

IV EL CINE QUE YO SOÑÉ

La simbiosis entre el nacionalismo mexicano con el panamericanismo, el latinoamericanismo, el hispanoamericanismo, el iberoamericanismo, etc. Géneros, temas y discursos en el cine propagandístico de México y Estados Unidos para América Latina

El crecimiento del cine mexicano registrado durante la guerra, gracias en parte al patrocinio que la OCAIA le brindó y a la buena disposición y el apoyo que el propio gobierno de México estaba prestando a los productores, trajo para el país grandes beneficios en términos de imagen y prestigio internacionales. Se trató, en alguna medida, de un proceso similar a aquél en que Hollywood contribuyó a reforzar el liderazgo de su nación por medio de las imágenes filmicas donde se hacía alarde del poder económico, el desarrollo industrial, la modernidad y la cultura de Estados Unidos, que se difundieron en el mundo como los ideales y patrones dignos de imitación.

Como había ocurrido con Hollywood durante los años veinte y treinta, México adquirió durante la guerra una imagen cosmopolita. Por una parte, muchos refugiados europeos encontraron atractivo el vivir en un país donde podrían tener sus capitales y, a la vez, disfrutar de lo que suponían tradiciones y cultura popular exóticas. Por otro lado, México vivía un gran apogeo cultural impulsado por todos los intelectuales mexicanos y enriquecido también de manera significativa por el exilio español, que contribuyó al progreso de la ciencia, las humanidades y las artes del país.

El cine mexicano atrajo a gente del mundo de habla hispana, deseosa de participar en la que se perfilaba como la más poderosa industria cinematográfica de América Latina y del mundo de habla castellana. Llegaron actores, actrices, cantantes, bailarines, argumentistas, guionistas, directores musicales, escenógrafos, realizadores, etc., cuyas naciones de origen fueron principalmente España, Argentina, Cuba, Chile, Colombia y, por supuesto, de Estados Unidos.

Los iberoamericanos que habían estado trabajando en Hollywood durante la época muda, y después en los intentos de "la Meca del cine" por producir cintas habladas en español, se habían establecido en México desde los inicios de los años treinta. A principios de los

cuarenta se sumaron a todo aquel talento y experiencia de los refugiados españoles y de quienes abandonaron las industrias competidoras del cine mexicano en América Latina. Todos contribuyeron a transformar una industria modesta y artesanal en otra fuerte, pese a sus limitaciones y carencias, y se beneficiaron y disfrutaron de ella. En algún momento se diría esto:

En la actualidad, *México, convertido en lugar de convención cinematográfica latinoamericana*, abre sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo para engrandecer la industria, y en el medio ambiente, se discute, se polemiza, se discurre entre hermanos de idioma. Y triunfan Pepito Cibrián, Consuelo Guerrero de Luna, Amparo Motillo, Ángel Garasa, José Pidal, los Banquells, Pitouto, José Baviera, José Goula, Asunción Casal, Emilio Tuero, Emilia Guiú, Jaime Salvador, Paco Elías, Díaz Morales y muchos más, españoles; y de la República Argentina, nos enviaron al simpático Che Reyes, al veterano Che Padula, a Amanda Ledesma, Charito Granados, Nelly Montiel, Antonio Momplet [...] y Puerto Rico está representado por la mimada Mapy Cortés y Fernando su marido (hoy convertido en director), y también están María Cuevas, Blanca de Castejón y Kali Karlo; de Venezuela, Rosa Castro, como de Costa Rica Iris Flores y Crox Alvarado, que es colombiano. De mi tierra hemos venido gran pléyade: Pituka de Foronda, que aunque nació en Canarias es casi cubana, sus hermanos Rubén y Gustavo Rojo; Carmen Montejo, María Antonieta Pons, Ramiro Gómez Kemp, René Cardona, J. J. Martínez Casado, Sergio Orta, Santiago Ríos, Isabel Bermúdez, Chela Castro, Blanquita Amaro, Teté Casuso, Enrique Salvador, Lina Montes, Andreína Daubar [...] El ejemplo de Hollywood debe bastarnos, y si no, que lo digan Norman Foster y June Marlowe, los que representan aquí a los suyos.¹

La comunidad artística de la cinematografía nacional se dispuso a participar de manera entusiasta en una industria a la que se había

¹ Marta Elba, periodista y actriz cubana, en *Cinema Reporter*, 9 de septiembre de 1944, citada por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 2 ed., 18 vols., Guadalajara, Conaculta, 1992-1997, vol. 3, pp. 112-113. Por supuesto, no figura en esta cita la información completa sobre la multitud de extranjeros que trabajaban en el cine mexicano desde los años treinta, como por ejemplo Julio Villarreal, también español, o Marga López, argentina, ni las cubanas Yadira Jiménez, Rosa Carmina, Amalia Aguilar, Rosita Fornés, etc., por mencionar solamente algunos de los ejemplos que faltaría señalar. Las cursivas son mías.

impulsado para combatir los regímenes totalitarios, como los del Eje, mediante la difusión de los valores y los ideales de la libertad y la democracia, planteados desde la perspectiva aliada.² A tono con los tiempos, actrices como Andrea Palma, Isabela Corona, Fanny Schiller, Amparo Molina y Anita Blanch acudieron ante Gustavo Baz, secretario de Asistencia Pública y se registraron, en julio de 1942, como voluntarias de un cuerpo de enfermeras, por si se les requería en el frente de batalla.³ Además se promovían ensayos de militarización de los miembros de la comunidad cinematográfica, la cual se hallaba bien dispuesta a ir a sesiones de entrenamiento en Chapultepec, coordinadas por el capitán mayor Nicolás Reyero y el coronel Antonio Haro Oliva.⁴

El cine mexicano fue requerido por su gobierno para fomentar el nacionalismo y, por el de Estados Unidos para impulsar el “panamericanismo.”⁵ Casi desde el inicio del sexenio avilacamachista se había iniciado una fuerte campaña a través de los medios en pro de la unión de América en su nueva expresión defensiva, favorable a Estados Unidos y los aliados, y contraria al Eje.

² En opinión del productor José Luis Bueno, durante la Segunda Guerra Mundial “todas las películas eran de propaganda política”. José Luis Bueno, entrevista realizada por María Alba Pastor el 10 de julio de 1975, PHO/2/31, p. 43. Coincido con este punto de vista porque, como explicaré en las páginas siguientes, incluso géneros que normalmente no suelen considerarse propagandísticos lo fueron en México y en las cinematografías del mundo en lo general en ese periodo.

³ Isabela Corona, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 19 de septiembre de 1975, PHO/2/40, p. 36.

⁴ Entre las actrices mencionadas se contaban también Dolores Camarillo *Fraustita*, e incluso María Félix quien, aunque aún no debutaba, fue abanderada de los actores entusiastas de la “militarización”. Enrique Solís Chagoyán, entrevista realizada por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974. PHO/2/8, p. 94. A decir de Dolores Camarillo, llegó a obtener el grado de comandante con reconocimiento de la Secretaría de la Defensa Nacional. Dolores Camarillo, entrevista realizada por Beatriz Arroyo el 8 de noviembre y el 2 de diciembre de 1975, PHO/2/41, pp. 106-107.

⁵ Sobre la importancia de los discursos en todos los ámbitos y sobre el panamericanismo, véase Luis Medina, “Del cardenismo al avilacamachismo”, en *Historia de la Revolución mexicana*, México, Colmex, 1978, vol. 18, p. 131.

El 2 de abril de 1941, José Antonio Muñoz Jiménez, presidente de Panamerican News Agency, Noticias de Cinelandia y de las Estrellas, se dirigió a Manuel Ávila Camacho para informarle lo siguiente:

Panamerican News Agency ha iniciado una campaña para la *mayor confraternidad entre las repúblicas hispanoamericanas y los Estados Unidos de Norteamérica*, sobre todo en lo que se refiere a la industria cinematográfica que tanto interés despierta en nuestros pueblos y que por su propaganda directa es de gran interés para los gobernantes en su labor, *sobre todo en estos momentos en que los acontecimientos mundiales hacen tan ardua esta labor.*⁶

Mediante los impresos y el cine (y también el Teatro Panamericano que Fernando Wagner desarrollaba en México en inglés y en español)⁷ el discurso continental iniciaba una nueva campaña para atenuar los sentimientos antiestadounidenses de la audiencia mexicana, que poseía grandes razones para abrigarlos y, después, de las de Latinoamérica.⁸ El cine mexicano se dispuso a apoyar el discurso oficial y con el tiempo la prensa nacional referiría con sorna las declaraciones que en todos los ámbitos se hacían en relación con “las circunstancias de emergencia: de esta emergencia que en el limitado lenguaje de los políticos ha venido a sustituir el favorito ‘momento histórico que vivimos’ de los tiempos apacibles anteriores al hundimiento del *Potrero del Llano*, el *Faja de Oro*, y las demás embarcaciones que les mandamos a volar a los totalitarios”.⁹

Los recursos argumentales, entre ellos los planteamientos en favor del nacionalismo, la religión, la familia, la literatura y la cultura

⁶ AGN/MAC/710.11/154, José Antonio Muñoz Jiménez a Manuel Ávila Camacho, 2 de abril de 1941. El presidente de Panamerican News, con domicilio en Hollywood Boulevard 6513, en Hollywood, solicitaba la cooperación del mandatario para que las principales revistas y periódicos de México le enviaran información. Las cursivas son mías.

⁷ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994, p. 277.

⁸ Mayores referencias sobre el “antianquismo” en México pueden encontrarse en Medina, *op. cit.*, p. 46.

⁹ Novo, *op. cit.*, p. 121.

nacionales, se usaron para esos propósitos, y las perspectivas de los diferentes grupos sociales, de raigambre conservadora o izquierdista, influyeron a la par en la producción filmica mexicana y contribuyeron a definir algunos de sus géneros más representativos, siempre con inspiración en lemas como “México por la libertad” y “América libre y unida”.¹⁰ Todo esto, que se trasluce en prácticamente toda la producción filmica y se puede apreciar mediante una observación atenta, explica por qué ahora es posible ver el cine mexicano como un testimonio de contextos paralelos: el gobierno avilacamachista, la Segunda Guerra Mundial, la visión de la derecha y la izquierda, la política y la cultura.

Por eso resulta importante explorar, en lo posible, la historia detrás de cada una de las películas que se produjeron, y, luego, su filiación con la política y la diplomacia que las hizo posibles. Por una parte, con medidas legales y económicas, el gobierno avilacamachista fortaleció a una industria capaz de sustentar la ideología centrista del régimen y, por otra, la guerra propició una colaboración en todos los órdenes con Estados Unidos. Así, el Departamento de Estado, contribuyó a robustecer la industria filmica mexicana para que pudiera oponerse a la propaganda filmica fascista en castellano y alentara la solidaridad entre las naciones latinoamericanas, y de ellas con los aliados. Si se observa con atención, toda esta historia se refleja, de una u otra manera, en mayor o menor grado, marginal o subrepticamente, en las películas y en la industria misma.

Una de las más claras evidencias de que la industria filmica mexicana, en su estrategia opuesta a las amenazas del Eje, acabaría por apologetizar el panamericanismo, la constituyen los nombres de algunas de las productoras y distribuidoras fundadas en la época. Nunca antes y nunca después aquellos nombres habrían de ser tan significativos. Durante los años diez y veinte, el nacionalismo inspiró el bautizo de productoras como Azteca Film, Popocatépetl Film, Producciones Izamal, Productora Manufacturera Pro-México, Aztlán Films, Producciones Anáhuac, Producciones Netzahualcóyotl, Producciones

¹⁰ Leyendas impresas en el papel membreteado de la MGM en México. AGN/MAC/136.2/464, de Ralph Staub a Manuel Ávila Camacho, 20 de enero de 1944.

Foto-Cine El Águila y Compañía Cinematográfica El Águila.¹¹ A principios de los años treinta, las firmas todavía tenían nombres como Producciones Independencia, Aztecart, Films Tenoch, Indo-América Films, Cuauhtémoc Films, Águila Films, Eurindia Films, Anáhuac Productora Cinematográfica, Impulsora Mex-Art, Regio-Mex, etc. Luego, con la intensificación de la ola cultural nacionalista, acicateada por el cardenismo expropiador, se estimuló la aparición de compañías denominadas Cinematográfica Mexicana, México Films, La Mexicana Elaboradora de Películas, Producciones Mexicanas, Compañía Mexicana de Películas, Producciones Nuestro México, Films de México, Films de Artistas Mexicanos Asociados (FAMA), Producciones Nacionales, S. A., Aztla Films, Ixtla Films, Filmadora Mexicana, Mexinema, Producciones Azteca, etcétera.

Así, fue entendible que los nombres de las compañías cinematográficas durante la guerra revelaran también el nuevo compromiso del cine mexicano: el continente y el mundo de habla hispana. La productora Colonial Films, de Miguel Contreras Torres, se transformó en 1940 en la Hispano Continental Films, y aquél fue sólo el inicio. Enseguida habrían de aparecer Ibero Films, América Films, Súper Films de América, Films Intercontinental, España-México-Argentina, Inter-América Films, México Hispania Artis, Producciones Inter-Americanas, Continental Films, Pan-American Films y Films de América, entre algunas otras. Por supuesto Hispano Continental Films habría de ser líder en la producción de cintas históricas que buscaban fortalecer el nacionalismo, y fue posiblemente la compañía cinematográfica más subsidiada por la OCAIA y el gobierno mexicano. Su propietario medró y practicó el tráfico de influencias como ningún otro para beneficiarse de la situación.

Los nombres de aquellas compañías son tan significativos como algunos de los filmes producidos por ellas, lo cual nos conduce al tema de los géneros cinematográficos y su importancia. El cine na-

¹¹ Los nombres de estas compañías se tomaron de la producción fílmica mexicana referida por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999, 605 pp.

cional, como en general las industrias fílmicas del mundo, cultivaba por los años cuarenta los clásicos, como dramas familiares, comedias, melodramas musicales, etc. Pero algunos de ellos se convirtieron en géneros originales: el indigenista, el alusivo a la Revolución de 1910 y, sobre todo, el melodrama o la comedia rancheros. Algunas historias de espionaje y otras referentes a la guerra, fueron producto directo del contexto. Pero no sólo éstas, sino todo el conjunto de la producción fue en mayor o menor medida una herramienta ideológica, útil para el régimen y obediente a las prioridades de la guerra. En estas condiciones, con adaptaciones de la literatura, y con la reconstrucción de ambientes del pasado, o internacionales, antes no frecuentes en el cine mexicano, la cinematografía azteca presentaba al mundo una nueva cara, de lo cual dio cuenta en su momento el productor Modesto Pascó, quien declaró en Argentina que

En México [...] hay trabajo, entusiasmo, voluntad, deseo de acertar, inteligencia y una organización económico-financiera muy distinta a la de acá (Argentina). Algo así como un sistema cooperativo. Concertadas las conveniencias y los deseos de productor, director, argumentista y actores, pueden negociar con una productora, seguros de que sus ofrecimientos serán tenidos en cuenta. Se les abren los estudios y hallan créditos anticipados. Hoy se trabaja como nunca. Elementos europeos se han incorporado a la producción, le han dado nueva vida. En este sentido, los mexicanos han sido comprensivos y avisados. No han cerrado sus puertas a nadie y se han aprovechado de quienes, expulsados o huidos de sus países, han buscado en América el lugar donde ganarse el pan. Con ello han dado a la producción un tono de "gusto general" que concuerda con las necesidades de cualquier público. No se han encerrado en una producción homogénea de gusto local, sino que han pensado en una labor más cosmopolita o más universal [...] Eso no quiere decir que no haya producción es espíritu nacional. No. Precisamente la pujanza de la cinematografía es que abarca todos los climas y puede servir [a] programas heterogéneos y completos [...] México tiene cubiertas todas sus necesidades de película virgen por amplio que sea el programa general del país. Hay créditos y deseos de atender las necesidades de la producción mexicana por parte de los Estados Unidos.¹²

¹² Modesto Pascó, en entrevista para la revista *Cine*, núm. 14, publicada en Buenos Aires y citada en Domingo Di Nubila, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 384-385. Cursivas y paréntesis míos.

En un ambiente tan optimista, en donde parecía existir concordancia y ánimo de colaboración en todos los sectores interesados, el cine mexicano se transformó, efectivamente, en un cine de pretensiones cosmopolitas y universalistas, para llegar a los más diversos públicos, y para lo cual se requerían grandes costos en la producción (escenografías, vestuarios, peluquería, etc.). Pero, como bien lo establecía Pascó, se contaba con la participación entusiasta de todos los involucrados en aquel cine, con el fuerte apoyo del gobierno nacional y, en el colmo de la bienaventuranza, con el apoyo indiscutible de Estados Unidos, decisivo también para dar fundamento a aquella algarabía.

LOS GÉNEROS/TEMAS CINEMATOGRAFICOS Y LA PROPAGANDA

Antes de que el proyecto y el convenio de la OCAIA se concretara y cobrara su cabal forma en el cine mexicano, éste incurrió en el que había sido uno de los errores más criticados a Hollywood por las instancias oficiales encargadas de la propaganda: la producción de filmes musicales y comedietas que tomaban a la guerra con muy poca seriedad y como simple telón de fondo. Con repartos internacionales de actores, cantantes y bailarines, semejaban en alguna medida las mistificaciones hollywoodenses que, en su afán de alcanzar a todas las audiencias de Latinoamérica, mostraban historias muy flojas cuyo principal atractivo parecía cifrarse en los números musicales. Las cintas mexicanas de los primeros años cuarenta, que apelaban a una muy improbable e inverosímil unidad continental, fueron títulos como *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *Unidos por el eje* (René Cardona, 1941), *Quién te quiere a ti* (Rolando Aguilar, 1941), *Canto a las Américas* (Ramón Pereda, 1942) y *Hotel de verano* (René Cardona, 1943). Su inconsistencia explica que hoy tales producciones se encuentren prácticamente olvidadas, a pesar de que algunas tuvieron un gran éxito comercial, y que en el mejor de los casos se las mencione en textos como éste, por su relación con la coyuntura bélica.

Otros géneros, en cambio, habrían de desenvolverse mejor, y de modo permanente. El drama familiar, uno de cuyos títulos más

significativos para la historia del cine mexicano fue *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), sirvió como catalizador del acontecer del momento. Fundado en “una idealización regresiva de los valores tradicionales fue una forma efectiva [...] de evadir no solamente los cambios que México estaba experimentando, sino las inquietantes victorias del Eje y el orden mundial radicalmente alterado que presagiaban”.¹³ Protagonizada por Sara García, quien se convirtió en la imagen maternal auto inmólada y siempre sufriente, favorita de Latinoamérica en la misma medida en que Greer Garson lo fue en el mundo anglosajón, la película referida fue epítome de los melodramas que por la época constituyeron una forma vital de entretenimiento y de propaganda durante la guerra.¹⁴ Por basarse en los sentimientos y los valores, que hasta cierto punto equipararon los dramas familiares mexicanos con la visión de la familia que se difundía en otras partes del mundo, el género llegó a ser una pieza clave cuyos personajes pueden caracterizarse así:

La familia aparece como fuente de continuidad, desarrollo, estabilidad social y [...] como refugio de los conflictos del mundo del trabajo. En este contexto, la mujer sirve como procreadora, fuente nutricia, disciplinadora del esposo, autodisciplinaria y garantía de la integridad de la unidad familiar. El hombre es el proveedor económico, el inseminador, el protector del honor femenino y por tanto del suyo mismo, el niño descarriado que debe ser controlado, y el paterfamilias responsable. La familia se encuentra en la intersección de los conflictos económicos, políticos y sociales.¹⁵

¹³ Carl J. Mora, *Mexican Cinema, Reflections of a Society 1849-1980*, Los Ángeles, University of California Press, 1992, p. 56.

¹⁴ Respecto al tratamiento de la figura materna en los filmes sobre la familia, Novo advirtió en su momento la estrecha relación que había entre el fomento de este cine y el del patriotismo: “En su doméstica medida, las buenas y a veces no tan buenas señoras, son el inadvertido objeto de toda la parafernalia artificial que adorna, que oculta y que explota en la mayor magnitud de la suya, al sentimiento igualmente fomentado del patriotismo. Son el ingrediente del matriotismo [...]”. Véase Novo, *op. cit.*, p. 117.

¹⁵ Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 276.

La proliferación de los dramas familiares en el cine mexicano durante los años cuarenta constituye también un testimonio, porque refleja el surgimiento de la nueva clase media, a cuyos valores, que fueron enormemente significativos en el contexto, apeló. Una de las características del gobierno avilacamachista fue su llamado continuo a la unidad nacional y a la estabilidad social, que siempre aparece ligada en los discursos con la fortaleza de la familia como "la unidad social básica". Este discurso era necesario en un contexto donde urgía resolver la crisis y erradicar el ambiente de confrontación generados al final del cardenismo, y se consideraba útil para ayudar a México a alcanzar una mejor posición y enfrentar los riesgos de una amenaza externa.

Por lo anterior, puede decirse que el cine mexicano compartió con la cinematografía mundial el esfuerzo estratégico de plantear la fortaleza de la familia, a través del celuloide, para así reafirmar los sentimientos de unidad, de pertenencia, de solidaridad, de identificación y reconocimiento de sí y de los demás. Es decir, la cohesión social, en el marco de los valores y las representaciones del mundo vigentes en cada uno de los distintos regímenes. En México, las películas solían contener introducciones como la siguiente, incluida en un filme del que hablaré con detenimiento después, pero que por ahora ilustra, además, la imbricación entre familia y patriotismo que impulsaban las cinematografías.

En pleno corazón de la huasteca veracruzana, lejos de todo lugar habitado, existe este pequeño lago artificialmente construido hace más de cien años. Los pastorcillos de la región lo llaman *El jagüey de las ruinas*, debido a una construcción semidestruida, albergue hoy de alimañas y hierbas del monte. *Hace cien años habitó esta casa una familia típicamente mexicana, familia valiente, abnegada y llena de profundo amor a su patria que, como muchas otras, supo enfrentarse con heroísmo a los hechos que le tocó vivir.* Después la vida siguió su curso normal. Solamente en viejas memorias pueden encontrarse rastros de la existencia de estos hogares. Sin embargo, *son ellos los que nos legaron el concepto de unión, de respeto y de amor que siguen siendo la base de la familia mexicana [...].*¹⁶

¹⁶ Introducción tomada de la película *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944). Las cursivas son mías.

Siempre que era posible, en todo tipo de películas y no únicamente en las del género familiar o histórico, se procuraba enaltecer a la familia. El filme *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943) era una fantasía musical que hacía un llamado a la unidad y a la solidaridad para montar una ópera ranchera en algún punto de la provincia mexicana. Aparte de exaltar a la naturaleza, la música y la gente del ámbito rural, concluía con el matrimonio de la pareja protagónica, del cual se decía que era “otra familia mexicana que empieza para ser sostén y continuación de la patria inmortal”.¹⁷

LA LITERATURA

Las adaptaciones cinematográficas de obras cumbre de la literatura iberoamericana también fueron significativas. Al propugnar por la unidad continental, con base en la afinidad cultural entre las audiencias hispanohablantes, el cine mexicano abrevó repetidas veces en textos de diversas procedencias e índoles. El poema *Tabaré*, del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, fue adaptado por Luis Lezama casi al final del gobierno avilacamachista, en noviembre de 1946. Se hizo una nueva versión de la película realizada durante la etapa muda del cine mexicano, pero ahora protagonizada por Rafael Baledón y Josette Simó. Con una producción más lujosa que la primera versión dirigida por el mismo Lezama en 1917, *Tabaré* no tuvo una efusiva acogida de la audiencia, pero bien puede considerarse un último ejemplo de los esfuerzos de acercamiento panamericano y propagandístico mediante la literatura.

¹⁷ Tomado de los diálogos de *Fantasia ranchera*. Las cursivas son mías. Como se dijo en un capítulo anterior, el tema de la familia y la posición dentro de ella, desde la perspectiva del cine mexicano, los inauguraron triunfalmente los lacrimógenos melodramas que, junto con otros directores, Juan Orol realizó en los años treinta. Entre ellos conviene mencionar *Madre querida* (1935), *El calvario de una esposa*, y *Honrarás a tus padres* (ambas de 1936) y *Eterna mártir* (1937), todos de Juan Orol. Otros títulos alusivos de los años treinta lo fueron *Mater nostra* (Gabriel Soria), *La familia Dressel* (Fernando de Fuentes), etcétera.

Tal vez el venezolano Rómulo Gallegos (1888-1964) se cuente entre los autores más frecuentados por el cine mexicano, aunque no siempre terminó muy contento al ver las adaptaciones que se hicieron de sus obras. Fernando de Fuentes dirigió *Doña Bárbara* (1942), Gilberto Martínez Solares *La trepadora* (1944), Juan Bustillo Oro *Canaima* (1945) y Julio Bracho *Cantaclaro* (1945).

La convicción de que las obras literarias latinoamericanas podían ser mejor adaptadas por el cine mexicano que por el hollywoodense se enraizaba no solamente en el Departamento de Estado, y por supuesto en el cine mexicano, sino también en las audiencias interesadas en Latinoamérica, como lo manifiesta una nota de la periodista cubana Mirta Aguirre, con referencias a varias de estas adaptaciones.

Otra novela nos trae la pantalla. Y otra novela de Rómulo Gallegos, cuya *Doña Bárbara* ha proporcionado al cine mexicano una de sus mejores realizaciones. Esta vez, *La trepadora* vuelve a contarnos la historia de Hilario Guanipa y de su voluntariosa hija. Algo que no llega a la dimensión de *Doña Bárbara*, de perfil epopéyico, ni al maravilloso colorido poético de *Cantaclaro* [...] Gilberto Martínez Solares ha dirigido esta cinta mexicana, de la Clase films, que nos brinda en estos días Fausto. Buenos paisajes, sin que la fotografía haya extraído de ellos todas sus posibilidades y, en general, diálogo bastante acertado aunque lo literario trascienda a veces. *Interpretación superior a la de muchas otras películas latinoamericanas* [...] La cinta se ciñe a lo anecdótico de la novela, dándonos, en sus accidentes externos, la vida de Hilario Guanipa y, después, la de su hija. Lo más importante de *La trepadora*, el metal íntimo de Hilario, su compleja psicología, queda fuera del celuloide [...] Pero *La trepadora*, aparte [de] no apresar la médula de la novela, está bastante bien realizada. Por lo menos no hay en ella ñoñería ni tragedia barata. *Si el tema no alcanza toda la fuerza dramática que pudo poseer, al menos es un tema americano desarrollado en su propio ambiente, sin anclajes yanquis o europeos. Lo que constituye un mérito fundamental en gracia al que pueden disculparse muchas cosas.*¹⁸

En concordancia con la periodista cubana, Efraín Huerta dijo que "*Cantaclaro* [...] toca un problema americano. 'Son trozos palpitantes

¹⁸ Mirta Aguirre, *Crónicas de cine*, La Habana, Letras libres, 1988, vol. 1, p. 71. Nota publicada en el periódico cubano *Hoy*, el 2 de febrero de 1945. Las cursivas son mías.

de la vida de los pueblos hispanoamericanos, que no necesitan de fecha, lugar ni personajes verídicos para que parezcan auténticos.' *Cantaclaro* es mensaje social y folklore, belleza y fealdad. Todo cuanto de ella se había dicho es verdad: una señora película".¹⁹ Independientemente de aseveraciones como éstas, *Cantaclaro* fue especialmente ilustrativa de la nueva situación del cine mexicano y del estadounidense. Un proyecto original de la Fox había considerado realizar *Cantaclaro* con Gary Cooper como protagonista. Cuando, en busca del *Mexican flavor*, los políticos estadounidenses decidieron hacerla en español, el papel estelar se le ofreció a Jorge Negrete, quien no pudo aceptarla.²⁰

Mientras tanto, Francis Alstock, quien había quedado como cabeza de la División de Cine de la OCAIA una vez que John Hay Whitney se incorporó al ejército estadounidense, decidió romper de una vez por todas con la discreción que habían tratado de guardar todos los involucrados en el proyecto de la OCAIA en México y produjo esta película con fines panamericanistas, aunque a la vez como vehículo para el lucimiento de Esther Fernández, la actriz mexicana que en ese momento era su novia. El coprotagonista del filme finalmente fue Antonio Badú, en vista del gran éxito que este actor había alcanzado con *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944). Aunque Julio Bracho, el director de la cinta, sostuvo que había sido producida por la Fox,²¹ la compañía productora creada para el efecto se llamó Producciones Interamericanas, por supuesto, y el mismo Alstock apareció registrado como productor del filme, que fue abiertamente financiado por el Departamento de Estado y distribuido, eso sí, por la 20th Century Fox Film Corporation.²² Sobre *Cantaclaro*, la misma periodista cubana ya citada escribiría esto:

¹⁹ Efraín Huerta, en *Esto*, 30 de diciembre de 1945, citado por Emilio García Riera, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986 (Col. Cineastas de México del CIEC, 1), p. 217.

²⁰ Antonio Badú, entrevista realizada por María Isabel Souza el 19 de enero de 1976, PHO/2/54, p. 18.

²¹ Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 10 y el 13 de junio de 1975, PHO/2/23, p. 33.

²² García Riera, *Historia documental...*, Guadalajara, vol. 3, p. 257. A diferencia de lo que afirma este autor, Francis Alstock no fue, o al menos no lo era en aquel momento,

Doña Bárbara, *La trepadora*, *Canaima*, *Cantaclaro* —y acaso ya *Sobre la misma tierra*—, son otras tantas novelas de Rómulo Gallegos llegadas a nuestro cine. El hecho se explica por la capacidad imaginativa de las creaciones literarias del famoso venezolano. No obstante, lo más endeble en Rómulo Gallegos es, justamente, la estructura anecdótica que sirve de andamiaje a sus narraciones. Lo mejor en *Doña Bárbara* como en *Canaima* o en *Cantaclaro* se encuentra en los trazos psicológicos, en el ambiente inapresable que surge del conjunto de personajes y del medio en que se mueven. El “machismo” —evolución de un tipo, ya analizado en específicos estudios sobre el novelista— de Demetrio Montiel, de Marcos Vargas, del doctor Payara o de Santos Luzardo, requiere coyunturas truculentas que Gallegos aprovecha con fruición para dar escape a sus debilidades melodramáticas. Y este punto vulnerable del vigoroso escritor es el que está atrayendo el interés de nuestros productores fílmicos [...] *Cantaclaro*, estrenada por el teatro Fausto, producida por Julio Bracho y distribuida por la 20th Century Fox, interpretada por Antonio Badú, Alberto Galán, Esther Fernández, Fanny Schiller, Arturo Soto Rangel y otros, constituye un digno esfuerzo de la cinematografía mexicana. Aunque la película no iguala la dimensión del libro, aunque la lectura del libro parece indispensable a la recta comprensión de muchos de los pasajes de la cinta, *Cantaclaro se salva como intento reflejador de la problemática sudamericana. Cinta de buenos atisbos sociales, Cantaclaro supera notablemente el grado medio de la producción cinematográfica de México*. Diálogos discretos en

empleado de la Fox. Lo era del gobierno estadounidense —oficial del Departamento de Estado—, y trabajaba a las órdenes de Nelson Rockefeller en la OCAIA. *Cantaclaro* tuvo un éxito mediano y Esther Fernández estuvo sin embargo muy cerca de Alstock durante todo el periodo de negociaciones para poner en marcha el proyecto de la OCAIA en el cine mexicano y conoció bien los entretelones del asunto. Años después, en la entrevista que se le hizo para el programa de Historia Oral del INAH, la actriz se atribuyó a sí misma, como un logro personal, el apoyo del Departamento de Estado al cine mexicano. Algo de cierto puede haber en el asunto, pues Alstock fue uno de los más férreos defensores del proyecto de la Casa Blanca relativo a la cinematografía mexicana, y un abierto simpatizante del país y de su gente, en la misma medida que lo fueron Nelson Rockefeller y John Hay Whitney. Pero puede ser que a la firmeza de Alstock al defender el proyecto del Departamento de Estado haya contribuido también la tremenda animadversión que Messersmith sentía por él en lo particular, y que se agudizó cuando Rockefeller, socarronamente, lo puso al frente de la División de Cine y del proyecto de la OCAIA después de la renuncia de Whitney. Véase Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 de enero de 1976, PHO/2/53, pp. 35 y 46.

calidad —excesivos en cantidad—, fotografía hermosa a lo Gabriel Figueroa, escenas colectivas —baile en casa de los Coronado— sabiamente montadas, acertado uso de lo musical y de lo sonoro, dan al film otros tantos costados positivos merecedores de mención.²³

Las referencias a que los trazos psicológicos de sus personajes eran lo más valioso de la narrativa de Gallegos y a que él mismo daba en sus obras demasiado peso a las estructuras anecdóticas, que lo inducían a emplear como soporte las “coyunturas truculentas” para dar paso a sus “debilidades melodramáticas”, se repetían no solamente en la crítica a las adaptaciones del cine mexicano sobre aquella literatura. Si, pese a sus aciertos, en los filmes mexicanos prevalecía lo anecdótico y se dejaba de lado la compleja psicología de los personajes de Gallegos, aquello parecía ser no del todo un fallo del cine mexicano, en opinión de otros críticos que atendían específicamente el aspecto literario. Se trataba pues de una literatura que ciertamente no era fácil de adaptar y, por otro lado, ella misma atravesaba un proceso de constitución y era, por lo mismo, objeto de análisis y reflexiones. A través de ella se veía otra de las posibilidades de conformar lo que por entonces se denominaba “la americanidad”, y por lo tanto fue muy significativo que el cine mexicano abrevara en las letras latinoamericanas para contribuir al reforzamiento de la identidad y la unidad continentales. La siguiente reflexión hace hincapié en algunos aspectos sobre los que conviene meditar.

Una manera de llegar a la *americanidad*, lucha en que se halla comprometido el escritor de este continente desde el siglo pasado, y de la que ya se notan algunas huellas levisimas e inconscientes desde anteriores siglos, ha sido y sigue siendo el folklore, la costumbre, la nota regional [...] García Prada al referirse a los costumbristas dice acertadamente que uno de sus grandes defectos ha sido el descubrir en sus escritos “tipos” y no “caracteres”, lo que produce cierto desagrado en el lector, cierto abatimiento, una falta de satisfacción absoluta [...] Ha ocurrido en nuestro continente que la manera de ver es típicamente europea y que lo es también la manera de hablar. Casi porque hemos sabido que en Europa se hacían novelas y cuentos nosotros

²³ Aguirre, *op. cit.*, pp. 144-145. Las cursivas son mías.

los hemos hecho [...] Los americanos hemos visto emplear el folklore en Europa hemos querido hacer otro tanto en nuestro continente con las costumbres de aquí. Luego el movimiento de utilizar el folklore en la literatura es típicamente europeo, como lo han sido las escuelas literarias americanas. Pero el americano al utilizar el folklore ha querido tener una nota distinta: el movimiento es general, los resultados son particulares. Pero son resultados exclusivamente pictóricos [...] El lector no debe descubrir "curiosidades" en la obra y el escritor no debe pensar que son ellas las que van a salvar el relato, la novela o el cuento [...].²⁴

Con observaciones como las anteriores se planteaba una crítica a un proceso que de cualquier manera se consideraba positivo, a la luz de los acontecimientos. En aquel acercamiento y recuperación del color local latinoamericano, que insinuaba los principios de lo que con el tiempo sería el realismo social latinoamericano, resultaba fundamental el cine mexicano, considerando sobre todo los índices de analfabetismo de América Latina. Por otro lado, no era posible ignorar el bagaje cultural heredado por España a los países de la región. En este sentido, los ejemplos mejor logrados y más exitosos fueron *Pepita Jiménez*, dirigida por Emilio Fernández en 1945, y, principalmente, *La barraca*, con que en 1944 hizo su espléndido debut como director Roberto Gavaldón.

Basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez —en cuya adaptación colaboró Libertad Blasco, hija del autor— y con la participación de un número considerable de españoles en el proceso de producción y en el reparto, *La barraca* pareció ser una película española, más que mexicana. Era la historia llana y conmovedora de un hombre de bien, que busca un mejor futuro para sí y su familia, afincándose en una propiedad sobre la que pesa una leyenda negra, pero que no podía sobreponerse al odio y a la irracional intolerancia que ello le acarrea y acaba por destruirlo moralmente, obligándolo a huir otra vez junto con su familia en busca de otro destino.

Vista con atención, *La barraca* bien puede advertirse como una alegoría de la tragedia que había vivido España en el pasado reciente.

²⁴ P.G.C. "Hacia la americanidad", *El Universal*, suplemento, 14 de octubre de 1945, p. 11. No fue posible identificar al autor de este texto.

Libertad Blasco y los participantes en el proyecto no pudieron evitar que la película resultara un paralelismo entre el argumento de la novela y la historia reciente de España. Al confrontarse las fuerzas más conservadoras y oscuras, los republicanos son derrotados y tienen que huir, exiliarse, de la misma manera que en el filme lo hacen el buen Batiste y su familia, que dejan atrás a su hijo muerto, como también los exiliados dejaron a los suyos caídos a manos de los franquistas. Aquella historia tan legítimamente conmovedora, donde se verificaba una muy afortunada recuperación del folclore que acentuaba su tono nostálgico por la España perdida, además fue muy significativa porque se produjo en un periodo en que México había roto relaciones diplomáticas con el franquismo. Ahí es quizá donde radica el valor de *La barraca* como testimonio histórico, porque es un juicio contra la intolerancia, la impiedad, la falsa religiosidad y la falta de solidaridad, que destruyen a Batiste y a su familia en la misma medida en que habían dividido a España. En el mismo sentido, el exilio concedido a los españoles republicanos en México fue la crítica y la reprobación más abiertas que el gobierno de este país pudo hacer a la dictadura franquista.

Por otro lado, *La barraca* se produjo cuando menudeaban significativamente en el cine mexicano las aproximaciones cordiales y nostálgicas a las que, para buena parte de los mexicanos, además de los refugiados, era y seguiría siendo siempre "la madre patria". La mirada romántica que sobre Valencia planteaba *La barraca* tuvo por ejemplo un antecedente en las referencias a Castilla de *La torre de los suplicios* (Raphael J. Sevilla, 1940), y tendría sus equivalentes en las alusiones de Cataluña en *Marina* (Jaime Salvador, 1944), de Andalucía en *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944) y de Asturias en *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944), tan exitosa como su secuela *Los nietos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1945).²⁵ El texto inicial de este último filme rezaba así: "Dedicamos esta película a todos los espa-

²⁵ Respecto a las colonias extranjeras vistas por el cine mexicano, conviene quizá recordar casos como *La familia Dressel*, sobre los comerciantes alemanes de la Casa Boker en el centro de la capital, y algunos otros filmes como *El barchante Neguib* y *El baisano Jalil*, en referencia a árabes y libaneses, respectivamente.

ñoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo como si fuera su propia patria".²⁶

LA LITERATURA UNIVERSAL

En cuanto a las adaptaciones de la literatura, es importante destacar que el cine mexicano recurrió a las obras literarias iberoamericanas en un marco en que se echó mano de la literatura universal con mayor frecuencia que nunca. Los productores mexicanos adaptaron las obras de numerosos autores extranjeros porque las nuevas condiciones financieras y materiales permitían costear los gastos propios de la reconstrucción histórica.²⁷ *El Conde de Monte Cristo* (Chano Urueta, 1941) fue un éxito rotundo con el público y la crítica en todo el continente, principalmente en Buenos Aires, la capital del más acérrimo competidor del cine mexicano, y significó la consolidación de Filmex (la compañía de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein) como una de las más poderosas productoras de cine en el mundo de habla hispana.

A esta adaptación de Alejandro Dumas se sumaron las de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, para *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), publicitada como un "drama romántico rigurosamente histórico"; *Resurrección*, de León Tolstoi, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1943; la novela panorámica de historia social *Los*

²⁶ Tomado de la cinta *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944).

²⁷ Salvador Elizondo sostuvo que se buscaba adaptar sobre todo a autores de los países considerados enemigos y agregó que el sindicato sí cobraba por las adaptaciones que de ellas se hacían, pero no remitía dinero alguno a sus autores en el extranjero. Por otro lado, una prueba de la flexibilidad que por entonces mostraba Hollywood ante México lo fue el hecho de que la Fox, pese a que era dueña de los derechos del argumento en que se basó la película mexicana *Internado para señoritas* (Gilberto Martínez Solares, 1943), es decir una historia de Ladislao Fodor, no reclamó nada cuando supo que ya se había realizado en ese país. Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, pp. 32-33.

miserables, de Victor Hugo, dirigida por Fernando A. Rivero en 1943; el relato romántico de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las camelias*, y la novela naturalista de Emile Zola, *Naná*, dirigidas por Gabriel Soria en 1943; *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, inspiró *La fuga*, dirigida por Norman Foster en 1943; *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943) se inspiró en la novela homónima de Hermann Sudermann; *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, fue adaptado y dirigido por Juan J. Ortega en 1944; *El mexicano*, de Jack London, se convirtió en guión gracias a Agustín P. Delgado, Raphael J. Sevilla y José Revueltas en 1944,²⁸ *El Corsario Negro*,²⁹ sobre la novela de Emilio Salgari, fue dirigida por Chano Urueta en 1944; *Amar es vivir* (Juan J. Ortega, 1945), se basó en *La Gioconda* de Gabrielle D'Annunzio, adaptada por el propio Ortega y José Carbó, e incluyó diálogos de José Pérez Peláez; *Camino de Sacramento* (Chano Urueta, 1945), es una adaptación de *Los hermanos corzcos*, de Alejandro Dumas, y de *La vendetta*, de Honorato de Balzac, formulada por Tito Davison, Ernesto Cortázar y Leopoldo Baeza y Aceves; *Amor de una vida* o *La cosecha* (Miguel Morayta, 1945), se basó en una novela de Ladislao Bus Fekete; *Ramona*, de la estadounidense Helen Hunt Jackson, fue dirigida por Víctor Urruchúa en 1946, mismo año en que también se realizó una adaptación de *Bel Ami*, de Guy de Maupassant, dirigida por Antonio Momplet.

Siempre que fue posible, aquellas adaptaciones literarias se utilizaron como vehículo para el lucimiento de los nuevos lujos del cine mexicano y a la vez como el conducto de los mensajes en favor de la libertad,

²⁸ Esta película marcó el debut de José Revueltas como adaptador y autor de argumentos para el cine mexicano. Antes, en el marco del panamericanismo, había obtenido con su novela *El luto humano* un premio de literatura en un concurso internacional celebrado en Washington en 1943. José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Walerstein de Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/43, p. 49.

²⁹ Con *El corsario negro* se inauguró el Cine Chapultepec y, aunque duramente criticada, se hizo alusión al "ímpetu que denota como empresa industrial esta nueva producción cinematográfica". Ángel Lázaro, *Excelsior*, 2ª sección, 27 de julio de 1944, p. 12. Otra crítica se refirió a este filme, en la fecha de su estreno normal, como "una película bien realizada pero cansona". Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 24 de agosto de 1944, p. 22.

la justicia, la democracia, etc. En *Los miserables*, adaptado de la historia de Víctor Hugo por Roberto Tasker y Fernando A. Rivero, y con diálogos de Ramón Pérez Peláez, se señalaba: “esta película está dedicada a todo el público de habla española y constituye un fervido homenaje a la memoria de Víctor Hugo, excelso poeta, gran romántico y *denodado paladín de las libertades humanas*”.³⁰

La importancia de todos estos filmes se explica también por otras razones. Se consideraban filmes de alta calidad, con un nivel sin precedentes de inversión que reflejaba la prosperidad del cine mexicano. En 1943, los filmes de época o reconstrucción histórica o los situados en ambientes extranjeros, representaron 47% de la producción total de una industria que ahora podía darse el lujo de sufragar costosas escenografías y vestuarios. Y la prensa de la época lo celebraba con notas laudatorias como la publicada a propósito de *Amok* (Antonio Momplet, 1944), basada por cierto en una historia de Stefan Zweig:

Nadie diría que ésta es una película hecha en México. Transcurre entre París, el mar y la India, entre un barco lujoso, hoteles y apartamentos muy caros, la selva y un palacio hindú, y todo este ambiente exótico está irrepresiblemente logrado; sin que se advierta ni pobreza ni cursilería. Se comprende que el director Momplet haya tardado tanto, y que la película haya costado tanto dinero [...].³¹

Por otra parte, aunque algunas de las adaptaciones se “mexicanizaron”, como en el caso de *Resurrección*, los filmes de época y de reconstrucción histórica, situados en México (el del siglo XIX principalmente) o en ambientes extranjeros, trajeron prestigio al cine mexicano y fueron una fuente de orgullo tanto para sus productores como para las audiencias mexicanas y latinoamericanas.

Las versiones mexicanas de filmes como *El hombre de la máscara de hierro* (Marco Aurelio Galindo, 1943), *Miguel Strogoff* (Miguel M. Delgado, 1943),³² *Las dos huérfanas* (José Benavides, 1944) y *Arsenio*

³⁰ Tomado de la introducción de la película *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943).

³¹ Novo, *op. cit.*, p. 184. Nota publicada el 15 de septiembre de 1944.

³² Considerando los planteamientos de García Riera sobre la posibilidad de que en esta versión mexicana de la novela de Julio Verne se hayan empleado algunas

Lupin (Ramón Peón, 1945), junto con todas las mencionadas antes y varias más, permitieron que las audiencias latinoamericanas atestiguaran la nueva competitividad del cine mexicano. El éxito de aquellas cintas en los mercados latinoamericanos generó un inmenso orgullo ante la comprobación de que con frecuencia llegaron a desplazar producciones similares de origen estadounidense, británico o francés, por la atracción que ejercían sobre las audiencias (con algunos sectores iletrados) a las que ahora podía proporcionárseles un cine en español que hacía alarde de decorados y vestuarios “elegantes”, de argumentos prestigiosos y de repartos que competían —y salían victoriosos de la liza—, con las estrellas de Hollywood. La presentación de la versión mexicana de *Los miserables* daba cuenta de este orgullo:

La empresa del Teatro Metropolitano corona su esfuerzo de cuatro años ofreciendo al culto público de la capital *Los miserables*, del inmortal Victor Hugo. Una gran superproducción mexicana digna de figurar al lado de las mejores del mundo. Una gran película mexicana para inaugurar un gran teatro construido por empresarios, artistas y obreros mexicanos.³³

LA BÚSQUEDA DE LA MEXICANIDAD

La tendencia hacia aquel “cine de altura”, inesperada en obras comerciales, fue sin embargo cuestionada y denunciada por quienes insistían en la “mexicanidad” del cine como su rasgo más distintivo, y que era a su vez resultado del denuedo con que en todos los ámbitos se trataba de encontrar la fórmula de lo específicamente mexicano. Frente a los

secuencias y tomas de la versión de *Miguel Strugoff* dirigida en 1936 por George Nichols hijo para la RKO y titulada *The Soldier and the Lady*, estaríamos ante un ejemplo de la permisividad que por entonces disfrutaba el cine mexicano en cuanto a derechos de autor. Al parecer, los aliados no sólo no pusieron demasiadas objeciones ni económicas ni de ningún otro tipo, a las adaptaciones de las obras literarias que por entonces hizo el cine mexicano. Tampoco impugnaron el uso de *stocks* tomados de los filmes estadounidenses, en primera instancia, y franceses e ingleses después. Véase García Riera, *op. cit.*, vol. 3, p. 75.

³³ Introducción tomada del filme *Los miserables*.

sectores que tenían la vista puesta en Europa (principalmente en Gran Bretaña y Francia) como los modelos ejemplares de democracia y cultura, se alzaron quienes consideraban aquella visión como un complejo de inferioridad en que la cultura, el buen gusto y la inteligencia se juzgaban atributos específicamente europeos, en desdoro de la cultura nacional y latinoamericana, que en todo caso tendría que comprenderse en sus diferencias y especificidades.

Aquellas reflexiones ocupaban a las élites y la gente del cine, aunque también se llegaban a plantear en algunas de las películas, como si con ello se intentara enterar a las mayorías del “estado de la cuestión” en la discusión de la cultura específicamente mexicana respecto a la europea. El siguiente ejemplo es ilustrativo. En la película *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944), basada en la novela de Sara García Iglesias,³⁴ que había obtenido el Premio Lanz Duret de literatura otorgado por el periódico *El Universal*, la acción se situó en el periodo de la alianza tripartita de 1861 (España, Inglaterra y Francia), precedente de la intervención francesa en México en el siglo XIX.

Uno de los hijos de la familia vuelve de estudiar en Europa y no puede entenderse ni con su padre ni con su hermana. El personaje de María Nieves, que en la película aparece como la defensora de México y lo mexicano, es el vehículo de la crítica al sector europeizante de la sociedad mexicana. Encuentra a todos los jóvenes que la pretenden como tontos, ridículos y superficiales, y se pregunta si dos de los personajes, “Manuelito Peña y Ernesto Romero, que hacen caravanas y dicen ‘cositas tan dulces’, no correrán delante de las vacas” y, sobre todo, “cómo se verán con chaparreras?”³⁵ Ante la desilusión provocada en la familia por el hijo que, luego de estudiar en Europa, muestra tan poco interés en las cosas de la tierra y el ganado, y ante

³⁴ Nacida en Uzuluama, Veracruz, Sara García Iglesias (1917-1987) hizo la carrera universitaria de química fármaco bióloga por la UNAM, y en estos quehaceres trabajó en laboratorios químicos y fundó otros. Fue presidenta municipal de Uzuluama, pero desde muy joven cultivó su interés por la historia, las tradiciones y las leyendas y costumbres de su tierra natal, que constituyeron la base de sus novelas.

³⁵ Tomado de los diálogos del filme *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1943).

la evidencia de que no será nunca un hombre de campo, María Nieves tiene con él una conversación en la que se expresan ideas como las siguientes:

Ramón: Pobre gente...;

María Nieves: ¿Por qué pobres, Ramón?, son felices. No dirás que ese hombre busca tu compasión, ni la necesita;

Ramón: Pero esa miseria oprimente del jocal;

María Nieves: Es el único hogar que conocen;

Ramón: No niego su filosofía. Ellos se conforman con lo indispensable para vivir, pues nada han de llevarse cuando se mueran;

María Nieves: Hay que enseñarles a tener ambiciones;

Ramón: Es muy tarde ya, María Nieves. *Tendremos que sucumbir ante los hombres de acción que desconocen la bendita tranquilidad del ranchero que fuma su cigarro de hoja bajo el cielo de la Huasteca. México está fastidiado;*

María Nieves: No, Ramón. *El error tuyo y de muchos otros es empeñarse en juzgar a México con la lente de la cultura europea;*

Ramón: Si queremos subsistir necesitamos cultura;

María Nieves: Pero no europea. *Hagamos nuestra propia cultura.* Te advierto que no son palabras mías, sino de papá. A él se las he oído; Ramón: Explicame entonces por qué me mandó a estudiar a Europa;

María Nieves: No sabes lo arrepentido que está [...].³⁶

A propósito de diálogos como los anteriores, en la prensa mexicana, que se mostró muy dividida en sus apreciaciones sobre *El jagüey de las ruinas*, se dijo del personaje de María Nieves que “[...] la heroína tiene a su cargo toda una fraseología que no armoniza con la edad del personaje”.³⁷ El crítico tenía razón, pero en el momento no advirtió que los diálogos estaban diseñados no para que armonizaran con los caracteres, sino con las necesidades del discurso nacionalista y la propaganda antieuropea que fingía ser únicamente anti Eje.³⁸

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ *Novedades*, 3ª sección, domingo 22 de julio de 1945, p. 6.

³⁸ En *El Universal*, 1ª sección, 25 de julio de 1945, p. 12, la crítica anónima titulada “Romance y juventud en ‘El jagüey de las ruinas’ tuvo un tono muy laudatorio, al igual que otra publicada con el rótulo ‘El jagüey de las ruinas’, una gran película”, *Novedades*, 2ª sección, 18 de julio de 1945, p. 13; Ramón Pérez Díaz, *El Cine*

En las demás incidencias de *El jagüey de las ruinas*, al ocurrir el avance de las tropas de Napoleón III sobre Puebla, alguno de los personajes dice que “aunque parezca un suicidio intentar la lucha contra el mejor ejército del mundo hay que defenderse con la fuerza que da la desesperación”,³⁹ ante lo cual todos los asistentes a la fiesta en que esas palabras se han pronunciado gritan vivas a México. Ramón rectifica su postura y se suma a la lucha contra los franceses, cuyo coronel Du Pin parece un mercenario sin escrúpulos e irrespetuoso de las reglas de la guerra. María Nieves, que en el curso de la historia se enamora de uno de los oficiales enemigos y está a punto de irse con él, cuando los franceses han sido derrotados, renuncia por su patriotismo y porque la columna militar extranjera atropella en su avance a un niño indígena. Cuando todo ha pasado y María Nieves se dispone a continuar con su vida en la hacienda de su familia, su padre trata de reconfortarla con las siguientes palabras:

[...] La vida sigue su curso. Todas las grandes tragedias que parecen de pronto detener para siempre y desviar el curso de la historia son pequeños accidentes necesarios e insignificantes en la amplitud del tiempo. Todo es así, no digamos en la vida de los pueblos, sino también en nuestra propia vida.⁴⁰

Similares preocupaciones sobre la confrontación entre lo europeo y lo mexicano, así como el amor por la tierra, por la patria, aquejarían a los personajes de otros filmes. En *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945), basada en un argumento de Pascual García Peña, cuando el hijo del hacendado de aquel argumento se iba a estudiar a Europa, su padre le decía: “recuerda esta tierra, donde se respira tranquilidad y trabajo, recuérdala como una madre amorosa”, para luego advertirle que conocería gente y costumbres diferentes que seguramente no lo comprenderían como mexicano.⁴¹ En un tono muy

Gráfico, 22 de julio de 1945, p. 7, planteó una crítica muy negativa del filme, en sentido similar a la referida en la nota anterior de *Novedades* del 22 de julio de 1945.

³⁹ Tomado de los diálogos de *El jagüey de las ruinas*.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ Tomado de los diálogos de *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945).

similar, el padre de uno de los futuros militares del *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) le decía a su hijo: “toma un puño de tierra, apriétala. Es tierra buena, tierra que no mancha, tierra que huele a vida. Enséñate a cuidarla y a quererla, hijito y a llamarla siempre *madre tierra*”.⁴² En este culto por la tierra, y en la asociación de ideas entre la tierra y la madre o la sangre, y en la exaltación de lo estrictamente nacional, los filmes mexicanos estaban muy cercanos a los procedimientos de las cinematografías fascistas.

En aquella clase de mensajes, comprendidos en películas de prácticamente todos los temas, hay una multiplicidad de funciones discursivas que se pueden advertir. No solamente se buscaba la afirmación de una cultura específicamente mexicana que, en caso de no existir, podía crearse. En los alegatos patrióticos también estaba implícito el fondo del mensaje panamericanista, que buscaba la afirmación de México, lo mexicano y en última instancia lo latinoamericano, como opuesto casi por completo a lo europeo, como veremos adelante en el análisis de otros filmes. Había además una profusión de paisajes, bailes y música (de la huasteca en el caso de *El jagüey de las ruinas*) que, junto con las tramas románticas trataba de hacer digerible el discurso patriótico-nacionalista-panamericanista en filmes cuyo contenido seguía un evidente paralelo con la situación de la Segunda Guerra Mundial.

LA “ESCUELA MEXICANA” DE CINE

Como los discursos nacionalistas eran prioritarios para el gobierno de México y para los sectores contrarios a la europeización de la cultura nacional, el cine mexicano fue requerido y alentado para producir las películas que por la época significaron una nueva oleada de indigenismo y de alusiones a la Revolución, entremezcladas con el melodrama ranchero, aunque muy suavizadas en comparación con los planteamientos propios de los años treinta sobre estos mismos temas. Pese a lo que se ha dicho, las películas de este corte siguieron

⁴² Tomado de los diálogos de *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945).

siendo muy atractivas en los mercados latinoamericanos y se popularizaron todavía más con el surgimiento, a través de ellas, de las que por entonces se convirtieron en auténticas superestrellas para la audiencia hispanohablante: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Jorge Negrete y varios actores más.

Este punto es destacable, porque significó el reconocimiento internacional de un equipo, integrado por Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, como el artífice de lo que muchos han querido ver como una “escuela mexicana de cine”.⁴³ Las imágenes de los paisajes, los magueyes, los cielos crepusculares extraordinariamente fotografiados con connotaciones dramáticas, los primeros planos de rostros hieráticos de indios estoicos, glamourizados o reales (presentados siempre como personajes subyugados por los sectores criollos y mestizos de la sociedad), se convirtieron en lujoso artículo de exportación de lo que se concebía representativo de la cultura mexicana. Los filmes de aquel equipo fueron muy apreciados en Europa y, en menor grado, en Estados Unidos.

Aquellas imágenes mitificadas de México alentaron las adhesiones europeas y estadounidenses hacia las historias cuyo trasfondo era el mito del “buen salvaje”. Cuando *María Candelaria* (Fernández, 1943) obtuvo la Palma de Oro *ex aequo* en el Festival Internacional de Cine de Cannes,⁴⁴ Francia, Fernández y Figueroa alcanzaron el estrellato internacional y se convirtieron en sinónimo del “cine de calidad”, juzgado auténticamente mexicano, nacionalista y patriótico. La “mexicanidad” de aquellos filmes hizo de Fernández para el cine mexicano lo que John Ford, con sus *westerns*, había sido para el cine estadounidense, hasta el punto de llevarlo a decir en el futuro, en el más puro estilo Luis XIV, “el cine mexicano soy yo”.⁴⁵ Por supuesto, la megalomanía

⁴³ Una muy completa monografía sobre el director de referencia se puede encontrar en Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC/Cineteca Nacional, 1987 (Cineastas de México, 3), 327 pp.

⁴⁴ Fernando del Moral González, *Hojas de cine*, México, SEP-Dirección General de Publicaciones y Medios/Fundación Mexicana de Cineastas/UAM (Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, vol. II, México), p. 283.

⁴⁵ John King, *Magical Reels*, Londres, Verso/Latinamerican Bureau, 1990, p. 48.

de Fernández, o acaso sus reales limitaciones culturales, no le permitieron ver en aquel momento que el estilo de su cine no era del todo personal, sino en todo caso también el de un equipo, el que había conformado con el zacatecano Mauricio Magdaleno en los argumentos y los guiones, y con Gabriel Figueroa en la fotografía. Años después habría de quedar claro que las cintas de Fernández sin Magdaleno en los guiones y sin Figueroa en las imágenes, tuvieron prácticamente nula significación en la filmografía de "El indio", tanto en las cintas que realizó antes de aquella afortunada colaboración con los pilares sobre los que pudo dar rienda suelta a todo su lirismo indigenista-nacionalista, como en las posteriores a ella.

Sobre este asunto, Novo se referiría a "[...] el arte mexicano, que tan denodadamente dice buscar su fórmula propia, suele aferrarse a ella en cuanto supone haberla encontrado, y los ejemplos de la durabilidad prolongada y monótona de sus máximos exponentes es demasiado notoria para tener que personalizarlos".⁴⁶ En la misma medida en que habían llegado a serlo los muralistas en la plástica, Fernández y Figueroa habían llegado a ser intocables en el terreno del cine, y todavía irían más lejos durante el sexenio alemanista.

Aunque Emilio Fernández dirigió en 1943 *Flor Silvestre*, quizá la más lograda de las películas sobre la Revolución mexicana creadas en los años cuarenta,⁴⁷ el tema no despertó durante la guerra ni el mismo interés ni cobró la misma importancia de los treinta.⁴⁸ Aquello se debió, por una parte, a una relativa oposición oficial para que se tratara el tema de la Revolución en el cine y, por otra, a la correspondiente precaución y autocensura a que se sometían los productores mismos en respuesta a la actitud gubernamental. Ello lo prueba un proyecto no realizado y planteado por el inefable Quirico Michelena a Manuel Ávila Camacho en diciembre de 1943. Uno de sus comuni-

⁴⁶ Novo, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁷ Tanto Jorge Ayala Blanco como Carlos Monsiváis, aunque desde muy diferentes perspectivas, han atribuido gran importancia a este filme en sus escritos sobre el género y sobre la película en *La aventura del cine mexicano* y en *Historia general de México*, respectivamente. Véase bibliografía al final.

⁴⁸ Véase García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1985, p. 136.

cados, en el que prácticamente pedía permiso para hacer un filme sobre Zapata, decía esto:

Muy respetable señor presidente [...] Hace años me he dedicado a escribir argumentos cinematográficos, de cuyos éxitos poseo testimonios que considero innecesario presentar a usted, pues baste hacerle conocer que soy miembro de número del Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos [...] Con la experiencia que tengo como cine-director, y bajo el patrocinio del Frente Zapatista de la República, estoy haciendo una adaptación cinematográfica para llevar a la pantalla la figura de Emiliano Zapata, ajustándome en todo lo posible a la verdad histórica [...] *Como algunos de los connotados miembros de la colonia española, de esta capital, están dispuestos a financiar en parte la filmación de esta película a que me refiero; y en vista de estar dando cima al argumento de que se trata, desearía yo saber cómo vería ese ejecutivo al merecido cargo de usted el trabajo que me he propuesto realizar, como una aportación a la historia de la Revolución Mexicana* [...] Así pues, con todo el respeto que usted se merece, *me permito suplicarle se digne decirme si no habrá ningún inconveniente para llevar a feliz término la obra a que hago referencia* [...] Aprovecho la oportunidad para tener el agrado de suscribirme de usted su afectísimo, atento y seguro servidor.⁴⁹

Las reticencias oficiales y comerciales eran difíciles de vencer, y llegó a decirse, por ejemplo, que “un film sobre Zapata, en aquellos años, era ‘un proyecto a todas luces prematuro porque la verdadera personalidad del precursor del agrarismo está en entredicho’”.⁵⁰ Así se explica que los proyectos de aquella naturaleza naufragaran, como también ocurrió al anunciado por Clemente Internacional Films en 1944, respecto del cual se decía: “Francisco Z. Clemente se complace en anunciar el próximo rodaje de la cinta más audaz que ha intentado el cine hablado en español...: Emiliano Zapata, el caudillo del sur.”⁵¹

⁴⁹ AGN/MAC/523.3/60, Quirico Michelena y Llaguno a Manuel Ávila Camacho, 10 de diciembre de 1943. Las cursivas son mías.

⁵⁰ Nota de *Cine Mundial*, de octubre de 1944, citada por Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992 (Documentos de Filmoteca, 11), p. 60.

⁵¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1983, p. 2. El anuncio está en un cartel reproducido en el texto y no contiene la fuente.

Por una parte, la experiencia cardenista de tratar de llevar a la práctica los postulados revolucionarios había creado un ambiente de confrontación interna que el avilacamachismo estaba tratando de superar. Por otro lado, el tema no se creía demasiado útil a los llamados de unidad y solidaridad frente a los peligros de la guerra. Sobre los afanes del régimen para conciliar a la “familia revolucionaria” se informaría a mediados de 1944 que:

Otra noticia dominical es la que describe la feliz reconciliación de los antiguos enconados enemigos que eran los villistas, los zapatistas y los carrancistas, realizada en torno a la suculencia relativa de un banquete servido en el Palacio de las Bellas Artes. Podría decirse que los restos de la Revolución se contentaron, y que realmente se contentaron con poco. Bello ejemplo de unidad nacional gastronómica y *a posteriori*, que sin duda debemos al clima familiar y cancelador de las viejas cuentas que han establecido, con su no menos sorprendente cohesión, las Naciones Unidas.⁵²

Así, la Revolución parecía plantearse como un ciclo concluido, en su aspecto bélico (no en el ideológico), un periodo del que se debían cosechar los frutos y en el que había de fundarse la nueva posibilidad de defender la libertad. Es ilustrativa la forma por demás peculiar en que el personaje principal de *El mexicano* (película basada en el cuento de Jack London sobre una conspiración contra la dictadura porfirista, organizada por mexicanos exiliados en el sudoeste de Estados Unidos)⁵³ proporcionaba, ya muerto y desde su tumba, los antecedentes de su historia:

Yo soy un mexicano, soy pobre, estoy muerto y estoy enterrado. Los míos me han olvidado desde hace mucho tiempo. Pero *sobre mi triste y solitaria tumba y sobre las tumbas de miles como yo descansa la fortaleza de la democracia mexicana*. El recuerdo de otros nombres es como una llama en nuestra memoria: Hidalgo, Juárez [...] *En la oscuridad anónima de mi pequeño hogar nació un sueño de libertad. Ahora este sueño es también vuestro sueño [...]*.⁵⁴

⁵² Novo, *op. cit.*, p. 140. Colaboración periodística del 25 de junio de 1944.

⁵³ *El mexicano* tuvo también otro título, *El despertar de una nación*, y fue la primera adaptación hecha para el cine por José Revueltas.

⁵⁴ Texto introductorio narrado con *voz en off* en el inicio de *El mexicano*. Las cursivas son mías.

En consecuencia, si la Revolución se abordaba, ello se hacía en función de las necesidades del momento —la propaganda contra el Eje—, y bajo estrictos controles de censura, que originaron serios problemas para el estreno de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944). Al respecto, Salvador Novo comentaría lo siguiente:

Diego y Frida querían saber qué ha pasado al fin con *Las abandonadas*. Los informes son muy contradictorios, y Diego los interpretó, aunque nadie parece saber qué es lo que ha originado el censorio disgusto de los generales. *Hay, dicen, unas escenas del Automóvil gris, episodio realista que parece inconveniente resucitar [...]* El tema dio ocasión para que Diego desbordara su bien documentada fantasía sobre las maniobras militares y políticas antiabandonadas. Se discutió si quienes debieran interpretar el desesperado recurso de la súplica ante quien corresponda sean los banqueros-productores, el Indio o Dolores (del Río) misma. De todos modos, la suspensión de esa película resulta un poco absurda, si Gobernación es la Secretaría encargada de la censura, porque el *script* mismo fue sellado, escena por escena, *retakes* incluidos, por una censura que finalmente autorizó la copia terminada, y que fue impotente, a las cinco de la tarde del día fijado para la primera exhibición, para oponerse a que los militares la ningunearan, congelándola hasta la fecha.⁵⁵

EL PORFIRIATO

Fue tal vez el mismo temor a las confrontaciones el que evitó que el periodo del Porfiriato se abordara de manera crítica. La mayoría de los analistas y críticos han coincidido en señalar que el denominado cine de “añoranza porfiriana” fue una respuesta a las inquietudes causadas por el reformismo cardenista, que inclinaban a ciertos sectores sociales hacia la nostalgia por la *belle époque* del Porfiriato. Entre los representantes de aquellos sectores sociales estaban, por supuesto, los herederos directos de las familias porfirianas, a quienes les tocó

⁵⁵ Novo, *op. cit.*, p. 234. La nota de Novo se refiere a Diego Rivera y Frida Khaló. Se publicó el viernes 29 de diciembre de 1944. *Las abandonadas* no se estrenaría hasta el 18 de mayo de 1945, pero alcanzó un éxito formidable de seis semanas de permanencia en el cine Chapultepec. Las cursivas son mías.

vivir la “resaca” del Porfiriato, a decir de Juan Bustillo Oro. Junto con él estuvieron Julio Bracho, Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares, entre otros de los más significativos cultivadores del género. Reproducido con un tono ligero, y bien aceptado por el público y la crítica cinematográfica, aquel cine no hizo demasiado notoria la falta de rigor para referirse a la dictadura. Después de *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939) y las muy exitosas *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), *Alejandra* (José Benavides, hijo, 1941) y *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), serían muy notables también por su éxito filmes como *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *El globo de Cantolla* (Gilberto Martínez Solares, 1943), *La mujer que engañamos* (Humberto Gómez Landero, 1943), *La reina de la opereta* (José Benavides, hijo, 1945), y *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro, 1945). Una crónica del momento del estreno de *México de mis recuerdos* planteaba una visión más equilibrada que las que se habían propuesto al final del cardenismo, al afirmar esto:

Toda lejanía es siempre un poco melancólica. Por eso no es extraño que *México de mis recuerdos* tenga un acento nostálgico que da el tono general a la película y que no le va mal. Pero en realidad México no es un pueblo que, a nuestro juicio, tiene por qué sentarse a mirar con tristeza el pasado lamentando: “¡Lo que hemos perdido!”; México gana, asciende evidentemente, y quien observara, por ejemplo, a este pueblo en estos mismos días de descanso, quien viera a este pueblo disfrutar su asueto en los parques en ese inmenso Chapultepec, símbolo en cierto modo de México, donde todo el mundo cabe sin estorbarse unos a otros, admiraría una comunidad que aún no ha perdido el gusto por la vida, ni el sentido del buen goce —el árbol, la merienda al aire libre, el libro, la labor— y que conserva incluso cierto patriarcalismo familiar. No. No se ha perdido todo ni mucho menos. El acento melancólico de *México de mis recuerdos* hemos de tomarlo únicamente como una agradable perspectiva poética.⁵⁶

Ángel Lázaro, el autor del comentario anterior, era español de nacimiento (1900), había servido a la República española y se exilió en

⁵⁶ Ángel Lázaro, *Excelsior*, 3ª sección, 9 de abril de 1944, p. 8.

México en 1943. Tal vez eso explique el matiz de sus apreciaciones sobre el Porfiriato. Es claro, que no estando México ya en una crisis interna similar a la que se había vivido a finales del cardenismo, la evaluación de este tipo de filmes posibilitaba una comparación con el Porfiriato que no resultaba demasiado desventajosa para el régimen en turno, el avilacamachismo. En todo caso, se imponía la necesidad de mantener la concordia y, por parte de los productores de cine, el deseo de aprovechar la veta. Considerada *México de mis recuerdos* como “una de las películas más taquilleras que se hayan hecho nunca en habla española”, se dijo de ella que el cine Alameda “rompió todos los récords que se recuerdan al registrar el más grande taquillazo de toda su historia”.⁵⁷ La productora Filmex aprovechó la ocasión para encadenar inmediatamente un éxito más, *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943), casi con el mismo reparto de *México de mis recuerdos*.⁵⁸

Que el deseo de no confrontar a la sociedad prevaleció como el factor determinante para que muy pocos filmes se refirieran en forma menos edulcorada al Porfiriato lo probó también la realización de la película *Porfirio Díaz*, titulada también *Entre dos amores* (Raphael J. Sevilla y Raphael M. Saavedra). Estrenada el 15 de septiembre de 1944, la fecha del nacimiento del dictador, *Porfirio Díaz* suscitó comentarios “apaciguadores”, como los de este pasaje:

En esta obra se advierte el deseo de presentar a la nueva generación mexicana aquella parte noble, interesante y simpática de Díaz. *Su mayor habilidad se encuentra en haber cortado la historia del héroe allí, donde empieza lo vulnerable del personaje histórico [...]* El autor cortó la biografía sin adentrarse en la vida del político [...] Por cierto que bastó la parte biográfica del militar y el revolucionario para que Saavedra hábilmente, con certera visión de los valores biográficos en el cine, nos regalara con un filme interesante y bien realizado. Esta película dejó satisfecho al público. Tiene momentos bien logrados. Está

⁵⁷ “Despertó un entusiasmo desbordante en el público”, *Novedades*, sección N-B, 8 de abril de 1944, p. 6.

⁵⁸ A propósito del gran éxito comercial del filme, la productora Filmex instituyó la entrega de la Copa *México de mis recuerdos* al equipo vencedor en el campeonato de la liga mayor de fútbol, que se disputó entre el España y el Asturias. “El taquillazo del año, ‘México de mis recuerdos’”, *El Universal*, 3ª sección, 16 de abril de 1944, p. 6.

muy bien manejada la cámara. Buena dirección. *Para criticar la película hay que ser amante del cine y no tener pasión política que altere la crítica.*⁵⁹

Tal vez una de las pocas películas que se permitió alusiones críticas al Porfiriato, dentro de todo su melodramatismo, fue *Tú eres la luz* (Alejandro Galindo, 1945). Inspirada en un cuento de Luis Biró, adaptado por Leopoldo Baeza y Aceves y el propio Galindo. Hacía referencia al nepotismo y la represión de la libertad de prensa, entre otros de los vicios de la dictadura. El hecho tuvo que ver más con su director, identificado desde entonces como hombre de ideas de izquierda o cuando menos progresistas y contestatarias, que con la disposición general del resto de los productores y distribuidores del cine mexicano. En todo caso, el tema del Porfiriato fue frecuentado como un eficaz vehículo de entretenimiento en comedias ligeras, lo cual de todos modos cumplía una función de esparcimiento muy útil y necesaria en el momento, evidente por el éxito comercial que aquellos filmes en general obtuvieron.

EL MELODRAMA RANCHERO

A medio camino entre las oscilaciones al abordar la Revolución y el Porfiriato, es necesario establecer que en el cine mexicano, si de nacionalismo y mexicanismo se habla, las cintas "indigenistas" de Fernández o la comedia porfiriana de Bustillo Oro, tuvieron que compartir el sitio de honor con el melodrama y la comedia rancheros. Más consistente y duradero como género y más creativamente diversificado por varios directores, el melodrama ranchero puede con mayor justicia, como hemos dicho antes, ser el equivalente de lo que el *western* fue para el cine estadounidense: el género auténticamente nacional del cine mexicano. Representado por éxitos como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), contenía todos los elementos del folclor mexicano:

⁵⁹ Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 24 de septiembre de 1944, p. 18. Otras referencias se pueden encontrar en la misma publicación y misma fecha, p. 20, y en la misma publicación, pero del 17 de septiembre, p. 18.

música, canciones, danzas, toreo, jaripeos, charreadas, como los condimentos de historias de pasión y honor, de orgullo y coraje, exacerbados por confrontaciones muy pocas veces alusivas a las diferencias de clase, y a la Revolución. Se trató de melodramas contextualizados en el ámbito rural mexicano, en oposición al cine urbano y a los personajes citadinos (de barriada, de clase media o del *jet set*), que también habría de mostrar la otra cara de México, el que se deseaba moderno y desarrollado.

El melodrama ranchero fue muy rentable en los mercados latinoamericanos porque apelaba a un bagaje cultural en algún sentido similar al de las repúblicas a las que se exportaba, porque los charros mexicanos al estilo Jorge Negrete, plantados como estatuas cantantes en el centro exacto de la toma, emblematicaron la vitilidad y el machismo mexicanos y, en buena medida, latinoamericanos. El escenario de la hacienda autosuficiente, donde la vida apacible del ámbito rural se estremecía sólo al calor de los odios irreconciliables entre familias y de los amores pasionales y la música del mariachi, fue en realidad el emblema de una ideología antirrevolucionaria, cuyo ensalzamiento de las formas casi feudales de vida y de relación durante el Porfiriato contrariaban fuertemente los discursos oficiales. Pero el género era extremadamente popular, rentable, y en consecuencia también se pudo usar como arma nacionalista contra el Eje en filmes que entremezclaban el cine de espías y las alusiones contemporáneas a la guerra, con la comedia ranchera.

En *Guadalajara pues* (Raúl de Anda, 1945), por ejemplo, el charro cantor interpretado por Luis Aguilar obtenía el amor de la estadounidense Betty (Joan Page) luego de esforzados escauceos que culminaban, como otras historias del periodo, con la muy improbable fusión de las razas y las nacionalidades. Sobre este filme García Riera diría que

Detrás de la trama simplona de esta comedia ranchera y turística se descubre un intrincado y laborioso juego de conjuraciones. *El odio al gringo, con toda su carga de frustraciones y complejos, debía conciliarse con las necesidades del panamericanismo en tiempos de guerra.* El personaje de Isunza, aclimatado en los EU, podría haber reunido idealmente la idea de una colaboración mexicano-norteamericana. A cambio de eso, su pochismo resulta ridículo, sospechoso de traición y, con

todo, en el fondo envidiable [...] La bofetada y el beso finales que Aguilar proponía a Page resumían esa mezcla de desprecio y obsequiosidad que descubre las instancias más tristes del servilismo resentido.⁶⁰

Efectivamente, después de someter a su amada con una bofetada y un beso apasionado, en la escalinata del avión que la llevaría de regreso a Estados Unidos, la guerra obraba a favor de aquella unión del charro con la “gringuita”, ya que por las “prioridades de la guerra” ella debía ceder su lugar en la aeronave para que un coronel muy importante viajara. Con esto quedaba más claro aún que no sólo la guerra había determinado prácticamente toda la producción filmica del momento, sino que el espectador podía toparse con las referencias a ella en casi cualquiera de los géneros cinematográficos que se cultivaban en la industria.

“¡Viva el panamericanismo y el acercamiento de las americanas!”, gritaría estentóreamente Pedro Infante en *Los tres García* (Ismael Rodríguez), y los espectadores no encontraron ya nada de particular en esto como no lo encontraron en el hecho de que en *¡Qué hombre tan simpático!* (Fernando Soler, 1942), Gloria Marín hubiera cantado la conga *El apagón*, en referencia a los simulacros realizados para prevenir un eventual ataque aéreo sobre la ciudad de México. Aquellos apagones fueron referidos también en el melodrama *Divorciadas* (Alejandro Galindo, 1943), donde una de las protagonistas se negaba a ir al cine con su galán porque estaba cansada de los filmes de guerra y propaganda. El conflicto bélico estaba pues en el ambiente, en la vida cotidiana y se podría decir que en casi todos los filmes mexicanos, y no únicamente en los que se consideran específicamente alusivos a los temas bélicos.

⁶⁰ Emilio García Riera, citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIEC, 1989 (Cineastas de México, 4), p. 66. Las cursivas son mías.

EL ESPIONAJE

Soy puro mexicano (Emilio Fernández, 1942) fue un temprano filme de propaganda, característico por la mezcla de los elementos de la comedia ranchera con el cine de espionaje y los asuntos de guerra del momento. Producido por Raúl de Anda, sobre un argumento de Fernández adaptado por Roberto O'Quigley, aparece en el inicio un globo terráqueo con Europa incendiada y en seguida una sucesión de imágenes de aviones que bombardean ciudades, tanques de guerra, soldados en trincheras y buques torpedeados. Luego, nuevamente el globo terráqueo, donde al continente americano lo bordean las llamas por el Atlántico y el Pacífico. A continuación los cielos y la campiña mexicanos y jóvenes mujeres con trajes típicos. Un locutor de radio transmite información sobre la guerra y referencias al discurso del canciller mexicano, Ezequiel Padilla, en la cumbre de Río de Janeiro. Pero la transmisión alude también a otro Padilla, a "Lupe Padilla" (Armendáriz), el personaje principal. Se trata de un bandido generoso que escapa de la prisión y se refugia, junto con sus seguidores, en una hacienda que ha sido tomada por un grupo de espías del Eje como cuartel de sus actividades quintacolumnistas y de sabotaje.

Además de los alemanes, italianos y japoneses (entre estos últimos un "Osoruki Kamasuri" interpretado por Andrés Soler), Lupe encuentra a una bailarina estadounidense de padres españoles y a un español (el agente X-32), que han fingido ser también espías del Eje, aunque en realidad son contraespías. Juan Fernández (David Silva), periodista mexicano, llega en busca de la bailarina, que es su novia. La intriga de los espías del Eje se descubre. Han venido a México a extraer el mercurio que deben enviar a Alemania. Los nazis fallan en su intento de sobornar a los aliados (representados por la bailarina estadounidense, Lupe y el español republicano). En la balacera final, la chica muere, pero los espías son entregados a la policía y Juan ayuda a Lupe a escapar con la promesa de que le conseguirá un indulto.

Evidentemente, las audiencias "sofisticadas" pudieron percatarse de que tramas como ésta eran demasiado elementales e ingenuas. Y tal vez su valor como propaganda parecía propicio al demérito de

la misma manera en que lo habían sido los filmes estadounidenses donde los *cowboys* y *Tarzán* derrotaban a los agentes del Eje. Pero para las masas iletradas de México y América Latina, incluso estos mensajes parecían útiles. En la producción mexicana de la época, filmes como *Soy puro mexicano* fueron, quizá junto con los musicales alusivos a la guerra, los de menor calidad. Pero en su intento de plantear una representación del mundo, en el microcosmos ejemplificado por la hacienda, prácticamente todos los personajes se usaron como canales de información, para tratar de hacer comprensibles al auditorio la postura y las posiciones oficiales de México, que se deseaba ver secundadas por toda Latinoamérica.

Después de la rápida sucesión de imágenes que sintetizaban el inicio de la guerra y la postura de México, cada personaje tenía su turno para informar al auditorio. El contraespía español, por ejemplo, al ser descubierto por los nazis y a punto de ser ejecutado, tenía el tiempo suficiente para tratar de explicar que la Guerra Civil española había sido la antesala de la Segunda Guerra Mundial y que los nazis, con su apoyo a Franco, preludearon lo que después hicieron con Europa. El monólogo del personaje lo ilustra:

En cuanto a lo que a mí se me espera lo sé y podéis empezar, no sin antes deciros que sí, que soy español, que *en España la gente vivía tranquila y contenta hasta que estalló una lucha que vosotros hicisteis creer que era entre hermanos, y que fue provocada por vosotros. ¡Aquella lucha no era entre hermanos, no! Fue el comienzo de esta guerra que vosotros habéis extendido con vuestra barbarie, vuestro egoísmo y ese afán de imponer vuestra absurda superioridad de raza. ¡Farsantes! Esta guerra, impuesta por vosotros, me ha costado dos hermanos, la mutilación de mi hijita y la destrucción de mi casa por una bomba alemana allá en Madrid. He soportado la vida hasta ahora sólo para vengarme, y ya lo he hecho con muchos de vosotros en toda la América Latina. Si ahora me toca a mí estoy listo. Una víctima más de vuestro inmenso crimen. Pero moriré peleando, ¡canallas!*⁶¹

En el afán por establecer que la ruptura de México era únicamente con Franco y la dictadura, los elogios a lo español se desgranaban de diversas formas. De la misma manera en que la colombiana Sofía

⁶¹ Tomado de los diálogos de *Soy puro mexicano*. Las cursivas son mías.

Álvarez cantaría “por eso soy mexicana y a España quiero cantar”,⁶² en *Soy puro mexicano*, Lupe era el encargado de las alabanzas. Le decía a Raquel, después de verla interpretar un bailable español, que “¡Eso es bailar y lo demás son purititas tarugadas! Si ese baile es casi casi tan bonito como mi jarabe. A mí España siempre me ha gustado por sus mujeres, por sus bailes, por su música y por sus toros.”⁶³ En su turno, la bailarina le explicaba así a su novio la verdad sobre ella y sus actividades:

Pues bien, ahora vas a saber la verdad. Yo soy un agente secreto del servicio de contraespionaje de los Estados Unidos. Hace tres meses recibí órdenes de mi gobierno para que, con la aprobación del gobierno mexicano, descubriera todo lo concerniente a un tal Von Ricker. ¡Y lo he logrado! Rudolph Hermann Von Ricker y Osoruky Kamasuri son las cabezas que han estado dirigiendo propaganda y actividades quintacolumnistas sobre toda la América Latina desde hace años. Y esta hacienda, en apariencia inofensiva, es el cuartel general del espionaje nazi en toda la costa occidental de México.⁶⁴

Ante tales precisiones, el personaje de Lupe era el encargado de fijar la postura de México y la que se suponía deseable de parte de todos los pueblos y gobiernos latinoamericanos. Después de rechazar el soborno que los espías del Eje le ofrecían, Lupe les decía:

Señores, en mi vida yo he robado mucho, pero nunca he tomado dinero por matar a alguien y tampoco he vendido la vida de nadie. *Yo no sé mucho de esta guerra de que tanto hablan [...] Pero si ésta es la que los gringos están peleando y mi México está con ellos, entonces tuerto o derecho yo también estoy con los gringos, ¡y yo les declaro la guerra a ustedes!*⁶⁵

⁶² En la canción *La mexicana-española*, de Ernesto Cortázar, interpretada en *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943). Ernesto Cortázar se especializaba entonces en escribir letras sobre pedido con alusiones a la unidad, el patriotismo, el panamericanismo, etcétera.

⁶³ Tomado de los diálogos de *Soy puro mexicano*.

⁶⁴ *Loc. cit.*, Von Ricker fue interpretado por el actor estadounidense Charles Rooner y Osoruky Kamasuri por Andrés Soler.

⁶⁵ *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

A las constantes referencias al hecho de que la guerra estaba “muy lejos y sin embargo tan cerca”, y de que “el lema de este país... era producir más”, se sumaban las reflexiones de Raquel sobre México: “Qué contraste es esta paz, esta belleza tan apacible y el horror y el infierno que han traído al mundo estos hombres”, a lo cual Juan (David Silva) replicaba: “Va a ser a costa de muchas vidas que América logre imponer el respeto al derecho ajeno.”⁶⁶ El corolario de toda la historia era la huida de Lupe, con el fondo musical de la canción *Soy puro mexicano*, que habría de convertirse con el tiempo casi en un segundo himno nacional en la cultura popular mexicana y, hasta cierto punto, latinoamericana. Y la canción misma, por sus referencias al amor por la tierra, y sus llamados a la defensa, se compuso con el propósito profeso de transmitir el mensaje panamericanista del cine mexicano. Su letra ilustra su origen.

Soy puro mexicano
nacido en este suelo,
en esta hermosa tierra
que es mi linda nación.

Mi México querido,
qué linda es mi bandera,
si alguno la mancilla,
le parto el corazón.

¡Viva México! ¡Viva América!
¡Oh suelo bendito de Dios!
¡Viva México! ¡Viva América!
Mi sangre por ti daré yo.

Soy puro mexicano
y nunca me he dejado

si quieren informarse
la historia les dirá

que México es valiente
y nunca se ha rajado
¡Viva la democracia!
¡también la libertad!

¡Viva México! ¡Viva América!...
¡Oh suelo bendito de Dios!
¡Viva México! ¡Viva América!
Mi sangre por ti daré yo

Soy puro mexicano
por eso estoy dispuesto
si México lo quiere
que tenga que pelear

⁶⁶ Los entrecorchetados de este párrafo son todas frases tomadas de los diálogos del filme. Advuértase el enfoque planteado en casi todas las cintas de la época en el sentido de que sería América quien derrotaría al Eje e impondría la paz en el mundo.

mi vida se la ofrezco
al cabo él me la ha dado
y como buen soldado
yo se la quiero dar
¡Viva México! ¡Viva América!...⁶⁷

A tal punto llegaba la ligazón de aquel cine mexicano con la OCAIA y Nelson Rockefeller, que en serio y en broma llegó a rumorarse algo que hoy podría parecer del todo inverosímil para los fanáticos de la música ranchera y de Cortázar. Salvador Novo refirió que, al estar en una elegante fiesta en las Lomas, concurrida por multitud de diplomáticos extranjeros y potentados mexicanos, “[...] cuando martillaron ‘Soy puro mexicano’ MacAndrews hizo la pertinente revelación de que aquélla era una pieza escrita por Nelson Rockefeller. Y en realidad, si no es cierto, bien podría serlo”.⁶⁸ Sobre el éxito de aquel cine mexicano y de aquella estrategia musical en América Latina, el mismo Salvador Novo habría de escribir lo siguiente:

*El cine mexicano, como ya es sabido, contribuye mucho a ganarnos la simpatía de las “vecinas hermanas del sur”. Siguen las colas para admirar las películas de unos charros que afortunadamente, si no en la vida real, sí estamos en aptitud de ofrecer su comprobación en los cabarets y en las radiodifusoras. Por otra parte, parecen los centroamericanos haber tomado muy al pie de la letra la letra estimulante de las canciones mexicanas, que también escuchan y se aprenden, y en las que hacemos gala de valentía, de arrojo, de ser puros mexicanos, orgullosos de la tierra en que nacimos, dueños de una 45 y de muchas otras características que, después de todo, quizá es mejor que no existan buenos barcos de turismo que traieran a decepcionar a los admiradores de un folklore musical que tomamos más por su música que por su letra.*⁶⁹

La consecuencia natural de aquellos afanes patrióticos y de la relación establecida entre el gobierno mexicano con los industriales

⁶⁷ Letra de la canción interpretada en el filme por Pedro Vargas, escrita por Ernesto Cortázar y musicalizada por Manuel Esperón.

⁶⁸ Novo, *op. cit.*, p. 40. Colaboración periodística de Novo del 25 de octubre de 1943.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 71. Colaboración periodística del 4 de enero de 1944.

del cine se puede advertir en la exaltada misiva que el productor de *Soy puro mexicano* dirigió pocos días después del estreno del filme a la Presidencia de la República:

Respetable Señor Presidente [...] Bajo el imperativo de la honda satisfacción que ha producido en los elementos artísticos que tomamos parte en la película “Soy Puro Mexicano”, y particularmente en mí como su productor, me atrevo a dirigir a Ud. Señor Presidente, esta misiva, como un vivo testimonio de la gratitud que nos embarga por el señalado honor de que nos ha hecho objeto al expresarnos su deseo de conocer esta cinta en la que mis compañeros y yo hemos puesto todos nuestros esfuerzos, no simplemente inspirados en el deseo de coadyuvar a la evolución del cine nacional, sino en el más puro patriotismo, —que en los actuales momentos no puede escatimar ningún mexicano bien nacido— ya que en memorable ocasión y abarcando el panorama nacional y el que refleja el mundo en los momentos presentes, dijo usted: “[...]a la Patria no sólo se le sirve en las trincheras, sino laborando cada quien, en ritmo ascendente, en las actividades en que tiene encauzadas sus energías y capacidades” [...] Y este honor con que Ud. nos ha distinguido es para nosotros un galardón de valor inestimable, tanto más cuanto que aspiramos a merecer su aprobación en ese trabajo que, repito, si bien es muy modesto, lleva implícito el espíritu patriótico que nos embarga y el deseo de servir así a la Nación, pues precisamente por eso escogimos un argumento que evidencia, en lo posible, la forma criminal en que puede trabajar en nuestro país el nazifascismo, para que nuestro pueblo, con esa penetración que le es reconocida por propios y extraños, asuma la situación que le corresponde en la defensa de nuestro suelo [...] Mas esta satisfacción, Señor Presidente, deseamos colmarla y es así que solicito, con todo respeto y si nos cree acreedores a ella, prolongue su benevolencia dándonos a conocer su autorizada opinión sobre este trabajo, pues ello *vendrá a ser no sólo un estímulo para mis compañeros y para mí sino para la industria filmica nacional*, al encontrar en usted el apoyo que le es tan necesario en esta etapa de su consagración como una fuente más de trabajo y que, a no dudarlo, *llegará a ser la cornucopia que esparza al mundo civilizado toda el alma de un pueblo que, como nuestro México, tiene una vida de madrigales, forjados en la honda pasión de sus varones y en la abnegada dulzura de sus mujeres* [...] Con mi reconocimiento

anticipado, reciba usted, Señor Presidente, la consideración muy distinguida de su atento y obsecuente servidor [...] Raúl de Anda.⁷⁰

Fue casi una consigna que el cine mexicano insistiera en “las melodías encerradas en nuestros manantiales, en el azul de nuestros cielos, en el trino de nuestros pájaros y hasta en la vida sencilla de nuestra gente”,⁷¹ y filmes como *La feria de las flores* o *El valiente Valentín* (José Benavides, hijo, 1942), solían declarar que:

Cada país, cada pueblo, cada nación, han expresado en forma más o menos semejante su manera de sentir y de pensar, recordando en cantos sencillos de concisión y exactitud asombrosa, los acontecimientos que más hondamente han herido su imaginación. Es así que el canto del pueblo mexicano, en el que expresa alegrías, tristezas y esperanzas o temores, es el corrido y es la vida de Valentín Mancera hecha corrido la que ha inspirado esta película.⁷²

LA RELIGIÓN

Entre los factores comunes que junto con la cultura popular identificaban a las repúblicas latinoamericanas, se contaban el bagaje cultural heredado de España en el idioma y la religión católica. Consecuentemente, los llamados cinematográfico-religiosos fueron muy importantes en la filmografía de la época.⁷³ Tanto los británicos como los estadounidenses expresaban con claridad, en sus planes y estrategias de propaganda, la necesidad de tomar ventaja de la casi natural

⁷⁰ AGN/MAC/523.3/48, Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho, 23 de septiembre de 1942.

⁷¹ Tomado de los diálogos de *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943).

⁷² Texto introductorio de *La feria de las flores*.

⁷³ El tema de la religión en el cine mexicano es muy significativo, aunque muy vasto para abordarlo en este trabajo, donde se planteará sólo una aproximación ilustrativa de los aspectos relacionados con la propaganda religiosa en la cinematografía de México. Un espléndido estudio al respecto se encuentra en María Luisa López Vallejo y García, *La religión en el cine mexicano*, México, UNAM-FCPys, 1978 (tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva), 309 pp.

oposición existente entre las poblaciones latinoamericanas católicas y los países del Eje, aunque el argumento era válido más bien para los casos de Alemania y Japón, y no para Italia.⁷⁴

Como fuere, se buscó reforzar aquella idea mediante filmes religiosos. A títulos como *El milagro de Cristo* (Francisco Elías, 1940), *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y *María Magdalena y Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945) se sumaron los discursos específicamente alusivos al catolicismo en honor de la virgen de Guadalupe. Casi invariablemente aparecían ligados también a los llamados al patriotismo y al panamericanismo en filmes como *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943) o *Rayando el sol* (Roberto Gavaldón, 1945), por citar solamente tres de los varios ejemplos de cintas que, aun sin ser estrictamente religiosas, tienen en la figura de la virgen de Guadalupe un elemento tan determinante como para que en *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945) se cantara: “mi virgen guadalupana/ protegerá mi bandera/ y cuando me halle en campaña/ muy lejos ya de mi tierra/ les probaré que mi raza/ sabe morir dondequiera/ mañana salgo temprano/ al despuntar el nuevo día/ voy a la guerra temprano/ esto dice un mexicano/ y se despide cantando/ que viva la patria mía”.⁷⁵

Los filmes bíblicos mexicanos intentaron emular las superproducciones hollywoodenses, pero siendo la virgen de Guadalupe el más importante factor de identificación y de cohesión entre los distintos sectores de la sociedad mexicana, los homenajes al mito fueron extremadamente populares y exitosos, para beneplácito del gobierno mexicano y de la OCAIA. Como las historias bíblicas, los filmes guadalupanos contribuían a afianzar la idea, impulsada por los aliados en sus campañas de propaganda, de que “las naciones aliadas unidas son los amigos de la religión, y sus enemigos los enemigos de la religión”.⁷⁶

Títulos representativos de aquella corriente fueron películas como *La reina de México* (Fernando Méndez, 1939) y *La virgen morena* (Gabriel

⁷⁴ PRO/FO/371/1944, British Overseas Planning Committee, Plan de Propaganda para México, 21 de enero de 1944, documento núm. 462B, p. 3.

⁷⁵ Corrido *El soldado raso*, de Felipe Valdez Leal, interpretado en *Escuadrón 201*.

⁷⁶ *Loc. cit.*

Soria, 1942), realizadas sobre argumentos del padre Canuto Flores y del reverendo Carlos M. de Heredia, respectivamente. Ambas ponían de manifiesto una nueva relación de la Iglesia católica con el Estado mexicano, que así admitía su participación en la forja de la cultura de masas del momento, con presupuestos muy particulares sobre la historia mexicana, como los que aquí se expresan:

*La situación del pueblo mexicano en 1531 era muy semejante a la del yugoslavo en la actualidad: estaba sometido, pero no identificado con sus conquistadores. Y como eso sólo podía lograrse mediante un milagro, vino el milagro de la aparición de la santísima Virgen de Guadalupe, milagro que unió a los mexicanos, que hizo, por decirlo así, a nuestra patria. La fundación de México data de entonces, de 1531, y tal acontecimiento sirve de fondo de tema de la película, en el que se muestran por igual las cualidades de las dos razas: la india y la hispana [...].*⁷⁷

Publicitada como una nueva superproducción, su director dijo de *La virgen morena* que “estamos dispuestos a gastar todo lo que sea necesario para hacer de *La virgen morena* la película continental por excelencia. Mediante ella, el milagro del Tepeyac, que unió a los mexicanos, unirá a todos los pueblos de América”.⁷⁸ En tanto que la publicidad de esta cinta la señalaba como ilustrativa de “el nacimiento de la nacionalidad mexicana bajo el amparo y la protección de la virgen morena”,⁷⁹ en la introducción del filme se invocaban las consabidas justificaciones sobre los requerimientos de la fidelidad histórica:

Los incidentes que rodearon la aparición de nuestra señora de Guadalupe han sido recreados con estricto apego a la verdad histórica. Así pues, aparecen Juan Diego, Bernardino, Fray Juan de Zumárraga y Fray Pedro de Gante, que intervinieron en este glorioso episodio. Sin embargo, veremos en la película otros personajes creados por mí, para expresar a través de un noble símbolo, la fundación espiritual de la nacionalidad mexicana, obra de la sublime reina del cielo [...]. Los diálogos entre la virgen

⁷⁷ Reseña firmada por *Angelus* y publicada en *El Redondel* el 6 de septiembre de 1942. Citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *Gabriel Soria (1903-1971)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 111. Las cursivas son mías.

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ *Excelsior*, 12 y 13 de noviembre de 1942.

y Juan Diego fueron traducidos originalmente del náhuatl por el bachiller Luis Laso de la Vega, de acuerdo con la versión que le hizo el indio Valeriano.⁸⁰

Precisamente por la introducción anterior, Alfonso Junco comentaría, en tono en extremo exculpatorio, las “licencias” que los argumentistas del cine mexicano, como el reverendo padre Carlos M. de Heredia, parecían estar autorizados a tomarse con la historia mexicana y latinoamericana. Se podía advertir también que todo se hacía con afán de preservar una relación fraternal con España y con los pueblos de Latinoamérica, como lo prueba el final del siguiente comentario.

Ya sabemos de lo que es capaz el Padre Heredia: es capaz de todo. Su dinamismo, su inventiva, su originalidad, no aceptan previsiones ni valladares, íbamos, por eso, entre temerosos y entusiastas, apercebidos a todas las sorpresas y nos llevamos la mejor [...] Cultiva el Padre Heredia la real gana, y aquí se le antojó introducir, al lado de personajes y sucesos auténticos, de orden histórico, personajes y sucesos fingidos, de orden simbólico. Tiene la mezcla sus inconvenientes; pero como va desde el principio advertido, no puede nadie llamarse a engaño; y hay que confesar que el resultado muestra eficacia artística y dramática, y que en la secuencia de la película se entreveran, con muy buen concierto, los dos órdenes [...] *Bien sabe el Padre Heredia que en 1531 no había virrey; bien sabe que no había ese vástago de Cuauhtémoc con su palacio y sus guerreros ocultos; pero a él le da la gana de ponerlos, y los pone como símbolos del gobierno español y de la superviviente rebeldía aborigen. Bien sabe que no había tal hija del virrey; pero ella representa lo cristiano y generoso de España, que al unirse con Temoc inaugurará el beso de las razas y el mestizaje de América.*⁸¹

El reverendo padre Carlos M. de Heredia, sacerdote jesuita y autor del argumento de *La virgen morena*, ubicó la acción de esta historia en 1531. Al hacer referencia, a tono con los tiempos, a “la creación espiritual de la nacionalidad mexicana, obra de la sublime reina del cielo”, también daba pie al apuntalamiento de la hermandad

⁸⁰ Texto introductorio del filme *La virgen morena*. Las cursivas son mías.

⁸¹ Alfonso Junco, “Hemos visto a Juan Diego”, *El Universal*, 1ª sección, 14 de noviembre de 1942, p. 3. Las cursivas son mías.

continental. El uso frecuente de diálogos en favor de la paz y la concordia en filmes religiosos fue sintomático de la época porque había condiciones financieras y materiales para costear los despliegues presupuestales que dichos filmes requerían. Pero, por otra parte, fueron correlativos a la declarada política del régimen. “El presidente caballero”, como dio en llamarse por aquel tiempo a Manuel Ávila Camacho, había manifestado públicamente su filiación católica, y de ese modo hizo saber que los tiempos del anticlericalismo habían pasado y que, además, la situación de guerra imponía al cine mexicano los alegatos en favor de la paz y la fraternidad entre los hombres y entre las naciones.

Por esta razón, Junco había concluido su elegía al filme diciendo que “[...] y ahora, *‘La Virgen Morena’* llevará su mensaje de luz a toda la América que la aclama por Madre y Patrona. Y los hermanos todos del Continente, convertirán a Méjico el corazón y la mirada, y con limpio contagio de suavidad podrán decir como nosotros: Hemos visto a Juan Diego [...]”⁸²

Sin ninguna extrañeza porque Alfonso Junco escribiera México con j, siendo él originario de Monterrey, Nuevo León, las audiencias mexicanas y latinoamericanas, y los lectores de la crítica recibieron con sumo beneplácito los arrebatos religiosos e hispanistas de quienes desde la pantalla o desde la crítica se empeñaban en subrayar, una y otra vez y hasta la saciedad, que España seguiría siendo “la madre patria”, pese a la empecinada actitud del gobierno mexicano por no establecer relaciones diplomáticas con aquel país en manos de Franco. Alfonso Junco, en particular, fue presidente del Instituto Hispano Mexicano de Cultura, y era sólo una de las cabezas visibles entre las múltiples que, dentro de la industria del cine y de la cultura en general, sí sentían simpatía por el régimen franquista, que trataban de expresar por medio de los filmes.⁸³

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Alfonso Junco (1896-1974), contador de formación, fue periodista y escritor y a partir de 1954 se dedicaría a la investigación histórica y a las letras en lo general. Fue colaborador de *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades* y del *ABC* de España, entre otros diarios, y en su producción bibliográfica se encuentran títulos como *La*

Las anteriores premisas fueron las que marcaron la ruta crítica a las biografías de santos, las epopeyas bíblicas como *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y las demás películas en que aparecería la virgen de Guadalupe, entre ellas *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942). De un modo u otro, en los contenidos y en su publicidad, las cintas se aderezaban con alusiones antifascistas. Cuando *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943), se estrenó en México, una de las frases publicitarias decía que era “[...] un oasis de paz, de bondad y de fraternidad humana en un siglo que como el nuestro se vio asolado por la guerra que sembraba por doquier la destrucción y la muerte”.⁸⁴ De la misma manera, en Estados Unidos, el cronista del *Motion Picture Herald* se refirió a esta película como “un ambicioso proyecto de época” y agregó que “[...] en este momento de la historia, con la civilización conteniendo amargamente el salvajismo de los bárbaros, y las democracias combatiendo contra las fuerzas del demonio, volverse a lo espiritual por consuelo hace su exhibición particularmente apropiada”.⁸⁵

LA GUERRA

Aquella forma poco disimulada de relacionar todas las cuestiones cinematográficas posibles con la guerra, incluso en filmes aparentemente ajenos al asunto, hizo que se viera casi con naturalidad, aunque a veces no con mucho acierto en el tratamiento, la producción de películas sobre el tema de la guerra, casi específicamente en cuanto a la participación de México en ella. El cine nacional no podía ni por equivocación adoptar como una de sus especialidades la de los filmes de com-

traición de Querétaro (1930), *Gente de México* (1937), *De Hidalgo a Carranza* (1954) y *El increíble Fray Servando* (1959).

⁸⁴ Frase publicitaria de la época del estreno de *San Francisco de Asís*. Otras como ésta y abundantes testimonios hemerográficos sobre el filme pueden encontrarse en Eduardo de la Vega, *Alberto Gout 1907-1966*, México, Cineteca Nacional, 1988, pp. 17-22 y 60-63. La frase citada se encuentra en la página 20 de esta referencia bibliográfica.

⁸⁵ *Motion Picture Herald*, 1º de abril de 1944, p. 17. Las cursivas son mías.

bate, porque ni tenía ninguna experiencia en ellos ni contaba con la tecnología para producirlos y, además, no estaba directamente involucrado en la contienda.

Si las audiencias mexicanas o latinoamericanas querían películas de guerra podían encontrarlas en la producción hollywoodense, que había hecho de aquel tema una de sus prioridades. De ahí que para el caso mexicano solamente puedan mencionarse filmes como *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline, 1941), *Tres hermanos* (José Benavides, 1943), *Cadetes de la Naval* (Fernando A. Palacios, 1944), *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945) y *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945), un homenaje a los soldados mexicanos que lucharon al lado de los aliados en el frente del Pacífico.⁸⁶

El argumento de *Cinco fueron escogidos* giró en torno a otras tantas personas notables de un pueblo donde se asesinó a un oficial alemán. En venganza, los nazis seleccionan a aquellas para fusilarlas pero finalmente se salvan gracias a un ataque de la resistencia. La película, rodada en español e inglés, no llegaría a estrenarse en Estados Unidos, pero sentó un precedente para otro proyecto.⁸⁷

A finales de 1942, los directivos de Ixtla Producciones, S. A., en concreto Alfonso Sánchez Tello, iniciaron las negociaciones con la embajada estadounidense en México y con la OCAIA para que respaldaran la realización de una película sobre el hundimiento del buque *El Potrero*

⁸⁶ En el filme se consiguan los apoyos recibidos para su realización por la Secretaría de la Defensa Nacional, la Secretaría de Gobernación y “los esforzados pilotos y personal de vuelo de la Fuerza Aérea Mexicana”. México fue el único país de habla española que envió un contingente de aproximadamente 300 soldados, los integrantes del escuadrón 201, a pelear al lado de los aliados en el Pacífico. Esto explica que el filme se haya presentado como “un homenaje al glorioso escuadrón mexicano de pelea 201, a la Fuerza Aérea Mexicana, un recuerdo póstumo a los que ofrendaron sus vidas en aras de los más altos ideales y un mensaje de paz a la humanidad”. Tanto Estados Unidos como Gran Bretaña hicieron después de la guerra solemnes reconocimientos al escuadrón y a sus miembros fallecidos: el capitán Pablo Rivas Martínez, los tenientes Javier Martínez Valle, Héctor Espinoza Galván y José Espinoza Fuentes, y los subtenientes Mario López Portillo, Crisóforo Salido Grijalba y Fausto Vega Santander.

⁸⁷ Para conocer una muy amplia descripción de lo relacionado con este filme véase Ramírez, *op. cit.*, pp. 69-72.

del Llano. Aunque la legación no recomendó nada en particular, remitió el asunto al secretario de Estado de su país, quien lo discutió con Nelson Rockefeller, pues a decir de Alfonso Sánchez Tello la OCAIA estaba interesada en producir aquella cinta. Decía el productor mexicano:

Este filme sobre el hundimiento del buque Potrero del Llano, el acto que llevó a México a la guerra como aliado de Estados Unidos, se basará en el guión escrito por Robert Tasker, ciudadano estadounidense que vino a México para hacer el guión por intermediación del comité de Rockefeller de Relaciones Culturales con América Latina, y del señor (Francis) Alstock, miembro de dicho comité [...] Deseo hacer esta película con Herbert Kline como director y Mark Marvin como productor asociado.⁸⁸

Sánchez Tello mencionaba además que Kline y Marvin habían estado en México para hacer las dos versiones del filme antinazi *Five Hostages* (*Cinco fueron escogidos*), financiado por capital privado mexicano y por el Banco Cinematográfico. Explicaba además que solicitaba la colaboración de Kline y Marvin porque habían trabajado en México y conocían la industria del cine mexicano, en la que habían hecho versiones en español e inglés de otros filmes, además de *Five Hostages*, entre los cuales señalaba *The Forgotten Village*.

También se hacía referencia en aquella correspondencia a Elizabeth Higgins, esposa del coronel Laurence Higgins, de la inteligencia militar del ejército estadounidense, por ser la principal interesada en el proyecto —considerado por Sánchez Tello de “gran valor propagandístico en México y América Latina”— y estar dispuesto a financiarlo. Pese a todos aquellos argumentos, el 18 de marzo de 1943 se notificó a Sánchez Tello que el filme no podría realizarse, pues Kline y Marvin habían salido de México y habían desechado el proyecto.⁸⁹ Sin embargo, el tema del *Potrero del Llano*, como veremos, se aprovechó en varios filmes mexicanos, distintos al planeado e irrealizado por Ixtla Films.

⁸⁸ NAW812.4061/MP287, carta de Sánchez Tello anexa al comunicado del secretario de Estado a Nelson Rockefeller, 23 de enero de 1943. El paréntesis es mío.

⁸⁹ *Loc. cit.*, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de marzo de 1943.

Los títulos en cuestión muestran que al cine mexicano le estaban encomendados los filmes discursivos, proselitistas, que podían intentar hacer labor de convencimiento, por si fuera necesario, como lo ejemplificó *Tres hermanos*, dirigida por José Benavides, hijo, y producida por Abel Salazar. En su argumento, los tres hijos de una familia mexicana residente en Estados Unidos enfrentan un dilema al inicio de la guerra. No son ciudadanos estadounidenses y, por lo tanto, no están obligados a incorporarse al ejército. Después de muchas reflexiones e introspecciones concluyen que luchar al lado del país donde viven significa defender las causas de la libertad y la democracia, por lo que los *Tres hermanos* deciden incorporarse al ejército yanqui. Producido por Panamerican Films, detrás de la cual estaba el dinero de la OCAIA, el filme tuvo un éxito mediano, y fue hasta cierto punto reflejo de los intentos que en ese entonces se hacían en Estados Unidos por atraer a la población de origen hispano para que se incorporara al ejército del país.

México había quedado como provisor reglamentado de trabajadores agrícolas para Estados Unidos, pero ya que ningún acuerdo autorizaba la incorporación de aquellos a las labores militares, era necesario hacer proselitismo entre los habitantes hispanos que ya tenían la ciudadanía estadounidense. En 1942-1943 aún se hallaba lejos el desenlace de la guerra y, como no se sabía si se necesitaría que la población latinoamericana participara más en la contienda, el empleo de aquellos mensajeros no estaba de sobra. En aquella época llegó a decirse esto: "Washington ha reconocido la presencia de bastantes miles más de mexicanos pochitos en los frentes, y otras fuentes los hacen ascender a trescientos mil".⁹⁰

Aquella cifra, indicada por Salvador Novo, era por supuesto exagerada, pero la constancia de que población de origen hispano formaba parte del ejército estadounidense dio lugar a la formación de la sociedad de Madres del Soldado Hispano Americano, con sede en Los Ángeles, California. El 27 de julio de 1944 Frank Fouce, representante especial de la OCAIA en México, remitió a la Presidencia de la República una lista de nombres de "un grupo de damas, todas ellas

⁹⁰ Novo, *op. cit.*, p. 36.

mexicanas con hijos en el ejército americano”.⁹¹ Aquella lista de 94 nombres de las mujeres que tenían “de uno a cuatro hijos en los frentes, las más de ellas”, incluyó 133 de los nombres de aquellos soldados que habían sido, junto con sus familias, el objetivo de la propaganda de filmes al estilo de *Escuadrón 201* o *Tres hermanos*. Como ya era habitual en el cine mexicano, sus productores presentaron este último en una función de gala como “el primer gran esfuerzo de la cinematografía mexicana a favor de la causa aliada”.⁹²

Además, las actividades de espionaje, el quintacolumnismo y los sabotajes del Eje en Latinoamérica habían suscitado una paranoia entre los aliados, que los indujo a contagiarla a los latinoamericanos por medio de la propaganda. Algunos filmes mexicanos se inspiraron en aquellos acontecimientos, que ocurrieron en mayor cantidad en otras regiones de Latinoamérica y no tanto en México, pero que de todos modos daban algún sustento de realidad a las historias.⁹³ En 1942, en Argentina “una comisión parlamentaria [...] descubrió una red de espionaje del Eje. Treinta y ocho agentes secretos al servicio de Berlín, Roma y Tokio fueron detenidos”.⁹⁴ Aquellos casos, más los descubiertos en México por las actividades de inteligencia de los aliados, documentados en los archivos estadounidenses, dieron lugar a que además de la ya referida mistificación de comedia ranchera con espionaje que fue *Soy puro mexicano*, se hicieran también *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1942) y *Cuando escuches este vals* (José Luis Bueno, 1944).

⁹¹ AGN/MAC/606.3/95, Frank Fouce a Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia de la República.

⁹² AGN/MAC/523.3/59, invitación de Producciones Abel Salazar y Panamerican Films, S. A., 5 de noviembre de 1943.

⁹³ Durante 1940, la embajada estadounidense envió varios reportes al Departamento de Estado sobre señales de radio y llamadas telefónicas interceptadas a diversos ciudadanos alemanes, pues los agentes estadounidenses espían a los nazis. Un ejemplo fue una llamada interceptada a William O. Hessler, cuya información, vinculada con otras transmisiones por radio interceptadas en diversos puntos entre Tehuantepec y la frontera con Guatemala, pusieron sobre aviso a esa embajada, y al gobierno mexicano, acerca de las actividades que se asignaban a un agente nazi llamado Armand Reimers entre junio y julio de 1940.

⁹⁴ Di Nubila, *op. cit.*, p. 358.

En *Espionaje en el Golfo*, basada en un argumento de Roberto O'Quigley, Luis (Julián Soler), un agente secreto-periodista mexicano es enviado a hacer un reportaje sobre el hundimiento del buque mexicano *Potrero del Llano*, provocado por submarinos alemanes el 14 de mayo de 1942. En el curso de su investigación conoce a Linda (Raquel Rojas), estadounidense que es una agente doble. Acompañados por otro espía estadounidense, los tres descubren una finca empleada como cuartel de actividades de un grupo del Eje, que planean desde ese lugar otros hundimientos de buques mexicanos y otros actos de sabotaje contra las industrias del país. Los nazis asesinan al espía estadounidense, pero Luis, auxiliado por Linda y otros mexicanos, derrotan finalmente a los agentes del Eje. Luis y Linda logran hacer una transmisión radiofónica que era la síntesis final del propósito del filme.

Partiendo de una pista que comenzó en la estación de Esperanza, Veracruz, he seguido la historia que culminó con el asesinato de dos funcionarios mexicanos y un agente del gobierno de los Estados Unidos. *He descubierto la intriga que permite juzgar la voracidad de los que tratan de conquistar al mundo.* Pero esto no es nada comparado con lo que he visto hoy. No he tenido necesidad de salir del país para presenciar la tragedia y los sufrimientos de los millones de infortunados que han caído bajo la bota militar de los agresores nazis. Desde el hundimiento del Potrero del Llano he atendido a una investigación que prometía aclarar todas las intrigas del espionaje nazi en México. He comprendido, he sentido los sufrimientos de los padres y los hermanos, de las esposas y los hijos, de todos los sacrificados en Noruega, en Francia, en Grecia. Un pequeñuelo, un inocente niño de doce años ha caído a mi lado muerto por una bala disparada sin piedad, cobardemente, como las que dispararon para asesinar a nuestros inermes marinos. Este niño y estos compatriotas nuestros apenas si podían estorbar a la voracidad de los conquistadores. Ahora sé que todo hombre libre, todo corazón que rinda culto a la libertad y a la igualdad serán implacablemente eliminados porque les estorbamos. ¡Despertemos! El peligro nos rodea. Es el mismo que ha rodeado de llamas y cubierto de sangre al mundo. ¡Compañeros! ¡Amigos!, ¡Hermanos! ¡Estamos en la línea de fuego, bajo las mismas amenazas, con los mismos riesgos! ¡Despertemos! ¡Concurramos todos al cumplimiento de nuestro deber para salvar la libertad, para defender los derechos del hombre, para

*sustentar el progreso de la humanidad!, ¡Compañeros!, ¡Amigos! ¡Hermanos! [...] ¡Despertemos!*⁹⁵

El tema del hundimiento de buques mexicanos por agresores nazis estuvo presente también en *Cadetes de la Naval*, cuyo argumento, de José Luis Celis, remitía al ingreso de México en la guerra por aquella provocación, y el heroísmo buscaba exaltarse hasta el punto de plantear en el desarrollo que uno de los cadetes fuera capaz de hacer explotar su buque, ante el riesgo de que lo ocuparan los nazis.

Cuando escuches este vals (José Luis Bueno, 1944) tenía como base un argumento de Tomás Perrín, el protagonista, y, en él, dos cadetes del Colegio Militar se veían involucrados con espías del Eje. Uno de los jóvenes era en realidad un traidor y moría asesinado por los nazis. El otro, para salvar el honor de su amigo y de la familia de éste, se declaraba culpable de la traición al país y moría ejecutado después de una corte marcial. La prueba de que filmes como el comentado recibían gran apoyo es que sólo así se explica que *Cuando escuches este vals* haya tenido una permanencia insólita de cuatro semanas en cartelera, pese a que se trató de una película de mala calidad argumental y deficiente manufactura.

Conviene destacar algo más respecto a los filmes mexicanos de espionaje. En ellos se puede observar que, aunque los estadounidenses aparecen en las historias para dar un fuerte soporte a los mexicanos en su lucha contra los espías del Eje —soporte prácticamente decisivo—, dichos personajes eran, sin embargo, asesinados. Esto representó una variación significativa respecto a los filmes hollywoodenses que por insistir en la invencibilidad de los yanquis en las historias, acabaron por provocar una ola de resentimiento en prácticamente todo el mundo aliado. En abril de 1943, Charles Harold Bateman, el ministro británico en México, escribió a su cancillería para quejarse de que “los filmes de Hollywood muestran cómo Estados Unidos

⁹⁵ Monólogo final dicho por Julián Soler en el filme *Espionaje en el Golfo*. En esta cinta, además, en la conferencia dictada por uno de los personajes, el doctor Guillermo Vasco (Antonio Bravo), se hacía una crítica directa a la neutralidad de Argentina y a los llamados que se realizaban desde ese país con propaganda que clamaba por la neutralidad de toda la América Latina. Las cursivas son mías.

‘está ganando la guerra’ [...]’.⁹⁶ En efecto, aquellas cintas que “glorificaban la bravura, la humanidad y el encanto del soldado estadounidense [...] fallaban en elogiar los esfuerzos y el valor de los australianos, británicos, hindúes y otros pro-aliados peleando en la guerra”.⁹⁷ Ésta es la razón de que en las películas mexicanas fueran los charros o los periodistas-agentes secretos mexicanos quienes ganaran las batallas contra los espías del Eje y, en adición, el amor de la chica estadounidense de la historia.⁹⁸

EL GÉNERO HISTÓRICO EN EL CINE MEXICANO

La mayoría de los llamados en favor de la libertad, la democracia, el buen entendimiento entre los pueblos y las naciones, etc., en los términos de la propaganda aliada, se deslizaron en filmes de contenido histórico o bien en argumentos melodramáticos o románticos de contextualización histórica. En la mayoría de esas cintas, los personajes pronunciaban discursos que tenían apenas velados paralelismos con las cuestiones contemporáneas del momento en que aquéllas se realizaban. En este sentido, los productores mexicanos no hicieron sino seguir la estrategia que ya habían puesto en práctica las industrias cinematográficas de Alemania, Italia, Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.

Hubo muchos ejemplos exitosos que ilustran aquella experiencia. Un caso notable fue el de la actriz británica Flora Robson, quien rompió récord por sus interpretaciones de la reina Isabel I de Inglaterra en tres filmes de la época. En *El balcón de los mares*, aquella soberana aparecía en pantalla explicando a sus súbditos las guerras hispano-británicas del siglo XVI, prácticamente en los mismos términos en que los ciudadanos británicos recibieron de Churchill una explicación de la agresión

⁹⁶ PRO/FO371/1943/34004/3927, Bateman al Ministerio Británico de Información, abril de 1943.

⁹⁷ Gaizka S. De Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Michigan, Ann Arbor, The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema, 17), p. 147.

⁹⁸ *Cfr. Mora, op. cit.*, p. 74.

alemana a Gran Bretaña, que hacia 1943 sufría las brutales embestidas de la *Luftwaffe*. El rey español Felipe II era el equivalente de Hitler en un monólogo que a la letra decía:

Y ahora mis leales súbditos, enfrentamos una grave obligación. *Preparad vuestra nación para una guerra que ninguno de nosotros desea, su reina menos que nadie. Hemos intentado evitar esta guerra por todos los medios con que contamos. No tenemos ninguna querrela contra el pueblo de España ni de ningún otro país, pero cuando la implacable ambición de un hombre amenaza con absorber el mundo, es la obligación de todos los hombres libres afirmar que la tierra no pertenece a uno solo, sino a todos y que la libertad es documento y título de la tierra en que existimos. Firmes en esta fe, nos preparamos para enfrentar el gran ejército que Felipe II envía contra nosotros. Con este fin les prometo barcos dignos de los hombres de mar, una poderosa flota hecha con los bosques de Inglaterra, la primera armada del mundo, no sólo en nuestros tiempos, sino para las generaciones futuras.*⁹⁹

En el terreno del tratamiento de las agresiones históricas de unos países contra otros, los productores mexicanos fueron llamados a ser cautelosos. El fin de la producción propagandística mexicana era disminuir los sentimientos antiyanquis albergados por las audiencias mexicana y latinoamericana. En consecuencia, aunque la mayoría de los filmes mexicanos de tema histórico se referían al siglo XIX, hubo de cuidarse que las agresiones estadounidenses a México fueran por completo omitidas, con el fin de no despertar animadversión hacia quienes estaban patrocinando el oropel del cine nacional.

De ahí que las películas de contenido estrictamente histórico, que sumaron un total aproximado de 75, entre todo lo producido durante la guerra, no hicieran referencias a la conflictiva relación entre México y Estados Unidos y, en cambio, sí manifestaron una notoria inclinación a insistir en temas alusivos a las guerras de independencia de los países latinoamericanos y a las posteriores agresiones europeas emprendidas contra México, principalmente. A pesar de que muchas voces se alzaron en el país para decir que los verdaderos enemigos de la

⁹⁹ Monólogo tomado del filme *El balcón de los mares* (*The Sea Hawk*, 1940, de Michael Curtiz). Las cursivas son mías.

nación no estaban en Europa, sino en el continente, es decir en Estados Unidos, el asunto se ocultó a las audiencias mexicana y latinoamericana. El temor del área a la dominación estadounidense era grande y el resentimiento histórico de la población estaba a flor de piel, por lo que era necesario cancelar cualquier clase de referencias comprometedoras para Estados Unidos ante los millones de espectadores analfabetos o semianalfabetos que no tenían completamente clara la historia pero que podían tener vagas nociones respecto al origen de aquellos sentimientos.

Así, además de los temas de la Independencia respecto de España se abordaron temas como la guerra franco-mexicana de 1838, las confrontaciones entre liberales y conservadores durante el siglo XIX, la intervención tripartita de 1860-1861, la invasión francesa de 1862-1864 y el segundo imperio de 1864-1867. Entre los filmes referidos a la Independencia se pueden citar *El insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940), *Simón Bolívar* (1941), *El padre Morelos* y *El rayo del sur* (ambos de 1942), dirigidos estos últimos tres por Miguel Contreras Torres; *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942) y *El criollo* (Fernando Méndez, 1944).

Realizada sobre un argumento de Rafael M. Saavedra, adaptado por Eduardo Ugarte y con guión de Julio de Saradez, *El insurgente* establecía, desde un principio, que el argumento era ficticio, pero no se dejó de aprovechar para transmitir información de contenido histórico como la siguiente:

Ésta es una fantasía histórico cinematográfica de las aventuras del alférez mayor don Carlos Martín de Miravalle, apuesto galán de la Nueva España hasta la mañana del 13 de agosto de 1808 [...] *La ocupación de España por los ejércitos de Napoleón favoreció en las colonias el natural anhelo de independencia que venía incubándose desde mediados del siglo XVIII por las ideas filosóficas y políticas de la época y por el abandono en que Fernando VII dejó a los territorios de ultramar, ocupado en perseguir a los liberales.* En este despertar tuvieron gran parte los movimientos de protesta que antes de la guerra de independencia llevaron a cabo algunos oficiales criollos contra *el despotismo administrativo de ciertos funcionarios que quisieron utilizar en provecho propio la condición creada por la abdicación del rey y la proclamación de José Bonaparte.*¹⁰⁰

¹⁰⁰ Texto introductorio tomado del filme *El insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940). Las cursivas son mías.

Las buenas intenciones de esta introducción sobre las razones de la revolución de Independencia se iban a pique en cuanto el desarrollo mismo de la historia hacía notar las incongruencias del argumento y las imprecisiones históricas.

La historia del criollo convertido en un luchador contra los abusos que cometían en la Nueva España los funcionarios reales, quienes se aprovechaban de la injusta situación que se vivía en la metrópoli, concluía con la idea de que la Independencia mexicana había sido más bien un problema derivado de la orografía y de las insuficiencias del transporte de la época. Después de decirle al héroe “su majestad os agradece lo que ha hecho por sus súbditos, atropellados por éstos que han venido a abusar”,¹⁰¹ la película concluía con un texto donde se decía: “[...] Y como el visitador y delegado de la junta general no pudiera ir por toda la Nueva España, un año más tarde estalló la Independencia.”¹⁰²

El insurgente no tuvo, por supuesto, mayor incidencia en la historia del cine mexicano, como sí la tuvieron otros filmes y sus directores, pero éste se realizó con el beneplácito oficial, puesto que contó con la supervisión militar del capitán Humberto Morales y del teniente J. M. Incháustegui, además de la colaboración de la Escuela Militar de Aplicación, por cortesía de la Secretaría de la Defensa Nacional.

Es interesante señalar que entre los filmes históricos mexicanos se concedió muy poca importancia a los personajes históricos femeninos, en proporción a la que tenían los caudillos, lo cual se puede advertir desde los títulos. Josefa Ortiz de Domínguez había sido protagonizada por Sara García en *¡Viva México!* (Contreras Torres, 1934). Pero hubo otro proyecto irrealizado sobre Leona Vicario, respecto al cual su autora escribió esto a Ávila Camacho:

Los periódicos hablan con mucha frecuencia del gran interés que usted presta a las artes y a los escritores jóvenes que empiezan, llenos de entusiasmo, a sembrar sus ideas. Esto me ha conmovido profundamente y he admirado esos sentimientos suyos, de mecenas, creyendo en su sinceridad y que no

¹⁰¹ Tomado de los diálogos del filme.

¹⁰² *Ibid.* Texto final de la película.

se trata únicamente de una adulación reporteril [...] Soy escritora cineasta. Actualmente he escrito tres argumentos para cine, uno de los cuales es histórico; trata de la insigne Doña Leona Vicario. *La vida de esta dinámica mujer, ejemplo de patriotismo, de feminidad y de amor conyugal es casi desconocida para todos los mexicanos.* Esto se debe a que en la escuela se nos dice muy poco de ella y también a que en ninguna librería se vende nada sobre ella. Para documentarme he tenido que ir a las bibliotecas públicas durante muchos meses [...] *El script ha interesado en gran manera a varios productores, pero todos afirman que al llevarse a la pantalla, sería forzosamente necesaria la ayuda oficial y es por eso que me dirijo a usted.* Entre los productores de que le hablo se encuentran los Hermanos Rodríguez, a quienes considero perfectamente capacitados para hacer una magnífica presentación de este trabajo mío. Quisiera pues, que fuera usted tan bondadoso y gentil que se dignara darnos una cita para tratar con usted este asunto.¹⁰³

Pese a que en su solicitud la señorita Millán indicaba que con la realización del filme sobre Leona Vicario “se haría una estupenda labor pro patria” y que “dar a conocer la vida de tan ilustre dama levantaría la moral del pueblo en los actuales momentos”,¹⁰⁴ fue obvio que la urgencia de aquellos momentos no podía detenerse en plantear en el cine la vida de aquella “dinámica mujer”. Como señalamos antes, los personajes femeninos importantes del cine mexicano estaban confinados al melodrama familiar y a la vida de quietud, contemplación y recogimiento dentro del gineceo que es la casa paterna. Sus opuestas, las prostitutas del arrabal y, en términos históricos, las soldaderas atrabancadas de los filmes sobre la Revolución, eran precisamente por su “dinamismo” la otra cara de la dualidad dentro de la que casi siempre se ha movido el cine mexicano respecto a la figura femenina, y habrían de aguardar todavía hasta el alemanismo para su mejor lucimiento.¹⁰⁵ Los tiempos no habían madurado todavía para personajes

¹⁰³ AGN/MAC/523.3/31, señorita Teresa Millán a Manuel Ávila Camacho, 19 de marzo de 1942.

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ Sobre esta dicotomía de la imagen femenina en el cine mexicano, Gustavo García refiere que “[...] la prostituta que se mueve, es dinámica, cambia (de doncella virginal a mujer fatal y degradada) sólo tiene como contraparte la imagen de ‘la madre como un Dios inmóvil, imperturbable y estático’ [...] la división entre cambio o

femeninos “dinámicos” y ni la urgencia bélica ni su carácter histórico harían quebrantar, sino hasta muchos años después, lo que era casi un axioma para el cine mexicano.

EL CINE “PATRIÓTICO” DE MIGUEL CONTRERAS TORRES

Miguel Contreras Torres, el director que ya contaba con una sólida reputación como “historiador” en el cine nacional, por los filmes que había dirigido en los años veinte y treinta, fue uno de los más entusiastas colaboradores de la política oficial y del proyecto de la OCAIA para hacer cine histórico-patriótico-propagandístico en México. Es de sobra conocido que escribió en los años cincuenta un libelo titulado *El libro negro del cine mexicano*, con toda clase de acusaciones y críticas contra un buen número de miembros de la industria nacional del cine. Por más que en varios de los casos aquellas inculpaciones hayan tenido fundamento, particularmente la relacionada con el monopolio de la exhibición de William Jenkins, Miguel Contreras Torres mismo tenía una larga historia de tráfico de influencias, abusos de poder y de confianza, tácticas publicitarias deshonestas y, sobre todo, de desmedidos beneficios obtenidos gracias al usufructo que hiciera de los apoyos oficiales y estadounidenses durante los años cuarenta. Algunos hechos relacionados con los filmes que realizó durante la guerra dan cuenta de una trayectoria que fue todo, menos honesta, y que vale la pena referir, sobre todo porque los documentos que a continuación se citarán no se han dado a conocer públicamente.

Después de que en los años treinta, en una trastabillante carrera de cineasta patriota, tuviera algunos fracasos, aunque también sonados éxitos comerciales como *Juárez y Maximiliano* (1933), Contreras Torres inició a mediados de 1937 sus trabajos sobre un proyecto fílmico

movimiento como encarnación del mal, y el estatismo o la inmovilidad y la conservación de los valores inalterables como el bien, dan la pauta de toda una ideología dominante en el cine y que en el aspecto social llega a las más impresionantes paradojas: recrea una realidad gratificante que oculta la verdadera”. Gustavo García Gutiérrez, *El cine biográfico mexicano*, México, UNAM-FCPYS, 1978 (tesis de licenciatura en periodismo y comunicación colectiva), p. 15.

relativo a la Conquista de México y cuyo título inicial fue *Hernán Cortés y Moctezuma*.

Sin tener bien madurada la idea y corto de recursos económicos para semejante empresa, el director suspendió la elaboración de aquel filme para realizar otros tres concebidos para propiciar el lucimiento de su esposa Medea de Novara: *La golondrina* (1938), *The Mad Empress* (*La emperatriz loca*, 1939) y *Hombre o demonio* (*Don Juan Manuel*, 1940). En su afán de conservar su reputación como el más dotado para realizar filmes de tema histórico, se refirió en los que hizo, respectivamente, a la Revolución, El imperio de Maximiliano y Carlota y a la Colonia. Pero su visión de la época colonial como “época romántica y evocadora” pronto fue desplazada, en el principio de los años cuarenta, por la efervescencia del renovado patriotismo y nacionalismo del cine mexicano que se disponía a servir con cintas de ese corte a los llamados a la unidad del gobierno avilacamachista y a los intereses del Departamento de Estado.

En principio, luego de dirigir una comedia burda e intrascendente (*Hasta que llovió en Sayula* o *Suerte te dé Dios*, 1940), Miguel Contreras Torres se dirigió el 25 de enero de 1941 a Manuel Ávila Camacho para informarle del inicio del proyecto *Simón Bolívar*, y para solicitarle el apoyo del gobierno. Por más que disfrazaba dichas peticiones como solicitudes de “apoyo moral”, él sabía, y había alardeado de ello desde los años treinta, que aquel respaldo era invariablemente de carácter financiero y logístico. Cuando Cárdenas era presidente de la República y Manuel Ávila Camacho secretario de Guerra, se le había dado aquella clase de “ayuda moral, absoluta, definitiva”, para la filmación de *Juárez y Maximiliano* y otros de los filmes arriba citados,¹⁰⁶ y para los dos primeros rollos del proyecto que nunca concluiría, *Hernán Cortés y Moctezuma*, del que se hablará más adelante.

Así, y siempre atento a los designios oficiales y a lo benéfico de los vientos panamericanistas que corrían, Contreras Torres se dispuso a realizar *Simón Bolívar*, considerándolo, incluso antes de comenzar su

¹⁰⁶ Gabriel Ramírez, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994 (Col. Cineastas de México, 9), pp. 48 y 49.

realización, un “magno proyecto”, el más grande e importante de toda la historia del cine mexicano, según sus declaraciones. Después de un encabezado en que se dirigía al presidente como “Muy distinguido señor y respetado amigo”, Contreras Torres informaba esto:

Desde hace unas tres semanas estoy en Venezuela, tomando escenas y documentándome para la filmación de la epopeya histórica *Simón Bolívar*. He sido recibido por el señor presidente de Venezuela, General López Contreras, quien ha tenido la cortesía y gentileza de darme toda clase de facilidades para mi labor [...] Quiero participar a usted, señor presidente, que *esta labor de acercamiento entre todos los pueblos hispanoamericanos* la estoy llevando a cabo con todo decoro y dignidad para México y para mí, pues no deseo ni pido subvención de los gobiernos que visito, sino apoyo moral, el cual estoy recibiendo discretamente en nombre de la cinematografía mexicana [...] A mi regreso, si usted me hace el honor de recibirme, tendré mucho gusto en informarle de mis actividades, que estoy seguro favorecerán muchísimo a nuestro país, como espero informar a la Secretaría de Relaciones Exteriores y a nuestros diplomáticos, a quienes he visitado y participan de mis gestiones [...] Con el respeto y afecto de siempre me repito de usted su muy afectísimo servidor y muy respetuoso amigo [...] Miguel Contreras Torres.¹⁰⁷

Tres meses después, el 28 de abril de 1941, Contreras Torres informaba haber culminado su viaje por Sudamérica, aunque no la filmación de la “gloriosa epopeya de la vida de *Simón Bolívar*”, para la que había recibido “ayuda moral” de los gobiernos de Venezuela y Colombia, cuyos presidentes, Eleazar López Contreras y Eduardo Santos, respectivamente, le habían dado “personal aprobación” en cuanto al argumento. En aquel telegrama, Contreras volvía a solicitar una entrevista con Ávila Camacho para explicarle “la grandiosidad” de la película y hablarle sobre “*la influencia que ejercerá (a) favor de nuestro país en América del Sur por ser poderoso vehículo (de) publicidad y difusión (de la) unión hispanoamericana?*”¹⁰⁸

¹⁰⁷ AGN/MAC/III/628, Miguel Contreras Torres (desde Caracas, Venezuela) a Manuel Ávila Camacho, 25 de enero de 1941. Conviene recordar una vez más que en este apartado, como en todo este trabajo, se ha respetado la grafía original de los documentos citados.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 28 de abril de 1941. (Los paréntesis son míos para completar la información del telegrama.)

Pero la prueba de que la mencionada “ayuda moral” era apoyo, que con recursos constantes y sonantes le estaban proporcionado los “gobiernos bolivarianos” y de que la solicitaba también al gobierno de México, se encuentra en su correspondencia posterior sobre el mismo filme. En mayo de 1941, Contreras Torres informó a la presidencia sobre el inicio formal de la filmación de *Simón Bolívar* en Sudamérica, una vez que tuvo seguro el apoyo de los gobiernos venezolano y colombiano:

Esta semana comenzamos filmación película sobre vida *Simón Bolívar* con ayuda moral gobiernos llamados bolivarianos previa aprobación argumento. Película enaltece figura inmortal libertador sudamericano y motivo de intensa propaganda favor México países hermanos ya que aparece industria filmica nacional quien presenta justo homenaje Simón Bolívar.¹⁰⁹

En este comunicado Contreras Torres solicitaba al gobierno mexicano que lo recomendara ante la Secretaría de Relaciones Exteriores y ante la Secretaría de la Defensa Nacional, petición a la que se accedió de manera expedita. Una vez concluida la fase del rodaje en Sudamérica, volvió a México para dirigirse a Veracruz, por lo cual solicitó también “recomendaciones” al gobernador de aquel estado y al jefe de operaciones militares de la región.¹¹⁰ El filme sobre Bolívar sentó en 1941 un importante precedente respecto a lo que Contreras Torres estaba dispuesto a hacer para el gobierno mexicano, y en consecuencia para la OCAIA, y sobre lo que él iba a exigir en el futuro a sus patrocinadores como contraprestación. Por lo pronto, la necesidad de explotar *Simón Bolívar* llevó a Contreras Torres a dirigirse nuevamente al presidente de la República en el papel membreteado de su compañía, cuyo eslogan rezaba: “*Descíbrase cuando oiga este nombre: Simón Bolívar. ¡No hay nada más grande!*”

Muy respetado señor presidente y fino amigo [...] Motivo de muy especial satisfacción es poder participar a usted la terminación de *la epopeya continental Simón Bolívar*, película escrita, dirigida y producida por mí [...] El vibrante

¹⁰⁹ *Ibid.*, 12 de mayo de 1941.

¹¹⁰ *Ibid.*, 2 de junio de 1941.

tema de *Simón Bolívar* es, fundamentalmente, la idea de unión espiritual y cultural de todos los pueblos de nuestra raza, y *un mejor entendimiento entre las naciones del continente americano*. Para realizarla no pedí ni acepté ayuda económica de ningún gobierno extranjero, habiendo sido producida con capital mexicano y con la bondadosa colaboración que usted se dignó impartirme, por lo tanto, aprovecho la terminación de mi obra para expresar a usted mi agradecimiento [...] *En Simón Bolívar hay mucho de la expresión del sentimiento del pueblo mexicano y una ofrenda de nuestras ideas libertarias a nuestros hermanos del sur. Me he apegado con todo respeto a la historia y con un sincero afecto al ilustre prócer que inspiró mi idea y a las naciones que liberó con su pluma y su espada* [...] Con el íntimo orgullo de sentirme mexicano, permítame dedicar a usted, digno representante de mi nación, este modesto trabajo mío, producto de mi inspiración y propias ideas [...] Por último, solicito de usted y su honorable familia, el honor de asistir a una exhibición privada en un teatro, el día y hora que usted se sirva indicar, rogándole me permita invitar a los miembros de su gabinete y al H. Cuerpo diplomático. Yo me pondré de acuerdo con el señor Lic. González Gallo para lo que usted se sirva acordar [...] Con todo respeto y afecto me repito su atento servidor y adicto amigo.¹¹¹

A pesar de sus declaraciones en el sentido de que no pidió ni aceptó apoyo económico de los gobiernos sudamericanos durante la filmación de *Simón Bolívar*, es probable que el “apoyo moral” de aquellos gobiernos se le haya proporcionado en términos de facilidades de todo tipo que significaron ahorro de presupuesto. Por otro lado, es claro también que la “bondadosa colaboración” de Manuel Ávila Camacho se tradujo en “recomendaciones” ante todas las entidades oficiales y gobiernos de los estados que facilitaron el proceso de filmación, con el consecuente ahorro que esto significa. Ciertamente, el filme fue una superproducción de su tiempo, y considerando lo que por entonces se invertía en la realización de una película, puede creerse que el apoyo de la Financiera de Películas, S. A., subsidiaria del Banco Nacional de México, le fue fundamental. Dicha financiadora operaba

¹¹¹ AGN/MAC/III/628, Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 22 de abril de 1942. Se ha respetado la grafía original del documento. Las cursivas son mías. Era una costumbre ya de todos conocida la de Contreras Torres de hacer sus consabidas *premières* en Bellas Artes o en cualquier otro recinto de similar importancia que se le prestara por la fuerza de sus relaciones, y para las élites: el presidente, el gabinete, el cuerpo diplomático acreditado en México y sus respectivas familias.

también con fondos del gobierno de México, a través de la Secretaría de Hacienda, mediante el fideicomiso que para el efecto la OCAIA había establecido en el Banco de México.

Es válido suponer, pues, que en 1941 los filmes mexicanos ya eran financiados tanto por el gobierno mexicano como por el de Estados Unidos, aun cuando un acuerdo formal para ello no se firmó sino hasta junio de 1942. En él se hacía referencia al “precedente” previamente establecido por la OCAIA, y del que seguramente se beneficiaron los tan “espontáneos” como oportunos cinematografistas mexicanos, entre ellos en primer término Contreras Torres. En la búsqueda del efectismo y del afianzamiento de sus relaciones, aquel cineasta llegaba al extremo de solicitar incluso espacios que no eran oficiales para la exhibición de sus producciones, a sabiendas de que los resortes del poder se movían casi siempre en su favor, sin importar que fuesen propiedad de particulares y que pudieran no estar a su disposición. La carta que dirigió al secretario particular de la Presidencia lo ilustra:

Muy distinguido señor licenciado [...] Después de año y medio de trabajo ha quedado terminada la película *Simón Bolívar*, escrita, dirigida y producida por mí y distribuida mundialmente por mis socios los señores Grovas [...] *En carta de esta fecha me permito dedicar mi obra al señor Presidente de la República, y ofrecer la primera exhibición de la misma a mi General Ávila Camacho*, su honorable familia, miembros del gabinete y H. Cuerpo Diplomático. Deseo hacer la exhibición en un teatro por varias razones, siendo las principales la calidad de la fotografía y el sonido, que no son iguales en una sala privada; y después *por ser mi deseo que el señor Presidente cambie impresiones con los señores representantes de los países llamados Bolivarianos, quienes son las personas más autorizadas para juzgar mi película desde el punto de vista histórico* [...] Yo le agradeceré a usted pasar mi carta al señor presidente Manuel Ávila Camacho y comunicarme su resolución o notificarme si desea usted que pase a verlo. La película ya está lista y no queremos enviarla al extranjero antes de mostrarla al señor presidente. La exhibición dura unas 3 horas y 45 minutos, y para disponer de los teatros Alameda o Iris o el que usted prefiera, sería necesario hacerlo en la mañana o a medio día [...] Permítame invitar a usted y a su honorable familia a dicha exhibición [...] Miguel Contreras Torres.¹¹²

¹¹² *Ibid.*, Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia, 22 de abril de 1942. Las cursivas son mías.

Con todo el apoyo oficial de los gobiernos mexicano y sudamericanos, con una fuerte campaña publicitaria, y es seguro que con la complacencia de las distribuidoras estadounidenses, forzadas por la OCAIA, *Simón Bolívar* fue un tremendo éxito comercial en todo el continente,¹¹³ hasta el punto de que el presidente de Venezuela, Isaías Medina Angarita, condecoró a su protagonista, Julián Soler, y a Contreras Torres, con el título de Libertador en el grado de Caballero. Por su parte, el gobierno estadounidense también otorgó un reconocimiento a Contreras Torres, por su contribución a un mejor entendimiento entre las Repúblicas de América.

Habiendo contado con la asesoría de los historiadores Vicente Lecuma y Cornelio Hispano, Miguel Contreras Torres se sentía más que seguro, sobre todo porque el nombre de Cornelio Hispano ocultaba con este seudónimo al historiador, abogado, diplomático, poeta, crítico y traductor colombiano Ismael López (1880-1962), entre cuyas obras se encontraban *Colombia en la guerra de independencia*, *Bolívar y la posteridad*, *Historia secreta de Bolívar*, *La quinta de Bolívar* y *Los cantores de Bolívar*, entre otras.

Simón Bolívar pretendía ser una apoteosis del panamericanismo, y fue el detonante de una carrera cuando en 1941, en el momento de su realización, apenas comenzaba una nueva interpretación cinematográfica de la independencia de Latinoamérica y del panamericanismo. Como era de esperarse, la prensa de la época en México dijo de este filme que “[...] esta película es de palpitante actualidad *en estos momentos*, porque hace una labor de acercamiento panamericano, presentando en la pantalla a Simón Bolívar, que hace más de 100 años soñaba con la unión de todos los países hispanoamericanos”.¹¹⁴ Se

¹¹³ La prensa mexicana de la época destacaba, por ejemplo, los elogios que *Simón Bolívar* recibía en la prensa de Caracas y, por otra parte, a decir de Salvador Elizondo, *Simón Bolívar* recuperó su costo de producción en 3 meses de exhibición en Venezuela. *El Universal*, 1ª sección, 25 de julio de 1942, p. 7 y Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, p. 23, respectivamente.

¹¹⁴ “La película ‘Simón Bolívar’ fue estrenada ayer en el cine Palacio”, *El Universal*, 1ª sección, 16 de julio de 1942, p. 9. Las cursivas son mías.

esperaba de la película que fuera “bien estimada y comprendida, sin egoísmos ni pasiones ‘por los pueblos de Hispano América, para quienes lleva un mensaje fraternal de acercamiento’ [...]”,¹¹⁵ y se destacaba además que “Bolívar es uno de los vértices del triángulo inmortal de América. Él, con Washington y Morelos, colocó los cimientos de un Nuevo Mundo Libre.”¹¹⁶

Pero, con todo y “la aprobación sin reservas” que las audiencias le estaban reservando al filme, a consecuencia de la intensísima campaña de publicidad que le dispensaron, de la misma forma que se la habían dado “además de las autoridades venezolanas, los miembros de la Academia de Historia Bolivariana, que la aceptaron como apegada a la realidad histórica, después de un minucioso y detenido estudio”,¹¹⁷ algunas opiniones disintieron del coro de loas, como la citada a continuación, donde se formulaban serios cuestionamientos al planteamiento argumental de Contreras Torres y asesores sobre Bolívar.

Entramos en la sala con la cara monda, ni una púa de las recias barbas asomaba por encima de nuestra piel, pero transcurrieron las horas, no sabríamos decir cuántas, y al encontramos de nuevo en la calle y bajo la lluvia, éramos casi unos meros. Nuestra barba había crecido mientras la película nos relataba con minuciosidad cronológica de calendario, las grandes, las pequeñas y las minúsculas hazañas de Bolívar [...] De paso y antes de señalar las equivocaciones de la película, repetimos, muy bien realizada en su conjunto y en sus detalles superabundantes, diremos que, para el público y para fines pedagógicos, es excesivamente larga. No necesita repetir trozos de combates todos semejantes ni tantas entradas triunfales. De la película queda una sensación total de caballos que corren y hombres que caen. Menos combates y menos desfiles no le restarían mérito alguno a la obra y la tornarían ligera, menos redundante y más artística [...] *El Bolívar que se nos presenta es un Bolívar heroico, como lo fue el libertador, pero incommovible, un héroe inverosímil, de granito.* Erguido sobre su caballo de guerrero infatigable, o abatido sobre su mesa de legislador

¹¹⁵ Florestán [seudónimo], “Lo épico, flor de la historia. Una espectacular producción para una vida espectacular como pocas”, *El Universal*, Suplemento dominical, 19 de julio de 1942, p. 5.

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ *Loc. cit.*

y estadista de incomparable visión, el Bolívar filmico es un general injerto en santo, que no vacila nunca, ni sucumbe a ningún apetito [...] *Falsa versión que empequeñece al hombre, que en este caso es tan grande como el patriota* [...] Su condición humana, no divina, como se pretende que aparezca cuando rechaza todos los requerimientos, puestos los ojos en blanco y soñando con la libertad, es la que hace de este hombre extraordinario un ser de excepción, un personaje tan seductor y tan alto.¹¹⁸

Para Gonzalo de la Parra, el autor de la nota anterior, estaba muy claro que esta película se había realizado con el propósito de “[...] procurar la unión espiritual de las naciones de América, tan a la moda, puesto que otros vínculos serán de remota realización”.¹¹⁹

Cuando había terminado de rodar *Simón Bolívar*, Contreras Torres se había dirigido además a Manuel Ávila Camacho para informárselo y a la vez para solicitarle sus “consejos” y “apoyo moral” para un proyecto que interrumpió con el fin de realizar ese filme. Se refería al inconcluso *Hernán Cortés y Moctezuma*, iniciado en 1937, que ahora promocionaba con el título de *La Conquista de México*. Decía Contreras Torres en su misiva:

Muy respetado señor presidente y fino amigo [...] Me es honroso poner en su conocimiento el haber terminado completamente, después de casi un año de labor, mi última producción cinematográfica, *Simón Bolívar*, de la que soy autor y director, agradeciendo muy sinceramente la importante colaboración que me impartió el gobierno de mi país [...] La película *Simón Bolívar* es el esfuerzo máximo realizado, no sólo en México, sino en cualquier país de habla castellana, y sin duda contribuirá grandemente para obtener un mayor y benéfico acercamiento con todos los países de América, muy especialmente las naciones en que el genio de Bolívar contribuyó a su libertad e independencia [...] Mi próxima película será “*La conquista de México*”, inspirada en los datos históricos

¹¹⁸ Gonzalo de la Parra, “Puntos de vista”, *El Universal*, 1ª sección, 24 de julio de 1942, pp. 3 y 7. Las cursivas son mías. Originario de Chihuahua, Gonzalo de la Parra (1892-1953) había sido constitucionalista desde 1915. Como periodista fue colaborador de *El imparcial*, fundador de *El Nacional* y de *El Heraldo* en 1921. Tiempo después sustituiría a Carlos Noriega Hope como gerente y director de *El Universal Ilustrado*.

¹¹⁹ *Loc. cit.*

de Bernal Díaz del Castillo, Orozco y Berra y el mismo Hernán Cortés. Será obra de prestigio, aliento y luz para nuestro pueblo y el más alto exponente de las virtudes de nuestra raza. Como esta obra ya ha sido principiada desde el año de 1940 y la interrumpí para filmar Simón Bolívar, con todo respeto me permito solicitar de usted una breve entrevista para exponerle de viva voz el espíritu patriótico y la trascendencia de esta obra monumental, cuya exactitud, orientación y mejor realización dependerán muchísimo de los consejos y apoyo que de usted reciba [...] Con mi sincero afecto y respeto de siempre me es grato repetirme de usted como su viejo amigo y leal servidor [...] Miguel Contreras Torres.¹²⁰

Se puede suponer que si no terminó su película sobre *La Conquista de México*, no obstante ser él el más beneficiado por el gobierno mexicano y la OCAIA para llevar a cabo sus proyectos de cine histórico propagandístico, aquello se debió precisamente a que tales temas se trataban, si acaso, en los filmes religiosos relacionados con el mito de las apariciones de la virgen de Guadalupe, pero con extrema cautela.

En los años treinta, cuando se realizaron cintas como *Tribu* (1934), del propio Contreras Torres y también sobre la Conquista, *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938) o *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), una como *La Conquista de México* (iniciada en 1937 con el título *Hernán Cortés y Moctezuma*) hubiera tenido mayor significación en virtud de la efervescencia discursiva de hispanistas contra indigenistas, y viceversa, que estaba en su apogeo, y en virtud de que el cardenismo había mostrado abierta simpatía por aquella clase de proyectos. Sin embargo, el tema siempre había despertado recelos y, aunque para los dos primeros rollos que alcanzó a filmar de *Hernán Cortés y Moctezuma* Contreras Torres recibió de Cárdenas “una subvención de 200 mil pesos”, el proyecto nunca se concluiría.¹²¹

Incluso para un gobierno como el cardenista, que se consideró indigenista, el proyecto suscitó suspicacias y temores, a grado tal que, de acuerdo con el propio Contreras Torres, Cárdenas mismo le había

¹²⁰ *Ibid.*, 19 de marzo de 1942. Las cursivas son mías.

¹²¹ Ramírez, *Miguel Contreras Torres...*, p. 55. Doscientos mil pesos era una cantidad muy elevada, si se considera que el costo promedio de producción de un filme en 1938-1939 era de aproximadamente 130 000 pesos. Véase cuadro K.

cuestionado sobre el riesgo de que se pudieran resucitar “viejos rencores” con el proyecto sobre *La Conquista de México*.¹²² En los años cuarenta, el asunto sencillamente no era útil y podía resultar hasta contraproducente desde la perspectiva de la unidad y reconciliación proclamadas por el avilacamachismo.¹²³ Además, no solamente el gobierno mexicano tenía reservas por el tratamiento de temas como la Conquista; la OCAIA, que había contratado a Orson Welles para su política de propaganda fílmica en Latinoamérica, le negó la posibilidad de rodar una película sobre el tema. Al respecto, Salvador Novo recordaría en 1945 el proyecto nacido en 1940 y también finalmente irrealizado:

Trato de reconstruir, mentalmente, el interés de Orson por México. Fue sin duda Dolores (del Río) quien lo nutrió. Por 1940, ambos acariciaban el proyecto de hacer una conquista de México en que Orson sería el Cortés y Dolores la Malinche. A mí me pareció que esa historia fundamental podría actualizarse en la medida y en el sentido en que los nuevos conquistadores de México serían también rubios, y con respecto a Cortés, conservarían o restaurarían la contribución de un adelanto esta vez mecánico, que una Malinche igualmente previsora que doña Marina avizoraría en aparente detrimento de su raza. A Orson le entusiasmó este giro de la historia, y un poco a causa de ese entusiasmo, y de su efímera decisión de empezar en el acto la película, volví a México a prepararla [...] Luego las cosas cambiaron, y los planes para películas mexicanas se enriquecieron, al borde de la guerra, con el proyecto patrocinado por el coordinador (de asuntos interamericanos), de cuatro películas de Orson situadas en cuatro partes del continente a punto de panamericanizarse. Él se marchó a Brasil y envió a México a Norman Foster y a Joe Noriega [...].¹²⁴

¹²² *Ibid.*, p. 49.

¹²³ Sobre las estrategias conciliadoras del gobierno avilacamachista véase Medina, *op. cit.*, p. 230.

¹²⁴ Novo, *op. cit.*, p. 271. Nota publicada el 5 de marzo de 1945, pero referida a hechos ocurridos en 1940. Las cursivas son mías. La película que Foster y Noriega iniciaron en México fue *Mi amigo bonito*, “[...] uno de los cuatro episodios del documental *It’s All True*, de Orson Welles, que no fue concluido”. Véase Ramírez, *Norman Foster...*, p. 162.

Miguel Contreras Torres también había mencionado, hacia 1938, a Dolores del Río como la posible protagonista de *La Malinche* en la versión que inició sobre *La Conquista de México* en los años treinta.¹²⁵ Pero este último era un proyecto que todavía podía resultar incendiario y para el cual no se le habría de dar a Miguel Contreras Torres el apoyo que en cambio sí se le brindó para sus otras producciones. El gobierno mexicano respaldaba la producción siempre y cuando los filmes no propiciaran controversias respecto a temas espinosos como la Conquista y la Revolución, o incluyeran personajes que reforzaran la mitología de los héroes vencidos y derrotados o de los indios subyugados, como se habían planteado en el cine de los años treinta.

Acicateado por el éxito de *Simón Bolívar*, Miguel Contreras Torres acometió enseguida la realización de *Caballería del imperio* (1942), cuyo éxito, también muy aceptable, lo pondría en posibilidad de continuar lo que él suponía su gran fresco cinematográfico sobre la historia de México. Cuando la produjo y dirigió ya tenía como antecedentes en el tema sus producciones de *Juárez y Maximiliano* (1934), *La paloma* (1937) y *La emperatriz loca* (rodada en inglés en 1939 y titulada *The Mad Empress*).

Dotadas de mayor contenido histórico, las películas del michoacano Contreras Torres durante los años treinta dieron paso, en los cuarenta, a una acentuación de la perspectiva melodramática que canceló toda posibilidad de una adecuada dramatización que descubriera, ante los espectadores, las contradicciones de las que surgió el imperio y que originaron al final su dramática derrota. *Caballería del imperio* fue una mezcla de datos históricos con visiones folclorizantes del México del que se “enamoraron” los emperadores, todo como escenario de tramas amorosas que respondían a necesidades comerciales.

En el afán de inocular la propaganda en favor de la unidad, la lucha entre conservadores y liberales se planteaba en términos de opereta, y cuando los personajes que los encarnaban intentaban ser serios y dramáticos, acababan por ser casi una farsa. En algunas secuencias de *Caballería del imperio* se buscó expresar la división que aquella aventura originó entre los mexicanos, al plantear el asunto como la fragmenta-

¹²⁵ Ramírez, *Miguel Contreras Torres...*, p. 49.

ción de una familia que luego se reconcilia. Por tal motivo, ya cerca del desenlace, escuchamos en boca de uno de los personajes, don Joaquín de la Cantolla, una explicación de sus veleidades políticas, con el propósito de sintetizar la historia mexicana del siglo XIX y la lucha entre conservadores y liberales.

Don Joaquín, que en el inicio de la acción resulta el más entusiasta miembro de la corte, explica a su sobrino Julián (chinaco que lucha con los liberales) que, así como antes del imperio fue juarista, y después afecto en extremo a los emperadores, ante la muerte de Maximiliano vuelve a ser juarista porque en realidad nunca dejó de serlo. El personaje se justifica diciendo esto:

Ramón: Yo que he luchado tanto contra el imperio y que hubiera dado con gusto mi vida por echar a los emperadores, ahora siento una gran pena en el corazón al saber que se van.

Don Joaquín: Ya ves hijo. Tú me criticabas porque primero fui juarista y después me convertí al imperio. No era mi afecto al imperio. Era mi amor a Maximiliano y a Carlota después de que los conocí.

Ramón: ¿De modo tío que vuelve a ser de los nuestros?

Don Joaquín: Siempre lo fui, Ramón, siempre lo fui. *Fueron la guerra y la desavenencia entre nosotros mismos los que me hicieron pensar que quizá un extraño, un príncipe bueno, nos daría la paz y la concordia y acabaría con la guerra entre hermanos. Pero me equivoqué. México y América entera no quieren intrusos. Aunque se nos desgarran las entrañas preferimos la libertad a toda costa.*¹²⁶

Estos mensajes, resultado de los llamados a la “concordia de todos los mexicanos” y de los mensajes “de paz y amistad (de México) con todos los pueblos de la tierra”¹²⁷ dieron lugar a forzados devaneos verbales entre quienes eran afectos al imperio y los contrarios a él. Cuando Carlota felicita a la guardia imperial por su disciplina, otro personaje, en respuesta, alaba la “firmeza y el carácter de la emperatriz”. Después de escuchar cantar a Miliza Korjus, Julián Soler decía que “los mexicanos sabemos admirar la belleza y el arte en toda su

¹²⁶ Diálogo tomado de *Caballería del imperio*. Las cursivas son mías.

¹²⁷ Josefina Zoraida Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, Colmex-Centro de Estudios Históricos, 1979 (Nueva Serie, 9), p. 223.

expresión”, y en referencia a los emperadores decía que “los mexicanos sabemos admirar la distinción y la bondad”, para recibir como respuesta que “los mexicanos me parecieron siempre muy audaces y románticos [...]”.¹²⁸

En estos coloquios salían a relucir los lugares comunes de lo que se suponía definitorio de la idiosincrasia mexicana: “Extraño país es éste, donde un día nos acecha la muerte y al siguiente nos regala fiestas, con caras que saben reír y gritar, llorar y amar.”¹²⁹ Una de las damas de la corte salvaba del fusilamiento a un grupo de chinacos con el argumento de que “el imperio no es vengativo y demuestra su equidad y justicia cuando hay que hacerlo”,¹³⁰ por lo cual luego, cuando Carlota partía para Europa, alguien decía: “son órdenes de mi general Porfirio Díaz, dejar el paso libre a una dama. También los soldados mexicanos saben ser generosos”.¹³¹

Los éxitos obtenidos con *Simón Bolívar* y *Caballería del imperio* ensoberbecían cada vez más a Contreras Torres. Si ya se había dicho que Bolívar era uno de los tres vértices del triángulo inmortal de América, y el filme estaba hecho, y si además en Estados Unidos se planeaba la realización de una cinta sobre Washington, Contreras Torres se sintió el más indicado para culminar con el último de los “vértices”: José María Morelos y Pavón. Así, hacia julio de 1942, realizaba las gestiones necesarias para rodar *El padre Morelos*, tratamiento de la guerra de Independencia para el cual tenía como antecedente la realización de su anterior cinta sobre el tema, *¡Viva México!* (1934).

¹²⁸ Frases tomadas de los diálogos del filme *Caballería del imperio*.

¹²⁹ Dicho por el personaje del conde Rudolph (René Cardona) a la cantante Vera Dona (Miliza Korjus), cuando ambos hablan del arrobamiento que sienten por México, que los ha “conquistado”. Tomado de los diálogos de *Caballería del imperio*.

¹³⁰ En esta parte se tergiversaba por completo la historia del decreto del 2 de octubre de 1865, mediante el cual Maximiliano ordenó pasar por las armas, sin juicio alguno de por medio, a cualquier opositor del imperio. Esto originó como respuesta un decreto similar de Juárez que ordenaba tomar la misma medida contra los conservadores, lo cual contribuyó a ahondar la confrontación y el encono de la lucha.

¹³¹ Todas las frases de este párrafo han sido tomadas de los diálogos de diversos personajes del filme *Caballería del imperio*.

Los documentos sobre el proceso de realización, distribución y exhibición de *El padre Morelos* ponen más claramente en evidencia la forma tan grotesca y poco ética en que Contreras Torres recurría a toda clase de “medios” para lograr sus fines. El gobierno del estado de Michoacán dirigió el siguiente memorándum a la Presidencia de la República.

*En estos momentos en que todos nos proponemos exaltar el sentimiento patrio y colaborar con las altas autoridades del país en su misión de salvar nuestra integridad, ha creído propicio el gobierno del Estado de Michoacán patrocinar la filmación de la película Morelos, cuya dirección y producción ha encomendado al conocido cinematografista señor Miguel Contreras Torres [...] El señor General de División don Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, simpatiza con la idea y ha ofrecido su amplia y valiosa ayuda. Con tal motivo se le suplica con todo respeto tenga a bien dictar sus acuerdos a efecto de que se proporcione el financiamiento necesario en el concepto de que el costo de la obra no excederá la cantidad de \$280 000.00 y se prestará como garantía la misma película y subsidiariamente el gobierno del Estado está dispuesto ha comprometer su participación en los impuestos federales.*¹³²

Después de aquella comunicación, el secretario particular de la Presidencia de la República se dirigió al entonces ministro de Hacienda y Crédito Público, el licenciado Eduardo Suárez, en los siguientes términos:

El C. Gobernador del Estado de Michoacán, General Félix Ireta Viveros, a través de atento memorándum que el 1° de los corrientes envió al C. Presidente de la República, le manifestó que ha creído propicio patrocinar la filmación de una película que llevará por título “Morelos”, cuyo argumento versará sobre la vida de Don José María Morelos y Pavón, héroe de nuestra independencia y que servirá como medio de difusión para exaltar el sentimiento patrio en los actuales momentos [...] Con tal motivo el C. Gobernador de aquella entidad solicita del propio primer magistrado se proporcione el financiamiento necesario, en el concepto de que el costo de la obra no excederá de \$280 000.00 (Doscientos ochenta mil pesos), otorgándose como garantía la mencionada película, cuya

¹³² AGN/MAC/III/628, memorándum de la Secretaría Particular del Gobierno del Estado de Michoacán, 1° de julio de 1942. Las cursivas son mías.

filmación le ha sido encomendada al cinematografista señor Miguel Contreras Torres, que tiene su despacho en el No. 19 de la Avenida del Ejido, de esta capital [...] *Por acuerdo del C. Presidente me permito comunicarle lo anterior, a efecto de que sea usted muy servido disponer que esa Secretaría de su muy merecido cargo, busque el financiamiento a que he hecho mención [...] Reitero a usted las seguridades de mi muy atenta consideración [...] Jesús González Gallo.*¹³³

Con la misma fecha del 6 de julio de 1942, y prácticamente con los mismos textos que se habían utilizado en los dos oficios ya citados, la Presidencia de la República solicitó toda clase de facilidades para el rodaje de *El padre Morelos* a los gobernadores de Morelos, Oaxaca y Puebla, y a diversas dependencias gubernamentales y otras entidades, entre ellas la Secretaría de Trabajo y Previsión Social, para que, por su intermediación, la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos (UTECM) proporcionara los mejores elementos para la filmación.

Al licenciado Octavio Véjar Vázquez, secretario de Educación Pública, se le recomendó que le proporcionara a Contreras Torres “amplia documentación en el Museo Nacional, así como que se le facilite por una semana el Palacio de Bellas Artes para exhibirla”, cuando la película estuviese terminada. Finalmente, se solicitó al general Pablo Macías Valenzuela, secretario de la Defensa Nacional, que le facilitara a Contreras Torres los contingentes, los instructores y “armamento antiguo, así como municiones de salva para efectuar los simulacros que se necesiten, con interventor militar que lo controle”.¹³⁴

El 6 de octubre de 1942, Contreras Torres se dirigió a Ávila Camacho para informarle sobre el inicio formal del rodaje del filme y expresar su agradecimiento, imbuido hasta la médula de lo que se tendría que suponer un genuino sentimiento patriótico. El texto de su telegrama era el siguiente:

¹³³ *Ibid.*, Jesús González Gallo a Eduardo Suárez, secretario de Hacienda y Crédito Público, 6 de julio de 1942. Las cursivas son mías.

¹³⁴ *Ibid.*, oficios dirigidos por Jesús González Gallo, secretario particular de la presidencia, a todas las dependencias oficiales citadas en el párrafo y todos con fecha 6 de julio de 1942.

Viernes próximo saldré Michoacán con personal técnico y artístico empezar filmación película Morelos. Deseo expresar a Ud. sincero agradecimiento por confianza y distinción que Ud. y Sr. Gobernador de Michoacán me han otorgado al encomendarme la ejecución de obra tan delicada como patriótica y espero corresponder a dicha confianza [...] Con afecto y respeto saludolo [...] Miguel Contreras Torres.¹³⁵

Cuando la película, que, según se consignaba en los créditos y en las informaciones de prensa, se basaba en diversas fuentes historiográficas (Bustamante, Alamán, Hernández Dávalos, etc.), estuvo concluida, se estrenó en abril de 1942, pero no tuvo el mismo éxito de sus inmediatas predecesoras, a pesar de haber contado con un fuerte apoyo publicitario y atención por parte de la prensa. A juzgar por los testimonios de la prensa sobre el filme, los periodistas la aplaudieron de manera unánime, pues la consideraron “[...] la película profesional por excelencia, modelo de cinematografía en la que el autor, director y productor ha sabido reunir hábilmente todas las virtudes que hacen del cine profesional un verdadero espectáculo [...]”.¹³⁶ Se dijo también que Contreras Torres había “[...] realizado la película máxima de su carrera [...]”¹³⁷ y lo más que se le llegó a criticar fueron aspectos menores relacionados con su ritmo y duración, como se puede advertir por el siguiente fragmento de una crítica de la época:

No decimos que *El padre Morelos* sea una película mala, pero sí que es tediosa por culpa del diálogo y por su falta de agilidad. Comprendemos que una obra biográfica tan delicada como esta deba observar un compás diferente, pero aún así se le pudo imprimir mayor “velocidad”, por decirlo así, a aquellas lentísimas escenas que duran siglos.¹³⁸

¹³⁵ *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 6 de octubre de 1942.

¹³⁶ Nota anónima publicada en *El Cine Gráfico* (25 de abril de 1943), citada por Ramírez, *Miguel Contreras Torres...*, p. 183.

¹³⁷ Nota anónima publicada en *El Universal* (22 de abril de 1943), *loc. cit.*, p. 183.

¹³⁸ Nota anónima publicada en *Novelas de la Pantalla* (8 de mayo de 1943), citada en *ibid.*, p. 186.

Acostumbrado a toda clase de artimañas, Contreras Torres se había excedido, durante el rodaje de *El padre Morelos*, en tiempo y presupuesto. Pero ello se debió a que estaba filmando simultáneamente parte del material que habría de utilizar para *El rayo del sur* (1943), película concebida como secuela de la anterior. Años después, algunos de los actores lo acusarían de haber procedido así para no pagarles por participar en dos películas. El caso es que, el mismo día en que se estrenó *El padre Morelos*, Contreras Torres dio continuidad al rodaje, de hecho ya iniciado, de *El rayo del sur*, cuyo argumento versaba sobre las batallas del caudillo, una vez que se incorporó al movimiento insurgente, y hasta su fusilamiento. Terminada su nueva “epopeya”, Contreras Torres movió otra vez los hilos del poder que estaban a su disposición.

Recorriendo un camino conocido por él desde los tiempos del cine mudo, Miguel se lanzó apresurado y nervioso con sus rollos bajo el brazo a exhibir en privado ante el presidente y algunos íntimos su drama épico. Allí, ante esa selecta audiencia, tuvo oportunidad de comprobar lo dulce que eran la fama y la amistad: el general Cárdenas, conmovido vivamente ante lo que acababa de presenciar, reconoció que *El rayo del sur* “está perfecta. No me consolaría de que le quitaran una escena más”.¹³⁹

Así las cosas, en varios memoranda dirigidos a Manuel Ávila Camacho, Contreras Torres le solicitó la emisión de acuerdos para que el Museo Nacional de Historia le autorizara la *première* en Bellas Artes y para que dicho recinto le fuera reservado del 4 al 16 de septiembre de 1943. También pedía el apoyo de la Secretaría de Educación Pública para que se instalaran los equipos necesarios de proyección, sonido y pantalla; exhortó a la Lotería Nacional y Petróleos Mexicanos para que cooperaran cada uno con un cartel y con el pago de menciones en la radio; además, demandó que se cobrara la mitad del impuesto ordinario en los cines del Distrito Federal y en los estados durante la exhibición del filme; solicitó asimismo que se le extendieran recomendaciones ante los gobernadores de cada una de las entidades, con el fin de que se impulsara oficialmente la exhibición de *El rayo del sur*.

¹³⁹ *Loc. cit.*

Prácticamente exigió un acuerdo al secretario de Hacienda para que hicieran “entrega inmediata” al Banco Cinematográfico, S. A., de la cantidad de 17 204.21 pesos, necesarios para la terminación total del filme, de acuerdo con un presupuesto que adjuntaba. Finalmente, pretendió que se le diera una ayuda de 20 000 pesos para “propaganda extraordinaria” en prensa y radio, así como publicidad a los héroes de la Independencia en anuncios luminosos. Y como para acicatear aún más la ya de por sí expedita colaboración oficial, Contreras Torres concluía aquellas peticiones diciendo “[...] *que la propaganda enemiga no mine nuestro patriotismo. Confíemos en nuestros gobernantes*”.¹⁴⁰

Cuando, una vez terminada *El rayo del sur*, Contreras Torres no tuvo a su alcance algunas de las prebendas que había solicitado con la debida anticipación, se dirigió nuevamente a la Presidencia de la República para quejarse y replantear sus demandas.

No obstante gentil ofrecimiento de usted y promesa que me hizo personalmente Sr. Secretario Educación Pública para exhibir segunda etapa película Morelos en Palacio Bellas Artes, hasta esta fecha no he podido obtener ninguna contestación de parte del Sr. Lic. Véjar Vázquez ni afirmativa ni negativamente. Como yo contaba con Palacio Bellas Artes para presentar dignamente esta película que resume luchas y aspiraciones pueblo mexicano, no gestioné exhibición en otros cines esta ciudad, encontrándome con dilema de que cines Alameda, Chino y Palacio ya han programado película para mes fiestas patrias. Película *Rayo del sur* necesita para su mayor éxito ambiente entusiasmo fiestas patrias y considero el más decoroso y serio homenaje que la nación puede rendir a nuestros héroes en esta fecha, *rogándole a usted con todo respeto me dé su ayuda para exhibir esta película en palacio Bellas Artes o que por medio influencia Sr. Rojo Gómez empresas teatros Alameda o Chino den preferencia a esta película*, de lo contrario al ser estrenada en fechas ordinarias perderemos 50% del éxito y entusiasmo con que puede ser tomada por el público esta película [...] Con afecto y respeto saludólo [...] Miguel Contreras Torres.¹⁴¹

¹⁴⁰ AGN/MAC/III/628, memoranda de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, del 15 al 30 de junio de 1943.

¹⁴¹ *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 9 de agosto de 1943. Las cursivas son mías.

Como era de esperarse, *El rayo del sur* tuvo su *première* de lujo, y aunque no se puede asegurar que ello ocurrió por preferencia del público, se mantuvo tres semanas en su cine de estreno en septiembre de 1943, lo cual era muy aceptable en la época. Para la fase siguiente su director echó mano una vez más de toda clase de apoyos a su alcance para preparar el lanzamiento del filme en el interior de la República. A finales del mes señalado, Contreras Torres gestionaba la entrega de los recursos publicitarios que había solicitado desde mediados de junio de 1943.

El señor Presidente de la República me hizo el favor de concederme una ayuda de 20 000 pesos para publicidad de radio y prensa difundiendo la personalidad de Morelos, Matamoros, Galeana, Bravo y demás héroes de la independencia con motivo de la película *El rayo del sur*, rogando a usted muy respetuosamente decirme si ya se han girado órdenes sobre el particular y a quién debo recurrir para recaudar ese dinero pues estamos en plena distribución de esta película [...] Respetuosamente saludolo [...] Miguel Contreras Torres.¹⁴²

Por otra parte, se le hicieron a Miguel Contreras Torres las cartas de “recomendación” necesarias, dirigidas a todos y cada uno de los gobernadores de los estados de la República, para apoyar la exhibición del filme. El texto de aquellas cartas, igual en todos los casos, rezaba así:

El señor Miguel Contreras Torres, que acaba de producir una película intitulada *El rayo del sur*, sobre la vida del prócer de nuestra independencia, generalísimo Don José María Morelos y Pavón, como continuación de la anterior titulada *El Padre Morelos*, se ha dirigido al señor presidente de la República rogándole recomiende a los señores gobernadores la exhibición de su última producción [...] El primer magistrado, que tuvo oportunidad de ver la película *El rayo del sur* me ha encomendado decir a usted que vería con agrado se procure exhibir en esa entidad dicha película por el grande interés histórico que encierra su argumento y lo bien que se logró captar una de las etapas de

¹⁴² *Ibid.*, telegrama de Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, 30 de septiembre de 1943.

la vida de este héroe nacional [...] Aprovecho esta oportunidad para reiterarme de usted su Affmo. y Atto. Seguro servidor.¹⁴³

Pese a que se le habían concedido subvenciones en exceso, y que el empleo de semejantes recursos era de por sí un abuso, pues se basaba en el tráfico de influencias, Miguel Contreras Torres nunca se daba por satisfecho y parecía difícil complacerlo. Cuando las cartas que le dieron le parecieron poco útiles, tuvo la audacia de hacer una reclamación, por cierto poco amable, a quienes ya le habían brindado demasiado apoyo, al considerar lo que las películas en sí mismas merecían. En su reclamación, Contreras Torres se permitió decir lo siguiente:

Muy distinguido y fino amigo [...] Recibí las cartas de recomendación para los señores gobernadores de los estados recomendando la exhibición de mi película *El rayo del sur* y mi anterior *El padre Morelos* [...] Deseo participar a usted que *dichas cartas de recomendación*, que mucho agradezco, *no están concebidas en términos que demuestren el interés del Señor Presidente de la República por que se exhiban estas películas, sino que por su redacción parece como otorgadas por compromiso* [...] Yo debo ser franco con el Señor Presidente y con usted. *Si las cartas no son redactadas en forma que equivalgan a una orden, no me serán efectivas. Las empresas no muestran ningún interés en exhibir películas fuera del patrón comercial y las de tema histórico no son favorecidas por la mayoría del público; pero aquí es donde debe entrar la conveniencia del gobierno a favor de la cultura del país, y ahora más que nunca para difundir las ideas que favorezcan al Programa de Emergencia y Responsabilidad que se ha trazado el Señor Presidente de la República, en los momentos de crisis por los que atraviesa nuestro país* [...] Me permito recordar a usted que la película no es mía, y no me guía más interés que salvar la inversión hecha por el gobierno en este esfuerzo digno de mejor causa o comprensión [...] Rogándole su oportuna contestación me repito con todo respeto su afectísimo amigo y atento servidor.¹⁴⁴

Por supuesto, semejantes desplantes debieron parecer demasiado a Manuel Ávila Camacho, quien por medio de su secretario particular

¹⁴³ *Ibid.*, Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia de la República a los gobernadores de los estados, 1° de octubre de 1943.

¹⁴⁴ *Ibid.*, Miguel Contreras Torres a Jesús González Gallo, 1° de octubre de 1943. Las cursivas son mías.

contestó a Miguel Contreras Torres su imposibilidad para dar semejantes órdenes a los gobernadores de las entidades federativas. Aún así, el cineasta michoacano se valió de todas las argucias para tratar de obtener los mayores beneficios económicos por la exhibición de su filme, debido a lo cual se originó un grave problema en el seno de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. La queja se expuso así al presidente Manuel Ávila Camacho, a quien se hizo saber que

Varias empresas de cine de la república quéjense de que señor Miguel Contreras Torres, productor de las películas *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, está usando respetable nombre de usted y otros altos funcionarios públicos ante autoridades estatales para imponer la explotación de dichas películas en condiciones desfavorables para empresas. Seguros de que usted no puede haber autorizado semejante proceder contrario a ética comercial rogámosle respuesta desautorizarlo contestando a esta cámara Paseo de la Reforma 146 para conocimiento y satisfacción de los interesados.¹⁴⁵

El padre Morelos y *El rayo del sur* fueron la aproximación biográfica a uno de los más significativos insurgentes durante la guerra de Independencia y exploraban el proceso en buena medida a partir de la situación europea surgida también hacia 1808, y utilizando como vehículo la biografía de Morelos, por lo cual se establecía esto en el texto introductorio:

José María Morelos y Pavón es la figura de más alto relieve y sólido prestigio entre los próceres de la guerra de Independencia mexicana. Su vida, su pensamiento y sus hechos fueron y son guía y luz en los destinos del pueblo de México y su alma un ejemplo admirable entre los hombres más preclaros de América [...]. No se puede juzgar al caudillo insigne sin conocer previamente el pensamiento del hombre con todo el respeto que nos merece gloria inmortal; el autor trata de descubrir los secretos en el alma del hombre con ligeras y esenciales modificaciones pero respetando la estructura moral del individuo y el pensamiento luminoso del clérigo que más tarde se convierte en el genio militar, el estadista brillante y el político honrado y patriota.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibid.*, telegrama de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica a Manuel Ávila Camacho, 3 de diciembre de 1943.

¹⁴⁶ Texto introductorio tomado del filme *El padre Morelos*. Las cursivas son mías.

Es difícil precisar si este texto introductorio, con las aclaraciones sobre las “ligeras y esenciales modificaciones” que Contreras Torres hizo en el argumento sobre la vida de Morelos, acompañaba a la película desde su estreno o fue el resultado de las reclamaciones que el filme originó. A la queja arriba citada de los exhibidores del interior, se sumó la de quienes no estaban de acuerdo con su visión de la historia de México. Pese a que en la multitud de gacetillas oficialistas llegó a hacerse la referencia periodística de que en los filmes se planteaba “[...] el auténtico Morelos que todos conocemos”,¹⁴⁷ la evidencia de la falta de fidelidad histórica en el tratamiento habría de ocasionar algunos problemas.

En septiembre de 1943, se había constituido un Comité Pro-Defensa Histórica de Nocupétaro, Michoacán, cuyo acta constitutiva se hizo llegar a la Presidencia de la República junto con una protesta “[...] contra la compañía filmadora que produjo las películas *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, por ser lesivas a la nación y a ese pueblo. Piden su intervención para que la dicha empresa reivindique los hechos históricos que alteró en las citadas películas”.¹⁴⁸ Ante esta protesta, a la que se sumaron las de otros grupos de vecinos de la localidad, el caso debió ser turnado a Rafael F. Muñoz, a la sazón jefe del ya muy disminuido Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, quien en su momento informó al oficial mayor de la Presidencia de la República sobre sus peticiones a Miguel Contreras Torres para que se corrigieran los errores de los que se quejaban los firmantes de aquellas protestas.¹⁴⁹

Es importante señalar que en *El padre Morelos* y en *El rayo del sur*, el expansionismo francés de Napoleón Bonaparte se equiparaba con el

¹⁴⁷ Nota anónima publicada en *Cinema Reporter* (abril de 1943), citada por Ramírez, *Miguel Contreras Torres...*, p. 185.

¹⁴⁸ AGN/MAC/III/628, Antonio Campos Ramírez, presidente municipal de Nocupétaro, Michoacán, a Manuel Ávila Camacho. Extracto preparado para el presidente por su secretario particular, Jesús González Gallo. El original de aquella carta de protesta y el acta constitutiva del comité mencionado no se encontraron en el expediente relativo a estos dos filmes ni en los demás relacionados con Miguel Contreras Torres.

¹⁴⁹ *Ibid.*, Rafael F. Muñoz a la Oficialía Mayor de la Presidencia de la República, 31 de octubre de 1944.

expansionismo nazi, y las ambiciones de Napoleón con las de Hitler. Los diálogos lo ilustran: "Ese Napoleón Bonaparte es un gran soldado, pero también una amenaza para el mundo [...] Sus conquistas lo han ensoberbecido y quiere hacer de su espada ley, y no hay conquistador que dure si sólo la ambición guía su pensamiento."¹⁵⁰

Con esta clase de argumentos, Contreras Torres había tratado de servir a la política oficial del régimen de propaganda a favor de los aliados. Pero este hecho, más las alteraciones impuestas a la biografía del insurgente, volvieron sospechosa una película que además originó conflictos dentro de la misma industria. Así, cuando a mediados de julio de 1945 Contreras Torres volvió a las andadas, la situación ya no fue la misma. En una de sus típicas cartas, el director informó al presidente:

He terminado una película que considero la culminación de mi modesta carrera cinematográfica más que nada por su significación social y revolucionaria [...] *Rancho de mis recuerdos* glorifica al charro y rancheros mexicanos y enaltece el verdadero espíritu de la Revolución, por lo que solicito el honor de ser usted la primera persona que la vea y la juzgue [...] Ruégole avisarme ejido 19 cuándo desea verla [...] Con respeto y afecto salúdolo [...] Miguel Contreras Torres.

Esta vez, sin embargo, la respuesta fue muy distinta. Por una parte, los problemas originados a propósito de los filmes históricos y, por la otra, el hecho de que la situación de "urgencia" había pasado confluieron en el movimiento político que precedió a la sucesión presidencial. Como siempre, durante las transiciones de gobierno en México, se dejaron de lado las preocupaciones que habían caracterizado al régimen durante la guerra. En consecuencia, Contreras Torres no pudo ya organizar una de sus clásicas *premières* para la familia presidencial y sus allegados, pues Manuel Ávila Camacho se concretó a solicitar que se le enviara una copia de *Rancho de mis recuerdos*, para verla en privado en Los Pinos con su familia.

¹⁵⁰ Palabras de Domingo Soler en su interpretación de José María Morelos y Pavón en *El padre Morelos*.

Aquél fue el inicio del declive de una carrera en la que, falto del patrocinio oficial, Contreras Torres acabaría enfrentándose a prácticamente todos los sectores de la industria, cuya animadversión se había ganado con su proceder ilegítimo durante los años de la guerra. Éste fue el camino que llevaría a Contreras Torres a escribir su *Libro negro del cine mexicano*, en el que por supuesto no reconoció su parte de responsabilidad en cuanto que el cine nacional fuera la estructura anquilosada, inoperante y corrupta que él veía y denunciaba.

AMÉRICA Y EUROPA

En diciembre de 1942, la prensa de la capital le hacía publicidad a un nuevo estreno, al calor de arengas como la siguiente: “Si usted es mexicano, debe ver esta grandiosa película que glorifica los más notables sentimientos y las más altas aspiraciones de la nación y de la raza.”¹⁵¹ El anuncio se refería a *La virgen que forjó una patria*, sobre el principal símbolo de la identidad nacional mexicana, su mito fundamental: la virgen de Guadalupe.

Escrito por Julio Bracho y René Capistrán Garza, este último una de las principales figuras de la derecha mexicana, el argumento sirvió para explicar cómo el sacerdote criollo Miguel Hidalgo y Costilla había encabezado el movimiento independentista bajo la bandera de Guadalupe en 1810, y simultáneamente transmitía los mensajes propios del momento en contra de los prejuicios derivados de condiciones de raza y de clase, de la esclavitud, es decir contra las principales argumentaciones del expansionismo nazi. Teniendo como antecedentes los de haber sido uno de los jefes de las fuerzas armadas cristeras, cofundador y presidente de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana y dirigente de la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa, el abogado y periodista Capistrán Garza hubo de matizar ligeramente, por esta vez, sus muy conservadoras perspectivas sobre la historia mexicana para, junto con Julio Bracho, ajustar el dis-

¹⁵¹ *El Universal*, 3ª sección, 11 de diciembre de 1942.

curso de *La virgen que forjó una patria* a los requerimientos del momento internacional que se vivía.¹⁵²

No desprovisto finalmente de sus tintes conservadores y reaccionarios, el desarrollo del argumento se prestaba además para enfatizar la unicidad de América frente a Europa, pero teniendo siempre buen cuidado de no desconocer el bagaje español de las repúblicas latinoamericanas y también de no fomentar o hacer resurgir la contienda entre hispanistas e indigenistas. El epígrafe introductorio de la película era bastante claro: “*Esta película no pretende despertar pasiones juzgadas ya por la historia. En esta hora crítica de América es sólo un mensaje de rebeldía a la esclavitud y de amor a la libertad bajo una bandera siempre sagrada, la de una patria libre.*”

En aquella mezcla de historia y religión que fue *La virgen que forjó una patria*, la precisión histórica pasó a segundo término frente a las referencias al Eje. El padre Hidalgo (Julio Villarreal) argumenta ante Allende que el drama de la Independencia no empezó con Cortés, el vencedor, ni con Cuauhtémoc, el vencido.

Ellos son el prólogo. El drama se inicia con el primer esclavo sometido al yugo del primer europeo que, sin ser siquiera un conquistador, reclama para satisfacer su codicia todos los privilegios de lo que entonces se llamó el derecho de conquista y que en realidad no era, como no fue ni lo será nunca, otra cosa que el derecho de la fuerza.¹⁵³

El filme hacía un *flash back* a las raíces indígenas cuyas civilizaciones fueron destruidas durante la Conquista, a la mezcla de razas que dio origen a la población mestiza; enfatizaba la leyenda negra de los conquistadores militares y exaltaba también la defensa apasionada de los indios hecha por los primeros clérigos en la Nueva España. Con referencias constantes a “este momento de la historia”, el personaje de Hidalgo hacía concretas alusiones a la mitología aria de los nazis, así como a la necesidad de combatirla.

¹⁵² René Capistrán Garza (1898-1974), originario de Tamaulipas, fue licenciado en derecho por la UNAM, director de *Novedades* y colaborador de diversas publicaciones entre las que se cuentan *Prensa Gráfica*, *Atisbos*, *El Universal*, *El Sol* e *Impacto*.

¹⁵³ Tomado de los diálogos de *La virgen que forjó una patria*.

*En este momento de la historia la suerte del hombre de América está echada. Será esclavo o será hombre libre. Sus descendientes serán capaces de crear un día una nacionalidad o seguirán hasta el fin de los siglos siendo parias de una raza y una clase que se juzgan privilegiadas. Nacidos en estas tierras y mezclados o no con sangre de los blancos, podrán algún día gobernarse a sí mismos y tener todos los derechos y privilegios de hombres libres o bien permanecer al servicio de los privilegios de un conquistador, quienquiera que sea que se juzgue a sí mismo superior por el color de su piel, superior porque en un caso la piel es blanca y en el otro es morena. He aquí capitán Allende el drama de Anahuac y de América toda. La palabra americano, es decir, hombre de América, frente a la palabra europeo, tiene ya un claro sentido de independencia y libertad. Washington ha liberado ya a los americanos del norte de los europeos del norte. Los americanos del sur vislumbran ya su libertad. Nosotros ahora pretendemos la libertad de los americanos de estas tierras de Anahuac de los europeos de Castilla, de Andalucía o de cualquiera otra región de Europa, que pretendan alguna vez someterlos bajo el pretexto de que tienen blanca la piel. Es morena, como yo, dice el indio Juan Diego cuando describe a la virgen que le sale al encuentro en el Tepeyac. He aquí por qué sus hermanos y sus descendientes, a través de los siglos, han visto en ella, como yo lo veo ahora, un símbolo de igualdad y de redención, una bandera que irá fraguando una nacionalidad y forjando una patria.*¹⁵⁴

Cuando Hidalgo decía a Allende que “la palabra americano, es decir hombre de América, tiene una clara connotación de independencia y libertad”, se hacía una referencia histórica exacta en cuanto a que los primeros independentistas se auto nombraban americanos, y en cuanto a que la primera acta de independencia de México llevó por título *Acta de Independencia de la América Septentrional*. Y aunque el argumento servía bien a los propósitos estadounidenses de enfatizar la unicidad y la unidad del continente americano, como sustento de la Doctrina Monroe, detrás de la cual estaba la ilusión de una autarquía del continente con Estados Unidos como eje rector, había también la necesidad de conciliar las argumentaciones para responder a las necesidades de la identificación cultural de las repúblicas latinoamericanas. La prensa se

¹⁵⁴ *Ibid.* Las cursivas son mías.

hizo eco de las argumentaciones mismas de la película, como lo ilustra la siguiente nota:

[...] *La virgen que forjó una patria* [...] contiene un mensaje patriótico y espiritual para las Américas y encierra una profesión de fe de carácter religioso y democrático que *interpreta fielmente el ideario de todos los pueblos del continente en esta hora del mundo* [...] El productor Agustín J. Fink y el director Julio Bracho [...] *quisieron expresar el sentimiento de toda la nación y de todo el continente ante los problemas que agitan al mundo haciendo una franca exposición del ideal de las democracias* y un cálido elogio de las libertades políticas y religiosas de que goza México [...] *La virgen que forjó una patria no es una película de propaganda política ni religiosa, pero sí es una obra de exaltación patriótica y de fervor creyente* que hablará al corazón de todos los mexicanos y de todos los habitantes de este continente que desde el Canadá hasta la Tierra del Fuego está unido y cree en los mismos ideales y se han puesto bajo el patronato de la misma Virgen, la Virgen de Guadalupe, *Patrona de las Américas*.¹⁵⁵

De lo anterior se desprende que las películas no pudieran omitir que la conquista española de Hispanoamérica era la base de la unidad, como argumento de la propaganda de guerra. El filme *Cristóbal Colón*, también conocido como *El descubrimiento de América* y como *La grandeza de América* (José Díaz Morales, 1943), pretendía alentar la comprensión del descubrimiento y la conquista del continente sobre la base de una reinterpretación de la historia de España y del siglo xvi que el propio Díaz Morales formuló, con asesoría histórica del profesor Amós Ruiz Lecina, de acuerdo con los datos consignados en los créditos. El texto inicial indicaba lo siguiente:

Esta película es un homenaje a lo más hondo y sagrado que hay en cada uno de nosotros: la raza. *Orgullosos de nuestro idioma, de nuestra religión y de nuestra sangre*, presentamos este poema filmico sobre uno de los más grandes

¹⁵⁵ Álvaro Custodio en *El Universal*, 3ª sección, 13 de septiembre de 1942, p. 8. Álvaro Custodio, nacido en España en 1914, tenía como nombre verdadero el de Álvaro Muñoz Custodio. Llegó a México como emigrado en 1944. Fue licenciado en derecho, pero también actor y simpatizante de la República española, y en México fue un reconocido periodista cinematográfico y también argumentista de algunos filmes mexicanos, entre ellos *Aventurera* (Alberto Gout, 1948).

acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América. *En el siglo xv existía en la vieja Europa una nación poderosa, hidalga y plena de fe en su destino, España...1485.*¹⁵⁶

En el afán de sofocar cualquier posibilidad de resurrección de la polémica entre hispanistas e indigenistas, cuya efervescencia en los años previos a la guerra fue uno más de los factores que habían contribuido a crear un ambiente de división en México, el descubrimiento y la Conquista se reinterpretaban y enfocaban, ya no como el argumento esgrimible para fomentar divisiones, sino como la razón de nuestra unidad. Así se explica que los argumentistas del filme hayan llevado a Cristóbal Colón a decir, a los primeros aborígenes que vio, un parlamento como el siguiente: “Seguramente no entenderéis las palabras que voy a deciros, pero *en nombre de los reyes de Castilla os ofrezco la amistad de España y de sus hijos. Que este abrazo que te doy sea como el símbolo de una nueva raza que marcará el día lejano nuevos caminos a la humanidad.*”¹⁵⁷

El planteamiento del orgullo por el idioma (español), la religión (católica) y la sangre o la raza (mestiza) buscaba refrendar el orgullo patrio y la latinoamericanidad, justamente cuando los mismos recursos se esgrimían como justificación del fascismo, que así pretendía fundamentar sus arbitrariedades. Las constantes menciones de que los reyes católicos habían estado muy ocupados “expulsando de la ‘patria’ a los infieles, mahometanos”, etc., y la constante argumentación de que todo lo que hacían era “en bien de la patria” era una muy clara referencia a las naciones europeas que en aquellos años cuarenta habían sido invadidas por Alemania y se veían compelidas a la guerra de resistencia.

Por lo anterior se explica el uso del término patria en un contexto histórico, los siglos xv y xvi, donde los conceptos sobre patriotismo o nación no existían como tales. El epígrafe inicial que señalaba que “en el siglo xv existía en la vieja Europa una nación poderosa” se

¹⁵⁶ Texto tomado de la introducción de la película *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943).

¹⁵⁷ Parlamento de *Cristóbal Colón* (interpretado por Julio Villarreal). Las cursivas son mías.

entiende y se puede justificar sólo como una "licencia" histórica, a la manera en que lo proponen los autores Gregg y Toplin. Su uso es sólo entendible si tenemos en cuenta que, hacia 1485, cuando se inicia la acción del filme, España no era todavía una nación, y mucho menos era poderosa. No se había dado la unificación territorial, que se alcanza precisamente en 1492, con la reconquista de Granada; la unidad lingüística comienza apenas a cobrar forma hacia el mismo año con la publicación de la primera gramática castellana, la de Antonio de Nebrija; y el carácter de potencia lo adquirió España precisamente a raíz del descubrimiento, conquista y colonización de América.

Pese a todo, *Cristóbal Colón* fue referida como demostrativa del "estado de madurez absoluta del cine mexicano, de nuestra industria fílmica capaz de afrontar asuntos de la máxima envergadura y lograrlos con perfección y la potencialidad comparables a los más grandes estudios de otros países".¹⁵⁸ Por lo mismo, aquella elegía llegaba a la conclusión de que *Cristóbal Colón* había surgido de "la noble idea de construir la primera epopeya popular colombina y el mérito de incorporar a la pantalla del cine hablado en español una de las películas más costosas, difíciles y de más noble intención que se han visto y que en mucho tiempo no podrá igualar el 'séptimo arte'".¹⁵⁹

De hecho, estos afanes reivindicatorios del mestizaje de América ya habían dado lugar, el 18 de noviembre de 1940, a la constitución de un Comité Coordinador de la Vinculación Continental de los Mestizajes, cuya sede se estableció en la ciudad de México con delegados representantes de todo el continente.¹⁶⁰ Esfuerzos como éste, o como los que se hacían a través del cine, se correspondían en línea paralela con las posiciones oficiales. Ilustrativas de ello son las declaraciones que hacían los embajadores, por instrucciones de la cancillería mexicana, para

¹⁵⁸ "La epopeya de Colón es llevada a la pantalla", *El Universal*, 3ª sección, 27 de junio de 1943, p. 11.

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

¹⁶⁰ Aquel comité tuvo sus oficinas en Donceles 98, en los despachos 203 y 204, y entre sus propuestas se incluían los intercambios culturales, la creación de una moneda única, la reivindicación de los grupos indígenas de la región y, más importante en el momento, la defensa común del continente. AGN/MAC/577.1/10.

fomentar el panamericanismo también desde los círculos diplomáticos. Por ejemplo, el 7 de enero de 1942, el primer embajador de México ante Uruguay, Carlos Darío Ojeda declaró lo siguiente:

El Panamericanismo es, en mi concepto, la expresión que designa o simboliza a LA RAZA ESPIRITUAL DE AMÉRICA, formada por hombres de diferente pigmentación y habla diversa, pero inspirados en la democracia como indispensable elemento de convivencia humana [...] El Panamericanismo en estos momentos es suceso de tanta importancia histórica como el descubrimiento de América, porque a su luz se ha descubierto una incontrastable fuerza de unificación espiritual que pesará en los destinos del mundo y a cuya fuerza se sumarán todos los hombres libres de la tierra, fortaleciendo el contenido director que ya enuncia.¹⁶¹

Es evidente que, cuando los planteamientos oficiales, diplomáticos, propagandísticos, etc., ponían de relieve el “mestizaje espiritual” o “la raza espiritual”, se buscaba siempre con ahínco no reavivar las discusiones por las difíciles circunstancias en que todavía vivía la mayoría de los pueblos indígenas del continente. Los beneficiarios de todo el desarrollo propiciado por Estados Unidos en América Latina eran los sectores mestizos y, principalmente, las oligarquías criollas del continente, que por única ocasión permitieron distribuir los residuos de su prosperidad hacia las clases medias.

Lo anterior explica el cuidado con que se manejaban los temas del indigenismo en el cine, cuando de filmes históricos se trataba, y que los proyectos que no se asemejaran a las propuestas del indigenismo al estilo Fernández-Figueroa no recibieran nunca el apoyo oficial ni de la OCAIA. Una de aquellas propuestas fue la siguiente:

Muy respetable Sr. Presidente: [...] Como nos consta qué siempre se haya Ud. muy bien dispuesto a ayudar y favorecer con su valiosísima ayuda y estí-

¹⁶¹ AGN/MAC/577.1/10, Declaraciones del embajador mexicano ante Uruguay, Carlos Darío Ojeda al diario *La Razón*, miércoles 7 de enero de 1942. El efecto del liderazgo mexicano en materia de panamericanismo se hizo sentir en todo el continente. Hacia enero de 1944, llegó a México el intelectual peruano Artemio Pacheco, con la misión de publicar un libro titulado *América es una sola*. Véase Novo, *op. cit.*, p. 74.

mulo a toda empresa nacional que tienda a propagar hechos históricos que pongan de realce las virtudes de nuestra raza y aviven nuestro patriotismo, sobre todo en éstas cruentas épocas, en que es tan necesaria la unificación nacional, nos permitimos manifestar a Ud. que tratamos de filmar, hablada, haciéndola de mayores vuelos e importancia, la película nacional "CUAUHTEMOC", que tanto gustó y que fue de las primeras que prestigió nuestra industria filmica en el extranjero, cuando hace años se hizo muda, habiendo sido dirigida entonces, por uno de los suscritos Prof. y Director Manuel de la Bandera [...] Además del interés propio de la película de que se trata, el cual hará que tenga un éxito continental indiscutible, tendrá ahora el que le aumente el estado de emergencia, por el símbolo de libertad y patriotismo que encarna la noble figura de ese genuino héroe azteca, y con tal motivo no es aventurado afirmar que tendrá Ud. a bien brindarnos su poderosa ayuda y estímulo, para el logro de nuestro empeño que es fundamentalmente patriótico y levantado [...] Anticipando a Ud. muy respetable Sr. Presidente, nuestros agradecimientos, por lo que tenga a bien ordenar se haga en favor de ésta idea, que esperamos acogerá con toda simpatía, nos repetimos a sus estimables órdenes, como sus afectísimos amigos y SS. SS. [...] Francisco G. García. Manuel de la Bandera. Apartado Postal Núm. 1911.¹⁶²

En esta misiva, enviada a la Presidencia de la República el 10 de mayo de 1944, se exponían prácticamente los mismos argumentos que los demás productores del cine mexicano, en lo general, habían utilizado para acogerse al beneficio de los patrocinios económicos y logísticos que por entonces prestaban el gobierno avilacamachista y la OCAIA a la industria del cine mexicano. Pero este proyecto, aunque se refería a "estas cruentas épocas, en que es tan necesaria la unificación nacional", no recibió patrocinio alguno precisamente porque su temática podía contribuir a todo, menos a la unidad.

El tema histórico referente a los indios era de interés, pero irrelevante debido al "estado de urgencia" mencionado en la propuesta. A sólo cinco días después de enviado su proyecto, los firmantes recibieron la siguiente respuesta de la Secretaría de Gobernación: "Penosamente me permito manifestar a Uds. que en nuestro actual Presupuesto de

¹⁶² AGN/MAC/523.3/61, Francisco G. García y Manuel de la Bandera a Manuel Ávila Camacho, 10 de mayo de 1944. Las cursivas son mías. Se ha respetado la ortografía original de la carta citada.

Egresos no existe partida alguna que pudiera reportar la erogación de que se trata.¹⁶³ Inconformes con aquella resolución, conocedores ya de los caminos un tanto sinuosos que el gobierno y la OCAIA estaban siguiendo para apoyar a algunos productores, y con la constancia de quiénes habían sido beneficiados, García y De la Bandera volvieron a la carga más de cinco meses después con los siguientes argumentos:

El Sr. Henry C. Wallace Vice-Presidente de la Unión Norte-Americana, recomendó especialmente al Coordinador de Asuntos Interamericanos, buscara la forma de atender a la filmación de la película histórica "CUAUHTEMOC", y estamos en tratos con su representante en esta ciudad, aunque como revolucionarios mexicanos, anhelamos vivamente que la citada película sea hecha en México y por mexicanos, con la ayuda del S. Gobierno que usted dignamente preside [...] Creemos que en el caso podría seguirse el mismo procedimiento que se empleó en la filmación de la película "Morelos" o el "Padre Morelos" en que la Secretaría de Hacienda estableció en el Banco Cinematográfico, S.A. un fideicomiso por la cantidad indispensable. En la inteligencia de que ni remotamente existe temor de un fracaso y que el manejo del dinero estará a cargo del Banco, con la mira de que en un plazo no mayor de un año se reintegre la suma que se invierta en la película de que se trata [...] Como nos consta que siempre el Sr. Gral. De Dño. Don Lázaro CÁRDENAS se haya bien dispuesto, como usted, a favorecer con su valiosa ayuda y estímulo a toda empresa nacional que tienda a propagar hechos históricos que ponga de realce las virtudes de nuestra raza y aviven nuestro patriotismo, sobre todo en esta cruenta época en que es tan necesaria la unificación nacional, le estamos rogando que en próximo acuerdo que tenga con usted, se sirva tratarle este asunto que, estamos seguros, merecerá de su parte su valioso apoyo oficial [...] Reiteramos a usted nuestros merecimientos y nos repetimos, como sus respetuosos amigos y SS. SS. [...] Francisco G. García. Manuel de la Bandera.¹⁶⁴

La posición del gobierno fue, sin embargo, firme, y el proyecto sobre Cuauhtémoc no se filmó, como tampoco se había podido

¹⁶³ *Loc. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, Francisco G. García y Manuel de la Bandera a Manuel Ávila Camacho, 23 de octubre de 1944. Es muy probable que al mandatario no le haya parecido demasiado grato el empeño "fundamentalmente patriótico y levantado" de García y De la Bandera, que se atrevían a sugerirle la tutela de Cárdenas, su antecesor, y a reiterarle, como solicitantes, sus "merecimientos".

concluir la película *La Conquista de México*, iniciada por Miguel Contreras Torres en 1937 y ya referida en el apartado sobre el cine de aquel director. También es ilustrativo al respecto el caso de Luis Lezama, que no había dirigido cine desde 1938, cuando realizó *El cementerio de las águilas*, y quien hubo de esperar demasiado para llevar a cabo, ocho años después, *Tabaré*, que fue su último filme en 1946. Por sus referencias a la Conquista española de América en el siglo XVI, *Tabaré*, aun si hacía énfasis en la historia romántica de los protagonistas, se filmó pero hubo de esperar para su estreno, hasta 1948.

LA HISTORIA MEXICANA Y LA RELACIÓN CON FRANCIA

En algunos filmes fue muy evidente que lo que aparentemente eran inconsistencias ideológicas de los personajes, en realidad era producto de los malabarismos intelectuales y teóricos en que se involucraron quienes producían el cine de temas históricos o, en todo caso, reflejo de las inconsistencias ideológicas de los argumentistas y directores. Éste fue quizá el caso específico de Miguel Contreras Torres, quien desde los años treinta se había especializado en la producción de filmes basados en el juarismo, la guerra de tres años (o guerra de Reforma) y el imperio de Maximiliano y Carlota. Sin embargo, Contreras Torres no sería el único de los realizadores mexicanos que, al referirse a la historia de las relaciones entre Francia y México, enfrentaría algunos problemas.

Pese a las que pudieran haberse considerado buenas intenciones en esos proyectos, no todos podían estar de acuerdo con las películas históricas mexicanas. Algunos europeos encontraron que se hacía una exposición parcial de la historia en los filmes. Ciertamente, el cine nacional había dado en tratar de distinguir entre “buenos” y “malos” españoles, por ejemplo cuando se hacía referencia a los conquistadores militares y a los religiosos que llegaron al continente en el siglo XVI, o bien cuando se trataba de diferenciar entre franquistas y republicanos, si las historias se ubicaban en el siglo XX. En este proce-

der, los productores mexicanos estaban en comunión con los productores británicos y estadounidenses, que solían diferenciar entre nazis y alemanes buenos en las historias de propaganda. Pero no siempre fue posible evitar fricciones y desacuerdos en el cine mexicano, sobre todo en lo que atañía a la relación franco-mexicana del siglo XIX.

El siglo XIX mexicano había sustituido a la época colonial como el escenario romántico ideal para los argumentos, como la *belle époque* del pasado mexicano que se planteaba en las películas. Después de la adaptación del cuento *Caballero y marqués*, de Carlos Capilla, que hizo Eduardo Ugarte con la colaboración de Julio de Saradez para *Amor de chinaco* o *El último chinaco* (Raphael J. Sevilla, 1941), se hizo la ya citada *Caballería del imperio*, entre varias otras. Fueron probablemente las películas de este corte las que lograron mayor profusión.

Entre la multitud de títulos con romances ubicados en aquella época, además de la de Contreras Torres hecha en 1942, se pueden citar algunas de las realizadas en 1943: *La guerra de los pasteles* (de Emilio Gómez Muriel), *La fuga* (de Norman Foster), *Una carta de amor* (o *Aquella carta de amor*, de Miguel Zacarías), *Mexicanos al grito de guerra* (o *Historia del Himno Nacional*, de Álvaro Gálvez y Fuentes) y *El camino de los gatos* (de Chano Urueta), además de *Alma de bronce* (o *La campana de mi pueblo*, de Dudley Murphy)¹⁶⁵ y la ya citada *El jagüey de las ruinas* (de Gilberto Martínez Solares), estas dos últimas hechas en 1944.

La realización de los filmes sobre la historia de México en la época de sus guerras con Francia planteó serios dilemas para los productores del cine mexicano. Mientras algunos filmes trataban a toda costa de encontrar un saldo positivo y lograr un tono conciliador en cuanto al manejo del fondo histórico sobre el que se insertaban las historias románticas, algunos de ellos no lo lograron del todo, ocasionándose

¹⁶⁵ Esta película fue causa de un tremendo conflicto legal entre CLASA Films Mundiales y United Artists, la firma estadounidense que habría de encargarse de distribuirla. Ese problema, que hoy prácticamente impide ver la película, es descrito por Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema, 17), pp. 208-209.

controversias e inclusive protestas diplomáticas. Una referencia más detenida a estos filmes lo muestra claramente.

La guerra de los pasteles (realizada sobre un argumento de Celestino Gorostiza,¹⁶⁶ adaptado por el abogado, filósofo, periodista y actor Rafael Solana y por Emilio Gómez Muriel), fue en realidad una comedia muy ligera, cuyo fondo lo constituía la guerra franco-mexicana de 1838, y concluía con un festejo de tono pacificador donde se decía que “el pastel de la paz simbolizará la nueva era de amistad entre México y las demás naciones”.¹⁶⁷ Por lo demás, la película establecía desde su inicio que “el asunto de esta comedia está inspirado en un capítulo de la historia de México, pero los autores no han pretendido apearse a la realidad, sino que se han alejado de ella deliberadamente”.¹⁶⁸

Filmes como *La fuga*, de Norman Foster, también se permitían reflexiones que buscaban ser conciliadoras y evitaban polarizaciones en la perspectiva de que los espectadores podrían asimilar los hechos. El guión, adaptado sobre *Bola de sebo* (Guy de Maupassant) por Norman Foster y la argumentista estadounidense Betty Cromwell, narra la historia de un grupo de ciudadanos mexicanos, entre ellos una mujer estadounidense acompañada de su hija casi recién nacida, que en 1862 viajaban de la capital a Veracruz para huir de la guerra y eran detenidos por un retén del ejército francés.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Originario de Tabasco, Celestino Gorostiza (1904-1967) fue el fundador del Teatro de Ulises en 1928, junto con Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo. Posteriormente, fundaría el Teatro de Orientación (1932-1938), que dejó para dirigir el Departamento de Teatro de Bellas Artes en 1938. Fue también director de CLASA y después miembro fundador en la Academia Cinematográfica en 1942, así como de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en 1946.

¹⁶⁷ Tomado de los diálogos de *La Guerra de los pasteles*.

¹⁶⁸ *Ibid.*, Introducción del filme.

¹⁶⁹ Los personajes que buscaban alcanzar el puerto para huir al extranjero de la inminente guerra con Francia eran el conde Eustaquio de la Cadena, michoacano de Valladolid (Morelia); su esposa Leticia Rosales, condesa de la Cadena originaria de Chilpancingo; el señor Neftalí López, comerciante yucateco originario de Mérida; su esposa Josefá Sánchez, de Guanajuato; Baldomero Medina Lugo,

Al mostrar a los mexicanos de distintos puntos del país como en una especie de microcosmos, se recreaba la situación idónea para que, enfrentados todos los personajes a una situación límite, pudieran hacerse los planteamientos en el sentido de que “en estos tiempos todos somos hermanos y debemos ayudarnos”.¹⁷⁰ El procedimiento también servía para confrontar diversos caracteres y valores, y como resultado destacar como lo único valedero el patriotismo. Cuando María Inés expresa que ella no quiere huir y dice “yo quiero a mi tierra y aquí me han de enterrar”, otro personaje, el único norteño de la historia, le contesta

¡Así se habla! Usted piensa como el pueblo. El espíritu de México está en el campesino y en el arriero, en el obrajero [...] en esos niños que duermen acurrucados colgando de los rebozos de sus madres y en esos cancioneros de las plazas que cantan con toda su alma las glorias de su país [...] y también sus tragedias [...] ¡Así se habla, tuerto o derecho es nuestro país!¹⁷¹

ganadero duranguense, y María Inés Flores, prostituta oriunda de Tlaxcala que habría de ser sacrificada para salvar a todos los demás, quienes la obligaron a entregarse al oficial francés que los retenía y que sólo así los dejaría libres. Aparte de la solidaridad del personaje norteño (como era lugar común en el cine mexicano), María Inés recibía la del único personaje estadounidense de la historia, la estoica mrs. Alice Garland, cuya pequeña hija, significativamente llamada Hope (Esperanza), muere de un balazo en la refriega con un grupo de bandidos que asaltan al grupo cuando, después del sacrificio de María Inés, el teniente francés les permite continuar con su camino. Sinopsis mía.

¹⁷⁰ Tomado de los diálogos de la película *La fuga*.

¹⁷¹ Obsérvese que esta expresión es idéntica a la empleada por el personaje de Lupe en *Soy puro mexicano*. Es interesante destacar, además, que en la trama argumental de *La fuga*, sólo el norteño propuesto en el argumento brinda su solidaridad a María Inés. De la misma manera que el cine mexicano ayudó a crear el mito del capitalino abusivo contra provincianos “inocentes” o “bonachones”, también contribuyó a crear el mito del norteño como el personaje franco, confiable y directo. Los diálogos y personajes de multitud de filmes merecerían un estudio aparte al respecto, sobre todo las películas que solían empezar con textos introductorios donde se decía “[...] dedicamos esta producción a la raza noble y valiente del norte de nuestra República”. Tomado de la película *Jesúsita en Chihuahua* (René Cardona, 1942).

El soporte de las canciones compuestas por Ernesto Cortázar reforzaba reflexiones como las anteriores, a la vez que, por medio de su tono y de su forma, buscaba aligerar la trama.¹⁷²

La fuga permitía que los personajes, ante la imposibilidad de escapar hacia puerto seguro, dejaran aflorar los mejores y peores aspectos de la naturaleza humana. En este sentido, *La fuga* fue una muy aceptable alegoría sobre la oposición entre prejuicio y sacrificio, entre aristocracia y pobreza, entre la impiedad y la solidaridad. A la par que se reflexionaba sobre el hecho de que la “gente común”, “la gente pobre no hace las guerras”,¹⁷³ se planteaba además el dilema entre el amor y el patriotismo, que había sido abordado también por el cine alemán y británico durante la guerra.¹⁷⁴

Para no ocasionar en los espectadores conflictos de conciencia que aminoraran el efecto de todas las reflexiones planteadas, los personajes protagónicos de *La fuga* mueren al final de la historia, lo cual le

¹⁷² Ese Napoleón Tercero/ tiene la cabeza dura,/ pues mandó sus batallones,/ a correrse una aventura;/ quiere hacer de nuestra patria/ una posesión francesa./ Ese Napoleón Tercero/ tiene dura la cabeza./ Ese Napo Napo Napo/ Napoleón está de broma;/ cuánto apuestan que se queda/ como el que chifló en la loma./ Por ahí dicen que a los suavos/ nunca les ven las espaldas,/ pero nuestros indios bravos/ les verán hasta las... faldas./ Ese Napo Napo Napo/ Napoleón está de broma/ cuánto apuestan que se queda/ como el que chifló en la loma,/ pues si cuentan con los suavos/ que son buenos pa' la guerra,/ aquí está un Benito Juárez/ pa' salvar a nuestra tierra. Canción tomada de *La fuga*. En los créditos no se aclara si data del siglo XIX, como algunas otras que se emplearon en las cintas mexicanos de la época.

¹⁷³ *Loc. cit.*

¹⁷⁴ En el caso de *La fuga*, la protagonista de la historia y un oficial del ejército francés se enamoran y él le dice a la joven “Yo sé que nuestro pueblo, el verdadero pueblo de Francia, no aceptará esta guerra (contra México).” En descargo de ese país, Ricardo Montalbán interpretaba a un soldado francés que se oponía a la ofensiva contra México argumentando que las guerras no son asuntos del pueblo, a lo que su superior le respondía: “nosotros no somos pueblo, teniente, somos soldados, y los soldados obedecen órdenes, ¡incorpórese inmediatamente a su mandol”. Así, se daba pie a que algunos de los personajes mexicanos disculparan al soldado francés con la excusa de “¡Qué iba a saber ese pobre teniente, si no hace más que lo que le ordenan!” Frases citadas de los diálogos del filme.

acarreó al filme el calificativo de tener “un argumento patriótico, romántico y trágico”.¹⁷⁵ Se dijo que para él se había seguido la receta de “tomar un episodio histórico, endulzarlo con un romance, meterle en el diálogo algunas frases de patriotismo estallante (y) con este material construir una película de buena manufactura”.¹⁷⁶

No obstante la apreciación anterior, el hecho de que el argumento se hubiera basado en un cuento de Guy de Maupassant dio lugar para que se insistiera, respecto a *La fuga*, en la necesidad de preservar “la mexicanidad” de los filmes. Se sostenía que “si el cinematógrafo mexicano quiere competir con los otros países después de la guerra, tiene que hacer películas mexicanas con obras mexicanas, costumbres mexicanas, con todo lo que Foster ve y que nuestros productos pierden de vista”.¹⁷⁷

Otro de los filmes referidos a aquella etapa de la historia de México que tuvieron un tono conciliador hacia Francia lo fue *Una carta de amor* (o *Aquella carta de amor*, de Miguel Zacarías, 1943), en la que el personaje del coronel francés declina ejecutar al protagonista, un chinaco interpretado por Jorge Negrete, y lo hacía en reconocimiento a “la bravura con que todos los mexicanos han luchado contra la invasión”. El francés expresaba también su arrepentimiento “por el daño causado a esta hermosa tierra”, expresaba su deseo “de dar fin a la injusticia de la invasión” y manifestaba finalmente su admiración diciendo que “si por desgracia la Francia llega a ser invadida, anhelo que así la defiendan los franceses”.¹⁷⁸

A saber si esta última afirmación, pretendiendo parecer un gesto conciliador, se tomó como una alusión a la Francia que no pudo defenderse ni detener la invasión nazi, y acabó por parecer un insulto para los franceses que vivían en México. Pese a que la prensa capitalina consideró que con *Una carta de amor* se le daba a Francia la honra que merecía y se lavaba la afrenta que se le había hecho con *Mexicanos al*

¹⁷⁵ *El Cine Gráfico*, 9 de julio de 1944, pp. 12 y 19. (El paréntesis es mío)

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ El Duende Filmo [seudónimo], “Nuestro cinema”, *El Universal Gráfico*, 12 de julio de 1944, p. 17.

¹⁷⁸ Frases tomadas de los diálogos de *Una carta de amor* o *Aquella carta de amor*.

grito de guerra,¹⁷⁹ los franceses residentes en México protestaron contra *Una carta de amor* y *La guerra de los pasteles* al mismo tiempo que contra *Mexicanos al grito de guerra* y *Alma de bronce*, como se refiere más adelante.

Tenía razón la colonia francesa, pues pese a los esfuerzos interpretativos que buscaban ser positivos, filmes como *Mexicanos al grito de guerra* y *Alma de bronce* tuvieron un tono grandilocuente y poco conciliatorio hacia Francia, que era también uno de los aliados, y hasta la prensa misma decía que no había por qué ensañarse haciendo leña del árbol caído,¹⁸⁰ en clara referencia a la ocupación de Francia por los nazis. Desde la perspectiva oficial y comercial todo esfuerzo era válido para alentar el patriotismo, aunque a veces los resultados fueran contraproducentes.

Mexicanos al grito de guerra, o *Historia del Himno Nacional*, fue un ejemplo de gran conflicto que conviene abordar con detenimiento. Los Comités de Defensa Civil, organizados en toda la República, habían tomado la medida, como en España, de que se tocara el himno nacional en toda clase de salones de espectáculos “[...] para avivar el entusiasmo del Pueblo y despertar en él el espíritu bélico y robustecer el cariño y mejor comprensión de la expresión: Patria”.¹⁸¹ La medida resultó contraproducente, como lo hizo saber al mismo presidente de la República el espectador arriba citado, quien, seguramente atribulado por aquellos excesos patrióticos, exponía además en su misiva lo siguiente:

[...] a ésta fecha (31 de julio de 1942), ya se notó cierto malestar entre los espectadores, cuando reconocen llegada la hora o el momento de escuchar aquello, y diariamente, puede notarse, que las personas sacrifican hasta alguna parte de la película que más les gusta, por no tener que levantarse de su asiento; y guardar la compostura que requiere la seriedad del caso, mientras se escucha

¹⁷⁹ El Duende Filmo, *El Universal*, 21 de noviembre de 1943, p. 9, y Anotador [seudónimo], *El Cine Gráfico*, 28 de noviembre de 1943, p. 16.

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

¹⁸¹ AGN/MAC/523.3/36, carta abierta a Manuel Ávila Camacho de Zeferino Flores Dávalos, de Acaponeta, Nayarit, con copia para *El Universal*, 31 de julio de 1942. Se ha respetado la grafía original de la carta.

nuestro Canto Nacional [...] No trato de interpretar los sentimientos del Pueblo, porque en ése aspecto no son los míos propios; pero hé reconocido y lo hago de su Superior conocimiento, que en realidad, nuestro Hímnno resulta monotonno tocado diariamente, y casi como un obligación nada mas; y como propaganda, resulta mas inaceptable.¹⁸²

Otra de las medidas del gobierno mexicano para impulsar el conocimiento y la difusión del himno nacional consistió en publicar una *Historia ilustrada del himno nacional mexicano*, publicitada como una "Edición especial pro unión fraternal mexicana Patria y Libertad", cuya autoría, propiedad y edición se atribuyeron a Francisco Gorráez Maldonado.¹⁸³

En este contexto, y en sintonía con los tiempos oficiales, más que con la disposición del público, los hermanos Rodríguez, productores de cine, tan entusiastas y patrióticos como casi todos en aquel momento, se propusieron un año después la filmación de una película originalmente titulada *Historia del himno nacional*. Sabedores de que todos aquellos proyectos contaban con el beneplácito oficial, quisieron asegurarse de todos modos el apoyo material que un proyecto de dicha envergadura significaba, por lo que se dirigieron al Ejecutivo en los siguientes términos:

Muy respetable Sr. Presidente [...] Orgullosos de la marcha constructiva de nuestro país y aquilatando la justa y patriótica labor de usted al frente del Ejecutivo, nos permitimos dirigir a usted la presente para exponerle de una manera concreta, a más de humilde y sincera, *nuestro ferviente deseo de colaborar dentro de nuestras posibilidades en la industria de la cinematografía, para exaltar el patriotismo de nuestro pueblo* [...] Se trata, Sr. Presidente, de la filmación de la película que esta Compañía Productora Rodríguez Hermanos y el Sr. General Juan F. Azcárate llevarán a efecto con el título de "Mexicanos al Grito de Guerra". *Francia filmó su "Marsellesa", los Estados Unidos hicieron la película sobre*

¹⁸² *Loc. cit.* Se ha respetado la grafía original.

¹⁸³ La copia de esta publicación que obra en el Archivo General de la Nación muestra, en la página 6, los versos 5 y 6 (Mas si osare un extraño enemigo...), ilustrados con soldados y tanques de guerra como los que ya se usaban en la Segunda Guerra Mundial. AGN/MAC/523.3/51, fóldeX relativo al Hímnno Nacional y el nacionalismo.

su himno y nosotros deseamos realizar "Mexicanos al Grito de Guerra" como homenaje a nuestro querido Himno Nacional [...] El argumento está basado en la historia del Himno con incidentes sobre la vida del poeta Bocanegra en aquel concurso que tuvo lugar para escoger el mejor poema que enalteciera a la patria, presentándose a la vez la respetable figura del español Nunó que ante el espíritu indolatino de México pudo inspirarse para escribir tan hermosa melodía [...] El General Santa Ana aparece con su carácter ególatra, mientras que el gran indio de Guelatao, Don Benito Juárez, se presenta en la película con su recia figura reformista, dándole a su frase: "El respeto al derecho ajeno es la paz", la proporción que tiene y tendrá en la convivencia nacional de los pueblos [...] La escena bélica de gran influencia en el complejo de nuestro pueblo será la batalla del 5 de Mayo, gloriosa epopeya histórica a la que estamos dedicando muy especial cuidado. El valor, el patriotismo y la decisión de los soldados de aquel entonces se enardece y sube a escenas de heroísmo al escuchar las notas del Himno Nacional a quien usted y su Gobierno le han rendido ya varios homenajes, como el de tener a los dos autores del mismo en la Rotonda de los Hombres Ilustres [...] Queremos tener el honor de conocer su opinión al respecto, aunque sabedores de su entusiasmo por todo lo que signifique hacer patria, esperamos sea del agrado de usted, permitiéndonos hacerle constar que si merecemos su amable contestación, su carta no será usada en publicidad, sino que nos servirá de verdadero estímulo para llevar a cabo lo que consideramos nuestro máximo esfuerzo al servicio de México ya que, somos cuatro hermanos mexicanos, que hace doce años tuvimos la satisfacción de iniciar, con aparatos sonoros diseñados por nosotros, la industria cinematográfica nacional [...] Si en medio de sus múltiples ocupaciones, quisiera usted leer el argumento de la película, tendríamos mucho gusto en enviárselo en cuanto usted lo indique [...] Por su atinada labor al frente del Gobierno de la República, permítanos felicitarle de la manera más respetuosa y sincera, esperando recibir su contestación que mucho nos honrará [...] Muy atentamente, Producciones Rodríguez Hermanos, S. de R. L., Roberto Rodríguez.¹⁸⁴

No hay en los archivos constancia alguna de que los hermanos Rodríguez hubieran recibido alguna respuesta de aprobación oficial, pero es casi seguro que de algún modo la obtuvieron. *Mexicanos al grito de guerra*, basada en un argumento de su director, Álvaro Gálvez

¹⁸⁴ AGN/MAC/523.3/51, Roberto Rodríguez a Manuel Ávila Camacho, 25 de junio de 1943. Las cursivas son mías.

y Fuentes¹⁸⁵ (adaptado por José Rodríguez y Elvira de la Mora), seguramente fue patrocinada por la OCAIA y tuvo buen éxito comercial. La introducción del filme advertía que

Esta película no pretende ser una lección de historia. Es un relato imaginario en el que se mezclan muchos personajes y sucesos auténticos, destinados a exaltar a los hombres de aquella memorable jornada del 5 de mayo en la que se mostró airosa toda la grandeza de la patria cantada en las vibrantes estrofas de nuestro himno nacional [...] Para los autores de este canto glorioso, don Francisco González Bocanegra y don Jaime Nunó, con los que México tiene una deuda eterna de gratitud, va el homenaje de esta obra consagrada respetuosamente a su memoria.¹⁸⁶

Fue bajo la oleada discursiva en boga como se filmó la historia del himno nacional mexicano, cuya importancia se mencionaba en el argumento como la necesidad de “*algo que nos una y nos haga sentirnos a todos como hermanos, algo épico, solemne, que nos haga creer en México como en una cosa grande y sublime, que nos induzca a defender su suelo con todas nuestras fuerzas, por encima de los odios internos que ahora separan a los mexicanos*”.¹⁸⁷

Otra vez el propósito de evitar distanciamientos con España, en parte por no perder la explotación de aquel mercado, hizo que en *Mexicanos al grito de guerra* la perspectiva del personaje del delegado español, participante en la intervención tripartita de 1861, dijera en el filme a los franceses e ingleses que “*si la bravura es proverbial en las armas españolas, debo recordar a vosotros que consideramos hijos también de España los que tal vez aquí tengamos que combatir. Si sus discordias los dividen o perturban no por eso merecen menos la consideración de los pueblos que por dicha disfrutamos de paz y sólidos gobiernos.*”¹⁸⁸ El halago para la España fascista, que en

¹⁸⁵ Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975), conocido como El Bachiller, estudió derecho y fue locutor y periodista, además de argumentista, guionista y director de su único filme, *Mexicanos al grito de guerra*.

¹⁸⁶ Introducción tomada de *Mexicanos al grito de guerra* o *Historia del himno nacional*.

¹⁸⁷ Tomado de los diálogos del filme. Las cursivas son mías.

¹⁸⁸ *Loc. cit.* Pese a la ruptura oficial del gobierno mexicano con el gobierno de Franco, la industria mexicana del cine se manifestó en todo momento opuesta a esa deci-

1944 disfrutaba efectivamente de la “paz” y la “solidez” de la dictadura franquista fue más que evidente.

Además, el discurso del personaje de Juárez también contenía múltiples alusiones a la Europa que en 1943, como en el siglo pasado, tenía que ser combatida. A eso se refería evidentemente el subtítulo en inglés que se puso a la película bajo su título en castellano: *We Are Americans Too*.¹⁸⁹ Discursos como el del personaje de Juárez adquirirían así su cabal sentido:

Nuestra dignidad nacional se halla ofendida y en peligro tal vez nuestra independencia. Fuerzas extranjeras han invadido nuestro territorio, so pretexto de cobrarse una deuda por la fuerza, cosa a la que no tenían derecho. Yo apelo a vuestro patriotismo y os excito a que olvidando odios y enemistades de partidos y opiniones, os unáis a la defensa de la causa más grande y más sagrada para los hombres y para los pueblos, la defensa de la patria. *Europa cree débiles a los países americanos. Nosotros no iríamos jamás a provocarlos. Pero si vienen a buscarnos a este continente, que es nuestro hogar, para tratar de esclavizarnos, demostraremos a sus ejércitos invencibles que un país pequeño es grande, que un país débil es fuerte, que una nación joven es poderosa cuando la unen el amor a la libertad y a la justicia. México les enseñará que el respeto al derecho ajeno es la paz.*¹⁹⁰

En alguna de las secuencias del filme, el personaje interpretado por Pedro Infante dice textualmente que “*aunque sufriéramos mucho los mexicanos con nuestros gobiernos, jamás permitiríamos que vinieran extranjeros a gobernarnos*”.¹⁹¹

sión y no es difícil advertir que, independientemente del interés por el mercado español, las alabanzas de España y lo español manifestadas en el cine reflejaban las simpatías que un buen sector de la industria sentía por el régimen franquista.

¹⁸⁹ García Riera, *Historia documental...*, vol. 3, p. 59.

¹⁹⁰ Tomado del filme. En algunas otras secuencias Juárez se rehusaba a pedir préstamos al extranjero, con el argumento de que “no necesitamos el dinero para triunfar”, y agregaba que pedir un préstamo “en las actuales circunstancias equivaldría a traicionar a la patria. Que no caiga sobre nosotros esa mancha”. Esto se decía precisamente cuando México recibía de Estados Unidos la mayor cantidad de préstamos hasta ese momento de la historia.

¹⁹¹ Tomado de los diálogos del filme. Las cursivas son mías.

No fueron aquellas reafirmaciones de la autodeterminación las que ocasionaron los conflictos, sino el hecho de que, para lograr dicha autoafirmación, se llegara a denostar a pueblos como el francés, que en ese momento estaban del lado de los aliados, con los cuales colaboraba México. El 25 de octubre de 1943, se planteó ante la Secretaría de Relaciones Exteriores la siguiente protesta:

Bajo el título de *Mexicanos al grito de guerra*, realizado por el Sr. Álvaro Gálvez y Fuentes, de la estación XEW, se exhibe actualmente en el teatro Alameda este filme en el que la realidad histórica se falsea de forma tal que resulta una evidente incitación popular contra Francia [...] No busco créditos ni criticar el llamado al patriotismo que yace en la base de la tesis general (del filme), ni defender la política de Napoleón III, pero *no puedo sino protestar contra la atribución que se hace a los franceses de palabras directamente inspiradas por los discursos hitlerianos*. Tampoco estoy de acuerdo en que el emperador se refiera a los mexicanos como salvajes que pueden ser vencidos por 500 hombres; ni apruebo la secuencia en la que un tratado es declarado por su ministro (de Napoleón) como “un pedazo de papel”; no acepto que el general Lorencez haya proclamado a sus soldados que pertenecían a una raza superior. *El efecto brutalmente manifestado por el público es la equiparación de los franceses con los nazis, lo cual bajo las circunstancias actuales es particularmente lamentable y provoca la indignación de la colonia francesa en México, la cual reitera en toda ocasión su deseo de mantener los sentimientos de cordial amistad que unen tradicionalmente a los dos pueblos.*¹⁹²

Es difícil saber, en consecuencia, si la nota introductoria que precede al filme se agregó con posterioridad a estas reclamaciones y se colocó a manera de justificación o estuvo en el filme desde su estreno. Lo cierto es que, pese a las declaraciones de que el cine mexicano no pretendía enseñar historia, es un hecho que el uso de ésta y los plantea-

¹⁹² Nota de protesta dirigida a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 25 de octubre de 1943 por la delegación en México del Comité Francés de Liberación Nacional. Las cursivas y los paréntesis son míos. El documento original está redactado en francés y la firma autógrafa al final del mismo no va acompañada del nombre del dirigente de dicho comité. AGE/SRE/III-833(72)/1. Para traducir este documento recibí auxilio del maestro Juan Salgado Ibarra.

mientos de los filmes mexicanos sobre la segunda guerra con Francia despertaron gran polémica entre la colonia francesa en México y otros sectores de la sociedad, como se desprende de los testimonios periodísticos sobre la exhibición de los filmes.

Poco después de la protesta contra *Mexicanos al grito de guerra*, el estreno de *Alma de bronce* (23 de noviembre de 1944), que había despertado grandes expectativas durante su rodaje y hasta antes de su exhibición, provocó que algunos sectores de la prensa cuestionaran la imagen que de los franceses se proyectaba en el filme, y parecía haberse vuelto habitual en las cintas mexicanas de tema histórico. Acabó por desatarse casi una campaña periodística contra la película, pues ni los personajes mexicanos salían bien librados en la que se calificó como "churro antipatriótico".¹⁹³

A continuación, en parte como resultado del escándalo periodístico, el 9 de febrero de 1945, Manuel Tello, director general de Asuntos Políticos y del Servicio Diplomático, informó al secretario de Gobernación, Miguel Alemán, de una nueva protesta contra las películas mexicanas de tema histórico que se referían a la segunda guerra con Francia. El señor Maurice Garreau Dombasle, ministro de Francia en México, había dirigido una nota diplomática a Ezequiel Padilla, el canciller mexicano, con argumentos en alguna medida similares a los que se habían hecho respecto a *Mexicanos al grito de guerra*. Pero los reclamos ahora estaban relacionados no sólo con el filme *Alma de bronce* (*La campana de mi pueblo*), basado en un argumento de su director Dudley Murphy y con diálogos de Héctor C. Fernández, sino contra el cine de aquella temática en lo general.

Numerosos franceses y amigos de Francia me han llamado la atención respecto al film que ha sido presentado en el cine *Palacio*, de México. Se trata de *Alma de Bronce*, producción de los *Estudios Azteca*, bajo la dirección del Señor (Dudley) Murphy. A pesar de la belleza de la película y de la notable actuación de los artistas mexicanos, se tiene la dolorosa sorpresa de ver en

¹⁹³ Ramón Pérez Díaz, *El Cine Gráfico*, 19 y 26 de noviembre de 1944; Juan Manuel Sánchez García, *Novedades*, 23 y 28 de noviembre de 1944; Alfonso de Icaza, *Cinema Reporter*, 2 de diciembre de 1944; *Cine Mexicano*, 2 de diciembre de 1944.

ella al ejército francés bajo un aspecto ridículo y odioso. *El heroísmo del pueblo mexicano es exaltado a costa de una tropa de conquistadores cuyos gestos están llenos de brutalidad y estupidez.* El recuerdo de esta intervención internacional ya antigua, de la que el Segundo Imperio francés cometió el error de hacerse campeón militar, se produce poco después de lo que se ha hecho parecidamente en las películas mexicanas *Mexicanos al grito de guerra*, *La guerra de los pasteles* y *El camino de los gatos*. Nadie duda que estos episodios constituyan todavía recuerdos dolorosos de un error sangriento y de una época imperialista condenada por la historia. Esta llaga se ha cerrado y desde entonces cada día más Francia y México están ligados por sentimientos de estimación, de profundo afecto, y por una fe común en los mismos ideales de libertad [...] Tal es la razón por la que *es muy de deplorarse que se multipliquen en la pantalla películas que tiendan a reavivar rencores felizmente olvidados y a perjudicar la amistad de nuestros dos países. La injusticia nos parece tanto mayor, cuanto que la intervención francesa no es ni la única ni la más grave que México haya tenido que sufrir en su historia [...]* Mientras el gobierno mexicano ha dado tantas pruebas de simpatía efectiva a Francia, la multiplicación de estas manifestaciones de hostilidad evidente por parte de la industria cinematográfica, cuya acción sobre las masas es tan poderosa, toma las proporciones de una verdadera campaña de incitación antifrancesa que estimo merece retener su atención.¹⁹⁴

A pesar de estas claras referencias al hecho de que el cine mexicano no era objetivo y que sus alegatos nacionalistas y panamericanistas omittían intencionalmente referencias a las incluso más violentas agresiones estadounidenses a México, el gobierno avilacamachista respondió a tales reclamaciones diciendo que era totalmente ajeno a las actividades de la industria cinematográfica aludida. Aquella respuesta era una mentira descarada, pues el filme desde su inicio mostraba exactamente lo contrario con toda la serie de agradecimientos que se incluían para los funcionarios que habían apoyado su realización.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Nota diplomática dirigida a Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de México, por la Legación de la República Francesa en México el 13 de diciembre de 1944 y firmada por el señor Maurice Garreau Dombasle, ministro francés ante el gobierno de México. AGE/SRE/833(72)/2. Las cursivas son mías.

¹⁹⁵ Respuesta de Ezequiel Padilla al ministro de Francia en México, del 9 de febrero de 1945. AGE/SRE/833(72)/2.

El apoyo de la OCAIA al cine mexicano suponía que éste no se usara para recrudecer los sentimientos antiestadounidenses de la población, y en consecuencia fue evidente que el nacionalismo mexicano de la época se alentó en el cine haciendo referencia a las agresiones europeas a México, y las francesas en particular. Pese a las declaraciones de la OCAIA en el sentido de que no ejercería ninguna censura sobre los productores mexicanos respecto a los argumentos que se filmaran, es un hecho que sí la impusieron tanto el gobierno mexicano, como el estadounidense a través de su embajada y sus agencias.¹⁹⁶

Es un hecho también que, desde la perspectiva del gobierno y de los productores mexicanos, funcionó una autocensura que los llevó a no referir en el cine la compleja historia de la relación México-Estados Unidos durante el siglo XIX.¹⁹⁷ Así, la visión parcial de los vínculos que los países aliados habían tenido con México en el pasado reflejaba en cierto sentido la relación que se estaba forjando en los años cuarenta. Los nazis habían ocupado Francia. México había roto relaciones diplomáticas con el gobierno de De Vichy. La colonia francesa en México, aunque tenía una fuerte vida política, económica y cultural, había quedado en desventaja frente a la arrolladora intromisión que en aquellos aspectos habían tenido e incrementado sustancialmente los angloestadounidenses. Por tanto, aquello explicaba que la imagen histórica de Francia, en su relación histórica con México, resultaba muy

¹⁹⁶ NAW812.4061MP/322, Francis Alstock a John C. Dreier, de la División de Repúblicas Americanas en el Departamento de Estado, 17 de septiembre y 28 de octubre de 1943. Alstock refería en aquel comunicado, respecto a los intentos de la embajada: "Cuando vaya a México explicaré la cuestión a Guy (W. Ray) y estoy seguro de que entenderá. Probablemente el meollo del problema es el resultado de un sobreentusiasmo de parte de ciertos individuos bienintencionados y al final de una interpretación parcialmente errónea del acuerdo-contrato que tenemos con los estudios (mexicanos). Tú sabes, estoy seguro, de que cuando los estudios acordaron apoyar la causa del hemisferio no tuvimos la intención de revisar sus guiones. Ten la seguridad de que cuando esté en México haré todo lo posible por solucionar las dificultades."

¹⁹⁷ El decreto del gobierno mexicano del 23 de diciembre de 1943 estipulaba la censura de los guiones de las películas antes de su realización, al modificar el artículo 16 del reglamento de supervisión cinematográfica.

seriamente afectada en aras de preservar la imagen de Estados Unidos frente a México y Latinoamérica.

Con todas aquellas parcialidades, y pese al tipo de recursos con que el cine mexicano se propuso servir a los fines de la propaganda contra el Eje, y en favor de los aliados y de Estados Unidos en particular, quedó claro que la estrategia mexicana siguió, paradójicamente, los mismos patrones adoptados por las cinematografías de los países totalitarios. Fue aquello lo que el teórico social Robert Merton definió en su momento como el uso de símbolos sagrados y sentimentales a discreción para provocar respuestas deseadas. En opinión de Merton, que hacia 1946 efectuó un temprano análisis de la producción y la política cinematográfica del Departamento de Estado, el empleo de los simbolismos “sagrados y sentimentales” —creencias y opiniones fundadas en lo emocional, como es característico en los sentimientos religiosos—, era inmejorable, de acuerdo con aquella política de propaganda filmica, porque parecía provocar resultados favorables en la mayoría de la gente, lo cual revestía al recurso, a la vez que de eficacia, en alguna medida de peligro.

Merton no afirmó que todo lo que apelara al sentimiento era manipulación, pero hizo una importante distinción, que fue útil para interpretar la producción de Hollywood durante la guerra, y bien puede servir para entender el sentimentalismo, el patriotismo y los discursos sobre la unidad y la nacionalidad de los melodramas familiares, religiosos, históricos, musicales, etc., del cine mexicano de los años cuarenta, y en general para comprender tanto a las cinematografías aliadas como a las del Eje.

Las apelaciones al sentimiento dentro del contexto de información relevante y conocimiento son básicamente distintas de las apelaciones al sentimiento que enturbian y obscurecen este conocimiento. La persuasión sobre las masas no es manipulación cuando provee el acceso a la información pertinente. Es manipulativa cuando la apelación al sentimiento es usada para exclusión de información pertinente.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Robert K. Merton, Marjorie Fiske y Alberta Curtis, *Mass Persuasion: The Social Psychology of a War Bond Drive*, Nueva York, 1946, citado por Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*, Nueva York, The Free Press, 1986, p. 71.

Éste fue, sin duda, el procedimiento utilizado en el cine mexicano, por ejemplo, cuando en su producción, con el afán de sustentar una buena relación con Estados Unidos y atenuar los sentimientos anties-tadounidenses en la población hispanoamericana, tergiversaron los hechos, ocultaron información y enfatizaron los aspectos negativos de la historia iberoamericana con Francia, contraviniendo los supuestos principios de una política pro aliada de propaganda cinematográfica.

Conviene matizar el uso que ya Merton hacía del término persuasión. Si bien es cierto que durante muchos años se habló de una supuesta manipulación de los espectadores, los estudios recientes en materia de comunicación sugieren que, más que manipular, los productos culturales como el cine persuaden e inclinan a las audiencias hacia posiciones y visiones que en alguna medida son ya compartidas por los receptores con los productores de los mensajes.

Así, nos enfrentamos al hecho incuestionable de que quizá las audiencias latinoamericanas respondieron relativamente a las tácticas persuasivas de un conjunto de emisores (todos los involucrados con la producción de aquel cine), cuando, una vez probadas las posibilidades reales de una agresión del Eje sobre Latinoamérica (a la luz de las intrigas descubiertas en Sudamérica y los ataques a los buques mexicanos), aquellas estaban preparadas para aceptar los mensajes contra el Eje, porque la experiencia reciente les había llevado a creer en el peligro real del nazifascismo en América. El cuerpo de diplomáticos, oficiales gubernamentales y gente involucrada en la campaña de producción filmica propagandística aprovechó la situación para cambiar la perspectiva inicial sobre la guerra y el Eje, en una población que inicialmente simpatizaba con este último, y que después tuvo necesidad de creer en una relación de amistad y solidaridad con Estados Unidos y adoptó la visión de este país como el salvador de la democracia.

En este sentido, las audiencias mexicana y latinoamericanas fueron sometidas a un tratamiento similar al que se dio a las audiencias del Eje. Las necesidades, deseos, temores, fantasías y frustraciones que ya existían en la sociedad alemana en crisis, agravada por una derrota previa y un tratado de Versalles que se consideraba injusto y

abusivo, incubaron un ánimo de revancha que aprovecharon los estrategias de la propaganda nazi. Se produjo así una coincidencia entre las tácticas persuasivas aplicadas por los emisores en los medios y las disposiciones preexistentes de las audiencias a las que se dirigían los mensajes. La oscilación que se registró en el ánimo de la opinión pública latinoamericana, del inicio al final de la guerra, sugiere que tal vez en la región ocurrió un proceso similar al europeo. En México, cuando menos, el viraje de la prensa y de la opinión pública pareció comprobarlo.