, 1939)

Nosotras las sirvientas (Zacarías Gómez Urquiza, 1951)

Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1948)

No te engañes, corazón (Miguel Contreras Torres, 1936)

Novia del mar, La (Gilberto Martínez Solares, 1947)

Nunca es tarde para amar (Tito Davison, 1952)

Ojos de juventud (Emilio Gómez Muriel, 1948)

Otoño y primavera (Adolfo Fernández Bustamante, 1947)

Padre de más de cuatro (Roberto O'Quigley, 1938)

Padre Morelos, El (Miguel Contreras Torres, 1942)

Pancho Villa vuelve (Miguel Contreras Torres, 1949)

Pobre diablo (José Benavides, hijo, 1940)

Pobres van al cielo, Los (Jaime Salvador, 1951)

Porque peca la mujer (sic) (René Cardona, 1951)

Que murió de amor, El (Miguel Morayta, 1945)

Rancho de mis recuerdos (Miguel Contreras Torres, 1944)

Rayando el sol (Roberto Gavaldón, 1945)

Rayo del sur, El (Miguel Contreras Torres, 1943)

Razón de la culpa, La (Juan J. Ortega, 1942)

Rebelión de los fantasmas, La (Adolfo Fernández Bustamante, 1946)

Reina de la opereta, La (José Benavides, hijo, 1945)

Revoltozo, El (Gilberto Martínez Solares, 1951)

Rey del barrio, El (Gilberto Martínez Solares, 1949)

Rincón brujo (Alberto Gout, 1949)

Sangre en el ruedo (Miguel Contreras Torres, 1952)

Sangre torera (Joaquín Pardavé, 1949)

Santa (Luis G. Peredo, 1918)

Santa (Antonio Moreno, 1931)
Santa (Norman Foster, 1943)
Se acabaron las mujeres (Ramón Peón, 1946)
Seda, sangre y sol (Fernando A. Rivero, 1941)
Serenata en Acapulco (Chano Urueta, 1950)
Simón Bolívar (Miguel Contreras Torres, 1941)
Sinfonía de una vida (Celestino Gorostiza, 1945)
Soy mexicano de acá de este lado (Miguel Contreras Torres, 1951)
Sueños de gloria (Zacarías Gómez Urquiza, 1952)
Susana, carne y demonio (Luis Buñuel, 1959)

Tandas del Principal, Las (Juan Bustillo Oro, 1949)
Toros, amor y gloria (Raúl de Anda, 1943)
Tres hermanos (José Benavides, 1943)
Tres huastecos, Los (Ismael Rodríguez, 1948)
Tribu (Miguel Contreras Torres, 1934)
Trotacalles (Matilde Landeta, 1951)
Tú eres la luz (Alejandro Galindo, 1945)

Última aventura de Chaflán, La (Manuel R. Ojeda, 1942)
Último chinaco, El (Raphael J. Sevilla, 1941)
Ustedes los ricos (Ismael Rodríguez, 1948)

Vagabunda (Miguel Morayta, 1949)
Vértigo (Antonio Momplet, 1946)
Víctimas del pecado (Emilio Fernández, 1950)
Vida inútil de Pito Pérez, La (Miguel Contreras Torres, 1943)
Viejos somos así, Los (Joaquín Pardavé, 1948)
Vino el remolino y nos alevantó (Juan Bustillo Oro, 1949)
Virgen Morena, La (Gabriel Soria, 1942)
Yo quiero ser tonta (Eduardo Ugarte, 1950)
Yo soy mexicano de acá de este lado (Miguel Contreras Torres, 1951)
Zandunga, La (Fernando de Fuentes, 1937)

VI. BIBLIOGRAFIA

Alegre Calero, Sergio, *El cine cambia la historia: Las imágenes de la división azul, libros, film, historia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, 327 pp.

Almoína Fidalgo, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 1985, 75 pp.

Althusser, Louis, *La revolución teórica de Marx* (trad. e intr. de Martha Harnecker), 13ª ed., México, Siglo XXI (Serie Teoría y crítica), 1975, 206 pp.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM-Filmoteca, 1977, 593 pp.

_____, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM-CUEC, 1982, 593 pp.

_____, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM-CUEC, 1985, 606 pp.

Amann, Ricardo, *La industria cultural y las relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940-1980*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, 212 pp.

Andrew, Geoff, *The Film Handbook* (intr. Martin Scorsese), Londres, Longman, 1989, 362 pp.

Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM-Filmoteca, (Documentos de Filmoteca, 6), 1983, 358 pp.

Anuario cinematográfico atinoamericano, vol. 1, 1942, México, ACLA, 1942, 230 pp.

Appleby, Joyce, Lynn Hunt, y Margaret Jacob, *Telling the Truth About History*, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1994.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 2ª ed., México, Posada, 1979, 449 pp.

Barnard, Tim (ed.), *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood, 1986, 177 pp.

Barta, Tony (ed.), *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Londres, Praeger, 1998, 279 pp.

Baskin, Ellen y Mandy Hicken (eds.), *Enser's Filmed Books and Plays: A List of Books and Plays From Which Films Have Been Made 1928-1991*, Hampshire, Aldershot Hants Ashgate, 1993, 970 pp.

Best, Steven y Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Londres, MacMillan, 1991.

Black, Gregory D. y Clayton R. Koppes, *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, The Free Press, 1987, 374 pp.

Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/Cconaculta, 1994, 424 pp.

Burgoyne, Robert, *Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 160 pp.

Burke, Peter, *History and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1992.

Burke, Peter, *Varieties of Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 1997.

Burns, E. Bradford (ed.), *Latin American Cinema. Film and History*, Los Ángeles, Universidad de California en Los Angeles-Centro de Estudios Latinoamericanos, 1975, 137 pp.

Cameron, Kenneth M., *America on Film: Hollywood and American History*, Nueva York, Continuum Publishing Group, 1997, 272 pp.

Carnes, Mark C. (ed.), *Past Imperfect: History According to the Movies*, Londres, Cassell, 1996, 304 pp.

Carreño King, Tania, *El Charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-FFyL, 1995, 296 pp.

Cary, John, *Spectacular!: The Story of Epic Films*, Londres, Hamlyn, 1974, 160 pp.

Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, 2ª ed., México, Universidad Iberoamericana, 1993, 334 pp.

_____, *The Writing of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

_____, *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana/ITESO, 1995, 160 pp.

Cirici, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Cook, Pam, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996, 138 pp.

El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, 4ª ed., México, Colmex-Centro de Estudios Históricos, 1994, vol. 2.

Contreras y Espinosa, Fernando, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, México, UNAM (Textos de cine, 4), 1973, 265 pp.

Córdova, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era (Serie popular), 1983, 219 pp.

_____, "En una época de crisis (1928-1934)", en *La clase obrera en la historia de México*, vol. 9, México, Siglo XXI/UNAM-IIS, 1980, 240 pp.

Corella Torres, Norberto, *Propaganda nazi*, Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, 1993, 105 pp.

Couselo, Jorge Miguel (ed.), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, 191 pp.

Crowther, Bruce, *Hollywood Faction: Reality and Myth in the Movies*, Londres, Columbus Books, 1984, 219 pp.

Custen, George F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Nueva Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1992, 304 pp.

Chapman, James, *The British at War. Cinema, State, and Propaganda, 1939-1945*, Londres, I.B. Tauris Publishers (Serie Cinema and Society), 1998, 308 pp.

Chartier, Roger, *Cultural History: Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, 1988.

Chatman Seymour, Benjamin, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 298 pp.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla (Col. Difusión Cultural, 4; Serie Cine), 1985, 156 pp.

Del Moral González, Fernando (ed.), *Hojas de cine*, México, SEP-Dirección General de Publicaciones y Medios / Fundación Mexicana de Cineastas, A.C. / UAM (*Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, vol. II, México*), 291 pp.

Díaz Ruiz, Ignacio, Marcos Kaplan et al., *El nacionalismo en América Latina*, México, UNAM-CCyDEL (Col. Nuestra América, 8), 1984, 155 pp.

Dibbets, Karel y Bert Hogenkamp (eds.), *Film and the First World War*, Amsterdam, Amsterdam University Press (Film Culture in Transition), 1995, 264 pp.

Di Nubila, Domingo, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, El Jilguero, 1998, 447 pp.

Dobson, Alan P., *U.S. Wartime Aid to Britain 1940-1946*, Nueva York, St. Martin's Press, 1986, 242 pp.

Dobson, Alan P., *Anglo-American Relations in the Twentieth Century: of Friendship, Conflict, and the Rise and Decline of Superpowers*, Londres, Routledge, 1995.

Doria, Francisco A., Chaim S. Katz y Luiz Costa Lima, *Diccionario básico de comunicación*, 4ª ed., México, Nueva Imagen, 1989, 513 pp.

Drazin, Charles, *The Finest Years. British Cinema of the 1940s*, Londres, Andre Deutsch, 1998, 281 pp.

Durán, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereá Campos, *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México, UNAM-Filmoteca y CISAN/Imcine, 1996, 196 pp.

Elley, Derek, *The Epic Film: Myth and History*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1984, 223 pp.

Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos (Palabra plástica, 1), 1990, 189 pp.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 175 pp.

Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Denoel/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1977, 168 pp.

Flores Auñón, José, *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, Escuela Española, 1982.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.

Frye, Alton, *Nazi Germany and the American Hemisphere 1933-1941*, Nueva Haven, Yale University Press (Yale Historical Publications, Miscellany 86), 1967, 229 pp.

Fuente, María Isabel de la, *Índice bibliográfico del cine mexicano 1930-1965*, México, ed. de la autora, 1968, 1 142 pp.

Galeana de Valadez, Patricia (coord.), *Los siglos de México*, México, Nueva Imagen, 1991, 436 pp.

García Fernández, Emilio C., *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985.

García Gutiérrez, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, 85 pp.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Era, 1969-1978.

_____, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Col. Cineastas de México, 1), 1987, 347 pp.

_____, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México, Era/Universidad de Guadalajara, 1987-1990.

_____, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional (Cineastas de México, 3), 1987, 327 pp.

_____, *Los hermanos Soler*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas / Imcine / CONACULTA, 1990, 288 pp.

_____, *Historia documental del cine mexicano*, 2ª ed., 18 vols. 1992-1997, Guadalajara, Conaculta/Universidad de Guadalajara,

_____, *Historia del cine mexicano*, México, SEP-Foro 2000, 1985, 356 pp.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press, 1993.

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, México, Conaculta-Alianza Editorial (Los noventa 53), 1991, 189 pp.

Giménez Caballero, Ernesto, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos (Cuadernos de Monografías, 5), 1948, 112 pp.

Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, 1998, 365 pp.

Goldman, Noemi, *El discurso como objeto de la historia*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1995, 318 pp.

Goodwin, James, *Eisenstein, Cinema and History*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, 262 pp.

González y González, Luis, "Los días del presidente Cárdenas", en *Historia de la Revolución Mexicana*, vol. 15, México, Colmex, 1988, 381 pp.

González Trejo, Horacio, *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, La Carabela Perdida/M. Suárez, 1993, 233 pp.

Gregg, Robert W., *International Relations on Film*, Boulder, Colorado, Lynne Rienner, 1998, x + 310 pp.

Grindon, Leger, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*, Philadelphia, Temple University Press (Culture and the Moving Image), 1994, 250 pp.

Gubern, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama (Crónicas), 1987, 163 pp.

_____, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989, 131 pp.

_____ *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

Gunther, John, *Inside Latin America*, Nueva York, Harper & Brothers, 1941, xi + 498 pp.

Guynn, William Howard, *Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1981, 295 pp.

_____, *A Cinema of Non Fiction*, Londres, London Associated University Presses, 1990, 249 pp.

Harper, Sue, *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*, Londres, British Film Institute, 1994, 239 pp.

Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990, 319 pp.

Heller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1977, 423 pp.

_____, *Historia y vida cotidiana*, México, Grijalbo (Col. Enlace), 1985, 166 pp.

Hennebelle, Guy y Alfonso Gumucio-Dagron (eds.), *Les cinémas de l'Amérique latine*, Paris, L'herminier (Le Cinéma et son Histoire), 1981, 543 pp.

Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Woman 1940-1950*, Tucson, Arizona, University of Arizona Press, 1996, xi + 159 pp.

Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, xxiv + 435 pp.

Hitchens, Howard B. (ed.), *America on Film and Tape: A Topical Catalog of Audiovisual Resources for the Study of United States History, Society, and Culture*, Londres, Greenwood Press, 1985, 392 pp.

Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Londres, Abacus, 1994, xii + 627 pp.

Hoffmann, Hilmar, *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism 1933-1945*, Providence, Berghahn Books, 1996, xiii + 258 pp.

Hollows, Joanne y Mark Jancovich (eds.), *Approaches to Popular Film*, Manchester, Manchester University Press (Serie: Inside Popular Film), 1997, 203 pp.

Hunt, Lynn (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989.

Hutton, Anne (ed.), *The First Australian Film and History Conference*, Canberra, Australian Film and Television School, 1982, 298 pp.

Hirsch, Foster, *The Hollywood Epic*, Londres, Tantivity, 1978, 129 pp.

Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos comentada*, México, UNAM-IJ, 1985, 358 pp.

James, Daniel, *Mexico and the Americans*, Nueva York, Frederick A. Praeger Publisher, 1963, 472 pp.

Jiménez Cara, Jaime Roberto, *Bibliografía de tesis sobre cine*, México, Cineteca Nacional (Documentos de investigación, 1), 1976, 48 pp.

Johnson, Randall, *The Film Industry in Brazil. Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press-PLAS (Pitt Latin American Series), 1987, 265 pp.

King, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso/Latin American Bureau (Critical Studies in Latin American Culture), 1990, 266 pp.

Koppes, Clayton R. y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, The Free Press, 1987, 374 pp.

Labastida, Horacio, *Lázaro Cárdenas, la Revolución mexicana y el proyecto nacional*, México, UNAM (Col. Argumentos, 5), 1983, 45 pp.

Landy, Marcia, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 350 pp.

_____, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997, 301 pp.

Le Goff, Jaques y Pierre Nora, *Hacer la historia* (trad. de Jem Cabanés), 3 vols., Barcelona, Laia (Col. papel, 451), 1979-1980.

Lerner de Sheinbaum, Bertha y Susana Ralsky de Cimet, *El poder de los presidentes, alcances y perspectivas (1910-1973)*, México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976, 504 pp.

Leyva, Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México 1940-1946*, México, UNAM-CESU 1992, 164 pp.

López Vallejo y García, María Luisa, *La religión en el cine mexicano*, tesis de licenciatura en omunicación y eriodismo, México, UNAM-FCPys, 1978, 309 pp.

Lorence, James, *Enduring Voices. Document Sets to Accompany The Enduring Vision: A History of the American People*, vol. 2, 2ª ed., Lexington, D.C. Heath and Company, 1993, 387 pp.

Loup Passek, Jean (dir. y redactor-jefe), *Diccionario de cine*, 2ª ed., Madrid, Rialp, 1992, 904 pp.

Loyo, Gilberto, *Sobre la enseñanza de la historia*, México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1930, 61 pp.

Loyola, Rafael (coord), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Conaculta-Grijalbo (Col. Los noventa, 9), 1990, 396 pp.

Lucanio, Patrick, *With Fire and Sword: Italian Spectacles on American Screens 1958-68*, Londres, Scarecrow Press, 1994, 529 pp.

Luna Olivo, Andrés de, *La batalla y su sombra, la Revolución en el cine mexicano*, México, UAM Xochimilco, 1984, 300 pp.

MacDonald Fraser, George, *The Hollywood History of the World*, Londres, Michael Joseph, 1988, 268 pp.

Mahieu, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 79 pp.

Mangueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1989, 213 pp.

May, Larry, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford, Oxford University Press, 1980, 304 pp.

Mayer, David (ed.), *Playing out the Empire and Other Toga Plays and Films, 1883-1989: A Critical Anthology*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 321 pp.

Medina, Luis, "Del cardenismo al avilacamachismo", en *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952*, vol. 18, México, Colmex, 1978, 409 pp.

_____, "Civilismo y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952*, vol. 20, México, 1982, 205 pp.

Mejía Barquera, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano Vol. I (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, 195 pp.

Mendieta y Núñez, Lucio, *Valor económico y social de las razas indígenas de México*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, 1938.

Meyer, Lorenzo, *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana. El fin de un imperio informal 1900-1950*, México, Colmex, 1991, 579 pp.

Modern Humanities Research Association, *MHRA Style Book. Notes for Authors, Eds., and Writers of Theses*, 5ª ed., Londres, MHRA, 1996, 100 pp.

Monterde, José, *Cine, enseñanza e historia*, Barcelona, Laia, 1986.

Mora, Carl J., *Mexican Cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, Los Angeles, University of California Press, 1982, 287 pp.

Munn, Mike, *The Stories Behind the Scenes of the Great Film Epics*, Londres, Illustrated Publications Company, 1982, 191 pp.

Murray, Bruce A., y Christopher J. Wickham (eds.), *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1992, 348 pp.

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Cultures*, Indianápolis, Indiana University Press, 1994, 187 pp.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas* (comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco), México, INAH/Conaculta (Memorias Mexicanas), 1994, 746 pp.

_____, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho* (comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco), México, INAH/Conaculta (Memorias Mexicanas), 1994, 675 pp.

_____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco), México, INAH/Conaculta (Memorias Mexicanas), 1994, 666 pp.

O'Connor, John E. (ed.), *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, Florida, Robert E. Krieger Publisher, 1990, 344 pp.

Ortiz Garza, José Luis, *México en guerra. La historia secreta de los negocios entre empresarios mexicanos de la comunicación, los nazis y EUA*, México, Planeta (Espejo de México), 1989, 230 pp.

_____, *La guerra de las ondas*, México, Planeta (Espejo de México), 279 pp.

Panowsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.

Paranagua, Paulo Antonio y Ana María López (eds.), *Mexican Cinema*, Londres-México, British Film Institute-Imcine, 1995, 321 pp.

Pauly, Rebeca M., *The Transparent Illusion: Image and Ideology in French Text and Film*, Nueva York, Peter Lang, 1993, 495 pp.

Pecheux, Michel, *Hacia el análisis automático del discurso* (trad. de Manuel Alvar Ezquerro), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos, 277), 1978, 374 pp.

Peredo Castro, Francisco Martín, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, México, UNAM-FCPYS, 1990, 450 pp.

Peredo Castro, Francisco Martín, **Anglo-American Film Propaganda Strategies in Latin America and Mexican Participation During the Second World War**, tesis de maestría en historia comparativa, Wivenhoe (Gran Bretaña), Universidad de Essex, 1999, 135 pp.

_____, **Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano**, México, Imcine/Conaculta/Porrúa, 2000, 650 pp.

Pérez Montfort, Ricardo y Verena Radkau, **Fascismo y Antifascismo en América Latina: Apuntes históricos**, México, SEP-CIESAS, 1984, 82 pp.

Pérez Monfort, Ricardo, **Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española**, México, FCE, 1992, 204 pp.

_____, **Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo**, México, CIESAS, 1994, 217 pp.

Perinbanayagam, R. S., **Discursive Acts**, Nueva York, Aldine de Gruyter, 1991.

Pittock, Joan H. y Andrew Wear (eds.), **Interpretation and Cultural History**, Londres, MacMillan, 1991.

Pitts, Michael R., **Hollywood and American History: A Filmography of Over 250 Motion Pictures Depicting U. S. History**, Londres, McFarland, 1984, 332 pp.

Plascencia de la Parra, Enrique, **Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)**, México, Conaculta, 1991, 172 pp.

Putnam, David y Neil Watson, **The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry**, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, 413 pp.

Ramírez, Gabriel, **Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México**, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas (Documentos de Filmoteca, 11), 1992, 226 pp.

_____, **Miguel Contreras Torres <1899-1981>**, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Col. Cineastas de México, 9), 1994, 233 pp.

Rebhorn, Marlette, **Screening América: Using Hollywood Films to Teach History**, Nueva York, Peter Lang Publishing (American University Studies, Series IX, History, vol. 42), 1988, 211 pp..

Reimers, Karl Friedrich y Hans Friedrich (eds.), **Contemporary History in Film and Television = Zeitgeschichte in Film un Fernsehen: Analyse, Dokumentation, Didaktik**, Munich, Verlag Olschlagel, 1982, 504 pp.

Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, UNAM-Filmoteca (Col. Filmografía Nacional, 5), 1986, 132 pp.

_____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas (Linterna mágica, 10), 1987, 225 pp.

Richards, Jeffrey, *Visions of Yesterday*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1973, 391 pp.

Rock, David (ed.), *Latin America in the 1940s. War and Postwar Transitions*, Los Ángeles, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California en Los Angeles, 1994, 302 pp.

Rodríguez Aviñoa, Pastora, *La prensa nacional ante la participación de México en la segunda guerra mundial*, tesis de maestría en ciencias políticas, México, Colmex, 1977, 186 pp.

Rohde, Sam y BFI Educational Advisory Service, *History and Film*, Londres, British Film Institute Advisory Service, 1973, 8 pp.

Rollins, Peter, C. (ed.), *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1983, 276 pp.

_____, (comp.), *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.

Rosenbaum, Jonathan, *Movies as Politics*, Los Ángeles, University of California Press, 1997, 361 pp.

Rosenthal, Alan y Allen Rosenthal (eds.), *Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and T.V.*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, 480 pp.

Rosentone, Robert A., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, 271 pp.

Ross, Steven J., *Working Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 367 pp.

Russell, Ken, *Fire Over England. The British Cinema Comes Under Friendly Fire*, Londres, Hutchinson, 1993, 184 pp.

Sánchez Quintanar, Andrea Cecilia, *Reflexiones en torno a una teoría sobre la enseñanza de la historia*, tesis de maestría en historia de México, México, UNAM-FFYL, 1993, 179 pp.

Schnitman, Jorge A., *Film Industries in Latin America Dependency and Development*, Noorwood, Nueva Jersey, ABLEX Publishing Corporation, 1984, 134 pp.

Searles, Baird, *Epic!: History on the Big Screen*, Nueva York, Harry N. Abrahms, 1990, 239 pp.

Segrave, Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1997, 366 pp.

Shindler, Colin, *Hollywood Goes to War: Film and American Society 1939-1952*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1979, 152 pp.

Short, K. R. M. (ed.), *Feature Films as History*, Londres, Croom Helm, 1981, 192 pp.

Short, K. R. M. y Karsten Fledelius (eds.), *History and Film: Methodology, Research, Education. The Proceedings of the International Conference on History and the Audiovisual Media, Amersfort, September 1979 [IAMHIST 8th 1979]*, Copenhagen, Eventus, 1980, 294 pp.

Simons, John D. (ed.), *Literature and Film in the Historical Dimension: Selected Papers From the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, Gainesville, Florida, University of Florida Press, 1994, 186 pp.

Smith, Gary A., *Epic Films: Reps, Credits, and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*, Jefferson, McFarland & Company, 1991, 294 pp.

Sobchack, Vivian (ed.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Nueva York, Routledge/American Film Institute (Serie Film Readers), 1996, 265 pp..

Solomon, Jon, *The Ancient World in the Cinema*, Londres, Thomas Yoseloff, 1978, 210 pp.

Sorlin Pierre, *The Film in History. Restating the Past*, Totowa, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1980, 226 pp.

Staiger, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 274 pp.

Stevens, Donald F. (ed.), *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*, Wilmington, Scholarly Resources Inc. (Latin American Silhouettes), 1997, 247 pp.

Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres, Routledge, 1998, 301 pp.

Toplin, Robert Brent, *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*, Chicago, University of Illinois Press, 1996, 268 pp.

Torres, Blanca, "México en la segunda guerra mundial", en *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952* vol. 19, México, Colmex, 1988, 380 pp.

_____, "Hacia la utopía industrial", en *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952*, vol. 21, México, colmex, 1984, 331 pp.

Trelles Plazaola, Luis, *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*, San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1996, 199 pp.

Turner, Frederick C., *La dinámica del nacionalismo mexicano*, México, Juan Pablos, 1971, 406 pp.

Usabel, Gaizka S. de, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press (Studies in Cinema, No. 17), 1982, 317 pp.

Vázquez de Knauth, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación en México*, México, Colmex-Centro de Estudios Históricos (Nueva serie, 9), 1979, 331 pp.

Vega Alfaro, Eduardo de la, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional (Serie Monografías, 3), 1988, 112 pp.

_____, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (Cineastas de México, 4), 1989, 221 pp.

_____, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Cuadernos de divulgación, Segunda época, 37), 1991, 83 pp.

_____, *Gabriel Soria <1903-1971>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIECC, 1992, 173 pp.

_____, *Fernando Méndez <1908-1966>*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Col. cineastas de México, 10), 1995, 237 pp.

Venn, Fiona, *Franklin D. Roosevelt*, Londres, Cardinal (Serie Makers of the Twentieth Century), 1990, 139 pp..

Venn, Fiona, *The New Deal*, Edimburgo, Edinburgh University Press/British Association for American Studies, 1998, 129 pp.

Vidal, Gore, *Screening History*, Londres, Andre Deutch, 1992, 96 pp.

Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

Von Mentz, Brígida, Verena Radkau, Daniela Spenser y Ricardo Pérez Montfort, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vols. I y II, México, CIESAS (Colección Miguel Othón de Mendizábal, 11 y 12), 1988.

Weinberg, Gerhard L., *The Foreign Policy of Hitler's Germany. Diplomatic Revolution in Europe 1933-36*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, 397 pp.

Welch, David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1983, 352 pp.

White, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

Winkler, Martin M. (ed.), *Classics and Cinema*, Nueva Jersey, Associated University Presses, 1991, 283 pp.

Wyke, Maria, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, Londres, Routledge (The New Ancient World), 1997, 237 pp.

Zavala, Lauro, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, México, Universidad Veracruzana/UAM Xochimilco, 1994, 98 pp.