

V FIN DE UNA ERA

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial la cinematografía de México se había convertido ya en una verdadera ofensa para Hollywood. Mientras la prensa de la “época de oro” del cine mexicano llegó a afirmar que la producción filmica nacional había dispuesto de 60% de los mercados latinoamericanos, algunos autores contemporáneos sostienen que incluso en la cúspide de su popularidad [...] nunca tuvo más del 25-35% de aquellos en Latinoamérica.¹ Lo cierto es que hasta ese porcentaje, aunque puede parecer bajo, fue en extremo importante en un momento en que los mercados europeos, asiáticos y africanos estaban bajo control de Alemania, Japón e Italia, respectivamente. Los filmes estadounidenses tenían posibilidades de acceso severamente restringidas, sobre todo en Europa y Asia, y por lo mismo les era fundamental el mercado de habla hispana.²

Por otra parte, el terreno ganado por los filmes mexicanos tenía en algunos casos márgenes de rentabilidad que casi doblaban el porcentaje medio de su dominio. Así, aunque después del conflicto bélico el porcentaje de cintas hollywoodenses estrenadas en América Latina siguió siendo mayoritario —de alrededor de 75 por ciento—, el tiempo en pantalla de las películas mexicanas era en algunos casos mayor. En Ecuador, por ejemplo, “[...] de los filmes exhibidos ahí 75% eran estadounidenses, 19% mexicanos. Sin embargo, aquellos filmes mexicanos acaparaban cerca del cincuenta de tiempo de

¹ Ana María López, “A Cinema for the Continent”, en Chon Noriega y Steven Ricci, *The Mexican Cinema Project*, Los Ángeles, University of California, 1994, p. 7.

² Los mercados de los que el cine hollywoodense pudo disponer fueron Inglaterra, Suiza, Suecia y Portugal, en Europa; Canadá y la región latinoamericana, y Australia y Nueva Zelanda en Oceanía. David Putnam y Neil Watson, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, p. 193 y Gabriel Ramírez, *Norman Foster y otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 226 pp. (Documentos de filmoteca, 11), p. 111, n. 82.

proyección".³ Todo parecía miel sobre hojuelas para una industria que en 1946 estrenaría una flamante Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, para premiar con el *Ariel*, un equivalente del Óscar de Hollywood, lo mejor de la producción filmica nacional que así competía con la "Meca del cine", ganaba gran atención en el mundo y daba lugar en México a la fundación de la sociedad de Periodistas Cinematográficos de México (Pecime).

Aun cuando al término de la guerra Hollywood se disponía a recuperar sus mercados en el mundo, lo que de hecho se logró en un plazo relativamente corto, no estuvo dispuesto a dejar pasar por alto la humillación de haber tenido que doblegarse ante los designios del Departamento de Estado, que había impulsado al cine mexicano en aras de una política propagandística y de una diplomacia de acercamiento amistoso hacia México y América Latina. En 1943, el cine mexicano había alcanzado la cúspide de su apogeo dorado, pero Hollywood no pudo hacer más que actuar subrepticamente en ese año porque también

[...] por 1943 los estudios estaban bajo investigación otra vez, ahora por un comité del senado encabezado por Harry Truman, en atención a las acusaciones de que habían estado lucrando a expensas de los filmes financiados gubernamentalmente, y de que habían explotado sin piedad a productores más pequeños solicitantes de trabajos similares [...] Como consecuencia, desde 1943 en adelante, los contratos para filmes gubernamentales fueron otorgados a través de un sistema competitivo de licitaciones.⁴

Hollywood continuó luchando con denuedo por ganar el favor del gobierno estadounidense, haciendo ostentación de su apoyo al esfuerzo bélico, pero el Departamento de Estado ya no estaba tan convencido. Las descaradas prácticas monopólicas de su industria filmica estadounidense, y la forma cínica en la que parecía anteponer

³ Kerry Segrave, "Under the Celluloid Boot: 1945-1952", en Kerry Segrave, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*, Jefferson, McFarland & Co., 1997, p. 151.

⁴ Putnam, *op. cit.*, 192.

sus intereses económicos, incluso en medio de la guerra, causaron gran enojo en los sectores gubernamentales, que controlaron sus ambiciones por la vía del racionamiento de película virgen y equipos, y la censura de la OWI y la OCAIA las subordinó a las necesidades de la diplomacia y la política de propaganda filmica. Esto último había sido imperativo para el Departamento de Estado, cuyo brazo en América Latina era el cine mexicano, al considerar que en el mundo de habla hispana la amenaza de una infiltración nazi permaneció latente prácticamente durante toda la guerra.

Desde antes de que se tuviera la certeza del triunfo aliado, las *majors* habían comenzado a dar los pasos necesarios para tratar de beneficiarse del apoyo de la OCAIA a la industria filmica mexicana, y de las facilidades que el propio gobierno avilacamachista brindaba a la industria filmica nacional. Hollywood había pasado por dos fases al tratar los personajes y los temas latinoamericanos. De la etapa de la ridiculización y el insulto, con caricaturas de latinoamericanos presentados invariablemente como villanos en los filmes y referidos casi siempre como *greasers*,⁵ se pasó a otra de condescendencia forzada por la situación de la guerra, en la que bajo la égida del mitológico “buen salvaje” se recreó el prototipo del campesino bonachón y semi torpe.⁶

Como de todos modos Hollywood no lograría nunca un retrato más o menos aceptable de México y los mexicanos, ni de Latinoamérica y sus habitantes, la OCAIA había decidido que la mejor forma de abordar los asuntos de esta región, en aras de una buena relación y positiva propaganda, consistía en recurrir para ello al cine mexicano. La respuesta de Hollywood no se hizo esperar y, aunque a contracorriente de las intenciones del Departamento de Estado, las *majors* emplearon toda clase de maniobras para alcanzar la mayor injerencia posible en el cine mexicano, así fuera a través de interpósitas personas. Gabriel Ramírez sostiene que “[...] la Columbia Pictures invirtió a través de Producciones Pedro A. Calderón y Producciones Rosas, Pliego y Fallon; mientras la RKO hacía otro tanto en los estudios CLASA y

⁵ El término *greaser* se había usado en el cine estadounidense desde la etapa muda para referirse a los personajes mexicanos como sucios y “grasientos”.

⁶ Segrave, *op. cit.*, p. 152.

Azteca, a través de Howard Randall, de la RCA y del negociante Harry Wright, quien además planeaba la construcción de nuevos estudios".⁷ En junio de 1943, la compañía 20th Century Fox, a la sazón la más frecuente cultivadora de temas y caracteres hispanoamericanos en sus filmes, también había manifestado su interés por invertir en el cine mexicano. Una carta dirigida a la Presidencia de la República en México ilustra al respecto:

Honorable Manuel Ávila Camacho, Presidente de la República, México, D. F. [...] Muy respetable señor [...] Durante los últimos meses muchas personas asociadas con la industria cinematográfica, han hecho visitas a ese maravilloso país y a su regreso han comentado vivamente del trato y hospitalidad que les fue dispensado. Sin embargo, los periódicos no le dan mucha publicidad, debido probablemente a que México no mantiene una Oficina de Relaciones Públicas y Propaganda para dar a conocer lo antes expuesto y otros asuntos importantes a la prensa [...] Esto sería el primer paso para lograr que los productores de películas investigaran *las posibilidades de películas producidas en México*, lo cual en la actualidad es de suma importancia, *considerando las prioridades, costo limitado de producción, y ventas aumentadas de películas a los países de América Latina* [...] Quedaré muy agradecido si usted pudiera proporcionarme el nombre y dirección de uno de sus íntimos amigos en ésta, con objeto de explicarle *la posibilidad de convertir algún sitio cerca de la ciudad de México, en un segundo Hollywood*. Agradeciendo de antemano su pronta respuesta, me suscribo de usted muy sinceramente [...] Joe Longfeather [...] c/o Property Department, 20th Century Fox Studio.⁸

⁷ Ramírez, *op. cit.*, pp. 119 y 128.

⁸ AGN/MAC/523.3/27, Joe Longfeather, de 20th Century Fox en Hollywood, a Manuel Ávila Camacho, 2 de junio de 1943. Las cursivas son mías. La Fox había tratado, de varias formas posibles, de introducirse en el cine mexicano o atraer talento de esa nacionalidad. En 1943, Joseph Schenck, su presidente, invitó a Julio Bracho a Hollywood para hacer una película en dos versiones, inglés y español, con Ingrid Bergman y María Félix, respectivamente, como protagonistas. Se trataba de *Gaslight* (*Luz que agoniza*), que finalmente sólo se hizo en inglés y con la primera de esas actrices, por George Cukor en 1944. Al parecer Schenck quedó complacido cuando Bracho dirigió en México *Cantaclaro* (1945), producida, a decir de este director mexicano, por la Fox. Julio Bracho, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 10 y el 13 de junio de 1975, PHO/2/23, pp. 31-33.

Si consideramos que en ese mismo año de 1943 la Casa Blanca se sentía verdaderamente contrariada por las desmedidas ambiciones y las prácticas monopólicas de los industriales de Hollywood, que el cine mexicano estaba en su apogeo con apoyo oficial del gobierno nacional y de la OCAIA, y que todos en conjunto estaban advertidos de que Hollywood trataba de sacar ventajas en México a expensas del gobierno avilacamachista y de la OCAIA, como lo había estado haciendo en Estados Unidos a costa del Departamento de Estado, es lógico entender que aquella misiva llegada de Beverly Hills no obtuviera ni siquiera una respuesta de cortesía de parte del presidente mexicano. Además, el poder de injerencia de los funcionarios de la OCAIA en el cine mexicano fue considerable prácticamente desde el inicio de las gestiones para poner en marcha el proyecto del Departamento de Estado en México.

Por ejemplo, cuando en junio de 1941 Manuel Reachi había enviado a Ávila Camacho un proyecto de la OCAIA y de la United Producers Inc., para filmar en Pátzcuaro y en Janitzio una película en inglés, “de ambiente mexicano [...] con destacados artistas de la pantalla norteamericana”,⁹ Francis Alstock intentó bloquearlo con el argumento de que los antecedentes de Reachi en contra de la política estadounidense serían una amenaza si él se introducía en el cine mexicano.¹⁰ Alstock tenía toda la razón, puesto que Reachi, como los Calderón, Pérez Grovas y Gustave Mohme serían identificados posteriormente como algunos de los personeros a través de los cuales los *moguls* esta-

⁹ AGN/MAC/523.3/14, Manuel Reachi, desde el Hotel María Cristina, en Lerma 31, D. F., a Manuel Ávila Camacho, 7 de junio de 1941.

¹⁰ NAW812.4061/MP205, Francis Alstock al Departamento de Estado, 26 de agosto de 1941. La respuesta en aquel momento fue la de que “en ausencia de evidencia conclusiva de que las actividades del señor Manuel Reachi son objetables por nuestro gobierno, no estamos en condiciones de recomendar al gobierno mexicano para que cancele su solicitud (de Manuel Reachi)”. El filme propuesto inicialmente por Reachi no se realizó y, aunque en 1942 produjo en México *Yolanda* (*Brindis de amor*, de Dudley Murphy), la cinta enfrentó serios problemas de distribución y exhibición y posteriormente fue objeto de un litigio. Reachi no volvería a participar como productor en el cine mexicano sino hasta 1950, con la filmación de *Susana, carne y demonio* (de Luis Buñuel).

dounidenses obtuvieron información privilegiada y posteriormente se apropiaron de cuantiosos beneficios producidos por el cine mexicano de la época.¹¹

El fin de la colaboración entre el cine mexicano y el Departamento de Estado se empezó a gestar por la reacción de Hollywood ante el hecho de que en 1943 el cine mexicano resultaba un fuerte competidor para las producciones estadounidenses. *Una carta de amor*, o *Aquella carta de amor* (1943), había sido un éxito enorme y, a decir de su productor y director, se había pagado a un mes de estrenada.¹² Y si aquél era solamente uno entre los múltiples ejemplos de la fortuna del cine mexicano, otro más lo fue el triunfo de la película *Santa* (Norman Foster, 1943).¹³

El fulminante éxito de taquilla de *Santa* provocó el interés inmediato de la United Artists, que a fines de 1943 adquirió los derechos de explotación para Sudamérica y España. “*Santa*”, declaró Walter Gould, director del departamento extranjero de distribución de la UA, “es una producción descollante que hace honor a la creciente industria cinematográfica mexicana (...) Esta

¹¹ Con mucha frecuencia se recurrió a informantes que trabajaban en la industria mexicana del cine y proporcionaban datos importantes a la embajada estadounidense y a los representantes de Hollywood en México. En algunas ocasiones, se hacía referencia a tales informantes en la correspondencia diplomática, con seudónimos como “Santa Claus”. Véase NAW812.4061/MP211, de Carl E. Milliken, de la MPPDAA al Departamento de Estado, 10 de septiembre de 1941. Gustav Mohme había manejado los intereses de Universal en México durante los años treinta. Luego fundó Clasa Mohme Inc., una de las dos principales distribuidoras de cine mexicano en Estados Unidos. Véase Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 26.

¹² Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 109.

¹³ *Santa* permitió poner a prueba la actitud de Hollywood, forzado a no contrariar el éxito del cine mexicano. Esther Fernández, protagonista del filme, había sido contratada por Paramount a raíz de su éxito con *Allá en el Rancho Grande* (1936). Cuando se preparaba el proyecto de *Santa* en 1943, ya tenía compromisos de trabajo con RKO. Francisco de P. Cabrera pudo negociar sin problemas su contrato para traerla a México de regreso y hacerla participar en la que sería la segunda versión sonora de *Santa*. Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 de enero de 1975, PHO/2/53, p. 83.

tercera adaptación del célebre y popular libro, tiene de protagonista a Esther Fernández, la actriz que tanto éxito alcanzó en la monumental película mexicana *Allá en el Rancho Grande* (...) No cabe duda que México está progresando a pasos agigantados en la producción de películas. Producciones como *Santa*, que está a la par con las mejores películas que pueden hacerse en Hollywood, ofrecen una seria competencia al material cinematográfico norteamericano. *Santa* no sólo ha batido los récords de taquilla en la ciudad de México, sino que ha superado las entradas obtenidas por los éxitos clamorosos de Hollywood en un 30%.” Gould, sin embargo, se sintió en la inútil necesidad de agregar que, a pesar de todo, no dudaba que los filmes norteamericanos siguieran dominando el mercado latinoamericano, “debido al volumen y a las facilidades de producir películas de categoría en gran número y año tras año”.¹⁴

Era entonces evidente que las producciones de Hollywood, cualesquiera que hubieran sido los progresos del cine argentino primero, y del mexicano después, nunca habían dejado de seguir teniendo la primacía en el mercado latinoamericano. Pero también era obvio que las ambiciones de Hollywood parecían no tener límite y no iban a pasar por alto la osadía del cine mexicano en los mercados latinoamericanos. Las *majors* eran los principales distribuidores de cine en el mundo, y en México, como en cualquiera de sus mercados latinoamericanos, comprometían a los exhibidores mediante el chantaje de obligarlos a comprar programas completos, y por largo tiempo, so pena de retirarles los contratos si daban preferencia a otro cine que no fuera el estadounidense. Como los exhibidores no estaban dispuestos a perder sus ganancias, en muchos de los casos obraron ellos mismos, y con plena conciencia, en contra del cine mexicano y de sus productores,¹⁵ que con el tiempo buscaron hacerse propietarios también, o

¹⁴ Ramírez, *op. cit.*, p. 128.

¹⁵ Los exhibidores estaban sometidos al chantaje de las firmas hollywoodenses, pero por otra parte ellos se beneficiaban de la situación, y extorsionaban a su vez a los productores mexicanos. Así había ocurrido por ejemplo cuando *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) tuvo que exhibirse bajo contrato por precio fijo, y no por porcentaje, como ocurría con el cine estadounidense en general, pese a que el filme tuvo gran aceptación del público. Joselito Rodríguez, entrevista realizada por María Alba Pastor el 25 de agosto y el 3 de septiembre de 1975, PHO/2/33, p. 30.

contratistas casi exclusivos de algunos cines y cadenas exhibidoras, e intentaron hacer gestiones para que se modificara la legislación y se facilitara la exhibición del cine mexicano, de modo que no resultara constreñido por las artimañas y los chantajes de que hacían víctimas los distribuidores hollywoodenses a los exhibidores mexicanos, por otra parte colaboracionistas con los intereses de Hollywood, más que con el cine mexicano.

Furiosas al advertir la muy notoria mejoría del cine mexicano en su calidad y cantidad, pero sobre todo por su gran éxito en los mercados de habla española, incluidos los del sur de Estados Unidos, las *majors* iniciaron la estrategia que les permitiera sostenerse como amos y beneficiarios exclusivos del negocio. Si el Departamento de Estado, a través de la OCAIA, y el gobierno mexicano habían impulsado una mayor y mejor producción, de la cual las compañías cinematográficas estadounidenses ya se beneficiaban al distribuir el cine mexicano en América Latina,¹⁶ quisieron asegurarse de que, si la legislación mexicana relativa a la exhibición cambiaba, pudieran sumar a sus ganancias también las de ese rubro. Por ello, se propusieron comprar las principales cadenas de cines en México y con tal fin enviaron a Charles Skouras y Lou Anger, representantes de los intereses de la exhibición en Estados Unidos con los que por supuesto estaba estrechamente vinculado todo Hollywood.

El gobierno mexicano, enterado de la nueva estrategia, se adelantó a los planes de las *majors* y, junto con otro grupo de inversionistas, contribuyó a organizar una nueva cadena de cines. El Banco Nacional de México, a través de su filial, el Banco Cinematográfico se convirtió de pronto en accionista con 51% de la nueva cadena de la que también aparecían como propietarios CLASA Films Mundiales, la Financiera Mexicana de Cine, Theodore Gildred, William Jenkins y Juan

¹⁶ Miguel Zacarías estableció que le compraron su película *Los enredos de papá* por 15 500.00 dólares, para que la distribuyera Columbia. El éxito del filme fue tal que todavía después se hicieron 3 secuelas y como éste hubo múltiples logros del cine mexicano que redituaban grandes beneficios a las compañías estadounidenses. Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 109.

F. Azcárate, según se informó en un primer momento sobre esta cadena, que en principio quedó bajo la dirección de Carlos Carriedo Galván.¹⁷

El 7 de enero de 1944, la embajada estadounidense, acicateada por las distribuidoras de Hollywood daba a conocer con alarma, al Departamento de Estado, los planes del gobierno mexicano para constituir una gran cadena de cines, lo que originaría, según los alegatos de los quejosos, discriminación contra las distribuidoras de Hollywood. Dos representantes de aquellas firmas comunicaron a la embajada que, de acuerdo con la información obtenida, el gobierno de México planeaba también poner en vigor una legislación que podría ser discriminatoria contra ellas. Carlos Niebla, representante de MGM, y Joe Goltz, de United Artists, señalaron a su vez que habían tenido una entrevista con el subsecretario de Gobernación, Casas Alemán, quien confirmó que efectivamente se planeaba una nueva regulación promulgada mediante un decreto, misma que prometió mostrarles y discutir con ellos antes de que se pusiese en vigor.

Por otra parte, los representantes de las *majors* en México dijeron estar convencidos de que la nueva cadena de cines privilegiaría las películas mexicanas y que sería cada vez más difícil para las estadounidenses difundirse en el mercado mexicano. Los quejosos argumentaron también que, tan pronto como les había sido posible, habían tratado de entrevistarse con el secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, con la intención de sugerirle que se negociara un acuerdo entre México y Estados Unidos sobre los derechos de autor y los de

¹⁷ NAW/812.4061/MP303, Guy W. Ray, segundo secretario de la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 7 de enero de 1944. De acuerdo con Salvador Elizondo, tiempo después de la operación realizada para evitar que los cines cayeran en manos de inversionistas estadounidenses, el gobierno mexicano intervino para impedir que William Jenkins comprara los estudios de la compañía productora GLASA Films Mundiales, cuando ya se habían fusionado las dos firmas. A través de Nacional Financiera y de la Secretaría de Hacienda, el gobierno adquirió la empresa que de otro modo, en manos de Jenkins, hubiera quedado muy pronto al servicio de los intereses de Hollywood. Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, FHO/2/27, p. 36.

distribución del cine mexicano en Estados Unidos y del estadounidense en México.

El 8 de febrero de 1944, Carl E. Milliken, titular de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine en Estados Unidos, informaba al Departamento de Estado las razones concretas de la preocupación de Hollywood. El plan mexicano de legislar para imponer una cuota mínima de exhibición de películas nacionales en las salas del país era semejante a un intento parecido ya emprendido en Argentina y también a los métodos de los países del Eje para excluir al cine estadounidense de los mercados controlados por ellos. Por otra parte, Milliken agregaba:

Nuestra industria agradecería sobremanera si el Departamento de Estado tomara todas las medidas posibles y necesarias para prevenir esta última propuesta para reducir el mercado para los filmes estadounidenses en México. *Si la ley fuera promulgada tendría resultados desastrosos en otros países latinoamericanos que podrían seguir este ejemplo mexicano.*¹⁸

Los oficiales del Departamento de Estado comenzaron una rápida serie de gestiones y formularon gran número de argumentos, incluso el de que la medida del gobierno mexicano violaría el acuerdo comercial vigente entre México y Estados Unidos. Pero cuando el 16 de febrero de 1944 se confirmó la compra de la cadena de 200 cines por los capitales mexicanos mixtos, el Departamento de Estado no tuvo sino que recurrir a Frank Fouce, asistente de Francis Alstock de la OCAIA en México, para que investigara todo lo concerniente a las medidas relativas a la compra de cines y los cambios de la legislación. Cordell Hull, Francis Colt de Wolf (de la División de Telecomunicaciones) y Nathan D. Golden (de la Unidad de Cine del Buró de Comercio Externo e Interno de Estados Unidos) requirieron también nuevas informaciones a la embajada, lo cual da idea de la magnitud de la preocupación que se había desatado en el Departamento de Estado respecto al propósito de legislar sobre exhibición y de crear la nueva cadena de cines.

¹⁸ *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

En otro mensaje de la embajada al Departamento de Estado, Guy W. Ray fue más explícito, hasta el punto de decir que era imposible determinar el efecto de la nueva legislación sobre los distribuidores estadounidenses, aunque aclaró que la medida no parecía encaminada a dañar al cine de Hollywood. Agregó que el hecho de que CLASA participara en la nueva cadena de cines era un indicativo de que se buscaba asegurar la exhibición de las películas mexicanas, que no había bases para suponer un perjuicio en contra del cine estadounidense y que los representantes de las *majors* estaban de acuerdo en que su gobierno no podría hacer reclamaciones oficiales al de México sobre la base de reportes “conseguidos de manera extraoficial”. Guy cerraba así su informe:

Como es de conocimiento del Departamento, la industria del cine mexicano ha hecho enormes progresos durante el año pasado y parece inevitable que los filmes hechos en México compitan en un mayor grado con los filmes hechos en Estados Unidos. Este rápido desarrollo de la industria del cine mexicano ha sido posible en grado considerable a través del apoyo proporcionado por la OCAIA. *En vista de este rápido incremento en el número de películas hechas en México y la consecuente necesidad de cines en los cuales exhibir dichos filmes, parece inevitable que surjan conflictos entre los intereses de los distribuidores del cine estadounidense y los de los productores mexicanos de cine.*¹⁹

Ray sugería que las dificultades por venir podrían solucionarse en gran medida mediante la construcción de cines que serían controlados por los distribuidores estadounidenses o mediante un acuerdo entre México y Estados Unidos, con bases sobre las cuales el cine mexicano pudiera distribuirse en Estados Unidos y el estadounidense en México. Ray terminaba asegurando que sin una evidencia real de que existiera la intención de discriminar al cine de su país, era difícil que pudiera hacerse cualquier clase de reproche al gobierno mexicano.

Frank Fouce envió también en su reporte a Francis Alstock informaciones similares que confirmaron lo dicho por Ray. Elizabeth Higgins (Jenkins), con participación muy importante en la recién

¹⁹ NAW812.4061/MP304, Guy W. Ray, de la embajada estadounidense en México, al Departamento de Estado, 16 de febrero de 1944. Las cursivas son mías.

formada Operadora de Cines, S. A., informó a Fouce que la empresa se había formado con un capital de 2 000 000 de pesos. El 25% (500 000 pesos) del mismo lo había aportado ella, otro por Theodore Gildred y la mitad restante a partes iguales por cuatro bancos: el Cinematográfico, el de Comercio, el Nacional de México y el Hipotecario.

Fouce se había entrevistado con Carlos Carriedo Galván, presidente del nuevo grupo de cines, quien le hizo saber que CLASA, quizá la más importante productora mexicana del momento, había logrado un arreglo con Films Mundiales en virtud del cual ella distribuiría la producción de la segunda fuera de la República mexicana, y Films Mundiales exhibiría la producción de CLASA en las mismas salas en que esa cinematográfica estrenaba sus producciones. CLASA sola tenía aproximadamente nueve filmes sin estrenar, más los que estaban en proceso de realización por Films Mundiales. Con aquel *stock* de películas, junto con aproximadamente 20 cintas más de otros productores de cine que no habían encontrado una salida para su estreno en la ciudad de México, se había alcanzado ya una situación crítica en el calendario de estrenos.

Lo más importante de todo lo informado por Carriedo a Fouce era que, meses antes de que se originara todo el problema, un grupo de exhibidores estadounidenses había enviado a dos de sus representantes, Charles Skouras y Lou Anger, quienes habían llegado a la ciudad de México para evaluar las condiciones de los cines de esa capital y unir fuerzas con algunos exhibidores mexicanos. Lo anterior dejó claro que los emisarios estadounidenses estaban buscando acuerdos para alcanzar el control de las salas más importantes de México. A Carlos Carriedo Galván le interesaba establecer que la reacción del gobierno mexicano no había sido gratuita, pues obedecía a un intento de Hollywood por sorprender a los productores mexicanos y vedarles el acceso a la exhibición de sus películas en su propio país.

En virtud de que esos planes no se desarrollaron tan rápidamente como se pretendía, los señores Theodore Gildred, Elizabeth Jenkins y otros que se habían interesado por aquel proyecto, agruparon fuerzas con la misma idea y se acercaron al Banco Cinematográfico. Éste

tomó en cuenta la situación de CLASA y Films Mundiales, fue muy receptivo a aquella idea y procedió a conseguir el apoyo de otras instituciones financieras. Aunque esta acción confería al Banco Cinematográfico el control de tres de los cines de primera corrida, encabezados por el cine Palacio, más los de segunda y tercera y los conocidos como de "precios populares", Carriedo aseguró que no había razón para que se alarmaran. Todo se debía simplemente a que la industria mexicana de cine requería mucha protección para subsistir, aunque se proponían continuar exhibiendo cine estadounidense en toda la cadena, como lo había hecho en el pasado en las mismas condiciones y conforme a idénticos acuerdos.

Carriedo le hizo saber a Fouce que Jesús Grovas, Gregorio Walerstein y Santiago Reachí (este último de Posa Films), estaban formando otro grupo y que quizá estarían forzados eventualmente a adquirir cines para asegurar la salida de sus producciones, puesto que los distribuidores estadounidenses contribuían al aglomeramiento de filmes mexicanos sin estrenar, por las prolongadas exhibiciones de las cintas estadounidenses a que obligaban a los exhibidores mexicanos. Como ejemplos, Carriedo citó el cine Metropolitán, propiedad de Fernando García, que difundía prácticamente de manera exclusiva el cine de la MGM y de vez en vez filmes mexicanos, y que había extendido demasiado su temporada de exhibiciones de *En la noche del pasado* (*Random Harvest*, de Mervyn Le Roy, 1943). Algo similar ocurría con la sala Olimpia, que exhibía el cine de Universal y a veces también el de nacionalidad mexicana, aunque por el momento había alargado sus exhibiciones de *El fantasma de la ópera* (Arthur Lubin, 1943).²⁰

Los argumentos de Carriedo ante Fouce eran válidos, por lo que el subsecretario de Estado estadounidense se concretó a solicitar al embajador Messersmith que tratara el asunto de manera informal con los funcionarios mexicanos vinculados con el asunto, si la cuestión no podía zanjarse de manera oficial, con la finalidad de disuadirlos

²⁰ *En la noche del pasado* permaneció nueve semanas en el cine Metropolitán, mientras que *El fantasma de la ópera*, siete en el cine Olimpia. Véase María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM-CUEC, 1982, 593 pp.

de que se pusiera en vigor la legislación planeada. La solicitud del Departamento de Estado al embajador Messersmith concluía con la siguiente instrucción: “Usted deberá expresar la esperanza de que el gobierno mexicano dará amplia consideración a las opiniones de este gobierno en relación con su estudio de la legislación proyectada [...] Por favor mantenga al Departamento de Estado frecuentemente informado sobre el desarrollo de este asunto.”²¹

UNA HISTORIA MÁS REAL DE LOS ESTUDIOS CHURUBUSCO

Cuando la embajada estadounidense en México, obedeciendo instrucciones del Departamento de Estado, y la OCAIA se disponían a mediar entre Hollywood y México, (por el conflicto que se avecinaba en cuanto a los cines comprados por mexicanos y a la probable nueva legislación que impondría una cuota mínima de exhibición de filmes mexicanos en las salas), las *majors* dieron nuevas muestras de que su ambición no tenía freno y que estaban dispuestas a llegar hasta donde las circunstancias lo permitieran para derrotar al cine mexicano o apropiarse de los beneficios que éste producía.

En tal punto, se inició una lucha de poderes por el control de la producción filmica mexicana, centrada en el dominio de los Estudios Churubusco, que hacia 1944 estaban en proceso de construcción. De este hecho se conocen en lo general las visiones idílicas, y quizá convenga contrastar entre la historia conocida y la descubierta en los archivos. La versión romántica refiere que en 1945,

[...] vino a México por vez primera el viejo (Peter N.) Rathvon, presidente de la RKO pictures. Aparte de habilísimo productor y hombre de cine, el magnate hollywoodense era un refinado de la plástica; y ora porque México le suscitase ideas sentimentales o lo relacionase con posibilidades de finanzas y al mismo tiempo de belleza, dio en admirarse —así lo dijo ante un brandy, una tarde, en el *Roof Garden*— del cielo clásico y del paisaje solemne.

²¹ NAW812.4061/MP306, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de febrero de 1944.

Lo maravillaron las condiciones de una luz junto a la cual la californiana era sólo tiniebla, y más todavía *la potencialidad industrial de un cine castellano que hurtaba sus mercados al de Hollywood*. El buen viejo habló de construir unos estudios. Y para no dejarlos en llamarada de petate o jarabe de pico, se puso al habla con don Emilio Azcárraga, zar y magnate, precursor de una época —de confort, casi de gusto— con ese Cine Alameda suyo que surgió cuando los mejores salones, el Palacio y el Olimpia, eran apenas jacalones. Azcárraga, los económicos hermanos Grovas, de la Serna y muchos otros productores reconocidos por la profundidad de miras y la audacia de sus empresas, se asociaron con la RKO, cubriendo ésta la mitad del capital social y los mexicanos la otra mitad; compraron unos foros semiconstruidos por el viejo Wright en Churubusco, no lejos del convento histórico donde el glorioso y epónimo Anaya detuvo en seco a los norteamericanos; y en una demostración de mutuo olvido de pasadas luchas, buena vecindad al presente y mejor comprensión comercial en el futuro, dieron en levantar de la nada los nuevos estudios, al fondo el paisaje volcánico que puso lágrimas en los ojos estéticos de Mister Rathvon y que él conserva allá, en su mansión de California, conmovedoramente reducido en una tarjeta postal [...].²²

De acuerdo con un relato más cercano a la realidad, el “buen viejo de Rathvon” probablemente sí detramó lágrimas, pero, más que por razones estéticas, por la rabia que le produjo el esfuerzo en que se empeñó para, en representación de Hollywood entero, combatir y derrotar al cine mexicano, lo que a la larga lograría. He aquí la historia. El 25 de febrero de 1944, el embajador estadounidense informaba al Departamento de Estado que Peter N. Rathvon, en representación de la RKO y de los intereses de las *majors* en su conjunto, intentaba adquirir una proporción mayoritaria de las acciones del estudio de cine que se construía en México, así como crear un nuevo circuito de salas.

El estudio en construcción era el complejo Churubusco, proyectado por Harry Wright y el grupo de inversionistas mexicanos, entre ellos el yerno de Ezequiel Padilla, quienes hacia 1942 habían tratado de obtener los fondos de la OCAIA para su proyecto, pero a los que finalmente se informó que no los apoyaría el Departamento de Estado.

²² Eddie Golf, “Churubusco. Los más modernos estudios cinematográficos”, en *El Cine Gráfico*, julio de 1947, pp. 639-648. Cursivas mías.

Rathvon había dado a conocer a la embajada los arreglos que pretendía llevar a cabo, pero Messersmith, aleccionado por los conflictos en que se había enredado en el pasado por contrariar a la OCAIA, informó al representante de la "RKO y asociados de Hollywood" que habrían de llegar a un arreglo con Harry Wright, "sobre una base puramente comercial, y que la embajada no estaba en posibilidad de ofrecer asesoría en relación con lo deseable de la adquisición del estudio en cuestión".²³

A sabiendas de que no contarían con el apoyo de la embajada estadounidense para llevar a cabo su proyecto, al menos no por el momento, Rathvon se dedicó a trabar una serie de contactos con otros empresarios mexicanos, entre ellos Emilio Azcárraga Vidaurreta, a quien le solicitó ser el intermediario para interesar a Ezequiel Padilla, el secretario de Relaciones Exteriores, como uno de los posibles inversionistas, pues se interesaba en el proyecto, a decir de Rathvon. Sin embargo, pronto quedó claro que éste y sus asociados no miraran con buenos ojos la formación de la cadena mexicana de salas, que competirían con las que ellos pensaban construir, y que lo dicho acerca de la participación de Padilla en la compra de los estudios de Harry Wright era una mentira, de la cual Azcárraga no quiso ser partícipe, pues él mismo tenía sus dudas. Por otro lado, aunque no se había determinado todavía el porcentaje de la participación de la RKO en la compra del estudio que se construía (Churubusco), Rathvon dijo a la embajada que era posible una mayor participación de capitales mexicanos en ambos proyectos, los estudios y la cadena de cines, a sabiendas de que estaban tratando de hacer precisamente lo contrario.

Lo anterior quedó claro a partir de la conversación que Messersmith sostuvo con Ezequiel Padilla. Éste, que era amigo personal de Harry Wright, había dado apoyo al proyecto que el empresario estadounidense y el yerno de Padilla, entre otros, habían presentado a la OCAIA. Visto que no contarían con apoyo del gobierno de Estados Unidos, Wright y sus asociados iniciaron el proyecto por su cuenta y riesgo. Wright, que a la sazón estaba muy afectado de sus facultades mentales, había infor-

²³ NAW812.4061/MP305, George S. Messersmith al Departamento de Estado, 25 de febrero de 1944.

mado a Padilla sobre la venta que realizaría a Peter Rathvon de los estudios que se edificaban. Luego pidió a Padilla su opinión y su consejo respecto a la transacción, pero lo hizo de manera tardía, quizá a consecuencia de su estado mental, pues la venta de los intereses a la RKO ya se había realizado. Cuando Rathvon estableció contacto con Padilla, ya era claro que la RKO tenía planes de mayor alcance que los manifestados, y que de concretarse destruirían a las otras compañías mexicanas de cine.

Padilla tenía claro que, en cuanto una compañía estadounidense importante entrara en el negocio del cine, se convertiría enseguida en el factor más relevante de esta actividad y todo lo que la producción mexicana de cine había logrado como industria local estaría perdido. Padilla dejó en claro también que tenía un profundo interés en la industria filmica nacional, pero sólo por su carácter mexicano y no como una industria predominantemente estadounidense. Advirtió que la actitud de Rathvon y la RKO era nociva en todos sentidos y crearía enormes dificultades en la totalidad de sectores del ramo y los círculos culturales. Padilla hizo saber a Messersmith que siempre había tenido en mente la posible participación de una compañía estadounidense en el cine mexicano, en términos de entre un 20 y 30%, pero evidentemente los planes de Rathvon eran de alcance más largo y él estaba temeroso de su desarrollo.

Ante la situación planteada, Messersmith hizo saber a Padilla, y en consecuencia al Departamento de Estado, que no estaba familiarizado con los planes de Rathvon, pero tampoco se sorprendía de que fueran tan ambiciosos, y advertía además los mismos peligros que Padilla señalaba si aquél llevaba a cabo sus planes. Debido a ello, Messersmith informó al Departamento de Estado lo siguiente:

En una forma muy cuidadosa, pero al mismo tiempo muy directa, el Dr. Padilla indicó que los planes del señor Rathvon podían conducir fácilmente a que el gobierno mexicano pudiera prevenir, por medios legales, que una compañía de esa naturaleza deviniera en el factor más importante en la industria del cine mexicano. El Dr. Padilla consideraba que sería muy desafortunado que el gobierno mexicano se viera forzado a una legislación de este tipo. Por otra parte no había duda, dijo, que si el señor Rathvon llevara a

cabo sus planes se darían todas las posibilidades de que los artistas, productores y en general el público mexicano, resintieran hondamente que las películas mexicanas quedaran en las manos de intereses estadounidenses, y que una tradición cultural de México sería destruida.²⁴

Finalmente, Padilla aclaró que, si bien había recibido la invitación de participar en la empresa, declinó hacerlo porque, como ministro de Relaciones Exteriores de México, tenía que cuidar que sus inversiones no lo expusieran a ningún tipo de críticas. Messersmith informó al Departamento de Estado haber advertido la molestia de Padilla por los planes de Rathvon y la RKO, y creía como definitivo que si éstos continuaban sus planes en la dirección en que habían obrado hasta aquel momento, el gobierno mexicano podría legislar para restringir las actividades de la nueva compañía, lo cual “sería desafortunado desde cualquier punto de vista”.²⁵

Esta situación, más lo que se desprendía de la conversación que Frank Fouce había sostenido con Elizabeth Higgins respecto a la nueva cadena de salas cinematográficas, obstaculizaba notoriamente la colaboración entre México y Estados Unidos. Fouce había hecho notar que, con la participación de los bancos en el arreglo, la estructura de capital, inicialmente de 2 000 000 de pesos, podría hacerse flexible e incrementarse en cualquier momento que se requiriera capital adicional. Elizabeth Jenkins hizo saber que la alteración de los distribuidores estadounidenses, e inclusive la que también tuvo lugar entre los productores mexicanos, no tenía razón de ser porque no se proponían dañar a nadie, pues no se impondrían cambios radicales en la forma de operar los cines y, por tanto, no había motivo para alarmarse. Sin embargo, Francis Fouce albergaba serias dudas al respecto y concluyó su reporte así:

Estoy inclinado a creer que, no obstante el hecho de que ella me haya hecho las precisiones anteriores, surgirán algunas dificultades. Siempre que una combinación tan poderosa como ésta ha sido organizada puede

²⁴ *Ibid.* Anexo. Memorando con las estimaciones de Guy W. Ray sobre el proyecto de Rathvon.

²⁵ *Ibid.* Anexo. Memorando de la conversación de Messersmith con Ezequiel Padilla.

dictar con facilidad sus propios términos cuando se trata de hacer acuerdos por el producto. La historia se repite y México no es diferente a Estados Unidos al respecto cuando se trata del poder de compra.²⁶

Ante este panorama, los productores de Hollywood decidieron enfrentar de manera desembozada a la OCAIA. El primero de marzo de 1944, los oficiales del Departamento de Estado, encargados de las relaciones comerciales estadounidenses, hicieron circular entre sí la correspondencia que señalaba la molestia de las *majors* por la intrusión de los filmes mexicanos en el mercado y los negocios del cine estadounidense en Latinoamérica. Atribuían aquella situación casi completamente a los esfuerzos de la OCAIA para apoyar a la industria mexicana de cine y, por tanto, estaban dispuestos a tomar medidas. Las *majors* afirmaban que el apoyo de la OCAIA a la cinematografía mexicana iba contra sus intereses y no creían que aquella clase de apoyo hubiera atraído, a fin de cuentas, el interés de otros gobiernos americanos por mejorar sus relaciones con Estados Unidos.

La OCAIA partió de que cualquier beneficio otorgado a Latinoamérica redundaría en un mejoramiento de dichas relaciones, pero la industria filmica estadounidense consideraba que aquel apoyo había llegado demasiado lejos y, en la búsqueda de formas y medios para detenerlo, se decidían a tratar abiertamente el asunto con Francis Colt de Wolf, encargado de la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado. En consecuencia, Colt se dirigió a Laurence Duggan, asesor de relaciones políticas del Departamento, para pedirle sus opiniones sobre la situación y para advertirle que en cualquier caso sería útil que la controlara el Departamento de Estado, por si hubiera más proyectos (de la OCAIA) de la misma naturaleza en marcha.²⁷

Una de las medidas adoptadas por los distribuidores estadounidenses, en su afán por contener lo que consideraban agresiones a sus intereses, fue la de ponerse de acuerdo para rechazar los términos en que la nueva cadena mexicana de salas deseaba exhibir los filmes

²⁶ *Ibid.* Anexo. Memorando de la conversación de Francis Fouce con Elizabeth Jenkins.

²⁷ NAW812.4061/MP, Francis Colt de Wolf a Laurence Duggan, 1º de marzo de 1944.

estadounidenses. Luego de negarse a proporcionar películas a la compañía exhibidora, el resultado fue que, al cabo de cinco semanas, según las informaciones del representante de Paramount, brindadas a la embajada estadounidense en México, los empresarios acabaron por aceptar las condiciones establecidas por las *majors*.

Debido a esta situación, los sectores del gobierno mexicano vinculados con los asuntos del cine detuvieron el proyecto de legislación para imponer una cuota mínima de exhibición de cine mexicano en las salas nacionales. Fue el propio Miguel Alemán Valdés, secretario de Gobernación, quien se entrevistó con los representantes de las distribuidoras estadounidenses para asegurarles que el decreto sobre exhibición se cancelaba definitivamente. Ahora tanto Pratchett, agente de Paramount en México, como sus colegas de las otras firmas, estaban convencidos de que ya no había razones para hacer ninguna clase de reproche al gobierno mexicano y agradecían sinceramente el interés de la embajada.²⁸

Si bien la legación estadounidense informó al Departamento de Estado que ya no había fundamento para tratar el asunto de una ley que limitara la exhibición del cine hollywoodense en México, así fuera en forma mínima, y que se dedicaría a observar el desarrollo de los acontecimientos al respecto, quedaba aún un asunto por resolver. Tras haber solucionado por la fuerza la amenaza para sus intereses en la distribución y la exhibición, las firmas de Hollywood también estaban decididas a recurrir a la fuerza para adueñarse de la producción del cine mexicano, y con tal fin les era indispensable concretar la compra de los Estudios Churubusco.

Ciertamente, los oficiales del Departamento de Estado y los de la embajada estadounidense en México pudieron estar de plácemes cuando desapareció el peligro del decreto sobre exhibición, pero todavía les preocupaba la reacción de Hollywood ante los progresos del cine mexicano y las medidas que por su cuenta estaban dispuestos a tomar a través de Rathvon y la RKO. Laurence Duggan, el consejero

²⁸ NAW812.4061/MP307, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 7 de marzo de 1944.

de relaciones políticas del Departamento de Estado, se lo hizo saber así a Messersmith:

*Como sabes, la industria del cine estadounidense está ya muy molesta por el apoyo proporcionado a la industria del cine mexicano por este gobierno, específicamente a través de la OCAIA. Naturalmente, los intereses opuestos de las industrias mexicana y estadounidense van a ser difíciles de resolver. Creo que tu plan de hablar ampliamente sobre este asunto con el señor Rathvon de RKO, cuando llegue a México, será muy útil.*²⁹

Tanto en la embajada estadounidense como en el Departamento de Estado preveían un conflicto obvio, porque la gente del cine mexicano se resistiría a perder el control de la producción del cine nacional. Además, para ambas entidades diplomáticas estadounidenses la gestación de un malentendido en tal sentido podía traer consecuencias en otros terrenos, y eso era precisamente lo que se deseaba evitar con la intervención de la OCAIA en el diferendo.³⁰ La conclusión preliminar de algunos de los políticos encargados de las relaciones comerciales de Estados Unidos con América Latina era que no había razón para que el Departamento de Estado interviniera en un asunto cuyo carácter era estrictamente privado.

Esos hombres eran plenamente conscientes de que los estudios hollywoodenses, a través de la RKO, planeaban entrar en el campo de la producción mexicana a partir de dos presupuestos: proceder de esa manera sería muy rentable y podrían competir con los intereses locales de México, con la finalidad de mantener el control estadounidense de la distribución de cine en los mercados de habla española. Sin embargo, Francis Colt de Wolf, encargado de la División de Telecomunicaciones, advertía esto:

Preveo objeciones oficiales mexicanas si la producción estadounidense en ese país perjudica a los inversionistas locales. En suma, *creo que es demasiado*

²⁹ NAW812.4061/MP320, Laurence Duggan a George Messersmith, 9 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

³⁰ NAW812.4061/MP305, Carl E. Milliken, de la MPPDA, a Francis Colt de Wolf, 9 de marzo de 1944.

*tarde para tomar el control de la relación de la OCAIA con México, por lo que estoy interesado en estudiar cualquier otro de sus proyectos de cine en las otras repúblicas latinoamericanas, especialmente Brasil.*³¹

La OCAIA, al conocer la amenaza que se cernía sobre ellos, reaccionó a la defensiva argumentando que todos los estudios hollywoodenses estaban de acuerdo con las actividades de la OCAIA en México, inclusive habían contribuido con el suministro de equipos e insumos que modernizarían el cine mexicano y, además, habían cooperado con el envío de técnicos y otra clase de apoyos para el proyecto. Pero la OCAIA sabía bien, e igualmente el Departamento de Estado, que Hollywood había hecho aquellas contribuciones bajo presión política. Todos tenían claro, sin embargo, que el éxito del proyecto estadounidense en México había sido mucho mayor que el esperado, por lo que la OCAIA trató de hacer ver a Hollywood que el avance del cine mexicano en el mundo de habla española era en el fondo beneficioso para las *majors*.

El principal argumento que plantea el señor Alstock es el de que el futuro del negocio internacional del cine radica en la producción nacional y la distribución internacional. *Sostiene que la producción de mejores películas mexicanas en español resultará en un incremento del negocio del cine, del cual la industria estadounidense puede tomar ventaja mediante el control de la distribución [...] Ningún otro proyecto de este tipo está en consideración en este momento, aparte de una propuesta para ayudar a la industria filmica de Brasil para la producción de cortometrajes. El Departamento ha dicho a la OCAIA que no vemos ningún valor benéfico propagandístico en esta clase de apoyo a Brasil y que cualquier plan de esta naturaleza deberá ser llevado a cabo por intereses privados del cine en ese país conjuntamente con grupos brasileños apropiados, sin la intervención de la OCAIA.*³²

Francis Alstock estaba en lo cierto, y lo sabían también los productores y el gobierno mexicanos, quienes, conscientes de esta situa-

³¹ NAW812.4061/MP312, Colt de Wolf a Dreier, ambos del Departamento de Estado, 11 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

³² NAW812.4061/MP317, John C. Dreier a Francis Colt de Wolf, 14 de marzo de 1944. Las cursivas son mías.

ción, iniciaron las gestiones necesarias para constituir en aquel año de 1944 la distribuidora Películas Mexicanas, S. A. Los productores y el gobierno mexicanos querían sumar a los beneficios que ya obtenían de la producción los dividendos de la distribución de su cine, que ya era un éxito probado. Pero Hollywood quería para sí los beneficios de la distribución y también los de la producción, si es que habrían de seguirse produciendo cintas de buen nivel comercial en México. De ahí que Rathvon y la RKO decidieran ir hasta sus últimas consecuencias en la compra de los Estudios Churubusco, a punto de terminarse su construcción.

El 16 de marzo de 1944 Emilio Azcárraga, que había sido invitado a formar parte de la nueva empresa, informó a la embajada estadounidense que Rathvon había acordado con Harry Wright comprar el total de la participación del empresario en la construcción de ese, que sería el estudio de cine más importante en México y en Latinoamérica. Azcárraga agregó que como todo el terreno en que se edificaba el estudio y todo lo invertido hasta el momento en ello lo había aportado el señor Wright, era claro que no había ningún otro inversionista y, por tanto, Rathvon y la RKO aparecerían como dueños del 50% del capital del mismo. Azcárraga intervenía en la negociación para que la mitad del capital fuera de mexicanos, con él a la cabeza como presidente del consejo directivo, con voto de calidad en caso necesario, y aparte habría dos miembros mexicanos más en dicho consejo.³³

³³ Conviene mencionar que, hacia el 17 de marzo de 1944, varios productores mexicanos, entre ellos Raúl de Anda, Ramón Pereda, Juan F. Azcárate y Abel Salazar, iniciaban gestiones ante la Presidencia de la República con el fin de adquirir un predio y fundar un nuevo estudio "para exclusiva producción de películas nacionales", que luego se conocería como Estudios Cuauhtémoc (después América y hoy TV Azteca). AGN/MAC/523.3/48, Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho, 17 de marzo de 1944. Por otro lado, Jorge Stahl, quien había fundado en 1932 los Estudios Stahl o México Films, en funciones normales hasta 1942, inició hacia 1945, en un predio de 50 000 metros al sur de la ciudad, la construcción de un nuevo estudio de cine, que no entraría en operaciones sino hasta 1951, con el nombre de Estudios San Ángel y con el rodaje del filme *Mi esposa y la otra* (Alfredo B. Crevenna, 1951). Jorge Stahl, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 29 de junio de 1973, PHO/2/2, pp. 12-13.

Rathvon sabía que sus ambiciones y las de la RKO y “asociados de Hollywood”, y el eufemismo con que pretendía ocultar a las *majors*, no eran bien vistas en México, y Azcárraga, en consecuencia, condicionaba su participación en aquel arreglo si se contaba con la completa aprobación del gobierno mexicano. Ezequiel Padilla había reiterado a Azcárraga no tener interés en participar en la nueva empresa de los Estudios Churubusco y había aprobado la operación en tanto los intereses estadounidenses no tuvieran un control mayoritario, por lo que el régimen mexicano no objetaría el arreglo, siempre y cuando Rathvon entendiera esta posición.³⁴ El embajador estadounidense Messersmith expresaba por lo mismo sus temores de que la RKO empleara métodos de presión y provocara una reacción inconveniente de las autoridades y los productores mexicanos.

[...] Como tú sabes, no hay terreno en el que esta gente sea más susceptible que aquel en el que se afecten su cultura y sus instituciones. Los mexicanos están orgullosos de la industria filmica que han levantado, y tienen razón en estarlo, y temen ahora que la RKO entre en su camino para destruir a su paso a las compañías mexicanas.³⁵

Los temores de Messersmith y de Azcárraga se confirmaron cuando, a fines de marzo de 1944, Rathvon regresó a México, con la intención de consolidar el control mayoritario de la RKO en los Estudios Churubusco. Debido a ello, el gobierno mexicano inició sus consideraciones sobre una ley concerniente a los inversionistas y los capitales extranjeros en empresas mexicanas, de acuerdo con las partes I y IV del artículo 27 de la Constitución del país. Aquello fue quizá lo más importante de todo este proceso, pues la codicia de los industriales del cine estadounidense originó una legislación que, al final, habría de afectar momentáneamente a todas las empresas de los sectores donde hubiera inversionistas extranjeros. Todavía cuando la embajada estadounidense comunicaba al Departamento de Estado tener “infor-

³⁴ NAW812.4061/MP309, Guy W. Ray al Departamento de Estado, 16 de marzo de 1944.

³⁵ NAW12.4061/MP315, Messersmith a Joseph F. McGuck, Departamento de Estado, 30 de marzo de 1944.

mación de muy buena fuente” sobre la nueva ley que se preparaba, no se tenía certeza sobre si se aplicaría sólo al ramo cinematográfico o también a todos los demás.³⁶

Messersmith sabía, —y así lo informó al Departamento de Estado— que cualquier inversión de capital estadounidense en el cine mexicano, dirigida a controlarlo, tendría serias repercusiones contra Estados Unidos, “por cuanto este pueblo es muy susceptible respecto a este campo particular: el de la actividad cultural, el mantenimiento de su identidad nacional, etcétera”.³⁷ Por otro lado, abrigaba la esperanza de que al gobierno mexicano le interesaba el desarrollo industrial del país, y una ley de la naturaleza prevista no podría ponerse en vigor y en caso contrario no habría nada que se pudiera hacer o evitar en el terreno del cine. Messersmith decía conocer la industria filmica mexicana, pues había tenido que examinarla durante todo el periodo de su servicio para el Departamento de Estado, razón por la cual sabía que ese sector era uno de los más poderosos de México.

Por consiguiente es muy fácil advertir por qué el gobierno mexicano no quisiera ver a la RKO entrar como un factor de control en una compañía mexicana de cine. Ellos saben muy bien que dentro de un plazo de tiempo relativamente corto el total de la industria mexicana de cine estaría controlada por la nuestra, porque no hay duda que las compañías mexicanas no pueden competir con las nuestras. *Nuestra idea ha sido desarrollar la industria del cine mexicano, con apego a las directrices mexicanas, desde perspectivas por las cuales sería amistosa para con nosotros, con la idea de que las películas mexicanas en español serían más útiles en el contexto interamericano que, por ejemplo, las películas argentinas en español distribuidas en las otras repúblicas latinoamericanas.* Este objetivo habría de ser asegurado a través de compañías mexicanas, bajo control mexicano, haciendo estas películas con la participación de algún capital y técnicos estadounidenses, etc., pero ello no implica un control de la industria mexicana por compañías estadounidenses en las compañías mexicanas [...]. Me parece que estas personas [Rathvon y la RKO] han llevado la situación a tal punto que no hay nada que crea que podamos hacer por el momento. Me he mantenido informado discretamente del desarrollo de

³⁶ *Loc. cit.*

³⁷ *Loc. cit.*

la ley que prepara el Dr. Padilla, pero ninguna referencia al respecto se ha hecho a RKO o al señor Azcárraga. Los intereses de la RKO tendrán que tener cuidado de su actuación en este asunto y cuando el señor Woram dice que peleará por el derecho de conservar el 50% a nombre de RKO, está expresando actitudes que son típicas de ciertos intereses del cine en Estados Unidos [...] No vamos a meternos en una pelea de perros o a interferir con nuestra propia imagen en defensa de la RKO en este campo en particular. Me temo, como una cuestión de hecho, que su renuencia a seguir nuestro consejo en la materia, o en última instancia las indicaciones que les di, pueden ser la causa de medidas del gobierno mexicano de mayores implicaciones de las que hubieran tenido en consideración.³⁸

Frank Fouce, de la OCAIA, había enterado a Messersmith de que Charles Woram, nuevo negociador de la RKO junto con Rathvon, se había alterado al saber de la legislación que Ezequiel Padilla preparaba para limitar la participación del capital extranjero en compañías de cine a una cantidad menor al 50%. Azcárraga había convocado a la RKO para llegar a un arreglo mediante el cual ésta vendiera a los inversionistas mexicanos de la compañía el porcentaje de participación que eventualmente se verían obligados a negociar de acuerdo con la nueva ley. Sin embargo, Woram rehusó cualquier negociación en tal sentido y dijo que lucharía por mantener 50% de participación de la RKO, aunque estaba consternado por la posibilidad de que se desatara una campaña periodística en contra de su firma.³⁹

Bien pronto quedó claro que Woram, como Rathvon, hacía también lo contrario de lo que declaraba. Manifestó su disposición para mantener informada a la embajada estadounidense sobre todo lo relacionado con el asunto. Pero aunque proclamó que no tenía el deseo de hacer nada que pudiera perjudicar a la representación de Estados Unidos y enturbiara sus relaciones con México, actuó en todo momento en sentido opuesto. El 26 de abril de 1944 la legación informaba al Departamento de Estado de que Woram trataba en realidad de obtener 51% de participación en los Estudios Churubusco, por lo cual el gobierno mexicano consideraba limitar a 49% la participación de

³⁸ *Ibid.*, Messersmith a Ray, 30 de marzo de 1944.

³⁹ *Ibid.*, Ray a Messersmith, 30 de marzo de 1944.

los intereses estadounidenses en la industria del cine y quizá en cualquiera otra de México.⁴⁰

Para respaldar a Rathvon y a Woram llegó a México el señor Walter Reisman, vicepresidente de RKO, quien pretendió engañar también a la embajada y someter por la fuerza a los empresarios y al gobierno mexicanos. Como habían hecho Rathvon y Woram, Reisman negó que pretendieran obtener 51% de participación en la empresa Churubusco y afirmó que si la compañía se había formado sobre una base de 50/50, en la que RKO tendría 50% y la otra mitad estaría en manos de mexicanos, el consejo se integraría con nueve empresarios, cinco de ellos mexicanos. Entre los mismos se encontraban Antonio Espinoza de los Monteros, Eduardo Villaseñor, algunos productores destacados del cine mexicano y Emilio Azcárraga, “un elemento muy importante en la industria radiofónica en México y un hombre de negocios de primera clase”.⁴¹

Después de haber dicho todas estas mentiras a Messersmith, Reisman sostuvo una conversación con Guy W. Ray, segundo secretario de la embajada, y pensando que éste se hallaba de su lado, se decidió a ser franco. “Con emotividad considerable se refirió a los esfuerzos de la OCAIA para auxiliar a la industria del cine en México, a la contribución de su compañía (la RKO) con la aportación de equipo de primera clase y dijo que lo primero que hacían los mexicanos era poner en vigor

⁴⁰ NAW812.4061/MP323, la embajada estadounidense en México a Laurence Duggan, en el Departamento de Estado, 26 de abril de 1944. En los documentos hay dos grafías para el apellido: Dugan y Duggan.

⁴¹ *Ibid.* Al llamar a Azcárraga “hombre de negocios de primera clase”, los estadounidenses expresaban su reconocimiento a quien procedía de acuerdo con las normas del *business man* de la Unión Americana. Éstas le llevarían a sumar a sus muy sustanciales inversiones en la industria de la radiodifusión no solamente la participación en la compra de los Estudios Churubusco, sino también en la fundación del circuito de cines Cadena de Oro, en la industria hotelera (en sociedad con Juan Andrew Almazán), en agencias de viajes en sociedad con Clemente Serna Martínez y en la construcción de la Plaza de Toros México, entre una multiplicidad de negocios. Véase al respecto Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano, vol. I (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, pp. 135 y ss.

un decreto para limitar la participación de capital estadounidense en la industria del cine mexicano.⁴² Reisman dijo además a Ray que “no quería dejar la impresión de que su compañía se conformaría con un 49% de participación en el nuevo estudio de cine en México”.⁴³

Messersmith había descrito al Departamento de Estado su conversación con Reisman en forma optimista, pensando que el problema estaba resuelto, y agregando que en su diálogo con Padilla éste le había dicho que, de ser cierto lo que proclamaba Reisman, el decreto planeado se aplicaría sólo a la industria del cine. Pero ante las revelaciones de Ray, Messersmith tuvo la necesidad de aclarar el entuerto ante el Departamento de Estado y explicó que él no había referido mal su conversación con Reisman, del cual dijo esto:

[...] es evidente [que] no desea ser claro conmigo como lo fue después con Ray. Como dije en una carta previa, la industria cinematográfica estadounidense tiene tendencia a ser arbitraria y dictatorial, y es muy claro para mí, por lo que Reisman dijo a Ray después, que lo dicho ligeramente por él en nuestra conversación sobre la intención de RKO de no producir cine en México, sino solamente proporcionar servicios de estudio, fue una pantomima. Es claro que la RKO está tratando de entrar en este terreno y también de obtener el control no sólo de los servicios de estudio, sino de la producción. Estoy seguro de que los mexicanos no les permitirán seguir adelante con esto y no los culpo [...] No creo que debamos hacer ninguna protesta al gobierno mexicano por limitar la participación de capital estadounidense o extranjero en la industria del cine a 49%. [...] La actitud del señor Reisman muestra claramente la intención de la RKO y creo que los mexicanos tienen derecho a protegerse en lo que a esta industria en particular concierne.⁴⁴

Ante los informes de Messersmith, Laurence Duggan asintió en que “[...] es aparentemente inevitable, como indicas, que algún tipo de medidas restrictivas resultarán de la acción agresiva de RKO entrando

⁴² NAW812.4061/MP323A, Guy W. Ray a Messersmith, ambos de la embajada estadounidense en México, 28 de abril de 1944.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ NAW812.4061/MP324, Messersmith a Laurence Duggan, 29 de abril de 1944. Las cursivas son mías.

en conflicto con la determinación evidente y entendible de los mexicanos por mantener el control de su industria filmica como una forma de proteger el 'sabor mexicano' de las películas producidas en México".⁴⁵ Pero como el *mexican flavor* de los filmes producidos en este país no era lo que realmente preocupaba a los gobiernos mexicano y estadounidense, Duggan no dejó de recomendarle a Messersmith que aprovechara su influencia en conversaciones francas con Ezequiel Padilla, pues serían de gran utilidad "para balancear y equilibrar la actitud de México en cuanto al capital estadounidense y extranjero en general en México".⁴⁶

A la larga, el empeño de Rathvon, Woram y Reisman por apropiarse del control de los Estudios Churubusco provocó, pese a las intercesiones del embajador Messersmith, una actitud resuelta de Ezequiel Padilla y del gobierno mexicano. Mediante el decreto del 7 de julio de 1944 se limitó a 49% la participación extranjera en las empresas del país, medida que se aplicó finalmente no sólo en el terreno del cine, sino de toda la industria en general.⁴⁷ Las razones de aquella decisión se las había dicho Padilla sin cortapisas a Messersmith, quien las hizo del conocimiento del Departamento. El canciller había dicho que en los últimos años, particularmente entre 1943 y 1944, había estado entrando a México capital estadounidense mediante el cual ciertos inversionistas habían estado pagando casi cualquier precio por acciones en empresas nacionales solventes y bien establecidas.⁴⁸

Según el secretario de Relaciones Exteriores de México, aquél era un proceder imprudente, origen de gran preocupación en el país, puesto

⁴⁵ NAW812.4061/MP324, Duggan a Messersmith, 8 de mayo de 1944.

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ Debido a la multitud de interpretaciones y controversias originadas por la medida, el 17 de abril de 1945 una circular limitó la aplicación del requisito solamente a algunas pocas empresas, entre ellas las de radiodifusión, cine (en las tres áreas de producción, distribución y exhibición) y transporte aéreo. Las presiones del capital estadounidense y del Departamento de Estado convirtieron, desde fines del avilacamachismo y durante el alemanismo, la cláusula en excepción, más que en regla, como originalmente se planteó para limitar la agresividad de los capitales estadounidenses en México. Véase Torres, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁸ NAW812.4061/MP323, Messersmith a Laurence Duggan, 26 de abril de 1944.

que los capitalistas estadounidenses y extranjeros en lo general no buscaban hacer inversiones constructivas y útiles al comprar participaciones en industrias mexicanas bien establecidas y propiedad de ciudadanos también mexicanos. Con esta perspectiva de los intereses extranjeros en México, y desde mucho antes de que se iniciara el conflicto por los Estudios Churubusco, coincidían además de Padilla otros funcionarios del gobierno, entre ellos Eduardo Villaseñor. Éste, a la sazón director del Banco de México, había iniciado desde 1943 una lucha contra los monopolios estadounidenses que, para apropiarse de las empresas mexicanas, llegaban incluso a emplear la amenaza o su poder económico para llevarlas a la quiebra en caso de oponer resistencia para la participación de sus capitales en ellas.⁴⁹ En buena medida, el rechazo a la inversión extranjera surgido en México se debía, en opinión de Padilla, a aquel proceder indiscreto, necio e imprudente de ciertos hombres de negocios estadounidenses. El gobierno solamente había buscado formas y recursos mediante los cuales la propiedad de las industrias mexicanas bien establecidas y rentables, como era la del cine, quedaran en manos mexicanas y se impidiera a extranjeros adueñarse de ellas.⁵⁰

Padilla había dicho que cualquier ley como la del decreto del 7 de julio de 1944 causaría sin duda molestias. Pero el gobierno de México había considerado el asunto porque la adquisición continua de industrias propiedad de nacionales, por parte del gran capital estadounidense, había creado un notorio e indeseable prejuicio contra la inversión extranjera. El canciller agregó que aquella actitud no había sido exclusiva de inversionistas estadounidenses, pues también la adoptaban refugiados europeos, en particular judíos. Éstos habían sido admitidos en México por la guerra y en el periodo inmediatamente anterior, y sus métodos habían dado lugar a una gran predisposición y prejuicios en su contra, en la mayor parte de los casos plenamente justificados.⁵¹

⁴⁹ Blanca Torres, "México en la Segunda Guerra Mundial", en *Historia de la Revolución mexicana, 1940-1952*, México, Colmex, 1988, vol. 19, p. 218.

⁵⁰ NAW812.4061/MP323, Messersmith a Laurence Duggan, 26 de abril de 1944.

⁵¹ *Loc. cit.*

Resuelta de esta manera la situación por el gobierno mexicano, la RKO y los intereses de Hollywood a los que representaba hubieron de conformarse con la participación del 49% de las acciones de los Estudios Churubusco. Esto los dejaba sin el control absoluto de los mismos y sin la posibilidad de adueñarse de la producción en México. Pero no les imposibilitó la participación en ella, puesto que relativamente poco tiempo después fundaron la compañía RAMEX, como subsidiaria de la RKO, con la finalidad de producir cine en español en México, basado en primeras versiones en inglés que hubieran sido exitosas. Es decir, la RKO era dueña de casi la mitad de los Estudios Churubusco y además tenía su propia compañía productora.

LA PRESIÓN POR EL DOBLAJE

La RAMEX no comenzaría sus actividades formalmente hasta 1945, después de que se rodó en los Estudios Churubusco el primer filme generado por ellos: *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945). Pero antes de esto otras estrategias de Hollywood amenazaban casi simultáneamente la producción del cine en México. Aunque todavía no se resolvería el diferendo por la adquisición de los Estudios Churubusco, Hollywood había iniciado otra acometida. El 31 de mayo de 1944, la prensa de espectáculos daba a conocer la noticia de que actrices como Milisa Sierra, Carmen Montejo e Isabela Corona, entre otros artistas de cine, se hallaban listos para volar a Nueva York y participar en el doblaje de los filmes hollywoodenses. El actor David Silva había sido contratado para que reclutara a actores y actrices capaces de doblar a las superestrellas del cine estadounidense. En realidad no era ésta la primera vez que Hollywood contrataba a las estrellas del cine mexicano. Otro de los recursos ensayados por la "Meca del cine" desde los años treinta había sido la contratación de algunas de las figuras más importantes que surgieron en el cine mexicano, y no específicamente para trabajar en el doblaje. A sabiendas de que el doblaje del cine extranjero estaba prohibido por el gobierno mexicano, las *majors* intentaron imponer por la fuerza el cine doblado, confiando en que si habían logrado

someter a la nueva cadena de cines en cuanto a sus condiciones para exhibir sus películas, doblar los filmes y exhibirlos ya no les costaría ningún trabajo.

La reacción, por supuesto, no se hizo esperar y ahora vino de parte del gremio de actores. En asamblea general del organismo, celebrada la noche del 30 de mayo de 1944, se estableció que ningún actor mexicano debería contribuir a facilitar la competencia contra la producción filmica mexicana. En consecuencia, cualquier profesional de la actuación en el cine mexicano que fuera a Nueva York con el fin de hacer doblajes, estaría impedido a su regreso de trabajar en películas mexicanas.⁵² Se nombró un comité que vigilara el cumplimiento de la resolución, entre cuyos miembros estaban Fernando Soler, Beatriz Ramos y Miguel Arenas.

No solamente la sección de actores, sino el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica en pleno se oponían al doblaje, como lo hizo saber el 1° de junio de 1944 Pedro Téllez Vargas, diputado y secretario general de la Sección 1 del STIC (la que controlaba a los trabajadores de la exhibición y de las relaciones con las distribuidoras extranjeras y las que se ocupaban del cine mexicano en el exterior). Téllez declaró que él y sus representados estaban dispuestos a adoptar todas las medidas posibles para evitar la exhibición de películas estadounidenses dobladas en todos los cines de la República mexicana pues, dijo, "debemos tomar todas las precauciones para prevenir toda posible competencia a la industria del cine mexicano".⁵³

La Asociación de Productores de Hollywood, consciente de la nueva tormenta que se desataba por su ambición, ahora con su nuevo intento de doblar su propio cine, informó del conflicto al Departamento de Estado, pero le pidió no intervenir. Pese a esto, el Departamento decidió no quedarse con los brazos cruzados. El cine mexicano, por otra parte, no podía combatir con fiereza a su mayor competidor siendo, como era, una industria dependiente del Estado y de Hollywood para poder subsistir. En el mismo junio de 1944,

⁵² *Últimas Noticias*, 31 de mayo de 1944.

⁵³ *Excelsior*, 1° de junio de 1944.

en que se debatía el intento de Hollywood por doblar sus filmes al castellano, por primera vez se empezaron a limitar a la industria mexicana del cine las dotaciones de película virgen para seguir filmando, en castigo por sus diversas oposiciones. Cuando la OCAIA solicitó un incremento de la cuota de ese material para México, el Departamento de Estado solicitó a su embajada que llevara a cabo una investigación sobre el destino de la dotación que se asignaba al país y cuál era el monto estimado de lo que se pretendía usar en lo que quedaba de 1944.⁵⁴

Como si no fueran suficientes todos los problemas ocasionados por la agresividad de Hollywood para dominar el terreno que consideraba suyo, y que al parecer el cine mexicano podía ganarles, el gobierno mismo y los miembros de su industria comenzaron a echar más leña al fuego que empezaría a destruir al cine nacional. En julio de 1944 las autoridades de México decidieron imponer a los productores del país, de manera retroactiva, el impuesto de 5% del que se les había eximido al inicio del gobierno avilacamachista. El argumento de la Secretaría de Hacienda era que los productores no luchaban ya por consolidarse, como lo hacían a finales de 1940, cuando aquel sexenio comenzaba. Considerando que ahora eran prósperos, ese ministerio pretendía imponerles el impuesto de manera retroactiva y en lo sucesivo, pues la indulgencia del gobierno, que se manifestaba como una exención para ellos de todos los impuestos federales durante un periodo de más de dos años, no tenía ya razón de ser. Los productores admitieron que era razonable el cese de la exención con que se les había beneficiado a principios de 1942, y que originalmente se previó para un lapso de cinco años, pero no aceptaban que se aplicara de manera retroactiva a las ganancias que habían obtenido entre 1942 y 1944.⁵⁵

⁵⁴ NAW812.4061/MP331A, del Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 1º de junio de 1944.

⁵⁵ Luis Becerra Celis, "All Producers in México Face New Federal Taxation", en *Motion Picture Herald*, 8 de julio de 1944. NAW812.4061MP/7-1744, el secretario de Estado a la embajada estadounidense en México, 10 de julio de 1944.

Junto a estos problemas, surgieron en 1944 los conflictos sindicales en el seno del STIC. La confrontación de los actores liderados por Jorge Negrete y Mario Moreno, *Cantinflas*, contra Jesús Castillo y Enrique Solís, que habría de originar el surgimiento del STPC, dio nuevos motivos de zozobra a los productores del cine mexicano. De pronto enfrentaban las aviesas intenciones de Hollywood, las medidas impositivas del gobierno mexicano y una revuelta sindical. Todo ello amenazaba sus ganancias, que eran muy altas, y, al igual que sus homólogos hollywoodenses, no estaban dispuestos a perderlas y planeaban defenderlas también hasta sus últimas consecuencias. Ésta fue en parte la razón de que algunos de ellos apoyaran en el conflicto a Enrique Solís, pues les convenía más un contrato colectivo único mediante el cual el ya muy corrupto STIC controlaba y mediatizaba a todos los trabajadores de la industria, con beneficios muy altos tanto para productores como para los líderes sindicales.⁵⁶ De esta alianza las únicas que se salvaban eran las grandes estrellas, que, por serlo, podían darse el lujo de cobrar altísimos sueldos, lo cual representó uno de los argumentos con que los productores intentaban rechazar el impuesto que se quería aplicarles.

Para la mala suerte de ellos, el gobierno de México llevó adelante su proyecto de administrar el impuesto, que afectó solamente a los productores del país, pues a las compañías hollywoodenses no se les había exentado de ese gravamen y habían continuado pagando 5% de impuestos sobre sus ingresos.⁵⁷ Además de lo anterior, el lío sindical se zanjó por intermediación del presidente Ávila Camacho al crearse el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), entre cuyas secciones la 7 sería la de los actores. Mediante la intervención del mandatario, primero el 2 de agosto de 1944 y luego el 3 de septiembre de 1945, se autorizó al STPC controlar la producción de largometrajes y al STIC únicamente trabajar en la producción de cortometrajes y controlar a los empleados de la exhibición. El

⁵⁶ Sobre este asunto véanse las apreciaciones de José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/43, p. 96.

⁵⁷ NAW812.4061/MP, Francis Colt de Wolf a la MPPDAA, correspondencia del periodo comprendido entre el 10 y el 25 de julio de 1944.

líder sindical Enrique Solís fue suspendido de sus funciones y el 3 de agosto de 1944 se anunció que la producción se reanudaba. La interrupción, según los productores, había originado fuertes pérdidas a la industria.⁵⁸

Por otro lado, además del golpe que habían significado los paros de actividades, sobre la cabeza de los productores pendía, literalmente, la amenaza del recorte de la dotación de película virgen, necesaria más que nunca para reanudar las actividades y darles continuidad. El 29 de agosto de 1944, el Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana se había dirigido suplicante al presidente de la República en los siguientes términos:

Con el propósito de poder controlar y distribuir equitativamente el material virgen necesario para la producción de películas cinematográficas, el Comité Coordinador de Asuntos Interamericanos, sugirió a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, la formación de un Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Fílmica [...] Este Comité ha venido funcionando y tratando en lo posible de hacer valer la cuota fijada para el presente año, sin que la industria sufriese mengua en su programa de producción. Mas a pesar de toda la diligencia y atención puesta a este propósito, se pudo prever que por falta de material, la industria cinematográfica quedará paralizada totalmente a fines del mes de septiembre o a principios de octubre [...] Para remediar dicha amenaza se solicitó la ayuda de los señores Francis Alstock y Frank Fouce, el primero miembro del Comité Coordinador de Asuntos Interamericanos, para que interpusieran su valiosa influencia y ayuda a fin de lograr un aumento, en la cuota del presente año, de diez millones de pies de material virgen, cantidad con la cual, la industria llenaría sus más urgentes necesidades [...] Habiéndonos comunicado los señores Francis Alstock y Frank Fouce que todas sus gestiones resultaron estériles en el sentido de conseguir el aumento antes mencionado, sugieren a este Comité, que la única forma que ellos encuentran pertinente y eficaz,

⁵⁸ Aunque Enrique Solís adujo que los conflictos sindicales se originaron por los "complejos de superioridad de las estrellas", lo cierto es que el detonante de todo el pleito fue la corrupción sindical, causante de los abusos que Solís y otros miembros del sindicato cometían en lo general contra los actores y contra los productores. Enrique Solís, *op. cit.*, p. 111; NAW12.4061MP/8-344, W. K. Wilshie, segundo secretario de la embajada estadounidense, al secretario de Estado, 3 de agosto de 1944.

sería la de la valiosa intervención de usted, señor Presidente, para que a través de la Embajada de los Estados Unidos en nuestro país, se logre la concesión del aumento antes mencionado [...] Hacemos a usted, señor presidente, la más atenta y respetuosa súplica, en el sentido de intervenir, para este caso de urgencia, a favor de la industria fílmica nacional, la que sin su mediación se vería obligada a paralizar todas sus actividades, acarreado todas las consecuencias inherentes a un paro forzoso [...] Agradecemos de antemano la atención que se sirva usted prestar a esta petición y dejamos el porvenir de la industria, con respecto a esta crítica situación, en la seguridad de que su demostrado patriotismo y acendrado interés por el bienestar nacional lo han caracterizado [...] Atentamente [...] Por el Comité Regulador del Material Virgen [...] Gregorio Walerstein [...] Raúl de Anda, B. J. Negules [...].⁵⁹

Hacia octubre de 1944, el cine mexicano estaba amenazado tanto por sus conflictos internos como por los que se habían generado al tratar de establecer una competencia más abierta con Hollywood, terreno en que el Departamento de Estado ya no estuvo tan dispuesto a dejarle las manos libres a la OCAIA. De hecho fue a partir de entonces cuando ese despacho gubernamental decidió desplazar a la OCAIA de las relaciones con México, pues el conflicto originado por la competitividad del cine de este país con Hollywood estaba originando un problema interno en Estados Unidos, entre Hollywood y la Casa Blanca, al que ya no se le reconocía razón de ser, pues la situación de urgencia y la necesidad de propaganda desde México para Latinoamérica ya no eran tan apremiantes.

De todo lo anterior daba cuenta el informe que la embajada envió al Departamento de Estado, en un comunicado de acceso restringido y clasificado como envío de máxima prioridad, sobre los conflictos en México por el doblaje, la distribución y la exhibición del cine hollywoodense y sobre la situación general del cine en este país. En el documento se reiteraba lo siguiente:

La industria del cine mexicano se ha desarrollado en grado enorme durante los dos años pasados y está entrando ahora en crecientes problemas. La

⁵⁹ AGN/MAC/523.3/66, el Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana a Manuel Ávila Camacho, 29 de agosto de 1944.

mayoría de la gente inteligente en la industria mexicana reconoce que dicho crecimiento ha sido posible a través de la cooperación de la industria estadounidense y particularmente por la colaboración de la OCAIA. Saben también que la aplicación de medidas restrictivas en contra de los filmes estadounidenses acarrearía represalias y que la industria mexicana sufriría probablemente en mayor medida, en proporción a lo que lo haría la industria estadounidense. A pesar de esta conclusión de parte de la gente más inteligente de la industria, *hay agitación constante en favor de medidas restrictivas contra Hollywood, y dicha agitación se incrementará probablemente en tanto la industria mexicana crezca más y cuando la competencia se vuelva más severa después de la guerra.*⁶⁰

El párrafo anterior prefiguraba la situación que habría de imponerse efectivamente una vez iniciado el sexenio alemanista. Por el momento, todos los conflictos se veían como escaramuzas en que uno y otro contendientes estaban midiendo terreno, pero en donde ya se veía que el perdedor sería el cine mexicano por su dependencia, tanto de la protección del gobierno de su país como del favor de Estados Unidos. Otro párrafo del comunicado referido era muy claro, por ejemplo, respecto a las posibilidades de producción en México.

Como de posible interés para el Departamento se anexa una lista con el número de películas que cada una de las compañías productoras mexicanas de cine desea hacer, así como un estimado de las posibilidades [...] El Comité de Película Virgen de la Industria Fílmica estima 127 películas como el máximo posible para producir en 1945, *asumiendo desde luego que la película virgen pueda obtenerse.*⁶¹

Con lo anterior quedaba claro que si los problemas entre Hollywood y México se debían al crecimiento de la producción nacional, bastaba establecer un racionamiento del celuloide para frenarlo. El Comité Mexicano y la gente de la industria consideraban que de todos modos no podrían hacerse más de 90 filmes, pues para aquella

⁶⁰ NAW812.4061MP/10-644, el embajador estadounidense en México al Departamento de Estado, 6 de octubre de 1944.

⁶¹ *Loc. cit.*

fecha funcionaban solamente dos estudios, los CLASA y los Azteca, y el tercero (Churubusco) no entraría en operación antes de 1946. Pero aun tal estimación fue optimista, pues en 1945 no se producirían sino 79 cintas, el pico máximo que se alcanzaría con motivo de la colaboración por la guerra. La razón de este descenso, y de lo que ocurriría después, fue muy clara. La OCAIA ya no podía justificar su apoyo a una industria mexicana que estaba provocando los reclamos de Hollywood contra ella y contra el Departamento de Estado.

Por otra parte, el intento de hacer doblaje del cine estadounidense nunca fue dejado de lado por las firmas hollywoodenses. Frank Fouce, representante de la OCAIA en México, informó a Francis Alstock que Maurice Silverstone y el señor Mullins, de la 20th Century Fox, habían venido a México a entrevistarse con el secretario de Gobernación, Miguel Alemán, para tratar el asunto de la oposición al doblaje por parte de la industria y el gobierno mexicanos. Aunque en apariencia llegaban como invitados a los festejos por el aniversario de Rodríguez Hermanos, “prominentes distribuidores de cine en América Latina”, los había traído el interés de negociar en concreto el estreno de *La canción de Bernardette* (*The Song of Bernardette*, de Henry King, 1943).⁶² Ante los persistentes conflictos, Fouce se había entrevistado con Alemán para informarle que había renunciado a sus actividades en la División de Cine de la OCAIA, en los siguientes términos: “[...] en concreto, dije al señor Alemán que estaba siendo muy difícil para nuestra oficina (la OCAIA) continuar operando en vista de las condiciones que estaban siendo más o menos antagónicas hacia las compañías estadounidenses de cine y sus producciones”.⁶³

Alemán prometió a Fouce que hablaría respecto al doblaje con Salvador Carrillo, secretario ejecutivo del Comité Nacional de Trabajadores de Cine, y le sugirió que hablara con los distintos secretarios de

⁶² *La canción de Bernardette* se estrenaría finalmente el 23 de diciembre de 1944 en el cine Palacio Chino, donde alcanzó una permanencia muy aceptable de cuatro semanas.

⁶³ NAW812.4061MP/10-644, Francis Fouce, representante de la OCAIA en México, a Francis Alstock, jefe de la División de Cine de la OCAIA en Estados Unidos, 6 de octubre de 1944.

cada una de las secciones del recién creado STPC y del STIC. Sin embargo, la ruptura entre el cine mexicano y la OCAIA, su principal benefactora, estaba ya cerca. Fouce se entrevistó con varios de los personajes vinculados con la industria en el plano sindical y oficial. Obtuvo el total rechazo de Jorge Negrete (secretario de la Sección 7 del STPC, de actores), una moderada anuencia de Figueroa (secretario de la Sección 2, de técnicos) y un apoyo total de Carrillo. En opinión de Fouce, Negrete había sido "poco razonable", sacó a relucir un tabulador de salarios para los actores, por encima del cual él estaba por su categoría de estrella que cobraba elevadísimos sueldos, y mintió al asegurar que no había problema por el doblaje de *La canción de Bernardette*. Figueroa había sido más accesible, al punto de plantear que el doblaje en realidad era una fuente más de empleos para la industria y los actores, siempre que se hiciera en México.⁶⁴

La opinión más favorable, según Fouce, era la de Salvador Carrillo, secretario general del STIC. Con el argumento de que para el cine estadounidense el público mexicano representaba solamente el 2% de su mercado, lo cual desde luego no era cierto en aquel momento ni lo fue antes ni después, y en cambio para los productores mexicanos el ingreso obtenido del mercado estadounidense alcanzaba entre 15 y 20% del costo de producción, Fouce advirtió a Carrillo que si la industria del cine mexicano continuaba con su oposición al doblaje de cintas estadounidenses habría represalias contra la cinematografía mexicana, que sería a final de cuentas la más afectada. Fouce obtuvo así del líder sindical una anuencia entendible.

A estas alturas, cuando el STIC había quedado confinado a la producción de cortometrajes y fundamentalmente a la exhibición, le daba lo mismo si se afectaba o no la producción mexicana, pues entonces ya estaba en manos del STPC. Como el STIC ahora se hacía cargo solamente de los trabajadores de la exhibición, no le importaba si el cine proyectado en las salas nacionales era extranjero o mexicano. De ahí que Carrillo haya confesado a Fouce que sabía de buena fuente que Azteca Films, distribuidora de cine mexicano en el extranjero, adelantaba a

⁶⁴ *Loc. cit.*

los productores de esa misma nacionalidad entre 6 y 15 000 dólares, incluso antes de que empezara la producción del filme contratado. Lo anterior era cierto y representaba un ingreso de alrededor del 12 y 25% del costo de la mayor parte de las producciones, con base en el costo promedio de filmación vigente en el momento.

Aquel ingreso adelantado que se obtenía de Estados Unidos, más ganancias similares de los mercados sudamericanos, los préstamos del Banco Cinematográfico, S. A., y las exenciones impositivas y demás prebendas que tenían los productores mexicanos, significaba para éstos un privilegio que no estaban dispuestos a perder.⁶⁵ La conclusión de Carrillo, al cabo de su diálogo con Fouce, fue que si los productores mexicanos querían sobrevivir debían mejorar sus estándares de calidad, en lugar de pretender que se impusieran restricciones a la industria fílmica estadounidense y oponerse al doblaje de sus producciones.

Para los líderes del STIC, que habían rechazado encarnizadamente el doblaje en un principio, ahora éste les tenía sin cuidado; de ahí su posición acomodaticia, que concordaba con la de las compañías estadounidenses en la lucha por preservar su posición en los mercados latinoamericanos. Hollywood, por su parte, en uno más de sus alardes de fuerza, consiguió que *La canción de Bernardette* se estrenara el 23 de diciembre de 1944 y a continuación de ella *La calle del ángel*. Las opiniones de toda índole respecto al cine doblado (y los peligros que implicaba para el cine mexicano) no se hicieron esperar, como lo refirió Salvador Novo a principios de 1945.

Pero si por su parte, y tal como ahora se ofrece a la domesticada solicitud del público, el cine ha acabado por arruinar al teatro, las películas dobladas en español terminarán seguramente la obra, con el agravante de asestar, de paso o principalmente, un golpe mortal al cine producido en nuestra lengua y en nuestros países. He venido leyendo los inspirados y sesudos artículos que sobre materia tan en apariencia intrascendente como el cine, traducen las aficiones nocturnas de Genaro Fernández MacGregor y de Alfonso Junco,

⁶⁵ Cfr. Fernando Contreras y Espinosa, *La producción cinematográfica en México*, México, UNAM-DAC, 1973 (Textos de cine, 4), 265 pp.

les revelan como cineastas convencidos y asiduos, y exponen su preocupación contra el cine doblado en castellano. Los dos protestan contra el doblaje, ambos le oponen reparos académicos, y habían robustecido mi prejuicio contra la imposición de voces ajenas a los actores conocidos del cine. Con ese prejuicio en ristre, fui a ver *La calle del ángel*. Al principio, ciertamente, advertí la incongruencia de labios y enunciación, y mantuve fresco y en flagrante contraste el recuerdo de la voz de Boyer. Pero a medida que transcurría la película, mi protesta se adormeció, nada me extrañaba, y concluí que el experimento, con todas sus obvias dificultades, se había realizado con buen éxito [...] De ahí su peligro. Mientras la gente recuerde las voces de sus actores conocidos, prevalecerá la amenguable protesta; pero algún día sus actores conocidos no trabajarán más, y se escuchará natural la voz postiza con que sean presentados. Será entonces difícil que el cine directamente hecho en castellano cuente con los recursos técnicos y económicos que permitirían subsistir en nuestros países a su competencia con un espectáculo que todos entienden ya, porque además Hollywood ha mostrado la inteligencia de elaborarlo sin *c ni //*.⁶⁶

Junto a todos los factores antes descritos, otros quizá de aparente menor importancia, pero de gran significación, comenzaron a influir en el convenio de colaboración entre la cinematografía y gobierno mexicanos con el Departamento de Estado para que se produjera cine de propaganda. Por una parte, dentro del cuerpo diplomático estadounidense, tanto en Washington como en México, había comenzado a ser evidente que la propaganda ya no era tan necesaria y, por otro lado, que la población de ambos países ya estaba cansada del tipo de cine que la difundía. El segundo secretario de la embajada estadounidense, Guy W. Ray, lo había expuesto muy claramente desde abril de 1944, cuando informó esto al Departamento de Estado:

[...] Parece existir la opinión general, compartida por los distribuidores locales de cine estadounidense, de que el público mexicano está cansado de lo que podría citarse como cine de propaganda. Sólo pocas de las mejores películas de guerra han tenido gran éxito y podrían continuar teniéndolo.

⁶⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, INAH/Conaculta, 1994 (Memorias Mexicanas), p. 240.

Sin embargo, el cine de propaganda en lo general no interesa al público mexicano. Como regla general las películas que pueden clasificarse como de entretenimiento disfrutaban en México relativamente del mismo éxito que tienen en Estados Unidos [...] Las películas mexicanas están encontrando un éxito considerable en Estados Unidos y tenemos entendido que el ingreso de Estados Unidos para los productores mexicanos, en proporción a su inversión total, es mucho más grande que el ingreso para los productores estadounidenses por la distribución de su cine en México [...].⁶⁷

Como México en realidad no estaba produciendo filmes que se pudieran considerar específicamente de propaganda, sino que ésta se divulgaba fundamentalmente a través de cintas de entretenimiento, había alcanzado una ventaja sobre el cine hollywoodense, cuyos tintes sí habían sido marcadamente propagandísticos y bélicos, en todo caso mucho más acentuados que los del mexicano. El hecho se haría más claro cuando la prensa nacional refirió lo siguiente:

En Latinoamérica comenzaron a cansar pronto las películas yankees de propaganda ideológica y bélica y el público de estos países volvió sus ojos a las cintas mexicanas que no llevaban en sí problemas mundiales de ninguna especie, ni tesis políticas, ni exageraciones publicitarias. *Con todo y ser un cine bastante mal hecho, se convirtió en el amo del mercado latinoamericano.*⁶⁸

Es claro que por haber sido escrita la nota anterior casi inmediatamente después de la guerra, su autor no tenía la suficiente perspectiva histórica como para valorar lo que realmente había pasado y el hecho innegable de que el cine mexicano sí había sido propagandístico durante el conflicto bélico, sí había intentado incluir "tesis", aunque lo hubiera hecho por la vía de los paralelismos con la historia del pasado mexicano, particularmente del siglo XIX. En los sectores oficiales que habían participado en toda aquella estrategia sí se tuvo en claro enton-

⁶⁷ NAW812.4061/MP, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, abril de 1944.

⁶⁸ José La Sombra, "Los yanquis eran así...", *El Cine Gráfico, Anuario 1945-1946 y 1947*, p. 750, publicado en julio de 1947, con informaciones y textos de los tres años indicados en el título y con aspectos de una revisión general del cine mexicano producido durante la guerra.

ces que el cine mexicano había colaborado con los intereses extranjeros, los de Estados Unidos en particular, y también se hizo evidente al final del avilacamachismo que aquello no tenía más razón de ser.

El fin de la guerra señalaba el momento de superar la posición cosmopolita, universalista y patriótica, en que la literatura mundial, la religión o la historia mexicana, junto con prácticamente todos los demás géneros, habían servido para filtrar mensajes sobre la democracia, la libertad, el patriotismo, etc. Se hacía imperante pasar a una etapa en que los contenidos del cine nacional sirvieran más a las necesidades del Estado mexicano. La que sería la nueva política del cine del país, durante el alemanismo, de hecho se prefiguró desde el último año del gobierno avilacamachista, cuando el presidente saliente

[...] dijo que había recomendado a los muchachos de Gobernación que procurasen *que todas las películas mexicanas contuvieran un mensaje de México*: de sus valores morales, artísticos, geográficos; que no fueran simples manifestaciones estériles de diversión, y agregó que vería con mucho agrado que antes de abandonar el poder, surgiera una película cuyo tema profundo esbozó, y para un bosquejo general de la cual ofreció enviarme cierto libro que acaba de leer y que le ha interesado mucho. Sobre los indios, de que hablamos, ilustró su profunda estimación de las virtudes ancestrales que les adoman, y que tenemos obligación de salvar, con sucesidos personales de su carrera militar.⁶⁹

Todo ello planteaba una situación muy clara y peligrosa para Hollywood. Se asumía que éste se concentraba en aquel momento en filmes bélicos y los que podrían definirse de propaganda, mientras que el cine mexicano incluía sus mensajes propagandísticos, cuando los había, en películas de entretenimiento que además conseguían éxitos a veces incluso en Estados Unidos. Eso había colocado a la industria mexicana en la posibilidad de seguir obteniendo buenos dividendos y producir cada vez más un cine de mejor calidad y capaz de generar ganancias. Ante estas circunstancias, que anticipaban un esquema que

⁶⁹ Declaraciones de Manuel Ávila Camacho a Salvador Novo el 11 de junio de 1946. Novo, *op. cit.*, p. 554.

podría repetirse en las demás repúblicas latinoamericanas, todos en el Departamento de Estado empezaron a cuestionar muy seriamente la viabilidad de sostener un acuerdo de aquella naturaleza, que le ocasionaba a la Casa Blanca grandes conflictos con Hollywood,⁷⁰ en un momento en que el cine mexicano parecía estar dispuesto a disputarle muy seriamente los mercados de habla hispana a su competidor.

Junto a todos los problemas antes descritos, en México volvieron a surgir las resistencias que también cuestionaban el colaboracionismo con Estados Unidos. Se registraron paulatinamente incidentes que casi de manera natural comenzaron a distanciar la antes estrecha relación, de modo que se preparó el terreno para el fin de la colaboración en todos sentidos. El 27 de septiembre de 1944, durante la inauguración del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec, Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública y orador de aquella ceremonia, hizo referencias en su alocución, cuando menos en dos ocasiones, a “la intervención de potencias extranjeras en México”. Aunque no se mencionó a Estados Unidos, para la embajada fueron significativos algunos comentarios de la prensa, entre los que se reseñó para el Departamento de Estado éste:

Con las palabras de uno de los más respetables oradores del gobierno [...] México ha despejado todas las sospechas de malevolencia y las dudas sobre nuestro patriotismo. Y el milagro se hizo [...] Sin una palabra sobre la guerra, sobre nuestras alianzas, sobre nuestras relaciones internacionales, se dejó claro que somos aliados leales de los Estados Unidos, colaboradores tan sinceros como desinteresados. Pero eso no disminuye nuestro profundo

⁷⁰ En junio de 1944, Will H. Hays, presidente de la Motion Pictures Producers and Distributors Association of America (MPPDAA) se dirigió a Edward R. Setteinius, subsecretario de Estado, para cuestionar la duplicidad de funciones en que incurrían la Telecommunications Division, a cargo de Francis Colt de Wolf, y la Motion Pictures and Radio Division, que ocasionaban confusiones y conflictos sumados a los surgidos por divergencias, rivalidades y confrontaciones entre las diferentes entidades oficiales estadounidenses. Todas estas cuestiones influían directamente en los asuntos de cine en la misma medida en que lo había hecho la rivalidad entre la OCAIA y la embajada estadounidense en México, lo cual no agradaba en absoluto a Hollywood. Véase NAW812.4061/MP6-1544, Will H. Hays a Edward R. Setteinius, 15 de junio de 1944.

patriotismo, nuestra tradición y nuestro orgullo de México como una nación amante de su libertad tanto y más que de la de cualquier otra nación y respetuosa de la libertad de los demás. Es cierto que el orador de la presidencia que firmó un tratado de alianza por una declaración de guerra, puede hoy recapitular sobre las mutilaciones territoriales, los niños héroes de Chapultepec, el estoicismo de su muerte y las banderas defendidas con honor y sacrificio sin que ello signifique la existencia de un complejo resentimiento latente [...] Somos aliados leales de Estados Unidos. Los dos vecinos no pretenden que el pasado puede ser olvidado, pero lo han transformado, de germen de sospecha, resentimiento e inclusive de odio, en asunto para estudiarse en las universidades y en la iglesia.⁷¹

Este comentario, enviado por el segundo secretario de la embajada estadounidense al secretario de Estado, fue el preámbulo de otros acontecimientos también referentes a las posiciones encontradas que había respecto a la colaboración de México con Estados Unidos y que hicieron eclosión en diciembre de 1944.⁷²

⁷¹ NAW812.4061/10-744, la embajada estadounidense en México al secretario de Estado estadounidense. Texto tomado de la columna "Perifonemas", publicado en *Últimas Noticias de Excelsior* el 29 de septiembre de 1944, que la embajada remitió al Departamento de Estado junto con otros recortes de prensa, entre ellos otro titulado "La historia y la patria", dado a conocer en *Até* el 7 de octubre de 1944.

⁷² En un comunicado estrictamente confidencial del 3 de enero de 1945, el Departamento de Estado era informado de que el Comité Nacional Mexicano de Planeación de Posguerra (Mexican National Committee for Postwar Planning), que se había creado por decreto de Ávila Camacho el 17 de febrero de 1944, se había disuelto mediante otro decreto del 14 de diciembre del mismo año. Lo significativo para la embajada estadounidense de esa resolución tan repentina del comité mencionado eran las divergencias que sus miembros tenían con Ávila Camacho respecto a la relación con Estados Unidos, además de la confrontación surgida en el seno del organismo por las posiciones encontradas de cada uno de sus integrantes, entre los cuales se hallaban los secretarios de Finanzas, Comercio, Agricultura, Trabajo, Seguridad Social, Comunicaciones, Relaciones Exteriores, etc., bajo la presidencia del de Educación Pública. Las posiciones encontradas de los radicales de extrema derecha e izquierda les habían impedido llegar a acuerdos pues, según el funcionario estadounidense que informaba del asunto, el presidente del comité (Octavio Véjar Vázquez, sustituto reciente de Torres Bodet) era hispanista y antiyanqui, en tanto que Vicente Lombardo Toledano atacaba el imperialismo y el capitalismo de Estados Unidos en México y se oponía de modo frontal a las inversiones extranjeras en el

Fue aquél el panorama en el que el 30 de enero de 1945 se dio por concluida la labor de la Comisión México-Estados Unidos para la Cooperación Económica, con un reconocimiento de Roosevelt a México por su aportación al esfuerzo bélico. Ese cierre con su respectivo agradecimiento, ilustraba que a principios de 1945 había ya una relativa certeza del triunfo de los aliados, como para empezar a disolver diplomáticamente los lazos creados entre las dos naciones, sobre todo porque comenzaban a causar conflictos en ambas y en algunos casos al parecer del todo innecesarios, como lo fue en el caso del cine.⁷³

Por lo anterior se comprende que Carl E. Milliken, que había desempeñado un papel primordial en la defensa de los intereses de sus representados en la Motion Pictures Producers and Distributors Association of America, Inc., se haya dirigido en marzo de 1945 a la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado. El objeto de su mensaje era solicitar un informe detallado de la situación del cine en México, para que con base en el mismo se tomaran las medidas necesarias para que el gobierno estadounidense defendiera los intereses de Hollywood frente al cine mexicano. Es decir, Hollywood le recordaba al Departamento de Estado que había llegado la hora de que juntos volvieran a ser aliados contra el mundo para recuperar los mercados filmicos perdidos.

país. Para ilustrar de lo comprometida que podía ser la participación en aquel comité, se puede mencionar el hecho de que Salvador Azuela declinó aceptar la invitación que le hizo Ávila Camacho para colaborar en el mismo. Todo esto no era sino reflejo de las condiciones en que este último había llegado al poder, con la impresión generalizada de que no había obtenido el triunfo. Ello acentuó los rasgos de moderación y conciliación que caracterizaron todo su régimen, durante el cual procuró integrar a miembros de las más disímbolas filiaciones políticas, de cuya confrontación final habría de resultar vencedor, a principios del avilacamachismo e inicios del alemanismo, el sector oficial de la derecha. NAW812.50/1-345, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, 3 de enero de 1945. Véase también Luis Medina, "Del cardenismo al avilacamachismo", en *Historia de la Revolución mexicana, 1940-1952*, México, Colmex, 1978, vol. 18, pp. 133-136.

⁷³ Sobre el término de las actividades de la comisión referida, cuya vida escasamente alcanzó un año y cuatro meses, pues se había creado en septiembre de 1943, véase la serie de documentos que comprenden de NAW12.50/1-845 a 1-3045, correspondientes a enero de 1945.

Entre los aspectos destacables de aquel informe se cuentan los relativos a la producción mexicana de cine, a los conflictos sindicales que recientemente la habían estremecido, a la carencia de una legislación que específicamente regulara y apoyara al cine en México, la obligatoriedad impuesta a los exhibidores para proyectar filmes nacionales y la labor de un sindicato fuerte que a la fecha contaba con aproximadamente cinco mil trabajadores. Pero entre todos aquellos factores había tres que inquietaban sobre manera a Milliken, porque afectaban de modo directo y contundente a Hollywood.

El primero de ellos era el hecho de que el acuerdo comercial existente entre México y Estados Unidos, firmado en diciembre de 1942 y puesto en vigor a partir de enero de 1943, no había previsto aspectos específicos de las industrias cinematográficas de ambos países, y en particular soslayaba la tutela de la distribución y exhibición del cine en cada uno de ellos. El segundo, una medida del gobierno mexicano, la compra del Banco Cinematográfico a través de Nacional Financiera, había buscado frenar la injerencia de las compañías extranjeras en México, y las estadounidenses en particular. Pero aquello había conferido al régimen el poder de controlar la industria del ramo, pues además dicho banco no solamente era dueño de la cadena de salas cinematográficas recién formada, sino también de CLASA y de Films Mundiales, entre otros haberes. Finalmente, el decreto del 7 de julio de 1944, según el cual 51% de las acciones de cada compañía deberían quedar en manos de ciudadanos mexicanos, había cancelado los intentos de Hollywood por influir aún más en la producción de cine en México.⁷⁴

Por todo lo anterior, la Motion Pictures Producers and Distributors Association of America (MPPDAA) recomendaba la firma de un tratado recíproco que regulara la importación de cine de México hacia Estados Unidos, en intercambio, y que garantizara las mayores facilidades para la importación y distribución del cine estadounidense en México. La MPPDAA solicitaba al Departamento de Estado que venciera la resistencia de este país a importar y distribuir el cine estadounidense doblado al español, con la exigencia además de que el doblaje se hiciera

⁷⁴ NAW812.4061MP/3-845, Carl E. Milliken, de la MPPDAA, a la División de Telecomunicaciones del Departamento de Estado, 8 de marzo de 1945.

en Estados Unidos. Se consideraba que el mercado mexicano era muy pequeño como para aceptar la exigencia de que esa tarea se ejecutara en México.⁷⁵ Se pretendía, pues, que se realizara en Nueva York un doblaje susceptible de exportarse por igual a todos los países de habla castellana, lo cual ahorraría costos a Hollywood, que no tendría que hacerlo en cada uno de los países de Iberoamérica.

Por otro lado, se continuó con la labor de espionaje de todos los movimientos registrados en el cine mexicano, para lo cual, por desgracia, tanto los representantes de las *majors* en México como la embajada contaron siempre con informantes de la industria filmica mexicana. Así fue como se enteraron, por ejemplo, del viaje que Olallo Rubio, productor y distribuidor de cine mexicano, había hecho a España con el fin de hacer arreglos para que los filmes aztecas pudieran comercializarse allá.

Mediante conversaciones informales, los oficiales de la embajada se habían enterado de que el gobierno mexicano, como no tenía relaciones diplomáticas con el franquismo, apoyaba de manera extraoficial y subrepticia a Rubio en aquellas gestiones, en que, si bien pretendían también la posible distribución en pequeña escala de cine español en México, tenían como objeto primordial fortalecer las actividades de Películas Mexicanas en la Península ibérica.⁷⁶ La embajada estadounidense sabía que el gobierno mexicano no tenía intenciones de suscribir un acuerdo comercial sobre cine con España, pero manifestaba sus dudas al respecto. Aunque se buscaban acuerdos privados con distribuidores españoles, sin embargo, decía la embajada, “es posible que el señor Rubio pueda tener o pueda haber tenido tratos con el gobierno español y que algún tipo de acuerdo intergubernamental pueda resultar”.⁷⁷ Es decir, para Hollywood era fundamental reconstituir su alianza con el Departamento de Estado y ambos tenían como primera tarea,

⁷⁵ *Loc. cit.*

⁷⁶ Además de todo, Olallo Rubio era responsable de ejercer las funciones de conciliador entre los representantes mexicanos del cine y sus similares de España.

⁷⁷ NAW812.20212/3-1445, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado.

de posguerra, derrotar al cine mexicano en el mercado de habla castellana: Latinoamérica y España, e impedirle crecer a cualquier costo.

El informe arriba citado era por demás revelador. El gobierno de Ávila Camacho permitía a la industria fílmica del país operar internacionalmente sobre bases puramente comerciales y daba toda clase de apoyos a las empresas nacionales relacionadas con el cine para que hicieran arreglos en otros países y lograran una amplia distribución del cine mexicano. Una prueba de lo anterior era que el general Juan F. Azcárate había recorrido casi toda Latinoamérica, enviado en "misión de buena voluntad" y con un encargo oficial específico del presidente, aunque en realidad aquél trataría asuntos relacionados con la distribución del cine mexicano en el área. Pese a lo anterior, agregaba el informe, en ningún caso el gobierno mexicano ni los industriales del cine promulgaban acuerdos comerciales específicos sobre cine.⁷⁸

Es decir, como Fouce lo había previsto, la industria del cine mexicano efectivamente no era distinta de la de Hollywood en cuanto a ambiciones y estaba procediendo con sus "hermanas" de Iberoamérica en la misma forma en que Hollywood actuaba contra México. Buscaba condiciones favorables para la distribución de los filmes mexicanos en la zona, aunque no convenios formales que respaldaran, por ejemplo, la comercialización del cine español, chileno, cubano, argentino, etc., en México. A ojos de las *majors*, era imperdonable que el cine mexicano osara imitar a Hollywood y se permitiera "funcionar de manera imperialista en la mayoría de las naciones de habla hispana del continente, carentes de industria fílmica propia. Es decir, propone gustos estéticos y valores a las grandes masas semianalfabetas, edifica o derriba mitos individuales y sociales, inaugura y explota mercados a su libre arbitrio".⁷⁹

Por si lo anterior no fuera suficiente, a ojos de Hollywood, de la embajada estadounidense y del Departamento de Estado, algunos miembros del gobierno mexicano manifestaban una desvergüenza increíble.

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ Jorge Ayala Blanco, citado por Eduardo de la Vega, en *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991 (Cuadernos de Divulgación, Segunda Época, 37), p. 35.

Los representantes de las productoras hollywoodenses fueron invitados a una comida, organizada por el secretario de Hacienda de México, donde descaradamente se les solicitaron contribuciones económicas para actividades electorales. Los representantes de las *majors* y los funcionarios de la embajada juzgaron aquello inaudito, pues mientras por una parte el gobierno mexicano tomaba toda clase de medidas que consideraban lesivas para Hollywood, por la otra se atrevía a pedir recursos injustificados. El comunicado del embajador Messersmith al Departamento de Estado revela claramente su posición:

Parece que durante este almuerzo el señor (Eduardo) Suárez dijo a los distribuidores estadounidenses de cine que era altamente deseable que hubiera una organización de relaciones culturales entre México y Estados Unidos, y sugirió que los distribuidores estadounidenses debían comenzar la colecta de fondos para tal fin contribuyendo cada uno de ellos con \$5,000.00 en apoyo de dicha organización. Desafortunadamente no tenemos más amplia información, pero el distribuidor que dio a Ray esta información remarcó que aquello le parecía extraordinario porque él estaba muy bien informado sobre la existencia del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Dijo que confiaba en que el señor Suárez estaba incluso más enterado que él de que dicho instituto existía. Tú puedes claramente apreciar todas las implicaciones, por las personas presentes convocadas por el señor Suárez, y ellos solamente pudieron colegir que aquello era un método para extraer dinero de los distribuidores de cine y eventualmente de otras compañías estadounidenses, la mayoría del cual sería utilizado con propósitos electorales [...] En vista del hecho de que algunas de estas personas que están tratando de extraer dinero de firmas estadounidenses en forma directa e indirecta, con fines electorales, tienen todo menos sentimientos o propósitos amistosos hacia Estados Unidos, esto muestra cuán poca inteligencia y percepción nos conceden. Puedes estar seguro de que las firmas estadounidenses no van a caer en ninguna clase de trampas o engaños con ningún procedimiento de este tipo.⁸⁰

⁸⁰ NAW812.4061/7-3145, George S. Messersmith a John Willard Carrigan en el Departamento de Estado, 31 de julio de 1945. En realidad, esta carta formó parte de la campaña personal que Messersmith había desatado contra los mexicanos que él consideraba contrarios a Estados Unidos, entre los que colocaba en primera fila a Eduardo Suárez y Antonio Espinoza de los Monteros. Véase Torres, *op. cit.*, p. 209.

Al referirse a las personas que tenían todo, menos sentimientos o propósitos amistosos hacia Estados Unidos, el embajador sólo advertía lo evidente que en varios sectores de la vida en México se comenzaba a cuestionar muy seriamente: el colaboracionismo con Estados Unidos, en términos generales, y, en particular lo que ambos países habían hecho en materia de cine. Cuando el 12 de octubre de 1945 se inauguró el Congreso de Ciencias Sociales, al que había convocado la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, la Secretaría del Trabajo y Previsión Social participó con una ponencia, cuyos planteamientos eran obra, sin duda alguna, de Vicente Lombardo Toledano. Firmado por el doctor Guillermo Torres Torija (miembro de la representación mexicana encabezada por Manuel R. Palacios, subsecretario de Trabajo), el texto de aquella intervención sostenía que el cine había contribuido a “la formación de una psicosis bélica para beneficio de otras naciones y como consecuencia de una política intencional”.⁸¹ El editorial del diario reseñaba lo siguiente:

[...] la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, en una ponencia que publicamos ayer y que presentara ante el Congreso de Ciencias Sociales antes mencionado, señala claramente el peligro que entraña la exhibición de cintas cinematográficas norteamericanas, propias tal vez para nuestros “buenos vecinos”, pero que, aquí en México, sólo han logrado que decrezca el patriotismo y se quebrante “la unidad material y espiritual que existía en el hogar mexicano y le valió ser tomado por plausible ejemplo de todas las naciones de la tierra”.⁸²

Así, mientras que por un lado el Congreso de la Unión había dispuesto, en aquel mismo 12 de octubre de 1945, una ceremonia para festejar el “Día del acercamiento interamericano”, por otro se atacaba la política que en cuanto a cine habían seguido México y Estados Unidos.⁸³ Aquél era un gesto más bien desesperado para salvar una relación que estaba a punto de terminar en buena medida también por los celos de uno de los protagonistas de aquel romance.

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² Editorial de *Novedades*, 13 de octubre de 1945, p. 2.

⁸³ NAW812.4061/7-3145, George S. Messersmith a John Willard Carrigan, en el Departamento de Estado, 31 de julio de 1945.

Si hubiese necesidad de explicar por qué el Departamento de Estado dio un viraje, del apoyo que inicialmente había dispensado a la OCAIA para que realizara sus proyectos de todo tipo en México, a un acotamiento del organismo, que en 1945 concordaba con la renuencia de la embajada estadounidense para fortalecer al país con ayuda de la Casa Blanca, la razón puede hallarse en dos situaciones: por una parte en la suspicacia que comenzó a despertar en Estados Unidos la imagen que México se había forjado frente a las demás repúblicas latinoamericanas y por otro lado, en los celos que Hollywood sintió por el éxito del cine mexicano. Hacia 1944 fueron paralelos estos sentimientos de Hollywood con los que el Departamento de Estado comenzó a sentir por la imagen ganada por México frente al resto de Latinoamérica en términos políticos, económicos y sociales.

El recelo había comenzado a manifestarse desde que, en marzo de 1944, el presidente Ávila Camacho envió al general Juan F. Azcárate, cabeza de Producciones EMA (España-México-Argentina), a una misión por todo Centro y Sudamérica. Anunciada por el gobierno como una gira "de buena voluntad", en realidad buscaba que en los diversos países del continente se exhibieran filmes documentales de México, se promocionara su cine y se estrecharan los lazos culturales.⁸⁴ Todo el conjunto de reportes, telegramas, comunicados, etc., clasificados en su mayoría como de máxima prioridad y confidenciales, enviados al Departamento de Estado desde las embajadas estadounidenses en Latinoamérica, con copia para su similar en México, arrojaron un saldo en que Estados Unidos creyó entrever un peligro inminente: la rivalidad de México en el liderazgo frente a América Latina. Uno de aquellos reportes, de mayo de 1944, concluía que con las actividades de Azcárate y la proyección de filmes mexicanos, documentales y comerciales, se estaban logrando beneficios comerciales para Azcárate, pero también propaganda nacionalista de México e "indirectamente *propaganda antiestadounidense, al plantearse a México como el líder en los asuntos latinoamericanos*". Otro de los reportes fue más específico al seña-

⁸⁴ NAW812.4061/MP311, la embajada estadounidense en México al Departamento de Estado, 22 de marzo de 1944.

lar que se hacía apología de “la industria mexicana y de la Secretaría de la Defensa Nacional, prácticamente *sin mencionar la ayuda estadounidense al respecto, sino con la evidente intención de impresionar a las audiencias latinoamericanas con referencias a la importancia de México como líder de América Latina*”.⁸⁵

La embajada, atenta a todos los movimientos del gobierno mexicano, informaba al Departamento de Estado sobre los antecedentes de Azcárate como último embajador de su país en Alemania, antes de la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambas naciones, así como de su conocida filiación pro fascista y de los conflictos en que se había visto envuelto a raíz de su intento de comercializar cine del Eje en México. Todo esto pasaba a segundo término ante la urgente necesidad de observar muy de cerca las actividades que Azcárate llevaba a cabo en el continente, en representación de su gobierno. El Departamento de Estado envió una circular a todas sus embajadas en Latinoamérica, con la finalidad de recibir información detallada de todos y cada uno de los actos llevados a cabo por Azcárate en sus presentaciones en cada país.⁸⁶

Tenían razón los diplomáticos estadounidenses de estar preocupados. Desde 1942, por ejemplo, Octavio Reyes Spíndola, embajador mexicano en Argentina, había planteado la necesidad de aceptar la invitación del Noticiero Cinematográfico Argentino o Sucesos Argentinos, para enviar películas sobre “aspectos de la vida actual en la república mexicana”. Con esta contribución al noticiero producido por Filmoteca Argentina, que se difundiría por esa vía también en Chile, Uruguay y Paraguay, se haría una importante exteriorización

⁸⁵ *Ibid.*, MP318, el Departamento de Estado a las embajadas estadounidenses en América Latina. El seguimiento de todas las actividades de Azcárate se hizo entre el 17 de marzo y junio de 1944. Por aquel cuidadoso escrutinio, el Departamento de Estado supo que Azcárate contaba con la confianza de Ávila Camacho y que, aunque no tenía relación con grupos políticos de España o Argentina, consideraba importante hacer negocios en aquellos mercados, a decir de algunos empleados de la EMA que habían sido “entrevistados” por oficiales de las embajadas estadounidenses.

⁸⁶ *Ibid.*, MP318, reporte enviado al Departamento de Estado desde la embajada estadounidense en Panamá.

“del prestigio de nuestro país”, a decir del embajador mexicano en Buenos Aires.⁸⁷

Con actividades de este tipo, y con la labor que ya había realizado el cine comercial, México se había fraguado efectivamente una imagen que justificadamente preocupaba al Departamento de Estado. Por todo el continente se exaltaba la contribución del gobierno de Manuel Ávila Camacho a la “causa democrática”⁸⁸ y se le reconocía gran autoridad moral,⁸⁹ lo cual comenzó a causar gran ansiedad en el Departamento de Estado.

Azcárate se presentaba como enviado plenipotenciario de Ávila Camacho y, además, como presidente de la “agencia noticiosa España-México-Argentina” y de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, y a ojos de los diplomáticos estadounidenses aprovechaba todo el peso de su influencia en la Presidencia de la República mexicana como para pontificar y vencer resistencias en los diversos países que visitaba.⁹⁰ Así, por ejemplo, el Departamento de Estado se enteró de que, en opinión de Azcárate, en Perú no se contaba con las condiciones ideales para la producción de cine y de que, luego de un comentario externado por Azcárate en Guatemala respecto a las libertades en ese país, el

⁸⁷ AGN/MAC/523.3/45, Octavio Reyes Spíndola, embajador mexicano en Argentina, a Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de México, 29 de julio de 1942.

⁸⁸ El 14 de abril de 1944, por ejemplo, el doctor Ernesto Durango Restrepo había dictado a través de *La voz de Antioquia*, estación de radio de Medellín, Colombia, una conferencia sobre la defensa del panamericanismo, y envió una copia de ella a Ávila Camacho como muestra de su reconocimiento por los dichos y hechos del presidente mexicano que lo habían inspirado. AGN/MAC/577.11/10, Ernesto Durango Restrepo a Manuel Ávila Camacho, 14 de abril de 1944.

⁸⁹ Aunque sólo fuera por adulación a Ávila Camacho y con intereses poco claros, y probablemente poco confiables, la compañía Berny Byrens Productions de Los Ángeles California pretendió sacar ventaja de aquella situación al proponer la filmación de una película biográfica sobre el presidente mexicano, “en español e inglés y para su exhibición en todo el mundo”. AGN/MAC/523.3/10, Berny Byrens Productions a Ávila Camacho, 18 de enero de 1945. Es probable que se haya tratado solamente de una estratagema para sacar dinero del gobierno de México, cuyos oficiales al comprobarlo no dieron la menor atención al proyecto.

⁹⁰ NAW812.4061/MP318, reporte enviado desde México el 18 de abril de 1944.

gobierno local había autorizado las exhibiciones de filmes que llevaba la comitiva.⁹¹

Aquella propaganda en imágenes de México era la que preocupaba a Estados Unidos, de acuerdo con lo que se puede advertir en todos los reportes. Las imágenes entremezcladas de Vicente Lombardo Toledano, de Lázaro Cárdenas y de los campos petroleros mexicanos representaban el buen funcionamiento de la industria del ramo en México, y se combinaban con cortometrajes que mostraban el desarrollo general del país en los años recientes, en especial en las áreas fabril y militar. En este último aspecto, se destacaba a la Fuerza Aérea Mexicana, la industria de la aviación, el papel de El Colegio Militar y la espectacularidad de desfiles como los celebrados por la conmemoración de la Independencia.⁹²

Era evidente en aquel momento que, a la ya muy conflictiva relación de Hollywood con el gobierno y la cinematografía mexicanos, y con el propio régimen estadounidense, y a las suspicacias del Departamento de Estado frente al éxito inesperado que en términos de imagen estaban ganando aquellos, se encadenaban cotidianamente nuevos factores de ruptura. En octubre de 1945, la embajada informó al Departamento de Estado que en México había aproximadamente cuarenta largometrajes soviéticos que ya se habían proyectado a dueños y administradores de cines, a quienes se pretendía vender tales películas a precio nominal. Manuel Ojeda, en colaboración con Boris Ivanoff, de la representación soviética en México, había importado aquellos filmes, los había hecho subtítular y, a decir de los estadounidenses, había declarado su propósito de sustituir en los teatros de su país el cine de Hollywood con cintas soviéticas.⁹³

⁹¹ *Ibid.*, MP326, reporte enviado desde Guatemala el 26 de mayo de 1944.

⁹² *Ibid.*, MP325 y 327, reportes enviados desde El Salvador y Nicaragua.

⁹³ Ray no solamente había advertido con oportunidad la animadversión generada contra las distribuidoras estadounidenses de Hollywood, sino que había llamado a hacer una sustitución de los directivos mexicanos en ellas al considerar que aquellos tenían "una lealtad dividida", que al final podría perjudicar a Estados Unidos y su cine. NAW812.4061/MP8-1544, Guy W. Ray, primer secretario de la embajada estadounidense, a la Secretaría de Estado en Washington, 15 de agosto de 1944.

Ante todas esas circunstancias, que para Hollywood y el Departamento de Estado habían llegado demasiado lejos, tanto de parte del gobierno (pues las autoridades responsables de la censura habían autorizado la exhibición de dos filmes soviéticos y dos alemanes),⁹⁴ como de los productores y distribuidores del cine mexicano, se desató en diciembre de 1945 la batalla final con Hollywood. En el Departamento de Estado, así como en la Meca del cine se contaba con información de que el gobierno mexicano había enviado un emisario

Por otra parte, por supuesto que los exhibidores mexicanos se resistían a proyectar el cine soviético porque temían sufrir pérdidas, aun si no pagaban renta por aquellas películas, y también a las represalias de las distribuidoras estadounidenses, contra las que había una creciente animosidad de parte de diversas organizaciones sindicales que en contraparte manifestaban un evidente entusiasmo por el cine soviético. NAW812.4061/MP10-245, Guy W. Ray de la embajada estadounidense en México al secretario de Estado, octubre de 1945. Una de las películas a que hacía referencia específica la embajada era *Arcoiris* (*Radonga*, de Marc Donskoi, 1943), que finalmente sí se estrenaría en México el 21 de diciembre de 1945, en el Teatro Iris, donde permaneció dos semanas. El presidente Ávila Camacho también había recibido del embajador soviético copias de películas como *Ucrania en llamas* y *Los héroes del mar negro*. AGN/MAC/523.3/600, correspondencia de finales de 1943 y principios de 1944. Véase también Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁴ La que pudo considerarse una aparente liberalización de la exhibición en México no fue tal. El cine soviético no tuvo ninguna influencia en México a lo largo de aquel decenio, como tampoco la tendría el cine alemán aun después de la guerra. Los cinco filmes soviéticos exhibidos en México en 1946 fueron el mayor número alcanzado en el decenio, pues la Guerra Fría congeló las posibilidades de aquella cinematografía en México y América Latina. En cuanto a Alemania, solamente dos filmes musicales se exhibieron en septiembre de 1946 en el cine imperial. Se trató de *Mi corazón te llama* y *La cantante de Viena*, protagonizadas por Martha Egerth. Por considerarse que el hecho anticipaba una amenaza aún mayor por venir, las distribuidoras estadounidenses amenazaron con retirar los filmes hollywoodenses a los cines que exhibieran películas del Eje o soviéticas, y en consecuencia los filmes alemanes se retiraron de la cartelera. Sólo cuatro cintas alemanas se proyectaron en México durante todo el decenio de 1940-1949. Ninguna de origen japonés se exhibió en México en el decenio. El único intento fue, por supuesto, bloqueado. Véase Amador y Ayala, *op. cit.*, y *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM-CUEC, 1985. Véase también NAW812.4061/MP9-644 y NAW894.20212/9-644, 6 de septiembre de 1944.

no oficial para tratar los asuntos de la distribución del cine de su país en España. Aunque no se sabía si aquel enviado había tenido éxito, sí se conocía su enorme esfuerzo por alcanzar un acuerdo con Rey Soria Films, la agencia que distribuía en la Península los filmes mexicanos. En respuesta a los arreglos que Olallo Rubio había tratado de hacer ahí mismo, con el fin de negociar la distribución de Películas Mexicanas, S. A. en España, Hollywood respondió con una oferta que para este país resultaba inmejorable y que significó la pérdida inicial y progresiva de los mercados del cine mexicano.

Las distribuidoras hollywoodenses establecieron un convenio con el gobierno español en virtud del cual los distribuidores de la Península recibirían los filmes estadounidenses en condiciones muy ventajosas y a bajo costo, con la condición de que de 180 cintas que importarían en 1946, 120 tendrían que ser estadounidenses y las otras 60 de todas las demás nacionalidades. Hollywood podía tomar una medida de esta naturaleza, y prácticamente regalar sus películas, puesto que había acumulado un gran *stock* que ahora iba a explotar en los mercados que le habían sido vedados durante la guerra.

En España, obraban en favor de este acuerdo sus condiciones verdaderamente ventajosas para la economía de los distribuidores y el gobierno españoles. Además, contaba el hecho importantísimo de que el régimen franquista a estas alturas estaba ansioso por congraciarse con el líder de los aliados, y buscaba afanosamente salir del ostracismo al que se le había condenado por su filiación con el Eje y que impediría a su país ser admitido en la Organización de las Naciones Unidas.⁹⁵

⁹⁵ Es probable que el viraje de España a favor de Hollywood haya sido también una respuesta a la condena oficial del gobierno mexicano al régimen franquista. Además, en México aún había fuertes resistencias para que se establecieran relaciones de cualquier tipo con aquel país. En noviembre de 1946, la Federación de Organismos de Ayuda a la República Española (FOARE) demandó al gobierno mexicano, a través del periódico *El Nacional*, "la prohibición de la exhibición de filmes franquistas" en México. "Como consecuencia de las gestiones hechas por la FOARE contra la exhibición de filmes franquistas en nuestro país, el Lic. Antonio Castro Leal, Director de Censura Cinematográfica, aclaró a dicha organización que el noticiario que estaba siendo exhibido en el cine Metrópolitan no había sido

Ante la certeza de que Hollywood actuaba como lo hacía para castigar a la cinematografía mexicana, por todo lo que tanto el sector oficial como la iniciativa privada hacían contra el cine estadounidense, y para arrebatarle un mercado donde sí estaba permitido el doblaje del cine extranjero, los productores mexicanos cayeron de rodillas ante Estados Unidos, casi enseguida de que lo hicieran Alemania y Japón en mayo y agosto de 1945, respectivamente. A finales de aquel año la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas se dirigió a la embajada estadounidense para hacer un reconocimiento y a la vez una solicitud. En cuanto al primero, se decía esto al embajador: “[...] la industria del cine mexicano se siente en deuda con ustedes por una gran parte de su crecimiento, *particularmente por los importantes servicios proporcionados oficialmente por ustedes durante el periodo de guerra*, los cuales determinaron que nosotros continuáramos nuestra producción hasta adquirir una cómoda posición predominante fuera de las fronteras del país”.⁹⁶

A propósito de la súplica, a cargo de Miguel A. Saña, presidente de la Asociación, se comenzaba por admitir que los productores mexicanos habían recibido la ayuda de la OCAIA, pero se consideraba a todas luces injustificada la medida de Hollywood en España. El terror de dichos productores revela su gran apego a las ganancias, sobre todo si se considera que, a decir de un informante de la embajada, para el cine mexicano el mercado estadounidense era mucho más importante que el mercado español y que cualquier otro en lengua castellana que pudiera desarrollarse. Puesto que en Estados Unidos no había cuotas ni restricciones para el cine mexicano, se entendía el por qué el gobierno y la industria del ramo en México habían desatado aquella confrontación. La verdad era que, como ya se ha expuesto, este país no había emprendido ninguna guerra contra Hollywood. Habían sido las *majors*

supervisado y su demanda sería atendida. Pero la FOARE insistió en que la opinión pública esperaba la prohibición completa de filmes franquistas, incluyendo aquellos proporcionados por los distribuidores desde la ruptura de relaciones con Franco, como un acto que honra al gobierno y al pueblo de México.” NAW812.4061/MP11-746.

⁹⁶ NAW812.4061/MP11-2745, Miguel A. Saña a la embajada estadounidense en México, 27 de noviembre de 1945.

las que, por su intolerancia ante el éxito del cine mexicano en el mercado latinoamericano, el único realmente libre durante la guerra, habían impuesto las medidas para sacarlo del negocio.

El gobierno y la industria mexicanos, en aras de lo que creían una legítima defensa, habían hecho todo lo posible para frenar a Hollywood en sus propósitos y la Meca del cine, en respuesta, arremetía con fuerza aún mayor con tal de doblegar a su competidor. La prueba de ello fue que, en octubre de 1946, el gobierno del Departamento del Distrito Federal intentó poner en vigor un decreto en virtud del cual los cines locales habrían de reservar por fuerza 50% del tiempo de pantalla a la exhibición exclusiva de películas mexicanas. Hollywood tuvo una hiperreacción ante lo que consideraba otra amenaza para sus intereses. Como era de esperarse, el Departamento de Estado ejerció una mayor presión política y contestó a la embajada que aquella disposición era violatoria del artículo X, parte I, del acuerdo comercial entre México y Estados Unidos. Además señaló esto:

Una cuota de esa naturaleza en los cines mexicanos afectaría al cine estadounidense y sería injusta *desde la perspectiva de la ayuda previamente proporcionada a la industria del cine mexicano por la OCAIA* y también por el tratamiento irrestricto dado al cine mexicano en Estados Unidos, donde la recuperación de los filmes mexicanos es muy alta, en relación con su costo, lo cual no es el caso de los filmes estadounidenses en México [...] Usted deberá enfatizar la reciprocidad deseable en el trato.⁹⁷

El asunto se trató con la Secretaría de Relaciones Exteriores y con Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal, y por supuesto el decreto nunca se puso en vigor. Fue evidente, además, que en ese momento de la guerra por el cine entre Estados Unidos y México, Hollywood contaba ya con el respaldo del Departamento de Estado, que comenzó a retirar su apoyo a la OCAIA, en parte porque este organismo se hallaba en crisis y sus principales soportes dentro de la Casa Blanca habían desaparecido del panorama a consecuencia de la muerte de Franklin D. Roosevelt en abril de 1945.

⁹⁷ NAW812.4061/MP10-1846, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 18 de octubre de 1946.

A principios de 1946, la OCAIA ya no tenía mayor ascendiente ni en el Departamento de Estado ni en Hollywood y, en consecuencia, estaba imposibilitada de llevar a cabo sus proyectos en México, así fueran de la menor importancia. El acuerdo que Francis Alstock había logrado con el Departamento de Turismo del gobierno mexicano, para hacer cuatro cortometrajes turísticos, de los que se entregarían 150 copias de cada uno a los gobiernos de Canadá, Estados Unidos, México y Costa Rica, se canceló a principios de julio de 1946. Los filmes, que tentativamente se llamarían *Oaxaca*, *Volcán Parícutín*, *Tampico-Acapulco* y *Misiones*, podrían realizarse, pero el Departamento de Estado haría solamente 16 copias de las 150 planeadas originalmente para cada uno de los cortos.⁹⁸

Como puede advertirse, luego de la guerra se había limitado a la OCAIA a llevar a cabo trabajos menores en materia de cine, y el hecho de que hasta aquellos cortometrajes se descartaran es indicativo del grado en que había decrecido su influencia. Todavía más significativo fue el hecho de que, el 25 de julio de 1946, el Departamento de Estado informara a la embajada estadounidense que la compañía Eastman Kodak debería llevar a cabo sus transacciones en México, en lo sucesivo, a través de los canales comerciales habituales. Con esto quedaba claro que la venta de película virgen en condiciones económicas favorables y por montos ilimitados a la cinematografía mexicana terminaba definitivamente.⁹⁹

⁹⁸ NAW812.4061/MP7-1046, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 10 de julio de 1946. Como una prueba del viraje que había dado la OCAIA frente al Departamento de Estado se puede citar el hecho de que, cuando en 1942 el embajador estadounidense objetó la realización de tres cortometrajes, entre ellos *Laguna Región Development*, por parte de la OCAIA, Laurence Duggan, del Departamento de Estado, solicitó enérgicamente al embajador Messersmith que reconsiderara su negativa. En 1942 la OCAIA había ejercido un gran poder frente a la embajada. En 1946, la situación era ya totalmente inversa. Véase NAW812.4061/MP293, memorando de Laurence Duggan, Departamento de Estado, 1º de agosto de 1942.

⁹⁹ NAW812.4061/MP7-1946, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 19 de julio de 1946.

A decir verdad, con tales medidas el cine mexicano perdió uno de sus apoyos más importantes, aunque ellas suprimieron también momentáneamente, al menos, una de las múltiples fuentes de conflictos que por entonces abrumaban a la industria del ramo y que en este caso se vinculaban con el acceso de los productores a la película virgen.¹⁰⁰ Ejemplos de los resultados de esta situación los vivieron, entre otros, Manuel Salvatierra en junio de 1944 y, después, Roberto Gavaldón y Rafael García Travesí en febrero de 1945. Estos últimos se proponían filmar *Superación*, cortometraje producido por Films de América y cuya realización se consideraba indispensable “por constituir el más alto y sólido homenaje a los ideales democráticos por los que hoy se lucha en el mundo” y, además, por ser “la mejor justificación de la política internacional de nuestro gobierno”.¹⁰¹ Pero ni aquellos argumentos les abrieron la posibilidad de recibir película virgen. Hacia marzo de 1944, después de solicitar insistentemente apoyo de Ávila Camacho para que se les procurara película virgen, Gavaldón y García Travesí dieron a sus solicitudes la forma de una queja acompañada de acusaciones contra el Comité Regulador de Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana (Salvador Elizondo, Gregorio Walerstein, Raúl de Anda, Jesús Grovas y B. J. Negules) y a la vez de velados reproches para el propio mandatario, su secretario particular (Jesús González Gallo) y Miguel Alemán, por no haberlos auxiliado.

Decía García Travesí en una de sus cartas que si bien el jefe de supervisión cinematográfica estimaba importante el argumento de *Superación*,

¹⁰⁰ Durante todo el periodo en que el cine mexicano recibió película virgen en cantidad suficiente y en condiciones de venta favorables, la medida prácticamente benefició sólo a los productores más poderosos. Raúl de Anda explicó que ese material se distribuía tomando en cuenta los antecedentes de la casa productora, quizá ante la razonable y comprensible necesidad de garantizar rentabilidad y productividad en el uso del celuloide. Lo anterior, por otra parte, cancelaba las posibilidades de los productores más débiles y dio lugar a conflictos como los relacionados con la negativa del Comité de Película Virgen para proporcionarla a quienes desearan producir películas documentales. Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, *FHO/2/48*, p. 50.

¹⁰¹ AGN/MAC/523.3/66, correspondencia del Comité del periodo comprendido entre junio de 1944 y febrero de 1945.

Jesús Grovas, miembro del comité de película virgen y de la Comisión de Asuntos Cinematográficos de la Secretaría de Gobernación, le había dicho que ni por órdenes de Manuel Ávila Camacho se le facilitaría ese material y que lo amenazó incluso con un paro de productores en caso necesario, con tal de impedir que Gavaldón y García recibieran la dotación solicitada. Se quejaba García Travesí de haber encontrado solamente “hostilidad, intereses creados y ambiciones irrefrenables”, y agregaba lo siguiente:

De la nada he obtenido todos los elementos para realizar una obra que marcará nuevos derroteros en la industria del cine y que ya se hacen necesarios. He obtenido se haga una inversión respetable que beneficiará a muchos trabajadores. *He escrito una obra que anatemiza las guerras sin llegar a personalismos de las distintas ideologías en pugna en el mundo, enalteciendo los ideales democráticos, los destinos de la humanidad, significando en forma emotiva al hogar y a la madre, como el refugio más puro para la felicidad del hombre en la tierra y una noble labor como la que trato de llevar a cabo debe sacrificarse nuevamente ante el diario espectáculo de líderes voraces, de magnates irresponsables que tan notoriamente contradicen de la moralidad y patriotismo del señor presidente [...]* Después de la ardua lucha que he venido sosteniendo desde hace cinco años, qué me queda por hacer señor licenciado (Jesús) González Gallo? [...] La resolución de esta incógnita la dejo totalmente en manos del Señor Presidente de la República por el respetuoso conducto de usted [...] Ojalá que, aun por vía de distracción leyera usted en un momento de ocio, en los descansos de su hogar, el argumento que me permito adjuntarle.¹⁰²

Sin duda alguna Jesús Grovas, y sus acompañantes en todos los comités de que formaban parte, consideraron que para conseguir los mismos objetivos que planteaba García Travesí eran más útiles los melodramas familiares que ellos solían producir, y algo de razón tenían si se recuerda el éxito que dichos filmes disfrutaban. Por otro lado, a Jesús González Gallo le tocaba atemperar los ánimos de todos los solicitantes a la puerta de la Presidencia en busca de apoyo para conseguir película virgen. En abril de 1945, Eugenio Lezama Michel,

¹⁰² *Ibid.*, Rafael García Travesí a Jesús González Gallo, secretario particular de Manuel Ávila Camacho, 1º de marzo de 1945. Las cursivas son mías.

presidente del consejo de PLASA (Productora Latinoamericana, S. A.), formuló peticiones que al parecer también resultaron infructuosas, relacionadas con la filmación de la película *Esto es México*.

Planeada para ser un símil en español de la producción estadounidense *This is América*, *Esto es México* se concibió como el primero de una serie de filmes que abordarían diversos aspectos de los países latinoamericanos en que se pretendía distribuirlos.¹⁰³ Pero a esas alturas lo único que dichos solicitantes llegaban a conseguir era el “apoyo moral” del presidente o del secretario de Gobernación, lo cual ya no se traducía en apoyo constante en dinero o película, y con la carencia de celuloide hasta los mismos productores de filmes de entretenimiento avizoraban ya una época difícil y el final del romance con la OCAIA y el Departamento de Estado.

Se cerraba aquí un ciclo en que los protagonistas de este capítulo de la relación tuvieron que adaptarse a los reacomodos naturales del fin de la guerra y del gobierno avilacamachista. Padilla había renunciado a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 12 de julio de 1945, para preparar su candidatura a la Presidencia de la República.¹⁰⁴ Las acciones que había emprendido contra los intereses estadounidenses lo colocaron en una posición difícil frente al Departamento de Estado y frente a la embajada, a pesar de sus buenas relaciones con George Messersmith. Socarronamente, Ávila Camacho había preferido enemistar a Padilla con los representantes de los intereses estadounidenses para salvar la imagen de su delfín, Miguel Alemán, quien se convirtió en el candidato oficial a la sucesión en México. Esto, por otra parte, dejó muy mal parado a Messersmith, quien había mostrado gran antipatía por Alemán, quien al parecer le correspondía. Pese a sus ataques contra Alemán, al que acusaba de ser contrario a Estados Unidos y de estar demasiado ligado a la izquierda y del que inclusive insinuaba después que tenía

¹⁰³ AGN/MAC/523.3/72, Eugenio Lezama Michel, presidente de PLASA (Productora Latinoamericana, S. A.), a Jesús González Gallo, secretario particular de la Presidencia, 7 de marzo y 16 de abril de 1945.

¹⁰⁴ Luis Medina, “Civilismo y modernización del autoritarismo”, en *Historia de la Revolución mexicana, 1940-1952*, México, Colmex, 1982, vol. 20, p. 49.

buenas relaciones con espías del Eje,¹⁰⁵ Messersmith hubo de sufrir que el Departamento de Estado apoyara la postulación del veracruzano. En consecuencia Messersmith debió salir de la representación estadounidense en México en 1946, para convertirse en presidente del consejo de la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, cargo que ocuparía entre 1947 y 1954.¹⁰⁶

La historia no estaba terminada y continuaría durante el alemanismo con nuevos protagonistas, y con episodios aún más dramáticos, sobre todo para el cine mexicano. Aquél también fue el principio del fin para la OCAIA, que en 1947 desaparecería del organigrama del Departamento de Estado, y se trató por tanto de un final no deseado, aunque inevitable, de aquella colaboración gracias a la cual el cine mexicano pudo engolosinarse con las mieles de una gloria que nunca más volvería a tener.

Puesto al servicio de los intereses de la Casa Blanca y del régimen avilacamachista, la cinematografía nacional produjo una multitud de filmes que, con temas y personajes históricos, o tan sólo como retratos de los actores sociales de su época, son hoy un testimonio significativo. La gran paradoja fue que en los cimientos de aquel éxito se fincaron también las causas de su posterior declive. Hollywood no olvidaría nunca la lección e impediría que una situación similar se repitiera en cualquier parte del mundo, pues podría convertirse luego en un desafío como el que el cine mexicano llegó a representar durante la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰⁵ Sólo por la amistad que Miguel Alemán sostenía con la actriz Hilda Kruger, de quien se había rumorado que era espía, Messersmith pareció secundar también la especie de que Alemán tenía simpatías pro nazis. Hilda Kruger, alemana de nacimiento, había hecho carrera cinematográfica para la UFA en Alemania. En México había debutado en *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942) y luego sólo participó en *Adultorio* (José Díaz Morales, 1943), *Bartolo toca la flauta* (Miguel Contreras Torres, 1944) y *El que murió de amor* (Miguel Morayta, 1945). Véase Torres, *op. cit.*, p. 209, y Medina, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 84.