

REFLEXIÓN FINAL

Este trabajo ha intentado mostrar la relación recíproca entre cine e historia, en el caso de la cinematografía mexicana del periodo 1940-1952, en los diversos sentidos en que esa relación se manifiesta. Las determinaciones de un contexto histórico sobre un proceso de producción, es decir las condiciones de producción filmica, moldean, modulan y marcan el producto cultural de un contexto: la película. Debido a ello, el filme, al ser analizado, se revela como un documento, como un testimonio de su contexto y, por tal razón, el cine en conjunto es una fuente histórica válida para investigar, interpretar, analizar y explicar.

Desde esa perspectiva, todo el cine es testimonio histórico, pero hay otro tipo de relación entre cine e historia que conviene considerar: la que se forja cuando se toma a la historia como inspiración para producir películas adscritas al llamado género histórico. Cuando el cine aborda la historia, entra en el terreno de una práctica discursiva que vuelve a los filmes doblemente susceptibles de interpretación. Por una parte, la interpretación general ya mencionada que se puede hacer del filme en función de su contexto y, por la otra, el análisis y la interpretación del contenido histórico, que remite a la necesidad de indagar las causas por las que se formula un tema en particular y el modo en el que el filme lo plantea.

Los tipos de relaciones arriba señalados entre cine e historia son perceptibles en el caso mexicano durante el periodo propuesto en este estudio, y lo son sobre todo si consideramos las causas de que aquella relación se haya dado como se dio, sus finalidades y, principalmente, sus consecuencias. Por ser un primer objetivo de dicho estudio el aproximarse a los contenidos del cine nacional, especialmente a los contenidos de carácter histórico, se propuso desde el inicio una visión de conjunto del periodo por las siguientes razones: porque al haber ya demasiados estudios monográficos que exami-

nan películas, directores o géneros específicos, se hace necesario recuperar la perspectiva general. Esto explica la elección de la perspectiva de conjunto, porque permite advertir el grupo de filmes y sus temas, y a la vez el grado en que al cine nacional lo determinaron la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, en lo externo, y las políticas aplicadas en lo interno durante los gobiernos avilacamachista y alemanista.

La experiencia ha sido fructífera. La perspectiva histórica y la observación del conjunto han permitido identificar en los contenidos, y reconocer en sus razones, su forma final y sus propósitos, un gran número de determinantes políticas, económicas, diplomáticas, externas e internas, así como la influencia de las relaciones internacionales durante la etapa analizada, todo lo cual configuró e imprimió una fisonomía espectacular al cine mexicano, sobre todo durante los primeros años cuarenta. Esa misma perspectiva reveló que las razones políticas, económicas, diplomáticas, etc., causaron la posterior desarticulación de la cinematografía nacional en la segunda mitad del decenio.

Más significativamente, gracias a la visión de conjunto del periodo, resultó posible observar la cinematografía mexicana dentro del panorama internacional, junto con otras industrias del ramo y sujeta a los vaivenes de la situación propia del final de los años treinta, tanto en México como en el mundo. En este aspecto, queda más claro que los hechos más influyentes en el cine mexicano de los años cuarenta, durante la guerra y la posguerra, tuvieron su origen principalmente en los últimos años treinta y por situaciones en las que estuvieron involucrados los fascismos europeos, sus afines en el contexto del fascismo nativo latinoamericano y los que fueron después los aliados.

El hallazgo de hechos y documentos correspondientes a esos años, que solamente se exploraban a manera de antecedentes, hizo notar que lo ocurrido en los años previos al periodo delimitado resultó en extremo significativo para explicarlo. Esto obligó a efectuar una ampliación en el espacio-temporal del objeto de estudio. Pero como saldo positivo arrojó la posibilidad de apreciar que los intentos del Eje por penetrar en las cinematografías latinoamericanas, durante los años cuarenta, se explican a partir de los primeros esfuerzos que en ese terreno ya se habían realizado desde los últimos años treinta, en México

y Argentina en particular. Y es posible advertir más claramente que aquellas tentativas del Eje detonaron la estrategia aliada, particularmente estadounidense, que configuró al cine mexicano de manera paralela con la política interna de México o coordinada con ella.

Otra ventaja conseguida al ampliar los límites espacio-temporales del estudio fue la posibilidad de efectuar aproximaciones comparativas, útiles para ilustrar y explicar aún mejor el objeto originalmente planteado como central: la relación cine e historia, y el discurso histórico y la producción cinematográfica en México durante 1940-1952. Se trata de comparaciones en lo interno, entre los distintos periodos del cine nacional, y comparaciones generales o percepciones globales de este último, al observarlo dentro de un grupo de cinematografías internacionales del momento, con las que tuvo una relación estrecha determinada por la coyuntura.

Ciertamente, el esfuerzo para lograr la visión del plano general, tanto del periodo como del proceso que se desarrolló durante él, se torna relativamente compleja la posibilidad de integrar una gran diversidad de temas, cruciales para comprender mejor el cine analizado y hallar la coherencia entre aquel cine y un complicadísimo entramado de vínculos. Los que unen a la industria mexicana del cine con el gobierno del país, a éste con el régimen estadounidense, con la diplomacia, con la lucha económica por los mercados del cine, con la propaganda, etcétera.

No obstante los escollos señalados, el objetivo ha sido reevaluar el esquema general conocido y, pese a la dificultad de abordar el objeto de estudio desde un punto de vista multidisciplinario, la mirada de conjunto permite a la vez formular conclusiones generales y particulares. Por ejemplo, se pueden destacar diversos factores, algunas veces contradictorios, vinculados con una estrategia de propaganda nacional y aliada. Dicha estrategia, surgida en medio de tensiones y fricciones, osciló entre la necesidad de la cooperación y la suspicacia y la desconfianza suscitadas entre gobiernos y entidades, nacionales y extranjeras, oficiales y privadas, que en un momento específico hubieron de coincidir en un objetivo común: emplear los filmes mexicanos como instrumento de propaganda, dirigida por el bando aliado hacia

Latinoamérica, por la única vía posible para atender el mundo de habla castellana: México y su cine.

Desde este punto de vista, parecen válidas las explicaciones aquí propuestas sobre el cine mexicano de los años cuarenta, pero surge como muy necesario el tener también una apreciación complementaria. En concreto, se trata de una historia que ha de examinarse forzosamente a la luz de la evolución de las políticas aliadas y del Eje, en función de sus relaciones y sus actividades de propaganda en América Latina. Fundamentalmente porque, según los resultados, esas relaciones, políticas y estrategias, de ambos bandos, condujeron al dominio final de los aliados, que deshicieron los planes del Eje, o más precisamente del fascismo europeo (Alemania, España e Italia), para controlar el cine latinoamericano o bien utilizarlo en su beneficio, si lo primero no era posible.

Por otra parte, la historia del cine mexicano debe analizarse también sin olvidar la pugna librada dentro del bloque aliado, entre Estados Unidos y Gran Bretaña, porque ambos aspiraban a la hegemonía política, económica e ideológica en la región latinoamericana. Esta lucha determinó el dominio de Estados Unidos sobre el Reino Unido, y ello representa una tercera línea de investigación y valoración del cine mexicano que abordaré adelante.

Asimismo, el cine mexicano se puede observar también en función del antagonismo que en el mismo Estados Unidos separó al Departamento de Estado, de Hollywood. Los objetivos políticos, diplomáticos y propagandísticos de la Casa Blanca prevalecieron y construyeron temporalmente a la industria cinematográfica de su país, hasta sofocar temporalmente su agresividad mercantil, para facilitar la constitución de la cinematografía mexicana como una industria fuerte. Luego, pasada la coyuntura de la guerra, los intereses comerciales del corporativo hollywoodense se impusieron, o más bien volvieron a estar en sintonía con los intereses estratégicos e ideológicos de su gobierno. Unos y otro confluyeron en la necesidad de recuperar el terreno, cedido momentáneamente a una industria a la que, así como se le permitió primero crecer de modo espectacular, se le empujó a la fuerza en la posguerra, con el fin de restablecer y mantener la

hegemonía tradicional hollywoodense en los mercados cinematográficos iberoamericanos y mundiales en general, y con el apoyo del gobierno estadounidense otra vez, como casi siempre. En esto último influyó por supuesto el hecho de que el artífice de la gran alianza con México, Franklin D. Roosevelt, había muerto en 1945, y con la presidencia de Harry S. Truman el cambio fue drástico en las relaciones con América Latina en lo general, y con México en lo particular.

Una reflexión desde la perspectiva interna permite advertir también que en los periodos analizados la intervención del gobierno mexicano fue una constante, aunque con variaciones determinadas en buena medida desde fuera, y, por supuesto, desde dentro en función de los factores arriba mencionados y las condiciones del país. Durante un primer momento de intervención estatal durante el cardenismo correspondieron medidas de carácter legal (reformas constitucionales y reglamentaciones diversas, relativas a doblaje y cuotas de exhibición, por ejemplo), institucional (primeros mecanismos oficiales de financiamiento) y económico (entrega de subsidios para apoyar estudios y compañías, o la producción de filmes específicos), así como apoyo logístico general asignado a través de entidades oficiales (contingentes militares o armamentos, por ejemplo).

A esa etapa inicial siguió un periodo de consolidación de todas aquellas medidas y, a la vez, de un fortalecimiento sustancial de ese intervencionismo oficial. Efectivamente, el gobierno avilacamachista no sólo mantuvo las disposiciones cardenistas, sino que las consolidó también en términos legales y monetarios, incluso mediante nuevas disposiciones e instituciones, privadas y oficiales, que protegerían e impulsarían la industria filmica nacional. Nunca como hasta aquel periodo de 1940-1945 se había amparado tanto a una industria —el cine mexicano— desde la esfera gubernamental, en un contexto global en el que el aparato productivo en general recibió un apoyo prioritario. Durante el alemanismo, la ayuda oficial se sostiene, pero se interrumpe la de Estados Unidos, que reanuda su tradicional política comercial agresiva y aniquiladora, reclamando mercados libres de toda restricción, y tratando de instaurar un intercambio comercial injusto, por la muy evidente desigualdad entre la potencia del norte y las repú-

blicas latinoamericanas. Entonces el respaldo del régimen mexicano cobró un carácter defensivo que, pese a sus esfuerzos, no logró contener la caída de la industria filmica, y con ella la de una de las experiencias de cultura de masas considerada en la época como “auténtica y orgullosamente nacional”, y además entendida como representativa de lo latinoamericano.

Se puede advertir también que, en líneas generales, como contraparte de lo que otorgaba, el Estado mexicano requirió en diversos momentos una respuesta de la industria mexicana del cine en cuanto a su producción filmica. Y la recibió en razón directa a la magnitud de su intervención y su auxilio. Así, fue notorio que la demanda de un cine denominado “de contenido social” durante el cardenismo fue pobremente atendida, no tanto porque hubiera sido pobre la participación o colaboración del gobierno cardenista, sino porque éste se hallaba también en proceso de constitución. De todos modos, junto a unos pocos filmes “de contenido social”, como *Redes*, *El indio*, o *La noche de los mayas*, predominó una producción de carácter marcadamente comercial, que no obstante ello revela hoy las huellas de la cotidianidad, de las ideologías en pugna, de los discursos.

Igualmente, a una mayor intervención estatal durante el avilacamachismo, y a una mejor articulación de la industria, correspondió también una coordinación relativamente más eficaz entre la gran demanda y la respuesta. La anterior necesidad de un cine “de contenido social” fue reemplazada por la demanda de un cine nacionalista, patriótico, fuertemente influido por los discursos de unidad y estabilidad internas e innegablemente impregnado de un tono antibélico, panamericanista, favorable a los aliados, defensivo, opuesto al Eje y con constantes argumentaciones sobre conceptos como libertad, justicia, democracia, etc. Esta vez la respuesta no se plasmó en unos cuantos filmes aislados, pues la industria cinematográfica en pleno se puso al servicio de intereses que la llevaron a emplear como vehículos de propaganda incluso géneros o temas no siempre asociados a ella. Así, con un muy fuerte respaldo interno del Estado mexicano, y externo proveniente de Estados Unidos, el cine mexicano se construyó como el puente entre las repúblicas latinoamericanas y las “democracias”.

Durante el alemanismo, concluida la coyuntura de la guerra, se pasó a la demanda de un cine “de interés nacional” e incluso se otorgaron premios a los filmes de esta categoría específica. Convencidos tanto gobierno como industria, junto con algunos sectores sociales, de que se había estado sirviendo a intereses exógenos, todos concluyeron que se debía trabajar en función de imperativos internos, nacionales, sobre todo porque el antiguo aliado era otra vez tan agresivo como lo había sido siempre, con excepción del coyuntural periodo bélico.

Sólo que, esta vez, la amplia infraestructura material, institucional y de relaciones, sufrió un proceso de desarticulación y la respuesta del sector privado con películas “de interés nacional” ya no fue muy significativa. Nuevamente la industria, ahora con más razón, se inclina por géneros más rentables que los de propaganda del Estado o de combate a amenazas lejanas (el comunismo). Se advierte un cambio notable entre uno y otro periodos, entre la guerra y la posguerra, porque en este último el cine mexicano ya no se suma al furor propagandístico y prefiere cultivar temas como el cine de arrabal o prostibulario, en adición a los que ya eran las cartas fuertes del cine azteca en el mercado nacional y en el latinoamericano.

De esta manera, se puede afirmar que la producción filmica mexicana es pues una fuente histórica válida. En este sentido, las películas adquieren el valor de documentos que requieren y merecen leerse, analizarse, criticarse, entenderse y explicarse de acuerdo con su contexto y siempre en relación con otras fuentes utilizadas por la historia. La noción de lectura se deriva de estudios sobre historia cultural, una de las ramas más recientes de los estudios históricos. Estos presupuestos permiten ilustrar el hecho de que la producción filmica mexicana durante la Segunda Guerra Mundial, sin considerar su calidad y valores estéticos, contiene elementos que, de ser cuidadosamente “leídos”, conducen al “lector” hacia un contenido rico en datos y claves relativas a los entornos mexicano e internacional.

Lo anterior puede explicarse, parcialmente, por el hecho de que el cine mexicano respondió a demandas específicas durante la primera mitad de los años cuarenta, debido a que era una industria altamente subsidiada. Simultáneamente, los gobiernos de México y Estados Uni-

dos, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), convirtieron una industria filmica relativamente bien establecida durante los años treinta, en otra muy poderosa (para el contexto latinoamericano, y el de habla hispana en particular) durante el decenio de 1940. Hubo requerimientos ideológicos específicos determinados tanto por las políticas internas de México y Estados Unidos como por las relaciones diplomáticas y las condiciones internacionales propias del periodo de guerra.

Es importante recalcar que la transformación del cine mexicano en un proyecto estadounidense era parte de los esfuerzos internacionales para producir propaganda filmica vinculada con la guerra, así como de las querellas suscitadas, dentro del bando aliado y, más aún, dentro de Estados Unidos, en un momento altamente ideologizado de las relaciones políticas e internacionales. Esta perspectiva complementaria no se había valorado con suficiencia en los estudios del cine mexicano, que lo examinan fundamentalmente desde el interior de la industria y del país. Ni tampoco en algunos de los estudios sobre México que algunas veces parecen circunscribir todo a la relación de nuestro país con Estados Unidos.

La mayor parte de la literatura relativa a este tema manifiesta una idea común: Estados Unidos reaccionó furiosamente cuando, después del ataque japonés a Pearl Harbor, Argentina se negó a unirse al resto de las repúblicas latinoamericanas, que declararon la guerra al Eje. El país sudamericano se mantuvo "neutral" y no suscribió los pactos de defensa mutua ni apoyó los esfuerzos de los aliados. La realidad es que, más que de una reacción furibunda y de un deseo de castigar a Argentina, se trataba también del temor, fundado o no, de que la ideología pro Eje de Argentina se reflejara o se introdujera abiertamente y directamente en sus películas.

Se había dicho que, conforme a su costumbre de castigar a países latinoamericanos "rebeldes", Estados Unidos impuso una cuota de película virgen muy severa, que afectó al cine argentino. Pero detrás de ello estaba también el objetivo de eliminar una industria (la argentina) que competía activamente en los mercados sudamericanos contra las producciones de Hollywood. Se llegó a afirmar de manera equivo-

cada, en estudios previos, que la Meca del cine apoyó a la industria filmica mexicana durante la guerra, cuando se trató precisamente de todo lo contrario. Hollywood hizo todo cuanto estuvo a su alcance para deshacer el proyecto de la Casa Blanca vinculado con el cine mexicano. No lo logró finalmente, pero nunca dejó de oponer resistencia y siempre trató de sacar la mayor ventaja de la situación, que debió aceptar por la fuerza de la política y la diplomacia.

El Departamento de Estado decidió apoyar a la industria filmica mexicana, a través de su Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos y para ello doblegó la agresividad y competitividad mercantil de Hollywood en un momento fundamental, los años de 1942-1946, en que el Departamento de Estado consideró crucial la participación de México en la creación de mensajes fílmicos propagandísticos para América Latina. Esto ocurrió en el entendido de que una industria cinematográfica abiertamente aliada también podría ser útil para producir propaganda favorable al bando aliado en el terreno del cine español, y en el entendido de que todo esto, a final de cuentas, contribuiría a la creación y cultivo de audiencias cinéfilas, sobre las que más tarde podría cosechar Hollywood.

Las explicaciones cuestionadas provienen de fuentes secundarias (por ejemplo de revistas de cine como *Variety*) y aunque tienen mucho de cierto, parecen hoy algo imprecisas e incompletas. No aclaraban, por ejemplo, por qué Estados Unidos colaboró en la creación de un competidor cuya fuerza se incrementaba a ritmo acelerado. Fuentes primarias en archivos históricos mexicanos, británicos y estadounidenses, correspondientes al periodo 1940-1946, arrojan luz sobre el desarrollo de este proceso histórico y revelan una historia muy diferente.

Hay evidencia de esfuerzos españoles para adentrarse en el cine mexicano, y en los mercados latinoamericanos en lo general, y también hay testimonios de las tentativas alemanas para penetrar en el cine argentino. Por lo tanto, el riesgo de que se distribuyera propaganda pro Eje, desde América Latina hacia todo el hemisferio, no se debía únicamente al fascismo vernáculo ni a las simpatías de Argentina o Brasil por el Eje. Aquello era una parte del problema, pero

desde la perspectiva de la Casa Blanca urgía también derrotar una amenaza externa, europea, que ponía en peligro la hegemonía estadounidense en Latinoamérica. Gran Bretaña intentó vencer los esfuerzos alemanes, infiltrándose en el cine argentino para fabricar propaganda aliada y, de paso, competir con Hollywood. Sin embargo, los productores estadounidenses, con la intensa colaboración del personal de su embajada en Buenos Aires, engañaron a los diplomáticos británicos ahí comisionados y provocaron la cancelación del proyecto de Albión en suelo rioplatense. Consecuentemente, Estados Unidos llevó a la práctica otro plan similar en México.

A estas alturas resulta posible formular otra conclusión. No es completamente cierto el argumento de que el cine mexicano llegó a ser, el más poderoso del mundo de habla hispana gracias exclusivamente al financiamiento de Estados Unidos. Algunas historias tradicionales del cine en Argentina, España, Estados Unidos, e incluso en México, ponen de relieve el apoyo estadounidense suministrado a la cinematografía de este último país y pasan por alto las medidas que distintos gobiernos mexicanos tomaron a partir de los años treinta para impulsarla. Conforme a un plan integral (aunque es cierto que no coherentemente estructurado), le brindaron apoyo y protección (por ejemplo, cuando se establecieron cuotas mínimas de exhibición de cine nacional en las salas de proyección y se prohibió doblar películas extranjeras para preservar el mercado interno). Además, auxiliaron a los estudios filmicos mediante subsidios, préstamos bancarios, créditos mediados por instituciones financieras creadas exclusivamente para la industria y exenciones fiscales sobre la producción, la importación y las ganancias. Algunas de estas medidas no cristalizaron, debido a la crisis económica que estalló al final del periodo de Cárdenas.

Al comienzo del gobierno de Ávila Camacho se creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana para promover la recuperación de la industria cinematográfica nacional. Cuando esta última recibió la ayuda estadounidense (merced a préstamos, equipo, asesoría técnica, distribución de sus películas por las compañías de Hollywood, y una provisión casi ilimitada de película virgen), ya se encontraba encaminada a recuperar su posición

frente a las otras industrias cinematográficas desarrolladas en lengua española.

Por otra parte, si bien los propósitos propagandísticos eran comunes entre los aliados, se libraban batallas por dominar los mercados filmicos y, así, el esfuerzo de Estados Unidos para vencer la amenaza alemana servía, simultáneamente, para imponer su hegemonía a Gran Bretaña. Una vez alcanzado este objetivo, hubo un acuerdo entre Hollywood y el Departamento de Estado. Debido a que el mercado latinoamericano constituía prácticamente la única vía para comercializar su producción fílmica, coincidieron en que no querían competencia de ninguna otra cinematografía. No obstante, por las circunstancias de la guerra, y específicamente en cuanto a la necesidad de difundir propaganda a través de cintas latinoamericanas habladas en español, no hubo coincidencia entre Hollywood y el Departamento de Estado.

Pese a la oposición de Hollywood, el Departamento de Estado dio prioridad a los propósitos políticos y propagandísticos de Estados Unidos sobre los intereses comerciales de su industria cinematográfica. A través de la OCAIA, diseñó un plan y estableció un acuerdo con el comité del gobierno mexicano para unir esfuerzos tendientes a mejorar la cinematografía mexicana. Después de repetidos problemas entre el personal diplomático estadounidense en México (debidos a la rivalidad entre la embajada en ese país y la OCAIA), el proyecto se ejecutó en 1942, aunque alguna evidencia sugiere que pudo haber arrancado con anterioridad.

La industria cinematográfica mexicana se convirtió, de manera similar a la argentina en el pasado, en un tenaz competidor de Hollywood. La época dorada del cine mexicano habría de durar hasta principios de los años cincuenta. Durante el periodo de guerra tuvo una amplia distribución a través de las compañías hollywoodenses y adquirió prestigio internacional en beneficio del país y de los gobiernos mexicanos, sobre todo en el contexto latinoamericano. Si bien incluso en la cúspide de su éxito el cine mexicano nunca conquistó más del 35% de ningún mercado, se convirtió en una de las industrias más importantes del país y del continente. En cuanto a sus

implicaciones económicas, el ramo constituía un reflejo del desarrollo general de la nación, en un entorno donde la guerra forzaba un proceso interno de industrialización y cuando la convergencia con Estados Unidos se encontraba en su mejor momento.

Adicionalmente, en casi todo su contexto (tanto externo como interno), se reflejaban los compromisos ideológicos del cine mexicano. A estas alturas puede formularse otra consideración al respecto. Aunque se ha sabido que algunas películas propagandísticas sobre temas de guerra se produjeron en México entre 1940 y 1946, es válido afirmar que la guerra y la política interna del país no sólo generaron este tipo de cintas. Incluso las producciones más inocuas a simple vista se encontraban frecuentemente cargadas de mensajes con propósitos y compromisos ideológicos bien claros. En concreto los que denostaban al Eje, hacían proselitismo a favor de los aliados y, sobre todo, los que fortalecieran el panamericanismo y disminuyeran los sentimientos antiestadounidenses.

En ese sentido, se realizaron filmes de melodramas familiares que reflejaban, al representar un sistema de valores y creencias, patrones específicos de cohesión social y estabilidad. Esto se relacionaba con la necesidad de una reconciliación interna, después de la severa crisis sufrida tras el gobierno de Cárdenas, y con la de inspirar respeto ante el riesgo de una agresión externa. Las películas religiosas respondían al mismo fin. Su mensaje de redención y su llamado a reforzar los valores morales tales como el humanitarismo, la solidaridad, el sacrificio, la piedad y el entendimiento entre los pueblos, eran altamente significativos, en un contexto en el que la ferocidad homicida de los nazis hizo pensar a muchos que dichos valores parecían haberse perdido y cuando la política anticlerical mexicana se había atenuado. Los temas bélicos se infiltraban inclusive en géneros filmicos como los musicales y el melodrama ranchero. En ciertas producciones, como las históricas, las cintas sobre indígenas o la Revolución mexicana, así como en adaptaciones literarias, se recalcaron distintos rasgos de la cultura popular (música folclórica, paisajes, tradiciones y demás), así como características étnicas y valores comunes a las naciones latinoamericanas (idioma, religión, historia). El propósito era fomentar el na-

cionalismo mexicano y, al mismo tiempo, fomentar un sentimiento de unidad latino-hispanoamericana como una estrategia de defensa contra la amenaza del Eje.

Al observar los géneros y temas del cine mexicano en esos años, es posible advertir que el principal propósito de Estados Unidos al apoyarlo era crear propaganda filmica contra el Eje. Más aún, ese país buscaba forjar la idea de una posible autarquía en el hemisferio. Varias películas evidencian que detrás de los compromisos aliados había llamados al panamericanismo. La necesidad de producir propaganda motivó al cine mexicano, en respuesta a las demandas de su gobierno y del de Estados Unidos, a hacer uso de la historia en películas, tal como lo hicieron las cinematografías aliadas (británica, estadounidense y francesa), y las del Eje (particularmente la alemana y la italiana). Y en el uso de la historia en el cine mexicano se produjo la coexistencia, ya manifestada en el debate político y cultural, de la perspectiva de derecha y, en menor medida, el punto de vista considerado liberal-progresista.

Sin embargo, el empleo de la historia fue parcial, en beneficio de la imagen estadounidense, además de que en él abundan en varios casos las distorsiones e imprecisiones. Más aún, los aliados británicos y franceses no eran favorecidos. En este sentido, el cine mexicano reflejaba fielmente las relaciones y condicionantes internacionales dentro del bando aliado. Tras la ocupación nazi de Francia, ésta era la única potencia de aquel bloque que no podía alcanzar gran influencia económica y política, ni establecer una relación intensa con México. Consecuentemente, los usos que los productores mexicanos asignaron a la historia indujeron a sacrificar la imagen histórica de Francia al recordar constantemente la historia de las agresiones francesas a México durante el siglo XIX. En contraste, a pesar de que Estados Unidos tenía más responsabilidad histórica por sus agresiones contra México, esto no se señaló en los filmes.

Las películas históricas mexicanas, mediante un uso particular de la historia, intentaron atenuar y sustituir los tradicionales sentimientos antiyanquis entre los latinoamericanos. En consecuencia, los sentimientos patrióticos nacionalistas y latinoamericanistas, así como las

nociones de unidad e identidad cultural, se expresaron siempre por referencias al proceso de independencia de España, así como a las agresiones europeas al hemisferio americano en lo general. Sin considerar el éxito de este procedimiento, los millones de personas carentes de educación, los sectores sociales progresistas e inclusive algunos gobiernos latinoamericanos, llegaron a creer en un compromiso de Estados Unidos con la región, sincero y confiable. El cine mexicano y los usos que hizo de la historia lo reflejan. Ahora es claro, una vez más, que los cinematografistas (*filmmakers*) mexicanos "hicieron" historia de acuerdo con las necesidades e intereses de su presente. En este caso, se respondió a los intereses estadounidenses a través de una industria que encontró una importante audiencia en poblaciones profundamente nacionalistas, que habrían de recibir propaganda contraria al Eje por los medios descritos, y que estuvieron en posibilidad de aceptarla porque las condiciones históricas forzaban aquella aceptación.

Así, es posible acceder a una reflexión final. No sólo los filmes propagandísticos, sino los productos de medios masivos en general, pueden comprenderse como puntos de negociación y transacción entre los compromisos ideológicos y los propósitos de los cinematografistas (*filmmakers*), y, por otra parte, las necesidades, deseos, aspiraciones e ideología de la audiencia. La idea, extremadamente simplista, sobre las ideologías impuestas "desde arriba", ha sido matizada por el concepto de hegemonía. Esto implica la coexistencia de varias ideologías y factores de negociación dentro del campo social, entre los productores de los mensajes y las audiencias (receptores), pero una de esas ideologías se torna hegemónica, debido a que hay un "acuerdo" social que favorece tal predominio, en parte también por condiciones históricas específicas que a ello contribuyen.

En América Latina, durante la Segunda Guerra Mundial, casi todos los sectores necesitaban creer en una nueva relación con Estados Unidos. Tal vez la amenaza de guerra generó ese impulso. En un principio, el conflicto bélico pareció lejano y ajeno. Pero, una vez probada la ferocidad homicida de los fascismos en Europa, y de los japoneses en Asia, el temor y la intensa actividad propagandística cumplieron su labor y propiciaron entre las audiencias una mejor disposi-

ción y receptividad ante los mensajes y el fortalecimiento de sentimientos de fraternidad, solidaridad, equidad, disciplina, austeridad, lealtad, etc., que contribuyeron a configurar la mentalidad del momento, el imaginario colectivo sobre la guerra y lo que ésta podía significar para el continente, en caso de irrumpir en él. Si, de acuerdo con Thomas Mann, los tiempos de la Segunda Guerra Mundial fueron “tiempos moralmente buenos”, porque le dieron al mundo un sentido de unidad, un sentimiento de solidaridad, un objetivo común, luchar contra el fascismo, puede pensarse que América Latina se puso a tono con aquellos tiempos a través del cine, del mexicano en buena medida en cuanto compete al mundo de habla hispana. Los filmes mexicanos que intentaron atenuar los sentimientos antiyanquis, y exaltar el nacionalismo y el panamericanismo de cara a Europa, fueron aceptados porque la población estaba también dispuesta a aceptarlos.

El cine mexicano de los años cuarenta logró éxito, en buena parte de sus manifestaciones, porque respondió a las expectativas de una población que se encontraba preparada para recibir y consumir sus diferentes géneros, su música, sus propuestas y sus proclamas. En tal aceptación influyó de manera determinante la afinidad cultural de México con el resto de las repúblicas latinoamericanas, pues posibilitó el éxito en la región de lo que en la correspondencia diplomática se denominó el *mexican flavor*, ese sentido de la mexicanidad que nunca pudo definirse, pero que tampoco Hollywood pudo nunca recrear. Por otra parte, en una muy bien pensada estrategia, el cine mexicano se ocupó de tratar en sus filmes asuntos latinoamericanos, con apoyo en su historia y en su literatura, y lo hizo con mayor decoro que Hollywood en el pasado.

A pesar de todas sus distorsiones, brechas, fallas u omisiones, el cine mexicano fue un agente de la historia, y en este sentido se ha convertido ahora en una fuente histórica. Fue a la vez una muy afortunada experiencia de conformación de una identidad colectiva, de una comunión, de una cultura de masas, de una imagen del país y de un prestigio nacional general. Y fue precisamente en este resultado donde se cifraron los motivos de que toda la estrategia se destruyera después.

Los “celos” de Hollywood porque el cine mexicano le estaba disputando el mercado coincidieron con la ansiedad generada en el Departamento de Estado, por el lustre que cobraba México ante los ojos de las demás repúblicas latinoamericanas, gracias a su cine, a su participación en la guerra, a la modernización de su ejército y a su industrialización. Si antes Hollywood y la Casa Blanca no habían permitido el surgimiento de cinematografías competidoras, o la intromisión de potencias europeas en el continente, después de la guerra tampoco aceptaron la posible hegemonía del país al que habían ayudado, y que podía tomar ventaja por sus afinidades culturales, sociales, raciales e históricas con las naciones de la región y hasta ejercer un futuro liderazgo en ella.

Así se explica la política agresiva tanto de Hollywood como del Departamento de Estado, destinada a destruir el cine mexicano durante el alemanismo, un empeño en el que colaboraron, sin tener plena conciencia de ello, los mismos integrantes de la industria nacional.

No escapa a la reflexión el hecho fundamental de que, al revisar en general la producción fílmica, sólo para mostrar con ejemplos la perspectiva común de la temática tratada, y el modo en que se manifestó en ella la influencia del contexto, quedan varios aspectos y cuestiones que sería muy deseable explicar. Son varios y de naturaleza muy diversa los temas que también han de estudiarse, porque por sí mismos constituyen temas para otros libros. Ejemplos muy notables de ello son la búsqueda de una “americanidad”, mediante el cultivo en el cine de historias basadas en la literatura sudamericana, que también se consideraba en formación y representativa de una identidad del mundo hispano parlante en el continente. Otro ejemplo podría ser el tratamiento de lo hispano y la historia española por el cine mexicano, en el marco de la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y la España franquista. Independientemente de las interrogantes que surjan a partir de este trabajo, de las preguntas que queden por contestar, el análisis, la interpretación y la explicación de los filmes estudiados, a la luz de la documentación consultada, buscan configurar una aproximación más sólida a un periodo histórico y su expresión cultural.

En todo caso, el objetivo primordial de esta investigación ha sido analizar e interpretar el cine mexicano del decenio de los años cuarenta, para explicarlo a partir de las condiciones y determinaciones que le dieron origen y sacar a la luz la reveladora relación entre cine e historia. Una lectura histórica del cine, como ha señalado Marc Ferro, posibilita una lectura cinematográfica de la historia donde el mundo fílmico (dentro y fuera de las pantallas) se plantea, más allá de sus acepciones como entretenimiento, como industria, como medio de comunicación o como manifestación estética, fundamentalmente como parte de la expresión social de una época histórica determinada.