

### III UN AMOR CUAL NINGUNO

*La génesis de la alianza entre Estados Unidos y México  
para producir cine de propaganda dirigido a Latinoamérica  
durante la Segunda Guerra Mundial*

**D**urante los años cuarenta, 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,<sup>1</sup> 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 construye 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 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 a que ambas dependencias del Departamento de Estado terminaron por cumplir funciones casi equi-

---

<sup>1</sup> 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.

valentes. 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.<sup>2</sup> 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”.<sup>3</sup> 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, por medio 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.<sup>4</sup>

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

<sup>2</sup> Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*, Nueva York, The Free Press, 1987, p. 51.

<sup>3</sup> *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 Coordinator of Information, COI) y que habría de conocerse en el futuro como la CIA.

<sup>4</sup> 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 Walt Disney, al que asistieron, entre otros distinguidos profesores latinoamericanos, Gabriel Figueroa y Eulalia Guzmán, como invitados de Nelson Rockefeller, el organizador del evento. 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 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.

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.<sup>5</sup> 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 fílmica 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.<sup>6</sup> 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.

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 por la cual las autoridades federales de trabajo

<sup>5</sup> NAW812.4061/MP273, subsecretario de Estado a George S. Messersmith, embajador estadounidense en México, 27 de mayo de 1942.

<sup>6</sup> Esta financiera, de la que eran socios Alberto J. Pani y Luis Legorreta (Banamex), fue el precedente inmediato del Banco Cinematográfico Salvador Elizondo Pani, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, p. 23.

adquirían 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.”<sup>7</sup> La cinematografía se consideraba ahora, pues, tan estratégica como la generación de electricidad, la minería, la explotación petrolera, 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 financiamiento 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.<sup>8</sup> 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 (entonces secretario de Gobernación), en la que le expusieron todas sus necesidades y problemas, y le pidieron 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, Fuentes señalaba que “[no] creemos necesario insistir en la importancia política y social de nuestra industria que como vehículo de propaganda mexicana en el extran-

<sup>7</sup> Luis Medina, “Del cardenismo al avilacamachismo”, en *Historia de la Revolución mexicana (1940-1952)*, México, Colmex, 1978, vol. 18, p. 292.

<sup>8</sup> 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 que establecieron la comunicación.

jero y de difusión cultural en la república no tiene rival entre todas las industrias nacionales".<sup>9</sup>

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, 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.

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,<sup>10</sup> y en

<sup>9</sup> 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 a 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.

<sup>10</sup> 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

el mismo año se fundó la Academia Cinematográfica de México, por iniciativa del licenciado Benito Coquet, jefe de Educación Extraescolar y Estética de la SEP, de cuyo consejo sería presidente el líder sindical Enrique Solís, mientras que Julio Bracho sería su director.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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 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

---

de Azcárate en la producción del *Noticiero Mexicano Semanal* EMA continuaría casi hasta el final del alemanismo.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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, como líder sindical, usufructuó en su beneficio personal los apoyos que los estudios mexicanos recibieron de la OCAIA. Véase Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM-DGAC, 1992 (Documentos de Filmoteca, 11).

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 con la administración de Agustín J. Fink;<sup>13</sup> Posa Films, S. A., de Jaques Gelman, Santiago Reachi y Mario 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> Véase el cuadro C con índices comparativos de producción en Iberoamérica.

<sup>15</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 119.

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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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 latino/iberoamericanas, y el caso ómiso 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

<sup>16</sup> Usabel, *op. cit.*, p. 159.

<sup>17</sup> NAW812.4061/MP222/, 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 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.

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).<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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 filmes producidos por México se plantearían en contextos locales y serían más aceptables y comprensibles para las audiencias latinoamericanas, ya que además se 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 produci-

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> *Loc. cit.* 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.

rían cinéfilos en las otras repúblicas y, consecuentemente, esto incrementaría las posibilidades de exportación de las producciones hollywoodenses.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> Como puede verse, la última cifra era casi 50% 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 para 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.<sup>22</sup> Desde luego, y como ya lo esperaban los mismos oficiales del Departamento de Estado y la OCAIA, tales objetivos no bastaban

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> 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, RHO/2/8, pp. 101-110.

<sup>22</sup> NAW812.4061MP/269, John C. Dreier al señor Winters, ambos en el Departamento de Estado, 25 de mayo de 1942.

para 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.<sup>23</sup> A pesar de que Ávila Camacho había ratificado la prohibición cardenista al respecto, en una medida proteccionista del 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.<sup>24</sup>

Sealtiel y Gerassi fueron los fundadores en México de la Compañía Panamericana, S. A., conocida también como Panamerican Films,<sup>25</sup> 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 me-

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> NAW812.4061/MP/247, Thomas H. Lockett, agregado comercial de la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado.

<sup>25</sup> El señor Gregorio Wálerstein, 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.

terse por medio de millón y medio de pesos en el cine mexicano",<sup>26</sup> cuando Julio Bracho se aprestaba a dirigir para ella *Cantaclaro*).<sup>27</sup> 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 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.<sup>28</sup> 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

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Véase 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.

<sup>28</sup> NAW812.4061MP/272, Nelson Rockefeller al subsecretario de Estado, mayo de 1942.

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 la rivalidad con Rockefeller y a la oposición contra la OCAIA, Messersmith causó serios problemas al 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 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)."<sup>29</sup>

Ha de mencionarse también que, para disgusto de Messersmith, las relaciones del gobierno mexicano fueron en algunos aspectos

<sup>29</sup> Black y Koppes, *op. cit.*, p. 58.

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,<sup>30</sup> además de que, en opinión de los funcionarios mexicanos, Messersmith no albergaba sentimientos amistosos hacia México en lo general.<sup>31</sup> 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:

*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.*<sup>32</sup>

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 en-

<sup>30</sup> Luis Medina, "Civilización y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución mexicana*, México, Colmex, 1982, vol. 20, 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.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>32</sup> Blanca Torres, "México en la Segunda Guerra Mundial", en *Historia de la Revolución mexicana (1940-1952)*, México, Colmex, vol. 19, p. 169. Las cursivas son mías.

tendimiento en materia de cine con Estados Unidos y la industria filmica 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,<sup>33</sup> 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 filmica del Eje.<sup>34</sup> Como resultado de aquel precepto, no se estrenaron en México, en lo general, durante todo el gobierno avilacamachista, filmes alemanes, italianos o japoneses.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Consecuentemente, 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*, cuya crítica del sistema

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Véase *Anuario cinematográfico latinoamericano*, México, Acla, 1942, vol. I, 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*.

<sup>35</sup> Amador y Ayala, *op. cit.*, pp. 373-383.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 52. Véanse también las páginas 55, 198 y 246 respecto a los otros filmes italianos estrenados 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 Brécharde*, Mario Bonnard, 1938), estrenada el 26 de septiembre de 1946.

político soviético hizo imposible su estreno en aquel momento en que la URSS se había convertido en uno de los aliados.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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

<sup>37</sup> Aquella crítica 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.

<sup>38</sup> Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 208.

M. Loew, presidente de la MGM, se dirigió al nuevo mandatario mexicano, Ávila Camacho, para hacerle una invitación.

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.<sup>39</sup>

El 14 y el 20 de mayo de 1942, submarinos alemanes hundieron los dos primeros buques mexicanos, de los siete que en total habrían de ser torpedeados. El primero de aquellos 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.<sup>40</sup> Fue en aquel momento cuando en el Departamento de Estado Laurence Duggan, 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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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.

anteproyectos planteados al respecto.<sup>41</sup> 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, Alemania era el segundo proveedor más importante de la industria filmica.<sup>42</sup> Sin embargo, Messersmith, el embajador estadounidense, siempre animado por su rivalidad con la OCAIA y su oposición a 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.<sup>43</sup>

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”.<sup>44</sup>

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

<sup>41</sup> NAW812.4061/MP271, 3 de mayo de 1942, Duggan había enviado en esta fecha el anteproyecto de Whitney que consideraba la creación de la corporación estadounidense Prencinradio. Pero el área que hacía falta atender con propaganda en español era el cine.

<sup>42</sup> Enrique Solís Chagoyán, entrevistado por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974, PHO/2/8, p. 100.

<sup>43</sup> NAW812.4061/MP256, 15 de junio de 1942, Laurence Duggan a (¿Orson?) Wells y los señores Dreier y McDermott en el Departamento de Estado.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*, convenio de colaboración, p. 1. Véase el documento completo en el anexo al final de este trabajo.

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.<sup>45</sup>

Por lo que respecta 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 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*”.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> Con esta última garantía de procurarle al cine mexicano la distribución de sus películas a través de las *majors*, éste 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).<sup>48</sup>

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> NAW812.4061/MP256, convenio del 15 de junio de 1942, p. 1. Las cursivas son mías.

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

<sup>48</sup> 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.

La furia de Messersmith<sup>49</sup> 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.

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 Wash-

<sup>49</sup> 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.

ington. No obstante, Whitney ofreció a Messersmith hacerle llegar una copia, a través de Felipe Gregorio Castillo, quien se la llevaría al volver del aeropuerto.<sup>50</sup>

Por supuesto Messersmith nunca recibió la copia y aquello colmó el vaso. Llamó de inmediato a Laurence Duggan, 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. Duggan, 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 Duggan, 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 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. Y esto último tendría que hacerlo con Miguel Alemán, quien le era antipático en extremo.

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 Duggan para explicar su actitud, casi en tono de

<sup>50</sup> 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 una labor de síntesis interpretativa.

disculpa, aunque sin buscar una reconciliación con Rockefeller, pues ahí mismo solicitó a Duggan 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.<sup>51</sup>

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

---

<sup>51</sup> NAW812.4061/MP259.

1942.<sup>52</sup> 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 Looockwood, Robert Hastings y Harrison.<sup>53</sup>

Cuando el estudio se 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 enterados por el propio Messersmith de que el Departamento de Estado planeaba invertir un millón de dólares en el cine mexicano, 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.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> 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”.

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> NAW812.4061/MP284.

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 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. Aquella 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.<sup>55</sup> 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 que para obtener equipo estaban sujetos los productores de Hollywood, el que se proporcionara a México tendría que ser usado, de segunda mano.<sup>56</sup>

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 producción de cine bélico en Hollywood, a través del financiamiento que proporcionaba a los productores estadounidenses.<sup>57</sup> Con su rechazo estaba, queriéndolo o no, sirviendo a los intereses de Hollywood, que definitivamente se negaban a aceptar que se fortaleciera la competencia en México. Fingiéndose 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 pro-

---

<sup>55</sup> NAW812.4061/MP260.

<sup>56</sup> *Loc. cit.*

<sup>57</sup> Véase el cuadro J sobre la intervención financiera de la OCAIA en Hollywood hacia 1945.

ponía 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, quizá, 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.<sup>58</sup>

Aquel conflicto llegó a su clímax y a su fin (o más bien quizá 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

<sup>58</sup> Véase al respecto el apartado sobre el cine mexicano en el alemanismo.

con Rockefeller y la OCAIA.<sup>59</sup> 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 50% 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.<sup>60</sup> El otro 50% 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 100% de sus requerimientos en equipo nuevo, debido a la tensión entre el War Production Board y el Board of Economic Warfare por una parte, y Hollywood por otra, 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.<sup>61</sup> 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,

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> 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.

ni siquiera para satisfacer los requerimientos de las productoras estadounidenses.

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.<sup>62</sup>

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

<sup>62</sup> Torres, *op. cit.*, p. 170. Sobre las restricciones mencionadas, el cine mexicano tenía prohibido hacer transferencias de película virgen o equipos a otras industrias de cine del continente.

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.<sup>63</sup>

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 en 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.<sup>64</sup>

Por otro lado, la OCAIA proporcionaría película virgen a los productores mexicanos a través del Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana (Committee on Raw Film of the Mexican Film Industry),<sup>65</sup> 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,

<sup>63</sup> NAW812.4061/MP284, George S. Messersmith al Departamento de Estado, 28 de diciembre de 1942; memorándum de la conversación sostenida entre Messersmith y Howard Randall.

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> 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.

subsidiaria en México de Eastman Kodak, principal productora estadounidense de película virgen con sede en Nueva York.<sup>66</sup>

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”.<sup>67</sup> 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* [...]”.<sup>68</sup> El filme no se rodó en Hollywood, pero como 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,<sup>69</sup> cuando el costo promedio de las producciones mexicanas en 1941 era de 156 000.00 pesos.<sup>70</sup> Al ser un éxito de taquilla en todo el mundo de habla hispana, la inversión fue recuperada,

<sup>66</sup> 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. Solís, *op. cit.*, p. 142. Véase también Zacarías, *op. cit.*, p. 60.

<sup>67</sup> NAW812.4061/MP269, síntesis del Plan... 23 de mayo de 1942.

<sup>68</sup> 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*.

<sup>69</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, vol. 2, p. 197.

<sup>70</sup> 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.

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 uno de los más beneficiados fue, siempre, Miguel Contreras Torres, como su correspondencia personal lo prueba.<sup>71</sup>

También se puede deducir que aquel apoyo no lo proporcionaba del todo precisamente el gobierno de México, sino también 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, impidieron mantener el secreto 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.

La misma batalla que se desató entre la gente del cine mexicano, por ser principal beneficiaria de aquella ayuda, hizo correr rumores, diatribas, reclamos e informaciones de toda índole. Se puede suponer entonces que posiblemente 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

---

<sup>71</sup> 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 fílmica patrocinada por los gobiernos mexicano y estadounidense.

convenio con México, que inevitablemente salió a la luz por sus dimensiones y características.<sup>72</sup>

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 rentables económicamente que algunas de las producciones hollywoodenses y porque, con el cine mexicano, Hollywood estaba frenando el éxito del cine argentino, que se iba convirtiendo en una fuerte competencia para todos. 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 prácticamente a distribuir 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

<sup>72</sup> En forma similar a como Enrique Solís se atribuyó como un logro personal la ayuda de la OCAIA para el cine mexicano (PHO/2/8, pp. 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. Véase 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.

hecha por sus empleados de la OCAIA en México, visitó el país en varias ocasiones.

En otro de sus viajes a México, Rockefeller y su esposa permanecieron como invitados de honor del gobierno avilacamachista entre el 14 y el 22 de septiembre de 1943 y, al coordinarse su visita con los festejos por la Independencia mexicana,<sup>73</sup> 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.

Un poco a la sombra de este romance mexicano-estadounidense, que se suponía representativo de la relación de México con todos los aliados y de la relación estadounidense con toda Latinoamérica, los británicos también participaban de la euforia pro aliada 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,<sup>74</sup> 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 diría que Jaques Constant escribía una historia cuya interpretación correría a cargo de Dolores del Río, dirigida por Louis Jouvét, y sobre la cual se estaba decidiendo si se rodaría en México o en París, aunque se pretendía hacerla en francés y castellano. Sin embargo, aquel proyecto nunca se realizó.<sup>75</sup> Por otra parte, cuando Julio Bracho se disponía a colaborar con Jouvét 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

<sup>73</sup> AGE/SRE/1-323(73)/150, minutas del director de ceremonial, Mariano Castillo Armendáriz, 5 de septiembre de 1943.

<sup>74</sup> Elizondo, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>75</sup> Novo, *op. cit.*, pp. 91 y 95.

que las prioridades de guerra impedían hacerlo, aunque en realidad el Departamento de Estado desaprobaba las declaraciones antiestadounidenses de Jouvét. Ante la indisponibilidad de ese material por vía de la OCAIA, los patrocinadores de Bracho y Jouvét 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.<sup>76</sup> 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 Jouvét era petainista y colaborador del gobierno de Vichy en la Francia ocupada por los nazis.<sup>77</sup>

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 se 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

<sup>76</sup> Bracho, *op. cit.*, p. 22. Bracho mencionó como los posibles financiadores del proyecto con Jouvét al señor Lacaud y al ya referido Hipólito Signoret.

<sup>77</sup> *Cfr.* 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 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.

doblables”, pues tendrían “seguro completo éxito” y serían buena propaganda para el país.<sup>78</sup>

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 devolverían 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 instancia, se les auxiliara 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, y por la 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

<sup>78</sup> AGE/SRE/III-830-(42)/1, la embajada mexicana en Gran Bretaña a la SRE en México.

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”.

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 los 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.

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”.<sup>79</sup> 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*, representa-

<sup>79</sup> NAW812.4061/MP299, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 23 de julio de 1943.

tivo del aliado sudamericano más importante de 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 sombrerudo. 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 a José Carioca las maravillosas bellezas de México [...] México jamás se había presentado con una imagen tan positiva y benigna por Hollywood.<sup>80</sup>

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 pedía que asistiera “por tratarse de una película que mostrará nuestras costumbres vernáculas al mundo entero y cuya *première* mundial le fue rehusada a Brasil, dándole preferencia a México”.<sup>81</sup>

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 *intelligentsia* 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

<sup>80</sup> Mora, *op. cit.*, p. 73. Las cursivas son mías.

<sup>81</sup> AGN/MAC/523.3/67, Max Gómez, de RKO en México, a Manuel Ávila Camacho, 14 de diciembre de 1944.

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 peleles 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.<sup>82</sup>

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 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.

<sup>82</sup> Novo, *op. cit.*, p. 236. Nota publicada el 29 de diciembre de 1944. Las cursivas son mías.