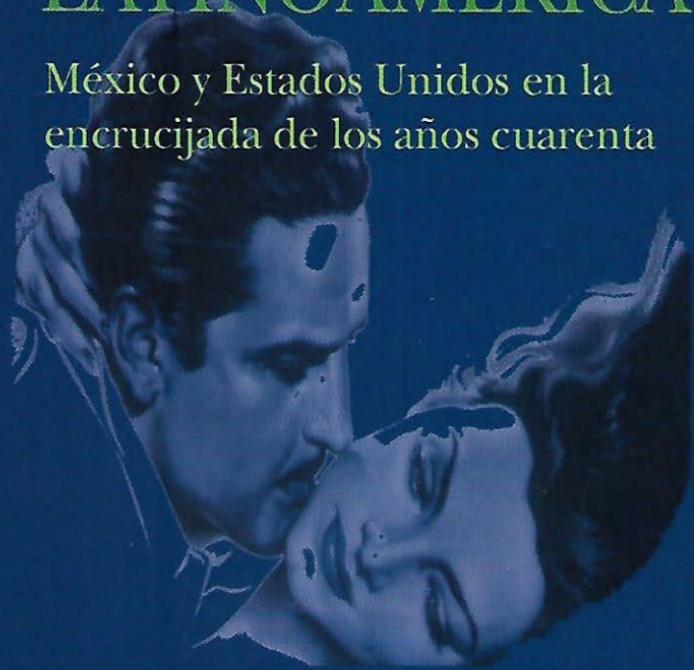


CINE Y PROPAGANDA PARA LATINOAMÉRICA

México y Estados Unidos en la
encrucijada de los años cuarenta

Francisco Peredo Castro



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Juan Ramón de la Fuente

Secretario General

Lic. Enrique del Val Blanco

Coordinadora de Humanidades

Dra. Mari Carmen Serra Puche

CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Directora

Dra. Estela Morales Campos

Secretario Académico

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretario Técnico

C.P. Felipe Flores González

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

Director

Dr. José Luis Valdés Ugalde

Secretaria Académica

Mtra. Silvia Núñez García

CCyDEL

Torre II de Humanidades, 8° piso

Ciudad Universitaria, C.P. 04510

México, D.F.

Teléfono: 5623 0211 al 13

<http://www.ccydel.unam.mx>

e-mail: ccydel@servidor.unam.mx

CISAN

Torre II de Humanidades, 10° piso

Ciudad Universitaria, C.P. 04510

México, D.F.

Teléfono: 5623 0300 al 09

<http://www.cisan.mx>

Cine y propaganda para Latinoamérica

Francisco Peredo Castro

Cine y propaganda para Latinoamérica

**México y Estados Unidos
en la encrucijada de los años cuarenta**



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

MÉXICO 2004

Diseño de la cubierta: Creativa Impresores de S.A. de C.V.

Primera edición 2004

DR© Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos

Centro de Investigaciones sobre América del Norte

Impreso y hecho en México

ISBN 970-32-1527-0

Para mi mamá, Irma Castro Valdez

ÍNDICE

Relación de abreviaturas	13
Presentación	15
Introducción	19
PRIMERA PARTE	39
I EUROPA CONTRA ESTADOS UNIDOS	41
En el origen... el sonido y la palabra	43
Las industrias nacionales de cine sonoro en Iberoamérica	47
De las ambiciones comerciales al proselitismo ideológico	50
El cine argentino en la mira de los nazis (y de los aliados)	56
Un primer proyecto filmico aliado (británico) contra el cine y la propaganda del Eje en Sudamérica	63
II MÉXICO, LATINOAMÉRICA Y EL CONTEXTO INTERNACIONAL DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	73
Antecedentes	75
La necesidad angloestadounidense de un cine de propaganda contra el Eje	96
Los planes angloestadounidenses seguidos en Latinoamérica en términos de propaganda a través de cine específicamente de entretenimiento	110
La breve historia de las cinematografías en castellano que tanto los países del Eje, como luego los aliados, tuvieron en cuenta para sus planes de propaganda	114

SEGUNDA PARTE	131
III UN AMOR CUAL NINGUNO .	133
IV EL CINE QUE YO SOÑÉ	175
Los géneros/temas cinematográficos y la propaganda	184
La literatura	187
La literatura universal	194
La búsqueda de la mexicanidad	197
La "escuela mexicana" de cine	201
El Porfiriato	206
El melodrama ranchero	209
El espionaje	212
La religión	218
La guerra	223
El género histórico en el cine mexicano	230
El cine "patriótico" de Miguel Contreras Torres	235
América y Europa	259
La historia mexicana y la relación con Francia	268
TERCERA PARTE	287
V FIN DE UNA ERA	289
Una historia más real de los Estudios Churubusco	304
La presión por el doblaje	321
VI EL DESENLACE	355
El nuevo panorama internacional	357
El gobierno alemanista	360
La situación del cine y los géneros cinematográficos durante el alemanismo	368
El desenlace de la relación con Estados Unidos en materia de cine	415

ÍNDICE

Revancha...	435
El fin de las fábricas de sueños	445
REFLEXIÓN FINAL	451
CUARTA PARTE	471
Anexos	473
Cuadros	475
Convenio	487
Fuentes de la investigación	491

RELACIÓN DE ABREVIATURAS Y NOMBRES EN INGLÉS

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

AGE/SRE	Archivo Genaro Estrada/Secretaría de Relaciones Exteriores (México)
AGN	Archivo General de la Nación (México)
AHO	Archivo de la Palabra/Archivo de Historia Oral del INAH
BFI	British Film Institute
BFO	British Foreign Office
BIS	British Information Services
BMI/BMOI	British Ministry of Information
BOPC	British Overseas Planning Committee
BPPLA	British Plan of Propaganda for Latin America
BPPM	British Plan of Propaganda for Mexico
DE	Departamento de Estado
FO	Foreign Office (En clasificación de documentos)
HDCM	Historia documental del cine mexicano
MAC	Fondo Manuel Ávila Camacho (Fondo Presidentes AGN)
<i>Majors</i>	Nombre genérico con el que en la literatura sobre cine se suele denominar a las principales productoras de cine en Hollywood, las <i>major companies</i> , normalmente Metro Goldwyn Mayer (MGM), Paramount, Warner Brothers (WB), 20 th Century Fox, Radio Keith Orpheum (RKO), Columbia, Universal y United Artists (UA).
MAV	Fondo Miguel Alemán (Fondo Presidentes del AGN)

MBI	Ministerio Británico de Información
<i>Moguls</i>	Nombre genérico con el que se denomina a las principales cabezas de Hollywood (productores financieros, productores ejecutivos, administradores, directores artísticos o <i>production designers</i> , etc.). Los más notables de entre los conocidos fueron Louis B. Mayer (MGM), Jack Warner y Hal Wallis (WB), Darryl F. Zanuck (Fox), Dore Schary (RKO) y Harry Cohn (Columbia), conocido este último como <i>King Cohn</i> .
MP	Motion Pictures (en clasificación de documentos)
MPPDA	Motion Pictures Producers and Distributors Association
NAW	National Archives of Washington
OCAIA	Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos
OCIAA	Office of the Coordinator of Interamerican Affairs
PHO	Programa de Historia Oral del INAH
PRO	Public Record Office (Gran Bretaña)
SD	State Department
SEB	Servicio Exterior Británico
SRE	Secretaría de Relaciones Exteriores (México)

PRESENTACIÓN

A finales de los años treinta, en un mundo ensombrecido por los fascismos de diverso cuño que amenazaban a la humanidad, Latinoamérica se convirtió en objeto de disputa política, económica e ideológica. Estados Unidos se aprestó a pelear por la que de suyo ha considerado siempre como su más inmediata zona de hegemonía. Por otro lado, el fascismo nativo latinoamericano, sobre todo el del Cono Sur, parecía dispuesto a alinearse con el Eje. Así, el gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial y con el bando de los aliados, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica, para contrarrestar activamente el fascismo en la región. Entre las diversas áreas en las que se libró la contienda, la ideológica fue fundamental y el cine uno de sus instrumentos, en tanto algunas productoras filmicas europeas trataban de introducir el ideario del fascismo en el cine iberoamericano de habla castellana. Simultáneamente a los esfuerzos de una productora filmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte, y desde Argentina por el sur, Latinoamérica corría el riesgo de verse cubierta por la propaganda filmica fascista, los aliados reaccionaron ante la emergencia. A un primer proyecto de Gran Bretaña para introducirse en la producción del cine argentino, y ganarle la partida a la Alemania nazi, seguiría un proyecto de producción filmica para Iberoamérica, coordinado por Estados Unidos y México, en una situación llena de tensiones diplomáticas, intrigas y espionaje inclusive, de la cual México surgió como el más firme de los aliados, frente a Brasil y las demás

repúblicas latinoamericanas, y de la cual el cine azteca recibió uno de los apoyos fundamentales para consolidarse como industria y alcanzar su "edad de oro". Este libro trata sobre los orígenes y el desarrollo de aquel episodio histórico del continente americano, así como de su fatal desenlace para el cine en México y América Latina.

Esta investigación, en su forma actual como libro, está ya muy lejos de lo que fue la tesis con la que obtuve el grado de doctor en Historia y el premio a la mejor tesis de doctorado otorgado por el CISAN en el año 2001. Deseo dejar constancia en esta presentación de mi agradecimiento para con las instituciones (y las personas que laboran en ellas) con cuyo apoyo (administrativo, académico, económico y moral) pude iniciar y dar posterior continuidad al proyecto y concluirlo hasta esta etapa. El Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM), la Dirección General de Relaciones Internacionales de la Secretaría de Educación Pública (SEIP) y, principalmente, la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, de la cual fui becario durante mis estudios de doctorado, luego para una estancia de investigación en Gran Bretaña y después durante una estancia sabática en la Universidad de Ámsterdam, Holanda, misma que me permitió desplazarme además hacia Alemania y España. Agradezco también las atenciones y la gentileza de todas aquellas personas que me brindaron su apoyo en los diversos archivos, filmotecas y bibliotecas cuyos fondos consulté, y que se encuentran debidamente reseñados en el apartado sobre fuentes de la investigación.

Por las invaluable opiniones, sugerencias, orientaciones y discusiones enriquecedoras sobre el contenido del libro que ahora llega al lector, deseo reconocer el apoyo de mis amigos, maestros y colegas, entre ellos la Dra. Fiona Venn, en la Universidad de Essex, Gran Bretaña; el Dr. Thomas Elsaesser, en la Universidad de Ámsterdam, Holanda; y la Dra. Eugenia Walerstein de Meyer, en la FFYL-UNAM.

Por lo que respecta a la publicación de este texto deseo establecer mi agradecimiento para la Dra. Estela Morales Campos, directora del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCYDEL-UNAM), para el Dr. José Luis Valdés Ugalde, director del Centro de

PRESENTACIÓN

Investigaciones sobre América del Norte (CISAN-UNAM), para el Mtro. Rubén Ruíz Guerra, secretario académico del CCYDEL, y para los respectivos consejos editoriales de estas entidades, por su buena disposición para evaluar el proyecto de este libro y después apoyarlo e impulsarlo hasta su edición. En esta última etapa el apoyo, el cuidado y las atenciones del Ing. Arturo Betancourt Rosales y de Ma. Angélica Orozco Hernández, dentro del CCYDEL, han sido sustanciales para su decorosa presentación.

Sobra decirlo, pero lo digo con pleno convencimiento porque este es el libro que yo deseaba hacer y compartir con mis lectores, que la responsabilidad de su contenido es por completo mía.

Francisco Peredo Castro
Ciudad Universitaria, México, D. F.
Invierno de 2003

INTRODUCCIÓN

Incluso antes de que el sorpresivo ataque a Pearl Harbor —ocurrido el 7 de diciembre de 1941— precipitara la entrada de Estados Unidos de América en la Segunda Guerra Mundial, este país y Gran Bretaña ya estaban preocupados y en alerta ante los esfuerzos nazis para infiltrar económica e ideológicamente el continente americano. Cuando los poderes europeos del Eje respaldaron moralmente a Japón, su aliado en el Pacífico, después de que atacó la base estadounidense, la seguridad de todo el continente americano fue un aspecto crucial en el contexto internacional.

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

Este libro busca reflexionar sobre la forma en que toda esta situación llevó a que el gobierno y el cine mexicanos recurrieran a los filmes como un instrumento privilegiado para conformar un nacionalismo defensivo, un patriotismo que buscó hacer del discurso de la unidad y la conciliación interna, así como con Latinoamérica y con los aliados, el arma ideológica de contención y defensa contra el fascismo europeo, que amenazaba y buscaba afanosamente ganar la región latinoamericana para su causa. Aquellos esfuerzos se realizaron paralelamente en el interior de México, por una parte y, por otra, en concordancia con los de los aliados, para los cuales la participación del gobierno avilacamachista se consideró decisiva.

Simultáneamente, se exploran las diversas vías (diplomáticas, políticas, económicas, etc.) mediante las cuales, en la guerra de propaganda entre el Eje y los aliados, durante la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se convirtió en el instrumento de la propaganda contra el Eje en los países de habla hispana, en un contexto en que las principales cinematografías iberoamericanas y los espectadores hispanoparlantes recibieron particular atención, primero del Eje y después de los aliados, porque cobraron especial importancia estratégica para ambos bandos de la conflagración, en tanto ambos buscaban ganar a dichas audiencias para su causa a través de los medios. Todo esto en un momento histórico en que se consideraba que, en los procesos de comunicación, los medios eran omnipotentes, todo poderosos frente al espectador, y en un momento de la investigación académica de la comunicación en el que el énfasis estaba puesto principalmente, en consecuencia, en el estudio de los procesos de la producción y emisión de los mensajes.

Este trabajo propone un acercamiento interpretativo, analítico, crítico y explicativo, de los contenidos del cine mexicano producido durante el decenio de los años cuarenta, en atención a su uso de la historia y, por otra parte, un examen de dichos contenidos considerando a sus autores y las condiciones en que se produjeron, es decir el contexto histórico en el que el proceso ocurrió.

Desde una perspectiva histórica de casi sesenta años, las películas mexicanas de los años cuarenta permiten advertir, en mayor o me-

nor grado, las más diversas formas del discurso ideológico y político de carácter propagandístico, que determinó no solamente los filmes de manera aislada, ni sólo unos cuantos de ellos, sino la industria cinematográfica en su conjunto y el grueso de la producción filmica mexicana durante los años de la guerra y los siguientes, que coinciden con los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés en México.

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

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

En el presente estudio me he propuesto además demostrar que, independientemente de su carácter estético y sociológico y no obstante ser un producto cultural propio de los medios de información, las películas mexicanas pueden verse como testimonios históricos, de la misma manera en que lo son las tradicionalmente consideradas

fuentes de la historia y entre las que se cuentan, también, la escultura, la arquitectura y la literatura.¹

Los descubrimientos de Heinrich Schliemann (1822-1890), efectuados durante el último tercio del siglo XIX al buscar las ciudades citadas en los poemas homéricos, lo llevaron a ubicar el escenario donde en la Antigüedad se libró la guerra de Troya. Después, los hallazgos de Wilhelm Dörpfeld² —mucho más científico que Schliemann— demostraron lo que hay de cierto en fábulas y relatos de los pueblos, en la tradición oral que casi siempre tiene una base verídica: la huella de una realidad del contexto, que en un momento breve del devenir histórico, o a veces enriquecida al paso de los siglos, va constituyéndose como otra realidad, distinta de la que le dio origen. Una realidad plasmada ahora como fábula, danza, novela, teatro, etc., que hace falta explicar más allá de la determinación que se le haya otorgado.

La realidad detrás del hecho artístico, literario en este caso, lo dota de una historicidad de la que están provistas todas las expresiones humanas, incluidas las consideradas hoy como “alta cultura”, como parte de las bellas artes, pero que a veces en su origen fueron manifestaciones de una cultura popular impulsada desde el poder, desde

¹ Un ejemplo a propósito de la literatura puede resultar ilustrativo. Aunque durante siglos y siglos se tuvo como una fábula más de los relatos homéricos la parte de sus poemas referida a la guerra de Troya, a “la hermosa Helena cuya faz movió mil barcos” y a la lucha que por ella libraron los aqueos contra los troyanos, hoy se tiene casi la certeza de que personajes como Agamenón, Menelao, Paris, Héctor, Cassandra y la propia Helena no tienen de imaginarios más de lo que Homero el poeta haya podido adicionar a una historia, ciertamente embellecida, pero basada en hechos reales: las guerras de expansión de los micenos de la Grecia continental por el Mediterráneo y el Asia Menor hace más de tres mil años. Hay en esta anécdota una relación de dependencia entre los hechos histórico y literario. El primero está en la base del segundo, pero además en este último se hizo una interpretación particular de la historia, lectura en que confluyeron factores diversos.

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

el Estado en cualquiera de sus formas, para acabar por constituirse en representaciones del imaginario colectivo de un momento, pero también en manifestación de las relaciones de poder, de las luchas humanas, de la historia.

Desde esa perspectiva, para referir un ejemplo más, mediante análisis diversos se ha demostrado también que la dramaturgia de William Shakespeare, más allá de su belleza y de la universalidad de sus situaciones y caracteres que le han dado el reconocimiento de un válido clasicismo, en su origen fue una expresión de cultura popular motivada por una estrategia político-estatal, influida a la vez por la participación del pueblo al que iba dirigida, y sobre el que el poder buscaba incidir. En la transición del siglo XVI al siglo XVII la corte isabelina se vio en la necesidad de sustituir la cultura católica para constituir gradualmente la nueva identidad nacional protestante-inglesa. Hubo una convergencia de los poderes políticos, eclesiásticos y económicos; no bastaba destruir los templos católicos o sustituir en ellos el culto católico por el protestante: había que propiciar un proceso de aceptación e incorporación de “el otro potencialmente anárquico”, el católico, al incluirlo en un nuevo espacio social: el teatro comercial, re-creado con ese objetivo.

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

trategia en la conformación de una nueva realidad y del hecho literario que nos legaron.³

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

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

En un libro precursor, *Cine e historia*, Marc Ferro sostiene que "el cine, intriga auténtica o pura invención, es Historia".⁴ La distinción de Ferró demarca bien un cine documental y un cine de ficción, o un cine de argumentos totalmente ficticios frente a otro que trata de

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

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

reconstruir un proceso “objetivamente”. El problema no radica tanto en estas cuestiones porque, evidentemente, todo el cine, del tipo que sea, es historia, sino en la interpretación que se haga del aserto de Ferro. El valor del cine como historia, como documento, sale a la luz más fácilmente cuando se le observa dentro de su contexto, con perspectiva histórica, en conjunto con otros testimonios históricos, vencida ya la resistencia para incluirlo en el grupo de los “aristocráticos” testimonios de raigambre política, económica, diplomática, etc. Es preciso repetirlo: la inclusión y la percepción de conjunto pueden resultar más enriquecedoras.

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

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

esto ocurrió en un contexto general de industrialización y crecimiento económico del país, beneficiado junto con Latinoamérica (pero más que ella) por la política estadounidense del “buen vecino”, mientras el resto del mundo sufría las trágicas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial.

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

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

Por esta razón, he practicado un corte temporal que circunscribe el análisis del cine mexicano fundamentalmente al periodo 1940-1952. Durante él, de una manera decisiva, probablemente inédita antes y después, las políticas internas de México, en concordancia con las externas (de Estados Unidos) y el contexto internacional, determinaron la fisonomía de la industria fílmica nacional que se diseñó para hacer proselitismo en la región latinoamericana en principio con la idea de fortalecer la unidad continental pero también con el propósito de que sirviera a los fines de los aliados, particularmente de Estados Unidos.

Hay pues una estrecha relación entre hechos de índole política, diplomática, ideológica, económica y social que resultaron cruciales para el cine mexicano del periodo señalado. La alianza estadounidense con México durante la guerra incluyó un apoyo significativo para la industria filmica nacional a través del Departamento de Estado. Pero también hay que señalar que en el proceso de investigación ha quedado claro otro hecho: la “época de oro” del cine mexicano (1941-1955) fue posible en buena medida a cambio de servir a los propósitos estadounidenses de producir propaganda contra el Eje. Como ocurrió con cualquier otra ayuda que México recibía de Estados Unidos, hubo por supuesto la necesidad de pagar un precio. Se pretendió que la cruzada contra el Eje tuviera un matiz en extremo favorable no tanto a los aliados en general como a Estados Unidos en particular. Pero cuando Estados Unidos advirtió que México se había beneficiado “demasiado positivamente” en su imagen y en su liderazgo frente a Latinoamérica con aquel cine, la contrariedad estadounidense no se hizo esperar.

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

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

esa nación sudamericana manifestaba simpatías hacia el Eje, lo cual implicaba el riesgo de influencia nazi en su producción filmica, que podría ser distribuida en América Latina. En tal sentido, la ayuda estadounidense al cine mexicano no era ni un castigo para Argentina por su muy sospechosa "neutralidad", ni un premio a México por su alianza con "las democracias".

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

Para fundamentar tal intento fue preciso replantear una hipótesis general inicial. A mi parecer, el gobierno mexicano pretendió desde los años treinta usar la industria filmica nacional para propiciar un fortalecimiento del patriotismo y el nacionalismo, conforme a una estrategia interna general de aculturación y socialización, que se propuso modular y modelar el carácter nacional. Aquella ambición se fortaleció en el marco de un proceso de reconciliación, industrialización y modernización general del país. Pero la revisión detenida de los filmes demostró que en sus contenidos y presupuestos había mucho más cuestiones de fondo relativas a la política cinematográfica de México, porque los intereses del nacionalismo en el gobierno avilacamachista se entrecruzaron de manera muy compleja con los de Estados Unidos a consecuencia de la guerra.

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

la industria, y emplearon la historia de un modo parecido al de las cinematografías del Eje y del bando aliado en lo referente a hacer propaganda filmica.

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

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

Un documento hallado en el Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores me reveló un intento de la Compañía Industrial del Film Español, S. A. (CIFESA) por ganar terreno en el mercado cinematográfico latinoamericano, aprovechando las precarias estructuras organizativas y de comercialización, así como las formas de operar que habían puesto en práctica a partir de su

⁵ En la bibliografía británica y estadounidense sobre las estrategias de propaganda filmica de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial, no se mencionan ni el papel desempeñado por México ni la importancia que en la época adquirieron los países y las audiencias latinoamericanas. Tampoco la bibliografía sobre la lucha por los mercados para el cine menciona el papel estratégico de las cinematografías en castellano —argentina, española o mexicana— durante los años cuarenta. Un ejemplo es David Putnam y Neil Watson, *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, 413 pp.

éxito las industrias filmicas argentina y mexicana. Lo significativo del caso no fue en realidad lo que a simple vista podría advertirse como una estrategia sucia de guerra comercial, sino que ésta se hallaba encaminada a aprovechar un cine producido por intereses españoles en América para difundir, en todo el mundo de habla hispana, la ideología fascista que sustentaba al triunfante régimen franquista al término de la Guerra Civil española.

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

Al ser un nuevo objetivo demostrar que la propaganda filmica mexicana durante la guerra fue producto de una estrategia aliada, en estrecha colaboración con el gobierno mexicano de la época, otra hipótesis surgida en el transcurso de la investigación —a la que correspondió en consecuencia un nuevo propósito— fue también investigar la existencia de hipotéticos acuerdos franco-británico-estadounidenses en la materia y la necesidad de localizarlos. La decisión de investigar en los archivos nacionales e internacionales referidos fue paralela a la de correlacionar los contenidos de los filmes mexicanos con la información contenida en aquellos acervos.

La investigación fue fructífera, pero el tema objeto de estudio se volvió inesperadamente complejo y amplio, y enfatizó su tono marca-

⁶ El hallazgo del documento citado sobre la estrategia de CIFESA en México y en América Latina fue un muy importante punto de partida por las interrogantes que su información suscitaba. Las respuestas a ellas se encontraron, confirmaron y complementaron en otros documentos del archivo histórico de la SRE, en otros archivos mexicanos y en los estadounidenses, británicos y alemanes consultados.

damente interdisciplinario. A consecuencia de ello y de hallazgos, que por otra parte enriquecieron el trabajo, se produjo también un cambio relativo en la dirección del análisis. Al confirmar las imprecisiones de las fuentes secundarias tradicionales, encontré también que mis propias hipótesis parecían estrechas ante la magnitud y lo intrincado de la historia que surgía. Porque un aspecto muy importante que salió a la luz a partir de esta investigación y sus hallazgos es el hecho innegable de que la historia de la época de oro del cine mexicano no puede explicarse, como ningún otro aspecto de la historia de México, únicamente en función de la relación mexicano-estadounidense.

La historia de esta estrecha alianza y sus resultados durante la guerra, en términos cinematográficos e ideológicos frente a Latinoamérica, tiene raíces que van mucho más atrás en el tiempo y mucho más allá del continente americano. Lo anterior, sin embargo, no debilitó las propuestas teóricas y metodológicas de esta investigación respecto al hecho de que los filmes, estudiados en su contexto y analizados e interpretados como cualquier otro tipo de documento, pueden ser esenciales como fuente histórica, en particular cuando se trata de la historia cultural.

Por otro lado, la investigación de los contenidos de los filmes resultó recíproca y contundentemente complementaria con las otras fuentes históricas consultadas. Entre ellas, además de las bibliográficas y hemerográficas, las documentales mencionadas de los archivos mexicanos (Archivo General de la Nación y Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores) y extranjeros (Public Record Office en el Reino Unido, National Archives of Washington en Estados Unidos y Fondo Paul Khoner en la Cinemateca de Berlín Alemania), junto con las entrevistas del Archivo de Historia Oral del Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre otros recursos. Conjuntar la información de todos estos tipos de fuentes con los contenidos de la filmografía resultó en una investigación comprobatoria de la hipótesis inicial y un enriquecimiento de las surgidas después, así como en el logro de los dos objetivos propuestos en el proyecto original del estudio.

El presente trabajo se divide en tres bloques fundamentales y seis capítulos en total. El primero tiene un sentido introductorio, en tanto

en él se explica la situación en la que, de la guerra por la introducción del cine sonoro en el mercado filmico latinoamericano, las potencias europeas y Estados Unidos se enfrascaron en una contienda que pasó, paulatinamente, de las cuestiones comerciales y tecnológicas, en el inicio de los años treinta, hacia las diplomáticas, ideológicas y propagandísticas, relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, en el inicio de aquella contienda. Así, el capítulo segundo expone las razones y las consideraciones que los aliados, principalmente Gran Bretaña y, sobre todo, Estados Unidos, tuvieron que hacerse respecto a las repúblicas latinoamericanas y sus cinematografías, fundamentalmente Argentina, Brasil y México, para luchar contra las actividades de espionaje, proselitismo y quintacolumnismo que los países del Eje realizaban en la región, en un contexto de fuertes tensiones internacionales.

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

Los dos capítulos de la segunda parte refieren precisamente el escenario finalmente alcanzado y que supuso el predominio de México, por sobre las demás repúblicas latinoamericanas, en las preferencias de los aliados para concretar una estrategia de propaganda cine-

matográfica contra el Eje, y que aunque se supuso pro aliada terminó siendo en los hechos una propaganda pro estadounidense, pro panamericana y contraria en líneas generales a Europa. Así, se analiza la forma en que, una vez desarticuladas las estrategias de España y del Eje en Latinoamérica, y de Gran Bretaña en Argentina, Estados Unidos consolidó su proyecto de propaganda y de un futuro dominio comercial del mercado latinoamericano del cine mediante, y luego en detrimento de, la cinematografía mexicana.

Por vía de acuerdos específicos de colaboración, inéditos hasta entonces, Hollywood se sometió momentáneamente a los intereses diplomáticos, políticos e ideológicos de la Casa Blanca. El plan de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA) de Estados Unidos suprimió la posible infiltración franquista y la de los nazis en las cinematografías latinoamericanas y a continuación la posible penetración británica en Argentina para eliminar la intromisión de cualquier potencia europea en Latinoamérica. En tal proceso se manifestó una colaboración de gran alcance entre México y Estados Unidos, como nunca antes se había dado, y como no se volvería a dar después.

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

Después de esta situación, expuesta en el capítulo tercero, el capítulo cuatro se dedica específicamente a analizar la producción filmica mexicana durante la guerra y el avilacamachismo. La existencia de estudios y monografías sobre filmes específicos, géneros y realizadores, impusieron la necesidad de una visión de conjunto de aquella producción filmica, con objeto de destacar la forma en que el cine mexicano de la época refleja, en mayor o menor grado y a través de su propaganda, las relaciones políticas, económicas y diplomáticas de las partes involucradas en la conflagración y el papel de México en los conflictos del momento. Aunque los filmes son la base fundamental del presente estudio, pareció preciso, en aras de una mejor viabilidad metodológica, operar a la inversa y colocar el análisis filmico después de la contextualización y conceptualización histórica ofrecida en los capítulos anteriores. Reviste especial importancia en este capítulo el examen de las precauciones, del gobierno avilacamachista y la cinematografía del periodo, al abordar temas “conflictivos” de la historia mexicana, la posición ante lo español, el panamericanismo, etc., y, finalmente, la inequidad y parcialidad de los filmes mexicanos en referencia a su historia pasada con los aliados y las protestas de Francia al respecto.

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

En la tercera parte, constituida por dos capítulos, se exponen las consecuencias de la estrecha relación entre el cine mexicano y Esta-

dos Unidos. El capítulo cinco reseña la forma en que ella se desgasta en el marco de tensiones y fricciones (que al crecer de modo paulatino alcanzaron tintes de conflicto diplomático) y ante el afán de Hollywood por recuperar el control total de los que consideraba sus mercados, en abierta oposición al Departamento de Estado durante la guerra. Se plantean conflictos relacionados con el doblaje y la exhibición, que representaban un inminente peligro para los productores mexicanos, y un formidable esfuerzo hollywoodense por dominar la producción de cine en México, que sólo se pudo contener por la vía legal. En este punto resulta fundamental revisar la historia de los Estudios Churubusco a la luz de documentos inéditos, que prácticamente contradicen todas las versiones hasta ahora conocidas, respecto al proyecto que dio origen a dichos estudios.

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

Sobre este punto es indispensable hacer tres aclaraciones adicionales. Las referencias a los aspectos estéticos del cine mexicano prácticamente se han omitido intencionalmente, y la importancia de su influencia social se considera solamente en función de los aspectos de propaganda y contexto. Los propósitos y límites del presente estudio no permiten ahondar en esa parte del análisis del cine mexi-

cano, que ha sido estudiado ya de manera abundante y que además requiere, en todo caso, de un trabajo de investigación *ex profeso*. Por otra parte, los archivos mexicanos y extranjeros consultados no son del todo completos y —como ocurre siempre en la escritura de la historia— la necesaria interpretación de los documentos ha hecho evidente, una vez más, que no hay verdades absolutas ni definitivas en la historia y que, en el caso de este tema en particular, las fuentes primarias consultadas prueban, respecto a las versiones derivadas de las fuentes secundarias tradicionales relativas al asunto, que la reescritura de la historia es la que le imprime también algo de su dinamismo y riqueza como disciplina.

El análisis propuesto se centra en el período 1940-1952, con particular atención en la Segunda Guerra Mundial, pero no ha sido posible evitar las referencias a momentos anteriores y posteriores al período principalmente revisado. Por otra parte, puede percibirse también un aparente desequilibrio al abordar los antecedentes del cine histórico durante los primeros años cuarenta y el período alemán. Éste ha sido otro de los resultados de la investigación. Durante el alemanismo, la producción de cine histórico decreció enormemente y la paranoia anticomunista no generó en el cine mexicano el mismo impulso propagandístico que produjo la amenaza nazi durante la guerra. El viraje estadounidense de la política del “buen vecino” (1933-1946), aplicada en Latinoamérica, hacia el Plan Marshall (1947-1953), enfocado a la reconstitución de Europa, explican que Hollywood, libre de la vigilancia del Departamento de Estado, volviera por sus fueros para derrotar al cine mexicano. Por otro lado, aunque este último siguió siendo vehículo de propaganda nacionalista, se encaminó a promover el nacionalismo desarrollista y modernizador del alemanismo, con filmes que se denominaron “de interés nacional”. Es decir, en el alemanismo ha pasado la euforia por el cosmopolitismo, el panamericanismo y lo internacional, y se sufren en cambio las consecuencias de aquella trama.

Por otra parte, es importante para el lector el tener en cuenta que la exposición en los capítulos de este libro es de “carácter temático”, y no de hechos relatados en estricto orden cronológico. Aunque se

ha tratado de respetarlo, en la medida de lo posible, debe tenerse en cuenta que prevalece la visión de conjunto del periodo. Algunos de los eventos ocurridos durante el avilacamachismo tuvieron sus orígenes en los años treinta, y de algunos de esos mismos hechos sus consecuencias se hicieron sentir hacia finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta. En este sentido, el lector no deberá confundirse cuando, por necesidades de la "exposición temática", se tope con alguna eventual alteración cronológica que obligue a retroceder o avanzar en relación con el tiempo de los hechos expuestos. Para mayor precisión al leer este libro, el lector puede considerar que, después del capítulo inicial introductorio, los cuatro capítulos siguientes se refieren al mismo periodo, y a las mismas "situaciones", pero vistas desde diferentes perspectivas, y únicamente el capítulo sexto (final) rompe con este esquema para explicar el desenlace de todo lo relatado en los anteriores.

Una advertencia final precisa establecerse aquí. Pese a que se ha planteado la posibilidad y la necesidad de una perspectiva más integrada, complementaria de las que ya existen, por fuerza ésta es todavía una historia inconclusa. No debe escapar a la atención el que los juicios de los políticos y diplomáticos aliados, expresados en la correspondencia citada en el cuerpo de este texto, son representativos de una parte, digamos, del bando aliado. En este sentido, no se plantean como verdades definitivas sobre las actividades de los gobiernos fascistas. Las opiniones de los políticos y diplomáticos aliados, los mexicanos entre ellos, deben tomarse como interpretaciones personales de los hechos, que responden a perspectivas también personales, aunque a veces colectivas, sobre la guerra, sobre el Eje, sobre Latinoamérica y sobre México. Esos puntos de vista tienen suficiente valor para considerarse testimonios históricos, en la medida en que fueron ellos los que determinaron todo el proceso analizado.

Si las actividades de los políticos y diplomáticos aliados fueron una reacción desmesurada, si la amenaza del Eje, o más concretamente de los fascismos europeos no fue real, o lo fue (como sabemos), aunque se magnificó en extremo, no obsta para desconocer el valor de todos los testimonios mencionados en esta exposición. Si la es-

trategia aplicada en México, y respecto a Latinoamérica, no fue producto de una preocupación genuina, habría obedecido a un intento premeditado de los aliados, y más concretamente de Estados Unidos, de sacar ventaja de una situación: la guerra. Si lo dicho y hecho por Hitler, aunque sea de manera ocasional, y por sus agentes y diplomáticos no debió tomarse en su momento, y no debe tomarse ahora, como una prueba concreta de una verdadera "infiltración nazi", el hecho es que provocó una reacción de consecuencias evidentes, fehacientes, perceptibles todavía hoy en día, por ejemplo en los filmes que hemos analizado en función de un escenario por demás interesante, aunque muy complejo.

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

PRIMERA PARTE

I EUROPA CONTRA ESTADOS UNIDOS*

*De la guerra por las patentes para la sonorización del cine,
los mercados para las nuevas tecnologías y el cine sonoro,
a la lucha por las conciencias en Latinoamérica*

* Una versión preliminar de este material, ahora ampliado y enriquecido con mayor información, se publicó en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 40, Valencia, Filmoteca Ricardo Muñoz Suak, Generalitat Valenciana, febrero de 2002.

A mediados de los años veinte la compañía Warner Brothers, productora cinematográfica de Hollywood, realizó un intento desesperado, según algunas versiones para salir de la crisis financiera por la que atravesaba, o bien, según otras, para dar un golpe contundente y romper el monopolio de sus competidoras más poderosas. Lanzó al mercado filmico una innovación que en realidad no lo era del todo: el cine sonoro. Aliada con otras firmas también importantes en la industria estadounidense, entre ellas Western Electric, Bell Telephone Laboratories y AT&T, Warner Brothers había desarrollado el procedimiento de sonorización para el cine llamado *Vitaphone* (vitafónico, como sería nombrado en castellano), y con él se presentó en Nueva York, el 6 de agosto de 1926, la película *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland e interpretada por John Barrymore y Mary Astor.

Don Juan no era un filme hablado, puesto que se había rodado con todas las condiciones y convenciones del cine mudo. Pero se le habían añadido música y efectos sonoros, mediante el procedimiento *Vitaphone* ya mencionado, basado en discos sincronizados con la proyección de la imagen, porque por entonces la técnica del sonido incorporado directamente en la banda de la película todavía no estaba perfeccionada como la técnica del *Vitaphone*, que se dominaba mejor y por consecuencia daba mejores resultados.

Aquel esfuerzo de la Warner Brothers en 1926 fue la culminación de una historia iniciada mucho tiempo atrás, a mediados de 1877, cuando Wordworth Donisthorpe presentara el *Kinesiographe* (kinesiógrafo), una temprana combinación de un fonógrafo (precursor del tocadiscos) con una banda de papel sobre la cual estaban montadas las imágenes fotográficas. Cuando Tomás Alva Edison, mediante la

asociación de un kinetoscopio (precursor del cine) y de un fonógrafo de su invención, había ideado en 1888 el kinetófono, aquel fue un primer antecedente cercano al cine sonoro en los finales del siglo XIX, aun antes de que naciera como cine mudo en diciembre de 1895. Hacia 1900 se experimentaba ya, en Europa y en Estados Unidos, con sistemas que pudieran incorporar el registro de sonido directamente en la película. Luego, Louis Gaumont comenzó a emplear en sus programas a partir de 1912 un invento conocido como (*Chronophone*) cronófono, mediante el cual presentaba filmes con breves temas sonoros o escenas de ópera y operetas.

Se había dado una bifurcación en las búsquedas y experimentaciones, entre los discos sincronizados con la imagen, y el sonido incorporado por vía fotográfica en la película, a la vez que en ambos sistemas se buscaba la forma de resolver el problema de la potencia de amplificación suficiente al proyectar los filmes para públicos numerosos, con uno u otro sistema. En aquella guerra contra el tiempo la Warner, al lanzar la versión sonorizada de *Don Juan* en 1926, cerraba una etapa en la que dejaba momentáneamente fuera de combate al procedimiento alemán *Tri-ergón* (presentado al público desde 1922), al procedimiento *Phonofilm* (presentado en Nueva York en 1923, por Lee de Forest y Theodor W. De Case), y algún otro procedimiento similar presentado hacia 1925 por De Case, apenas un poco antes de *Don Juan*.

En consecuencia, si en 1926 la Warner sorprendía a las compañías filmicas rivales que deseaba alcanzar, o vencer, no hizo en realidad otra cosa que avivar en todas ellas, una vez más, el ánimo de competitividad que las caracterizaba. Porque a continuación la firma Fox, también en sociedad con Western Electric, presentó en mayo de 1927 el sistema *Movietone*, de pista sonora-fotográfica lateral, en la película *Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, de Frank Borzage). Ante esto la Warner presentó en octubre de 1927, y esta vez con gran estruendo por el éxito frente al público, la película *The jazz singer* (*El cantante de jazz*, de Alan Crosland). También se trató de un filme esencialmente mudo, con intertítulos y con acompañamiento musical. Pero contenía algunas escenas dialogadas y otras en las que el actor Al Jolson cantaba.

El acompañamiento musical había sido habitual en toda la etapa del cine mudo (y en eso *Don Juan* no había sido en realidad tan innovadora). Pero los diálogos y las canciones en *El cantante de jazz* sí eran una auténtica novedad, y causaron gran sensación, como para dar un éxito realmente triunfal a la compañía Warner y, en última instancia, al cine sonoro frente al mudo.

Unos meses después de *El cantante de jazz* la firma RCA (Radio Corporation of America), en alianza con General Electric, y siendo rivales ambas de Western Electric, lanzaron al mercado la película *The Perfect Crime* (*El crimen perfecto*, de Bert Glennon), sonorizada con el sistema llamado *Photophone* (fotofónico), más cercano al *Movietone* de Fox que al *Vitaphone* de Warner y pareció entonces que con aquellos tres sistemas de cine sonoro Estados Unidos había ganado la partida a Europa. Pero aquella era sólo una apariencia, porque pronto fue muy claro que Warner había dado un gran golpe en el mercado filmico y había revivido la competitividad de las otras compañías hollywoodenses, pero también, paralelamente, había agudizado la rivalidad entre las cinematografías europeas y la estadounidense.

En Europa varios países también habían continuado los experimentos para sonorizar el cine, entre ellos, además de Alemania, Gran Bretaña y Francia. En este último país León Gaumont había presentado en 1928 el sistema *Gaumont-Peterseon-Poulsen*, basado en las búsquedas de los científicos daneses Valdemar Poulsen y Axel Petersen. Pero en dicho procedimiento el sonido se grababa a todo lo ancho de otra película de 35 mm, que se deslizaba en sincronía con la película de la imagen. Por las complicaciones derivadas de un sistema de proyección con doble banda aquel sistema francés no tuvo éxito.

Los logros europeos en el terreno de la sonorización del cine se obtuvieron en Alemania principalmente, a partir del inicialmente fracasado sistema *Tri-ergón*, de la compañía fundada desde 1919 por Hans Vogt, Jo Engl y Joseph Massolle. Dicha empresa pionera se transformó, en alianza con la empresa de Oskar Messter y el grupo Heinrich Kuchenmeister, en la *Tonbild-Syndicat* (conocida como *Tobis*) el 30 de agosto de 1928, y quedó bajo la dirección de Heinrich

Bruckmann.¹ Paralelamente, las firmas Siemens y AEG (Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft), líderes en el mercado de la telefonía y la industria eléctrica alemanas, habían creado la firma Klang Film. Hacia 1929 ambos corporativos se fusionaron, dando origen a la firma *Tobis-Klang Film* que en aquel mismo año presentó el sistema sonoro con dicho nombre y compatible además con los sistemas estadounidenses *Movietone* y *Photophone*. El sistema vitafónico de sonorización del cine con discos, y en general todos los demás procedimientos, habían sido abandonados a favor del registro fotoeléctrico, de banda sonora en la película misma.

Se inició de inmediato una inevitable y muy fuerte “guerra de patentes” entre Western Electric y el *trust* germano, el único con posibilidades reales de oponer resistencia en Europa al predominio de las firmas estadounidenses. Aunque se intentó constituir otros grupos europeos poderosos, mediante la fusión de capitales alemanes con suizos, holandeses e ingleses, la realidad es que solamente Alemania, con la constitución de aquel poderoso cartel (*Tobis-Klang Film*), en el terreno de los sistemas sonoros para el cine, había alcanzado condiciones como para pelear contra Estados Unidos, en principio, por el control del mercado continental europeo; porque pronto habría de quedar claro que con el surgimiento y afianzamiento de los sistemas sonoros para el cine, entre finales de los años veinte y principios de los años treinta, se originó, como había ocurrido en casi todos los terrenos del desarrollo tecnológico, una competencia en la que el objeto de disputa era el mundo, y no únicamente Europa. La lucha era ahora ya no tanto por las patentes, ni por Europa, sino por todos los otros mercados y zonas de expansión comercial de la nueva tecnología.

El conflicto se zanjó en junio de 1930, en París, con la firma del “Tratado de paz del cine sonoro”, y sus dos acuerdos fundamentales. Uno, el de “intercambiabilidad”, permitió que cualquier película sonora pudiera ser filmada y proyectada con cualquiera de los equipos patentados en los países firmantes del acuerdo. Por otra parte, y como ocurre con casi todas las guerras, los contendientes se dividie-

¹ Federico Dávalos Orozco, *La fiebre del cine sonoro: setenta y cinco años*, México, 2003 [inédito], p. 9.

ron el mundo en áreas de mercado exclusivo. *Tobis Klang Film* obtuvo, además de Alemania, a Austria, Suiza, Holanda (y todas sus colonias) y los países balcánicos y los escandinavos. Hollywood y sus firmas (*Vitaphone*, *Movietone*, *Photophone*, etc.) retuvieron, además del territorio estadounidense, a Canadá, la India, Australia y la Unión Soviética. El resto del mundo se consideró mercado abierto a la competencia, y habría de ser por esto que Latinoamérica resultó ser otro de los campos de batalla entre los rivales.

En consecuencia, si el Tratado de París dio fin a la guerra entre Estados Unidos y Alemania por las patentes y tecnologías del cine sonoro,² quedó claro para todos que la historia no estaba terminada. Siguió a continuación una lucha por los mercados para la producción, la distribución y la exhibición de las principales potencias cinematográficas (Estados Unidos, Alemania, Francia) a la que se sumó, desde mediados de los años treinta, una pugna que incorporó además las batallas ideológicas a través del cine.

LAS INDUSTRIAS NACIONALES DE CINE SONORO EN IBEROAMÉRICA

La llegada del sonido había abierto también posibilidades reales de existencia a cinematografías nacionales en países que durante la etapa muda no habían conseguido del todo consolidarlas. Ese fue el caso de las principales cinematografías iberoamericanas: Argentina, Brasil, España y México. Con excepción de Brasil, los integrantes del grupo que para efectos de este texto denominaremos EMA (España-México-Argentina), competían fuertemente por el mercado latinoamericano, mientras que simultáneamente dicha región era también, otra vez, objeto de disputas entre las cinematografías europeas y Hollywood. Éste había tratado de mantener su posición en los mercados latinoamericanos mediante la ya conocida experiencia del "cine hispano".³ Las cine-

² Klaus Krcmeier, *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 179.

³ Véase al respecto, Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990, 319 pp.

matografías de EMA comenzaron a cosechar sus primeros resonantes éxitos, en buena medida gracias a que el cine sonoro posibilitó la existencia de géneros cinematográficos que respondían a la especificidad cultural de cada país mediante la incorporación de música, canciones y folclore locales.

Dichos géneros importantes fueron el “filme tango”, la “chanchada” brasileña, la “españolada” y el “melodrama ranchero” mexicano, respectivamente. Este factor fue muy importante, en relación con las tecnologías del cine sonoro y la guerra comercial desatada por los mercados para el cine sonoro entre las potencias, porque la producción de géneros, subgéneros y/o temáticas cinematográficas particulares, y la existencia de una audiencia familiarizada con ellos y con su consumo, constituyen un aspecto entre varias condiciones cuya preexistencia permite explicar a un cine nacional como concepto. Ciertamente la creación de dichos géneros nacionales es vital en tanto remite hacia la consideración de sus productos como instancias de una discursividad/textualidad y su expresión como especificidad nacional y/o cultural, su relación con la creación del imaginario social y su articulación simultánea con las representaciones de la identidad.⁴

Ante el hecho incontestable de que las cinematografías iberoamericanas sí habían conseguido éxito en las recreaciones de la identidad y el folclore locales de sus países, y ante el evidente fracaso de Hollywood en sus intentos para los entornos culturales, sociales, populares, etc., iberoamericanos, la Meca del cine disminuyó paulatinamente el proyecto del “cine hispano” y siguió dos estrategias. Por una parte, al distribuir lo más exitoso del cine mexicano a través de firmas hollywoodenses, contrarrestaba el gran triunfo del cine argentino en Sudamérica, además de obtener pingües beneficios económicos con la distribución del cine azteca. Por otro lado, al absorber a las más importantes figuras del incipiente *star system* iberoamericano, Hollywood buscó capitalizar en su favor el éxito de aquellas en Latinoamérica, colo-

⁴ Véase al respecto Stephen Crofts, “Concepts of national cinema”, en John Hill y Pamela Church Gibson [eds.], *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 385-394 y Mette Hjort y Scott MacKenzie [eds.], *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.

cándolas en los filmes "hispanos" o en producciones de menor calidad (comparadas con la producción estándar de la Meca del cine), a la vez que simultáneamente socavaba a las industrias locales privándoles de sus principales figuras.⁵

Mientras tanto, las industrias europeas, sin la misma capacidad para producir segundas o terceras versiones en otros idiomas de los filmes originalmente exitosos en su territorio,⁶ y sin poderosas distribuidoras como para seguir la estrategia hollywoodense, consideraron propicio introducirse en el mercado latinoamericano además de con su producción, también mediante alianzas o estrategias de "infiltración" de alguna de las industrias de EMA. Un primer intento, el de una firma francesa en 1936 para coproducir cine con España, y a través de él acceder al mercado latinoamericano de habla española, quedó cancelado al inicio de la Guerra Civil.

La película proyectada habría de titularse *La casta Susana*, opereta de Jean Gilbert, protagonizada por Imperio Argentina y para ser dirigida por Florián Rey a partir de septiembre de 1936, en París. El inicio de la Guerra Civil forzó la permanencia del dueto estelar español en la ciudad Luz, de donde se trasladaron hacia Nueva York y después hacia La Habana, Cuba, y México, para llegar a Berlín en mayo de 1937 y dar vigencia al acuerdo hispano-alemán de coproducción cinematográfica, iniciado con la realización de *Carmen la de Triana/Andalusische Nächte* (1938).

La última película arriba citada fue parte del segundo proyecto importante, que implicó la constitución de la firma HISPANO-FILM PRODUKTION (1936), entre toda una serie de acuerdos y medidas mediante las cuales la ambición expansionista de Alemania buscaba utili-

⁵ Véase al respecto, Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema), 317 pp.

⁶ Pese a todo, algunas cinematografías europeas habían intentado competir con Hollywood también en el terreno del "cine hispano". Ejemplo de ello fue el hecho de que el director español Antonio Momplet, contratado por la firma francesa Gaumont, dirigió en París versiones españolas de películas francesas.

zar al cine español para expandirse en Latinoamérica y ganarle terreno a Estados Unidos.⁷

DE LAS AMBICIONES COMERCIALES AL PROSELITISMO IDEOLÓGICO

El fracaso del proyecto hispano-germano de producción, hacia el final de los años treinta, hizo claro que independientemente de la muy evidente afinidad entre el fascismo español y el alemán, había también insalvables diferencias entre ambos países en cuanto a la percepción de la situación y la necesidad de constituir zonas particulares de influencia, tanto en el terreno ideológico como en el económico. La ambigüedad entre colaboración-confrontación, ocurrida entre los fascismos europeos (y también posteriormente entre los aliados) explican las veleidades de CIFESA. Independientemente de la posición de aquella compañía en España y de su participación en los acuerdos hispano-alemanes, la firma de los Casanova, por razones perfectamente entendibles, desde un punto de vista comercial, había tratado en lo individual de afianzar una posición en Latinoamérica, actuando al margen de su relación con el franquismo y de su participación en los pactos hispano-alemanes.

El éxito de filmes como *La hermana San Sulpicio*, *Nobleza baturra* o *Morena clara* había posibilitado a la firma la apertura de sucursales en más de 14 capitales europeas y latinoamericanas. Con estos recursos, provenientes de la distribución en el exterior de sus grandes triunfos, CIFESA había producido en México *Caminos de ayer* (*La mano de Dios*), dirigida en 1938 por Quirico Michelena y Llaguno, argumentista, adaptador y director aparentemente de origen español, que antes había

⁷ Véase respecto a estos hechos el artículo de Emeterio Díez, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el tercer Reich (1936-1945)", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33, octubre, 1999, pp. 35-59. También Rosa Álvarez Berciano y Ramón Sala Noguera, *El cine en la zona nacional (1936-1939)*, Bilbao, Mensajero, 2000, 267 pp.

sido autor y coproductor de *Sagrario* (1933) y adaptador de *No basta ser madre* (1937), ambos filmes mexicanos dirigidos por Ramón Peón.⁸

Por las actividades de Michelena se descubrió entre 1939-1940 por funcionarios del gobierno mexicano que, actuando como agente de CIFESA para fines económicos en Latinoamérica, Michelena y la firma española proyectaban actuar simultáneamente como agentes del franquismo en términos ideológicos. A principios de 1940 Michelena fue objeto de una denuncia ante Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia. Ojeda informó a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) mexicana que Michelena llevaba a cabo “un censurable procedimiento en contra de la industria cinematográfica nacional y de propaganda política”, agregando que lo informaba a la cancillería para que “sirva de base a la minuciosa investigación que este delicado caso requiere”. Dicha actividad era realizada por el acusado en toda la región sudamericana y en realidad no sólo contra el cine mexicano, sino también de paso contra el argentino y hasta el español.

Ojeda exponía que con anterioridad a la denuncia había proporcionado toda clase de facilidades a Michelena, cuando éste expresó su deseo de convertirse en distribuidor de cine mexicano en Sudamérica y por lo cual se le puso en contacto con distribuidores y exhibidores de la región. Uno de ellos, el señor Jorge Jaramillo Villa, propietario de la distribuidora Hispano-Mexicana de Películas, de Bogotá, Colombia, recibió tiempo después una carta de Michelena, fechada el 26 de diciembre de 1939 y en la cual quedaban claros sus verdaderos propósitos.⁹ Luego de criticar al cine mexicano y a quienes lo hacían, Michelena solicitaba anticipos económicos con la finalidad de fundar una compañía nueva, amparada por CIFESA, para producir a través de ella películas en castellano, en Hollywood.¹⁰

⁸ Véase Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, MAPA/Conaculta/IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 112.

⁹ Archivo Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, expediente AGE/SRE/III-419-4, Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia, a la SRE, 17 de febrero de 1940. En lo sucesivo esta fuente se citará siempre con la clave AGE/SRE, seguida de la clasificación, datos de personas y fechas correspondientes.

¹⁰ En su proceder Michelena se confiaba a una práctica en la que se solicitaban anticipos a los distribuidores y exhibidores, previamente a la producción del filme,

Michelena argüía que para hacer películas de altura se requerían recursos no disponibles en México. Rememoraba el fracaso del “cine hispano” y lo atribuía a la carencia del “espíritu español”, pese a contar con todos los recursos técnicos estadounidenses. Así, proponía actores y autores de origen hispano para lanzar al mundo, desde Hollywood, las producciones de la firma Producciones Dulcinea, que serían distribuidas por “la más poderosa productora y distribuidora en habla española [...] CIFESA”. Luego de referirse de forma muy elogiosa a las películas españolas *La verbena de la paloma*, *Nobleza baturra* y *Morena clara* (las dos últimas de Florián Rey), auguraba éxito a la futura empresa por contar entre sus activos precisamente a Rey como uno de sus directores y a Imperio Argentina como una de sus figuras estelares.

En la perspectiva de los funcionarios y diplomáticos mexicanos lo alarmante del asunto no fue quizá tanto que Michelena acudiera a la estrategia de los productores mexicanos para obtener fondos, al hacerse distribuidor del cine al que criticaba. A decir de su carta, no pretendía producir filmes con fines de lucro, sino en todo caso para servir en realidad a los propósitos de una ofensiva ideológica que con el gobierno de Franco se puso en marcha en Latinoamérica con la creación del Consejo de la Hispanidad en 1940.¹¹ El riesgo siempre latente de que el fascismo pudiera llegar a sentar sus reales en Latinoamérica, a través de medios de comunicación como el cine, estaba implícito en el proyecto de CIFESA-Michelena, como quedaba claro con esta afirmación suya:

Producciones Dulcinea será una sociedad regular colectiva regentada por señores que están dispuestos a sacrificarlo todo, para lograr la introducción de las películas habladas en castellano, por lo menos en todo el mercado de habla española. Estos señores no persiguen un simple afán de lucro. Se basan en móviles ideológicos, de acuerdo con las orientaciones espirituales del Nuevo Estado Español.¹²

sólo con la garantía del posible futuro éxito de la cinta, garantizado a su vez por el elenco que la protagonizaría.

¹¹ Sobre este tema una referencia importante es Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, 1992, 204 pp.

¹² AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

Quirico Michelena hacía aquellas afirmaciones, ante el exhibidor colombiano y otros de sus pares en Sudamérica, en un momento en que ya eran muy intensas las actividades nazis de inteligencia en todo el Cono Sur. En Colombia en particular, agentes germanos como Teodoro Funk, Heriberto Schwartz Skidsen y otros, actuaban en todo momento, al igual que en el resto de la región, en concordancia con falangistas españoles, fascistas de las oligarquías criollas sudamericanas y fascistas italianos radicados en la región, como se verá más adelante.¹³

En otros párrafos de su larga carta, Michelena proponía como su probable primera gran producción *Marianela*, basada en la novela de Benito Pérez Galdós, para la cual calculaba un costo de 20 a 25 000 dólares. Y agregaba que “*Para el primer año de producción, tenemos entre manos obras como las siguientes: Carlos Arniches: La cara de Dios, El tesoro de la bruja, Gente menuda; Benito Pérez Galdós: Marianela; Pedro Muñoz Seca: El roble de la Jarosa; Ramos Carrión: El rey que rabió; Ramos Martín: Los Gavilanes; José Echegaray: El loco Dios; Miguel Echegaray: La viejecita, Guimerá, Tierra baja; además: Los chicos de la escuela, Los granujas, El diablo no duerme, El perro chico, El biznieto de Sancho Panza, etc., etc.*”¹⁴

Además Michelena aseguraba tener ya algunos contratos relativos a esa futura primera gran película, de cuyo éxito o fracaso dependería la continuidad de la compañía y la decisión de los invitados a la sociedad de continuar en ella. Todo esto era el preámbulo de Michelena para solicitar al colombiano Jaramillo Villa la cantidad de 2 500 dólares como aportación, en estos términos:

Nuestro cálculo es que esa república puede contribuir perfectamente al rodaje de cada película con una cantidad no inferior a 2 500 dólares. De cualquier forma espero que en su próxima me diga si usted estima la cifra

¹³ Sobre las actividades del espionaje nazi en Argentina, Chile, Brasil y otros países sudamericanos, con particular énfasis en Colombia, véase la siguiente referencia: León Arled Flores G., “El caso Schwartz”, en *Memoria y Sociedad. Revista del departamento de historia y geografía de la Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 1, núm. 2, Santa Fe de Bogotá, D.C., octubre, 1996, pp. 39-48.

¹⁴ AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

exagerada y si le interesa el asunto. Conste que al marcarla nosotros no lo hacemos por puro capricho, sino *basándonos en operaciones del mismo tipo efectuadas con películas españolas, argentinas y mexicanas de calidad artística y técnica muy inferior a las que nosotros nos proponemos producir*.¹⁵

Como se puede advertir, Michelena estaba ya en contacto con otros distribuidores de cine mexicano en Sudamérica y conocía los procedimientos y montos de las operaciones, por lo que al solicitar aquella cantidad lo hacía bajo el argumento de que era “lo mismo que hemos conseguido de todos los territorios ya contratados”. Proponía la solución del problema de la distribución del cine en castellano por la vía de la misma firma para la cual trabajaba, CIFESA, y cuyo gerente general de distribución para todo el mundo, Aurelio García Yébenes, estaba de paso en México para concertar todo el acuerdo.

Esta información del documento de Quirico Michelena coincide perfectamente con lo establecido en uno de los editoriales de CIFESA, en el que se establecían las actividades de aquel personaje, que las iniciara precisamente Buenos Aires. El editorial, de tono muy exaltado, decía que “CIFESA plantará sus reales bien plantados en aquellas sus hijas americanas. ¡No faltaba más!, por algo se va allá [...] CIFESA avanza con la antorcha de sus éxitos a la vez que clava alto el pabellón de la producción nacional”.¹⁶ Después de decir a Jaramillo Villa que el territorio colombiano era “uno de los pocos en donde todavía necesito resolver el asunto de representación”, Michelena izó el anzuelo:

CIFESA, única potencia real existente hasta ahora en calidad de productora y distribuidora de películas habladas en castellano [...] *Dicha compañía, en periodo de franca reorganización se halla dispuesta a crear en todos los países de habla española sociedades nacionalizadas para la distribución de su material [...] ¿Quiere usted que yo trate de inclinarlos a la constitución de dicha sociedad colombiana con usted?*¹⁷

¹⁵ *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

¹⁶ Félix Fanés, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989 (Ediciones Textos Filmoteca, 3), p. 104.

¹⁷ AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

El 7 de marzo de 1940 la cancillería mexicana informó a su embajada en Colombia que se había iniciado una investigación respecto a Michelena y sus actividades, e instruyó enfáticamente al personal diplomático para que informaran “si continúa dicho señor haciendo labor denigrante en ese país (Colombia), en contra de las películas nacionales”.¹⁸ Hasta ahora no se han encontrado más referencias al asunto, pero puede suponerse que el proyecto CIFESA-Yévenes-Michelena fue desarticulado por los funcionarios mexicanos, pues Michelena no volvió a trabajar en cuestiones relacionadas con el cine, aunque sí intentó dirigir un filme en 1943, sin conseguirlo.¹⁹

Ciertamente, y de acuerdo con todos los estudiosos del cine español que lo han establecido, se debe entender que hablar de CIFESA no significa hablar del cine español en conjunto. Porque CIFESA no fue una paraestatal ni en la República ni en el franquismo, y tampoco contó con estudios y laboratorios propios, lo cual limita el poder advertirla como una potencia, capaz de una verdadera política industrial de producción. Y su cine, a decir de los estudiosos mencionados, fue en todo caso muy conservador, más que auténticamente fascista. Pero por otra parte, es innegable la gran significación de esta productora en los aspectos aquí detallados, sobre todo porque, luego de la derrota de la República española, el cine de CIFESA se convirtió en una simbiosis del “reaccionarismo propio de la sociedad ultramontana de anteguerra” con el franquismo.²⁰

¹⁸ Anselmo Mena, jefe del Departamento Diplomático de la SRE, a Carlos Darío Ojeda, 7 de marzo de 1940. AGE/SRE/III/250(861-0). Paréntesis mío.

¹⁹ Realizó una propuesta para hacer un filme sobre el caudillo revolucionario mexicano Emiliano Zapata. Se presentaba como (todavía) “miembro de número del Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos” y argumentaba que su proyecto sería patrocinado por el Frente Zapatista de la República y “algunos de los connotados miembros de la colonia española de esta capital”, es decir, de la ciudad de México. Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho, expediente AGN/MAC/523.3.60, Quirico Michelena y Llaguno al presidente de México Manuel Ávila Camacho, 10 de diciembre de 1943. En lo sucesivo esta fuente se citará siempre de la forma codificada al final de esta cita (AGN/MAC).

²⁰ Véanse al respecto los textos del volumen monográfico “CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso”, en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios*

Así, con la pregunta que Michelena realizara al distribuidor colombiano quedaba claro que los proyectos de las entidades cinematográficas europeas en Latinoamérica requerían contar con aliados en la región para realizarse. Estos podían serlo por la vía de la concertación (como intentara CIFESA) o por la vía de la presión, como aparentemente ocurrió con el proyecto nazi en Argentina, en el cual estuvieron involucradas firmas teutonas como Siemens, AGFA de la Argentina (surtidora de película virgen alemana) y el Banco Germánico, que actuaban de manera encubierta en beneficio de los intereses de la UFA.

EL CINE ARGENTINO EN LA MIRA DE LOS NAZIS (Y DE LOS ALIADOS)

Por las informaciones que circularon entre las entidades diplomáticas británicas y estadounidenses entre 1940-1942, es evidente que cuando el proyecto CIFESA-Yévenes-Michelena fue desarticulado en México, Alemania ya tenía mucho tiempo que trataba de sacar partido a su avanzada infiltración en Sudamérica, a la "neutralidad" argentina frente a la Segunda Guerra Mundial, y es claro también que simultáneamente al proyecto de CIFESA en México, los nazis querían aprovechar el éxito del cine rioplatense entre las audiencias latinoamericanas. Los comunicados entre la embajada británica en Buenos Aires y el Ministerio Británico de Información (MBI) y la cancillería británica (BFO, British Foreign Office) demuestran claramente que los representantes de Hollywood fueron los primeros en enterarse y pusieron en guardia a los británicos ante la amenaza de que la propaganda filmica en castellano del Eje se distribuyera desde la capital argentina hacia el resto de Latinoamérica.

De acuerdo con aquellos documentos, que llevaban como anexos los reportes preparados por los directivos de las principales distribuidoras hollywoodenses en Buenos Aires, se explicaba que los filmes alemanes habían sido muy populares en Argentina hasta 1933. El relativo descenso de aquella aceptación había orillado a los nazis

históricos sobre la imagen, año I, núm. 4, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre-febrero, 1990.

hacia una serie de estrategias para intentar tomar control de aquella industria cinematográfica. Uno de los informes, del 10 de febrero de 1941, concluía que:

En síntesis, podemos deducir que *la infiltración nazi en la distribución de material recibido de los países totalitarios ha comenzado. Que han dominado casi completamente la venta de película virgen* y, en cuanto a la producción, aunque nada concreto existe, es evidente que *por medio de abundante crédito están tratando de intervenir en la producción argentina*, esperando el momento oportuno para obtener una mayor incidencia sobre esta fase de la industria.²¹

Pero, ¿cuáles eran las razones de que se hubiera llegado a aquella situación, que era alarmante en extremo para los aliados en 1941, con la Segunda Guerra Mundial en pleno desarrollo? En los informes antes referidos, figuran ilustrativas y contundentes descripciones de las medidas de Alemania para controlar el cine argentino y se puede deducir a su vez que detrás de todas ellas estaban, camuflados, los intereses de la firma germana UFA. Entre las descripciones algunas indican la forma tan expedita en que la firma AGFA de Argentina otorgó créditos abundantes y demasiado blandos a los productores del Plata. Más tarde, entre 1938 y 1940, algunas compañías enfrentaron crisis financieras (entre ellas PAF, SIDE, Tecnograf, Laboratorios Méndez Delfino y Laboratorios Cristiani)²² y se vieron en la necesidad de declararse en quiebra.

En los procedimientos de liquidación o reestructuración aparecieron siempre AGFA y su presidente en Argentina, el señor Von

²¹ Public Record Office, Kew, Londres, Gran Bretaña, expediente PRO/INF 1/607, reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI (Ministerio Británico de Información), 10 de febrero de 1941, p. 4. Cursivas mías. La clave PRO/INF corresponderá en lo sucesivo a los archivos del Archivo Público Británico, Ministerio de Información, con sus números y fechas.

²² Estudios Cinematográficos SIDE, fundada en 1936, había tenido como antecedente a la firma Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, fundada en 1928 por Alfredo Murúa y el italiano Genaro Sciabarra; el propietario de los Laboratorios Cristiani fue Quirino Cristiani (Buenos Aires, 1896-1984), y Jorge Méndez Delfino fue el fundador de la productora y distribuidora de su mismo nombre. Ninguna de las tres firmas argentinas mencionadas habría de sobrevivir la crisis referida.

Simpson, como principales acreedores de cada una de las empresas del cine argentino en crisis, lo cual evidenció que los quebrantos de aquellas compañías obedecían a una maniobra de los germanos, que primero prestaron mucho dinero sin condiciones, y luego intentaron cobrarse apoderándose de las empresas. Como AGFA tenía preferencia sobre el resto de los acreedores de las firmas afectadas, Von Simpson se convirtió en el liquidador de un par de ellas y en "miembro del Consejo Administrativo de otras dos, con su voto siendo el decisivo en la producción futura de dichas compañías".²³ En uno de los informes se explicaba que

La razón por la cual AGFA ha podido lograr una posición tan firme en el mercado de película virgen, hasta el punto de ser prácticamente el único medio de adquisición para los productores argentinos se debe (1) a la forma tan expedita en la cual otorgan crédito, (2) a la introducción de la película ultra sensible Suprema, (3) a las dificultades que KODAK tuvo para obtener mercado (4) por la eliminación total de la competencia que Gevaert significó, aunque realmente esto no fue nunca de mayor importancia.²⁴

De acuerdo con aquellos reportes, cuando la compañía SIDE se declaró en quiebra en 1939 ante las autoridades argentinas, Von Simpson, actuando de acuerdo con instrucciones que había recibido de Berlín, insinuó a la gente del cine que, por ser AGFA el principal acreedor de esa empresa, había la posibilidad de consolidar el proyecto alemán. Éste implicaba llevar realizadores, asesores técnicos, escenógrafos, etc., para producir cine en Argentina. Si Von Simpson hizo tales declaraciones, el hecho puede interpretarse de dos formas. Como una tontería en vista de la necesaria discreción en esta clase de proyectos, o como un alarde de la seguridad que sentían los alemanes respecto al poder que habían alcanzado en el cine argentino.

Es muy probable la segunda de las hipótesis, si de cualquier manera en los procedimientos de quiebra y liquidación ya se veían los entre-

²³ PRO/INF/ 1/607, reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI, 10 de febrero de 1941, p. 1. Cursivas mías.

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

telones de la situación de las compañías involucradas en este proceso de infiltración nazi en el cine argentino, ya conocidos para su comunidad fílmica que, por cierto, hasta donde se sabe, opuso resistencia a la nazificación del cinema rioplatense.

Aunque los sucesos en Europa, continuaba el informe enviado por la embajada británica a su metrópoli, habían detenido momentáneamente los planes de Von Simpson, los intereses germanos continuaban expandiéndose en el cine argentino. Los comunicados remitidos por la embajada británica en Buenos Aires eran lo bastante prolijos como para mencionar incluso las fotografías de prensa en que aparecían los directivos de Argentina Sono Film (Atilio y Ángel Luis Bautista Mentasti y familia, de ascendencia italiana, además de otros) junto con los de AGFA, en diversos eventos de la comunidad y la industria cinematográficas argentinas, lo cual ponía de relieve las buenas relaciones entre ambas corporaciones y sus proyectos futuros de colaboración.

AGFA y Siemens Schuckert eran los principales acreedores, entre otras, precisamente de Argentina Sono Film, que era la más importante productora de cine y por ello todo el asunto revestía particular importancia.²⁵ A ojos de los aliados la filiación de los Mentasti con el fascismo era probablemente más añeja de lo que parecía. Cuando Argentina Sono Film se fundó en 1933 sus socios capitalistas habían sido, además de Ángel Bautista Mentasti padre, Carlos Favre, representante de la Pathé Nathan (de Francia) y Julián Ramos, apoderado en Argentina de la Film Reich (de Alemania).

Por otra parte, planteaban los reportes estadounidenses y británicos, el Banco Germánico de Argentina había concedido también cuantiosos créditos a la mayor parte de las empresas de cine que sufrían dificultades financieras con AGFA, con lo cual quedaban atrapadas en una complicada red de intereses alemanes que evidentemente actuaban de manera concertada y con objetivos comunes, si nos atenemos a la relación existente entre todas aquellas entidades.

²⁵ Véase al respecto la compilación en CD Room de Guillermo Fernández Jurado y Marcela Casinelli, *El cine argentino (1933-1945)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1995.

Los nexos entre la firma alemana UFA y las subsidiarias en Argentina de AGFA, Siemens y el Banco Germánico se pueden explicar históricamente por la estrecha relación entre las matrices de dichas corporaciones y la UFA en Alemania, que conviene reseñar brevemente. El Banco Germánico, la más poderosa institución financiera de Alemania, estuvo siempre ligada a la UFA desde la fundación de la productora en 1917 y hasta la venta de sus remanentes al grupo Bertelsmann Publishing Group en 1962. Emil Georg von Stauss, presidente del Banco Germánico, fue el presidente de UFA cuando ésta se constituyó en 1917.

En 1918-1919 Von Stauss había fusionado participaciones de UFA con AGFA y DLG (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) en el corporativo que internamente desde Alemania actuaría como un departamento para el exterior para manejar los intereses de UFA en el extranjero. Dicho combinado empresarial tendría un manejo contable y administrativo y un consejo independiente del de UFA, pero integrado por miembros de todas las firmas que lo constituían (UFA, AGFA, el Banco Germánico y DLG). En 1921 el Banco Germánico era el principal accionista de UFA. En la reestructuración de UFA en 1927 habían permanecido como parte del corporativo financiero que dirigía a la productora tanto Von Stauss como la alianza con AGFA. En 1933, al fundarse el Banco de Crédito para la Industria Fílmica Alemana (principal soporte de la maquinaria propagandística nazi de Goebbels durante la guerra), su consejo directivo contaba con un representante de AGFA, y con Johannes Kiel, que era a su vez miembro de los consejos del Banco Germánico y de UFA, al igual que Von Stauss.

En 1937, en la gran reestructuración que el régimen nazi hizo de UFA, Von Stauss seguía siendo miembro del Banco Germánico, presidente de UFA y fue nombrado además presidente de su comité financiero, y consolidó la relación entre el partido nazi, los banqueros y UFA como la gigantesca productora fílmica nazi. En 1938 UFA y AGFA habían firmado un convenio de cooperación que condujo al desarrollo del sistema AGFACOLOR. Si a todo esto se suma la importancia de Siemens en la industria eléctrica, la telefonía y, sobre todo, la fabricación y venta de equipos para la producción y exhibición de cine, se puede entender mejor el papel que todas las firmas alemanas

mencionadas desempeñaron en el, a la postre finalmente fracasado, proyecto de nazificación del cine argentino.

Volviendo al proyecto alemán en Argentina, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, los diplomáticos y funcionarios gubernamentales angloestadounidenses advirtieron que en el campo de la distribución, los filmes nazis y antibritánicos, como la propaganda alemana en general, estaban siendo distribuidos y exhibidos por Nicolás Di Fiori.²⁶ Nacido italiano y naturalizado argentino, Di Fiori era el propietario de un gran número de cines y había sido denunciado como el mayor beneficiario de los subsidios de la embajada alemana, gracias a su disposición para exhibir la propaganda nazi en sus cines, distribuida por su compañía Organización Cinematográfica Argentina.²⁷ Estos antecedentes confirman el planteamiento de Emeterio Diez en el sentido de que hacia el inicio de los años cuarenta España y Argentina eran los países no ocupados por la Wehrmacht, pero con mayor presencia del cine nazi.²⁸

Conviene destacar que aquellos reportes pusieron en alerta tanto a ingleses como a estadounidenses respecto a la amenaza de la distribución de la propaganda nazi y, más peligrosa aún, la posibilidad de que ésta se introdujera en filmes hablados en castellano producidos por las industrias nativas de Latinoamérica. Una alianza entre el fascismo europeo y el fascismo nativo latinoamericano, que ya se había prefigurado en el proyecto de CIFESA-Yévenes-Michelena en México, parecía vislumbrarse ahora en el terreno del cine argentino.

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

²⁶ PRO/INF 1/607, reporte de la embajada británica al MBI del 10 de febrero de 1941, p. 3, para obtener una lista de los filmes nazis y antibritánicos que se habían exhibido.

²⁷ *Ibid.*, p. 2, para conocer una lista de los cines que eran propiedad de Nicolás Di Fiori.

²⁸ Diez, *op. cit.*, p. 36.

De acuerdo con información proporcionada a Herdman por el agente local de publicidad de "Columbia Pictures", un enviado oficial alemán, llamado Hans Heinrich Biester, llegó a Buenos Aires por la aerolínea Cándor a fines del mes pasado, con la finalidad de supervisar la *distribución de los filmes alemanes de propaganda en Latinoamérica* [...] Biester fue anteriormente agregado de la embajada alemana en Madrid y organizó la distribución del cine alemán en España [...] Está aparentemente autorizado para construir cines en Latinoamérica, en el caso de que no pueda hacer arreglos satisfactorios con los existentes. *Está autorizado también para financiar a las compañías argentinas productoras de cine, con el objeto de hacer acuerdos para que la propaganda alemana sea introducida en los filmes y noticieros locales* [...] Las negociaciones preliminares de Biester con algunos exhibidores no han sido muy alentadoras en tanto éstos están temerosos de las represalias estadounidenses.²⁹

Estas informaciones, más otras evidencias de que había intereses alemanes muy activos en varios otros países latinoamericanos, motivaron las iniciativas británicas y estadounidenses para bloquear la posible infiltración del Reich en las principales industrias cinematográficas de Latinoamérica. La situación parecía en extremo peligrosa, pues el franquismo trataba de afianzar sus vínculos con las repúblicas latinoamericanas vía Argentina, que en toda ocasión hacía proselitismo entre aquellas a favor de España y el régimen de Franco y a favor de la "neutralidad" frente a la guerra. Los aliados decidieron entonces realizar intervenciones que les llevarían, como hicieron los alemanes antes, por las vías de la presión, la concertación y los intentos por intervenir en la producción de cine en español para contraatacar la propaganda del Eje en lengua castellana, viniere de donde viniere y, sobre todo, cerrando toda posibilidad a su producción directamente en Latinoamérica.

²⁹ PRO/INF 1/607/F109/31, reporte enviado por la embajada británica en Argentina a la Sección Latinoamericana de la División América del MBI. Las cursivas son mías. Sobre las estrategias de UFA para la adquisición de cines en el extranjero, iniciada ya desde la etapa muda, y sobre la relación de la aviación alemana, también con el Banco Germánico, véase Kreimeier, *op. cit.*, pp. 62 y 71, respectivamente.

Cabe suponer que no únicamente el inicio de la guerra en Europa habría detenido el proyecto nazi en el cine argentino, como se mencionaba en los reportes británicos arriba citados. Y cabe plantear la hipótesis de que alguna intervención angloestadounidense haya incidido quizá para que la firma SIDE, a punto de quedar en manos de Von Simpson de AGFA en 1939, fuera finalmente vendida en ese mismo año a Miguel Machinandiarena, propietario de Estudios San Miguel. Los estudios de esta compañía, la más fuertemente identificada posteriormente como pro aliada, habían sido diseñados por personal de la hollywoodense Warner Brothers y, en el futuro, Machinandiarena se mostraría como uno de los argentinos partidarios del “panamericanismo”, cuando aquel discurso se impuso como razón de Estado mediante la concertación, o la presión, de Estados Unidos con los demás gobiernos latinoamericanos que no se declararon neutrales como Argentina.

UN PRIMER PROYECTO FÍLMICO ALIADO (BRITÁNICO) CONTRA EL CINE Y LA PROPAGANDA DEL EJE EN SUDAMÉRICA

Como era de esperarse, en una relación llena de ambigüedades como la de Estados Unidos con Gran Bretaña, ésta pretendió aprovechar su mayor influencia en Argentina (respecto a la estadounidense) para llevar a cabo en aquella nación un proyecto de producción de cine en castellano y, en teoría, a favor de los aliados.

Mediante una iniciativa del MBI (Ministerio Británico de Información) para crear una compañía cinematográfica en Argentina, financiada por empresarios británicos en Buenos Aires, el Reino Unido se propuso “tomar el control, organizar y expandir, donde sea posible, la distribución en Latinoamérica”, de noticieros, cortos de propaganda y filmes comerciales ingleses.³⁰ Pero entre los objetivos más

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

importantes del proyecto del MBI estaba considerada también la urgente necesidad de:

Fomentar la producción de filmes en español por unidades locales, que tendría un conveniente ángulo de propaganda [...] La compañía debería estimular la producción local de filmes especialmente idóneos como propaganda para América Latina, basados en guiones aprobados por el Ministerio (Británico) de Información y, siempre que sea posible y deseable, con la participación de artistas, etc., británicos o estadounidenses, actualmente residentes en Estados Unidos.³¹

Después de varios comunicados cifrados que instruían al personal de la embajada y lo compelían a no dar a conocer la información sobre ese proyecto a los estadounidenses en Buenos Aires, transcurrió un periodo corto de intensas negociaciones. Intervinieron en ellas principalmente las secciones u oficinas encargadas de asuntos latinoamericanos, tanto del MBI como del Servicio Exterior británico, las cuales mantenían permanente intercambio de opiniones e impresiones respecto al proyecto con los funcionarios de las embajadas británicas en Argentina, Estados Unidos y México, y con la Oficina de Servicios Británicos de Información (British Information Services Office), ubicada en el número 30 de la Plaza Rockefeller de Nueva York. Paralelamente a la realización de una serie de encuentros en Londres, entre los funcionarios encargados de la propaganda británica de guerra, se instruía al personal diplomático de su embajada en Argentina para que "inspirara" la producción de filmes propagandísticos por las compañías cinematográficas argentinas.³²

Según las minutas de las reuniones, en el MBI se integró un Comité Consultivo de Asuntos Latinoamericanos (Latin American Business Advisory Committee), y en la comunicación sostenida entre el MBI y la cancillería británica con su embajada en Argentina se discutieron

³¹ *Loc. cit.*

³² *Ibid.*, E.U. P. Fitzgerald, de la Sección Latinoamericana del MBI a T. W. Pears, del Departamento de Información de la embajada británica en Buenos Aires, 17 de mayo de 1941.

varias cuestiones, entre las cuales sobresalen por su importancia las siguientes: se concluyó que los filmes de propaganda que se produjeran no serían útiles para Brasil, por lo que sería necesario crear un proyecto similar para aquella nación. Pero más relevante todavía fue la reflexión sobre el hecho de que la compañía que se pretendía crear competiría con los intereses brasileños y estadounidenses dispuestos a cooperar y, sobre todo, implicaría una demora, habida cuenta de la urgente necesidad de difundir cuanto antes la propaganda aliada mediante filmes en español.

Varias opiniones de miembros del MBI y de la cancillería, pero sobre todo del personal diplomático de la embajada británica en Argentina, convencieron al Latin American Business Advisory Committee de que eran demasiados los factores por los que resultaría inconveniente la creación de una productora filmica británica en Argentina. Con base en aquellas opiniones de la embajada británica en Argentina planteadas al MBI y la cancillería en Londres, el proyecto fue cancelado. Se aceptó un ofrecimiento de los estadounidenses para que las firmas hollywoodenses distribuyeran los materiales filmicos británicos en América Latina y, por otra parte, los británicos pensaron en "tomar ventaja de la experiencia estadounidense en la estimulación de la producción en el extranjero", para después separarse con el fin de trabajar por su cuenta, en teoría para contribuir al esfuerzo aliado de propaganda cinematográfica en Latinoamérica, aunque en realidad planteando ya su necesidad de obtener mercados para la posguerra.³³

Los diplomáticos británicos en Buenos Aires no percibieron que las opiniones y sugerencias comunicadas a su metrópoli, a causa de la presión en apariencia "amistosa" ejercida sobre ellos por los representantes de las compañías hollywoodenses en Argentina, para que las autoridades británicas aceptaran la "colaboración" estadounidense, ocultaban los verdaderos y aviesos propósitos de Hollywood. Éste no estaba dispuesto a permitir competencia de ningún país, ni siquiera de su aliado británico.

³³ *Loc. cit.*

Y lo anterior quedó claro con la cancelación del proyecto de producción cinematográfica en Argentina, pero todavía más con el resultado del acuerdo para la distribución del cine británico por las firmas Hollywoodenses. Con el argumento de que contaban con mayor experiencia en los mercados latinoamericanos y en los gustos de las audiencias, Hollywood se reservó el derecho de hacer nuevos procesos de corte, edición y doblaje a los materiales fílmicos del Reino Unido. Ingenuamente, los británicos accedieron en un primer momento, confiando en sus "aliados". Las consecuencias no se hicieron esperar.

Las distribuidoras estadounidenses cambiaron títulos a los filmes ingleses y en varios casos los reeditaron. Algunos de aquellos filmes se estrenaron como si fueran estadounidenses y otros nunca se exhibieron. Todavía más grave, algunas de las más significativas cintas de propaganda británica sufrieron tremendos retrasos en sus estrenos.³⁴ En consecuencia se desató una tormenta entre la embajada británica en Argentina y el personal diplomático del MBI y la cancillería en Londres, según se desprende de la información de los archivos. La sección latinoamericana del MBI argumentó que no se la había consultado. Más aún, George Archibald, cabeza de los Servicios Británicos de Información en Nueva York, desaprobó el acuerdo de junio de 1941 en casi todos sus términos³⁵ y aquello dio lugar a una fuerte demanda del MBI para modificar los arreglos.³⁶

³⁴ PRO/INF 1/607 y 1/632, carpetas tituladas respectivamente "Aprovisionamiento de filmes documentales y comerciales para Latinoamérica (1940-1941)" y "Distribución de Filmes Británicos en América. Acuerdo con las compañías estadounidenses, 1942-1943". Otras carpetas con documentación e información sobre este asunto son PRO/INF 1/30 y PRO/INF 1/126, División de Cine del MBI, y PRO/INF 1/179, Filmes enemigos.

³⁵ PRO/INF 1/632, George Archibald a Sydey L. Berenstein en el MBI, 14 de diciembre de 1942.

³⁶ Al parecer no se estableció un acuerdo único con todas las compañías hollywoodenses, aunque en algunos documentos se hace referencia al de junio de 1941. Este acuerdo no figura en los archivos, pero en cambio hay copias de todos los que se convinieron por separado con cada una de las compañías. Las negociaciones para reestructurar dichos acuerdos se iniciaron el 15 de enero de 1943 y concluyeron en 1947, cuando el daño para el cine británico en Latinoamérica ya era irreparable.

A pesar de los esfuerzos de los británicos por reestructurar los acuerdos con cada una de las todopoderosas productoras de Hollywood, ya durante la guerra misma y después de ella fue muy evidente que el resultado de la supuesta colaboración fue un desastre para los intereses comerciales de la industria filmica británica y los propósitos propagandísticos y políticos del MBI y la cancillería inglesa. Pero en el momento fue crucial que aquel proyecto británico se cancelara, porque quedó dispuesto el terreno para que la Casa Blanca entrara en escena.

La decisión respecto a la cancelación del proyecto británico en Argentina se comunicó en junio de 1941 a la embajada británica en México, particularmente a Robert H.K. Marett, cuyo desempeño había sido medular en la estructuración del Comité Aliado en México. Gran Bretaña había roto relaciones diplomáticas con México, luego de la expropiación petrolera en 1938. Pese a ello, y aun desde antes de la reanudación de las relaciones británico-mexicanas, México había sido siempre incuestionablemente pro aliado, en contraste con los gobiernos de España, Argentina y Brasil. Los aliados, en consecuencia, no contaban con otra opción para producir propaganda cinematográfica en castellano, pues si desde una perspectiva política y de filiación ideológica no se podía contar con los gobiernos de España y Argentina, el de Brasil tampoco era una solución por las mismas razones y además por el problema del idioma.

En este esquema general de la situación, el Departamento de Estado no contribuyó, pero tampoco hizo nada para impedir los abusos y deshonestidades que cometió Hollywood contra el cine británico. Pero a continuación, desarrolló un proyecto de producción filmica en castellano, que habría de llevarse a cabo mediante el convenio de colaboración entre la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA), dirigida por Nelson Rockefeller, y el gobierno y la industria del cine mexicanos.

Aunque la Casa Blanca había permitido a Hollywood eliminar a todos sus potenciales competidores en el camino hacia Latinoamérica, la historia iba a ser muy diferente en cuanto al cine mexicano. El Departamento de Estado no estaba dispuesto a permitir que las ambiciones de Hollywood dieran al traste con los intereses políticos, económicos

y diplomáticos de Estados Unidos, en cuya defensa se hallaba involucrada toda América Latina, la seguridad continental y la futura hegemonía estadounidense. De todos modos, al final, ambos fueron los más beneficiados con aquella "colaboración", y no tanto el cine mexicano, como muy frecuentemente se ha dicho. En este escenario representantes del gobierno y la industria filmica de México firmarían con los representantes de la OCAIA un convenio, el 15 de junio de 1942, y del cual se hablará con detenimiento, sus circunstancias y sus consecuencias, más adelante en este libro. Lo importante a rescatar por ahora es que en aquel documento se acordó un esfuerzo conjunto para la producción de cine en castellano, con contenidos propagandísticos antifascistas y pro aliados, que al final acabaron siendo más bien pro estadounidenses y contrarios a todo lo europeo, se tratara del Eje o de los otros aliados.

Pero antes de firmarse aquel acuerdo respecto al cine en castellano y la propaganda, el gobierno mexicano ya había dado probadas muestras de progresismo y determinación para robustecer su industria filmica, pues le era necesaria para su discurso nacionalista y en términos de imagen hacia el exterior. Con el proceso de reforma constitucional iniciada en México en octubre de 1941, el cine había sido considerado industria estratégica, en la misma medida que el petróleo o la minería, entre otras. Al iniciar 1942 ya se había creado el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, con participación gubernamental y privada.

Todo aquello era parte de un plan integral, aunque no coherentemente estructurado, en el que se incluyeron además, cuotas mínimas de exhibición para filmes mexicanos; exenciones de impuestos para la industria cinematográfica, tanto en lo concerniente a las ganancias percibidas, como en lo relativo a la importación de los insumos para el funcionamiento de la industria; se ratificó el decreto del gobierno cardenista anterior relativo a la prohibición del doblaje; se llevó a cabo la creación de una Academia Cinematográfica y de un banco para la industria del cine en abril de 1942. No todas las propuestas funcionarían, como la de crear una Filmoteca Nacional o la de las cuotas de exhibición.

Pero lo más importante en la perspectiva estadounidense y británica fue que, de suyo, el gobierno de México había mostrado su oposición al fascismo, en principio con el apoyo a la República española y después con su condena a las arbitrariedades de Alemania e Italia, cuando antes de iniciar la guerra con la invasión nazi en Polonia, en septiembre de 1939, Alemania ya había invadido Austria y Checoslovaquia e Italia había comenzado sus abusos contra Etiopía. En el terreno del cine, aun antes de declarar la guerra al Eje México había tomado medidas de censura contra la producción filmica fascista del extranjero³⁷ y “había adoptado controles muy estrictos que harían imposible cualquier inversión financiera del Eje, en la industria mexicana del cine”.³⁸ Todo esto había ocurrido ya, y era información que circulaba en los comunicados del Departamento de Estado, la embajada estadounidense en México y la OCAIA, cuando Estados Unidos, para decirlo en términos llanos, se dispuso a beneficiarse (y a Hollywood al final), de las inmejorables condiciones que en todos sentidos le planteaban para su proyecto el gobierno y el cine mexicanos.

De manera paralela los aliados, además de plantearse sus respectivos proyectos, recurrieron también a la presión, mediante una inmensa “lista negra” de personas y entidades comerciales (de real filiación pro fascista, o sospechosas de tenerla) con las cuales la comunidad cinematográfica argentina debería romper todo nexo, si quería mantener buenas relaciones y seguir haciendo negocios con las firmas hollywoodenses y británicas.

En aquel contexto de fortalecido panamericanismo por medio de la conciliación, con México, y por medio de la presión, con Argentina y Brasil, Miguel Machinandiarena, propietario bonaerense de los Estudios Cinematográficos San Miguel (y también de SIDE,

³⁷ National Archives of Washington. NAW812.4061/MP206, William P. Blocker, cónsul general estadounidense en Ciudad Juárez al Departamento de Estado, 21 de octubre de 1941. En lo sucesivo los Archivos Nacionales de Washington se referirán siempre como NAW, con la clave numérica, la información de las personas o hechos involucrados en los comunicados y las fechas en que se transmitieron.

³⁸ NAW812.4061 MP/269, 23 de mayo de 1942. Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort.

luego de arrebatárselos de las manos al alemán Von Simpson, de AGFA), fundaría después con el mexicano Modesto Pascó la Distribuidora Panamericana, precisamente cuando el panamericanismo se habría de imponer como el discurso de moda. Y en ese tenor Estudios San Miguel produjo filmes como *Cruza* (Luis Moglia Barth, 1942), de carácter abiertamente anti nazi,³⁹ y un gran éxito musical, *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1942), con un elenco "panamericano": además de los cantantes y actores argentinos, trabajaron en ella los mexicanos José Mojica y Ana María González y la estadounidense June Marlowe.

Como se dijo antes, el proyecto alemán de influir en la producción de cine en castellano en Argentina no llegaría nunca a concretarse, pero se mantuvo por todos los medios el de reforzar la distribución de todo tipo de cine alemán y pro fascista de cualquier nacionalidad, desde Buenos Aires hacia el resto de América Latina. Con su pro fascismo apenas disimulado, y por auspiciar aquella actividad propagandística de los nazis (arguyendo una supuesta neutralidad que llegaría hasta un mes escaso antes de que Alemania se rindiera, y preludiara así el fin de la guerra), los gobernantes argentinos causaron que el pueblo y la comunidad cinematográfica de las pampas pagaran culpas ajenas. Mientras florecía una colaboración sin precedentes entre el gobierno mexicano con los de Estados Unidos y el Reino Unido, el cine gaucho sufrió toda clase de presiones, que iban en principio desde el racionamiento de película virgen por parte de Estados Unidos, cuando ya el estado de guerra en Europa hacía imposible que las productoras bonaerenses se surtieran de película virgen alemana o de aquel continente.

Por otra parte, se mantuvo en estrecha observación a varios miembros de la comunidad filmica argentina que pudieran parecer "sospechosos", porque eran de ascendencia alemana, o nacidos en aquel

³⁹ "En tiempos de la Segunda Guerra Mundial una joven tiene que hacerse cargo de una estancia patagónica. La zona está controlada por alemanes que intentan imponer la ideología nazi. El maestro rural lucha por mantener la soberanía. Aparece un cazador que hace huir a los infiltrados". Sinopsis tomada de Fernández Jurado y Casinelli, *op. cit.*

país (como la fotógrafa Ana María Erna Erica Heinrich, el montajista Kurt Land[sberger], el director de fotografía Pablo Taberero [Pablo Weinschenk]), o bien porque contaban con carrera previa en Alemania (como el realizador James Bauer, el escenógrafo Ralph Papier, la actriz Juana Sujo[volsky] y el director Juan Jacoby Renard (o Juan Pablo Jacoby)). El caso del último personaje citado fue muy notorio, y analizado con detalle, parecía dar fundamento a los temores aliados.

Nacido en Alemania en 1898, Renard había sido actor para la productora alemana UFA entre 1931-1935 y se radicó en Sudamérica desde 1936. La realización de una película que dirigió en Brasil, entre 1936-1937, le atrajo acusaciones de colaboracionismo con los nazis, dado que su trabajo en zonas marítimas de aquel país le hacía sospechoso de contactos e intercambios con los espías del *führer* en Sudamérica. Dichas acusaciones se repitieron cuando, una vez radicado en Argentina, dirigió allí el filme, *Sombras en el río* (1939), por cierto distribuida por una compañía de nombre también muy sospechoso para los aliados, Nueva Cinematografía Hispanoamericana, por aquello de las referencias nazis al “nuevo orden” que deseaban constituir en el mundo. “Su enigmática presencia en el país hizo suponer que existía cierta vinculación suya con el gobierno de Hitler, en los prolegómenos de la segunda guerra mundial. Esa relación provendría del hecho de que, con la excusa de tomar escenas marinas para aquel film, recorría extensamente las costas bonaerenses, tal vez con fines de relevamiento estratégico”.⁴⁰ Jacoby Renard continuaría laborando en el cine gauchó, para firmas como Argentina Sono Film y Emelco. Mucho tiempo después, en el diario argentino *El Clarín*, el periodista Néstor Tirri refirió que “la ‘guía’ de la flota nazi para la batalla del Río de la Plata había sido el filme *Sombras en el río*, y cuarenta años después una mujer formuló que el tal Renard era un colaboracionista francés al servicio de los nazis”.⁴¹

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ Néstor Tirri, *El Clarín*, Buenos Aires, 15 de julio de 1994, pp. 10 y 11. Citado por Fernández Jurado y Casinelli, *op. cit.*

Diez años después de la fundación de Argentina Sono Film, al parecer con participación alemana a través del apoderado de la Film Reich en Buenos Aires, en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial, de la guerra por la propaganda y de la guerra entre las cinematografías europeas e iberoamericanas, un incendio, declarado como accidental, redujo a cenizas en 1943 a los estudios y a la firma de los Mentasti, que sin embargo habría de recuperarse del golpe para tratar de seguir siendo un equivalente de la Metro Goldwyn Mayer en las Pampas.

En este estado de cosas, los años de 1942 y 1943 fueron el punto culminante de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra paralela que en términos ideológicos se libraba a través de las pantallas cinematográficas en el mundo. Las industrias fílmicas iberoamericanas habían cobrado un papel relevante. Unas porque por acción, o por omisión, estaban sirviendo a los fines del fascismo europeo en su búsqueda por afianzar una posición en Latinoamérica. Otras, porque creyendo actuar en bien de una causa justa, se involucraron en un proyecto, el estadounidense, del que acabaron siendo también víctimas propiciatorias. Es cierto que en España se estaba produciendo cine de corte muy conservador, que fue visto por muchos en su momento, y aún ahora, como netamente pro fascista y racista. Es cierto que tal cine no llegó a producirse en Argentina, que por otra parte tampoco se comprometió demasiado con el discurso pro aliado y pro panamericano. Y también es cierto que el pro fascismo de la clase gobernante argentina, y la real presencia de elementos pro fascistas en su cine explicaban, si bien no justificaban del todo, las presiones angloestadounidenses. Pero sí habrá que ser equilibrados al hacer un balance de esta historia, porque bien claro quedó con el tiempo que tampoco resultaron beneficiados en modo alguno, a final de cuentas, aquellos países (Gran Bretaña y México), que establecieron convenios de colaboración con Estados Unidos para resolver la amenaza del fascismo a través del cine en las pantallas latinoamericanas. Esta fue una historia en la que todos perdieron (Alemania, Argentina, España, Francia, Inglaterra y México), y el único país ganador absoluto, en la guerra como en la industria del cine, fue Estados Unidos.

II MÉXICO, LATINOAMÉRICA Y EL CONTEXTO INTERNACIONAL DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL*

*Las tensiones iniciales de la conflagración y la lucha
por la propaganda contra el fascismo europeo del Eje
y contra el fascismo nativo latinoamericano*

* La primera parte de este capítulo, ahora sustancialmente modificado para este texto, se publicó como avance de investigación en *Latinoamérica*, núm. 36, México, CCYDEL-UNAM, 2003.

ANTECEDENTES

Durante la Segunda Guerra Mundial ocurrió una situación peculiar en la que, teniendo que confrontar la muy seria amenaza de los países del Eje, las naciones integrantes del grupo de los aliados tuvieron que contrarrestar al fascismo europeo no únicamente en sus propios territorios, sino también a la luz de los riesgos que pudiera implicar su posible alianza con el fascismo endógeno latinoamericano (principalmente en el Cono Sur), o su intromisión incluso en las naciones declaradas pro aliadas. Aquella fue la razón por la cual entre el final de los años treinta y durante la primera mitad de los cuarenta, Latinoamérica atravesó un periodo crucial en el que Argentina, Brasil y México, los tres gigantes latinoamericanos, habrían de cobrar especial relevancia para las actividades que se llevaron a cabo en la región en términos de estrategias diplomáticas y propagandísticas (y las encubiertas de intriga y espionaje) de los países contendientes durante la conflagración.

En este contexto, desde la perspectiva latinoamericana, las divergencias políticas y diplomáticas, que en su actitud respecto al fascismo y la guerra sostuvieron los gobiernos de naciones como Argentina, Brasil y México, las hicieron también protagonistas (y rivales en algunos momentos) primordiales en el desarrollo de los acontecimientos. Los tres países tenían que ser cautelosos en sus acciones frente a los aliados, en un momento en que la fuerte actividad de cabildeo a favor del Eje por parte de Argentina y de los falangistas españoles, personeros de la España franquista, acabaron por empujar a los aliados a reconciliarse con México. Después de las expropiaciones cardenistas Gran Bretaña había roto relaciones diplomáticas con México, y las de este país con Estados Unidos habían alcanzado un significativo grado de tensión. Pero, frente al escenario de la Guerra iniciada

en Europa, pareció que no quedaba para los aliados otra opción que convertir a México en su principal aliado latinoamericano, y pelear simultáneamente por ganar también a Brasil para la causa aliada contra el Eje.

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

Por otra parte, al final de los años treinta, luego de las expropiaciones cardenistas, Gran Bretaña y Estados Unidos se encontraron a sí mismos en una posición difícil respecto a México. De acuerdo con las políticas anglosajonas tradicionales, este último merecía un severo castigo por su política expropiadora, y por el "mal ejemplo" que podía significar para el resto de Latinoamérica. Sin embargo, considerada la situación internacional, aquellas potencias debieron ser cautelosas, sobre todo Estados Unidos, no solamente en relación con México, sino con Latinoamérica en general. Un breve recuento de los acercamientos alemanes a la región permite explicar la prudencia angloestadounidense al inicio de los años cuarenta y durante la Segunda Guerra Mundial.

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

Durante los años de la Primera Guerra Mundial, cuando México no había superado aún la etapa revolucionaria, Alemania había intentado extender su influencia en América Latina. México estuvo en riesgo de verse involucrado en una intriga mediante la cual los germanos pretendieron utilizar al gobierno carrancista para enfrentarlo a Estados Unidos y evitar que este país interviniera en el conflicto.² Durante los primeros años treinta, Alemania mostraría un renovado interés por Latinoamérica, y muy particular por Argentina, Brasil y México, considerados primordiales por el Reich.³

Hitler había descrito sus grandiosos esquemas para infiltrar y eventualmente subyugar a los países del nuevo mundo. El nacionalsocialismo transformaría a Brasil de "un estado mestizo corrupto en un dominio germano". Con sus avanzadas técnicas de subversión, sería capaz de conquistar México por "doscientos millones".⁴

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

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

³ Sobre el tema de los intereses alemanes en México dos referencias muy útiles al respecto son Ricardo Pérez Montfort y Verena Radkau, *Fascismo y antifascismo en América Latina: apuntes históricos*, México, SEP/CIESAS, 1984, 82 pp., y Brígida Von Mentz, Verena Radkau, Daniela Spenser y Ricardo Pérez Montfort, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vols. I y II, México, CIESAS, 1988 (Colección Miguel Othón de Mendizabal, 11 y 12).

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

⁵ *Ibid.*, pp. 174-75.

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

Latina y México, en discursos ocasionales, el Reich comenzó a inquietar a los aliados, que considerarían todo ello precedente de la infiltración alemana en el continente, y que llegarían más tarde a reaccionar con extrema ansiedad al respecto.

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

La política alemana de acercamiento amistoso con Latinoamérica alcanzó su cima durante los últimos años treinta, cuando el régimen brasileño de Vargas mejoró sustancialmente sus relaciones diplomáticas con el Reich en 1939.⁹ A esto se sumaba el hecho de que, si bien Alemania no fue autorizada a enviar un observador a la Conferencia de Panamá en septiembre de 1939, los delegados españoles, en representación no oficial del régimen nazi y valiéndose de su influencia diplomática en algunos países del área, abogaron por la neutralidad de las repúblicas latinoamericanas frente a la Segunda Guerra Mundial.¹⁰ Un tercer elemento que ha de considerarse es que Alemania tomó ventaja de la tradicional antipatía argentina por el

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

⁸ Frye, *op. cit.*, pp. 72-73.

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

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

liderazgo estadounidense en el continente y estableció la base de su maquinaria propagandística para el continente en Buenos Aires. Desde este punto Alemania dejó atrás tanto al Reino Unido como a Estados Unidos en el número de sus empleados y recursos “diplomáticos” dedicados a la propaganda en Latinoamérica, y a partir de entonces México fue para el Reich uno de sus principales objetivos.¹¹

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

Durante 1940, la embajada estadounidense envió varios reportes al Departamento de Estado sobre la vigilancia que los agentes aliados ejercían sobre señales de radio y llamadas telefónicas transmitidas y efectuadas, respectivamente, por diversos ciudadanos alemanes, para espiar en concreto a los nazis. En ese marco, la información sobre una llamada a William O. Hessler, vinculada con la relativa a ciertas transmisiones realizadas por radio, también interceptadas en diversos puntos entre Tehuantepec y la frontera con Guatemala, puso sobre aviso a la embajada, y también al gobierno mexicano, sobre las actividades asignadas a un agente nazi llamado Armand Reimers entre junio y julio de 1940.¹²

¹¹ PRO/INF 1/376/British Official Wireless Services to Mexico 1939-1943 y PRO/INF 1/375/British Official Wireless Services to Argentina 1939-1943. Ambos archivos citados, relativos a México y Argentina, contienen documentación sobre los esfuerzos británicos para disminuir el impacto de “la propaganda alemana tan activa que estaba siendo llevada a cabo” en ambos países entre 1939-1943. Véase también Frye, *op. cit.*, p. 120.

¹² Mario Gill sostiene que los nazis fueron auxiliados en sus actividades en México por Falange Exterior, rama internacional de la Falange española, y agrega que, en

Por otro lado, también durante el verano de 1940, sendos planes de golpe de Estado se descubrieron en Argentina y Uruguay, lo cual evidenció el peligro de los grupos nazis por su influencia en el fascismo nativo de esas naciones. El hecho dio lugar a la formación de un frente común de las repúblicas latinoamericanas para proteger la seguridad del hemisferio.¹³ Estos acontecimientos, y la posición de Argentina y Brasil, son esenciales para entender las actitudes anglo-estadounidenses hacia esos países y México, así como que estas tres repúblicas nunca dejaron de ser los más importantes retos de la política exterior alemana y, en consecuencia, de los aliados.

Roosevelt, preocupado por la penetración nazi en el continente americano, creó en agosto de 1940, por orden ejecutiva, la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas americanas, más tarde conocida como Office of the Coordinator of Interamerican Affairs (OCIAA) u Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), con Nelson D. Rockefeller como titular. La defensa del continente era ya una prioridad en la política estadounidense del momento y la OCAIA se orientó a desempeñar un papel propagandístico específico en Latinoamérica contra el Eje y en favor de los intereses estadounidenses, aunque oficialmente declarara ser benéfica para los aliados en general. Por otro lado la propaganda fue uno de los objetivos más importantes de la OCAIA, aunque no el único, porque además de luchar contra el proselitismo a favor del Eje, hacía falta fortalecer la unidad de todo el continente, incluso recurriendo al viejo ideal bolívariano de la unidad de sus repúblicas.¹⁴

Así, la OCAIA se haría eco a partir de entonces de ideas de antaño como el iberoamericanismo, el latinoamericanismo, etc., para transfi-

la preparación de sabotajes a México, “[...] Las milicias falangistas no eran un ejército sin armas. Los buques españoles traían cargamentos de pertrechos militares disimulados como maquinaria agrícola, desarmada. Por lo general esos cargamentos eran desembarcados en puertos guatemaltecos donde el ministro español, coronel Sáenz Agero, los hacía pasar a México por la frontera sur, donde residía un numeroso grupo de alemanes nazis, dueños de fincas cafetaleras”. Véase Gill, *op. cit.*, p. 77.

¹³ Rock, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Clayton R. Koppes y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War*, Nueva York, The Free Press, 1987, p. 51.

gurarlas, por sobre todas las cosas, en el discurso del panamericanismo.¹⁵ El planteamiento, que no era del todo nuevo, resurgió como idóneo para el momento y entre los antecedentes de su adecuación a las nuevas circunstancias, impuestas por la guerra, conviene mencionar que en septiembre de 1940 se había formado ya una Unión Panamericana, entidad internacional con sede en Washington, integrada por todas las repúblicas del continente y regida por un consejo directivo a cuya cabeza estaba el secretario de Estado estadounidense, Henry A. Wallace; un director general, L. S. Rowe; un subdirector, Pedro de Alba, y los 21 representantes diplomáticos de las repúblicas latinoamericanas.

Hacia julio de 1941, el senador mexicano Alfonso Flores Mancilla propuso que se creara la Unión Parlamentaria Interamericana, apegada al modelo de la Unión Parlamentaria Europea. Su iniciativa recibió el apoyo del Congreso de Estados Unidos y la Unión Parlamentaria Interamericana contaría con el respaldo no sólo del senado estadounidense, sino también de la ya existente Unión Panamericana, en el entendido de que todo esfuerzo era válido para “el desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento mutuo de todas las repúblicas americanas”.¹⁶ Tiempo después, en atención a las demandas de Ávila Camacho en el sentido de que la Unión Panamericana incluyera a Canadá, George Jaffin, escritor estadounidense, dio a conocer un texto denominado *Armonía constitucional del nuevo mundo: un panorama Panamericanadense*. El panamericanismo hacía énfasis pues en la unidad de las repúblicas latinoamericanas con Estados Unidos y Canadá, frente a cualquier riesgo externo y casi desde una perspectiva autárquica, sobre todo frente a Europa.¹⁷

¹⁵ Muy amplias referencias históricas al respecto pueden encontrarse en los diversos ensayos que integran la siguiente referencia: Roberto Blancarte [comp.], *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE, 1994 (Sección Obras de historia), 424 pp.

¹⁶ AGN/MAC/577.1/10, comunicados del Congreso de Estados Unidos al senador mexicano Alfonso Flores Mancilla, el 26 de julio y durante septiembre y noviembre de 1941.

¹⁷ AGN/MAC/577.1/10, George Jaffin, de la *Columbia Law Review*, Nueva York, a Manuel Ávila Camacho, 12 de septiembre de 1942 y 8 de abril de 1943.

La OCAIA se consideró una vía para fortalecer la política del “buen vecino”. Sus esfuerzos se encaminaron a mejorar las relaciones políticas, comerciales y culturales de Estados Unidos con Latinoamérica sobre una supuesta base de reciprocidad. Esto significó un apoyo estadounidense a las economías de las repúblicas localizadas al sur del Río Bravo (proporcionándoles facilidades para resolver los problemas de su deuda externa, balanza comercial y tarifas arancelarias en los procesos de exportación e importación, entre otras medidas). Pero también respondió al requerimiento estadounidense de recibir todo tipo de materias primas de Latinoamérica, determinadas por censos y estudios estadísticos de la OCAIA sobre los recursos naturales (minerales y agrícolas, primordialmente) y las capacidades industriales de los países de la región. Francisco Castillo Nájera, entonces embajador de México en Estados Unidos, explicó así a Manuel Ávila Camacho, en un memorándum, cuestiones relacionadas con el perfil de la OCAIA:

A partir de la declaración de guerra en diciembre de 1941, la oficina se encarga de procurar el desarrollo de los recursos naturales en las Repúblicas Americanas, con el fin de extraer los materiales para el uso de la industria de guerra, especialmente el hule [...] La oficina del Coordinador funciona como parte integrante de las oficinas ejecutivas del Presidente Roosevelt, creadas con motivo de la guerra y que se denominan “Oficinas de Dirección de Emergencia” (Offices of Emergency Management). Trabaja en íntima conexión con el Departamento de Estado y también colabora con los Departamentos de Agricultura, Trabajo, Comercio, etc. [...] Además, en cada una de las Repúblicas de América, existe una Comisión Coordinadora (Coordination Committee), la cual en México tiene un nombre especial “The American Association” establecida en el Edificio del Banco de Guadalajara en el Paseo de la Reforma de esta ciudad. De esta Asociación es Secretario el señor Longan [...] En lo personal, e independientemente de sus funciones oficiales propias, tanto el Coordinador, señor Rockefeller, como el señor Rovenski, Jefe del Departamento de Asuntos Comerciales y Financieros, en varias ocasiones han otorgado su ayuda a nuestro Gobierno, interviniendo cerca del “Consejo de Producción de Guerra” (War Production Board, que dirige el señor Donald Nelson) y del “Consejo de Guerra Económica” (Board of Economic Warfare, dirigido por el Vicepresidente Wallace y por el señor Milo Perkins) para recomendar proyectos y problemas importantes de México

en los que existe interés recíproco de nuestro país y de Estados Unidos, cuando aquéllos pudieran no ser debidamente comprendidos por las oficinas resolutorias que acaban de mencionarse. Tal cosa sucedió, por ejemplo en los proyectos de Ixtapatongo, Planta Siderúrgica de Altos Hornos para Monclova, Coahuila, así como para el envío de material rodante para los Ferrocarriles Nacionales de México.¹⁸

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

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

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

¹⁹ Lorenzo Meyer, *Su majestad británica contra la Revolución mexicana (1900-1950)*, México, Colmex, 1991, pp. 461-462.

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

Gran Bretaña rompió relaciones diplomáticas con México, ejemplo que Estados Unidos no siguió. En tanto México dio indicios de establecimiento de nexos con Alemania, la administración Roosevelt experimentó mayor preocupación. Consecuentemente, no fue sino hasta el pleno inicio de la Segunda Guerra Mundial que el gobierno estadounidense aceptó finalmente el establecimiento de un acuerdo [para la indemnización de las compañías expropiadas]. Sin embargo, durante la crisis [por las expropiaciones] Roosevelt se aseguró, siguiendo una política conciliatoria, de que no se rompieran las relaciones de Estados Unidos con su vecino más cercano.²¹

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

Desde el inicio del conflicto con México, Gran Bretaña y Estados Unidos eran conscientes de los riesgos antes mencionados, de los peligros de una confrontación con Cárdenas²³ y de los avances del quintaco-

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

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

²³ El testimonio de la atención que Gran Bretaña asignaba a las relaciones de México con el Eje se encuentra en el Public Record Office, en los archivos del Servicio Exterior Británico. En lo sucesivo, este archivo se citará como PRO/FO371, seguido

lumnismo alemán en México y en Latinoamérica en lo general.²⁴ Hitler y sus colaboradores impulsaban una campaña entre cuyos objetivos se contaba el de preparar una alianza con México.²⁵ El fortalecimiento de las actividades de las compañías alemanas establecidas en Latinoamérica, en relación con las actividades del partido nazi y el gobierno, a través de organizaciones como las filiales del partido nacionalsocialista alemán en las distintas repúblicas latinoamericanas (NSDAP-AO), llevarían paulatinamente a registrar esas entidades en las famosas listas negras de los aliados, que así buscarían frenar el expansionismo comercial y político alemán en el continente.²⁶

Una vez ocurrido el ataque japonés a Pearl Harbor, la mayoría de los países latinoamericanos rompió relaciones diplomáticas con el Eje, a lo cual estaban obligados en virtud de las conferencias panamericanas previas y los acuerdos de defensa común. En general se prohibió la actuación de los partidos nazis en el área y a ello siguió luego la declaración de guerra de varios gobiernos contra el Eje, con la circunstancia agravante de que, entre los tres países considerados más importantes por los aliados, Argentina fue la única excepción. Aunque México tomó severas medidas contra los intereses alemanes en su suelo,²⁷ en

por el año de referencia, el número de la carpeta y, en su caso, el número, el título o la fecha y los responsables de la comunicación del documento citado. Para esta nota en particular la referencia es PRO/FO371/1938/21482/5141, sobre las relaciones entre México y Alemania, y PRO/FO371/1939/22780/7834, sobre naves mercantes germanas que operaban en puertos mexicanos.

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

²⁵ Frye, *op. cit.*, p. 175.

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

²⁷ En realidad, las medidas contra el Eje se habían adoptado con firmeza desde casi 6 meses antes de la declaratoria de guerra, y al entrar México en ella las mismas se reforzaron, pues hasta entonces se tuvo más clara conciencia del poder y del efecto

la práctica las organizaciones y actividades germanas no se eliminaron del todo y continuaron de manera encubierta para explotar en México, y en Latinoamérica en general, el temor ante el imperialismo estadounidense y los añejos sentimientos antiyanquis.²⁸

Como Argentina se empeñó en permanecer “neutral”, aun después de que Chile fue el penúltimo país latinoamericano en romper con el Eje, para Alemania no todo estaba perdido, y pronto pudo cosechar los frutos de sus esfuerzos al menos en aquel país. “En mayo de 1942 el régimen de Castillo en Buenos Aires inició una colaboración secreta con el Eje, política continuada incluso más vigorosamente por el grupo militar que se hizo del poder en junio de 1943.”²⁹

El gobierno argentino estrechaba su relación con los nazis, paradójicamente a partir del mismo mes en que México declaraba la guerra al Eje, y fue inevitable que la diferencia de posturas de ambos países aflorara con alguna tensión en los sectores diplomáticos. La prensa mexicana lo reflejó en su momento a propósito de las declaraciones del canciller argentino en el sentido de que Estados Unidos, en un inminente plan de expansión y dominio de Latinoamérica, conducía contra el Eje a “las otras” repúblicas de América, con excepción claro está de Argentina, “por el bozal”. En un muy ilustrativo editorial de la época, desde México se le respondió así:

Muy dueño y señor es el canciller argentino de entregarse a estas fantasías. Lo curioso, sin embargo, es que hable de bozales quien proclama la conveniencia del triunfo totalitario y ardientemente lo desea [...] ¡Cortos se quedan los bozales junto a los medios de opresión y sojuzgamiento que los nazis emplean! El panorama que ofrece hoy día la Europa esclavizada, sojuzgada, miserable, arruinada, destruida, con sus multitudes hambrientas, sus habitantes fusilados en masa, es ilustrativo indicio de lo que los triunfos nazis significan. Y aún para los gobiernos —no ya los países, no ya los pueblos— que activamente contribuyen a lograrlo por virtud de esperárselas

de la quinta columna en México. Véase Blanca Torres, “México en la Segunda Guerra Mundial”, en *Historia de la Revolución mexicana, 1940-1952*, México, Colmex, 1988, vol. 19, pp. 77-80.

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

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

buenas y gozosas como el del señor Ruiz Guiñazu, ya se está viendo cuál es, cuál sería el destino de Italia, de Hungría, de Rumania, reducidas a la condición de meras provincias aun antes de que el triunfo nazi sobreviniera [...] Justamente estas perspectivas, precisamente la estimación consciente del programa de esclavizamiento que persiguen las potencias agresoras contra el mundo libre, es lo que determinó, lo que anima y fortalece la decisión unánime de América al alinearse del lado de las naciones que pugnan por la libertad, por la dignidad humana, por el decoro y por la civilización. Este frente que la América libérrima forma contra la barbarie nazi no es el dominio del bozal, como falsa, aunque explicablemente supone el canciller argentino, quien, a fuer de presumible totalitario, acaso sonríe a este pequeño instrumento de sujeción, que él sería el primero en recibir con indicaciones de ponérselo dado que ocurriera el triunfo que apetece: es, antes bien, la resolución viril, patriótica, humana, decidida y firme de los pueblos americanos por mantener intacta su soberanía ante la amenaza de dominación universal proclamada y perseguida por el Eje. Y en cuanto al espantapájaros de “la expansión militar, política y económica de los Estados Unidos”, arma predilecta de la quinta columna, y que el señor Ruiz Guiñazu esgrimió quizás ingenuamente ante la Cámara de su país, hartó mellada se encuentra a estas horas, y dudamos que, al igual que los otros despectivos desahogos del canciller, constituye elemento de convicción para el hermano pueblo del Plata [...] Al contrario. Bien sabido es que éste se halla en perfecto desacuerdo con la política internacional de su Gobierno; y que a pesar de que, por virtud de un “estado de sitio” de sospechoso cariz totalitario se pretenda acallar allá la opinión, el pensar y el sentir del pueblo argentino discrepan en absoluto de sus actuales mandatarios. En la defensa de la libertad, en la suprema aspiración a la libertad, el cóndor de los Andes vuela junto con las demás águilas de América.³⁰

Aquella fue una de las tempranas evidencias del “vuelco de muchos grados” que dio la prensa mexicana en su postura frente a los acontecimientos internacionales y la posición del país en ellos. A partir de la declaración de guerra que México hizo al Eje, la prensa nacional se tornó en favor de los aliados, en contraposición a lo ocurrido hasta antes de mayo de 1942.³¹ Pese a este viraje de la política y la prensa

³⁰ Editorial de *El Universal*, 1ª sección, viernes 24 de julio de 1942, p. 3.

³¹ Torres, *op. cit.*, pp. 95-100.

mexicanas, la situación en Argentina, junto con el régimen fascista de Brasil, agudizaron los temores angloestadounidenses por la influencia que el nazismo pudiera tener sobre el fascismo nativo de algunos países latinoamericanos durante la guerra, y el riesgo de que se expandiera hacia el resto del continente.

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

En consecuencia, se hizo un gran esfuerzo de conciliación, no solamente entre Gran Bretaña y Estados Unidos, sino también entre estos dos países y México. En tanto que ambas potencias tenían además que ser tolerantes con Argentina y su supuesta neutralidad, porque así convenía sobre todo a los intereses británicos, Estados Unidos también necesitaba mantener buenas relaciones diplomáticas con su vecino. Esto último tuvo como corolario la firma de una serie de acuerdos entre México y Washington, y la creación de diversos organismos de gestión para atender lo más urgente ante la guerra. Entre los primeros se puede mencionar el convenio para facilitar el tránsito recíproco de

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

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

aeronaves militares, suscrito el 1° de abril de 1941; el tratado para desarrollar fuentes de obtención de hule crudo, del 11 de abril de 1941, ratificado y adicionado sucesivamente el 14 de julio de 1942 y en marzo-abril y julio-septiembre de 1943; el acuerdo para la compra por Estados Unidos a México de excedentes de artículos considerados estratégicos, del 15 de julio de 1941; el pacto para resolver diversas reclamaciones, entre ellas las relacionadas con la expropiación petrolera, del 19 de noviembre de 1941; el convenio para el suministro recíproco de artículos de defensa y de informes sobre la misma, del 27 de marzo de 1942; los diversos acuerdos para reglamentar la contratación temporal de trabajadores agrícolas migratorios mexicanos, firmado el 4 de agosto de 1942 y modificado el 26 de abril de 1943; el tratado comercial firmado en diciembre de 1942 y vigente a partir de enero de 1943, y el convenio sobre los principios aplicables a la mutua prosecución de la guerra en contra de las agresiones del Eje, firmado el 18 de marzo de 1943.

Los anteriores fueron algunos de los compromisos específicos que Estados Unidos había firmado con México. En la realidad se inscribían en una dinámica que intentaba integrar a toda Latinoamérica, como lo muestra el hecho de que de 1939 a 1941 se dieron los pasos necesarios para crear y más tarde consolidar el Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, constituido en Washington debido a una resolución adoptada por la Primera Reunión de Consulta de los Ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas (celebrada en Panamá a finales de 1939), la cual dispuso el 14 de enero de 1940 que se fundara este organismo, con el objetivo de "procurar la formación y el financiamiento de aquellas empresas que puedan desarrollar nuevas industrias para la exploración y explotación de las riquezas del continente americano".³⁴ Con esto se dio paso a la creación de las respectivas comisiones nacionales de fomento interamericano en cada uno de los países.

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

El 22 de octubre de 1941, Nelson Rockefeller, director de la OCAIA y presidente del Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, fue informado de que se había formado la Comisión Mexicana de Fomento Interamericano, a cuya cabeza estaban Eduardo Villaseñor, presidente; el ingeniero Evaristo Araiza, vicepresidente, y Jorge Gaxiola y Manuel Tello, secretarios. Estos hombres, al igual que todos los demás miembros de la comisión citada, fueron los representantes de la oligarquía mexicana que se benefició de la coyuntura de la guerra, pues recibieron gran apoyo del gobierno mexicano y del Departamento de Estado para desarrollar sus empresas.³⁵ El esquema se repetiría, en lo general, en las demás repúblicas latinoamericanas que aceptaron convertirse en pro aliadas y contrarias al Eje.

En estas circunstancias, las relaciones diplomáticas angloamericanas se restablecieron el 22 de octubre de 1941, en la misma fecha en que se constituyó la Comisión Mexicana de Fomento Interamericano, aún cuando no se había solucionado el conflicto vinculado con las compañías petroleras expropiadas por el gobierno mexicano.³⁶ Ello era prueba de la nueva perspectiva conciliatoria de los aliados. Gran

³⁵ *Loc. cit.* La posición económica de los miembros de la comisión mexicana era bastante privilegiada: Eduardo Villaseñor era director general del Banco de México, Evaristo Araiza era presidente del Banco de México y gerente general de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, Jorge Gaxiola era el apoderado general de la Compañía Pesquera de Topolobampo y apoderado general de la Compañía Financiera del Golfo de Cortés, y Manuel Tello se desempeñaba como director general de asuntos políticos y del servicio diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Otros miembros importantes de este comité fueron José Albarrán, prosecretario de La Consolidada, S. A.; Emilio Azcárraga Vidaurreta, presidente y director general de la Cadena Radiodifusora Mexicana, S. A., y de XEW; Miguel Macedo, presidente de la Compañía Aseguradora La Latinoamericana, S. A., y de la Barra de Abogados de México; César Martínez, gerente del Banco Nacional de Crédito Agrícola; Leopoldo Palazuelos, presidente de la Concanaco; Carlos Sánchez Mejorada, abogado general de la Compañía Real del Monte y miembro del consejo administrativo de Crédito Minero, y Aarón Sáenz, ex ministro de relaciones exteriores de México y ex embajador de México ante diversos países, era presidente de Azúcar, S. A.

³⁶ Las negociaciones que solucionarían el conflicto angloamericano originado por la expropiación petrolera se llevarían a cabo hasta julio-agosto de 1947.

Bretaña pudo redoblar entonces su combate a las actividades y la propaganda nazis en México, porque este país se había perfilado ya como el más seguro de los aliados latinoamericanos, vistas las veleidades de los gobiernos brasileño y argentino, los otros dos gigantes de la región.

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

Mediante esta colaboración, Gran Bretaña se dedicó a observar cuidadosamente la evolución de las relaciones de Estados Unidos con Latinoamérica en general, y con México en particular. La cancillería británica estuvo al pendiente de todos los convenios antes referidos y, por ejemplo, tuvo información completa y oportuna sobre el establecimiento del Comité Mexicano-Estadounidense de Defensa Conjunta, llevado a cabo por orden ejecutiva de Roosevelt el 27 de febrero de 1942,³⁹ y también sobre el acuerdo del 27 de marzo de 1942, mediante el cual México recibiría en condiciones muy favorables material para reequipar a su ejército y modernizar sus defensas militares, todo lo cual acabaría por convertirlo en la segunda potencia militar de América Latina (según se especularía después hacia finales

³⁷ Meyer, *op. cit.*, p. 527.

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

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

de 1943).⁴⁰ Además, Gran Bretaña analizó con especial cuidado la evolución de los vínculos entre México y Estados Unidos.⁴¹

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

Hubo un manejo muy cuidadoso de las relaciones anglomexicanas para atenuar los roces originados desde su ruptura⁴⁴ y los surgidos durante⁴⁵ y después de su restablecimiento, así como también una observación continua de esos vínculos⁴⁶ con vistas a mejorarlos. En virtud de ello se formó el Instituto Anglo Mexicano de Cultura el 19

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuando Gran Bretaña y Estados Unidos resolvieron el problema de asegurar la cooperación mexicana y brasileña, y una vez que estos países mostraron su voluntad de volverse pro aliados y fueron seguidos en esa línea por casi todo el continente, Argentina permaneció

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

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

aislada y bajo estrecha vigilancia británica. Después de que México le declaró la guerra al Eje, en mayo de 1942, se inició la era dorada de la cooperación mexicano-estadounidense (y por tanto mexicano-aliada).⁴⁹ “De la misma manera, cuando Brasil se unió a los aliados, Estados Unidos apoyó los esfuerzos para fortalecer la infraestructura industrial brasileña.”⁵⁰ Al respecto, quedó claro esto:

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

Aquellas medidas prepararon el terreno para el eventual dominio estadounidense en Latinoamérica, el cual fue facilitado por el desarrollo de la guerra después de 1941. Todo ello explica la actitud británica respecto a la evolución de la rivalidad angloestadounidense. Desde 1938 Owen St. Clair O'Malley, representante británico en México, y con él el servicio exterior británico, habían sospechado que Estados Unidos estaba actuando con el propósito deliberado de controlar América Latina. Tal finalidad fue evidente cuando la Casa Blanca declaró que aceptaba el derecho de México a expropiar el petróleo, con la condición de que entregara una adecuada indemnización a los expropia-

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

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

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

dos. Incluso después de que restauró sus relaciones diplomáticas con México en 1941, la cancillería británica continuaría reacia ante la actitud de Estados Unidos. Charles Harold Bateman escribió así a Eden:

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

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

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

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

Por el momento y hasta que la guerra termine, la supremacía de Estados Unidos en México nos es útil. Ciertamente, el que Estados Unidos mantenga

⁵² PRO/FO371/1943/34004/3927, Charles Harold Bateman, de la embajada británica en México, a Anthony Eden, en la cancillería británica, 9 de abril de 1943. Los corchetes son míos.

⁵³ Torres, *op. cit.*, p. 62.

algún tipo de control sobre este país es preferible a que un nuevo Carranza aparezca y permita que México sea usado como nido de intrigas por nuestros enemigos. Lo anterior por supuesto reside en la suposición de que la ascendencia estadounidense no perjudique los prospectos británicos en México.⁵⁴

Aquellas afirmaciones de Bateman revelaban la memoria histórica de la Primera Guerra Mundial, cuando Gran Bretaña y Estados Unidos descubrieron a tiempo el riesgo de que Alemania involucrara al gobierno de Venustiano Carranza en un conflicto con Estados Unidos, con la finalidad de que este país no participara en la guerra en Europa. El esquema podría repetirse y, nuevamente, Gran Bretaña dependía de la participación de Estados Unidos en la nueva guerra para poder enfrentar a Alemania. Evidentemente, esto tendría un precio, y el final de la Segunda Guerra Mundial habría de demostrarlo. No solamente en México, sino en Latinoamérica y en el mundo en general, los prospectos británicos se verían desplazados por los estadounidenses, y los temores del Reino Unido por la imagen que esta situación le generaba en el contexto internacional habrían de resultar justificados cuando su hegemonía pasó a un segundo orden en relación con la estadounidense. Por el momento, expliquemos por qué los antecedentes de esta situación surgieron en el inicio de la segunda conflagración, cuando, en la lucha de los aliados contra la propaganda del Eje en América Latina, Estados Unidos y el Reino Unido libraron entre sí, como aliados, una encarnizada batalla.

LA NECESIDAD ANGLOESTADOUNIDENSE DE UN CINE DE PROPAGANDA CONTRA EL EJE

Cuando la Segunda Guerra Mundial comenzó, todos los países beligerantes sabían ya que la batalla también tendría que librarse en las pantallas de cine, como había ocurrido antes durante la Primera Guerra Mundial. En este terreno, el Eje llevaba también una relativa ven-

⁵⁴ PRO/FO371/1943/34004/3927, Charles Harold Bateman, de la embajada británica en México, a Anthony Eden, en la cancillería británica, 9 de abril de 1943.

taja sobre los aliados, puesto que desde mediados de los años treinta Alemania había impulsado la producción de filmes bélicos y relativos a personajes y temas históricos. En enero de 1933, con el ascenso de Hitler al poder como canciller alemán, se había emprendido la promoción de un cine cuyo fin era reafirmar los sentimientos nacionalistas y el belicismo germano entre la población. "El hecho de que Gran Bretaña no tuviera ni una organización ni una política de propaganda cuando la guerra inició significó que Alemania estuvo en condiciones de adelantarse en la guerra de propaganda."⁵⁵ Alemania, o en realidad el Eje, se anticipó no sólo a Gran Bretaña, sino a los aliados en lo general, pues en Estados Unidos el problema era prácticamente el mismo en cuanto a la producción de filmes propagandísticos.

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

Por otra parte, el Eje intentó a toda costa incrementar la distribución y exhibición de sus filmes en América Latina, pues en ese terreno la ventaja la tenían, en cambio, los aliados, principalmente Estados Unidos. Pese a que los filmes del Eje no significaron al inicio de los años cuarenta, ni significarían durante toda la guerra, una real amenaza para los aliados en Latinoamérica, suscitaron la inquietud de estos

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

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

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

últimos, porque no querían que la región se sometiera al influjo de la propaganda fascista, como ya estaba ocurriendo en todos los territorios de Asia y Europa ocupados por el Eje.

Aunque en México la propaganda aliada no enfrentó en lo general obstáculos, y los filmes del Eje se prohibieron desde los últimos años treinta y durante la guerra, la situación no era la misma en el resto de los países latinoamericanos, entre ellos los que junto con México más interesaban tanto a los aliados como al Eje. El 28 de noviembre de 1939, la embajada británica en Buenos Aires había informado al Ministerio Británico de Información (MBI) sobre la negativa de Argentina a autorizar la exhibición de cortos de propaganda ingleses. Aquello puso en claro a los oficiales diplomáticos británicos que “[la] consideración de que no ha habido dificultad en el pasado solamente muestra que oficialmente Argentina está tomando su ‘neutralidad’ muy, muy seriamente”.⁵⁸

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

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

⁵⁹ Frye, *op. cit.*, p. 28.

proveer largometrajes comerciales, documentales y cortos al área latinoamericana.⁶⁰

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

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

[...] Podría agregar que en mi recorrido reciente por América Latina fui recibido más cordialmente en la mayoría de las repúblicas por los ministros estadounidenses, y en varias ocasiones fue expresado el reconocimiento

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

⁶¹ Frye, *op. cit.*, p. 71.

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

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

hacia nuestro trabajo y también al cuidado particular que estábamos teniendo para evitar cualquier conflicto con los intereses legítimos de Estados Unidos, punto sobre el cual he dado instrucciones en varios momentos a nuestros agregados de prensa.⁶⁴

Para nuestro caso quizá lo más importante de aquel documento sean sus referencias al empleo del cine como propaganda⁶⁵ y a la importancia que los británicos atribuían a algunas de las repúblicas, entre todas las de la región, en términos de estrategias propagandísticas: "Consideramos a México, Buenos Aires y Río de Janeiro *como nuestros principales centros* para supervisar a áreas del Caribe, Sudamérica de habla hispana y Brasil, y *los oficiales en México y Buenos Aires tienen ciertas funciones de asesoría [...]*".⁶⁶

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

Aquella oficina de la OCAIA dio continuidad a actividades que la Fundación Rockefeller y el Departamento de Estado habían iniciado

⁶⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 2 y 3.

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

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

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

por separado. La primera, por vía de su agencia consultiva en Nueva York (el American Film Center), había realizado en Latinoamérica encuestas y proyectos con fines educativos y culturales, mediante el cine.⁶⁹ El Departamento de Estado tomó medidas similares e impulsó el doblaje, la distribución y la exhibición de cortometrajes culturales y educativos, además de solicitar a sus embajadas y consulados diversas evaluaciones de los hábitos culturales y las actividades de entretenimiento de la población latinoamericana.⁷⁰ Ambas entidades estadounidenses habían comenzado en realidad dichas actividades sobre todo por su preocupación respecto al mercado para el cine hollywoodense de entretenimiento, pero cuando la OCAIA unificó ambos esfuerzos la prioridad de la guerra sobrepuso la necesidad de la propaganda. Las funciones de la OCAIA en cuanto a cine se refiere se le explicaron al presidente mexicano de la siguiente manera:

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

⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

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

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

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

Es claro que la evolución de las relaciones angloestadounidenses con Latinoamérica, y el desarrollo de la guerra, determinaron el progreso de los esfuerzos aliados de propaganda en la región y de las estrategias estadounidenses para prevalecer sobre el Reino Unido y Francia. En octubre de 1941, Thomas Ifor Rees había informado a Eden que en México "la situación local es ya favorable en relación con la cooperación inter-aliada".⁷² Se buscó por todos los medios interesar a la población en el ambiente de la guerra mediante apogones que permitieran ensayar medidas de protección en caso de ataques aéreos, se impulsó la creación de comités de defensa civil en toda la república y se incrementó sustancialmente la proyección de propaganda antinazi hasta en los rincones más inaccesibles del territorio nacional.⁷³ En tanto no se había organizado cabalmente el plan de colaboración de

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

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

la OCAIA y el cine mexicano, se consideraba indispensable recurrir a filmes documentales, noticiarios y otros tipos de cortometrajes.

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

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

La Secretaría de Estado informa al embajador que la OCAIA ha presentado al Departamento un proyecto que propone la producción, a cargo de la OCAIA, de un prólogo para una disertación en película sobre la defensa de América, preparado por el gobierno mexicano y consistente en un discurso del presidente Ávila Camacho sobre la defensa del hemisferio. El Departamento ha recibido la siguiente información sobre este proyecto, tomada de la autorización del proyecto por la oficina del Coordinador [...] “El gobierno mexicano está produciendo un cortometraje en el que el presidente Ávila Camacho tratará el asunto de la defensa del hemisferio occidental y los intereses mutuos de Estados Unidos y México. A través del Secretario de Gobernación Miguel Alemán, y de Alejandro Buelna, encargado del Departamento de Turismo, el gobierno mexicano nos ha solicitado la preparación de una breve y contundente descripción, en forma de prólogo sobre los sucesos del mundo que han conducido a la actual guerra mundial y nuestra participación en ella. Como complemento del prólogo, el gobierno mexicano editará la

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

película y nos la remitirá para la reedición y las modificaciones que deseemos hacerle. La película terminada será propiedad del gobierno mexicano [...] El prólogo incluirá trucajes, maquetas y otros efectos especiales.” [...] Se instruye a los auxiliares del embajador para ocuparse de la viabilidad del proyecto descrito, *con especial énfasis en el valor de la contribución que podría significar en términos de presentar a la población de otras repúblicas americanas las imágenes de un prominente estadista mexicano como soporte de la posición de Estados Unidos* [...] Solicitamos un informe tan rápido como sea posible a fin de que la opinión final del Departamento pueda ser planteada sin demora.⁷⁵

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

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

A consecuencia de la actitud del embajador estadounidense, la OCAIA se llevó una primera reprimenda de Laurence Duggan, el asesor de relaciones políticas del Departamento de Estado, lo cual a la larga serviría para que la OCAIA y la embajada fijaran posiciones y

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

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

midieran fuerzas respecto al papel que cada una desempeñaría en las relaciones de Estados Unidos con México. Por lo pronto, el Departamento contestaba a la OCAIA en los siguientes términos.

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

Pese a la reprimenda, la OCAIA logró sus proyectos en esta clase de filmes, entre los que se contaron algunos otros. Además del discurso de Ávila Camacho del 9 de diciembre de 1941, titulado "Mensaje del Presidente Ávila Camacho", se filmó una *Mesa redonda*, donde se expresaron los argumentos de juristas mexicanos para justificar el derecho de México a las expropiaciones ejecutadas sobre los bienes de ciudadanos de los países del Eje y la entrada de México en la guerra. De esta cinta, la OCAIA misma dijo que se trataba de un filme muy instructivo, pero como carecía de acción y las argumentaciones eran de marcada índole jurídica, era interesante solamente para determinadas audiencias. Otro de aquellos títulos fue *México en guerra*, valorado por la OCAIA como uno de los mejores filmes de su tipo elaborados en México. En él se mostraba a los soldados mexicanos en maniobras de guerra,

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

y finalizaba con “una magnífica y emotiva interpretación del himno nacional mexicano”.⁷⁸

Por otra parte, se puede mencionar también que en México la compañía Continental Cinema produjo *Cómo responde México al llamado continental* (1942), mientras que *México Builds a Democracy* (*México construye una democracia*, de Alvin Gordon, 1943), sería patrocinado por la OCAIA y rodado en México con la colaboración de Manuel Gamio, director del Departamento de Asuntos Indígenas, y de Alfonso Caso, titular del Instituto Nacional de Antropología.⁷⁹ Con estas producciones, más las que se referían al esfuerzo bélico estadounidense, se logró que en los puntos más recónditos del país la población se inclinara a creer en Estados Unidos como defensor de la democracia.⁸⁰

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

Los filmes de Hollywood muestran cómo Estados Unidos “está ganando la guerra”: Las estrellas Hollywoodenses usan a México como su centro de recreo y las agencias de prensa estadounidense dominan las primeras planas

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

⁷⁹ NAW812.4061/MP301, Kenneth McGowan a Francis Alstock, 22 de julio y 4 de agosto de 1943.

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

de los periódicos mexicanos. Y por último, la embajada estadounidense no es ya lo suficientemente espaciosa para dar cabida a las cohortes de secretarios, agregados, expertos y agentes que ahora invaden un hotel que ha sido tomado y reacondicionado para alojarlos.⁸¹

Debido a lo anterior, y tomando en cuenta desde un principio que los esfuerzos aliados de propaganda en México no habían conseguido sus fines, que en sus ataques a los intereses del Eje el gobierno de Ávila Camacho estaba actuando en buena medida a contracorriente de la opinión pública nacional (favorable al Eje, en opinión de algunos analistas mexicanos),⁸² y que la preeminencia de Estados Unidos en América Latina y México crecía, el Comité Británico de Planeación Internacional (British Overseas Planning Committee) se había empeñado (desde 1941) en diseñar planes específicos de propaganda, para Latinoamérica primero y para México después, también como reacción a lo hecho por la OCAIA.⁸³

La ya mencionada vigilancia británica sobre la evolución de las relaciones mexicano-estadounidenses, y sobre las intenciones del *Tío Sam* sobre Latinoamérica, había originado como respuesta que, en cuanto a propaganda se refiere, Gran Bretaña tratara a toda costa de multiplicar sus actividades propagandísticas en América Latina. El MBI intensificó enormemente sus acciones y trató a cualquier precio de influir en diarios y revistas (con servicios prácticamente gratuitos de cables),⁸⁴ en estaciones y programas de radio (mediante la BBC)⁸⁵ e impulsar la

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

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

⁸³ El Plan Revisado de Actividades de Propaganda para México, del Comité Británico de Planeación Internacional, aprobado por el Ministerio de Información y la Cancillería británicos, entre enero y junio de 1944, sintetizó las estrategias seguidas por el Reino Unido desde 1941, año en que aquellas entidades diseñaron y aprobaron el Plan de Propaganda para Latinoamérica, fechado el 3 de febrero de 1941, que fue un antecedente importante para el relativo a México.

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

⁸⁵ PRO/INF 1/376, carpeta sobre el servicio de cables para las publicaciones mexicanas. Véase también la carpeta núm. 375, sobre los mismos servicios y actividades de

exhibición de cortos y documentales ingleses para todas las repúblicas de habla hispana.⁸⁶ Todo esto fue paralelo a un incremento sostenido de las actividades, el personal y las inversiones en la Sección Latinoamericana del MBI, que habría de llegar a ser División en 1943.⁸⁷

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

propaganda en radio para Argentina, y la núm. 161, para información general sobre actividades de propaganda en América Latina a través de la British Broadcasting Company (BBC).

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

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

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

necesario enfatizar que el primero de los planes británicos de propaganda fue el referido a Latinoamérica, y en este sentido se entiende que los proyectos británicos de propaganda en México, aunque redactados en el documento final de 1944, habían partido desde su inicio prácticamente desde los mismos presupuestos. Eso explica los errores de apreciación en cuanto a algunas condiciones, porque todavía en el análisis de la situación mexicana del plan de 1944, se establecería que en el país había una opinión pública favorable al Eje, principalmente entre los sectores medios y bajos de la escala social, lo cual había sido cierto en el inicio de la guerra, pero ya no en 1944.⁸⁹

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

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

⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1.

pre su rivalidad y la suspicacia, el egoísmo y el oportunismo que las separaban, y que eran notorios en la potencia americana.

LOS PLANES ANGLOESTADOUNIDENSES SEGUIDOS EN LATINOAMÉRICA
EN TÉRMINOS DE PROPAGANDA A TRAVÉS DE CINE ESPECÍFICAMENTE
DE ENTRETENIMIENTO

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

En Estados Unidos, antes de que se formulara una política oficial de propaganda filmica, hubo un Comité de Actividades de Guerra de la Industria Cinematográfica (War Activities Committee of the Motion Picture Industry), donde participaban fundamentalmente los escritores de izquierda de Hollywood. También existió una Liga Hollywoodense Anti-Nazi (Hollywood Anti-Nazi League) integrada por los miembros de la comunidad judía en esa localidad. Pero no sería sino hasta el 13 de junio de 1942 cuando Franklyn Delano Roosevelt amalgamó prácticamente todas las agencias estadounidenses de información y propaganda en la Oficina de Información de Guerra (Office of War Information [OWI]), de la que nombró como director a Elmer Davis. Fue entonces cuando una política real de propaganda filmica se puso en marcha a través de la Oficina de Cine (Bureau of Motion Pictures) de la División Nacional de la OWI (la otra fue la División Internacional).⁹⁴ Las máximas que habrían de regir las tareas de la OCAIA y

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

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

⁹⁴ Black y Koppes, *op. cit.*, p. 59.

de la OWI, se sintetizan en una declaración posterior de Elmer Davis: "la forma más fácil de inyectar propaganda en la mente de la mayoría de las personas es hacerla llegar directamente por medio de una película de entretenimiento, cuando no están conscientes de que están siendo adoctrinados".⁹⁵

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

Mientras aquella era la situación en Estados Unidos, Gran Bretaña estaba produciendo menos pero mejores filmes de propaganda.⁹⁷ Sin embargo, los ingleses no contaban con los poderosos canales de distribución internacional del cine hollywoodense, además de que,

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

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

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

en Latinoamérica, Argentina, Brasil y México eran desde hacía mucho tiempo un problema para los productores y distribuidores del cine británico. El 11 de abril de 1941, la embajada del Reino Unido en Argentina informó al MBI que "Argentina es por sí misma el peor territorio en lo concerniente a la distribución de nuestro cine" y agregó también que en Brasil "la situación de la distribución es casi tan mala como en Argentina".⁹⁸ En México las perspectivas del cine inglés no eran mejores.⁹⁹

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

La larga serie de memoranda, reportes y estudios que circularon entre las sedes diplomáticas británicas y estadounidenses en Latinoamérica, y sus respectivas cancillerías, evidencia que todas las cuestiones arriba mencionadas eran objeto de gran atención y también que dentro del bando de los aliados la pugna habría de ser tan encarnizada como la que en conjunto ellos sostenían contra el Eje. En la

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

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

correspondencia diplomática inglesa, por ejemplo, se pueden encontrar las pruebas de que la Gran Bretaña se aprestaba a tomar ventaja de la situación en sus constantes referencias al hecho de que “el colapso de la producción francesa (por la invasión nazi) ha dejado un hueco que los filmes británicos podían muy bien llenar”.¹⁰⁰ Pero esta insinuación surgía sin dejar de considerar que “los filmes estadounidenses constituyen la mayor parte del entretenimiento de centro y Sudamérica”.¹⁰¹ Ciertamente, los británicos sabían que debían librar una dura batalla contra Hollywood, que también se disponía a aprovechar la muy mala situación del Reino Unido durante la guerra.

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

En aquel esquema en que los aliados querían apropiarse de los mercados del cine, pero experimentaban a la vez la urgente necesidad de hacer propaganda filmica, y ante el problema de que había que dirigir las cintas a una gran masa de iletrados de habla hispana, había surgido, además, con la consecuente alarma, el riesgo de la infiltración del Eje en la producción cinematográfica en castellano de las principales industrias latinoamericanas del ramo. Como se expuso antes, este riesgo se corrió con el intento alemán de infiltrar al cine

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

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² *Ibid.*

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

argentino y, por otro lado, con la compañía fílmica española CIFESA. Ésta, en un momento en que la cinematografía española tenía acuerdos con la alemana, había generado un cine franquista en Alemania, Italia y Portugal, y después trató de penetrar en la industria cinematográfica mexicana y, a través de ella, en los mercados latinoamericanos en general.¹⁰⁴

Aquellas informaciones, que los aliados consideraron clara evidencia de que había intereses alemanes muy activos también en Chile, Colombia y otros países del Cono Sur, y el temor real de una penetración nazi desde Argentina hacia el resto de América Latina, originaron los proyectos de los aliados para detener la probable infiltración de la ideología nazi en las cinematografías mejor establecidas de Latinoamérica.¹⁰⁵ Los aliados decidieron entonces intervenir en la producción de cine en español para contraatacar la propaganda del Eje en lengua castellana, independientemente de su procedencia,¹⁰⁶ y evitar así la posibilidad de que la propaganda nazi de corte fascista y racista se produjera también en América Latina.

LA BREVE HISTORIA DE LAS CINEMATOGRAFÍAS EN CASTELLANO QUE TANTO LOS PAÍSES DEL EJE, COMO LUEGO LOS ALIADOS, TUVIERON EN CUENTA PARA SUS PLANES DE PROPAGANDA

Ante estos hechos, resulta necesaria una breve semblanza de las que por entonces eran las más exitosas industrias cinematográficas en el

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

¹⁰⁵ El proyecto alemán de influir en la producción de cine en castellano en Argentina no llegaría a concretarse, pero en aquella época sí ocurría una penetración de la propaganda nazi hecha específicamente en Berlín. De acuerdo con las informaciones diplomáticas, tanto el cine documental como el cine de ficción alemán se proyectaban en las pantallas argentinas, doblado o con subtítulaje, y se buscaba reforzar su distribución desde Buenos Aires hacia el resto de América Latina.

¹⁰⁶ Barnard, *op. cit.*, p. 35. Lo más importante de la producción fílmica fascista en castellano (de Alemania, España, Italia y Portugal), no llegó a proyectarse en México durante el decenio de los años cuarenta, pero sí fue exhibida en Argentina y otros países de Latinoamérica.

mundo de habla hispana, para dilucidar por qué fueron tan atractivas primero para los fascistas europeos, y después, en reacción a ese interés del Eje, también para los aliados.

En la estrategia de introducir en América Latina propaganda mediante filmes hablados en español, al igual que en la mayor parte de los aspectos de la guerra, el Eje les había tomado también ventaja a los aliados. Alemania estableció acuerdos con la industria cinematográfica del régimen franquista, triunfante en la Guerra Civil española. De dichos acuerdos (que estarían vigentes desde 1936 hasta 1945) había surgido, por ejemplo, la compañía germano-española Hispano-Film Produktion. El franquismo, valiéndose de su influencia diplomática, de su afinidad cultural y de su ascendiente en algunas repúblicas latinoamericanas, trató de hacer proselitismo en favor de Franco, para menguar el aislamiento internacional al que su gobierno se vio sometido, y también actuó en representación y defensa del Eje frente a algunas de aquellas naciones, tratando de inclinarlas siempre hacia la "neutralidad" en la guerra. En ese marco, se había concebido el intento de la firma española CIFESA con el cine mexicano, mientras que casi simultáneamente Alemania se propuso controlar directamente la industria cinematográfica argentina. En todos estos hechos está implícito el que las potencias del Eje, y los aliados después, estaban al tanto de las condiciones y el potencial de las industrias cinematográficas en el mundo de habla castellana.

En los documentos de la embajada británica dirigidos al MBI se establecía también que, a pesar del dominio hollywoodense en América Latina, "el deseo de filmes en español entre las poblaciones nativas esta(ba) siendo satisfecho hasta cierto punto por las producciones de Argentina y México".¹⁰⁷ Esta cita hace una referencia indirecta al hecho de que las industrias cinematográficas argentina y mexicana estaban compitiendo entre sí, pero ambas también competían con Hollywood. El advenimiento del cine sonoro había robustecido las industrias locales de cine y en el mundo de habla castellana España también rivalizaba con aquellas dos naciones latinoamericanas por el mercado filmico de habla española.

¹⁰⁷ PRO/INF 1/607/9, Ministerio Británico de Información (MBI), memorándum, 9 de diciembre de 1940.

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

En España el éxito comercial de su cine se basó en el género, denominado por los propios analistas de ese país, como "españolada", consistente en una historia romántica, melodramática, simple en sus líneas generales, plena de música folclórica, canciones y danzas. Algunos títulos destacables del tipo son *La verbena de la paloma* (1935, de Benito Perojo) y *Nobleza baturra* y *Morena clara* (1935 y 1936, respectivamente, ambas de Florián Rey). Con filmes tan bien aceptados como éstos, la industria filmica hispana alcanzó su máximo esplendor entre 1935 y 1936, inmediatamente antes de la Guerra Civil española, cuando se construyeron nuevos estudios, se fundaron compañías y surgieron productores, directores y estrellas, a la par que se registraron modestos, aunque muy significativos, avances en lo estilístico y lo formal.¹⁰⁸

En México fue el género del "melodrama ranchero", también una historia romántica simple, ubicada en el ámbito rural y acompañada de abundante música, canciones y folclor popular, el que contribuyó a la creación de una industria propiamente dicha del cine mexicano. La distribución, exhibición y sobre todo el rotundo éxito continental de *Allá en el Rancho Grande* (1936, de Fernando de Fuentes) facilitó una producción sostenida de varios de estos melodramas, cargados de referencias a la cultura popular mexicana que con el tiempo configuraron un género nacionalista de cine. Esta cinta abrió todos los mercados de América Latina a la cinematografía mexicana y cambió el curso de la historia. Demostró a los productores nacionales, y a Hollywood, que las audiencias latinoamericanas preferían las pelícu-

¹⁰⁸ Emilio C. García Fernández, *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985, pp. 65-69.

las mexicanas y que en cambio desdeñaban símiles de los filmes "hispanos" hollywoodenses. El factor de atracción y de enlace con aquellas audiencias, las mexicanas y las latinoamericanas, era el color local mexicano que Hollywood nunca lograría recrear.¹⁰⁹

En el caso de Argentina también fueron filmes musicales, de inesperado éxito doméstico y de gran aceptación internacional, los que determinaron el impulso del cine argentino, incluso frente al hollywoodense, y constituyeron las bases de una era dorada que llegó hasta 1942. A partir de *¡Tango!* y *Riachuelo* (1933 y 1934, respectivamente, ambas de Luis Moglia Barth), las más exitosas de aquellas cintas fueron *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938), todas de José Agustín Ferreyra.¹¹⁰ Estos "tango films", como los denominan los analistas extranjeros del cine argentino, se convirtieron en "el mayor y más distintivo género argentino del periodo", gracias a que se expresan la cultura popular nacional (principalmente la música y las canciones del tango). Llegaron al punto incluso de superar el éxito de las películas estadounidenses en el mercado interno y fueron lo suficientemente populares para crear un cine propio argentino, con gran poder de venta en el exterior.¹¹¹

Dicho lo anterior, puede decirse que los más altos logros de las tres principales industrias cinematográficas en lengua española fueron casi simultáneos, aunque llegaron primero para el cine español, a continuación para el mexicano y después para el argentino. Sin embargo, en cada uno de los tres casos se pudo advertir la incidencia de los factores políticos y sociales, más que los propiamente cinematográficos. Los resonantes logros de *Allá en el Rancho Grande* significaron que, de los 38 filmes producidos en 1937 en México, más de la

¹⁰⁹ Algunos otros títulos significativos de aquel género fueron, también de Fernando de Fuentes, *Bajo el cielo de México* y *La zandunga* (ambas de 1937), en adición a *Las cuatro milpas*, *Amapola del camino*, *Adiós Nicanor*, *Bajo el cielo de México*, *Jalisco nunca pierde*, *¡Ora Ponciano!*, *Así es mi tierra*, *Huapango*, *Nobleza ranchera*, *Tierra brava*, *México lindo*, *La tierra del morachi*, *Un viejo amor*, *Canto a mi tierra*, etcétera.

¹¹⁰ Jorge Miguel Couselo [comp.], *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, p. 68.

¹¹¹ Barnard, *op. cit.*, p. 25.

mitad se basaron en temas folclórico-nacionalistas, con lo cual se afianzó el éxito del género descubierto.¹¹² En el mismo año, debido a la Guerra Civil en España, la producción fílmica de este país sólo realizó 10 películas, mientras que la de Argentina llegaba a 28. En 1939, el viraje se hizo evidente: mientras España permanecía en la debacle, con 9 cintas de producción privada,¹¹³ México sólo generó 37 en 1938, después de haber elaborado 57 y Argentina superó notoriamente a ambos con 50 filmes.¹¹⁴

El triunfo de la cinematografía argentina, que hacia 1939-1940 era definitivo frente al español y el mexicano, se ha explicado de diversas maneras, suficientemente sólidas. Es evidente que, para el caso de España, la Guerra Civil acarrió un marcado descenso en la producción de su cine. Pero en el caso de México, una buena parte de los críticos nacionales, y por imitación la mayoría de los extranjeros que se ocupan del asunto, han afirmado siempre que un supuesto afán de comercialismo y una falta de creatividad, imaginación e inventiva, de la mayoría de los productores mexicanos, habrían llevado a éstos a tratar de capitalizar el triunfo de Fuentes, hasta generar más de 20 "ranchos grandes" en 1937. Hubo entonces, se dice, una crisis de mercado para los filmes mexicanos, provocada por la presunta saturación de las audiencias, pues el público rechazaba cada vez más esos refritos de los melodramas rancheros.

Algo de cierto puede haber en dichas argumentaciones, pero cabe asegurar que el "afán comercial" no fue privativo de los productores mexicanos, pues los argentinos hicieron lo mismo con sus melodramas, y con Libertad Lamarque en sus "tango films" principalmente, y si los españoles no los imitaron fue porque la Guerra Civil (1936-1939) lo impidió, pero en cuanto pasó la crisis el género de la "españolada", como lo nombran los mismos historiadores hispanos, volvió por sus

¹¹² Véase el cuadro C sobre comparación de la producción fílmica en Latinoamérica y España.

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

¹¹⁴ Véase el cuadro C en los anexos al final de este trabajo.

fueros. Por otro lado, el argumento de la supuesta saturación de los mercados latinoamericanos por los muchos “ranchos grandes” que había estado produciendo el cine mexicano se desmorona relativamente fácil. El argumento no parece muy sólido si consideramos que uno de los grandes sucesos de 1941, recién iniciado el proceso de estabilización del país con el gobierno de Ávila Camacho, fue *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941, de Joselito Rodríguez), un melodrama ranchero, y si agregamos que este género fue uno de los más exitosos durante los años cuarenta, y medio con que los actores Jorge Negrete y Pedro Infante alcanzaron el estrellato, así como también lograron su gran renombre el director Ismael Rodríguez y el actor, productor, argumentista, guionista y director Raúl de Anda.

Un análisis más concienzudo revela que hay otros factores todavía más importantes, que no se han considerado del todo, en particular a la luz de los documentos históricos. En el caso del cine mexicano, hace falta subrayar que la crisis ocurrida al final del gobierno de Cárdenas también afectó mucho a esa industria, a pesar de las medidas que éste tomó para apoyarla. La inseguridad y falta de confianza de los inversionistas nacionales y extranjeros se apoderó también de quienes se vinculaban con el cine. Después de una devaluación de casi 40% resultó extremadamente difícil para los productores mexicanos adquirir película virgen y equipo para los estudios. Hubo un declive de los niveles de inversión y un proceso de fuga de capitales.¹¹⁵ Se explica que varios inversionistas, entre los que tuvieron dinero para producir, recurrieran a la fórmula probada del “rancho grande”. Pero no se puede negar que hubo planes para producir otro tipo de filmes, que en la época se denominaron “de aliento” o de “contenido social”. Ciertamente fueron pocos, y más contados aún los filmes resultantes de ellos, pero sí puede decirse que “una golondrina no hizo verano” para el cine mexicano, lo mismo ocurre en cuanto al argentino y al español.

¹¹⁵ Véanse los cuadros C y K. 1940, el último año del gobierno cardenista fue el de más bajo nivel en cuanto a número de filmes producidos, y también el de menor inversión en costo por película. En la misma figura K se puede advertir un aparente aumento sostenido del nivel de inversión por película, pero ello se debió al también constante proceso de devaluación, además del declive del número de filmes producidos.

Las cintas argentinas con una cierta raigambre social y sentido de compromiso fueron también insignificantes, en términos numéricos, en relación con los musicales y los melodramas. A manera de hipótesis preliminar, se puede adelantar como probable que si el melodrama mexicano pudo con posterioridad sentar sus reales en Centro y Sudamérica ello se debió a que fue capaz de cosechar los frutos de la semilla plantada primero por los melodramas argentinos entre las audiencias latinoamericanas. De igual manera, hay quienes dentro de la misma industria del cine mexicano han considerado que los productores aztecas aprovecharon con películas folclóricas la ruta marcada por el gran éxito de este género en el cine español.¹¹⁶

Volviendo al trance del cine mexicano al final de los años treinta, relacionado con la crisis general del gobierno cardenista, el 16 de abril de 1940, alrededor de ocho meses antes del fin de aquel sexenio, el cónsul estadounidense en Nuevo Laredo, Tamaulipas, envió un informe confidencial al Departamento de Estado sobre la entrevista que había sostenido con el productor mexicano Alfonso Sánchez Tello. Éste había declarado entonces que algunos inversionistas de Los Ángeles, deseosos de invertir en la compañía productora de cine del que era propietario, habían cancelado su proyecto debido a "lo incierto de la política mexicana". De acuerdo con el mismo reporte, Sánchez Tello agregó que a causa de la inestabilidad prevaleciente en el país y a la inseguridad para los inversionistas nacionales y extranjeros, los empresarios mexicanos habían perdido la confianza en la administración cardenista y habían destinado sus capitales a la compra de dólares.¹¹⁷

Lo anterior indica que la crisis económica y política del final del régimen cardenista, de sobra referida por los estudiosos del mismo

¹¹⁶ A decir de Miguel Zacarías, fue la película española *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) la que inspiró por su gran éxito la realización mexicana de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 113. A decir de Jorge Ayala Blanco, la película española habría inspirado, en todo caso, la mexicana *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1938).

¹¹⁷ NAW812.4061/MP191, reporte confidencial del cónsul estadounidense en Nuevo Laredo, México, al Departamento de Estado, 19 de abril de 1940. Tal informe se transmitió también a la embajada y al consulado general estadounidenses.

en México y en el extranjero, afectó también gravemente al cine mexicano. En contraste, la industria cinematográfica argentina no enfrentó una situación siquiera similar, al menos no en el momento de su apogeo. El éxito de los "tango films", en su propio país y en Latinoamérica, contribuyó a que aquella mejorara en general. Esto significó la construcción de estudios modernos y bien equipados, y un progreso sustancial de los ya existentes, así como el surgimiento de nuevas compañías y directores.¹¹⁸ Por otra parte, también influyó en su favor la ya referida intervención financiera de Alemania (desde 1933). Así, tanto la cinematografía española como la mexicana habían pasado por una grave crisis, por la Guerra Civil en el primer caso, y por el final del gobierno cardenista en el segundo, y hacia 1939-1949 la única cinematografía en castellano que pasaba por gran bonanza, y sin nada que la amenazara, era la argentina.

Aquella situación era la que habían tenido muy en cuenta los intereses de la Alemania nazi, cuando intentaron apoderarse del cine argentino, y también los aliados tomaron nota del potencial de la industria filmica rioplatense, pero con el agravante de que no podían contar con ella por sus simpatías hacia el Eje y por el franquismo español, apenas disimuladas detrás de la supuesta "neutralidad" de los gobiernos argentinos. Cuando los aliados advirtieron aquellos riesgos ya habían iniciado la ofensiva sobre el cine latinoamericano, pero había sido más por competencia económica y lucha de mercados que por prioridades de guerra. Éstas tuvieron entonces que ponerse en primer término, aunque la competitividad comercial nunca sería abandonada.

Entre los varios esfuerzos que Hollywood había realizado para mantener sus mercados cuando se inició el cine sonoro, se cuenta la producción simultánea de versiones en alemán, francés, italiano y español, de los filmes que habían sido éxitos en inglés. Como ocurrió con los mercados europeos, el "cine hispano" producido por Hollywood para luchar contra los éxitos de las cinematografías española, mexicana y argentina no contribuyó a resolver sus dificultades en el mercado internacional. Nunca logró arraigar popular en las audiencias latino-

¹¹⁸ José Agustín Mahieu, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 24.

mericanas y su fracaso comercial fue tal que hacia 1940 aquellas aberraciones conocidas como "cine hispano" casi habían desaparecido.¹¹⁹

Ante el tropiezo en taquilla de aquellas mistificaciones, y el evidente éxito de los filmes argentinos y mexicanos, Hollywood pretendió adoptar su propia política del "buen vecino". Esto se reflejó durante los últimos años treinta y al inicio de los cuarenta, porque en su necesidad de mezclar la propaganda con el entretenimiento, y de lograr un acercamiento con las ahora "hermanas latinoamericanas", la Meca del cine se hizo eco de las demandas de Washington:

La política del buen vecino de Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica que las naciones del área eran socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. Una parte importante de esta campaña fue el esfuerzo para "mejorar" la imagen latinoamericana en los filmes de Hollywood [...] El principal ejemplo de la respuesta de Hollywood a la nueva política latinoamericana de Washington fue la superproducción de Warner Brothers *Juárez* (1939, de William Dieterle), con Paul Muni en el papel protagónico. Bette Davis interpretó a Carlota, Briane Aherne fue Maximiliano y John Garfield interpretó al joven Porfirio Díaz.¹²⁰

Aquellos intentos fueron también un fracaso, porque las audiencias latinoamericanas no estuvieron de acuerdo con la visión estereotipada y parcial que Hollywood tenía de la historia de los países de América Latina y de sus sociedades. En medio de todas aquellas circunstancias, la mejor estrategia para Hollywood había sido sacar ventaja de que las industrias latinoamericanas carecían de mecanismos adecuados para distribuir su cine. Así, cuando la guerra se inició, las *majors* de Los Ángeles obtenían pingües ganancias con la distribución de los filmes

¹¹⁹ El filme titulado *Charros, gauchos y manolas* (dirigido por el español Xavier Cugat en Hollywood en 1929), deja entrever con su mismo nombre la visión de los productores hollywoodenses sobre Iberoamérica. En dicha cinta, para colmo, aparecían mariachis mexicanos interpretando con sarape al hombro la carioca brasileña, interpretada por la orquesta de Cugat, mientras una bailarina andaluza y un gaucho pampero bailaban algo que al final era difícil reconocer como folclórico y representativo de alguno de los tres países.

¹²⁰ Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflections of a Society (1896-1930)*, Los Ángeles, California University Press, 1982, p. 51.

exitosos de habla castellana. En algunos casos habían incluso recurrido al expediente de emplear a cintas mexicanas para derrotar la competencia todavía más fuerte del cine argentino en Sudamérica contra las producciones estadounidenses.¹²¹

En consecuencia, al inicio de los años cuarenta, las industrias cinematográficas del mundo que intentaban ganar el mercado latinoamericano añadieron, a su ya evidente ambición de derrotar comercialmente a las industrias nativas, la necesidad de llevar propaganda a las audiencias latinoamericanas. Se entró así en la ya mencionada fase de esta historia, en que los gobiernos de los aliados, como había hecho Alemania antes, resolvieron invertir de manera directa en la producción cinematográfica en castellano, e incluso en el cine brasileño. Pero este último caso era problemático, en principio, porque los regímenes brasileños de la época habían mostrado, al igual que los argentinos, simpatías por los nazis. Más aún, el idioma portugués hacía inviable un proyecto de propaganda en América Latina tanto para el Eje como para los aliados. Esto representaba una ventaja parcial para Brasil, porque podía evitar ser invadido por el cine argentino o el mexicano, pero fue también una limitación tanto para la industria de esa nación como para el proyecto aliado de propaganda, ya que la industria fílmica brasileña no podría expandir su mercado en América Latina ni hacer llegar a la audiencia la propaganda que los aliados pudieran producir en el cine contra el Eje.¹²²

España había sido descartada por la aparente neutralidad del régimen franquista, cuya filiación con nazis y fascistas estaba probada, entre muchos otros factores, por el cine reaccionario y anticomunista, en español, producido en estudios alemanes, italianos y portugueses.¹²³ Además, el aislamiento internacional que sufrió España durante los años cuarenta fue otro escollo, porque, rotas las relaciones diplomáticas de algunos gobiernos latinoamericanos con el franquismo, como fue el caso de México, la situación dificultaba en alguna medida

¹²¹ Usabel, *op. cit.*, pp. 137 y 141.

¹²² Schnitman, *op. cit.*, pp. 116 y 117.

¹²³ García Fernández, *op. cit.*, p. 113. Véase también Roman Gubern *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 164 y 178-179.

la distribución y exhibición de los filmes hispanos en la región latinoamericana. Ni los productores españoles estaban en condiciones de producir propaganda contra el Eje ni los aliados de pedir al régimen franquista que lo hiciera como testimonio de su neutralidad, y aun si todo ello hubiera sido posible, aquel cine no hubiera podido distribuirse y exhibirse adecuadamente. Por lo demás, el cine español ya obedecía la pauta proselitista marcada por Alemania e Italia (con propósitos de sustentar al fascismo), que luego seguirían los aliados y tras ellos los países latinoamericanos para difundir su propia propaganda. Todos incurrirían en el uso de la historia para conseguir sus fines.

En concreto, hacia 1940-1941, en las percepciones y consideraciones de los aliados, las tres principales industrias de cine en español contaban con una infraestructura básica para producir filmes de propaganda. Ciertamente, sólo Argentina pasaba por su época de oro (que llegaría únicamente hasta 1942). Pero las industrias española y mexicana estaban ya en camino de recuperarse y resultar competitivas. La primera por la instauración definitiva del régimen franquista, y la segunda por la estabilización alcanzada una vez iniciado el gobierno avilacamachista. Temerosos de que la "ideología pro-Eje de Argentina pudiera influenciar el contenido de las películas argentinas, muy populares en aquel momento, entre los sectores sociales latinoamericanos de bajo ingreso, [...] y basados en el hecho de que algunos filmes en español habían sido producidos en Alemania, y España había producido algunos filmes pro-Eje",¹²⁴ pero también conscientes de que las cintas en inglés subtituladas no podrían alcanzar a todos los sectores de la audiencia latinoamericana, a los aliados prácticamente no les habían quedado opciones. Cuando Gran Bretaña pretendió llevar a cabo su proyecto de producción de cine en Argentina, supuestamente en favor de los aliados, el dilema se había presentado porque el asunto, además de ser casi imposible por la actitud pro nazi de los gobiernos argentinos, y por los intereses alemanes en aquella industria filmica, lo era también porque contravenía los intereses de Hollywood, por una parte, y los políticos y diplomáticos de la Casa Blanca, por la otra.

¹²⁴ Schnitman, *op. cit.*, p. 32.

Hollywood no quería competencia alguna, viniere de donde viniere. Y si oportunamente advirtió tanto al Departamento de Estado como a los británicos del riesgo que la infiltración alemana representaba, no era tanto porque le preocupara la propaganda nazi, como por el peligro de que sus intereses fueran afectados. Por lo mismo, tampoco estarían dispuestos a aceptar la creación de un proyecto británico en Argentina, pues el cine de este país se había convertido por sí mismo en enemigo del hollywoodense. En pocas palabras, Hollywood no estaba dispuesto a aceptar competencia del cine alemán, británico, argentino ni de ninguna otra nacionalidad latinoamericana.

En este punto, es conveniente hacer un breve paréntesis para analizar los hechos que por sí solos definen la situación que en aquel momento se vivió en la lucha contra el Eje en el seno del bando aliado. A pesar de que Gran Bretaña y Estados Unidos eran aliados, Hollywood actuó siempre por su cuenta y, en muchos casos, en sentido completamente opuesto a la política diplomática del Departamento de Estado, el cual, por su parte, siempre había sido colaborador incondicional de Hollywood y había defendido contra viento y marea los intereses de la industria filmica estadounidense en todo el mundo. Pero la prioridad de la guerra habría de ocasionar entre Hollywood y el Departamento de Estado una confrontación cuya batalla final habría de escenificarse en el cine mexicano. La razón fue simple. No había coincidencia entre los intereses comerciales de uno y los políticos del otro.

Hollywood hizo todo cuanto estuvo a su alcance para inducir a los británicos a cancelar su proyecto de producción cinematográfica en Argentina y plantearon un acuerdo leonino para que el cine británico fuera distribuido por las compañías de Hollywood. Mediante él, los representantes de las *majors* solicitaron autorización para ser ellos quienes hicieran nuevos procesos de corte, edición y doblaje a los materiales filmicos del Reino Unido. Ingenuamente, los británicos accedieron en un primero momento, confiando en sus "aliados", con consecuencias funestas comercialmente para los británicos.¹²⁵

¹²⁵ Cambios de títulos, reediciones y retrasos en sus exhibiciones fueron algunos de los resultados que los productores británicos obtuvieron mediante aquel acuerdo con Hollywood. En México, por ejemplo, *Comando costero* (*Coastal Command*, 1942, de

Aunque los funcionarios británicos culparon a su personal de la embajada en Argentina, en realidad la clave de todo era el comportamiento deshonesto de las compañías hollywoodenses. Tal factor requiere especial consideración porque ellas se comportarían del mismo modo en lo sucesivo y ocasionarían nuevos conflictos en Estados Unidos, que se manifestarían más tarde en México, protagonizados fundamentalmente por Hollywood y el Departamento de Estado y, por otro lado, en el seno de este último, por el personal diplomático de la embajada estadounidense en México y los oficiales de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA).

Cuando la cancelación del proyecto británico en Argentina se comunicó en junio de 1941 a la embajada británica en México, parecían claras para todos las presuntas ventajas que brindaría a los aliados el proyecto estadounidense en México, muy similar al recién descartado del Reino Unido para Argentina. Aquél fue el inicio de la que se supuso una estrategia aliada de propaganda, llevada a cabo a través del cine mexicano y dirigida al mundo de habla hispana por Estados Unidos. Éste decretó a continuación el embargo de toda clase de material fotográfico, principalmente película virgen producida en Estados Unidos. Pero la disposición, aunque causó alarma en México,¹²⁶ se aplicó con gran rigor casi solamente en Argentina.

J. B. Holmes), *Horas de angustia* (*Went the Day Well?*, 1942, de Michael Balcon), *Por su honor* (*Undercover*, 1943, de Michael Balcon), *Casi un paraíso* (*The Demi-Paradise*, 1943, de Anthony Asquith) y *Enrique V* (*Henry V*, 1944, dirigida por Lawrence Olivier), habrían de exhibirse por vez primera con un retraso promedio de tres años, después de su estreno en el mundo anglosajón. El caso extremo fue el de la superproducción *Enrique V*, la más importante de todas las películas inglesas de propaganda de todos los tiempos (en que la historia y la literatura eran el vehículo de los mensajes contra el Eje) pues se estrenó en México hasta el 12 de septiembre de 1947, ya terminada la guerra. PRO/INF 1/607, "Aprovisionamiento de filmes documentales y comerciales para Latinoamérica" 1940-1941. Puede verse también PRO/INF 1/632, "Distribución de Filmes Británicos en América. Acuerdo con las compañías estadounidenses, 1942-1943". Otras carpetas con documentación e información sobre este asunto son PRO/INF 1/30/, división de Cine del MBI, PRO/INF 1/126, División de Cine del MBI, y PRO/INF 1/179, Filmes enemigos.

¹²⁶ AGN/MAC/523.3/37, Alberto J. Pani a Manuel Ávila Camacho y a Miguel Alemán, 22 de junio de 1942.

Por otra parte, como en una especie de doble pinza, se preparaba el terreno para que Hollywood se mostrara más receptivo a las necesidades de la OCAIA en materia de propaganda. Se había bloqueado el proyecto británico de propaganda en español desde Argentina, se había torpedeado también al propio cine argentino y, de manera indirecta, por medio de esto, también a la estrategia nazi. Pero todo ello no era una acción del Departamento de Estado sólo para proteger los intereses comerciales de Hollywood en América Latina. La OCAIA requirió a Hollywood que atendiera la recomendación de mejorar las imágenes de México y América Latina en los filmes producidos por la “Meca del cine”. Lo sugerido por el Comité Coordinador de la OCAIA en México a las oficinas de ese mismo organismo en Washington, para que a su vez se transmitieran a Hollywood a través de la Motion Picture Society for the Americas, muestra claramente cuáles eran las preocupaciones esenciales y las propuestas para responder a ellas:

1. No abusar de la expresión “democracia”; emplear también palabras como “Libertad”, etc.
2. Tomar en cuenta que México “no ha sido tanto pro-eje o pro-alemán como [...] anti-americano y, hasta cierto punto, anti-imperialista (esto es anti-británico) [...] La propaganda alemana ha explotado cuidadosamente esta actitud”.
3. Evitar referencias despectivas a España, pues aun cuando en México no se ve bien al régimen de Franco, “existen aún importantes lazos culturales entre las dos naciones”. Considerar también la simpatía con que los mexicanos ven la defensa de Estados Unidos de las Filipinas, país considerado como latino.
4. Tomar en cuenta, al producir las películas, el aprecio del mexicano por sus valores familiares y religiosos, especialmente por la religión Católica.
5. Parte del sentimiento anti-norteamericano en México se debe a la imagen de superioridad que los estadounidenses han proyectado. El mostrar la *American Way of Life* como algo casi perfecto haría demasiado aburridos los filmes: “Pedimos que se incluyan algunas escenas de nuestros defectos nacionales y que se presenten de manera semi-cómica, humorística”.
6. Evitar referencias a las relaciones entre el capital y el trabajo, o a la cuestión de la expropiación de la propiedad.
7. Hacer mayor énfasis en los sacrificios que la población norteamericana realiza en su vida diaria por motivos de guerra: “En México la propaganda alemana está fomentando la creencia de que Estados Unidos está conservando todo para sí y se rehusa a exportar artículos como llantas”.

8. Tomar en cuenta que muchos mexicanos ven con mucho escepticismo la expresión "buenos vecinos" y las declaraciones sobre el desinterés que Estados Unidos asegura tener al ayudar a estos países durante la guerra. "Ellos sienten, obviamente, que [...] si su bienestar no ha sido para nosotros un asunto de preocupación desinteresada durante cien años, no puede llegar a serlo de la noche a la mañana."¹²⁷

El terreno estaba así preparado para que floreciera el romance entre el Departamento de Estado y la OCAIA, por una parte, y México por la otra, mediante esta clase de medidas que forzarían a Hollywood a olvidarse del *greaser* y de su visión deformada de México y lo latinoamericano. Faltaba sólo por atacar el frente en el Cono Sur, donde el cine mexicano tenía a su más acérrimo competidor, y hacia allá enfocó sus baterías el Departamento de Estado de la mano de la OCAIA. Cuando en 1942 la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) envió a su representante, el doctor Augusto Rodríguez Larreta, para negociar en Washington una promesa de asignación oficial de película virgen para cubrir sus necesidades en el año 1943, aquél recibiría solamente la promesa vaga, incumplida después, de que se haría un esfuerzo desde Washington para enviar también ese material a los productores argentinos. A finales de 1942, ni un solo pie de él llegaba de Estados Unidos a Buenos Aires. Se paralizó prácticamente la que en el momento era la industria más grande de las cinematografías en español, por el volumen de su producción y por el número de sus trabajadores, que a la fecha ascendían a 10 000.

Por otro lado, las compañías hollywoodenses en Argentina recibieron la "lista negra" oficial del gobierno estadounidense, que incluía 12 000 nombres de productores, laboratoristas, distribuidores, exhibidores y dueños de cines o cadenas de ellos, etc., con quienes las firmas cinematográficas estadounidenses tenían prohibido entablar cualquier clase de negociaciones. La pinza se había cerrado. Sin pe-

¹²⁷ Ésta es una cita textual de un documento clasificado como NAW, RG 229, OIAA, Box 235, folder "Propaganda". Carta adjunta a memorándum de Edward H. Robins a W. K. Harrison, 17 de febrero de 1942. Citado por José Luis Ortiz Garza, *México en guerra*, México, Planeta, 1989, p. 167. Las comillas, los paréntesis y la edición del documento son de Ortiz Garza.

lícula virgen para producir y sin la posibilidad de transacciones de cualquier índole que permitieran expandir el mercado, la cinematografía argentina quedó confinada a una domesticidad forzada.¹²⁸

Una vez que la guerra impidió a la industria argentina el aprovisionamiento de película virgen desde cualquier país de Europa, se consumió el colapso de su producción.¹²⁹ Había concluido “la época de oro del cine argentino”, sustentada, en la opinión de los aliados, por los intereses alemanes. Pero, aunque la Casa Blanca parecía actuar otra vez en concordancia con Hollywood, al eliminar a sus competidores en el camino de Latinoamérica —ya se trataba de Alemania, de Gran Bretaña o de Argentina—, la preeminencia del Departamento de Estado, la de la OCAIA sobre la embajada estadounidense en México, y la época de oro del cine mexicano estaban ya a la vista. Latinoamérica era el objetivo y, a la vez, el principal invitado a los festejos del que se pensaría como un nuevo Hollywood, pero de habla hispana. Contra la oposición de los *moguls*,¹³⁰ la Casa Blanca y el gobierno mexicano contribuyeron a crear aquella quimera.

¹²⁸ Usabel, *op. cit.*, p. 171.

¹²⁹ Schnitman, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁰ Los más importantes personajes de Hollywood, normalmente los dueños de las compañías filmicas, es decir los productores financieros, además de los productores ejecutivos, directores artísticos o *production designers*, etc. Algunos de los más destacados fueron Louis B. Mayer e Irving Thalberg (MGM), Jack Warner y Hal Wallis (WARNER BROS), Darryl Zanuck y Joseph Schenck (FOX), Dore Schary y David O. Selznick (RKO), Harry Cohn (Columbia), Adolph Zukor y Jesse Lasky (Paramount), Carl Laemmle (Universal) y Howard Hughes, Samuel Goldwyn y Alexander Korda (United Artists).

SEGUNDA PARTE

III UN AMOR CUAL NINGUNO

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

Durante los años cuarenta, la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood latinoamericano y la industria del cine nacional, además de ser la tercera más importante del país, después del petróleo y la minería,¹ se convirtió en la más importante del mundo de habla hispana, incluso después del fin de la guerra y hasta el inicio de los años cincuenta. Se ha llegado a decir que el impresionante desarrollo del cine mexicano durante los años cuarenta y cincuenta se debió al apoyo estadounidense brindado en materia de financiamiento, equipos, asesoría técnica y distribución. Pero los documentos y, sobre todo, los hechos muestran que ni la época de oro se construye a los años de la guerra ni fue sólo ese respaldo el detonante de aquel florecimiento. Como ya se ha explicado en apartados anteriores, hubo una combinación de factores internos y externos y, si entre los últimos fue decisiva la ayuda del Departamento de Estado a través de la OCAIA, entre los primeros resultó de vital importancia el papel desempeñado por el gobierno de México.

Los propósitos estadounidenses de expandir su poder en Latinoamérica, en combinación con la necesidad de diseminar su propaganda a través del cine mexicano hacia todo el mundo de habla española, recibieron un fuerte impulso de la administración Roosevelt. Incluso antes de la creación de la Oficina de Información de Guerra (Office of War Information, OWI), y paralelamente a los esfuerzos británicos para desarrollar su proyecto a través del cine argentino, la OCAIA ya estaba en funciones, como se dijo antes.

La importancia de la OCAIA se debe no sólo al hecho de que haya sido creada antes de la OWI, sino también a que ambas dependencias del Departamento de Estado terminaron por cumplir funciones casi equi-

¹ Emilio García Riera, "Cuando el cine mexicano se convirtió en industria", en *Fundación Mexicana de Cineastas. Hojas de Cine. Volumen II: México*, México, SEP/UAM, 1988, p. 17.

valentes. Cuando la OWI se fundó en junio de 1942, como una amalgama de prácticamente todas las oficinas de información y propaganda en Estados Unidos, se supuso que por medio de ella se desarrollaría y pondría en práctica un proyecto coordinado del esfuerzo bélico estadounidense en todo el mundo, principalmente en términos de propaganda.² Sin embargo, “desplegando las ambiciones colosales epitomadas en su advertencia ‘Yo nunca quise ser vicepresidente de nada’, Nelson Rockefeller amenazó con renunciar si la OCAIA quedaba bajo la OWI”.³ En consecuencia, el Departamento de Estado lo apoyó a él y la OCAIA, como una agencia independiente, operó en realidad como un doble de la OWI, aunque concentrada en América Latina.

Para impulsar su proyecto propagandístico a través del cine, la OCAIA creó una entidad cuya sede sería Hollywood, por medio de la cual se coordinarían todos los esfuerzos de colaboración del cine estadounidense para la campaña en Latinoamérica. Dicha entidad fue la Motion Picture Society for the Americas, que organizaría actividades de la más diversa índole para comprometer a los miembros del cine mexicano en el esfuerzo propagandístico estadounidense.⁴

La más influyente de las divisiones de la OCAIA, la del Cine, encabezada por John Hay Whitney, hizo de la propaganda uno de sus principales retos en Latinoamérica. Tan pronto como la OCAIA fue

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

³ *Ibid.*, p. 58. La otra agencia que no se incorporó a la OWI fue la Oficina de Servicios Estratégicos (Office of Strategic Services, OSS), creada en julio de 1941 como Oficina del Coordinador de Información (Office of the Coordinator of Information, COI) y que habría de conocerse en el futuro como la CIA.

⁴ Un ejemplo de esas tareas lo sería el Seminario Panamericano de Educación Visual, llevado a cabo en Hollywood a partir del 25 de mayo de 1943 en los estudios de Walt Disney, al que asistieron, entre otros distinguidos profesores latinoamericanos, Gabriel Figueroa y Eulalia Guzmán, como invitados de Nelson Rockefeller, el organizador del evento. Figueroa era profesor de la Academia Cinematográfica de México, fundada en 1942 por iniciativa de la SEP. Con base en una ponencia aprobada en aquel seminario, Gabriel Figueroa impartió en 1944 una conferencia alusiva al mismo tema en el Palacio de Bellas Artes. Gabriel Figueroa entrevista realizada por María Alba Pastor el 17 de junio de 1975, PHO/2/26, p. 44 y 5 del anexo.

creada, Whitney recorrió la región para explorar las industrias cinematográficas de habla española y encontrar el país candidato cuyas condiciones permitieran difundir los ideales de democracia y libertad, como en ese momento los entendían Estados Unidos y los aliados, a través de cine hispanohablante.⁵ Una vez que Argentina y Brasil fueron descartados, y cancelado ya el proyecto británico en Argentina, la OCAIA concentró sus esfuerzos en desarrollar el cine mexicano. Pero desde luego lo hizo porque consideraba que la industria filmica mexicana tenía una base sólida de la cual partir y que podría ser fortalecida.

Desde el final de los años treinta, el régimen cardenista había tratado de dar apoyo al cine mexicano, pero la misma crisis del final de aquel gobierno (iniciada después de la expropiación petrolera en 1938) derrotó sus propios intentos. Sin embargo, una vez que Ávila Camacho llegó al poder a fines de 1940, nuevos esfuerzos se hicieron para revitalizar la industria. En 1941, ese mandatario mexicano ratificó el decreto cardenista de octubre de 1939 que imponía una cuota de exhibición de al menos una película mexicana al mes en las salas del país. También reforzó a la Financiera de Películas, S. A., rama financiera del Banco de México, para la producción cinematográfica, creada por el presidente anterior.⁶ Además, estableció un programa de exención de impuestos para los productores de cine y mantuvo la prohibición de doblar los filmes extranjeros al idioma español, con la finalidad de proteger el consumo doméstico del cine nacional.

En el terreno legislativo, un hecho destacable fue que en octubre de 1941 se inició un proceso (que culminaría en noviembre de 1942), mediante el cual se realizaron diversas reformas constitucionales, entre ellas una nueva modificación de la fracción X del artículo 73, y la adición de la fracción XXI del 123, que influyeron directamente en el ámbito cinematográfico. Se trató de una ampliación de la competencia de la jurisdicción federal por la cual las autoridades federales de trabajo

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

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

adquirían autoridad en materia de conflictos en las industrias cinematográfica, hulera y azucarera, así como en las empresas administradas directamente o en forma descentralizada por el Estado. “El propósito era evidente: incorporar a la vigilancia industrias estratégicas en vísperas de guerra, además de fortalecer la capacidad política del Estado en este terreno a fin de tener un mejor control sobre conflictos que al trascender límites estatales pudieran afectar la paz y la tranquilidad.”⁷ La cinematografía se consideraba ahora, pues, tan estratégica como la generación de electricidad, la minería, la explotación petrolera, los ferrocarriles y la producción hulera, entre otras.

También en octubre de 1941, a través del Departamento de Planeación e Investigaciones Económicas, el gobierno mexicano había llevado a cabo un estudio/balance sobre el estado de la industria del cine mexicano, según el cual los más graves problemas eran el financiamiento y las dificultades para distribuir y exhibir el cine mexicano, aunque por otro lado no eran menores las dificultades en términos de instalaciones y equipo.⁸ En consecuencia, el 19 de enero de 1942, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas sostuvo una reunión con el presidente Ávila Camacho y con Miguel Alemán (entonces secretario de Gobernación), en la que le expusieron todas sus necesidades y problemas, y le pidieron apoyo en términos de cuotas de exhibición para la producción nacional, exenciones de impuestos de todo tipo (sobre sus ganancias y por la importación de los bienes necesarios a la producción), etc., todo lo cual ratificó por escrito al día siguiente el responsable de dicha asociación, Fernando de Fuentes. En la conclusión de su solicitud, Fuentes señalaba que “[no] creemos necesario insistir en la importancia política y social de nuestra industria que como vehículo de propaganda mexicana en el extran-

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

⁸ Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho. El documento referido, fechado el 6 de octubre de 1941, se encuentra en el folio 432/64. En lo sucesivo, este archivo se indicará como AGN/MAC, con el número del folio, la fecha y los nombres que establecieron la comunicación.

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

Se puede suponer que como resultado de aquella entrevista el gobierno avilacamachista creó el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana. Bajo la coordinación de Miguel Alemán, los miembros de aquel organismo fueron Felipe Gregorio Castillo, a la sazón encargado del Departamento de "Supervisión" (censura) en el cine mexicano; Fernando de Fuentes, representante de los productores y directores, y Enrique Solís, líder sindical, en nombre de los trabajadores de la industria. Aquel comité se encargaría de establecer los contactos y los acuerdos con los representantes de la OCAIA en un trabajo que se hacía de manera paralela en Estados Unidos y México y que luego sería un esfuerzo coordinado: el impulso del cine mexicano.

Los productores mostraban su clara conciencia de que necesitaban tanto del gobierno, como éste de ellos, para cumplir con los nuevos fines de la propaganda nacional e internacional. Con esto en mente, se organizó en 1942 la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana, cuyo primer presidente sería el general Juan F. Azcárate,¹⁰ y en

⁹ AGN/MAC/523.3/27. Fernando de Fuentes a Manuel Ávila Camacho, 20 de enero de 1942. Estados Unidos nunca protestó por aquella exención de impuestos del gobierno a los productores mexicanos, a pesar de que pasaba por alto el artículo 2 del acuerdo comercial que ese país y México firmarían a finales de 1942, porque convenía a su política de propaganda mediante el cine en español. Véase NAW812.4061/MP10-644, el embajador estadounidense al Departamento de Estado, octubre de 1944.

¹⁰ Juan F. Azcárate había sido el último embajador de México en Alemania, hasta antes de la ruptura de relaciones diplomáticas entre ambos países y Estados Unidos tendría siempre sospecha de que simpatizaba con el Eje. Ante el gobierno de México, Azcárate tenía experiencia cinematográfica suficiente para el nombramiento recibido. Entre sus primeras intervenciones en el cine mexicano se contó su papel como productor financiero de cintas como *El tigre de Yautepec* (Fernando de Fuentes, 1933), la muy comercial *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1937) y *La isla de la pasión* (Emilio Fernández, 1941), primera producción de su firma EMA (España-México-Argentina), que se encauzaría más hacia la producción de cortometrajes y del *Noticiero Semanal* EMA. Esta firma produciría una oda al panamericanismo, *De New York a Huipanguillo* (de Manuel R. Ojeda, 1943), y después *Rosa de las Nieves* (de Vicente Oroná, 1944) y *Bailando en las nubes* (Manuel R. Ojeda, 1945). La actividad

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

Las consideraciones que tanto el Comité Mexicano como la OCAIA se hicieron respecto a la infraestructura material de la industria fueron las siguientes: se contaba con tres estudios de cine: los México Films, de Jorge Stahl, considerados pobremente equipados y cuyas actividades se habían iniciado en la etapa del cine mudo; los CLASA, fundados en 1934-1935 por la compañía Cinematográfica Latinoamericana, S. A., y los Estudios Azteca, establecidos en 1939, que hacia 1940-1941 aparecían como propiedad de José Calderón, el ingeniero Manuel Rivas y de Enrique Solís, secretario general del STIC.¹² Los estudios CLASA eran propiedad de un grupo empresarial encabezado por Alberto J. Pani, quien combinaba sus actividades en la política con los negocios, pues además de los estudios era dueño del Hotel Reforma, considerado el más importante de la época. En su momento, los estudios CLASA fueron los mejor establecidos y equipados de América Latina y, luego del fracaso financiero del filme *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), el gobierno cardenista los recapitalizó.

CLASA pudo ser así, junto con Grovas, una de las dos compañías productoras más fuertes que lograron sobrevivir a la crisis del cardenismo y formar parte del *boom* del ramo. En 1941 habían surgido

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

¹¹ Conviene mencionar que se creó también en 1942 la Filmoteca Nacional, dependiente de la SEP, aunque su funcionamiento fue tan breve que se puede decir que prácticamente no existió.

¹² Las implicaciones de que estos personajes aparecieran como dueños de los estudios Azteca se advertirían más tarde por el hecho de que Calderón fue el instrumento de penetración de la RKO para la compra de acciones de Azteca, y de que Enrique Solís, como líder sindical, usufructuó en su beneficio personal los apoyos que los estudios mexicanos recibieron de la OCAIA. Véase Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM-DGAC, 1992 (Documentos de Filmoteca, 11).

Filmex, de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein; Films Mundiales, S. A., cuyos capitales pertenecían a la familia de Hipólito Signoret, de El Palacio de Hierro, pero con la administración de Agustín J. Fink;¹³ Posa Films, S. A., de Jaques Gelman, Santiago Reachi y Mario Moreno Cantinflas; Rodríguez Hermanos, S. A., de Roberto y Joselito Rodríguez, y Producciones Raúl de Anda, S. A., del productor, director, argumentista y actor del mismo nombre. Junto al hecho de que surgieron las que habrían de ser las productoras más importantes, entre las 19 que llegó a tener entonces el cine nacional, fue evidente que éste se hallaba en vías de recuperar su posición entre las competidoras del cine de habla española. Después del más bajo nivel de producción de 1940, con 29 filmes, en 1941 se hicieron 37, iniciándose así un crecimiento sostenido de la producción filmica mexicana durante todo el decenio.¹⁴ Gabriel Ramírez sostiene que, hacia 1942,

El impulso oficial cardenista, a través del Banco de Crédito Popular, parecía un juego de niños comparado con lo que se avecinaba. Se establecía la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica de México, a las órdenes del general Juan F. Azcárate, y nacía la Unión de Crédito Cinematográfico, presidida por Francisco Uribe Montes de Oca. El cine mexicano comenzaba a tomar el aspecto serio y respetable de una gran corporación y la producción demandaba mayores espacios y facilidades de laboratorio a sus tres grandes estudios, CLASA, Azteca y México Films. Sus primeros reconocimientos internacionales estaban a la vuelta de la esquina.¹⁵

¹³ Aunque Agustín J. Fink ha aparecido siempre como la cabeza de esta firma productora, varios de los entrevistados para la serie televisiva *Los que hicieron nuestro cine*, entre ellos Mauricio Magdaleno, han sostenido que los capitales con que se formó la compañía eran de origen europeo, particularmente franceses e ingleses. Es muy probable que su creación haya obedecido a la idea de un proyecto aliado similar al británico en Argentina. Es muy significativo el hecho de que, pasada la urgencia de la guerra, Films Mundiales haya sido absorbida por CLASA, que a partir de 1943 se denominó CLASA Films Mundiales, S. A. Salvo por la muerte de Agustín J. Fink, cabeza creativa de la compañía, no parecen haber existido razones de verdadero peso para aquella fusión en el momento de mayor éxito de la firma.

¹⁴ Véase el cuadro C con índices comparativos de producción en Iberoamérica.

¹⁵ Ramírez, *op. cit.*, p. 119.

En noviembre de 1941, Rockefeller, Whitney y miembros de la Asociación Estadounidense de Productores y Distribuidores de Cine (Motion Pictures Producers and Distributors Association of America, MPPDAA) se habían reunido en Hollywood. Aquel fue el inicio de una relación diferente y difícil durante la guerra, en comparación con la que previamente habían sostenido Hollywood y el Departamento de Estado. En esta ocasión los intereses políticos y propagandísticos estadounidenses, prioritarios para el Departamento de Estado y para ser defendidos por la OCAIA, habrían de chocar en varias ocasiones con los afanes comerciales de los miembros de la MPPDAA, que tampoco tendrían una relación amigable con la OWI durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁶ Los acuerdos iniciales a que se llegó se basaban en la necesidad de producir filmes que presentaran al mundo la visión “verdadera” de la vida estadounidense, y donde se difundiera una mejor imagen de América Latina, asunto respecto al cual varias repúblicas de la región ya habían tenido serias confrontaciones con Hollywood.¹⁷

A regañadientes, las compañías hollywoodenses accedieron a responder positivamente a ambas solicitudes, dada la prioridad de la guerra y la necesidad temporal de asegurar las buenas relaciones con Iberoamérica. Pero en la práctica, Hollywood no se esforzó demasiado por observar las recomendaciones de la Casa Blanca y los problemas resurgieron, eventualmente con más fuerza, entre ese centro cinematográfico y la OCAIA y, poco después, con la OWI. El desdén y la manera poco respetuosa con que Hollywood se refería a las cuestiones latino/iberoamericanas, y el caso ómiso que hicieron de las sugerencias de la OCAIA y de la OWI, amén de la necesidad urgente de propaganda filmica en lengua española, reforzaron la idea de que era

¹⁶ Usabel, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷ NAW812.4061/MP222/, Thomas Burke, jefe de la División de Comunicaciones Internacionales del Departamento de Estado, a Carl E. Milliken, director de la MPPDAA, 30 de enero de 1942. En este documento se hacen algunas consideraciones y recomendaciones respecto a los procesos de edición y reedición de algunos filmes, antes de que se exportaran a las repúblicas latinoamericanas y se exhibieran en ellas, que en opinión del Departamento de Estado debería atender la asociación estadounidense de cine.

fundamental que la OCAIA desarrollara su propio proyecto de propaganda filmica para el mundo de habla hispana a través del cine mexicano.

Al inicio de 1942, aquel proyecto ya estaba bien avanzado. Por entonces Whitney había escrito la primera versión de lo que en los archivos del Departamento de Estado aparece titulado como el "*Plan para estimular la producción de cine por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico*" (Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort).¹⁸ En dicho documento se estableció que este proyecto era parte de una estrategia más amplia para desarrollar las industrias cinematográficas de varias de las repúblicas latinoamericanas, y México en primer lugar por su cercanía con Estados Unidos. Se indicó también que la industria filmica mexicana podría progresar todavía más porque las relaciones entre México y Estados Unidos eran amistosas y el gobierno mexicano ya había creado su propia comisión para impulsar su industria filmica.¹⁹

El documento señalaba como otro de los objetivos del plan, además de apoyar el esfuerzo bélico, el de fortalecer la política del buen vecino por medio del desarrollo de una industria local. Esto significaba un mayor ascendiente sobre las otras repúblicas, comparado con el de las compañías estadounidenses, porque los filmes producidos por México se plantearían en contextos locales y serían más aceptables y comprensibles para las audiencias latinoamericanas, ya que además se hablarían en su mismo lenguaje. El proyecto agregaba que las cintas mexicanas complementarían a las estadounidenses en el afán de propaganda, que fuertes industrias locales de cine produci-

¹⁸ NAW812.4061/MP269, 23 de mayo de 1942, resumen del Plan para estimular la producción de películas por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico. En virtud de que se trata de un documento muy extenso, lo he sintetizado. En algunos documentos aparece referido como Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort.

¹⁹ *Loc. cit.* Ni en los archivos mexicanos ni en los estadounidenses hay mayores datos sobre la creación de esta comisión. Simplemente se la menciona y sus integrantes sólo se nombran hasta la firma del convenio de colaboración, el cual se citará con posterioridad en este mismo apartado.

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

El plan preveía el establecimiento de una corporación estadounidense que se denominaría Prencinradio, porque con ella se intentaría cubrir las actividades de propaganda en la prensa, el cine y la radio. Específicamente en cuanto a estimular la producción de cine en México, el plan determinó un millón de dólares como el monto financiero que era preciso invertir en los siguientes rubros y cantidades: equipo de producción, 300 000.00; equipo de laboratorio, 100 000.00; asesoría técnica y administrativa, 75 000.00; estudios sobre producción y distribución, 25 000.00; costos administrativos, 50 000.00, y garantías y seguros para cubrir las pérdidas de filmes específicos, 450 000.00.²¹ Como puede verse, la última cifra era casi 50% de lo proyectado como inversión y dejaba entrever los temores de la OCAIA de que los filmes de propaganda no obtuvieran éxito comercial.

Cuando el plan circuló entre los oficiales del Departamento de Estado se pensó seriamente en la posibilidad de que Hollywood objetara el uso del erario público estadounidense para constituir industrias competitivas para su producción en el extranjero. No obstante ese riesgo, la cuestión más importante en las consideraciones del Departamento de Estado fue el aspecto positivo de intensificar las relaciones internacionales con las repúblicas latinoamericanas, así como alcanzar un mejor entendimiento y ganar simpatía para Estados Unidos de parte de sus audiencias.²² Desde luego, y como ya lo esperaban los mismos oficiales del Departamento de Estado y la OCAIA, tales objetivos no bastaban

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Enrique Solís Chagoyán señala que se obtuvo a través de la OCAIA un préstamo de tres millones de pesos: uno para los estudios, otro para los productores y otro para los trabajadores. Considerando el tipo de cambio del peso frente al dólar (4.85 pesos por dólar en 1942) y que no todo préstamo estadounidense se entregaba en efectivo, sino una buena parte en especie, no hay demasiada diferencia entre el millón de dólares mencionado en los archivos estadounidenses y los tres millones de pesos indicados por Solís. Enrique Solís Chagoyán, entrevistado por Aurelio de los Reyes el 20 de mayo y el 3 de junio de 1974, RHO/2/8, pp. 101-110.

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

para contener los ánimos de los *moguls* y la reacción furiosa de las compañías hollywoodenses no se hizo esperar. Ellas no deseaban competencia de ningún tipo por otras industrias cinematográficas.

En su propósito de dominar el mercado del cine en el mundo de habla española, Hollywood había multiplicado sus intentos de doblar sus filmes al castellano.²³ A pesar de que Ávila Camacho había ratificado la prohibición cardenista al respecto, en una medida proteccionista del cine nacional, Hollywood se sentía animado a insistir a raíz de que en México un grupo de judíos sefarditas refugiados en el país trató de organizar un movimiento que presionara a las autoridades para introducir un cambio en la legislación. La razón era que esos españoles, cuyos nombres eran Adolfo de Larriba, Jean Sealtiel, Moisés Messeri y un señor Gerassi, habían sido prósperos empresarios de la industria del doblaje en España y, al exiliarse en México, quisieron continuar con sus negocios, pues no solamente habían traído equipo de su nación, sino que por aquellos días habían hecho, además, algunas importaciones de nuevos aparatos de cine. Todos habían tenido nexos con las productoras hollywoodenses en España: Larriba y Sealtiel con Warner Brothers-First National, y Messeri con Paramount, por ejemplo.²⁴

Sealtiel y Gerassi fueron los fundadores en México de la Compañía Panamericana, S. A., conocida también como Panamerican Films,²⁵ y tiempo después se diría que detrás de ellos estaban también los intereses de la firma hollywoodense Metro Goldwyn Mayer, “camuflada de Panamerican films” (que hacia junio de 1945 se disponía “a me-

²³ NAW812.4061/MP240PS/LMB, telegrama enviado por el Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, el 30 de abril de 1942, para que se investigaran, por solicitud de la MPPDAA a la División de Comunicaciones Internacionales del Departamento, las posibilidades y las disposiciones legales relacionadas con las propuestas de doblaje.

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

²⁵ El señor Gregorio Wálerstein, presidente de Cumbre Films, quien fuera en el pasado presidente sucesivamente de Filmadora Mexicana, Filmex y Cima Films, sostuvo, en la entrevista que le hice el 6 de noviembre de 1997, que Sealtiel y Gerassi fueron los fundadores de la compañía Panamerican Films, con domicilio en la calle de Artes 28, en México, D. F.

terse por medio de millón y medio de pesos en el cine mexicano",²⁶ cuando Julio Bracho se aprestaba a dirigir para ella *Cantaclaro*).²⁷ Estas informaciones se complementan y muestran que tanto los españoles como los ejecutivos de la MGM, y de las firmas hollywoodenses en general, estaban interesados en modificar la legislación para que se permitiera el doblaje en México, y no es de dudarse que la estrategia concebida haya sido impulsada de común acuerdo por ambos grupos.

No habría de ser aquella la única ocasión en que las firmas hollywoodenses recurrieran a extranjeros colocados en el cine mexicano para tratar de alcanzar sus fines, en contra incluso de los intereses del Departamento de Estado, de la OCAIA y del cine mexicano. Para el enojo de aquellos empresarios españoles, y de las compañías hollywoodenses, que buscaban soterradamente una forma de detener los planes para México del Departamento de Estado, la iniciativa sobre el doblaje no prosperó y la OCAIA siguió adelante con su proyecto.

Nelson Rockefeller envió un resumen de aquel plan al subsecretario de Estado, y a la vez requirió que George S. Messersmith, embajador estadounidense en México, fuera notificado sobre la visita de Whitney a la ciudad de México para llevar a cabo las negociaciones necesarias con el comité mexicano.²⁸ En este punto, el Departamento de Estado supo que, además de la resistencia de Hollywood al plan de la OCAIA, ésta habría de enfrentar otra fuerte oposición. La

²⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994, p. 329. Novo se confundió cuando afirma que Bracho se disponía a dirigir *Canaima*, que ya había sido producida en 1943 por Filmex. En realidad Bracho se disponía a dirigir *Cantaclaro*, y no era para la Metro, sino para la Fox, pero detrás de ésta se hallaba la OCAIA, "camuflada" como Producciones Interamericanas.

²⁷ Véase Julio Bracho, entrevistado por Ximena Sepúlveda el 10 y 13 de junio de 1975, PHO/2/23, 118 pp. Bracho también sostiene que la productora del filme fue la Fox. Sin embargo, en los créditos de la película se indica como tal a Producciones Interamericanas y Francis Alstock, a la sazón jefe de la División de Cine de la OCAIA. Se puede colegir, que si detrás de Panamerican Films estaba la MGM, detrás de Producciones Interamericanas se encontraba la Fox y detrás de todas ellas estaban los intereses y el dinero de la OCAIA y del Departamento de Estado.

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

gran rivalidad que surgió entre el personal de la embajada estadounidense en México y el personal de la OCAIA en el Departamento de Estado complicó el esquema de la ayuda estadounidense al cine mexicano, pues al sentirse desplazado en sus funciones por Rockefeller, Whitney, Alstock y Fouce, el embajador Messersmith formó un frente común con los representantes de Hollywood en México contra la OCAIA.

Prácticamente toda la correspondencia entre Messersmith y Laurence Duggan, el asesor de relaciones políticas del Departamento de Estado, muestra que en virtud de aquella alianza no declarada, debida sobre todo a la rivalidad con Rockefeller y a la oposición contra la OCAIA, Messersmith causó serios problemas al Departamento de Estado. Esto se hizo evidente en la multitud de obstáculos que Messersmith opuso para la concreción del plan, con su actitud siempre en coincidencia con los intereses de las *majors*, más que con los de la Casa Blanca. El fuerte resentimiento del embajador estadounidense por la preeminencia de los miembros de la OCAIA, al llevar a cabo las negociaciones necesarias respecto al cine en México y el plan de propaganda, lo indujo a apoyarse en el egoísmo de los mismos mexicanos que deseaban para sí los beneficios de la estrategia.

Por otra parte, la correspondencia diplomática de los archivos nacionales de Washington muestra también que, como había ocurrido en Argentina, los representantes de Hollywood estaban en contacto no solamente con su embajada, sino con todos aquellos que pudieran ser útiles para obstaculizar los planes del apoyo estadounidense al cine mexicano. De la misma manera en que sacaron ventaja de la rivalidad entre la embajada estadounidense en México y la OCAIA, entre Rockefeller y Messersmith, las productoras hollywoodenses recurrieron a españoles y argentinos que, por estar dentro de la industria del cine mexicano, pudieran servirles como informadores e instrumentos de sus intereses. Más aún, como veremos después, Hollywood acabaría por aprovechar las confrontaciones que los propios mexicanos de la industria del cine tuvieron entre sí cuando ésta floreció y trajo consigo la guerra de intereses entre los diferentes sectores de la misma.

Por lo pronto, volviendo a la pugna entre Messersmith y la OCAIA, en esta batalla en que el embajador estadounidense sintió al parecer

que el personal de la OCAIA se constituía en una legación paralela de Estados Unidos en México, se formaron dos grupos bien definidos: por una parte, Messersmith y los representantes de las productoras hollywoodenses, que tenían algún apoyo en el Departamento de Estado en la persona de Laurence Duggan; por otro, Nelson Rockefeller, John Hay Whitney, Francis Alstock y Frank Fouce, de la OCAIA, que recibían respaldo nada más y nada menos que del secretario y el subsecretario de Estado, por si no fueran suficientes la arrogancia y el poder personales de Rockefeller para encarar a Messersmith.

En esta contienda de egos, y aunque todavía se consideraba que la embajada de Estados Unidos en México era estratégica para la Casa Blanca, el Departamento de Estado dio todo su apoyo a Rockefeller por la simple y sencilla razón de que el papel que la OCAIA estaba cumpliendo implicaba los intereses de Estados Unidos en toda América Latina. Además, en opinión de Rockefeller y del Departamento de Estado, los oficiales de la OCAIA siempre estaban en mejores posibilidades de diseñar, poner en práctica y dirigir el proyecto de propaganda por medio del cine mexicano. A ojos de Rockefeller, Messersmith, con todo y su importancia como embajador en México, no era más que un simple empleado del servicio exterior estadounidense.

Por el contrario, Whitney, Alstock y Fouce, los subalternos de Rockefeller en la OCAIA, eran profesionales de la industria del cine. Whitney, camarada multimillonario de Rockefeller, a quien éste consideraba su igual, había sido uno de los financieros de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) y conocía bien el negocio del cine y el mundo de Hollywood. Por lo mismo, se le concedieron facultades casi extraordinarias en las relaciones de la OCAIA con Hollywood y en la negociación de los acuerdos para alcanzar el convenio con el *Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana*. "El dinero, los contactos y la experiencia de Whitney en Hollywood le dieron a Rockefeller la posibilidad de acceder fácilmente a las esferas más altas de la industria filmica (en Hollywood y en México)."²⁹

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

²⁹ Black y Koppes, *op. cit.*, p. 58.

más cordiales con Rockefeller y la OCAIA que con la embajada. El cine fue una de aquellas áreas en que el gobierno mexicano, a través del secretario de Gobernación, prefirió entenderse siempre con la OCAIA, en un contexto de relaciones nunca exento de fricciones, pues en el fondo de todo esto figuraba, sin duda, también el hecho de que Miguel Alemán disgustaba sobremanera a Messersmith,³⁰ además de que, en opinión de los funcionarios mexicanos, Messersmith no albergaba sentimientos amistosos hacia México en lo general.³¹ Sobre el hecho de que en el terreno del cine predominaba una situación representativa del cuadro general de las relaciones México-Estados Unidos, influida y mediatizada también por las rivalidades y confrontaciones entre las diversas entidades estadounidenses, Blanca Torres hace una referencia esclarecedora:

*El hecho de que varios organismos gubernamentales estadounidenses tuvieran que intervenir en la asignación de cuotas y en la autorización de exportaciones causó también problemas y dilaciones que molestaron al gobierno mexicano, a pesar de que en muchas ocasiones México se benefició de la rivalidad de las competencias y puntos de vista diversos que existían entre ellos; hubo que recurrir muchas veces a la embajada en México o al Departamento de Estado para que la Comisión de Guerra Económica modificara alguna medida, no tomara en cuenta otras, o se "saltaran" instancias que consideraban desfavorables.*³²

Por supuesto, en el caso de la industria del cine ambos gobiernos obtuvieron beneficios. Con el tiempo habría de quedar claro que los productores más poderosos, y líderes sindicales como Enrique Solís, sacaron provecho del interés de la OCAIA por impulsar al cine mexicano.

Por el tiempo en que el plan se diseñó, el régimen mexicano había dado ya señales positivas de su disposición para lograr un mejor en-

³⁰ Luis Medina, "Civilización y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución mexicana*, México, Colmex, 1982, vol. 20, p. 14. Véase también la p. 81 sobre la animadversión que hacia 1946 Messersmith mostraría respecto a la candidatura de Miguel Alemán para la Presidencia de la República.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

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

tendimiento en materia de cine con Estados Unidos y la industria filmica hollywoodense. Después de algunos problemas de censura para el estreno de *Ninotchka* (Ernest Lubitch, 1939), *El camarada X* (*Comrade X*, King Vidor, 1940) y *Desayuno para dos* (*He Stayed for Breakfast*, Alexander Hall, 1940), entre otras cintas,³³ el gobierno avilacamachista había puesto en vigor en octubre de 1941 un decreto de censura mediante el cual se pretendió ante todo excluir de México la propaganda filmica del Eje.³⁴ Como resultado de aquel precepto, no se estrenaron en México, en lo general, durante todo el gobierno avilacamachista, filmes alemanes, italianos o japoneses.³⁵ Entre las únicas excepciones estuvo el filme fascista italiano *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937), que si bien se prohibió a fines del cardenismo, se estrenó el 2 de enero de 1941, en la confusión del cambio de gobierno mexicano y antes de que éste definiera su posición en favor de los aliados con decretos como el ya mencionado.³⁶ Consecuentemente, de esa fecha en adelante los filmes estadounidenses no volvieron a enfrentar en lo general problemas para su estreno en México, salvo excepciones como la de *Ninotchka*, cuya crítica del sistema

³³ NAW/812.4061/MP206, 4 de septiembre de 1941, y NAW812.4061/MP211, 10 de septiembre de 1941, cartas en las que la MPPDAA se quejó ante el Departamento de Estado por los problemas que se enfrentaban para estrenar los filmes mencionados en México.

³⁴ Véase *Anuario cinematográfico latinoamericano*, México, Acla, 1942, vol. I, pp. 202-204, y NAW812.4061/MP212, William P. Blocker, cónsul general estadounidense en Ciudad Juárez, envió al Departamento de Estado, el 21 de octubre de 1941, la información sobre aquel decreto de censura. En realidad no se trataba simplemente de un decreto, sino de un Reglamento de Supervisión Cinematográfica, emitido el 25 de agosto de 1941, que se ponía en vigor en octubre del mismo año, luego de su publicación en el *Diario Oficial de la Federación*.

³⁵ Amador y Ayala, *op. cit.*, pp. 373-383.

³⁶ *Ibid.*, p. 52. Véanse también las páginas 55, 198 y 246 respecto a los otros filmes italianos estrenados durante el gobierno de Ávila Camacho: *Héctor Fieramosca* (*Ettore Fieramosca*, Alessandro Blasetti, 1939), estrenada el 27 de febrero de 1941; *San Antonio de Padua* (*Antonio di Padova*, Giulio Antamoro, 1931), exhibida por vez primera el 28 de marzo de 1945, y *Sol de Francia* (*Il Conte di Brécharde*, Mario Bonnard, 1938), estrenada el 26 de septiembre de 1946.

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

En cuanto a otras medidas internas importantes, desde enero de 1942 el régimen de México estimuló la creación de una financiera privada para la industria del cine, el *Banco Cinematográfico, S. A.*, que comenzó a operar en abril de aquel mismo año.³⁸ Antes de la existencia de esta institución, se habían financiado algunos filmes importantes de propaganda mediante un fideicomiso creado para el efecto y operado por la Secretaría de Hacienda a través del Banco de México y de la *Financiera de Películas, S. A.*, creada por Cárdenas. Un ejemplo fue la cinta sobre *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1941) y la gesta independentista de las repúblicas sudamericanas, que había sido planeado para realizarse en Hollywood. Con la creación del Banco Cinematográfico se aseguró el capital para alentar la producción de más filmes patrióticos y propagandísticos, entre los que fueron significativos, también de Miguel Contreras Torres, *El padre Morelos* y *El rayo del sur*, ambos de 1942.

La OCAIA estaba convencida de la necesidad y lo benéfico de que dichos filmes históricos, pero con propaganda aliada, se realizaran en el mundo de habla hispana. Así, tanto la OCAIA y el gobierno de México, aun sin haber alcanzado un acuerdo al respecto, dieron un fuerte impulso a los filmes de Contreras Torres, de los cuales los dos últimos arriba señalados se referían a la independencia de México entre 1810-1821, pero con fuertes referencias panamericanistas y paralelismos con la Segunda Guerra Mundial. En forma temprana, Hollywood había respondido a las demandas del Departamento de Estado en cuanto al imperativo de impulsar el panamericanismo. El 5 de diciembre de 1940, cuando Hollywood todavía pensaba que el Departamento de Estado impulsaría el panamericanismo por vía de su industria, Arthur

³⁷ Aquella crítica de *Ninotchka* sobre el régimen soviético la hizo muy útil después, en el contexto de la Guerra Fría, por lo que, si bien se produjo en 1939, no se estrenó en México hasta el 28 de febrero de 1947, en los cines Magerit y Lido. Véase Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 262.

³⁸ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p. 208.

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

En nombre de la MGM, tengo el honor de solicitar a Ud. se sirva extender a su excelencia el Sr. Presidente Camacho nuestra cordial invitación para que asista a la exhibición especial de nuestra película *Flight Command*, que se verificará en la ciudad de México el 17 de diciembre en celebración del Día de la Aviación Panamericana [...] En la misma fecha se exhibirá por primera vez esta vista en Washington, en Ottawa, en Canadá y en La Habana, Cuba, y en cada una de estas ciudades nuestra compañía tendrá como huéspedes a los más altos funcionarios de gobierno y representantes de la sociedad relacionada con la aviación [...] Será un honor para el Sr. Carlos Niebla, nuestro gerente en México, proporcionar al Sr. Presidente Camacho los demás detalles relativos al lugar y hora de esta función especial [...] Respetuosamente [...] Arthur M. Loew.³⁹

El 14 y el 20 de mayo de 1942, submarinos alemanes hundieron los dos primeros buques mexicanos, de los siete que en total habrían de ser torpedeados. El primero de aquellos fue el *Potrero del Llano* y, tiempo después, el *Faja de Oro*, lo que originó que México declarara la guerra al Eje el 30 de mayo de aquel año.⁴⁰ Fue en aquel momento cuando en el Departamento de Estado Laurence Duggan, asesor de relaciones políticas, consideró que por ser México uno de los aliados era mejor establecer de una vez una colaboración directa y abierta con su gobierno y su industria cinematográfica, más que alcanzar el control de la misma, como había sido el propósito original según los primeros

³⁹ AGN/MAC/135.2/17, Arthur M. Loew a Enrique Castillo Nájera, embajada de México en Estados Unidos, 5 de diciembre de 1940. No se establece si el presidente Ávila Camacho asistió a la función. *Flight Command* (de Frank Borzage, 1940) se tituló en español *Alas en la niebla*, y no se estrenó en el cine Alameda hasta el 26 de junio de 1941. Las cursivas son mías.

⁴⁰ Muy poco tiempo después de la declaración de guerra de México al Eje, la compañía Continental Cinema produciría la película *Cómo responde México al llamado continental*, con apoyo de las cámaras de diputados y senadores y de las centrales obreras CTM, CGT y CROM. AGN/MAC/523.3/36, Velasco Ruso, de Continental Cinema a Manuel Ávila Camacho, correspondencia entre el 16 de junio y el 29 de diciembre de 1942.

anteproyectos planteados al respecto.⁴¹ En estas consideraciones pesó el hecho de que el gobierno mexicano había adoptado controles muy estrictos que harían imposible para el Eje cualquier inversión financiera en la industria nacional de cine, lo cual procuraba una relativa tranquilidad, pues se tenía clara conciencia de que después de Estados Unidos, Alemania era el segundo proveedor más importante de la industria filmica.⁴² Sin embargo, Messersmith, el embajador estadounidense, siempre animado por su rivalidad con la OCAIA y su oposición a los intereses de las *majors*, empezó a colocar su cadena de obstáculos diciendo que el Departamento de Estado no debería ser empujado a una decisión precipitada.⁴³

A pesar de todas estas inconveniencias, el acuerdo final fue redactado y firmado el 15 de junio de 1942, sobre las siguientes bases: el principal objetivo era auxiliar a la industria del cine mexicano en la producción de filmes que tuvieran un “efecto deseable de propaganda sobre las audiencias latinoamericanas”, que dieran sustento al esfuerzo bélico y a la solidaridad continental como una forma de combatir las películas del Eje en español —“dondequiera que fueran producidas”—, y como una forma de “anticiparse al desarrollo de industrias (de cine) semejantes en otras repúblicas contrarias a los intereses de Estados Unidos”.⁴⁴

El documento arriba citado sugiere la necesidad de ahondar en las implicaciones del proyecto estadounidense en el cine mexicano. Como puede verse, el esfuerzo por combatir la propaganda del Eje hacía referencia directa y principalmente a los filmes fascistas en español provenientes de España, Alemania, Italia y Argentina. Pero cuando los

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

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

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

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

estadounidenses declararon sus prevenciones respecto a los “intereses contrarios a Estados Unidos”, era claro que se referían a aquellos países y también a todos los otros posibles competidores en la materia, entre ellos Francia y, principalmente, Gran Bretaña, aun cuando estos últimos eran sus aliados. La suerte final del proyecto británico de propaganda a través del cine argentino, descrita páginas antes, fue una cara más de la contradictoria relación entre Gran Bretaña y Estados Unidos.⁴⁵

Por lo que respecta al proyecto estadounidense en México, en el inicio del documento se estableció que los miembros de la OCAIA y los del comité mexicano se habían reunido “con el propósito de discutir *los mejores medios para desarrollar una acción conjunta para el fortalecimiento de la solidaridad continental, indispensable para el triunfo de la causa de la libertad adoptada por las naciones de América*”.⁴⁶ Después de esta declaración inicial, el acuerdo general estableció que la ayuda estadounidense al cine mexicano comprendería los aspectos de maquinaria y equipos, financiamiento para la producción, cooperación personal de expertos y distribución mundial de los filmes mexicanos por medio de las compañías cinematográficas estadounidenses.⁴⁷ Con esta última garantía de procurarle al cine mexicano la distribución de sus películas a través de las *majors*, éste se volvía todavía más dependiente y se le restaba la posibilidad de crear una estructura monopólica que le permitiera operar en forma similar a la de las firmas estadounidenses (que eran productoras, distribuidoras y en algunos casos hasta exhibidoras, pues poseían cines o cadenas de ellos en Estados Unidos y en diversos países del mundo).⁴⁸

⁴⁵ Véase sobre este tema Alan P. Dobson, *Anglo-American Relations in the Twentieth Century: of Friendship, Conflict, and the Rise and Decline of Superpowers*, Londres, Routledge, 1998.

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

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ Como ejemplos baste citar que hasta la fecha existen en algunos países sudamericanos los cines que pertenecen a MGM, Paramount, Fox, etc., como es el caso de Perú, o el conjunto de cines de Warner Brothers de Londres o el Teatro Fox de Caracas. El cine mexicano reaccionó tarde ante ello y no fue hasta 1945 y 1947 cuando se constituyeron las distribuidoras Películas Mexicanas (para el extranjero) y Películas Nacionales (para el interior del país), respectivamente.

La furia de Messersmith⁴⁹ y de las productoras hollywoodenses fue en aumento. Pero ninguno podía detener por su sola voluntad la política de la Casa Blanca, pues no estaba en el papel del embajador objetar las políticas del gobierno del que era empleado y las *majors* necesitaban, por las condiciones de la guerra, mantener una relación estable con el Departamento de Estado. El Consejo de Producción de Guerra (War Production Board), entidad oficial estadounidense de gran poder en el momento, controlaba la producción y las asignaciones de película virgen (con normas restrictivas por la necesidad del nitrato de celulosa que se requería también para la fabricación de explosivos), así como la fabricación y asignación de toda clase de maquinaria y equipos, entre los que se encontraban los de cine. Por lo demás, Hollywood había necesitado siempre —y había contado con ella— la ayuda del Departamento de Estado para defender sus intereses comerciales en el mundo.

Rockefeller y los demás miembros de la OCAIA sabían perfectamente cuál era la situación e hicieron valer su posición y su poder frente a Messersmith y Hollywood, y repetidamente infligieron graves humillaciones al embajador. La más seria de ellas tuvo lugar precisamente el día en que se firmó el convenio de colaboración entre la OCAIA y el *Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana*. Whitney y Alstock, que pese a la oposición del representante diplomático habían venido a México para negociar el acuerdo, no realizaron sus encuentros con los mexicanos en la embajada y, en un claro propósito de excluir a Messersmith, tampoco lo invitaron. El 15 de junio de 1942, Whitney simplemente se presentó por la mañana a la legación e informó a Messersmith que se había llegado a un convenio. Cuando el embajador pidió una copia del mismo, Whitney adujo no poder entregársela con el argumento de que el documento era redactado apenas en su versión final por Francis Alstock, y que lo firmarían ellos y los miembros del Comité Mexicano en el aeropuerto, antes de que Whitney y Alstock partieran de regreso a Wash-

⁴⁹ En el desarrollo de los acontecimientos influyó la mutua antipatía que Messersmith y Miguel Alemán sentían el uno por el otro, origen de la salida de Messersmith de la embajada estadounidense cuando Alemán llegó a la Presidencia de la República.

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

Por supuesto Messersmith nunca recibió la copia y aquello colmó el vaso. Llamó de inmediato a Laurence Duggan, quien hasta cierto punto lo respaldaba en el Departamento de Estado, y lo puso al tanto de la situación. Se quejó furiosa y amargamente de que, pese a haber dedicado tiempo, esfuerzo y la mejor atención al proyecto, desde que éste se le había planteado, Whitney y Alstock habían hecho las negociaciones con los mexicanos sin consultarlo. Duggan, quien se hallaba en una situación bastante incómoda al servir de intermediario entre Messersmith y Rockefeller, soportando las intemperancias y la arrogancia de ambos y tratando de atemperar los ánimos y mantener el equilibrio, se comunicó con Rockefeller. Éste trató de amainar la tormenta que habían desatado sus subalternos, con su maliciosa complacencia, informando a Messersmith, a través de Duggan, que no se le había entregado ni enviado copia alguna del acuerdo porque el presidente del Comité Mexicano, Miguel Alemán, se iba a reunir con él para discutir el convenio. Aquella información, que pareció ser un gesto conciliatorio de Rockefeller hacia Messersmith, no satisfizo al embajador, pues aún con dicho ofrecimiento lo enfrentaban a hechos consumados, pues el convenio se había suscrito y no había nada que discutir, sino en todo caso comentar las maneras de llevarlo a la práctica. Y esto último tendría que hacerlo con Miguel Alemán, quien le era antipático en extremo.

Cuando, tres días después, el 18 de junio de 1942, Messersmith almorzó con Miguel Alemán, recibió la copia del convenio de colaboración entre la OCAIA y los miembros del Comité Mexicano y, para su sorpresa, se encontró con que algunas de sus observaciones habían sido consideradas hasta cierto punto. Esa fue la razón por la cual escribió una larga carta a Duggan para explicar su actitud, casi en tono de

⁵⁰ En todo este apartado se hace una reconstrucción de los hechos con base en las informaciones vertidas por los protagonistas en sus propios escritos. La correspondencia es abundante y los documentos demasiado extensos en algunos casos, por lo que he efectuado una labor de síntesis interpretativa.

disculpa, aunque sin buscar una reconciliación con Rockefeller, pues ahí mismo solicitó a Duggan que lo excusara con el director de la OCAIA por no haberle llamado por teléfono, “como hubiera deseado hacerlo”.

Para tratar de explicar sus confrontaciones con los miembros de la OCAIA y de establecer su postura respecto al proyecto, Messersmith señala en su misiva estar de acuerdo con que las películas argentinas eran una amenaza para el esfuerzo bélico y para los intereses estadounidenses. Luego, advierte que apoyar a otras cinematografías latinoamericanas no serviría porque carecían de infraestructura y reconoce el “excelente trabajo” de la industria cinematográfica mexicana, de acuerdo con sus condiciones. Sin embargo, en todo momento Messersmith deja entrever en sus opiniones su deseo de ser él quien dirigiera las negociaciones y el proyecto del Departamento de Estado con el cine mexicano, así como su fuerte oposición a que se invirtiera en él dinero estadounidense, lo cual estaba en evidente sintonía con la oposición de Hollywood.

Ésta fue la razón por la que Messersmith confrontó a la OCAIA en cada uno de los aspectos de la puesta en práctica del convenio. Lewis B. Clark, asesor económico de la embajada, había realizado ya, por instrucciones de Messersmith, un estudio denominado “La industria cinematográfica en México”. Pero el Departamento de Estado, para evitar que se echara leña al fuego, solicitó a través del Departamento de Comercio que Morris Hughes, cónsul general de Estados Unidos en México, contestara un cuestionario-encuesta con las interrogantes específicas de la OCAIA sobre la industria filmica mexicana, para lo cual se contó con una muy amplia colaboración del gobierno, los productores y los distribuidores (mexicanos y extranjeros) del país.⁵¹

El embajador objetó también la presencia y la cantidad de técnicos estadounidenses que harían la estimación de las necesidades de la industria filmica mexicana en materia de equipo, pero acabó por aceptar que vinieran y dijo que dos eran suficientes. La OCAIA mandó cinco y en agosto de 1942 llegaron a México Frank Fouce, Sidney Bowen, Victor Christensen, William Fender y Andrew Bertram, quienes realizaron su estudio entre el 10 de agosto y el 4 de septiembre de

⁵¹ NAW812.4061/MP259.

1942.⁵² Cuando Alstock planteó la posibilidad de viajar a México, al realizarse la evaluación, Messersmith impugnó dicha visita porque no le parecía necesaria sino hasta que, con base en el reporte de los técnicos, Alstock tuviera una razón valedera para hacerla. Aun así, Alstock viajó no una, sino varias veces a México, acompañado de algunos de sus subordinados en la OCAIA, los señores Looockwood, Robert Hastings y Harrison.⁵³

Cuando el estudio se concluyó, Messersmith comenzó a seguirles también el juego a los intereses de quienes en México estaban tratando de sacar ventaja del asunto, y que paradójicamente actuaban en concordancia con los intereses de Hollywood, opuestos a cualquier mejoría del cine mexicano con ayuda estadounidense. Messersmith avisó, o más bien denunció la visita de un grupo de empresarios mexicanos, encabezados por un prominente hombre de negocios de Estados Unidos, que querían construir un nuevo estudio y solicitaban para ellos el equipo que sabían que se proporcionaría a México. Su principal argumento era que los estudios existentes en México no estaban en condiciones de recibir el beneficio que se pretendía otorgarles, porque eran del todo inadecuados. Seguramente enterados por el propio Messersmith de que el Departamento de Estado planeaba invertir un millón de dólares en el cine mexicano, tasaron el presupuesto de su proyecto en 1 250 000.00 dólares y proponían aportar ellos una cuarta o tercera parte de lo que estimaban necesario para fundar un estudio nuevo y totalmente equipado (los futuros Estudios Churubusco), confiando en que, de ser aceptada su petición, recibirían ellos el millón de dólares presupuestado por el Departamento de Estado para el cine mexicano y tendrían que aportar una cantidad realmente menor.⁵⁴

⁵² NAW/812.4061/MP258. El nivel de la confrontación entre Messersmith y la OCAIA era tal que aquellos técnicos recibieron un instructivo para sus actividades donde lo primero que se les dijo fue “usted es empleado de los Estados Unidos, específicamente usted es empleado del Coordinador de Asuntos Interamericanos”.

⁵³ NAW812.4061/MP260. Los nombres completos de estos personajes no pudieron localizarse en la documentación, pero la lista de éstos y los anteriores da una idea de la magnitud de la influencia de la OCAIA en el cine mexicano, que los agentes británicos deploraban.

⁵⁴ NAW812.4061/MP284.

Es digno de mencionarse que los empresarios interesados en obtener el apoyo que el Departamento de Estado planeaba brindar al cine mexicano en condiciones muy ventajosas eran Harry Wright, fundador de la compañía Consolidated Steel Mills, un yerno de Ezequiel Padilla, a la sazón canciller mexicano, y Howard Randall, quien monopolizaba los equipos y servicios de sonido en el cine mexicano y había adquirido una muy mala reputación por su proceder deshonesto, pues rentaba los equipos en condiciones arbitrarias al no tener ninguna competencia. Randall argumentó ante Messersmith que en México no había necesidad de equipo sonoro, pues el suyo era de la mejor calidad; agregó que las deficiencias de los filmes mexicanos se debían a las pésimas condiciones técnicas generales de los estudios nacionales y a los inadecuados servicios de laboratorio, y finalizó asegurando que con el apoyo estadounidense al cine mexicano se destruiría su empresa, construida con mucho esfuerzo y sacrificio.

En Randall y sus lamentaciones, Messersmith encontró uno más de sus argumentos: el de que el proyecto de la OCAIA desestimularía la iniciativa privada en México y perjudicaría a empresas ya establecidas. El embajador fingió ignorar que ya se había iniciado un proceso de inflación en México por la entrada masiva de capitales estadounidenses y de refugiados, que estaban presionando la economía nacional junto con la adquisición o participación en industrias mexicanas prósperas por parte de inversionistas extranjeros, principalmente estadounidenses. Con saña, Messersmith se dijo intrigado y sorprendido de que los técnicos de la OCAIA no hubieran establecido contacto con Randall y, sobre todo, no hubieran reportado a la embajada, a la OCAIA y al Departamento de Estado nada sobre la presencia en México de Randall y sus equipos y servicios. Al tratar de inclinar el desarrollo del proyecto de la OCAIA hacia los intereses de quienes, en México, querían recibir aquel beneficio, Messersmith obraba en contra de la prioridad de reforzar cuanto antes la campaña de propaganda a través del cine. Por esta razón obtuvo como respuesta de Alstock que la OCAIA sí había sido informada de Randall y su empresa, así como de su mala reputación. Aquella era razón más que suficiente para no considerar a Randall y sus equipos en cuanto al proyecto de la OCAIA.

Messersmith objetó que técnicos del cine estadounidense dieran capacitación en México a sus homólogos de este país y propuso que ese personal fuera a actualizarse, con cargo para sus empleadores en el cine mexicano.⁵⁵ El acuerdo firmado por la OCAIA con el Comité Mexicano establecía que el equipo se vendería con facilidades a los estudios mexicanos y, ante esto, Messersmith argumentó que se propiciarían monopolios y competencias desleales entre los productores y los estudios, por lo cual propuso que los equipos se rentaran.

Eso, por supuesto, no solucionaba nada y hubiera sido peor, pues quienes podrían rentar los equipos serían sólo los productores más poderosos económicamente. Messersmith fue todavía más lejos y dijo al Departamento de Estado que, considerando las propias necesidades internas de Estados Unidos y las restricciones que para obtener equipo estaban sujetos los productores de Hollywood, el que se proporcionara a México tendría que ser usado, de segunda mano.⁵⁶

Messersmith objetó finalmente la participación financiera de la OCAIA o del Departamento de Estado, a través del Banco de México, en la producción y aseguramiento de los filmes que se produjeran, arguyendo que las entidades oficiales estadounidenses no tenían por qué convertirse en productoras de cine. El embajador estadounidense pretendía ignorar en este caso también que en aquel momento su gobierno ya participaba directamente en la producción de cine bélico en Hollywood, a través del financiamiento que proporcionaba a los productores estadounidenses.⁵⁷ Con su rechazo estaba, queriéndolo o no, sirviendo a los intereses de Hollywood, que definitivamente se negaban a aceptar que se fortaleciera la competencia en México. Fingiéndose que estaba del lado del sector privado del cine mexicano y con el argumento de que la ayuda de la OCAIA desestimularía la iniciativa privada, afectaría a empresarios ya establecidos y provocaría conflictos entre todos los sectores de la industria en general, Messersmith pro-

⁵⁵ NAW812.4061/MP260.

⁵⁶ *Loc. cit.*

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

ponía prácticamente que nada se diera al cine mexicano y, si la ayuda de la OCAIA hubiese de darse, su opinión era que la industria del cine mexicano tendría que pagar ciento por ciento por ella.

El embajador estadounidense hacía todas sus recomendaciones a sabiendas de que los empresarios de todos los sectores de la industria filmica mexicana no estaban, en lo general, en condiciones de afrontar el costo de impulsar en todos sentidos el crecimiento de la industria y, quizá, de que, por desgracia, aun si hubieran podido no lo hubieran hecho. Con su oposición, Messersmith servía a los intereses mezquinos de las *majors*, que preferían mantener al cine mexicano en el nivel de una industria local que no les diera demasiados problemas y cuyos filmes exitosos se pudieran aprovechar para contrarrestar los éxitos del cine argentino. Por desgracia, esta oposición de la embajada estadounidense servía a los intereses también mezquinos de quienes en el cine mexicano ya se hallaban establecidos y preferían seguir lucrando con la industria tal como existía, como beneficiarios en lo particular de lo poco que pudiera hacerse, antes que compartir con los demás los resultados de un mejoramiento general. Empresarios como Howard Randall querían que, si alguna ayuda hubiese de dar el gobierno estadounidense al cine mexicano, se entregara a ellos en lo particular. Sin embargo, las premoniciones de Messersmith no eran del todo descabelladas, pues al poco tiempo de la bonanza, la voracidad de las principales cabezas de todos los sectores de la industria habría de provocar serias confrontaciones que, hacia el final de la guerra, pusieron en graves aprietos a la industria. Como Randall, los líderes sindicales también buscaron apropiarse de los beneficios del apoyo de la OCAIA y Enrique Solís sentó al respecto un negro historial en el cine mexicano.⁵⁸

Aquel conflicto llegó a su clímax y a su fin (o más bien quizá a su aplazamiento para estallar con mayor virulencia más tarde), cuando Messersmith fue requerido a finales de 1942 para presentarse en una reunión con miembros del Departamento de Estado y la OCAIA. Ahí, Messersmith tuvo que aceptar una mediación en sus diferencias

⁵⁸ Véase al respecto el apartado sobre el cine mexicano en el alemanismo.

con Rockefeller y la OCAIA.⁵⁹ El Consejo de Producción de Guerra (War Production Board) había obtenido la mitad de los equipos requeridos por el cine mexicano. Las compañías hollywoodenses habían accedido, a regañadientes, a proporcionar equipo usado para cubrir 50% de los requerimientos estimados para México, con la condición de que se les restituiría todo con equipo nuevo, y fue así como la industria filmica mexicana recibió modernos, aunque no nuevos, reflectores, *dollies* motorizados, moviolas, reveladoras continuas y sistemas de *back projection*, entre otras novedades.⁶⁰ El otro 50% de los requerimientos de México sería fabricado junto con el equipo para compensar a las productoras estadounidenses.

Aunque México quedaba privado de la posibilidad de recibir 100% de sus requerimientos en equipo nuevo, debido a la tensión entre el War Production Board y el Board of Economic Warfare por una parte, y Hollywood por otra, se respondía a la urgente necesidad de reforzar el trabajo que de un modo informal se había iniciado ya con el cine mexicano, aunque fuera con equipo de segunda mano, y con la promesa de recibir con posterioridad el porcentaje faltante en equipo nuevo.⁶¹ De todos modos, esta solución fue una ganancia ante la negativa de Messersmith a que se proporcionara equipo al cine mexicano, con el argumento de que no había tal en existencia en Estados Unidos,

⁵⁹ NAW812.4061/MP287, minuta de la reunión celebrada en Washington el 26 de enero de 1943 entre los funcionarios de la OCAIA, el Departamento de Estado y el embajador Messersmith.

⁶⁰ Solís Chagoyán, *op. cit.*, p. 127. El *dolly* es el sistema mecánico que permite hacer desplazamientos de la cámara de cine mientras se filma. El *back projection*, cuya traducción literal es proyección posterior, permite que, con los actores colocados en el estudio frente a una pantalla translúcida en que se proyecta por detrás de la pantalla una película, se filmen escenas donde se simula la acción en escenarios naturales o locaciones previamente filmadas.

⁶¹ Todo parece indicar que, para cuando la parte faltante del equipo requerido por México estuvo lista, la urgencia de la guerra ya había pasado y se perfilaba el triunfo aliado. Esto y la presión de Hollywood, influyeron para que la parte faltante del equipo ya no se entregara a México, al menos no en las condiciones ventajosas que representaba el equipo proporcionado a los estudios cinematográficos mexicanos en 1942 y 1943.

ni siquiera para satisfacer los requerimientos de las productoras estadounidenses.

Messersmith se opuso terminantemente a que el equipo se vendiera a los productores mexicanos en condiciones y pagos fáciles y propuso que se estableciera un *pool* de toda clase de aparatos y accesorios que se rentaran. El argumento de Messersmith, de que al vender los equipos se propiciaría una competencia desleal, porque los comprarían los productores más poderosos, pesó en buena medida en las consideraciones de la OCAIA, cuyos miembros acordaron venderlo a los estudios CLASA y Azteca, con la condición de que estuvieran a disposición de todos los productores, los poderosos y los pequeños. En este terreno se procedió como en lo general se hacía en aquellas áreas cuya prioridad forzaba a que se facilitaran las cosas por parte de ambos gobiernos.

Las empresas mexicanas o de capital extranjero que estaban contribuyendo directamente al esfuerzo de guerra norteamericano recibieron tratamiento preferencial al dárseles prioridad en la asignación de equipos y materias primas para los que frecuentemente no requerían "certificados de necesidad"; a veces no se incluía su abastecimiento en la cuota de México. Claro que tenían estrictamente prohibido traspasar sin autorización excedentes de sus insumos a otras empresas de sus características.⁶²

De hecho, una de las primeras acusaciones que le hicieron a la industria, quienes se oponían a la ayuda de la OCAIA para el cine mexicano, fue la de que una fina cámara moderna se había vendido nueva a productores chilenos por los dueños de los estudios mexicanos, que confiaban en recibir pronto y a bajo costo equipos e insumos estadounidenses. La acusación provenía de Howard Randall, quien agregó en la ocasión que no importaba qué equipos se enviaran de Estados Unidos a México, pues los estudios existentes (Stahl, Azteca y CLASA) eran inadecuados y lo que se necesitaba antes que nada era otro

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

nuevo, en tanto ninguno de los disponibles estaba preparado realmente para mejorar sus condiciones. Por supuesto, Randall abogaba por sí mismo y por el grupo con el que pretendía participar como inversionista en la construcción de los futuros Estudios Churubusco, para cuyo proyecto buscaban desesperadamente apropiarse del apoyo de la OCAIA.⁶³

A las argumentaciones de Messersmith, de que el gobierno estadounidense no debería convertirse en productor de cine en México, se respondió con la disposición de que la OCAIA financiaría únicamente filmes específicos de propaganda, porque como había pasado en Estados Unidos, este tipo de cine era riesgoso y había muy poco interés en los productores mexicanos por producirlo. De la misma manera en que las productoras de Hollywood habían recibido dinero del gobierno estadounidense para producir filmes de propaganda, la OCAIA proporcionaría recursos económicos en dinero a los productores mexicanos para este fin, aunque no de manera directa, sino a través de un fideicomiso establecido para el efecto en el Banco de México.⁶⁴

Por otro lado, la OCAIA proporcionaría película virgen a los productores mexicanos a través del Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana (Committee on Raw Film of the Mexican Film Industry),⁶⁵ integrado por prominentes miembros de la industria nacional del cine, entre los que se contaban productores como Salvador Elizondo (presidente), Gregorio Walerstein, Raúl de Anda, Jesús Grovas y B. J. Negules, de la American Photo Supply,

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

⁶⁴ En una forma un poco tortuosa, el financiamiento brindado a los productores del cine mexicano se concretó mediante un mecanismo en que la OCAIA depositaba dinero en un fideicomiso en el Banco de México. El gobierno mexicano transfería a su vez los fondos, a través de la Secretaría de Hacienda, a un fideicomiso en el Banco Cinematográfico, S. A., que directamente proporcionaba los recursos a los productores.

⁶⁵ Sobre el otorgamiento de película virgen y químicos para los procesos de laboratorio, además de los equipos, véase la entrevista que Aurelio de los Reyes realizó a Enrique Solís Chagoyán el 20 de mayo y 3 de junio de 1974, PHO/2/8, pp. 100-102.

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

Ciertos indicios sugieren que el proyecto de apoyo al cine mexicano por la OCAIA comenzó a funcionar inclusive antes de que el convenio firmado el 15 de junio de 1942 se llevara a la práctica. En la síntesis de la primera versión del plan de Whitney, se proponía crear una corporación estadounidense, la ya mencionada Prencinradio, de la que se decía que “sería asimilada al precedente ya establecido por la OCAIA”.⁶⁷ No hay información en los archivos mexicanos ni en los estadounidenses o ingleses sobre este precedente, pero varios hechos requieren interpretación.

Entre los proyectos de la OCAIA hubo uno ya mencionado, conforme al cual “Robert Taylor interpretaría al héroe sudamericano *Simón Bolívar* [...]”.⁶⁸ El filme no se rodó en Hollywood, pero como se indicó antes, fue producido en México y dirigido por Miguel Contreras Torres en 1941. La película requirió una inversión de un millón de pesos,⁶⁹ cuando el costo promedio de las producciones mexicanas en 1941 era de 156 000.00 pesos.⁷⁰ Al ser un éxito de taquilla en todo el mundo de habla hispana, la inversión fue recuperada,

⁶⁶ El mencionado es el nombre oficial de dicho Comité, tanto en español como en inglés, de acuerdo con sus denominaciones en la documentación estadounidense y mexicana. Véanse al respecto AGN/MAC/523.3/66. El domicilio del Comité, de acuerdo con el membrete de sus papeles, era el mismo de la División de Cine de la OCAIA en México: calle Ejido 43, despacho 508. Enrique Solís Chagoyán se refiere al empresario de American Photo como el señor Nebules y agrega que proporcionaba a la industria del cine mexicano la película virgen necesaria “al 50%”, sin especificar si el porcentaje se refiere a un descuento o a un porcentaje de crédito. Solís, *op. cit.*, p. 142. Véase también Zacarías, *op. cit.*, p. 60.

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

⁶⁸ Usabel, *op. cit.*, p. 161. Algunas otras referencias citan a Errol Flynn, Tyrone Power y hasta Clark Gable como los posibles intérpretes del filme que no se realizó en Hollywood y que llevaría por título *The Life of Simón Bolívar*.

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

⁷⁰ Véase el cuadro K sobre costos promedios de producción por película en el cine mexicano y el cuadro L sobre el costo por especialidades de cada uno de los rubros relativos a la producción de un filme.

aunque desde luego al costo de una fuerte campaña publicitaria orquestada desde los gobiernos de las repúblicas latinoamericanas, particularmente Venezuela y México. La correspondencia de algunos productores que solicitaban apoyo al gobierno mexicano para producir filmes que alentaran el patriotismo y el nacionalismo y que exaltaran los ideales de democracia y libertad de los aliados permite saber que, a través de la Secretaría de Hacienda y del Banco de México, el gobierno mexicano proporcionaba financiamiento a varios productores, entre los cuales uno de los más beneficiados fue, siempre, Miguel Contreras Torres, como su correspondencia personal lo prueba.⁷¹

También se puede deducir que aquel apoyo no lo proporcionaba del todo precisamente el gobierno de México, sino también el Departamento de Estado, pues prácticamente en toda la correspondencia diplomática estadounidense se repite el argumento de que la ayuda que la Casa Blanca daba al cine mexicano debía mantenerse virtualmente en secreto. Por supuesto esto no fue posible hasta que el proyecto británico en Argentina forzó al Departamento de Estado a un plan más sólidamente estructurado y a un convenio específico de colaboración con el gobierno y la industria del cine mexicanos.

Por otra parte, impidieron mantener el secreto las constantes visitas a México del personal de la OCAIA, de los cinco expertos que vinieron a hacer el estudio de las condiciones y las necesidades de la industria en términos de instalaciones, equipo y accesorios, y después la de los asesores técnicos que vinieron a dar capacitación hasta el fin de la guerra.

La misma batalla que se desató entre la gente del cine mexicano, por ser principal beneficiaria de aquella ayuda, hizo correr rumores, diatribas, reclamos e informaciones de toda índole. Se puede suponer entonces que posiblemente la ayuda al cine mexicano se inició antes de 1942 y se mantuvo en secreto dentro de lo posible, hasta cuando las amenazas alemana y británica de infiltrar al cine argentino obligaron al Departamento de Estado a impulsar un proyecto y un

⁷¹ Véase el apartado dedicado al cine de Contreras Torres, cuyo caso es el más significativo y prototípico de lo que por entonces ocurría en el cine mexicano en cuanto a la producción de cine nacional de propaganda fílmica patrocinada por los gobiernos mexicano y estadounidense.

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

Hay que recordar también que, cuando la OCAIA empezó a apoyar al cine mexicano, llegó en auxilio de los esfuerzos previos que el propio gobierno de México estaba haciendo. Y señalemos además que, en cuanto a la distribución de esa cinematografía, las compañías estadounidenses ya estaban distribuyendo los filmes mexicanos exitosos en Sudamérica, porque algunos de ellos fueron más rentables económicamente que algunas de las producciones hollywoodenses y porque, con el cine mexicano, Hollywood estaba frenando el éxito del cine argentino, que se iba convirtiendo en una fuerte competencia para todos. La diferencia fue que, si antes las *majors* elegían cuáles filmes mexicanos distribuir, normalmente las que les permitían obtener pingües ganancias, el convenio de 1942 las obligó prácticamente a distribuir toda la producción mexicana, sobre todo la que tuviera carácter propagandístico.

A pesar de esta situación, las distribuidoras mexicanas siguieron operando, lo cual permitió a las casas hollywoodenses seguir eligiendo distribuir prioritariamente lo mejor o más rentable de la producción filmica de México, como fue el caso de Columbia Pictures, que se convirtió en la distribuidora oficial de los filmes de Mario Moreno, Cantinflas, producidos por Posa Films, S. A. En tal estado de cosas, durante 1942 y 1943 se alcanzó la cúspide de las buenas relaciones diplomáticas de México con los aliados. Un hecho ilustrativo lo fue por ejemplo el que Nelson Rockefeller, para afianzar la buena labor

⁷² En forma similar a como Enrique Solís se atribuyó como un logro personal la ayuda de la OCAIA para el cine mexicano (PHO/2/8, pp. 101-110), Esther Fernández consideró que aquella ayuda se debió a su influencia sobre Francis Alstock, entonces su novio y titular de la OCAIA en México. Véase Esther Fernández, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 8 y 14 de enero de 1976, PHO/2/53, p. 35. Por su parte, Raúl de Anda consideró que el apoyo estadounidense se debió a Miguel Alemán. Raúl de Anda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 y 28 de noviembre de 1975, PHO/2/48, p. 50. Salvador Elizondo diría simplemente de los funcionarios de la OCAIA y el Departamento de Estado que “nos ayudaron mucho. Mucho, mucho ayudaron”. Salvador Elizondo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 18 de junio de 1975, PHO/2/27, p. 55.

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

En otro de sus viajes a México, Rockefeller y su esposa permanecieron como invitados de honor del gobierno avilacamachista entre el 14 y el 22 de septiembre de 1943 y, al coordinarse su visita con los festejos por la Independencia mexicana,⁷³ pudieron atestiguar personalmente la marcha de la industria filmica y los filmes histórico-propagandísticos que por esa fecha se estrenaban, como no había ocurrido antes y no ocurriría después en el cine mexicano.

Un poco a la sombra de este romance mexicano-estadounidense, que se suponía representativo de la relación de México con todos los aliados y de la relación estadounidense con toda Latinoamérica, los británicos también participaban de la euforia pro aliada en México, aunque por supuesto en muchísimo menor escala y la única cinematografía excluida del todo en esta relación fue la francesa. Independientemente de que se supo en aquel tiempo que detrás de la firma Films Mundiales, S. A. (fundada en 1941 y encabezada por Agustín J. Fink) había capitales franceses de ya largo arraigo en México, como los del señor Hipólito Signoret, socio principal de Films Mundiales e importante accionista de los Estudios CLASA,⁷⁴ los otros proyectos franceses en el país fueron considerados de raigambre antiestadounidense, y por supuesto fueron bloqueados por la OCAIA.

Hacia marzo de 1944, se diría que Jaques Constant escribía una historia cuya interpretación correría a cargo de Dolores del Río, dirigida por Louis Jouvét, y sobre la cual se estaba decidiendo si se rodaría en México o en París, aunque se pretendía hacerla en francés y castellano. Sin embargo, aquel proyecto nunca se realizó.⁷⁵ Por otra parte, cuando Julio Bracho se disponía a colaborar con Jouvét en otra cinta, de cuya producción se haría cargo Films Mundiales, la OCAIA se negó a proporcionarles la película virgen necesaria con el pretexto de

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

⁷⁴ Elizondo, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷⁵ Novo, *op. cit.*, pp. 91 y 95.

que las prioridades de guerra impedían hacerlo, aunque en realidad el Departamento de Estado desaprobaba las declaraciones antiestadounidenses de Jouvét. Ante la indisponibilidad de ese material por vía de la OCAIA, los patrocinadores de Bracho y Jouvét se disponían a importar película belga Gavaert, pero la remesa correspondiente se canceló a consecuencia de las invasiones nazis en Europa, que también descartaron definitivamente aquel proyecto.⁷⁶ En realidad pesaron demasiado las acusaciones que el gobierno de Estados Unidos hizo ante la Secretaría de Gobernación de México, en el sentido de que Jouvét era petainista y colaborador del gobierno de Vichy en la Francia ocupada por los nazis.⁷⁷

Las relaciones de México y Gran Bretaña en términos de cine no llegarían tampoco demasiado lejos. Por cortesía del Ministerio de Información británico, y con patrocinio de la Sociedad Británico-Mexicana (The British-Mexican Society), la embajada de México en Gran Bretaña exhibió a finales de abril de 1943 las películas mexicanas *Huapango* y *La liga de las canciones*, dentro de un programa de conferencias, actos de beneficencia y actividades culturales con que se celebró el reinicio de las relaciones británico-mexicanas. El 2 de mayo de 1943, la embajada mexicana en Gran Bretaña informaba del gran éxito obtenido por los filmes, pese a que se habían exhibido sin doblaje a la lengua inglesa, lo cual obstaculizó su presentación comercial. En el mismo reporte se decía que “en vista de la falta temporal de películas continentales europeas” se estimaba como una buena oportunidad la realización de películas mexicanas en inglés o “fácilmente

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

⁷⁷ *Cfr.* Novo, *op. cit.*, p. 120. Novo deja entrever que la actitud de los gobiernos estadounidense y mexicano fue bastante sospechosa, lo cual permite suponer que el fin último era bloquear la entrada en el cine mexicano de otros intereses que no fueran los del Departamento de Estado: “Claro que es bastante extraño que hasta ahora se entere Gobernación de que Louis Jouvét trabajó en Vichy, con su Compañía, hasta que pudo salir con el más válido pretexto [...] Reforzaba uno esta creencia al ver que *los ministros de la Francia Libre cultivaban gustosos la amistad de Jouvét, detalle que indicaba, o que ellos estaban seguros de no incurrir en culpa política, o de que el arte está por encima de las intrigas.*” Las cursivas son mías.

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

Sin embargo, los vínculos de México con la Gran Bretaña en cuanto a cine no llegarían nunca a más. Las *majors* hollywoodenses no lo permitieron entonces ni lo permitirían nunca después. Una cosa era que, forzadas por el Departamento de Estado, le permitieran a México una parte considerable de sus “mercados naturales”, los de habla hispana, y otra que le abrieran el camino para entrar en el mercado inglés, quizá el más importante para el cine hollywoodense. Ya hemos mencionado antes el bloqueo que las distribuidoras hollywoodenses impusieron al cine inglés para su adecuada distribución y exhibición en México y en Latinoamérica en lo general. Esto explica que la empresa Filmsales, representante de los intereses de las producciones hollywoodenses en Gran Bretaña, que se había comprometido a realizar todos los gastos de almacenamiento, doblaje y copiado, retuviera los filmes en la aduana de Londres, informando que “las devolverían por resultarles incosteables los gastos para el doblaje”.

Así, la compañía mexicana EMA (España-México-Argentina), del general Juan F. Azcárate, cedió las películas a la embajada mexicana en el Reino Unido, para las actividades mencionadas y con la esperanza de que, a través de dicha instancia, se les auxiliaría para conseguir la explotación comercial de las películas en el mercado inglés. Ante la imposibilidad de conseguirlo, en parte quizá también porque Juan F. Azcárate había sido identificado como simpatizante del Eje, EMA envió la instrucción de que los filmes se remitieran a España a la atención de Antonio Rey Soria, distribuidor del cine mexicano en la Península ibérica. El cine mexicano tenía vedado por Hollywood intentar llegar demasiado lejos en otros mercados del cine mundial y, aunque algunas veces llegó a conseguirlo, la consigna de las *majors* fue siempre no permitirle ir más allá de su “mercado natural”, el del mundo de habla hispana. Esto, por razón de la guerra, mientras ella durara, y por la determinación del Departamento de Estado y la OCAIA.

En reciprocidad a las cortesías de México, se respondía sólo con actos similares por parte de los ingleses. El 21 de junio de 1943, por

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

gentileza de la legación inglesa, se exhibió en la Secretaría de Relaciones Exteriores de México la película británica *Hidalgos de los mares* (*In Which We Serve*, de Noel Coward y David Lean), una historia de la marina británica, considerada en su momento por Lowell Thomas como “la mayor de todas, la película épica de la Segunda Guerra Mundial”.

Mientras se desarrollaba la luna de miel y fructificaba en todo su esplendor el romance entre la OCAIA y el gobierno mexicano con la industria del cine en México, Hollywood y la embajada estadounidense se mantuvieron a la expectativa, sometidos por las circunstancias y por las entidades contra las que nada podían hacer por el momento, pero sin aceptar nunca como una situación de hecho lo que para ambos era una afrenta. Hollywood continuaría a través de sus “informantes”, que tan útiles servicios prestaban a los representantes de las *majors* en México y la embajada, sin cejar en su empeño de interferir en las relaciones de la OCAIA con el Departamento de Estado y con la industria del cine y el gobierno en México.

En julio de 1943, en la cúspide de aquella colaboración, la embajada estadounidense solicitaba al Departamento de Estado que toda la correspondencia dirigida al representante permanente de la OCAIA en México, Frank Fouce, tanto por el propio Departamento como por la OCAIA, se enviara también al embajador. Aun cuando se decía en aquella solicitud que Francis Alstock y Frank Fouce habían estado en contacto frecuente con la embajada y habían mantenido informado ampliamente al titular de la misma sobre el proyecto del cine en México, se pedía que de toda la correspondencia de la OCAIA se enviara “copia al archivo de la embajada”.⁷⁹ Messersmith y Hollywood tendrían que aguardar tiempos mejores.

En correspondencia, en este periodo de luna de miel entre Estados Unidos y México durante la guerra, algunos proyectos filmicos de la OCAIA en Hollywood reflejaron también aquel romance. Después de hacer *Saludos amigos* (1943), un corto animado en el cual el personaje del *Pato Donald* conoce al *papagayo* brasileño *Pepe Carioca*, representa-

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

tivo del aliado sudamericano más importante de Estados Unidos, Walt Disney fue estimulado para que hiciera un proyecto todavía más grande y costoso, cuyo objeto sería la reconciliación y la limpieza de la imagen de México, así fuera a través de dibujos animados. Esto se hizo, con

Los tres caballeros, en la personificación de Panchito, un gallo charro, pistolero y sombrerudo. Ciertamente un tanto del viejo estereotipo sobrevivía en Panchito, pero era un tipo totalmente adorable y divertido, aunque asertivo que mostraba al pato Pascual (el pato Donald) y a José Carioca las maravillosas bellezas de México [...] México jamás se había presentado con una imagen tan positiva y benigna por Hollywood.⁸⁰

El 14 de diciembre de 1944, Max Gómez, gerente de RKO en México, invitó a Manuel Ávila Camacho y su esposa a la *première* mundial del filme, en una función en la que estarían también los señores Miguel Alemán y Walt Disney, acompañados de sus respectivas esposas. Gómez hacía hincapié en que, para esta película, Disney había puesto “todo su esfuerzo para glorificar a México”, y le pedía que asistiera “por tratarse de una película que mostrará nuestras costumbres vernáculas al mundo entero y cuya *première* mundial le fue rehusada a Brasil, dándole preferencia a México”.⁸¹

Si *Los tres caballeros* fue la imagen más “positiva y benigna” que Hollywood pudo ofrecer sobre México y Brasil, a lo que el público mexicano y latinoamericano pareció asentir con su copiosa asistencia a las salas en que la cinta se proyectó, para algunos sectores quedó claro lo que aquel dudoso honor representaba realmente. En comentario sobre la tertulia en que la *intelligentzia* y la aristocracia mexicanas discutieron el filme, Salvador Novo volcó su desacuerdo respecto a *Los tres caballeros* con estas palabras:

Lo que le faltaba al cine, que es subordinar al hombre a los animales dibujados, es la primera y triste gloria de esta película haberlo logrado. Vivimos

⁸⁰ Mora, *op. cit.*, p. 73. Las cursivas son mías.

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

pues la época de la absoluta renuncia, de la voluntaria abdicación; la época en que no solamente el teatro cede al cine, con cuanto ello implica en mecanización y servidumbre del hombre; sino en que aún dentro del cine, el hombre cede más al dibujo, y los peleles alcanzan el éxito: *la época de Charlie MacCarthy y los cancilleres; la época en que se aplaude que un país —y se aplaude en ese país— se ilustre por el símbolo de un ave de corral con pistolas y desplantes a la Jorge Negrete, como este propio artista ha renunciado (y por las mismas ilusorias compensaciones) a otra expresión y a otra personalidad que no sea la de Pancho Pistolas humanizado que encarna en todas sus películas [...]* De todos mis contradictores en el opuesto juicio sobre la película disneica, don Enrique Contel es quien mejores argumentos expone. Me hace ver que *el genio del creador de Donald se revela en el detalle, no advertido por nadie, de que sea el pato quien como dicen los del oficio, se robe la película, constituya su verdadero protagonista, y no abdique nunca, ni en aquellas secuencias en que el embrujo de Bahía, o la tronadera estruendosa de México podrían opacarlo, de su importancia ni de su intervención vencedora.*⁸²

De todos modos, la cinta fue un éxito continental y, aunque no había razones valederas para lamentarlo en aquel país, Argentina no podía ser invitada a la fiesta. En las personificaciones de Donald, Pepe Carioca y Panchito, los tres amigos hemisféricos fueron Estados Unidos, Brasil y México, en circunstancias de igualdad los tres, en tales dibujos animados. Y así, con toda esta profusión de imágenes, apelaciones y proclamas, Estados Unidos y México dieron fuerza a una dinámica propagandística que, inspirada por la Oficina de Información de Guerra, la OCAIA y la complacencia de los productores del cine mexicano ante las demandas oficiales del régimen, creó a través del cine un mundo de simbolismos, un mundo en el que conceptos como democracia, unidad, fascismo, etc., conformaron una parte sustancial de aquel imaginario colectivo.

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

IV EL CINE QUE YO SOÑÉ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Novo, *op. cit.*, p. 121.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LOS GÉNEROS/TEMAS CINEMATOGRAFICOS Y LA PROPAGANDA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA LITERATURA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA LITERATURA UNIVERSAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA BÚSQUEDA DE LA MEXICANIDAD

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

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

³³ Introducción tomada del filme *Los miserables*.

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

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

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

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

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

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

Ramón: Pobre gente...;

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

Ramón: Pero esa miseria oprimente del jocal;

María Nieves: Es el único hogar que conocen;

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

María Nieves: Hay que enseñarles a tener ambiciones;

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

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

Ramón: Si queremos subsistir necesitamos cultura;

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

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

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

³⁶ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ *Loc. cit.*

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

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

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

LA “ESCUELA MEXICANA” DE CINE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Novo, *op. cit.*, p. 179.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL PORFIRIATO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL MELODRAMA RANCHERO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL ESPIONAJE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁵ *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

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

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

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

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

Soy puro mexicano
y nunca me he dejado

si quieren informarse
la historia les dirá

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA RELIGIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁶ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

⁷⁸ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸² *Loc. cit.*

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

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

LA GUERRA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁰ Novo, *op. cit.*, p. 36.

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

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

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

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

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

⁹⁴ Di Nubila, *op. cit.*, p. 358.

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

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

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

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

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

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

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

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

EL GÉNERO HISTÓRICO EN EL CINE MEXICANO

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

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

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

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

⁹⁸ *Cfr. Mora, op. cit.*, p. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹ Tomado de los diálogos del filme.

¹⁰² *Ibid.* Texto final de la película.

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

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

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

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

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

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

EL CINE “PATRIÓTICO” DE MIGUEL CONTRERAS TORRES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁹ *Ibid.*, 12 de mayo de 1941.

¹¹⁰ *Ibid.*, 2 de junio de 1941.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

¹¹⁹ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²² *Ibid.*, p. 49.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁹ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AMÉRICA Y EUROPA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁴ *Ibid.* Las cursivas son mías.

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

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

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

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

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

acontecimientos de todos los siglos: el descubrimiento de América. *En el siglo xv existía en la vieja Europa una nación poderosa, hidalga y plena de fe en su destino, España...*1485.¹⁵⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶³ *Loc. cit.*

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

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

LA HISTORIA MEXICANA Y LA RELACIÓN CON FRANCIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ *Ibid.*, Introducción del filme.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷³ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁰ *Loc. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TERCERA PARTE

V FIN DE UNA ERA

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial la cinematografía de México se había convertido ya en una verdadera ofensa 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 Reachí 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 Reachí 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 Reachí, 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 Reachí, 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 Reachí son objetables por nuestro gobierno, no estamos en condiciones de recomendar al gobierno mexicano para que cancele su solicitud (de Manuel Reachí)”. El filme propuesto inicialmente por Reachí 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. Reachí 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 fílmica 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, 1° 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 antestadounidense, 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.

VI EL DESENLACE

La economía de guerra, que junto con el *New Deal* y la política del buen vecino había ayudado a Roosevelt a superar por fin la crisis de anteguerra, estaba a punto de pasar a una etapa aún más brillante: la de la política económica de reconstrucción. El conflicto bélico había sido, en todos los sentidos, beneficioso para Estados Unidos y estaba a punto de serlo incluso más. Reconstruir el mundo parecía un negocio todavía más rentable que la guerra misma, y aquel país se aprestaba a acometer la empresa con ímpetu, pues era el gran vencedor. Prácticamente todos los participantes directos en la conflagración, de ambos bandos, se encontraban devastados, con la excepción de Estados Unidos, que emergía como gran superpotencia. Por otro lado, luego de haber afianzado su poder y su hegemonía sobre Latinoamérica, Europa y Asia parecían la nueva tierra de promisión. La confianza por lo alcanzado en nuestro continente daba fundamento al nuevo proyecto.

La Casa Blanca había patrocinado un discurso panamericanista que en 1946, pasada la urgencia bélica, se antojaba demagógico, hueco e inútil. No se propició nunca, y se tuvo cuidado de evitarlo, un discurso o una política panamericanistas que, por ejemplo, tendieran a unificar América Latina para negociar, en un mismo bloque hemisférico, la relación de todas esas repúblicas en la posguerra, como el que se había planteado años antes: el del "buen vecino". En consecuencia, todas quedaban con el saldo de un relativo desarrollo alentado para satisfacer los requerimientos del gigante del norte, sin planeación y sin considerar las necesidades propias de cada país. Además, las naciones latinoamericanas se hallaban, en muchos casos, endeudadas y sometidas a una relación de dependencia de la que difícilmente podrían sustraerse en el futuro inmediato.

Después de mediados de los años cuarenta, sobre todo al final de ese decenio, fue claro que el inicio de la guerra abrió un periodo de grandes expectativas, en tanto que surgió en América Latina un ímpetu industrializador, de comercio interregional y de expansión del Estado. Pero hacia el final del decenio las promesas se planteaban como insatisfechas, con el resultado de que el modelo industrializador de sustitución de importaciones, propiciado al inicio de los años cuarenta, carecía de un énfasis fuerte en la promoción estatal de industrias básicas y del comercio interregional coordinado, y devino en un modelo de desarrollo orientado hacia el consumo y, por tanto, a la dependencia de las importaciones, ignorándose considerablemente cuestiones básicas de eficiencia económica.¹

Fue así como se evidenció que Estados Unidos no deseaba contribuir a la constitución de potencias económicas en América Latina, ya que desde la perspectiva del Departamento de Estado ello sería un "error" y representarían peligro. Por eso, el gigante del continente había decidido concentrar todos sus esfuerzos en la reconstrucción de Europa y Asia mediante el Plan Marshall (propuesto en junio de 1947 por Georges Marshall, el recién nombrado secretario de Estado). La política económica destinada para tal fin trajo a Estados Unidos un nuevo auge de su desarrollo interno, aliados por todo el mundo para enfrentar la fuerza comunista y una etapa de consolidación del *american way of life* como el modelo al que se suponía que todas las naciones podrían y deberían aspirar.

Sólo que si aquello no era fácil para los países que intentaban levantarse de entre sus ruinas, tampoco lo era para las naciones latinoamericanas. En la política exterior estadounidense, el Plan Marshall para reconstruir a Europa desplazó el interés previamente existente por la política del "buen vecino" hacia América Latina, lo cual dejaba a las repúblicas de la región no solamente comprometidas con su benefactor, sino con una serie de expectativas insatisfechas y difíciles de colmar, no sólo en lo material, sino también en lo político y en lo social.

¹ Thorp, citado en David Rock, *Latin America in the 1940s. War and Postwar Transitions*, Los Ángeles, University of California Press, 1994 (Latin American Studies), p. 57.

Los años cuarenta se habían iniciado en una atmósfera que parecía implicar que los Estados Unidos podrían eventualmente alinearse con las fuerzas progresistas de América Latina y asumir el liderazgo en el desarrollo económico y político de la región. Sin embargo, esta atmósfera fue sofocada gradualmente en cuanto Estados Unidos volvió su atención primero hacia la destrucción del nazismo y después a la contención del comunismo.²

Cuando se llevó a cabo la Conferencia de Chapultepec, a principios de 1945, Estados Unidos ya había redefinido su relación con el resto del mundo, de modo que al asignarse mayor prioridad a Europa occidental en su política exterior, pudo observarse un cambio paralelo en su actitud ante los sistemas políticos de América Latina.

Al inicio de los años cuarenta, en tanto Estados Unidos se comprometió cada vez más con la “defensa de la democracia” en Europa y en el mundo entero, según la propaganda de la época, se buscó difundir valores similares en América Latina y se pretendió influir enérgicamente en las transiciones políticas de la región hasta la mitad del decenio. Aunque, en aras de proteger su “defensa de la democracia” en el mundo, Estados Unidos llegó a condescender con regímenes de corte dictatorial, como los brasileños o los argentinos, su apoyo a las democracias en América Latina fue muy intenso hasta antes de que se fundara la Organización de las Naciones Unidas en junio de 1945, pero inmediatamente después de ello menguó.

Así, hacia 1946, las incipientes democracias latinoamericanas vieron disminuido su lustre ante los ojos de Estados Unidos, a causa de la fuerte carga nacionalista y de la expansión del Estado que se había propiciado en ellas para combatir al Eje. Paradójicamente, el relativo desarrollo económico y político impulsado por la intervención estatal había sido también causa propicia, no deseada, del crecimiento y la consolidación de partidos y sindicatos que parecían acusar tendencias comunistas, en opinión del Departamento de Estado, tan sólo porque abogaban por unos derechos y unas libertades que, se suponía, habían contribuido a derrotar a los regímenes totalitarios del Eje.³

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, pp. 268-269.

Para los gobiernos latinoamericanos fue necesario congraciarse con su benefactor del periodo bélico y alinearse ahora en la lucha contra el comunismo, lo cual suponía la consolidación de economías capitalistas y un paulatino retorno de las dictaduras, con el pretexto de que sólo así se podría contener la expansiva amenaza roja del comunismo. Se abonó el terreno para que el fascismo volviera a Latinoamérica con Pérez Jiménez en Venezuela, Fulgencio Batista en Cuba, Anastasio Somoza en Nicaragua, Alfredo Stroessner en Paraguay y otras dictaduras castrenses como las de Brasil o Argentina, esta última bajo el disfraz del populismo de Juan Domingo Perón.

EL GOBIERNO ALEMANISTA

México no fue la excepción en cuanto a adoptar aquella ideología anticomunista, reflejada tanto en lo económico como en lo político, en prácticamente todos los ámbitos del gobierno alemanista, de 1947-1952, tipificado frecuentemente como un régimen autoritario, con rasgos de civilidad y modernización. El Partido de la Revolución Mexicana (PRM) se había transformado a principios de 1946 en Partido Revolucionario Institucional (PRI), en la búsqueda de un beneficio directo para el entonces candidato oficial y luego presidente entre 1946-1952. Tras el aparente intento de alcanzar una mayor institucionalización de la actividad política en el interior de la República, había estado el de consolidar el control partidario de las centrales de provincia, con el propósito explícito de multiplicar las adhesiones con el candidato a la sucesión presidencial. Tal proselitismo, como quedaría claro después, implicaría una mayor sujeción de las clases trabajadoras, que no recibieron en contraparte, por su sometimiento, beneficios notorios resultantes de la cada vez más acentuada corporativización.

Fue muy significativo al respecto que, a escasos treinta días de iniciado el gobierno alemanista, se promulgó el nuevo artículo 3° constitucional, mediante el cual se sustituía el concepto de la educación socialista por el precepto de que la enseñanza impartida por el Estado sería laica, nacionalista y gratuita. Ése fue uno de los primeros síntomas del

anticomunismo del régimen, que comprenderían la *cuasi* condena a las reivindicaciones sociales de cualquier orden, so pretexto de que estaban teñidas de comunismo y eran antipatrióticas por amenazar el desarrollo del país.

Ilustrativo de las nuevas tendencias lo fue también el hecho de que el 15 de febrero de 1947 se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, con asistencia de representantes del gobierno, la banca, el comercio y el cuerpo diplomático acreditado en México, el abanderamiento de la *Gran Orden Masónica de las Américas* (Familia Latinoamericana), que se había constituido en noviembre de 1946 por iniciativa de algunos dignatarios de la *Gran Orden de los Elks* y del señor Henry Chery, de Estados Unidos. Como presidente de la nueva orden se nombró a Antonio C. Díaz, ex asesor jurídico del Estado Mayor Presidencial, quien informaba a George C. Marshall, secretario de Estado estadounidense, que aquella agrupación se había formado ante “la necesidad de desarrollar una amplia labor de unificación interamericana en favor del nuevo mundo democrático y de fortalecimiento contra las probables agresiones de los totalitarismos aún subsistentes”.⁴

Tiempo después, hacia mayo de 1948, la Legión Panamericana de México, registrada ante notario público desde el 5 de mayo de 1939, comunicaría al presidente Harry S. Truman que “[nuestra] resuelta determinación de combatir el comunismo está trazada y para ello la Legión Panamericana de México ha depositado su confianza en nosotros; confianza que no será defraudada bajo ninguna circunstancia [sic], y antes bien será con creces sobrepasada”.⁵ Parecía quedar clara en aquel mensaje una nueva alianza, entre Estados Unidos y las repúbli-

⁴ NAW/812.43/2-1747, Antonio C. Díaz a George Marshall, 17 de febrero de 1947. Indicativo de la ansiedad que todavía causaban las amenazas de las ideas totalitarias lo fue quizá el que el gobierno mexicano no dio por concluido el fin del estado de guerra con Alemania sino hasta el 7 de julio de 1951.

⁵ Se establecía además que la revista *Voces de América* sería el órgano oficial de esa agrupación, cuya sede se ubicaba en la calle de Tacuba 52, despacho 2. NAW812.43/5-2648, del coronel Anibal M. Cervantes a Harry S. Truman, el 26 de mayo de 1948. Cervantes era a la sazón el comandante en jefe de la Legión Panamericana de México.

cas al sur del Río Bravo, en tanto que en la mencionada organización aparecían como comandadores de la misma los presidentes de las 21 repúblicas latinoamericanas, quienes participarían a través de sus respectivos embajadores en México, registrados ante la Legión como consejeros de la misma. Con aquellas aseveraciones, por otra parte, Díaz se refería pues al hecho de que, una vez vencido el nazi-fascismo, el comunismo se planteaba en la posguerra tan amenazante como aquél o como el falangismo.

Aquellos hechos fueron los primeros de muchos más que habrían de tipificar al nuevo régimen como enemigo de todo lo que pareciera socialismo-comunismo. De ahí que el gobierno alemanista declarara como sus proyectos fundamentales la democratización política y el crecimiento económico basado en la industrialización y en una agricultura tecnificada, que llevarían a México por el camino de la modernización y de la independencia frente al exterior, planes que se convirtieron en discurso demagógico si se considera cuán poco de ellos se realizó.

A la larga quedó claro que, tanto las nuevas condiciones internacionales, como las propias contradicciones internas, obstaculizaron también a un régimen que acabó por posponer el desarrollo y el beneficio social general, al dar prioridad al crecimiento económico, la productividad y la inversión estatal y extranjera, en beneficio de la élite. Lo anterior explica que, si hubiera que definir al sexenio alemanista, estaríamos de acuerdo en afirmar que “el sexenio de Miguel Alemán se caracteriza por una política tendiente a lograr, por todos los medios posibles, la industrialización del país”.⁶

Entre todos aquellos medios hubo, ciertamente, varios que contribuyeron a que se concibiera al alemanismo contrario a los principios revolucionarios que se suponía le habían dado origen. En aquella época, y aún varias décadas después, ese régimen ha sido objeto de gran atención por estas particularidades, a partir de las cuales se llegaría a la siguiente conclusión:

⁶ Gina Zabłudovsky *et al.*, *El sexenio de Miguel Alemán (gobierno, obreros y empresarios)*, México, UNAM-FCPS, 1985 (Cuadernos de Sociología), p. 105.

Desde 1939 el círculo había completado una vuelta entera; de la reacción almazanista frente al radicalismo cardenista se había llegado, pasando por la conciliación avilacamachista, a una posición totalmente contraria con Alemán. Y lo que se había evitado en 1945, gracias al tono conciliatorio de Ávila Camacho, se hacía ahora posible debido a la rígida praxis política alemanista, que había eliminado a los principales interlocutores de izquierda del seno de la familia revolucionaria, y llevado adelante una clara y definida política de crecimiento capitalista.⁷

En realidad, el alemanismo continuó el impulso gubernamental del avilacamachismo hacia el desarrollo, que había beneficiado fundamentalmente a las clases burguesas. Aunque alguna resonancia de aquella política había llegado a los sectores medios, no ocurrió lo mismo con los estratos populares. Así, se reprimieron los movimientos obreros, campesinos y sociales en general, por lo cual resulta posible definir al régimen como autoritario, con visos de modernidad. Las clases trabajadoras, a las que antes se había contenido con el argumento de la inminencia de la guerra y con llamados a su patriotismo contra la amenaza nazi-fascista, durante el alemanismo fueron reprimidas bajo la acusación de tener tendencias pro comunistas y socializantes. Se decía de las masas de trabajadores que “sus falsos dirigentes hacen esfuerzos inauditos por inclinarlas en favor del comunismo”,⁸ y con aquel pretexto se les sometió al sindicalismo corrupto y oficialista.

En el nuevo entorno de la Guerra Fría, Estados Unidos volvía prácticamente a dictar la política interna que se seguiría en las repúblicas de su más inmediata zona de influencia. Ante esta situación, resultaron inútiles los alegatos independentistas que México hacía en el discurso y en los foros internacionales frente a la hegemonía estadounidense. Washington defendía ahora el mercado libre para los capitales y el comercio frente a unas repúblicas latinoamericanas cuyo nacionalismo chocaba con su perspectiva sobre el nuevo orden mundial.

⁷ Luis Medina, “Civilismo y modernización del autoritarismo”, en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1982, vol. 20, p. 195.

⁸ NAW812.43/5-2648, del coronel Aníbal M. Cervantes a Harry S. Truman, el 26 de mayo de 1948.

México, como toda Latinoamérica, requería acuerdos económicos que permitieran dar continuidad al desarrollo iniciado durante la guerra, mientras que Estados Unidos privilegiaba, en esta región, los acuerdos políticos y militares que tendían a contener la amenaza del comunismo.⁹ Por esto, desde las Conferencias de Chapultepec y San Francisco (1945), quedó claro que los triunfos de México y América Latina respecto a sus demandas serían más bien morales y en la letra, pero muy poco en la práctica.

En lo interno, el régimen alemanista pareció ser la confirmación de lo predicho por Jesús Silva Herzog en *La revolución mexicana en crisis*, es decir que el devenir de México estaba marcado “por la insatisfacción de necesidades materiales, por la inmoralidad pública y por la confusión ideológica que vivía el país”,¹⁰ todo lo cual había sido un freno para el logro del objetivo fundamental de la Revolución: elevar las condiciones de vida del pueblo mexicano en todos los ámbitos.¹¹ A esta situación contribuyó, en parte, el hecho de que incluso los sectores de la izquierda oficial, en boca de Vicente Lombardo Toledano, adoptaron como nuevo lema y objeto de la Revolución el de industrializar el país. Había, pues, una contradicción de fondo, ya que se llamaba a la unidad del movimiento obrero para combatir los monopolios internacionales, pero a la vez se aclaraba que la lucha de clases no debería romper la unidad nacional. Arriesgar la prioridad de la industrialización, por confrontaciones internas o con el exterior, era en ese momento tan antipatriótico como lo fue durante el avilacamachismo el arriesgar a México frente al Eje.

Puesto que ya no había una gran demanda internacional de materias primas, la nueva meta, en que todos coincidían, era la industrialización. A pesar de que Miguel Alemán prometió desarrollo material y cultural para las masas, no pudo cumplir del todo con su promesa, porque fincó sus propósitos, todavía más que en el sexenio anterior, en la

⁹ Blanca Torres, “México en la Segunda Guerra Mundial”, en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1988, vol. 19, p. 150.

¹⁰ Jesús Silva Herzog, citado por Blanca Torres, “Hacia la utopía industrial”, en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1984, vol. 21, p. 19.

¹¹ *Loc. cit.*

iniciativa privada. Se apelaba a la colaboración de las clases en tanto se propiciaba que el campo subsidiara a las urbes y dentro de éstas los sectores obreros eran mediatizados y controlados en beneficio del sector empresarial. La negativa ante las demandas “desproporcionadas” implicó reformas al artículo 27 constitucional y un acotamiento a la combatividad sindical y laboral en general. México debía ser atractivo para la inversión privada, tanto nacional como extranjera. Era claro, por otro lado, que mientras se atacaba la expansión estadounidense se propiciaba la dependencia frente al exterior, a la par que internamente obreros y campesinos se sometían al Estado.

La libertad política, la reforma agraria y la organización obrera, concebidas por Daniel Cosío Villegas como las metas primordiales de la Revolución, cedieron frente al peso de los “modernizadores”, los “académicos” del alemanismo y sus colaboradores. Después de todo, se trataba del primer presidente civil, el “cachorro” de la Revolución, y pareció sobreentenderse con ello que la nueva vía de la política mexicana era el apoyo sin cortapisas a la iniciativa privada y el aburguesamiento de la clase política. En el apogeo de sus afanes de modernidad se dio pábulo a las importaciones sin freno y a la fuga de divisas para pagarlas; se desprotegió la agricultura que no fuera privada, a la par que se la sometía a fuertes exacciones para subsidiar el desarrollo industrial urbano, y se permitió el desplome de la antes floreciente minería. La fuerte inflación iniciada durante la guerra no se controló finalmente y para tratar de paliarla se recurrió cada vez más al crédito externo, al control de precios y salarios, y a las devaluaciones.

En todo este proceso, el gran beneficiado volvió a ser, como en el avilacamachismo, el sector empresarial, ya que se canalizó hacia éste el crédito interno y externo, se le favoreció con exenciones impositivas, se le concedieron bajas tarifas de servicios, se adecuó a sus necesidades la infraestructura material (carreteras, presas, electrificación, irrigación, etc., y la creación misma de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, el 1° de enero de 1947, respondía a esos requerimientos) y se le suministraron materias primas y agrícolas baratas, todo lo cual le aseguraba un amplio margen de ganancias.

Debido al afán de dar garantías con esos procedimientos al capital privado, tanto nacional como extranjero, el segundo tercio del alemánismo alcanzó un alto crecimiento, pero al costo de una cada vez más inequitativa distribución del ingreso. La consolidación de un sector industrial excesiva y permanentemente protegido,¹² aunada a la corrupción y rivalidad de la clase política, así como a las devaluaciones, la crisis económica y la inflación inducirían a suscribir un convenio de estabilización con Estados Unidos en 1949. No obstante, ello no impidió la fuga de capitales especulativos.¹³

Pese a haberse iniciado con buenos augurios por la integración de un gabinete de "académicos" y por la convocatoria a todos los sectores para definir el programa modernizador, el régimen terminó por enfrentar gran descontento, por el apoyo brindado al sector empresarial en detrimento de las mayorías. Al principio del gobierno se destacaba respecto a Alemán su civilismo, su profesionalismo y su equipo de gente joven. En una era de alta estima por el conocimiento y la especialización formal, se supuso que la preparación académica era el sustituto idóneo del prestigio político. Las burguesías y las clases medias estaban fascinadas por aquel gabinete civilista y altamente preparado que daba una imagen de juventud, destreza y eficacia. Pero no tardó en sobrevenir la decepción. Las promesas de eficacia técnica, destreza, disciplina y moralidad que en el principio planteó aquel gabinete, definido como "una de las grandes esperanzas de la nación",¹⁴ habrían de resultar del todo incumplidas.

No fue al final solamente la ineficacia técnica y política, sino la venalidad, la corrupción, la frivolidad, la competitividad entre los miembros del gabinete (con secuelas de altercados, desórdenes y anarquía)

¹² *Ibid.*, p. 108.

¹³ En septiembre de 1950, se llevó a cabo también, en el Palacio de Bellas Artes, la VII Asamblea del Fondo Monetario Internacional (FMI), organismo al que los sucesivos gobiernos mexicanos, a partir del de Alemán, habrían de recurrir para resolver las crisis financieras de cada fin de sexenio.

¹⁴ *El Universal*, diciembre de 1946, citado por Bertha Lerner de Sheinbaum y Susana Ralsky de Cimet, *El poder de los presidentes, alcances y perspectivas (1910-1973)*, México, IMEP, 1976, p. 221.

lo que desprestigió muy pronto al alemanismo, que se vio obligado a hacer cambios sustanciales a la mitad de su periodo. Al desprestigio del gabinete contribuyeron la carestía y la devaluación, principales motivos de desconfianza de la población en la jerarquía política. “La eficacia del ensayo civilista, de la preparación académica, estaba bajo el signo de la duda y la decepción.”¹⁵ Desde finales de 1947 y durante 1948 y 1949, el régimen atravesó una crisis que palió relativamente el inicio de la guerra de Corea (1950), cuando debido a una nueva colaboración con Estados Unidos aumentaron las exportaciones, llegaron nuevos capitales extranjeros al país y la balanza de pagos tendió a estabilizarse, con el consecuente mejoramiento de la economía general del país. Aquel breve paréntesis duró muy poco. Nada pudo contener el descrédito del gobierno alemanista cuando estaba próximo su fin.

El régimen de Alemán, que se había iniciado con buenos augurios, terminó en medio del escándalo por la corrupción y la venalidad de los servidores públicos; por la también aguda crisis económica que afectó mayoritariamente a las clases trabajadoras, obreras y campesinas, mediatizadas por el sindicalismo corrupto, en contubernio con la política oficial y los sectores empresariales. Ya desde julio de 1948, diversas agrupaciones sociales se habían manifestado contra la que entonces se definió como “política pro-yanqui y antiobrera” del gobierno alemanista, en un contexto general en que la política gubernamental forzó un repliegue de la izquierda para obedecer “con rapidez asombrosa [...] la posición crecientemente anticomunista del gobierno de los Estados Unidos”.¹⁶

Esta perspectiva no cambió en lo sucesivo hasta el fin del gobierno de Miguel Alemán y agravó la descomposición por la corrupción y la impopularidad con que concluía el régimen, hasta el punto de que el 30 de diciembre de 1952, a escasos días de iniciado su sexenio, Adolfo Ruiz Cortines impulsó la Ley de Responsabilidades de Funcionarios y Empleados Públicos. Aquello fue una condena evidente para el alemanismo.

¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹⁶ Medina, *op. cit.*, p. 112.

LA SITUACIÓN DEL CINE Y LOS GÉNEROS
CINEMATOGRAFICOS DURANTE EL ALEMANISMO

Una revisión general de la filmografía mexicana durante el alemanismo permite advertir que los temas históricos ya no se abordaron con la misma frecuencia que durante el avilacamachismo, y, aunque todavía se cultivaron las adaptaciones literarias, aun éstas observaron un decremento paulatino. En ninguno de estos dos tipos de cine, cuando se realizaron, estuvo ya presente el mismo furor propagandístico que influyó en el cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial. Ello se debió a que Estados Unidos había desviado su atención de la política y la propaganda dirigidas hacia América Latina, para dirigirla a Europa y al combate del comunismo, lo cual se vio reflejado en las estrategias de medios, que ya no consideraron prioritario el cine de entretenimiento y la propaganda filmica en lengua castellana.

Es decir que en la política exterior estadounidense el Plan Marshall para reconstruir a Europa después de la guerra desplazó el interés previo por la política del "buen vecino" con América Latina. La paranoia antifascista, antinazi o anti Eje, fue sustituida por el anticomunismo delirante que, sin embargo, no tuvo el mismo efecto en el cine mexicano, ni propició una ayuda estadounidense para producir propaganda anticomunista a través del cine en español para América Latina. La paulatina desaparición de las películas de época y ambientes extranjeros y la irrupción de otros géneros eran los síntomas de que ya no había una política propagandística que impulsara al cine mexicano hacia los terrenos de la historia y la literatura, o de los temas religiosos,¹⁷ con el mismo ímpetu que en el periodo inmediatamente anterior había marcado la vocación cosmopolita, universal y panamericanista de un cine de coyuntura.

¹⁷ Emilio García Riera señala que "[a] comienzos de los cincuenta se repitió lo sucedido diez años atrás: el cine mexicano tuvo un acceso de religiosidad aguda. Es posible que se quisiera contentar con él a la poderosa Liga de la Decencia, que algo molesta debía estar con tanto desahogo arrabalero [...]", es decir con el género cinematográfico que prevaleció en el alemanismo y del que se hablará más adelante en este mismo apartado. Véase Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP-Foro 2000, 1985, p. 200.

Muy por el contrario, fue evidente que, pasada la guerra, la cinematografía mexicana volvía a sus géneros habituales y a quedar en la indefensión frente a su más poderoso enemigo: Hollywood. La Meca del cine no había cejado en su empeño de ensayar toda clase de estrategias para contrarrestar el éxito y el poderío de su rival durante la guerra en los mercados latinoamericanos. Por ejemplo, varios de los actores contratados en los años cuarenta con altísimos sueldos por las compañías estadounidenses fueron la ya muy conocida Esther Fernández, Rafael Baledón y David Silva, entre otros. A propósito de esta situación, en la que a los problemas internos de la industria mexicana se sumaban los sabotajes de Hollywood, se diría esto:

Muchas calamidades se ciernen sobre una industria cuyo ángel tutelar es *Cantinflas*, el único que todo lo arregla. Por una parte, los *whims* de las estrellas, por la otra, el hecho de que las compañías americanas se llevan a los actores a precios incompetibles. Por ejemplo, ahí tenemos a Rafael Baledón. Nosotros lo hicimos con dos películas, y ahora la Metro lo acaba de contratar, a 4 000 dólares semanarios, durante cinco años. Aquí no se le puede pagar eso a nadie. *En cuanto empiecen a establecerse aquí compañías americanas, nos dejarán sin artistas [...]* La ambición de estas personas cinematográficas, que dependen para su más o menos prolongada vigencia de unos looks o de un atractivo sujeto a contingencias y veleidades, parece natural que se exalte en una especie de arrebatina que es la que pone a la industria en riesgo de intempestiva o eventual insolvencia y bancarrota. Reveló el productor que los fotógrafos ganan 100 000 pesos por película, y que aun cuando no es justo que las estrellas cobren sobre sus altos precios horas extras, Jorge Negrete no desdena, sino que exige, su percepción [...] En la Argentina, al parecer, los sueldos no son tan elevados, y así es posible destinar el dinero a enriquecer la "producción". *Lo que salva a las películas mexicanas es un espíritu de México, indefinible, que la cámara capta a pesar de las imperfecciones profesionales de autores y actores.* Pero no es sensato fiar para siempre en la predilección afectuosa con que han tropezado hasta la fecha las cintas mexicanas. *Tenemos encima, reveló el productor, la competencia argentina, la competencia española, la competencia norteamericana.* Pensé que es obvio que no le queda a la industria más que su propia incompetencia [...] Hace unos días, Enrique Bravo me refirió que Antonio Castro Leal acababa de sustituir a Ramos Pedrueza en la censura cinematográfica de Gobernación, y que se halla empeñado en la elaboración

de una vasta ley de la industria cinematográfica que aspira a cubrir y prever todos sus aspectos. El productor ratificó esta información, que le pareció muy laudable. Si siquiera se logra definir un contrato-ley de la industria, como funcionan en otras, ya será bastante, porque ahora si no fuera por *Cantinflas*, que todo lo arregla, todo andaría muy mal. *La ley Castro Leal, por ejemplo, podría establecer el instrumento conforme al cual las compañías norteamericanas no pudieran absorber a los artistas mexicanos como ahora lo hacen.*¹⁸

Independientemente de la reserva con que puedan tomarse las informaciones sobre los sueldos atribuidos a las estrellas que Hollywood contrataba, lo cierto es que eran ya varios los problemas que aquejaban al cine mexicano, entre los que se destacaban en la nota citada el riesgo de que se establecieran en el país compañías estadounidenses de cine y la competencia de países como España y Argentina, a lo que se sumaban las estratagemas de las *majors*. La referida a los actores no funcionó porque se les mantenía por lo general inmovilizados, con el pretexto de que tenían que “tomar clases”, lo cual los desesperaba y acababan por regresarse a México.¹⁹

Por otro lado, estaba la cuestión de “el sabor mexicano” de los filmes, que los hacía más atractivos para las audiencias latinoamericanas respecto a los estadounidenses, y que al parecer solamente se podía

¹⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencia de Miguel Alemán*, comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, INAH/Conaculta, 1994 (Memoria Mexicana), pp. 433-434. Nota publicada el 28 de noviembre de 1945. Las cursivas son mías. No solamente los actores eran contratados por Hollywood, como se verá más adelante. Directores musicales como Manuel Esperón y otra clase de creativos eran reclutados con gran interés por las *majors*. Esperón trabajó durante la época para Paramount, MGM, Warner y Walt Disney. Para esta última musicalizó por completo *Los tres caballeros*, incluidos los temas sudamericanos, y también preparó la música de la película *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945). Manuel Esperón, entrevista realizada por Martha Rocha el 29 de noviembre de 1975, RHO/2/49, pp. 29-30 y 50.

¹⁹ David Silva, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 19 de septiembre de 1975, RHO/2/38, p. 15. David Silva había sido contratado para ir a Hollywood a raíz de su participación en el filme *Yolanda* (*Brindis de amor*), dirigida en México por Dudley Murphy en 1942. La inactividad y la noticia del proyecto de *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), lo hicieron volver a México. La mayoría de los actores se mantenían inactivos en Hollywood. Véase Esther Fernández.

plasmar en los producidos en el país. Eso alentó a las *majors* a pensar en ser ellas las productoras de cine en México, como se discutió en el apartado anterior. Ya antes se indicó que, en la imposibilidad de apoderarse por completo de los Estudios Churubusco, y a través de ellos de la producción fílmica mexicana, la RKO no pudo más que participar como accionista de la empresa y fundar una compañía productora subsidiaria de su matriz hollywoodense, la RAMEX, cuya producción en México se inició en 1946 con *Los que volvieron* (Alejandro Galindo). Sobre los inicios de la RAMEX como subsidiaria de la RKO en México, Novo referiría lo siguiente:

Ayer que Anita y Joe Noriega vinieron a casa Joe me asomó a todos, es decir, a unos cuantos de sus problemas de productor por la RKO, que está decidida a mantener ocupados los enormes Estudios de Churubusco todo el año, de suerte que si no bastan a atarearlos las películas mexicanas, harán otras en inglés, o en lo que se ofrezca. Así es que tiene que leer muchísimas historias, de Hollywood y de aquí, y sus tribulaciones no terminaron con eso, sino que tiene además que procurarse escritores que las adapten, las dialoguen y todo lo demás; y en ello, que luchar contra el criterio o el prejuicio norteamericano de que aquí no abundan los buenos escritores, criterio tan opuesto, naturalmente, al que sustentan los buenos escritores que aquí abundan, sobre todo en el cine [...] Por otra parte, Joe, como otros técnicos, advierten en el horizonte de la competencia argentina y española muchos peligros para el cine mexicano, en lo que concuerdan hasta cierto punto los técnicos con aquella parte del público que evita cuanto puede el peligro del cine mexicano.²⁰

Tiempo después, respecto a su participación en los esfuerzos de la RKO por trabajar al vapor para ganar terreno en la producción de cine en español, el mismo Novo relataría sus aflicciones como uno de los adaptadores contratados por la RAMEX, y diría esto al respecto:

Consideraba con terror la perspectiva de una semana que iba a amanecer llena de cosas que hacer, la más urgente de las cuales sería la adaptación de la tercera película de las cuatro que tengo concertadas. Las dos primeras ya están listas, y lo lógico será que empezaran por éstas. Pero el cine no es lógico.

²⁰ Novo, *op. cit.*, p. 468. Nota publicada el domingo 13 de enero de 1946.

Roberto Gavaldón no ha terminado *La otra*, y en consecuencia no podría comenzar una de éstas el 15 de julio. Como *a)* el productor tiene que empezar a filmar el 15 de julio; y *b)* no puede hacerlo con Gavaldón; y además *c)* Gavaldón debe dirigir ésa que ya está lista, aunque él no, entonces la lógica se invierte, y el productor necesita una tercera película lista para filmación el día 15—y apenas acaba de notificármelo. O sea que yo tengo que purgar esta culpa, y la otra, a toda mecha [...] De suerte que el lunes comencé a infringir mi ocio semanal al reunirme con (Joe) Noriega y con Alejandro Galindo para una primera lectura de la historia que necesitamos guisar a toda máquina, y por volverme a casa a poner manos a la máquina.²¹

Los que volvieron, la película referida en la nota de arriba, que según Novo fue “guisada a toda máquina”, se rodó en agosto de 1946, fue el filme inaugural de la productora RAMEX (RKO) en México y constituyó la versión en español de *Five Came Back* (de John Farrow, 1939). Con ella se inauguraba también un nuevo esfuerzo por resucitar el proyecto del cine hispano realizado en Hollywood al inicio de los años treinta. Así, se rodaron también *Todo un caballero* (o *El abrigo delator*, de Miguel M. Delgado, 1946), que fue la versión en español de *Hat, Coat and Glove* (de Worthington Miner, 1934), *A la sombra del puente* (de Roberto Gavaldón, 1946) cuyo antecedente en inglés había sido *Winterset* (de Alfred Santell, 1936). Con la realización de estos refritos en español de argumentos cuya propiedad era de la RKO, se pretendió afianzar una participación segura en la producción de filmes en México por Hollywood. Y todavía en 1947 habrían de rodarse *Hermoso ideal* (de Alejandro Galindo, 1947), inspirada en las distintas versiones estadounidenses de *Beau Ideal* (una de las cuales había sido la de Herbert Brenon, en 1930), así como *El casado casa quiere* (Gilberto Martínez Solares, 1947).

La última citada ya no fue la adaptación de un argumento rodado anteriormente en inglés, sino de una comedia del dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca. Puede considerarse entonces que la realización de *El casado casa quiere* fue independiente del proyecto inicial de la RAMEX (las segundas versiones) y se inscribió más bien dentro

²¹ *Ibid.*, p. 564. Nota publicada el jueves 4 de julio de 1946. Las cursivas son mías.

de la tónica de las producciones de la RKO en el extranjero, como lo fue el caso de *El fugitivo* (de John Ford), cuyo rodaje en México en 1946 formó parte también de toda la estrategia de Hollywood por entrar a la producción de cine en este país.²²

Hacia finales de 1946 y principios de 1947, con el fin del gobierno avilacamachista en medio de una crisis, originada por la inflación que generó al régimen la entrada masiva de capitales y un desarrollo industrial capitalista no planeado ni coordinado, el cine mexicano pudo seguir contando con el paternalismo del Estado mexicano durante el recién iniciado régimen alemanista. Pero ni eso pudo salvarlo del hecho de que el Estado intervencionista de Roosevelt había quedado muy atrás y de que, sin la intermediación de la Casa Blanca, Hollywood quedaba con las manos libres para recuperar sus dominios. Si en el pasado había sido cuestión de seguridad nacional para Estados Unidos contar con México como aliado, y en consecuencia fue una política de Estado el apoyarlo en todos los terrenos, sobre todo el del cine, ya en 1946 aquella necesidad y aquella política estadounidenses habían quedado prácticamente en el olvido, lo cual fue determinado en gran medida por el nuevo contexto mundial.

El cine mexicano, por lo demás, enfrentaba otra vez las amenazas que le aquejaban desde el interior del país y de la industria misma. El alemanismo se tornó en el ambiente ideal para que volviera por sus fueros el líder sindical cinematográfico Enrique Solís, como ocurría prácticamente en todos los terrenos en que campeaba el charrismo sindical. El 28 de marzo de 1947, ese dirigente envió a la Presidencia el siguiente telegrama:

²² La importancia de referir estos filmes radica no tanto en el hecho de que se trate de segundas o terceras versiones (en español) de filmes estadounidenses rodados anteriormente en inglés. Es necesario indicar también que no alcanzaron el éxito deseado. Por otro lado, y más importante quizá, operaron, como en el caso de la contratación de actores, como una vía para reclutar lo mejor del talento mexicano. En las producciones de la RAMEX colaboraron directores tan importantes como Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón y Gilberto Martínez Solares, argumentistas y adaptadores como Salvador Novo y José Revueltas, y otros importantes personajes como Alex Phillips en la fotografía, Gunther Gerzso en la escenografía o Gloria Shoemann en el montaje y la edición.

Hónrome informar a usted que rehabilitado mis derechos civiles y liberado criminales calumnias reincorpórome cine nacional interviniendo constitución nuevo organismo cinematográfico auténtico impulsor cinematografía mexicana que por su modalidad y beneficios generales los trabajadores productores capitalistas que invierten en él están acordes su funcionamiento y desarrollo. Con alto respeto debo a usted Sr. Presidente y agradecido a las finas consideraciones personalmente dispensome ocasiones anteriores durante mi gestión como dirigente cinematografista atentamente *deseo exponer ante usted con la urgencia que requiere el caso las finalidades y alcances nuevo organismo a fin dicha entidad no vaya a chocar con lo que usted tenga pensado hacer para resolver caos que por falta previsión inexcusable atraviesa nuestra querida industria cinematográfica*. Agradeciéndole fina atención acuerde a esta solicitud de audiencia ofrézcome respetuosamente a sus órdenes en San Lorenzo 220, Col. Del Valle. Con mi más distinguida consideración soy de usted atentamente.²³

Por otra parte, la tendencia hacia la concentración del capital fue un proceso generalizado también propio de la industria cinematográfica, y de hecho se había iniciado desde los años dorados.²⁴ Los empresarios cinematográficos formaban parte de todos los hombres de negocios que, al amparo del Estado mexicano y de la protección coyuntural estadounidense, se habían convertido en la nueva y pujante burguesía que llevaría a Ramón Beteta, secretario de Hacienda en 1947, a decir que “el panorama general de los años de guerra fue en México el de un auge de los negocios que se reflejó en la formación y el desarrollo de muchas fortunas y en el bienestar y la comodidad de un grupo social relativamente reducido”.²⁵

²³ AGN/MAV/III/659, Enrique Solís Chagoyán a Miguel Alemán, 28 de marzo de 1947. Las cursivas son mías.

²⁴ Muy ilustrativo al respecto fue el caso de tres de las principales firmas productoras del inicio de los cuarenta, que acabaron convertidas en una sola. CLASA, Films Mundiales y Grovas, S. A., operaban hacia 1942 como tres firmas independientes. En 1943, CLASA y Grovas, S. A., se fusionaron en una nueva empresa al frente de la cual se nombró a Salvador Elizondo. Pero uno de los accionistas mayoritarios de CLASA, Hipólito Signoret, lo era también de Films Mundiales, S. A.; en consecuencia ambas firmas se fundieron en 1945 en CLASA Films Mundiales, S. A.

²⁵ Ramón Beteta, citado por Torres, *op. cit.*, p. 365.

Este panorama proteccionista no variaría sustancialmente durante el alemanismo, y ello quedó claro cuando para la industria cinematográfica se creó todo un dispositivo de producción, distribución y exhibición cuya génesis, iniciada en el avilacamachismo, comprendió la fundación de Películas Nacionales en 1945 y de Películas Mexicanas en 1947, así como la consolidación del grupo Jenkins-Alarcón-Espinoza Yglesias en el monopolio de la exhibición. Éste, por conveniencia y complacencia, siguió sometiendo a los intereses del cine estadounidense en detrimento de los del nacional,²⁶ que se vio asolado, por otra parte, por el hecho de que, en lo que ya era el prelude evidente de la época de “vacas flacas”, no solamente los capitalistas inversores querían ser los beneficiarios de los rendimientos que pudiera dar la industria cinematográfica. También los empleados y sus sindicatos, en la misma medida que los productores, los distribuidores y los exhibidores recrudescieron sus afanes exclusivistas y una cerrazón que a la larga amenazaría con asfixiar cualquier creatividad.

Independientemente de los casos ya mencionados de Enrique Herrera, José Luis Bueno y Louis Jovet, se puede mencionar aquí el ejemplo del director francés Pierre Chenal. Su posibilidad de ingresar al cine mexicano, contratado por Gregorio Walerstein y Salvador Elizondo (gerente general de CLASA), para dirigir dos películas en México, se canceló precisamente porque el sindicato de directores nacionales la bloqueó con el argumento de que “no lo conceptúan como técnico insustituible”.²⁷ Esta actitud de los directores mexicanos explica que entre 1946 y 1950 solamente debutaran únicamente cinco nuevos, cuando paradójicamente la industria registraba los índices de producción más altos de su historia.

Si aquel proceso reflejaba la tendencia natural de toda empresa capitalista, que en el cine mexicano significó también el ánimo exclu-

²⁶ Sobre el acaparamiento del tiempo de pantalla para exhibición que después de la guerra Hollywood volvió a imponer sin miramientos, como antes de la conflagración, véanse las opiniones de Jorge Bustos, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 20 de septiembre de 1975, PHO/2/39, p. 39.

²⁷ AGN/MAC/546.6/233, Sección de Directores a Manuel Ávila Camacho, 18 de mayo de 1945.

sivista tan difundido en todos los órdenes, ello no era sino la consecuencia natural del miedo provocado en los creadores del cine por dos factores: el final de la Segunda Guerra Mundial y la inestabilidad generada, como siempre, por el cambio de gobierno. Este último privó muy momentáneamente al cine mexicano de la protección que en todos los campos le había dispensado el Estado. El término de la conflagración, por su parte, le arrebató el respaldo que había recibido de Estados Unidos. Encima de ello, el proceso enfrentaba a los industriales del cine mexicano a la necesidad de competir con las otras cinematografías del mundo, listas para comenzar su recuperación.

Todo el prestigio ganado para México por la industria mexicana del cine durante la Segunda Guerra Mundial,²⁸ y la consiguiente confianza de sus realizadores en no ser desplazados de sus mercados naturales (Latinoamérica, España y la parte sur de Estados Unidos) y de otros en los que hubieran podido ganar terreno, se convirtieron de pronto en un temor indescriptible ante la necesidad de mejorar las producciones, para poder concursar ventajosamente ante otras industrias del mundo.

Desafortunadamente, no se eligió la mejor opción, pues las opiniones en lo general coinciden en cuanto a que la industria del cine decidió no correr demasiados riesgos, es decir, no competir. Se tomó, pues, el camino fácil de reducir los gastos, los presupuestos y, por tanto, las ambiciones. Pero ello explica sólo una parte del problema, ya que se consideró que las películas se hicieron pobres no únicamente en su presentación, sino también en su temática. A propósito de la necesidad de abaratar costos, surgió la tendencia de los productores a convertirse en argumentistas, lo cual influyó negativamente en el referido aspecto de la temática y dio lugar a críticas como la siguiente:

El debut de Salvador Elizondo como adaptador cinematográfico no ha sido muy feliz. ¿Qué antecedentes literarios tendrá este productor inquieto y audaz para ser adaptador? Últimamente hemos visto figurar en los "guiones"

²⁸ Sobre la impresión de que el cine mexicano se había convertido en símbolo de prestigio y modernidad para México, véase Seth Fein, "La diplomacia del celuloide...", en *Historia y Grafía*, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 141.

de muchas películas a los productores de las mismas. ¿Por qué? ¿Es que en realidad conocen esa técnica literaria? [...] ¿O es que atalayados en su favorable situación de productores imponen su nombre porque aportan dos o tres ideas a la obra? Son ellos, principalmente, Raúl de Anda; un señor Fandos, desconocido en tales achaques; Walerstein, de quien algunos dicen que sí proporciona buenas ideas a los escritores; y ahora Salvador Elizondo, quien por cierto no empieza su nueva actividad con muy buen pie. Pero en fin ¡allá ellos! Eso es cosa que les toca resolver a los mismos productores y a los autores que permiten una colaboración que en nada les beneficia o quizás la acepten porque les beneficia mucho.²⁹

Se sabe que la calidad de una película no está en relación directa con su costo. Sin embargo, tal fue el argumento al que desde entonces y hasta hoy han recurrido muchos productores para justificar la producción estandarizada de unos filmes que, a partir del alemanismo, adquirieron el mote de churros. Junto a la creación, en diciembre de 1947, de la Comisión Nacional de Cinematografía —organismo gubernamental encaminado a alentar la elevación del nivel de calidad de las películas para salvar a la industria—, fue importante la conversión del Banco Cinematográfico en Banco Nacional Cinematográfico, también en aquel año, pues ello demostró que en algún sentido prevalecía la idea de relacionar costo con calidad, tanto en los círculos oficiales como entre los industriales del cine, e inclusive entre algunos sectores de la crítica profesional.

Quedó claro por otra parte que si en el entorno alemanista, como se dijo anteriormente, la industria cinematográfica mexicana volvió a contar con un fuerte apoyo estatal, éste no sería del todo gratuito. A ello se debió que, cuando en diciembre de 1947, a un año de iniciado aquel gobierno, se creó la Comisión Nacional Cinematográfica,³⁰ cuya

²⁹ Ariel [seudónimo], sobre *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1948), en "Críticas del cine mexicano", *Novedades*, 9 de agosto de 1949, pp. 6, 8 y 9. En realidad el argumento del filme era no sólo de Salvador Elizondo, sino también de Julio Bracho, y se escribió sobre una idea original de Rafael M. Saavedra, con diálogos del poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia (1903-1950).

³⁰ El proyecto presidencial para crear la Comisión Nacional de Cinematografía se había enviado al Congreso el 23 de diciembre de 1947, con gran beneplácito de la

declaratoria de principios dictaba el fomento del cine de “alta calidad” e “interés nacional”, este documento pareció ser también la lista de lo que el régimen esperaba de la industria del cine como respuesta al apoyo que se daría. El énfasis en el “interés nacional” significó, por otra parte, que volviera por sus fueros la demanda de la mexicanidad en la producción fílmica nacional, como se planteó en el siguiente editorial que lo establecía así:

Hay que tener en cuenta que nuestro cine debe tener, si quiere sobrevivir, la característica propia nuestra. Con sus innegables defectos, pero también con sus cualidades. Debe ser auténticamente mexicano [...] En buena hora que algunas cintas tengan el carácter de internacionales, para darle variedad, pero sin perder de vista que la base del éxito alcanzado se ha debido y se seguirá debiendo indefinidamente a su mexicanidad [...]. Éste es el amplio horizonte, casi inexplorado en el que hay que incursionar. Lo nuestro como pueblo, como raza y como artistas. Todo intento que salga de ahí, será tanteo que tarde o temprano habrá de conducirnos al fracaso.³¹

La nota anterior permite ver muy claramente hasta qué punto la prensa de la época apuntalaba las demandas del gobierno mexicano que, a través de la Secretaría de Gobernación, dictaba normas para la producción de cine en el país, y también muy nítidamente la conciencia que tanto Manuel Ávila Camacho como Miguel Alemán —éste primero como secretario de Gobernación y después como presi-

comunidad del cine mexicano que integraría dicha comisión a través de representantes del banco, productores, exhibidores, sindicatos, etc. Una vez creado, el organismo tuvo como primer presidente a Antonio Castro Leal (1896-1981), miembro de la “generación de 1915”, o de “los siete sabios”. Originario de San Luis Potosí, Castro Leal fue licenciado en derecho por la UNAM y doctor en Filosofía. Rector de la UNAM entre 1928-1929, fundó la Sección de Economía (hoy Facultad) en 1929; fue también director de Bellas Artes en 1934. Dejó la presidencia de la Comisión Nacional Cinematográfica a partir de julio de 1949, cuando fue nombrado embajador de México ante la UNESCO, y fue sustituido en la mencionada comisión por Jesús Castillo López.

³¹ “Amplios horizontes para la producción”, editorial de *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946 y 1947* (Primer Semestre), julio de 1947, p. 8. Es un volumen unitario que refiere los años del título. Las cursivas son mías.

dente— tuvieron respecto al hecho de que la cinematografía vernácula no debería servir más a los fines de la propaganda de extranjeros, como había ocurrido durante la guerra, sino a los fines ideológicos del régimen.³²

El Estado mexicano, en alianza con el empresariado cinematográfico, procuró acrecentar su influencia en los sectores de la producción, la distribución y la exhibición, al crear la arriba mencionada Comisión Nacional Cinematográfica, cuya misión —fomentar la producción fílmica de “alta calidad” e “interés nacional”— dio lugar a un vínculo de mutua dependencia, en virtud del cual uno sujetaría a los otros mediante los apoyos que les proporcionaba. La nota siguiente lo señala así:

El mundo de la producción cinematográfica se encuentra, al parecer, un tanto inquieto por los problemas que confronta. *El generoso gobierno contribuye a su desarrollo mediante un Banco Cinematográfico semioficial como tantos otros por cuyo medio el gobierno acude a refaccionar las actividades privadas que juzga interesantes.* El director de ese banco es Andrés Serra Rojas, quien tiene muchas ideas y fuertes inclinaciones artísticas. Yo el otro día le puse menos atención que los directamente interesados a la noticia que sin embargo leí en los periódicos, relativa a que *el licenciado Serra Rojas pedía que las películas mexicanas contengan un mensaje y eleven en todos sentidos su calidad, a fin de que representen con decoro a nuestro país en el extranjero, en vez de propagar la idea turística de los matones, gritones a caballo y borrachos con canciones altisonantes que tanto nos han acreditado por ahí [...]* Al parecer *se trata de constituir un cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas que examinen los argumentos, y al aprobarlos cuando lo merezcan desde ciertos puntos de vista, le den el visto bueno a su filmación, refaccionada por el Banco Cinematográfico.*³³

³² A dicha demanda respondieron, otra vez, unánimemente todos los sectores de la industria, porque la relación de dependencia mutua entre el cine y el gobierno mexicano era muy evidente. De ahí, por ejemplo, la solicitud de Continental Films de “ayuda moral y económica” para hacer películas “que pongan de manifiesto las bellezas y adelantos de nuestro país; teniendo como únicos tópicos el histórico, turístico, folclórico y típico del mismo”. AGN/MAV/523.3/34, Luis Estévez, gerente de Continental Films, a Miguel Alemán, 12 de mayo de 1948.

³³ Novo, *op. cit.*, pp. 315-316. Nota publicada el viernes 8 de julio de 1949. Las cursivas son mías.

La alianza arriba descrita y la necesidad compartida de hacer el cine de "interés nacional" llevó a la Comisión Nacional Cinematográfica a proponer la Ley de la Industria Cinematográfica (1949), misma que no llegó a tener demasiado efecto durante el alemanismo, porque el reglamento que la regiría no se promulgó sino hasta 1951. Mientras tanto, en 1949 se había formado también la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, la cual realizaría directamente las funciones de "supervisión", para que se hiciera el cine requerido por el régimen.

Con todo lo anterior quedó claro que si el cine mexicano hacía propaganda la haría en favor del régimen, pero sin llegar a más en el ámbito internacional en cuanto a propaganda contra el comunismo. Prácticamente quizá el único filme específicamente de este tipo creado en México, que pasó casi inadvertido, fue *El cardenal*, conocido también como *Un cardenal* o *Un príncipe de la Iglesia* (Miguel M. Delgado, 1951).³⁴ Esto fue así porque el anticomunismo no influyó mucho, como dijimos arriba, en materia de producción de cine que tratara el tema abiertamente, aunque sí se hizo sentir en la producción de cintas nacionalistas y patrióticas cuyo manifiesto era desligarse de las ideologías extranjeras.

A decir de Luis Medina, debido a

los primeros asomos de la guerra fría en su versión mexicana y para consumo interno [...] el lugar que hasta entonces había ocupado el nazifascismo, como ideología que amenazaba al ser nacional, se empezó a asignar paulatinamente e indiscriminadamente a toda posición o actitud de izquierda antiimperialista.

³⁴ Basada en *El gran cardenal*, de Jan van Leyden, la película fue adaptada por el británico Charles Bennett (colaborador de Alfred Hitchcock) y producida por Manuel Reachí, en uno más de los intentos de éste por producir cine en México al servicio de los intereses estadounidenses. La historia se refería a las atrocidades que los comunistas cometían en Hungría contra la Iglesia católica, los civiles y el cardenal de la historia, que al final de la misma era apresado. Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 2 ed., 18 vols., Guadalajara, Universidad de Guadalajara 1992-1997, vol. 6, pp. 139-140. Este filme mexicano fue, por otra parte, la versión nacional de la cinta estadounidense *Guilty of Treason* (de Felix F. Feist, 1949).

Sin distinción de matiz, empezó a crearse un ambiente hostil a cualquier orientación política que no fuera de un extremado y patrioter nacionalismo³⁵ [.]

cuyos efectos referiremos en seguida en su manifestación cinematográfica, cuando así se dio el caso.

El cine mexicano abandonó paulatinamente las biografías y temas históricos, y redujo considerablemente las adaptaciones literarias y los filmes de ambiente extranjero y cosmopolita, para volver a sus géneros habituales antes de la guerra: el melodrama ranchero, lacrimógenos melodramas familiares, alusiones a la Revolución, comedias y musicales, así como el melodrama prostibulario y el de temas urbanos y personajes de arrabal (siendo estos últimos los géneros constitutivos de una nueva gran veta para explotar).

En el terreno del cine histórico fue muy significativo que, pasada la coyuntura de la guerra, y su consecuente discurso de unidad y concordia interna y con el exterior, se realizaran filmes como *Sucedió en Jalisco* o *Los cristeros* (Raúl de Anda, 1946) y *Ramona* (Víctor Urruchúa, 1946). Estrenada en 1947, *Sucedió en Jalisco* abordaba el tema de la guerra cristera, cuyo tratamiento se hubiera considerado riesgoso durante la guerra, por el peligro de que se avivaran “rencores felizmente olvidados” en aquel periodo, en la misma medida que el avilacamachismo había propiciado el abandono momentáneo —o cuando menos la adopción de una perspectiva conciliatoria— de temas como la Conquista, la Revolución o los conflictos con Estados Unidos. Aunque los cristeros volvieron a aparecer en *Lluvia roja* (René Cardona, 1949), ya no había demasiados riesgos.

De ahí también que la adaptación de *Ramona*, de Helen Hunt Jackson, tampoco pareciera aventurada cuando se filmó al final del avilacamachismo y mucho menos cuando se estrenó en 1947, cien años después de la guerra en que México había perdido el territorio de California. Durante el gobierno alemanista, no podrían afectar demasiado las relaciones del país con Estados Unidos los alegatos indigenistas y pro mexicanos de una historia cuya acción se ubicaba en la California de

³⁵ Medina, *op. cit.*, p. 112.

mediados del siglo XIX, principalmente por el hecho de que la propuesta tenía un tinte más bien romántico y melodramático que histórico. Por la misma razón se comprendió que, en cambio, no se produjera un filme sobre la guerra del 47 cuyo título tentativo era *Cien años después*.

Una persona de apellido Tovar, radicada en Los Ángeles, California, escribía al presidente Alemán que se dedicaba a escribir argumentos para cine, por lo cual proponía el rodaje de un documental histórico sobre la guerra estadounidense contra México, con la atención centrada en la defensa del Castillo de Chapultepec por los cadetes del entonces Colegio Militar:

Esta versión para el cine está escrita con la imparcialidad y ecuanimidad que requiere el caso, dados los antecedentes que originaron la intervención americana a nuestro suelo [...] la aportación histórica que me propongo presentar a vuestra respetable consideración, no lleva otro fin más noble, que el de evocar los acontecimientos heroicos de la más injusta de las luchas, la guerra del 47, guerra en que los defensores escribieron con su sangre las páginas más brillantes de la historia de México.³⁶

Según el anteproyecto de aquel filme, éste se abriría con la inauguración del monumento a los niños héroes, para luego hacer un *flash back* y concluir con la batalla en el Castillo de Chapultepec. Pero éste era un caso opuesto al ejemplo de *Ramona* y muy probablemente no se juzgó oportuno, en virtud de las tensiones de todos modos siempre latentes entre Estados Unidos y México.

El hecho de que aquellas películas se hicieran cuando ya no entrañaban ningún peligro fue tan significativo como el que *Sentencia* (Emilio Gómez Muriel, 1949), *Peregrina* (Chano Urueta, 1950) y *Furia roja* (Steve Sekely, 1950) hicieran referencias al Segundo Imperio con una carga propagandística casi nula, aunque todavía hubo llamados nacionalistas notorios. *Furia roja* se filmó tanto en inglés como en castellano, y aunque en México conoció un éxito más bien mediano en la taquilla (tres semanas en cartelera), se dijo en la prensa de la época que había roto

³⁶ AGN/MAV/523.3/51, M. Tovar, desde Los Ángeles, California, a Miguel Alemán, 9 de enero de 1949.

récords de recaudación en Cuba y parte de Centroamérica.³⁷ Es decir, los mercados latinoamericanos seguían siendo importantes para el cine nacional, y esto era lo que enojaba en extremo a las compañías estadounidenses.

Entre las adaptaciones literarias al cine mexicano fue mucho más importante la referencia al último tercio del siglo XIX en México realizada por Alejandro Galindo en *Doña Perfecta*. Basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós, pero con su acción ubicada en México, la película es una impresionante recreación dramática del enfrentamiento entre ideas liberales y conservadoras, entre la falsa religiosidad y la honestidad moral, entre progreso y reaccionarismo retardatario, entre la impiedad y la solidaridad. La elevada calidad de *Doña Perfecta* la llevó a ganar tres Arietes de los once para los que había sido nominada en la premiación de 1952. En virtud de su valor, Jesús Castillo López, a la sazón director general de Cinematografía, eligió a *Doña Perfecta* para representar a México en el Festival de Venecia, donde no pudo finalmente participar por no haberse enviado una copia de ella con oportunidad.³⁸

Doña Perfecta fue, con mucho, la más importante entre todas las adaptaciones de literatura española realizada durante el alemanismo, sobre las cuales destacaron también, sin embargo, *La malquerida* (E. Fernández, 1950), de Jacinto Benavente, y *La dama del alba* (E. Gómez Muriel, 1949), de Alejandro Casona. Destacaron también las adaptaciones preparadas para *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946), basada en *La hechicera*, de Victorien Sardou; *Tabaré* (Luis Lezama, 1946), creada a partir del poema homónimo del uruguayo José Zorrilla de San Martín; *La vorágine* (M. Zacarías, 1948), sobre la novela del mismo

³⁷ Ángel Alcántara Pastor en *El Universal*, 1ª sección, 7 de noviembre de 1951, p. 26.

³⁸ Publicidad de *Doña Perfecta* publicada en *Novedades*, 3ª sección, 10 de octubre de 1951, p. 5. Dos días después, en el mismo periódico, RCK, en su columna "Mosaicos filmicos" informaba que "[otra] muy buena película mexicana se exhibe, señores escépticos, y se exhibe precisamente en el feudo de don Fernando García, en ese palacio de mármol de la Av. Independencia, el Metropolitán", en alusión al hecho de que aquel local muy pocas veces difundía cine mexicano, pues tenía contratos casi en exclusiva con firmas estadounidenses, principalmente la MGM. RCK, "Mosaicos filmicos", *Novedades*, 3ª sección, 12 de octubre de 1951, p. 3.

nombre de José Eustasio Rivera, y *Eugenia Grandet* (Emilio Gómez Muriel, 1952), trasladada del relato de Honorato de Balzac.

El descenso en el número de adaptaciones de autores extranjeros se explicaba por la ya mencionada necesidad de economizar, que inducía a eludir las costosas reconstrucciones de época (escenografía y vestuarios), en la misma medida que el declive en la adaptación de autores específicamente latinoamericanos se debía al olvido relativo del culto al panamericanismo. Sin embargo, la especificidad de la idiosincrasia latinoamericana, de sus ambientes, de sus condiciones materiales y sociales continuaría siendo, aunque en menor medida, el vehículo para relatar historias telúricas de civilización contra primitivismo, de cultura contra barbarie, de racionalidad contra instinto, de justicia contra crueldad, como habían sido los casos de *Doña Bárbara* o *Canaima*, por citar sólo dos ejemplos.

Pero si aquello ocurrió con la literatura latinoamericana, la mexicana no resultó tampoco muy favorecida. De menos de una decena de obras nacionales destacaron, si acaso, *Rosenda* (Julio Bracho, 1948), *Lola Casanova* (M. Landeta, 1949) y *La negra Angustias* (M. Landeta, 1949). *Lola Casanova* ubicaba su acción en los inicios del siglo XX, todavía durante el Porfiriato, y *La negra Angustias* era una más de las referencias a la Revolución. Pero en el último de los filmes se advertía ya la que habría de ser la característica del cine de la Revolución a partir de entonces. El movimiento revolucionario había llegado a ser el telón de fondo, el escenario de historias pobladas por caudillos más bien pintorescos y soldaderas atrabancadas.

De casi una veintena de películas sobre el tema fue tal vez interesante *Vino el remolino y nos alevantó* (J. Bustillo Oro, 1949). Basada en un argumento del propio Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno, narraba la historia trágica de una familia dispersada y destruida por la Revolución mexicana. Era la perspectiva ya tradicional en Bustillo Oro y Magdaleno, tanto cuando hacían filmes relativos a la Revolución como cuando planteaban, sobre todo el primero, sus imágenes idílicas sobre el Porfiriato: el caos de la bola había arrasado con la estabilidad y las buenas familias.

La perspectiva que parecía sintetizar aquel filme complementó la posibilidad de que una cinta conmemorativa, *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), diera por sentado que la Revolución era cosa del pretérito en su manifestación violenta y que el alemanismo era la expresión de sus conquistas en el terreno de la vida política, económica y social. *Memorias de un mexicano*, en cuya realización invirtió su directora tres años, hacía un corte en 1924-1925, para luego saltar hasta las imágenes de las fábricas y las escuelas, presuponiendo que a la de la vida militarizada y los caudillos había sucedido la etapa de la vida mecanizada y, en consecuencia, la del progreso alemanista, muy lejano ya de “uno de los periodos más amargos de la historia del país”.³⁹

La cinta se presentaba a sí misma además como “una profunda lección de historia de la que el mexicano, el de esta segunda mitad del siglo, puede sacar útiles enseñanzas [...] y la película *Memorias de un Mexicano*, por ser historia viva, es todo eso: un depósito de acciones, un testimonio de lo pasado, un ejemplo y aviso de lo presente, una advertencia de lo porvenir [...] *Pero México tiene confianza en ese porvenir, como en su estrella el Presidente*”.⁴⁰

Precisamente, el rodaje de uno de los filmes que sobre la Revolución se hicieron en la época, *Si Adelita se fuera con otro*, fue objeto de una reclamación de parte del todavía muy joven STPC. El 22 de marzo de 1948, se publicó en la prensa capitalina un desplegado que a la letra decía:

Sr. Presidente de la República, Sr. Secretario de la Defensa Nacional, Sr. Jefe del Departamento del D.F. [...] Nos permitimos denunciar los *actos indebidos cometidos por autoridades inferiores, que proporcionan a las empresas cinematográficas elementos del Ejército Nacional y de la policía montada para realizar trabajos en el rodaje de películas*, con notorio perjuicio de los trabajadores que nos dedicamos a tales actividades. Se nos desplaza injustamente, porque nosotros tenemos derechos adquiridos; además se trata de actos que benefician a las empresas, pues a los elementos oficiales les pagan menos que a nosotros, debido a que los caballos los sostiene el Gobierno, en cambio nosotros tenemos que sostener la manutención de nuestros animales de lo poco que

³⁹ Alfonso Trueba, *Excelsior*, 20 de septiembre de 1950, p. 7. Las cursivas son mías.

⁴⁰ *Ibid.* Las cursivas son mías.

nos pagan [...] Mañana se rodará la película “Si Adelita se fuera con otro”, en el kilómetro 15 de la carretera de Puebla con elementos del Gobierno y con perjuicio de modestos trabajadores que vivimos de esta actividad. Tan sólo porque son más baratos los servicios de elementos oficiales, prefieren a éstos en detrimento nuestro. Pero esto es explicable: los gastos de sostenimiento de los caballos están a cargo del gobierno [...] Sr. Presidente: le rogamos se corrijan tales irregularidades por decoro del Gobierno y para evitar perjuicios a trabajadores que viven de esas actividades.⁴¹

La querrela dejaba entrever los ánimos exclusivistas que ya se han mencionado a propósito de los temores que aquejaban a todos los sectores de la industria mexicana. En el caso del sindicalismo cinematográfico, la respuesta que dio el gobierno alemanista reveló no sólo que no se deseaba agudizar los conflictos con el sindicalismo organizado, de cualquier índole que fueran, sino que habían pasado ya los tiempos en que directores como Contreras Torres podían disponer a su antojo de las fuerzas armadas para el rodaje de filmes de cierto contenido histórico. Lo anterior se hizo evidente cuando el secretario de la Defensa Nacional y el subsecretario de Marina recibieron un comunicado en el que se les hacía saber a los dos lo siguiente:

El señor Presidente de la República encomienda decir a usted que ha tenido noticia de que se prestan, en algunas ocasiones, contingentes del Ejército o de la Marina para que colaboren en el rodaje de películas comerciales, en vista de lo cual y por su acuerdo, se suplica a usted librar sus órdenes, en la parte de su competencia, a fin de que se evite, en forma definitiva se repita el caso. -Afectuosamente [...] P.A. Del Secretario Particular. El Oficial Mayor.⁴²

⁴¹ AGN/MAV/523.3/29, desplegado de prensa publicado el 22 de marzo de 1948 por Rafael Gómez, miembro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. (Sección de Técnicos y Manuales). Las cursivas son mías.

⁴² AGN/MAV/523.3/29, correograma de Roberto Amorós G., oficial mayor de la Secretaría Particular de la Presidencia de la República, al general Gilberto R. Limón, secretario de la Defensa Nacional, y al subsecretario de Marina, respectivamente, 29 de marzo de 1948. Las cursivas son mías.

Los temores del régimen alemanista, de que se trataran en el cine temas sensibles de la historia mexicana como la Revolución, entremezclados con el miedo de que se aprovechara la oportunidad para infiltrar propaganda comunista, también explican el retraso en la exhibición del filme *El fugitivo* (*The Fugitive*, de John Ford y Emilio Fernández). Producida por la RKO desde 1946 en los Estudios Churubusco, no se estrenó hasta el 27 de marzo de 1948, luego de diversos problemas de censura, pues ni aun después de los diversos cortes que sufrió se salvó de la condena, ni tampoco sus protagonistas de la acusación de simpatizar con el comunismo. Estos hechos previos al estreno los reseñó de la siguiente manera una nota de la época.

Siempre pude ver *El fugitivo* en la exhibición privada que organizó Juanito Durán y Casahonda para ofrecerla a la opinión de unas cuantas personas. Y francamente, no le hallo nada de "denigrante" para un México que en esa película no aparece sino como un pedazo de la Tierra total en que se suele repetir el bíblico tema de la persecución de los justos y del abuso de la fuerza. *Quiénes se han irritado contra El fugitivo, descubren en ella "propaganda" porque, sin duda, están hechos a buscarla en todas partes*, y persuadidos de que la obra de arte tiene que dotarse de alguno de sus contenidos. No parecen entender que *de todos los lugares en que no puede esperarse hallar la verdad tal como es* (porque su esencia es la mentira y su presencia el artificio), *el cine es el más típico y el menos indicado para aprender historia ni documentar hechos* [...] Seguramente que podrían lanzársele otros cargos, pero ellos sí cinematográficos, a la película: sentirla a veces como una sucesión de vistas fijas con escenas mudas, o discutir la validez heroica de un cura inhibido y en realidad tonto a quien no se le ve luchar por su fe ni su propagación más allá de mojar el cráneo de los recién nacidos. *Pero de ahí a salir con que Dolores sea comunista y que por eso se prestó a "denigrar a México"* (operación que realiza al conferir ante el mundo la falsa, pero plausible idea de que todas las indias mexicanas son tan bonitas como ella); o con que el Indio y Figueroa se prestaron por la misma razón a denigrarnos — cosa que hicieron al mostrar desde ángulos insuperablemente bellos nuestro campo y nuestros pueblos—, hay toda la distancia que cubre la ruindad de la escandalosa y perjudiciada malevolencia [...] *Es lástima que don Emilio Azcárraga, como me lo dijo al salir de la exhibición, le "alce pelo" a exhibir El fugitivo, y aguarde para decidirse a que más opiniones se manifiesten*. Creo que en cuestión de películas, producto después de todo destinado a su consumo directo,

es el público el que tiene que juzgar, y una muy escasa parte de él la que se guía o se deja llevar por la "opinión" de cronistas y críticos. Sería una estupidez que a *El fugitivo* le pasara lo que a *Scipion el africano*, o lo que a *Ninoshka*, en la mayor medida en que si como aquellas cintas se exhibieron en todas partes menos en México, ésta que fue hecha aquí, aunque aquí se prohibiera, ya ha sido exhibida en todas partes, y en ninguna se les ha ocurrido identificar, ni a Pedro Armendáriz con el presidente Alemán, ni a María Dolores con, digamos, Dolores del Río.⁴³

Las consecuencias de lo ocasionado por *El fugitivo*, además de las reservas del régimen para autorizar el tratamiento de asuntos que se consideraban complicados, desde la perspectiva política, se hicieron sentir en la renuencia a aprobar otros proyectos cinematográficos relativos a la Revolución, provenientes también del extranjero, que o se pospusieron para realizarse tiempo después del alemanismo, o bien se cancelaron definitivamente.⁴⁴

Pedro A. Chapa, a la sazón presidente de la Concamin, que fungió como delegado patronal de México ante la Conferencia Internacional del Trabajo celebrada en San Francisco, se dirigió el 18 de junio de 1948 al nicaragüense Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, con la finalidad de exponerle los pormenores de un proyecto de película sobre Emiliano Zapata, y a su vez para solicitarle la

⁴³ Novo, *op. cit.*, pp. 101-102. Nota publicada el miércoles 21 de enero de 1948. Hacia marzo del mismo año, la censura mexicana objetaba también el guión de *San Felipe de Jesús* (Julio Bracho, 1948), que después de una reconsideración de los censores fue autorizado para filmarse. El problema fue que, si bien se trataba de un filme religioso, contenía escenas "inconvenientes", como solían decir los censores. *Cinema Reporter*, 6 de marzo de 1948.

⁴⁴ Mientras el gobierno mexicano persistía en sus temores de autorizar que en el cine se trataran temas "espinosos", Hollywood se mostraba bien dispuesto a hacerlo. En 1947, Henry King dirigió para la Fox *Un capitán de Castilla*, con Tyrone Power y con la actriz mexicana Stella Inda. Ésta, con ayuda de personal del Instituto Nacional de Antropología e Historia (Pompa y Pompa, Linares Moctezuma y Rubén de la Borbolla, entre otros de los mencionados), elaboró diálogos en náhuatl para su personaje. Stella Inda, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 14 de noviembre y el 5 de diciembre de 1975, PHO/2/42, p. 72.

seguridad de que la empresa impulsora del proyecto no enfrentaría obstáculos por razones políticas. Chapa exponía esto a De la Selva:

La idea es hacer un romance heroico seleccionando los episodios y anécdotas más características del apóstol mexicano cuyo lábaro fue Tierra y Libertad. Crear un héroe simbólico, defensor del oprimido y campeón de la justicia social. Un guerrillero valiente dotado de genialidades bélicas al mismo tiempo que un reformador agrario de épicas dimensiones [...] Para esta obra destinada a todo el mundo, pero muy especialmente al público de los Estados Unidos, Inglaterra y pueblos de habla inglesa, se cuenta con el novelista norteamericano John Steinbeck, autor de media docena de libros de éxito extraordinario y cuya obra maestra "Uvas del Rencor" o "Viña de la Ira", como se ha traducido indistintamente al Español, después de haber recibido el aplauso de la crítica mundial entera y ganar el premio de literatura más codiciado en su país, ha pasado a colocarse entre los inmortales: *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Crimen y castigo* [...] Este autor cuenta con la colaboración del director escenógrafo que ha ganado los éxitos más recientes en el teatro y la pantalla: Elia Kazan [...] Para la elaboración de esta obra se dispone de la suma de dos y medio millones de dólares los cuales se gastarán íntegros en México, pues desde los trabajos de investigación de datos históricos, que sirvan para estructurar la biografía del revolucionario morelense, hasta la realización material de la obra con la fotografía, música y actores que se escojan, todos los elementos que intervengan serán mexicanos, con la única excepción de Steinbeck y Kazan [...] *Este proyecto se puede apreciar desde dos puntos de vista, a saber, el material y el espiritual.* Al primero corresponde estimar el significado de la inversión de dos y medio millones de dólares en nuestro país. Cantidad que viene a vigorizar la industria nacional cinematográfica que actualmente sufre un lapsus de anemia. Dinero que no se queda en manos de "estudios y actores sino que se derramará automáticamente entre todas las clases sociales. Aportación de divisas extranjeras que ayudarán a equilibrar nuestra balanza de cambios [...] La película al ser distribuida en el país vecino vendría a convertirse en un estupendo instrumento de propaganda turística al despertar el interés por México [...] *En el aspecto ideológico el tema toral basado en la defensa del hombre humilde del campo, en la distribución de la tierra y en la lucha por un estado más equitativo de justicia social vendría a ser una saludable apología de la Revolución Mexicana* [...] *Se tendría buen cuidado de evitar conflictos doctrinarios, particularmente el religioso. El movimiento zapatista no fue anticlerical. Por otro lado, la muerte de nuestro héroe fue el climax de una conspiración*

*de un grupo militar cuyo jefe aún vive. El hecho de que viva olvidado y alejado de la vida pública no quiere decir que este capítulo de la obra no lo desentierre del anonimato y surja para crear un problema. Consecuentemente, el asunto debe tratarse con suma discreción, sin mencionar nombres ni proponerse conseguir un parecido físico que identifique a persona alguna [...] Así planteado el problema desearíamos saber, por el apreciable conducto de usted, si el señor presidente vería con simpatía la realización del proyecto. En la inteligencia de que los trabajos se proseguirían bajo la mayor discreción posible, nada de publicidad hasta la conclusión de los mismos, con el fin de evitar controversias innecesarias. Claro está que ya terminada la obra y entregada al público, la crítica quedaría en la mayor libertad para discutirla [...] Libertad de crítica aceptada de antemano, pero el autor pide en justa reciprocidad cabal libertad de expresión. Es decir, que no se arriesga a lanzarse en una aventura en la que hay que empeñar un enorme esfuerzo y una inversión considerable si se le sujeta al estrecho criterio de un censor. La censura de cada país estará en libertad de poner objeciones a la presentación pública de la obra si encuentra que se lesione los sentimientos morales del pueblo [...] El autor preferiría obligarse, desde un principio, a comprobar su buena fe, su pureza de intenciones y habilidad de interpretación para asegurar al señor presidente que no abusaría de su confianza haciendo algo que pudiera lastimar los sentimientos patrióticos del pueblo de México y obtener a cambio de esto, una libertad completa de expresión [...] Le ruego darme su opinión sobre este asunto y me es grato repetirme de usted afectísimo amigo y servidor [...]*⁴⁵

Aquella carta recuperaba un viejo proyecto de Hollywood, cuando la Metro Goldwyn Meyer planeó, desde 1938, la posibilidad de una biografía filmica sobre el caudillo mexicano de los zapatistas durante la Revolución. Un poco por los resultados no muy alentadores de *Juárez* (William Dieterle, 1939), la idea de biografiar a personajes históricos mexicanos había decrecido paulatinamente en interés, y no sería sino hasta 1948–1949 cuando la 20th Fox, habiendo comprado todos los derechos sobre el tema de Emiliano Zapata como película inició las gestiones para realizarlo. De aquellas primeras gestiones para este proyecto recuperado formó parte la carta de Pedro Chapa y, como puede advertirse, éste fue pues uno más de los antecedentes de la

⁴⁵ AGN/MAV/523.3/39, Pedro A. Chapa a Miguel Alemán, 18 de junio de 1948, desde el hotel The Palace Hotel, San Francisco, California, Estados Unidos. Se ha respetado la grafía original.

filmación de la película *¡Viva Zapata!*, que no habría de llevarse a cabo sino hasta 1951, casi tres años después de plantearse la solicitud, y que efectivamente fue dirigida por Elia Kazan. Independientemente de los retrasos naturales en el proceso de producción de una cinta, parece claro que en este caso influyeron también los resquemores del régimen alemanista respecto a las implicaciones de tratar en el cine la figura histórica de Zapata y, sobre todo en aquel momento, el que aquello fuera hecho precisamente por Kazan.⁴⁶

Es importante mencionar que, además de la enorme demora en la autorización para filmar *¡Viva Zapata!*, fue todavía más significativo el hecho de que la película, cuyo guión escribió efectivamente John Steinbeck por pedido del propio Kazan, se estrenaría en México hasta el 11 de diciembre de 1952, precisamente cuando acababa de concluir el gobierno alemanista.

Las mismas precauciones adoptadas por las autoridades de México respecto al proyecto inicial de *¡Viva Zapata!* se tomaron a propósito de otro proyecto planteado también por primera vez casi al mismo tiempo

⁴⁶ Elia Kazan, ex miembro del progresista Group Theater estadounidense, era considerado, todavía en 1948, en el marco de la Guerra Fría, un individuo peligroso por haber intervenido en la producción, dirección y actuación de obras de contenido social, conceptuadas como de agitación y propagandísticas del comunismo. Estas preocupaciones sociales Kazan las había manifestado en su trabajo en el cine desde su debut en 1945, con *Lazos humanos* (*A Tree Grows in Brooklyn*), y habían sido parte de sus críticas contra el antisemitismo, el racismo y la corrupción judicial, entre otros vicios de la vida estadounidense de posguerra, que le llevaron a ser sometido a juicio por el Comité de Actividades Antiestadounidenses, presidido por el fanático anticomunista Joseph MacCarthy. Pero hacia 1952, cuando Kazan aceptó testificar ante la Comisión MacCarthy y delató a sus antiguos camaradas del partido comunista y de las actividades teatrales y cinematográficas de compromiso social, pretendiendo hacer un alarde de fidelidad patriótica, todo aquello pareció ser la señal que esperaba el gobierno mexicano para autorizar la filmación de la película sobre Zapata. Kazan pudo llevar a la pantalla entonces su muy personal punto de vista sobre la figura del caudillo del sur, interpretado por Marlon Brando, su actor favorito, en un filme, el primero dirigido por Kazan inmediatamente después de su delación y del que acaso lo único ligeramente destacable sea la idea de la corrupción nacida del poder casi absoluto, así como ciertas influencias estilísticas y estéticas, heredadas por Kazan del realismo cinematográfico soviético que tanto había admirado en sus años de comunista.

que el de Kazan, pero ahora referente a la figura de Francisco Villa. A finales de agosto de 1948, en un segundo intento, Ernesto O. Schuster, con residencia en San José, California, Estados Unidos, se dirigió al presidente Miguel Alemán para plantearle el proyecto en estos términos:

Una compañía de películas en Hollywood se interesa en hacer una película de la historia que yo escribí del General Francisco Villa, titulada "Pancho Villa's Shadow" o en español, "La sombra de Pancho Villa" [...] Por indicación de su representante en Los Ángeles, el Sr. Cónsul General, le mandamos un libro y una copia del senario al Sr. Antonio Castro Leal, cargo la Oficina de Inspección Cinematográfica, Secretaría de Gobernación, México, D. F. pidiéndole al Sr. Leal que este señor viera la obra, así como el senario, y nos avisara lo más pronto posible su opinión del modo que está escrito esta obra y al mismo tiempo le suplicamos al Sr. Leal nos diera otros datos sobre la manera que debemos perseguir para conseguir el permiso de su Gobierno para hacer esta película en México, en las partes donde operó mi buen amigo Pancho Villa [...] El libro y el senario fueron mandados al Sr. Leal hace dos meses suplicando al señor nos avisara si él había recibido éstos, pero hasta esta fecha no hemos tenido contestación de este señor y ahora suplicamos a usted Sr. Presidente, nos haga el favor de investigar este asunto y avisarnos, pues el Director y el jefe de la compañía de películas desean saber si ellos van a recibir la autorización para seguir adelante con sus planes de hacer esta vista en México, con artistas mexicanos, incluyendo las estrellas quienes también serán mexicanos [...] Naturalmente, si no es posible conseguir el permiso necesario del Gobierno Mexicano, si no es posible será necesario hacer esta película en Hollywood, pero los interesados desean hacerla en las partes históricas donde operó el General Villa y como hemos escrito una bonita historia que de ningún modo desacredita a México a los mexicanos, agradeceremos mucho si usted personalmente nos avisa lo que tenemos que hacer para conseguir que el Gobierno Mexicano nos permita hacer esta vista en México [...] Ellos indican que una cantidad de tres a cuatro millones de pesos se van a gastar y es un importante gasto en esa región del Estado de Chihuahua, Coahuila y Durango y dará trabajo a muchos en estas regiones [...] *Yo, naturalmente como el autor de este libro, he tenido mucho cuidado en decir las verdades del general y al mismo tiempo, he tenido mucho cuidado en no decir nada que pudiera ofender al país donde yo tuve el honor de nacer, pues yo soy también de Chihuahua y siento mucho cariño para la tierra donde nací* [...] Anticipándole mis gracias por lo que usted pueda hacer para saber lo que tenemos que hacer

para seguir adelante con nuestros planes, me es grato repetirme de usted, Sr. Presidente su atto y S.S. [...] Ernesto O. Schuster.⁴⁷

La respuesta que Ernesto O. Schuster recibió de Antonio Castro Leal, titular de la Dirección General de Supervisión Cinematográfica, hizo suponer dos cuestiones: que no habría ningún problema una vez que se conociera el *script* correspondiente, pues sólo habían llegado a la dependencia la novela y la síntesis enviada por Schuster, y que tampoco habría dificultades para que se rodara en México, “dado que seguramente se ceñirá al espíritu amistoso que a usted (Ernesto O. Schuster) anima hacia nuestro país”.⁴⁸ El resultado no fue, a fin de cuentas, favorable, pues este filme propuesto sobre Villa no se realizó.⁴⁹

Frente a planteamientos anecdóticos como los de *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), las propuestas más audaces que se permitió el alemanismo respecto a la Revolución fueron las de filmes como *Rosenda* (Julio Bracho, 1948), *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949), *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950) y *Memoorias de un mexicano* (Carmen Toscano de Moreno Sánchez, 1950).

Un género cercano al de la Revolución, por el frecuente carácter híbrido de sus ejemplos, fue el del melodrama ranchero, que durante el alemanismo siguió una carrera errática que acusaba ahora sí su decadencia o, en todo caso, la proximidad de una nueva hibridación con el *western* a la mexicana. Cintas ilustrativas de una muy aceptable

⁴⁷ AGN/MAV/523.3/45, Ernesto O. Schuster a Miguel Alemán, 30 de agosto de 1948. Las cursivas son mías. Se ha respetado la grafía original de la cita.

⁴⁸ AGN/MAV/523.3/45, oficio de Antonio Castro Leal a Ernesto O. Schuster, 17 de septiembre de 1948. Se ha respetado la grafía original de la cita.

⁴⁹ Hasta 1954-1955, casi seis años después, no se otorgaron facilidades legales para la filmación de cintas referentes a Villa dentro del territorio nacional. Pero ninguno de ellos tuvo relación con el planteado por Schuster: *The Treasure of Pancho Villa* (*El oro de Pancho Villa*, de George Sherman, 1955) y *Villa!* (James B. Clarck, 1958). Este último no se estrenaría nunca en México, luego de haberse concluido en 1958, pues las autoridades nacionales de censura lo consideraron inconveniente para ser exhibido a las audiencias mexicanas. Por otra parte, en México, Miguel Contreras Torres había realizado en 1932 una película con el título de *La sombra de Pancho Villa* (también conocida como *Revolución*), pero desde luego tampoco hay vínculo alguno entre esta cinta y el proyecto de Schuster de 1948.

confluencia del tema de la Revolución con el melodrama folclórico fueron *El muchacho alegre* (1947) y *Capitán de rurales* (1950). En estas películas hubo buenas historias y desempeños actorales aceptables de Luis Aguilar, dirigido en ambas por Alejandro Galindo. Aguilar surgía así como el nuevo competidor de Negrete e Infante y precisamente por eso interpretó, en *Se la llevó el Remington* (Chano Urueta, 1948), el mismo personaje que antes habían interpretado Negrete, en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), e Infante, en *El Ametralladora* (Aurelio Robles Castillo y Jaime Contreras, 1943).

Mientras que Galindo, como era habitual en él, se planteaba la posibilidad de cuestionar las convenciones del melodrama ranchero, para hacer más verosímiles las historias, la generalidad de los directores se empeñaba en revivir las glorias del género tal como se había cultivado en el pasado. De ahí que se produjera una nueva versión de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948); que se intentara conjuntar los folclores mexicano y español, como se hizo en *Jalisco canta en Sevilla* (de Fernando de Fuentes, 1948); que se pretendiera “dignificar” la comedia ranchera al fundirla con la ópera, como se intentó en *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943);⁵⁰ que se ensayara el uso del color, como ocurrió en la ya mencionada segunda versión de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1948) y en *Mariachis* (Adolfo Fernández Bustamante, 1949); que se aspirara a entrelazar a la comedia ranchera con el *western*, como sucedió desde la primera serie filmada en México, *Las calaveras del terror* (Fernando Méndez, 1944), *El jinete fantasma* (Rafael E. Portas, 1946) y hasta *El tigre enmascarado* (Zacarías Gómez Urquiza, 1950).

⁵⁰ El experimento de fusionar la ópera con la comedia ranchera resultó un estrepitoso fracaso cuando *Fantasia ranchera* se estrenó con tres años de retraso el 12 de febrero de 1947. El filme se realizó con película Dupont de Nemours y, aunque no es posible afirmarlo, el hecho pudo tener relación con el retraso en su estreno, pues en la fecha de filmación la única película que se utilizaba en México era de marca Kodak. En la estructuración del argumento de la cinta participó el pianista jalisciense Antonio Gomezanda, entre cuyas obras se encuentra la ópera denominada *Fantasia mexicana*, que muy probablemente fue la base del argumento del filme.

En el colmo de la búsqueda errática de nuevas vías para el melodrama ranchero, se llegó a los delirios de Juan Orol con sus cintas *Gángsters contra charros* (1947) y *El charro del arrabal* (1948). La experiencia demostró que en este terreno solamente las carreras de Pedro Infante y Luis Aguilar merecerían sonados éxitos. El primero los alcanzó con películas como *Si me han de matar mañana* (Miguel Zacarías, 1946), *La barca de oro* y *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé como director de ambas, en 1947), *Cartas marcadas* (René Cardona, 1947) y *El gavián pollero* (Rogelio A. González, 1950). Luis Aguilar, además de conseguirlos con los filmes arriba mencionados, también los logró con *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948), *Dos gallos de pelea* (Raúl de Anda, 1949) y *Tú, solo tú* (Miguel M. Delgado, 1949).

En los filmes de esos actores, como era frecuente también en el cine sobre la Revolución, se daba pie a la inclusión de personajes de mujeres bravuconas y atrabancadas, como las interpretadas por las actrices Sofía Álvarez y Rosita Quintana, curiosamente dos extranjeras: colombiana y argentina, respectivamente. Y habrían de ser precisamente los desplantes machistas de violencia verbal y física, como los manifestados comúnmente por Negrete, Infante y Aguilar y sus hembristas contrapartes femeninas, junto con líneas argumentales como las de *Juan Charrasqueado* (Ernesto Cortázar, 1947), lo que habría de constituir el arquetipo de un género que ya nunca más conocería mejores tiempos.

El alemanismo, con su mensaje propagandístico de modernidad, de culto fervoroso por los "académicos" del gabinete y los profesionistas, que supuestamente llevaban a México hacia un nuevo rumbo, ya no era el contexto ideal para el florecimiento de un género que había funcionado bien, en términos de propaganda nacionalista en el cine, durante los últimos años treinta y los primeros de los cuarenta. En aquel momento estaba claro para todos que el melodrama ranchero, plagado de estereotipos y lugares comunes, no era representativo absoluto de México y lo mexicano. Y hasta la Federación Nacional de Charros se aprestó a modernizarse y se permitió tratar de combatir el acartonado cine mexicano, usando como argumentos sus propios

prejuicios y la visión idealizada de sí mismos y de México. He aquí un texto suyo:

Excelentísimo Sr. Presidente [...] A nombre de las setenta Asociaciones Charras de la República que integran esta federación, nos permitimos elevar ante Ud. nuestra protesta por la forma en que los Productores de Películas de ambiente nacionalista están denigrando la simbólica figura del Charro. Vemos con gran tristeza, y no menos indignación, que el Cine Nacional, la mayor parte de las veces en que presenta un Charro, le da el tratamiento de bandido, vicioso y matón, cosa que viene a perjudicar el buen nombre de la Charrería organizada, que está compuesta por gentes cuya moralidad y buenas costumbres es su norma [...] Ojalá y S. E. tuviera la gentileza de recomendar a quien corresponda, que se evite manchar el símbolo viviente de México y se impida que el cine continúe su poco prestigiosa propaganda a través de películas cuyo fin es solamente explotar la morbosidad del pueblo [...] Será un honor para nosotros la atención que S. E. se sirva conceder a nuestra súplica, asegurándole que esto redundará en beneficio de nuestra Patria [...] Aprovechamos la oportunidad para hacer llegar a Ud. Un saludo respetuoso y sincero de la Charrería Organizada del País [...] Muy atentamente [...] *Patria y tradición* [...] *Federación Nacional de Charros*.⁵¹

En respuesta a demandas como la arriba transcrita fue como, en 1949, el gobierno constituiría un “cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas”, cuya misión sería la de asegurar que los argumentos de los filmes mexicanos representaran “con decoro a nuestro país en el extranjero, en vez de propagar la idea turística de los matones, gritones a caballo y borrachos con canciones altisonantes que tanto nos han acreditado por ahí”.⁵²

Y fue también en reacción contra el melodrama ranchero que cintas como la ya mencionada *Doña Perfecta* eran celebradas por la prensa conforme a la premisa de que con filmes como el de Galindo se estaba haciendo “cine de altura” y se desplazaba “a jaliscozcos y mambos

⁵¹ AGN/MAV/523.3.28, Lino Anguiano y Luis Pérez Ávila, presidente y secretario, respectivamente, de la Federación Nacional de Charros, a Miguel Alemán, 1º de marzo de 1948. La federación tenía su domicilio en Bucareli 12, despacho 402.

⁵² Novo, *op. cit.*, p. 315. Nota publicada el viernes 8 de julio de 1949.

imperantes".⁵³ Si previamente a su rodaje los proyectos cinematográficos demostraban que contenían un "mensaje" sobre México, que se considerara "de calidad" e "interés nacional", el Banco Nacional Cinematográfico otorgaría el financiamiento.⁵⁴

Al suponerse el régimen alemanista como la cumbre de la modernidad y del desarrollo de México, se hicieron también menos referencias al Porfiriato. Mientras que el alemanismo fue considerado por algunos críticos como una contrarrevolución, las clases medias y altas, herederas en algún sentido de la burguesía porfiriana, sintieron, quizá por lo mismo, menos nostalgia. El radicalismo cardenista y la crisis de guerra estaban ya muy atrás y en el alemanismo, juzgado por sus enemigos un nuevo Porfiriato, no necesitaban añorar tiempos pasados. No deja de ser significativo por ello que, después de *Don Simón de Lara* (Julio Bracho, 1946), que por cierto fue un relativo fracaso, solamente se hiciera *Las tandas del Principal* (Bustillo Oro, 1949), que sí tuvo un muy buen éxito de taquilla.⁵⁵ Al respecto se diría:

Ya lo hemos dicho en otras ocasiones, Bustillo Oro ha encontrado el secreto de la taquilla. A pesar de que su cultura y preparación cinematográfica le permitirían, si lo deseara, hacer películas de alta calidad, producciones con miras al Ariel, se conforma con recaudar buenos pesos y llevar gente a la taquilla, ávidas de recrearse con comedias amables y evocadoras como ésta, que aunque un poco lenta por el exceso de diálogo, es divertida y tiene motivos sencillos pero eficaces para darle al público plácido y honesto esparcimiento. *Todo aderezado con salsas garantizadas, como es la presencia de Don Porfirio Díaz que hasta llega a arrancar aplausos [...]*.⁵⁶

Fuera de este éxito de *Las tandas del Principal*, el cine de añoranza porfiriana no llegó a más en el alemanismo. Si debido a la "moder-

⁵³ Jaime Valdés, *Novedades*, 3ª sección, 13 de octubre de 1951, p. 1.

⁵⁴ Novo, *op. cit.*, p. 315.

⁵⁵ "Cinéfilo", *El Universal*, 22 de julio de 1949, p. 23; Anotador, "Triunfan las tandas del Principal", *El Cine Gráfico*, 22 de julio de 1949; Anotador, "3 películas nacionales abarrotan las taquillas", *El Cine Gráfico*, 24 de julio de 1949, p. 10; Anón, "Obtienen un enorme éxito *Las tandas del Principal*", *El Cine Gráfico*, 31 de julio de 1949.

⁵⁶ "Ariel", *Novedades*, 23 de julio de 1949, p. 8. *Cursivas mías*

nidad” de México no había razones para añorar el orden, la paz y el progreso porfirianos, muchas menos razones podrían ser lógicas para hacer la apología de otras dictaduras. No obstante, el temor ante la expansión del comunismo como doctrina de la igualdad y las reivindicaciones sociales fue todavía capaz de encubrir la anacrónica glorificación del autoritarismo paternalista, que si bien no habría de hacerse en relación con el Porfiriato, sí se consumó en *El amor a la vida* (Contreras Torres, 1950), filme que constituía una elegía para la dictadura del venezolano Juan Vicente Gómez entre 1908 y 1935.

Así, fue el cine de temas arrabalero-citadinos el que se convirtió en una referencia clave del gobierno alemanista, aunque por contrasentido. Esto ocurrió porque, paradójicamente, el proceso industrializador trajo consigo un cambio del México rural a uno cada vez más urbano en el cine. Las clases medias y proletarias que hicieron crecer las ciudades, sobre todo la capital mexicana, se convirtieron en protagonistas del cine como lo eran, de hecho, en la vida cotidiana.

Es innegable que con el cine de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, aun con todo su melodramatismo, sobre todo en el caso del segundo, aquellos filmes exponentes del género urbano-arrabalero fueron el crisol de referencias filmicas a los marcados contrastes sociales de las metrópolis, a los cinturones de miseria y las ciudades perdidas, y a la lucha por la subsistencia en una estructura cada vez más inequitativa en términos de ingreso e injusta en términos de legalidad. Los filmes de estos directores fueron, en buena medida, la comprobación de que el México festivo y cosmopolita de la guerra había acabado convertido en un México con cinturones urbanos de miseria y con mayor número de burdeles y centros nocturnos, y propicio para la corrupción administrativa, policíaca y empresarial.

Las clases populares, a cuyos gustos e intereses se encauzó cada vez más la producción filmica mexicana, pudieron identificarse con los personajes de filmes como *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para...dos*, ambos realizados en 1948 por Alejandro Galindo. El antecedente mejor logrado en esa línea había sido *Campeón sin corona* (1945), del mismo realizador. Galindo fue el director que mejor puso en evidencia la influencia del neorrealismo italiano en su cine, por el planteamiento de

personajes y situaciones enraizados en el ámbito cotidiano, con muy claras y legítimas referencias a los problemas económicos, la corrupción sindical, el clasismo exclusivista y excluyente y, sobre todo, por su rescate del habla y de los modos de ser de los personajes clasemedios y marginados de la ciudad.

En este sentido, el cine de Galindo bien puede definirse como la crónica citadina de la época. A propósito de *Campeón sin corona*, producida en 1945 pero estrenada en septiembre de 1946 para convertirse, por su gran éxito, en la película señera del cine de temas urbanos en el alemanismo, ya se había dicho muy acertadamente esto:

Yo no sé si cabría afirmar, así en general, que el camino que traza esa película es el que debiera seguir el cine nacional; pero creo que, al menos, el que ha seguido ella es uno auténtico. *Porque esa gente existe, habla, piensa y obra así, la película es perfecta. El frac se le siente al cine mexicano tan falso como un traje de chino poblano, que tampoco es cierto que vistamos a gusto. En Campeón sin corona, Alejandro ha madurado en una obra de arte todo su viejo y profundo contacto con el México picaresco que conoce bien desde los buenos tiempos de "el Trompas y el Greñas". Lástima que perdí su teléfono para felicitarlo enseguida.*⁵⁷

En la nueva vertiente del cine urbano, atenta ahora a los personajes de barrio y a la visión de la pujante clase media, un filme como *Una familia de tantas* (A. Galindo, 1948) también llegaría como un viento renovador ante el cúmulo de melodramas familiares de la época, empeñados todavía en reproducir el modelo *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941). *Una familia de tantas* fue la muy notoria excepción en un panorama en que filmes como *El dolor de los hijos* (M. Zacarías, 1948), *Cuando los padres se quedan solos* (Bustillo Oro, 1948) o *Azahares para tu boda* (J. Soler, 1950) rendían pleitesía a la estructura anquilosada de relaciones familiares estereotipadas, autoritarias y anacrónicas.

⁵⁷ Novo, *op. cit.*, pp. 611-612. Nota publicada el 10 de septiembre de 1946. Novo afirmaría también en la misma nota que, por haber dirigido *Campeón sin corona*, Galindo fue contratado por Joe Noriega para realizar *Los que volvieron*, producida por la RAMEX, del 5 de agosto al 3 de septiembre de 1946, lo cual fue "un récord de velocidad". Las cursivas son mías.

Azahares para tu boda se había inspirado en un éxito argentino que se llamó *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), sobre un argumento de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, adaptado ahora para México y Latinoamérica por Mauricio Magdaleno y Julián Soler. Sólo que en su versión mexicana de diez años después, la hija de la familia se veía obligada a quedarse solterona porque su padre, a tono con los tiempos alemanistas (aunque la acción se ubicara en el Porfiriato), rechazaba al pretendiente de su hija a causa de sus ideas socialistas. Como resultado de la guerra, en el mundo se había vuelto a poner gran atención en la familia como centro, y el cine mexicano no era ajeno a aquella tendencia que de suyo lo había marcado desde los años treinta.

A contracorriente de aquellos planteamientos, *Una familia de tantas* se produjo justo cuando, a consecuencia de la relajación de patrones provocada por la guerra, se cuestionaron por primera vez en el mundo, de manera muy seria, papeles como el de la mujer y los hijos en el seno de la familia. Fue significativo por lo mismo que *Una familia de tantas* se estrenara tan sólo poco antes de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo* (1948), primer estudio que desde perspectivas sociológicas abordaba en la posguerra temas relativos a la condición femenina. A la luz de un razonamiento más cuidadoso se puede comprender que la verdadera crisis de la familia no partía de las razones que se planteaban en el melodrama familiar mexicano tradicional, sino precisamente de la inadaptabilidad de la familia tradicional, de su condición refractaria a los requerimientos del medio del que forma parte. El gran acierto de Alejandro Galindo con *Una familia de tantas* fue el de percibir, y denunciar de manera indirecta, que en el cine mexicano se estaba planteando un modelo de familia que no correspondía a las prédicas del desarrollo, la modernidad y el progreso.

El melodrama familiar fue un derivado del cine urbano que por entonces predominaría en el régimen, y lo fue también el cine de comedia, sobre todo el del estilo de *El rey del barrio* (G. Martínez Solares, 1948), y otros en los que el espléndido comediante Germán Valdez *Tin Tan* recreó al personaje del "pachuco", fundamental en el cine chicano. El creciente número de comedias producidas durante el periodo alemanista se explica en buena medida porque, tanto entre los

sectores oficiales como entre los productores del cine mexicano, se advertía que ya no eran tiempos para asumir la seriedad obligada por la guerra, que había hecho prevalecer antes los temas históricos, literarios y religiosos, y porque, en última instancia, se imponía también en alguna medida la urgencia de evadirse de la crisis pasada. Uno de los mejores directores de comedia del cine mexicano opinó, precisamente en referencia a la necesidad de evasión y catarsis, que la comedia cinematográfica durante el alemanismo fue la contraparte de los melodramas y las tragedias del cine de arrabal.⁵⁸

Junto al melodrama familiar y la comedia, los géneros definitorios de la producción filmica del alemanismo lo fueron sobre todo el cine urbano arrabalero, en sus dos vertientes, y el de alegatos nacionalistas, por razones que a continuación se expondrán.

Aunque Ismael Rodríguez llegó a autodefinirse como neorrealista, su cine estuvo mucho más lejos de serlo que el de Galindo, por la simple y sencilla razón de que sus temas y personajes, similares a los de Galindo, estuvieron siempre dispuestos para el lucimiento de su estrella exclusiva Pedro Infante, y al servicio de un sentimentalismo y un tono melodramático excesivo, rayano en el barroquismo por sus abusos. En los personajes de *Nosotros los pobres* o *Ustedes los ricos* pueden reconocerse situaciones y caracteres similares a los de Galindo, aunque contruidos de acuerdo con los cánones del melodrama musical, porque Infante tenía que cantar en todos sus filmes, y sometidos al retorcimiento de los argumentos que acaban por parecer del todo inverosímiles, mucho más de lo que comúnmente lo eran ya de por sí los melodramas mexicanos.

De acuerdo con lo anterior, bien podría decirse que Alejandro Galindo estuvo mucho más cerca de alcanzar lo que después logró Luis Buñuel con *Los olvidados* (1950) y quizá con *El bruto* (1952). Desprovistos de toda idealización y mitificación, los personajes marginales y extraviados de Buñuel fueron despojados por completo de la sensiblería para construir con ellos, así vistos, un relato más crudo de la depauperación económica, física y moral de la urbe. La pobreza

⁵⁸ Gilberto Martínez Solares, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 27 de enero de 1976, PHO/2/58. Entrevista escuchada en grabación magnetofónica.

para Buñuel no fue, como en Rodríguez, el camino para la casi canonización de sus caracteres y sus historias. Más parco y más crudo para mostrar la degradación y la miseria, con *Los olvidados* Buñuel llevó hasta su último extremo la propuesta del ambiente tan eficazmente recreado por Julio Bracho en *Distinto amanecer* (1943) y lo esbozado en términos de personajes y lenguaje por Galindo en *Campeón sin corona* (1945), *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para...dos* (1948).⁵⁹

Galindo y Buñuel estuvieron más cerca en la asimilación de las influencias derivadas no sólo del neorrealismo italiano, sino del “cine negro” estadounidense, consecuencia de un realismo que flotaba en el mundo de la posguerra y que en el cine de Galindo habría de advertirse sobre todo en filmes con fuertes influencias al respecto, entre ellos *Cuatro contra el mundo* (1949) y posteriormente *Los Fernández de Peralvillo* (Galindo, 1953). Pero no habría de ser el ejemplo de Galindo y, sobre todo, el de Buñuel, el que prevalecería en el tratamiento de la pobreza, las barriadas y sus personajes.

Bajo la influencia del Comité de Actividades Antinorteamericanas, que con Joseph McCarthy a la cabeza perseguía a los progresistas estadounidenses, el realismo de posguerra que deambulaba por el mundo fue sofocado en casi todos los demás cines del orbe. En México —como en Estados Unidos a partir de 1947, donde cualquier visión contraria a la perspectiva macarthista tenía como consecuencia la marginación—, cualquier intento de mostrar la pobreza y la miseria auténticas en el mundo capitalista parecía sospechosamente pro socialista o comunista.⁶⁰ Al respecto, conviene recordar aquí los graves problemas de censura que enfrentó el filme *Los olvidados*, el cual solamente recibió

⁵⁹ Es un hecho que con el gran éxito de *Campeón sin corona*, primero, y de *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para... dos*, después, Galindo fue el descubridor de aquella veta en que muy bien cosecharon los frutos después directores como Ismael Rodríguez. El 24 de julio de 1949, en *El Cine Gráfico*, se reseñaba que “tres películas nacionales abarrotan las taquillas”, y una de ellas era, junto a *Las tandas del Principal* y *No me quieras tanto*, precisamente *Hay lugar para...dos*. “Anotador”, *El Cine Gráfico*, domingo 24 de julio de 1949, p. 10.

⁶⁰ Alejandro Galindo entrevistado por Ximena Sepúlveda el 26 de junio y el 2 y 9 de julio de 1975, PHO/2/29, p. 210.

una mejor acogida después de su triunfo en el Festival de Cannes, cuando pudo reestrenarse en México. En su primera presentación, esa película de Buñuel había enfrentado una campaña de rechazo y animadversión en la prensa en que se la acusaba de “desprestigiar” a México.

Por lo mismo, el cine de Rodríguez, en contraste con el de Galindo y Buñuel, estuvo más cerca del folletín, de la historieta filmada. En consecuencia, fue menos problemático para el gobierno e innegablemente más exitoso y ejemplar para otros realizadores de multitud de filmes, entre los que conviene citar *Ángeles del arrabal* (Raúl de Anda, 1949), de cuyo estreno se diría que:

Si alguna duda [cabe] de que Ismael Rodríguez y Rogelio González han hecho escuela para sus exitosas *Ustedes los ricos* y *Nosotros los pobres*, aquí está *Ángeles del arrabal* —aunque menos intensa dramáticamente— para dar debida respuesta [...] Recurriendo a diversos elementos dramáticos, dedicada a halagar la sensiblería del público grueso, pero hecha con suficiente decoro, la película de Raúl de Anda satisface el gusto del espectador poco exigente.⁶¹

Además de *Ángeles del arrabal*, fueron notorias en la veta películas como *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1950), *La tienda de la esquina* (José Díaz Morales, 1950), *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950), *Baile mi rey* (Roberto Rodríguez, 1951), *Un rincón cerca del cielo* y *Ahora soy rico* (Ambas de Rogelio A. González y de 1952) al igual que *El infierno de los pobres* (Juan Orol, 1950). Desde sus presentaciones, los filmes de Rodríguez parecían estar en busca del desquite de unos pobres cuya situación, sin embargo, se trataba de manera complaciente, y a quienes de nada les servían textos como éste:

[...] Amigos pobres, amigos ricos, vamos mirándonos de cerca para saber quiénes somos, cómo somos y por qué somos así. Y cuando habiéndonos conocido nuestros brazos se tiendan amistosos, quitémonos del pecho las carteras —repletas o vacías— para que nuestros corazones puedan acercarse

⁶¹ Fernando Morales Ortiz, en *Esto*, 28 de agosto de 1949, citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989 (Cineastas de México, 4), p. 101.

más al abrazarnos [...] Vaya mi esfuerzo a aquellos cuyo único pecado es el haber nacido pobres y a aquellos otros que hacen un pecado del haber nacido ricos.⁶²

El melodrama “arrabalero” y también el prostibulario se plantearon durante el alemanismo como la opción ante el “cine de caballitos y el de madrecitas”, y esta alternativa daría lugar a que un filme tan exitoso como *Quinto patio* (Raphael J. Sevilla, 1950) tuviera después secuelas como *Retorno al quinto patio* y *El dinero no es la vida* (José Díaz Morales, 1951). Moralejas como la de este último título, y el planteamiento discursivo ejemplificado por los textos de Rodríguez cerraban el círculo de un falso desquite para la marginalidad y la depauperación física y moral, que debía sus glorias en el cine a la “modernidad” y el desarrollo alemanistas y obligaba a una nueva visión de la ciudad como espacio social.

Ismael Rodríguez tuvo colegas indiscutibles en el cultivo de aquellas tramas abigarradas, en todos los directores que frecuentaron un género similar en sus referencias a lo urbano, al lenguaje del arrabal, e igualmente, o mayor aún si cabe decirlo, melodramático: el cine de rumberas y prostitutas. El triunfo taquillero de *Humo en los ojos* (Alberto Gout, 1946) reabrió el camino a un género relativamente adormecido, cuyos antecedentes más importantes habían sido *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), *Virgen de medianoche* (A. Galindo, 1941) y *Santa* (Norman Foster, 1943). Ramón Peón había realizado en 1945 *Memorias de una vampiresa*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Flor de un día* y *Espinas de una flor*, entre otros títulos representativos.

Sólo que ahora el melodrama prostibulario se puso a tono con los tiempos. La proliferación de centros de espectáculos nocturnos, ocasionada por un México al que la guerra había vuelto cosmopolita, respondió a la demanda de una vida nocturna “intensa” para la población pudiente, nacional y extranjera, ávida de “emociones fuertes”,

⁶² Tomado del filme *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), también denominado *Nosotros los pobres*, segunda parte.

de ritmos tropicales y de todo lo que en la jerga *snoob* de sus demandantes pudiera considerarse "exótico".

Durante la guerra se había preparado, pues, el terreno que luego vinieron a cultivar y a cosechar las nuevas estrellas: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar, Rosa Carmina y Rosita Fornés. A las bombas tropicales llegadas de Cuba se sumaron Meche Barba, Leticia Palma y Marga López, entre otras más, para acabar de dar forma al segundo género más exitoso del cine mexicano en el alemanismo.

Aquella fue la forma ideal para la supervivencia de la cinematografía nacional. Se trataba de un cine más barato, porque al centrar su acción en ámbitos urbanos contemporáneos ya no requería de los lujos de la reconstrucción escenográfica y de vestuario de épocas históricas. Se filmaba más rápido y se ahorraba mucho, pues casi siempre un tercio del filme lo formaban números musicales, en historias donde la protagonista era prostituta, y también excelente bailarina y cantante, redimible por un buen hombre, cuando su destino previsible no era morir abandonada, sola y enferma, impedida para la maternidad o asesinada a mansalva, como según la moralina del momento debían terminar las "mujeres malas".

En la misma medida que el cine de Rodríguez idealizaba y mitificaba la pobreza, el cine prostibulario hacía lo mismo con la prostituta-cabaretera-exótica-rumbera-cantante-fichera, cuya definición se cifraba fundamentalmente en la música de Lara y sus similares, con títulos como *Pervertida*, *Perdida*, *Arrabalera*, *Traicionera*, *Hipócrita*, *Vagabunda*, *Callejera*, *Aventurera*, *Cortesana*, *Pecadora*, *Coqueta*, *Venenosa* y *Devoradora*. En la abundante filmografía del género cabareteril se suele destacar siempre la trilogía constituida por *Aventurera* (1949), *Sensualidad* y *No niego mi pasado* (las dos últimas producidas en 1950), realizadas por Alberto Gout y protagonizadas por Ninón Sevilla. Sin embargo, podría decirse que la mayoría de los directores mexicanos cultivaron este género en algún momento o se vieron influidos por él en algunos de sus filmes.

Al respecto se pueden mencionar títulos como *Flor de durazno* (Miguel Zacarías, 1946); *Mujer y La carne manda* (Chano Urueta, 1946); *Pecadora y Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947); *Viajera* (Alfonso

Patiño Gómez, 1951); *El grito de la carne* (Fernando Soler, 1950); *Amor vendido* y *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950); *Barrio bajo* y *La mujer desnuda* (Fernando Méndez, 1950 y 1951); *Mala hembra* y *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1950 y 1951); *La venenosa*, *Hipócrita* y *Vagabunda* (las tres de Miguel Morayta y de 1949); *Una mujer sin destino* (Jaime Salvador, 1950); *¡Qué idiotas son los hombres!* (Juan Orol, 1950); *La insaciable*, *La mujer maldita*, *El ángel malo* y *Fuego en la carne* (todas de Juan J. Ortega, realizadas entre 1946 y 1950); *Cortesana* y *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1947 y 1951), además de la famosa trilogía ya mencionada del mismo autor; *Coqueta*, *Perdida*, *Burlada* y *Yo fui una callejera* (las cuatro de Fernando A. Rivero, rodadas entre 1949 y 1951). Léase este curioso epígrafe relativo al género y compuesto con títulos representativos del mismo:

Ella es *Santa*, *La mujer del puerto*, acusada de *Perjura*; sirve de *Carne de cabaret* siendo simplemente una *Virgen de medianoche*. Pero su destino es siempre el mismo, y acaba siendo una de *Las abandonadas*. *La pervertida* grita a todo pulmón: *Si yo fuera una cualquiera vendería Amor de la calle* y sería *La mujer de todos*. Irá *De pecado en pecado* y le dirán *La sin ventura*, aunque no le importará, siempre y cuando sea *La bien pagada*. Merecerá toda clase de calificativos: *Callejera*, *Aventurera*, *Perdida*, *Trotacalles*. El resultado no será otro que el *Pecado*.⁶³

La veta había dado para todo, y hasta para que se hiciera también una nueva versión de *La mujer del puerto* (Emilio Gómez Muriel, 1949) o como para que directores considerados de prestigio también hicieran suya la moda. Fernando de Fuentes dirigió secuelas alusivas a *Santa* al realizar *Hipólito el de Santa* (1949) y Chano Urueta realizó *La santa del barrio* (1948). Luis Buñuel incursionó en el terreno de las “mujeres malas” con *Susana, carne y demonio* (1950). A decir de la mayoría de los críticos y estudiosos del cine mexicano y sus géneros, Buñuel volvió a ser la excepción de la regla en la propuesta de su personaje, en un contexto en que, en términos generales,

el rastacuerismo es la vivencia más democrática de la clase media en auge económico [...] El cine de prostitutas es el género por excelencia del alemanis-

⁶³ José Gilberto Carrasco Vázquez, *Los héroes del cine mexicano (época sonora)*, México, UNAM-FCPS 1979 (tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación), 413 pp.

mo [...] El espectro de la prostituta había logrado influir hasta en los géneros más alejados de su campo de acción [...].⁶⁴ En general, la prostituta de estas películas, tras haber amenazado el status, terminará sirviéndolo. La hipocresía de la clase media ha ganado otra batalla; el género es una apología de lo lumpen, no su desquite. El verdadero problema de la prostitución nunca se trata como es y las prostitutas reales continúan esperando a que el cine mexicano las descubra.⁶⁵

Un ejemplo muy significativo del cine de arrabal fue el de Emilio Fernández. Con su equipo (Magdaleno-Figueroa-Del Río-Armendáriz), había sido el artífice de triunfos tan sonados como *María Candelaria* y *Flor Silvestre* en 1943 y, durante el alemanismo pudo dar continuidad a una carrera en la que destacaron *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948) y *La Malquerida*. Sin embargo, Fernández también produjo dos de las más significativas representaciones del melodrama prostibulario: *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1950). Imbuido de un lirismo nacionalista de cuyos alcances había dado muestra en su cine del periodo avilacamachista, Fernández estiró la cuerda hasta pretender que sus historias y personajes de arrabal también parecieran llamados a la lucha por el nacionalismo, ahora modernizador, que clamaba por el progreso y la reivindicación de sus marginados con base en la educación, el patriotismo y el trabajo.

El tema no era en absoluto una novedad en Fernández. Ya en *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), el personaje interpretado por Dolores del Río se prostituía hasta llegar a la más extrema degradación para lograr la educación de su hijo (Víctor Junco), que acababa convertido en brillantísimo abogado. “Todavía llevo en mis labios la leche de las emociones”, decía en su elocuente discurso el joven abogado —para establecer su condición de hijo nacido de mujer, aunque no la conociera—, al defender a una mujer acusada de asesinar a su esposo, estableciendo así la premisa de que, por tratarse de una mujer, capaz de la maternidad, el juicio debería ser indulgente con la acusada.

⁶⁴ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 2ed., México, Grijalbo, 1993, pp. 108-127.

⁶⁵ *Loc. cit.*

En un periodo en que se habían puesto tan de moda los abogados, como en general los universitarios y los “académicos del régimen alemanista”, no fue nada extraño para los seguidores de Fernández que la protagonista de *Salón México* luchara con denuedo y se prostituyera, hasta morir asesinada, siempre con el propósito firme de procurarle a su hermana menor la educación (en colegio para “señoritas decentes”) que le permitiera una vida “honorable” al lado de su muy patriótico novio (el joven militar recién llegado de la guerra con una lesión emblemática de su patriotismo, por supuesto), interpretado por Roberto Cañedo.⁶⁶

Aunque todavía en *Víctimas del pecado* Fernández reincidió en sus referencias patrótico-nacionalistas, en la necesidad de la educación, la legalidad y el trabajo, el más representativo de sus filmes en aquel sentido fue *Río escondido* (1947). Mejor ajustado a la política discursiva del régimen, este filme planteaba la historia de una maestra a la que el mismo presidente de la República le encomendaba llevar a cabo su apostolado en el ámbito rural. El denuedo con que Rosaura Salazar (María Félix) y otro joven idealista, el médico interpretado por Fernando Fernández, luchaban en la película por llevar a cabo su misión, alcanza ribetes de heroísmo cuando ambos tienen que enfrentarse a la corrupción y la oposición del cacique local de Río Escondido (interpretado por Carlos López Moctezuma). Compelidos a llevar a cabo su tarea de contribuir a sacar a la población rural de la ignorancia, la miseria y la insalubridad, con la enseñanza como única arma, Rosaura

⁶⁶ Se han mencionado aquí solamente algunas de las más significativas cintas entre la infinidad de filmes que sobre el tema se hicieron. Pero conviene establecer que los géneros arrabalero y prostibulario decaerían paralelamente al fin del gobierno alemanista. De acuerdo con Emilio García Riera, fue precisamente en reacción a dicho género como a principios de los años cincuenta se volvió a un modesto cultivo del cine de temas religiosos y sobre las virtudes de la vida familiar y femenina. Cabe agregar, por otro lado, que en un contexto en que el comunismo se veía como enemigo de la religión, y el cine de temas de barriada como contrario a los valores religiosos, familiares y morales, sería significativo también que el 25 de noviembre de 1951 se iniciaran las obras de remodelación de la Basílica de Guadalupe. Véase García Riera, *Historia del cine...*, pp. 201-203.

y el médico defienden el programa del gobierno de la República, como se plantea en el filme.

Las apelaciones al patriotismo, con referencias a Benito Juárez y a la historia mexicana en general, atribuyen un papel fundamental al fuerte gobierno central, que ejerce en este caso su paternalismo por intermediación de la maestra y el médico —representativos de todos los profesionales planteados como los adalides del progreso. Su empeñoso afán de hacer viable el nuevo destino de México (la modernidad) concluye con la muerte de Rosaura por un síncope cardíaco, luego de que ha tenido que matar al cacique obstaculizador del desarrollo social. Aunque en el asesinato del déspota le vaya también la vida, Rosaura Salazar hace ver con aquel último gesto que su sacrificio no es inútil, a la luz de los esfuerzos del régimen que discursivamente, otra vez, se habían propuesto reivindicar a indígenas y campesinos. Que *Río escondido* haya sido patrocinada por el régimen alemanista, con el fin de usar aquel tipo de cine y de proyectos en su favor, lo prueba el testimonio mismo de Emilio Fernández, que así expresaba su muy sentido agradecimiento a Miguel Alemán.

Con la más honda gratitud por su gesto noble y por el apoyo lleno de fe con que usted me ha distinguido, pronto espero poder corresponderle sometiendo a su aprobación la película *Río escondido* que se está logrando gracias a su comprensión y a su admirable sentido de la patria. Hoy, permítame usted señor presidente, volverlo a estrechar en mis brazos.⁶⁷

En aquel marco discursivo sobre los indígenas y su reivindicación, a finales de 1948 también se llegó a hablar de lo siguiente:

[Un] muchacho alto, de tipo indígena fino, que se llama Rodrigo Muñiz, y que podría seguramente, con buena dirección, dar el Moctezuma que necesitamos para el año próximo escenificar una suntuosa *Conquista de México* que se le ha ocurrido a Julio Prieto y que ya traigo revoloteando en el subconsciente; y en la cual le quitaríamos a Moctezuma el sambenito de cobarde, para

⁶⁷ AGN/MAV/523.3/15, telegrama de Emilio Fernández, con domicilio en la calle del Secreto núm. 23, Col. Del Carmen, D. F., a Miguel Alemán Valdés, Los Pinos, D. F., 29 de septiembre de 1947.

hacerlo un héroe a la griega, conocedor del determinismo de su destino, y poseído de un elegante desprecio por los conquistadores.⁶⁸

El 1° de enero de 1949, el Departamento de Asuntos Indígenas se transformaría en Instituto Nacional Indigenista, y conviene mencionar también al respecto que luego se sumó al tono de *Río escondido* la controversia originada por los restos de Cuauhtémoc, descubiertos por Eulalia Guzmán en septiembre de 1949. Poco más de seis meses después llegó a plantearse la posibilidad de realizar un filme al respecto, de acuerdo con un telegrama enviado a la Presidencia y en el que se decía que “[ávidos] presentar verdad histórica drama emperador Cuauhtémoc, constituyóse organismo llevará a pantalla cinematográfica vida y muerte tan egregio patricio, respaldados por autoridades científicas en la materia. Esperamos su apoyo moral”.⁶⁹

Conocedores de la disposición del régimen para aparentar en la cultura de masas lo que en los hechos realmente no se hacía, el verdadero rescate moral y económico de indígenas y campesinos, las peticiones del corte de las arriba citadas menudearon. Conforme a los esfuerzos del régimen alemanista por usufructuar en su favor las posibilidades del uso del cine como instrumento propagandístico en beneficio de la imagen gubernamental, se imponía una asepsia en virtud de la cual a *Río escondido* se le censuró un fragmento donde se escuchaba a unos indios decir, en medio de sus rezos, “líbranos señor del gobierno”.⁷⁰ Si el régimen y sus funcionarios quedaban contentos con filmes como *Río escondido*, después de que los “afinaban”,⁷¹ no para

⁶⁸ Novo, *op. cit.*, p. 223. Nota publicada el viernes 26 de noviembre de 1948. Las cursivas son mías.

⁶⁹ AGN/MAV/523.3/70, general de brigada Rubén García a Miguel Alemán, 17 de marzo de 1950.

⁷⁰ Mauricio Magdaleno, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 25 de junio de 1975, PHO/2/28, p. 72.

⁷¹ Los conflictos del cine mexicano con la censura oficial durante el alemanismo llevaron a los productores a nombrar como su representante nada menos que a José Revueltas. Éste había redactado un “código ético”, que por supuesto no se aceptó. José Revueltas, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/43, p. 99.

todos resultaron inadvertidas las estratagemas, ni todos estuvieron de acuerdo con tales procedimientos. Algunos sectores de la audiencia y de la crítica desaprobaron aquel cine y al régimen que así actuaba. De ello da cuenta el siguiente testimonio de la época.

Me cuentan que el público de paga que ha empezado a ir al Orfeón para admirar a la señorita Félix en el *Río escondido* del Indio Fernández, toma a chunga muchas partes de la película, y ríe de pasajes como uno en que se declara que una criatura con viruelas es México, así como de otros en que menudean los elogios al régimen y al presidente Alemán. Me dicen que mientras el público se regocijaba de esa manera, una voz de lo alto, tronante como la de Alfaro Siqueiros, gritó que esos que se reían eran “de las derechas” [...] Derechas e izquierdas. No he visto la película pero, puesto que ella propicia semejante catalogación política del público, es evidente, que se aparta del simple propósito artístico para servir a fin de propaganda; y un alentador síntoma que la gente se resista a absorberla. No porque se trate de este régimen o del presidente Alemán. Así pudiera tratarse del Santo Padre, tan mal está que se injerte la propaganda en la obra de arte, como está bien que el público rechace las píldoras políticas aunque vayan doradas con arte [...] Precisamente esta mañana escribí un artículo sobre “la lección de Eisenstein”, y apunté en él la diferencia que existe entre la insuperable propaganda que hace la obra de arte per se —cuando la idea que expone nace de una endógena urgencia de comunicarse— y el pobre arte que realiza el encargo exógeno de propagar una convención oportunista [...] Y aunque el cine sea un arte menor, no escapa a la regla de que será menos valioso mientras sea más “intencionado”. De otro modo, se queda a medio camino de sus incompatibles intentos.⁷²

Si bien *Río escondido* es por todo lo expuesto uno de los filmes más representativos del sexenio alemanista, es necesario mencionar que Fernández fue seguido en aquel lirismo nacionalista por otros productores y directores, varios de ellos con proyectos irrealizados, pero que

⁷² Novo, *op. cit.*, pp. 115-116. Nota publicada el 14 de febrero de 1948. Para mayor abundancia de testimonios hemerográficos sobre *Río escondido* y sobre la filmografía de Fernández, véase Emilio García Riera, *Emilio Fernández*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 1987, 327 pp.

por su planteamiento mostraban de manera definida los que ahora eran objetivos comunes del gobierno alemanista y de la industria.

Algunos de aquellos proyectos no llevados a cabo, pero representativos del régimen, fueron los propuestos por Alfonso Sánchez Tello para el rodaje de las películas que se llamarían *Alborada* y *México*, “[ambas] con un fondo altamente mexicanista y de gran exaltación del momento en que vive México [...]”.⁷³ En aquella propuesta de Filmadora Chapultepec se criticaba “el falso mexicanismo”, en referencia que se había hecho ya muy frecuente al cine de Fernández, y prometían que ellos sí mostrarían “nuestro verdadero sentir”.⁷⁴

Alborada es una historia con todos los elementos tanto dramáticos como emotivos que a través de sus personajes muestran uno de los grandes problemas de México, el amor a la tierra. *El esfuerzo de un grupo de hombres por hacer de su región un emporio de riqueza*, como el que de braceros en EUA vieran, además contiene el problema de la alfabetización, el de la higiene, el de la irrigación. Esta película está planteada sin demagogia ni tendencia alguna ajena a lo que son nuestros problemas, pero sí de un gran interés para México y fuera de México [...].⁷⁵

Además de referir entre sus propósitos los de tratar temas favoritos del régimen y de deslindarse de cualquier filiación comunista, la propuesta de Sánchez Tello para la película que debería llamarse *México* era que versaría sobre paisajes, música, trajes y danzas, con la finalidad de hacer una gran campaña pro turismo. Los solicitantes de Filmadora Chapultepec pidieron para la realización de *Alborada* y *México* un total de 1 400 000.00, con la sugerencia de que dicho costo

⁷³ AGN/MAV/523.3/41, Alfonso Sánchez Tello, de Filmadora Chapultepec, S. A., a Miguel Alemán, 6 de julio de 1948.

⁷⁴ Luis Estévez, de Continental Films, informaba también a Miguel Alemán, al solicitarle apoyo “moral” para hacer cine, que “[el] plan que nosotros pensamos llevar a cabo es con el objeto de dar a conocer en todo el continente lo que verdaderamente es México, ya que nadie hasta la fecha lo ha logrado en la forma que respetuosamente le estamos exponiendo”. AGN/MAV/523.3/34, Luis Estévez, gerente de Continental Films, a Miguel Alemán, 12 de mayo de 1948.

⁷⁵ AGN/MAV/523.3/41, Alfonso Sánchez Tello, de Filmadora Chapultepec, S. A., a Miguel Alemán, 6 de julio de 1948. Las cursivas son mías.

se cubriera a través de las cámaras de comercio e industria de cada estado de la República.⁷⁶

Sánchez Tello y Filmadora Chapultepec no tuvieron éxito en su demanda, pero sí lo alcanzaron en cambio, en la ruta marcada por Fernández con *Río escondido*, otros productores y directores, entre los que conviene ahora destacar a Roberto Gavaldón. Después de su muy afortunado debut con *La barraca* (1944), con la colaboración de José Revueltas en la estructuración de sus argumentos, Gavaldón realizó cintas de muy buena factura y consecuentemente de grandes logros comerciales y de crítica: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *La casa chica* (1949), *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951). Todas estaban teñidas de muy claras referencias a una nueva burguesía, tan cosmopolita como corrompida y amoral, que por entonces se dijo que había cobrado fuerza en el sexenio alemanista y a la que Alejandro Galindo se había referido también en la comedia *Confidencias de un ruletero* (1949).⁷⁷

Sin embargo, no fue con aquellos filmes con los que Gavaldón dio continuidad al lirismo nacionalista cuyo modelo era el cine de Fernández. Fue en películas como *Rosaura Castro* (1950), *Deseada* (1950) y *El rebozo de Soledad* (1952) donde Gavaldón se hizo eco también de los afanes desarrollistas y modernizadores del alemanismo, a la vez que expositor de los valores de la cultura, la idiosincrasia y el folclor nacionales. En aquellas tramas se atestigua otra vez la lucha contra la miseria, la pobreza cultural y material, librada por médicos, enfermeras, maestros, ingenieros y demás apóstoles del progreso en combate contra el subdesarrollo en todas sus manifestaciones: fanatismo, machismo, corrupción, analfabetismo, etc. De ahí que, junto con *La bienamada* (Fernández, 1951), *El rebozo de Soledad* (Gavaldón, 1952) se haya considerado ejemplo de lo que se entendió por entonces como "cine de calidad".

En *El rebozo de Soledad*, Arturo de Córdova se enfrentaba como médico a un cacique muy similar al de *Río escondido*, déspota interpre-

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ Cfr. Gustavo García, "La conquista de un sueño (1936-1950)", en *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, p. 35.

tado otra vez por Carlos López Moctezuma, y franco opositor a la educación y la salubridad. Quedó muy claro que las convenciones propagandísticas del régimen podían ajustarse a las del melodrama cinematográfico mexicano, y que las fórmulas de este género se forzarían hasta el último extremo para satisfacer a las necesidades del gobierno. El gángster interpretado por Arturo de Córdova en *Medianoche* (Tito Davison, 1948) se convertía, bajo el influjo amoroso de la maestra interpretada por Marga López, en un ejemplar maestro rural. El personaje descubría su verdadero destino, y también al México rural que requería conversos como él, al escuchar los versos de *México creo en ti*, en la voz de un niño indígena que con él había aprendido a hablar el castellano, a leer y a escribir, por cierto con métodos didácticos muy poco ortodoxos.

El ejemplo de *Río escondido* y *El rebozo de Soledad* todavía habría de reflejarse en varios filmes más, entre los que conviene mencionar *Marejada* (Carlos Toussaint, 1952), y en lo general en el cine de melodramas familiares urbanos. En estas historias se comenzó a alabar con mayor insistencia la educación universitaria, cuya nueva sede ya era construida por el gobierno alemanista, al mismo tiempo que se creaba, con los mismos afanes, el Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) el 1º de julio de 1951.⁷⁸ En homenaje a los empeños alemanistas por la educación, por los licenciados y los académicos del gabinete, se realizaría en 1952 un documental histórico sobre la UNAM, titulado *Crisol del pensamiento mexicano*, dirigido por Alejandro Galindo y con la cooperación de CLASA Films Mundiales, Hispano Continental Films, Estudios Azteca y el personal técnico y artístico de las tres compañías.

⁷⁸ Como ocurriría en el resto de las cinematografías del mundo la juventud estaba próxima a ponerse de moda. La inauguración del Monumento a los Niños Héroes en noviembre de 1952 preludeó la realización de biografías ejemplares, como la de *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954), y en general las historias con propósitos "edificantes" (el estudio, el deporte, la familia, los valores, etc.) para la juventud descarriada o atormentada y la generación de posguerra, cuyo modelo más conspicuo sería *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955).

EL DESENLACE DE LA RELACIÓN CON ESTADOS UNIDOS
EN MATERIA DE CINE

Pese a un desplome inicial de la producción cinematográfica en la inmediata posguerra que pasó de 92 filmes en 1945 a 72 en 1946 y luego a 57 en 1947, el cine mexicano todavía pudo repuntar y vivir lo que para algunos fue la verdadera época de oro y para otros sólo la prolongación de la que se había vivido durante el avilacamachismo y la guerra. Ya desde aquellos años se advertía que México había vivido un periodo de “borrachera económica y de éxitos sin fundamento”, debidos a la Segunda Guerra Mundial y a la inercia subsiguiente que llegó hasta 1950.⁷⁹ No obstante, durante todo el sexenio alemanista todavía pudieron manifestarse, en alguna medida, los talentos de los directores, los fotógrafos, los argumentistas y, sobre todo, los de las grandes estrellas surgidas en los años cuarenta, a las que se sumaron las cada vez más escasas revelaciones de otros que debutaron durante el alemanismo. Como quiera que haya sido, el cine mexicano había iniciado el periodo alemanista con muy buenos augurios.

En 1947 el cine (mexicano) era la tercera industria más importante en México; empleaba a 32 000 trabajadores; en el país había 72 productores de películas quienes invirtieron 66 millones de pesos para filmar cintas cinematográficas en 1946 y 1947, cuatro estudios activos con un monto de 40 millones de capital invertido y distribuidores nacionales e internacionales. Había aproximadamente 1 500 salas cinematográficas en todo el país y cerca de 200 sólo en la ciudad de México. Las películas mexicanas a fines de la década de los cuarenta disponían del 40% del tiempo de pantalla nacional; y cerca del 15% de las cintas cinematográficas que se exhibían en México eran producidas nacionalmente, más del doble del promedio que se produjo durante los años treinta [...] Desde los años cuarenta hasta principios de los años cincuenta, México tenía una de las industrias fílmicas más importantes del mundo y era el principal productor en el mundo de habla hispana.⁸⁰

⁷⁹ Alejandro Galindo, entrevista realizada por Ximena Sepúlveda el 26 de junio y el 2 y 9 de julio de 1975, PHO/2/29, p. 208.

⁸⁰ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *Historia y Grafía*, núm. 4, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 139.

La información anterior, sintetizada por Seth Fein a partir de un documento elaborado por el gobierno mexicano, fue obtenida de manera no oficial por los empleados de la embajada estadounidense, y permite advertir hasta dónde puede llegarse en una guerra comercial como la que por entonces se gestaba entre México y Estados Unidos en materia de cine. Conscientes ya de la amenaza que significaba la fuerte competencia del cine extranjero, principalmente el estadounidense, los diversos sectores integrantes de la industria filmica mexicana buscaban con desesperación la forma de preservar su bonanza. A la Presidencia de la República llegaban, de todos los sectores involucrados con la industria del cine, los llamados angustiados en busca de protección. Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, expresaba en su telegrama a Miguel Alemán lo siguiente:

*La industria cinematográfica mexicana espera angustiosamente reforma tratado comercio con EUA que permita ley proteccionista películas nacionales. Recuperación económica nación imposible lograrse mientras competencia cine americano tenga dentro territorio nacional mejores armas que las nuestras y la misma protección oficial que nosotros. Al discutir tratado comercio con EUA rogámosle vehementemente tenga en cuenta nuestra situación apremiante.*⁸¹

Por su parte, la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas argumentaba esto:

*La industria cinematográfica precisa necesariamente reformar tratado comercio con EUA para lograr ley proteccionista a la industria nacional. Mientras competencia cine mexicano esgrime mejores armas y la misma protección oficial es imposible lograr recuperación de esta importante industria mexicana. Respetuosamente rogamos al discutir con Estados Unidos tratado de comercio tenga en cuenta angustiada situación industria.*⁸²

⁸¹ AGN/MAV/523.3/11, Adolfo Fernández Bustamante, secretario general del STPC, a Miguel Alemán, 22 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

⁸² AGN/MAV/523.3/11, Miguel A. Saña, de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, a Miguel Alemán, 24 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

Finalmente, desde la propia Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica se planteaban, palabras más o palabras menos, prácticamente los mismos argumentos y el mismo llamado.

*Esta cámara honradamente preocupada por grave situación industria cinematográfica confía en que se servirá usted tomar presente necesidad reformar tratado comercial con Estados Unidos aprovechando su próxima visita a dicho país, para estar en aptitud de expedir ley proteccionista que permita contrarrestar competencia películas extranjeras. Rogámosle atentamente esforzarse por conseguir condiciones favorables pues corre inminente peligro estabilidad industria condiciones actuales.*⁸³

En consecuencia, el mismo gobierno mexicano se mostraba cauteloso con Estados Unidos en la materia y ponía claras las reglas de su nueva relación con los intereses hollywoodenses, que buscaban preservar una posición favorable dentro del cine nacional. En respuesta al planteamiento del otrora muy poderoso Francis Alstock, Miguel Alemán se expresó así con su antiguo compañero de batalla por la propaganda anti Eje y pro estadounidense:

*Me ha dado mucho gusto saber su propósito de organizar la producción de películas cinematográficas en el país, pues ello beneficiará grandemente la industria cinematográfica nacional y sus conexos [...] La parte de su programa consistente en que se produzcan películas en inglés de alta calidad por medio de compañías constituidas conforme a nuestras leyes, contribuirá a dar a conocer a México en el extranjero [...] La producción de películas de gran calidad es motivo de positivo interés del gobierno y puedo asegurarle que dentro de las normas legales contará usted con todas las facilidades y mi simpatía.*⁸⁴

Los redactores de Miguel Alemán ensayaron varias veces esta carta, pues titubeaban respecto a si debían iniciarla con un *Muy estimado Francis*

⁸³ AGN/MAV/523.3/11, Juan Pérez Grovas, presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, a Miguel Alemán, 27 de abril de 1947. Las cursivas son mías.

⁸⁴ AGN/MAV/523.3/19, Miguel Alemán a Francis Alstock, hospedado en el Hotel Reforma, 18 de agosto de 1947. Las cursivas son mías. En realidad, el proyecto de Alstock parecía ir en el sentido de suavizar la ya aludida intromisión agresiva de la RKO a partir de 1946, pero de todos modos ninguna de ambas rutas alcanzaría mayores logros en el terreno concreto de la producción de cine estadounidense en México.

o *Muy querido Francis*, aunque luego de varios borradores la dejaron en *Muy estimado amigo*. La relación de los antiguos colaboradores se redefinió y el gobierno mexicano establecía muy claramente que, si la coyuntura de la guerra había hecho posible violentar la normatividad y la legalidad, ahora, cuando Hollywood reasumía su tradicional agresividad y el Departamento de Estado lo apoyaba, él también asumía la postura de proteger su industria, entre otras cosas porque al propio régimen alemanista le convenía hacerlo y la necesitaba.

Por lo mismo, así como no prosperó la propuesta de Alstock tampoco avanzaría otra en la que al nicaragüense Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, se le recordó que se le había obsequiado un mosaico florentino para que pusiera “su valiosa ayuda cerca del señor presidente”, con la finalidad de lograr la intervención de México para un proyecto que presuponía la producción de 10 películas en México, en inglés y en español, a un costo de un millón de dólares.

Los proponentes habían conseguido financiamiento seguro de dos bancos estadounidenses y solicitaban ahora el apoyo del Banco de México o de Nacional Financiera para aquel plan de producción cuyo mayor atractivo era, según sus gestores, el de que “aparte del dinero que se queda en México, la propaganda que se hará en todo el mundo será enorme y como atracción para el turismo magnífica”.⁸⁵ Como los solicitantes rubricaron su petición con el señalamiento de que ya contaban con contratos de distribución en el mundo por vía de United Artists y RKO, muy probablemente fue éste uno de los factores que hicieron desestimar al gobierno mexicano la propuesta, pues bien podía tratarse de uno más de los intentos de la RKO por intervenir en la industria del cine mexicano por interpósitas personas⁸⁶ y disfrazando sus propuestas

⁸⁵ AGN/MAV/523.3/48, Ricardo González Montero a Rogerio de la Selva, 17 de septiembre de 1948. La carta hace alusión al hecho de que el mosaico florentino mencionado le había sido obsequiado a Rogerio de la Selva a través del señor Carlos Martínez. Es una referencia a la práctica común de los funcionarios públicos durante el alemanismo, de recibir regalos y sobornos para emplear las palancas del poder en beneficio de los intereses de los particulares que así les correspondían por sus “buenos oficios”.

⁸⁶ El 17 de enero de 1949, Peter N. Rathvon, presidente de la RKO, se retiraría de México sin haber podido entrevistarse con Miguel Alemán, antes de partir a Los

con supuestas buenas intenciones de contribuir a fomentar el turismo en México.⁸⁷

Mientras los diversos sectores de la cinematografía nacional solici- taban la protección del gobierno mexicano, sus principales enemigos se mostraban aparentemente solícitos con la industria que hacía mu- cho tiempo buscaban destruir. La embajada estadounidense en México había informado al Departamento de Estado, el 11 de julio de 1947, que en su primera visita a México, realizada entre el 28 de mayo y el 18 de junio de 1947, Nathan D. Golden, consultor sobre cine de la Ofi- cina de Acuerdos Internacionales de Estados Unidos, se había entre- vistado con los líderes de la producción, la distribución y la exhibición del cine en México.

Al discutir con aquéllos sus problemas, Golden les sugirió la consti- tución de una entidad que les permitiera efectuar estudios sistemáti- cos, extensos y básicos sobre su industria, pues sin una guía de esa naturaleza sería muy difícil solucionar los problemas de la misma. Golden dejó una muy grata impresión, y estableció contactos que serían muy útiles en el futuro, a decir de Merwin L. Bohan, Consejero de Asuntos Comerciales de la embajada estadounidense en México.⁸⁸

Ángeles, "para informarle acerca de una gran empresa que creo usted encontrará de gran interés e importancia". Rathvon también había intentado hablar con Rogerio de la Selva en el Club de Banqueros de México, pero ninguna de estas en- trevistas se concretó porque tanto Alemán como de la Selva tenían todos los ante- cedentes de la actitud agresiva de Rathvon, Wóram y Reisman, de RKO Hollywood, cuando trataron de apropiarse del control de los Estudios Churubusco entre 1944 y 1946. AGN/MAV/523.3/47, 19 de enero de 1949.

⁸⁷ Una de aquellas propuestas fue la que J. Wesley Boyce hizo a principios de 1949 a la Presidencia de México, en el sentido de producir filmes en el país, en inglés y en español, de manera que "de llevarse a la práctica aumentaría el interés por viajar a México, en todas las poblaciones de Estados Unidos, del Canadá y de todo el mundo. El gobierno puede financiar indirectamente las películas y recibiría un mínimo del 50% de las utilidades que se obtengan. El plan contrarrestaría las críticas de la prensa por la falta de la técnica para el fomento del turismo". AGN/ MAV/523.3/50, J. Wesley Boyce a Miguel Alemán, 3 de enero de 1949.

⁸⁸ NAW/812.4061/MP7-1147, Merwin L. Bohan al Departamento de Estado, 11 de julio de 1947.

Pero la benevolencia de Golden y los diplomáticos estadounidenses era fingida. Detrás de su aparente filantropía y su deseo de "orientar" a los líderes de los diversos sectores de la industria cinematográfica mexicana, estaba la necesidad del Departamento de Estado y de Hollywood de conocerla ellos mismos a carta cabal para combatirla mejor. Esto quedó claro muy poco tiempo después.

Cuando el gobierno mexicano encomendó al licenciado Armando Amador que preparara, con ayuda de todos los sectores interesados en el cine, un extenso estudio sobre la situación de la industria, una vez que éste se halló listo los diplomáticos estadounidenses trataron de obtenerlo. Ante la negativa de Amador de proporcionárselo, con el argumento de que lo había elaborado para uso del Consejo Superior Ejecutivo de Comercio Exterior de la Secretaría de Relaciones Exteriores y de los miembros de la industria fílmica mexicana, los empleados de la embajada estadounidense prácticamente robaron la información.

Lo anterior se deduce del comunicado en que la embajada dice que, ante la indisposición de Amador para darles una copia, "obtuvieron" el estudio de manos de un miembro de la Asociación de Productores de Cine Mexicano.⁸⁹ Con esta medida, quien así traicionó a su gremio puso a los negociadores estadounidenses en condiciones de usar información privilegiada, proveniente de México, contra los industriales del cine de este país. El oficial de la embajada estadounidense que envió la información robada sugería que el análisis, por lo demás muy completo y minucioso en cuanto a los aspectos de la exportación y distribución del cine mexicano en el extranjero, se entregara a la División de Cine del Departamento de Comercio en Estados Unidos, con la finalidad de que se verificara su precisión y se usara en las negociaciones donde los representantes mexicanos, seguramente, fundamentarían sus planteamientos en aquel acopio de datos básicos.⁹⁰

⁸⁹ Rafael Pérez Grovas y Santiago Reachí son los nombres más frecuentemente mencionados en la correspondencia diplomática estadounidense, como los de los más asiduos proveedores de información para los funcionarios estadounidenses.

⁹⁰ NAW812.4061/MP11-647, Merwin L. Bohan al secretario de Estado, 6 de noviembre de 1947.

Toda esta intriga se desató porque tanto en México como en Estados Unidos el auge de la producción parecía ser indicador real de una bonanza, aunque en verdad no era del todo así. Conviene apuntar que, después de un leve descenso en 1947, en 1948 la realización repuntaría a 81 filmes después de la debacle de 1947 y observó un ritmo ascendente con 108 en 1949 y 124 en 1950, y otro más bajo, pero regular, con 101 en 1951 y 98 en 1952. Después del tope máximo alcanzado en 1950, los descensos de 1951 y 1952 tuvieron que ver, además de las causas ya mencionadas, con la crisis de fin de sexenio.

Pero aunque parecía no haber causas para la alarma, nadie podía engañarse, y eso lo sabían muy bien tanto los industriales del cine mexicano como Hollywood. El avance se registraba en términos cuantitativos, más que cualitativos, y esta tendencia se acentuó gradualmente. La industria nacional pudo todavía defenderse parcialmente porque el Estado continuó protegiéndola. Una vez desprovista de la tutela del Departamento de Estado y la OCAIA, la filmografía mexicana tuvo que enfrentar en su distribución a los rivales resurgidos de sus escombros (Inglaterra, Italia, Alemania, España y, otra vez, Argentina), como si la rivalidad de Hollywood no fuera suficiente.

Las medidas del gobierno para proteger el cine mexicano, iniciadas por Ávila Camacho y descritas en los apartados anteriores, continuaron a partir de 1947. El Banco Cinematográfico se convirtió en una institución mayoritariamente estatal bajo la denominación de Banco Nacional Cinematográfico, y su encomienda fue la de financiar la producción mexicana.⁹¹ También en 1947, se fundó la distribuidora

⁹¹ Un oficio relativo a la producción filmica financiada por el Banco Nacional Cinematográfico, S. A., entre enero y el 30 de noviembre de 1949, muestra que casi 50% de los 96 filmes producidos en México hacia aquella fecha habían sido financiados por el gobierno mexicano. Como lo dictaba la tendencia del régimen, los mayores beneficiarios de los préstamos eran compañías poderosas como CLASA Films Mundiales, Rosas Priego o Producciones México, S. A., a los que se asignaban créditos de 300 000.00 pesos en promedio (aproximadamente 50% del costo de producción); los beneficiarios intermedios eran empresas como Filmex, que recibían empréstitos de un promedio de 150 000.00 (entre 15 y 20% del costo), hasta llegar a préstamos que descendían de 40 000.00 hasta 11 500.00 pesos, para compañías

Películas Nacionales, S. A. (Pelnal), de carácter paraestatal, cuya misión sería distribuir más eficientemente las producciones mexicanas en el interior del país.

Sumadas a la antigua prohibición de realizar doblaje, la intervención del Estado para crear un circuito de cines de carácter paraestatal (1944), la contención por la vía legal de los intereses hollywoodenses que pretendían controlar la producción mexicana adueñándose de sus estudios filmicos (1944) y el establecimiento de Películas Mexicanas, S. A. (Pelmex, 1945) para comercializar el cine mexicano en el extranjero, la transformación del mencionado banco en Nacional Cinematográfico y la fundación de Películas Nacionales (Pelnal) —estas dos últimas medidas tomadas en 1947— pretendían cerrar el cinturón protector del cine mexicano.⁹²

Con todos los esfuerzos del Estado, con el prestigio internacional que se había ganado el cine mexicano y con el elevado índice de la producción anual, que había llegado a 124 filmes en 1950, la cinematografía nacional parecía disfrutar de su verdadera época de oro. A los triunfos de Galindo y Rodríguez en el ámbito local se encadenaron los conseguidos en el exterior no sólo por Emilio Fernández, sino por Roberto Gavaldón y Luis Buñuel, a los que se añadieron los logros de Julio Bracho y también de un buen número de debutantes en todos los terrenos y de figuras llegadas del exterior, en reemplazo de las estrellas mexicanas que trabajaban y brillaban en el extranjero.

Ciertamente, las clases medias y altas comenzaron a dar la espalda al cine mexicano para volverse hacia el estadounidense, de nuevo más atractivo, y al europeo. Las cintas mexicanas se encauzaron a las clases de menores ingresos y se abarataron temática, formal y económi-

cuyas películas no garantizaban éxito y productividad continuada, y que en consecuencia no aseguraban la recuperación de los créditos. Este último caso lo ejemplificó la película *Café de chinos*, producida por Astor Films y patrocinada con 11 500.00 pesos. AGN/MAV/523.3/18, Adolfo Ruiz Cortines, secretario de Gobernación, a Rogerio de la Selva, secretario particular de Miguel Alemán, 30 de noviembre de 1949.

⁹² Todavía en 1950 se creó la entidad denominada Crédito Cinematográfico Mexicano, S. A., de Abelardo L. Rodríguez, como una nueva financiera de películas que sustentaría el desarrollo de la industria.

camente al bajar el costo promedio de producción.⁹³ No obstante, durante todo el alemanismo, pese a los malos augurios de quienes conocían bien la industria, el cine mexicano pareció disfrutar de una bonanza similar y hasta superior al de la guerra. En el trasfondo de todas aquellas apariencias, lo único que sí era constante y consistente era la lucha sorda de Hollywood contra México. Ni la embajada estadounidense ni los representantes de las *majors* en este país nunca habían dejado de prestar extrema y cuidadosa atención al desarrollo de los acontecimientos en el cine mexicano.⁹⁴ Todos se aprestaban a la batalla final por los mercados latinoamericanos e, inclusive, por el mercado nacional del cine mexicano.

Desde la muerte de Roosevelt, ocurrida en abril de 1945, se había comenzado a desintegrar la maquinaria que obligó a Hollywood a tolerar momentáneamente el éxito del cine mexicano. La salida del embajador Messersmith a finales de 1946 había sido precedida por la salida de los oficiales de la OCAIA, la cual, absorbida junto con la OWI por la Oficina de Información Internacional y Relaciones Culturales de Estados Unidos en 1945,⁹⁵ se desmanteló finalmente en 1947. Puede

⁹³ El costo promedio más alto de boleto para el cine durante el alemanismo fue de 4.50 pesos, en cines como el Metropolitán, Chapultepec, Palacio Chino u Olimpia, que en lo general exhibían el cine estadounidense. El boleto más económico durante el alemanismo costó en promedio .60 centavos en cines como el Briseño, Majéstic, Tacuba o Politeama, hacia los que en general se encauzó paulatinamente el cine mexicano.

⁹⁴ El 26 de diciembre de 1947, por ejemplo, la embajada estadounidense enviaba al Departamento de Estado el último número de *El Cine Gráfico*, anuario de 1945-1946, considerado por entonces "el libro del año del cine mexicano". La finalidad era que el gran compendio de información de la industria de la cinematografía nacional que era aquel libro sirviera al Buró de Comercio Interior y Exterior de Estados Unidos, al que ya se había enviado el número anterior de la misma publicación. Véase NAW812.4061/MP12-2647. La embajada estadounidense lo remitió al Departamento de Estado.

⁹⁵ José Luis Ortiz Garza, *La guerra de las ondas*, México, Planeta (Espejo de México), p. 238. La OCAIA había tenido el nombre de Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos desde julio de 1941. El 23 de marzo de 1945, se denominó Oficina de Asuntos Interamericanos, nombre que conservó hasta el 20 de mayo de 1946, fecha en que inició su paulatino desmantelamiento concluido en 1947.

decirse que prácticamente todos los artífices del plan de ayuda destinada al cine mexicano desde Estados Unidos se hallaban fuera de la arena política estadounidense cuando se inició el gobierno alemanista. Por otra parte, es posible afirmar que casi todo el personal político del gobierno estadounidense que sustituyó a Roosevelt coincidía en un objetivo: consolidar la hegemonía estadounidense en el mundo.

Si bien la política de la Casa Blanca en la posguerra, como ya se apuntó, privilegiaba la reconstrucción de Europa, no por ello se desconocían los avances logrados en el desarrollo, así hubiera sido desorganizado, que el Departamento de Estado había propiciado en las repúblicas latinoamericanas. Eso era algo que, desde la perspectiva de Hollywood, debía aprovecharse en beneficio del cine estadounidense y no del mexicano.

Mientras que el fin de la guerra indujo a Hollywood a volver a recalcar su programa comercial al Departamento de Estado, el cual estaba ahora integrado irreversiblemente dentro de los programas de propaganda internacional de la política exterior de los EUA. Cada uno reforzaba al otro. La corporación pública con base en Hollywood, establecida por la OCAIA y administrada por los mejores ejecutivos industriales para coordinar las actividades de los estudios en Latinoamérica (incluso la modernización de la industria filmica mexicana) —la Motion Picture Society for the Americas— demostró esta alteración. Al formular su misión de posguerra, la sociedad explicó claramente cómo convergían los objetivos de Hollywood con las metas de la política exterior de los Estados Unidos: “Una oportunidad de proporciones históricas se le presenta ahora a nuestra industria. El poder de este gran medio se manifestará no sólo en dinero sino en la influencia ideológica sobre las naciones [...] No es necesario mencionar que Latinoamérica es una consideración vital para la industria en beneficio de los habitantes de Estados Unidos [...] El desarrollo industrial de las otras repúblicas americanas excedería cualquier otra zona del mundo [...] Esto significa más poder de compra en los países latinoamericanos, lo cual crea un mercado para el producto de exportación norteamericano. Desde el punto de vista comercial, el mercado latinoamericano es la zona que se expande más rápidamente en el mundo. *Pruebas selec-*

*tivas del aprovechamiento de las cintas cinematográficas en los diversos países de Latinoamérica han empezado a mostrar el enorme potencial de esta gran zona".*⁹⁶

En la posguerra, pues, tenía lugar una confluencia de los celos que Hollywood había comenzado a sentir por el éxito del cine mexicano en los mercados latinoamericanos, con la indisposición que en terrenos estrictamente políticos y diplomáticos experimentaban los funcionarios de la Casa Blanca y del Departamento de Estado, desde que advirtieron, por la gira de Juan F. Azcárate, que México había pretendido cosechar los frutos de la imagen y el prestigio internacional ganados por el país frente a las repúblicas latinoamericanas,⁹⁷ gracias al cine azteca y a la colaboración con Estados Unidos por la guerra.

Si la cinematografía mexicana se había convertido en el símbolo del prestigio y la modernidad de México, Hollywood y la Casa Blanca coincidieron durante la posguerra en la necesidad de combatirlo. Estados Unidos no deseaba que la imagen y la reputación alcanzados por aquel país mediante su cine pudieran desplazarlo en el liderazgo de la región. La inquietud se explicaba porque, después de todo, las repúblicas latinoamericanas tenían una mayor afinidad cultural con México (por el idioma, la religión, el mestizaje, etc.) y todas tenían en común un añejo sentimiento antiestadounidense que México podría capitalizar fácilmente en su favor. Ahora había concordancia y los intereses comerciales de Hollywood corrían paralelos a los ideológicos y económicos de la política exterior estadounidense en cuanto a la necesidad de su expansión.

Ya desde 1942, al mismo tiempo que se impulsaba la política de apoyo al cine mexicano en aras de una propaganda favorable al bando aliado, y particularmente a Estados Unidos, se habían previsto las posibilidades y necesidades de posguerra, en estos términos: "[aun-

⁹⁶ "Fourth Draft of History of Motion Picture Society of the Americas", NA RG229, registros de la oficina del coordinador de los asuntos interamericanos. Entrada 78, caja 961, pp. 79-80, citado por Fein, *op. cit.*, p. 147.

⁹⁷ Véanse en el capítulo anterior las reacciones del Departamento de Estado sobre la gira de Juan F. Azcárate por América Latina, como embajador de buena voluntad de México.

que] no pueden citarse circunstancias específicas en las que mercancías estadounidenses hayan sido vendidas a través del uso de filmes, al mismo tiempo *es sabido que el efecto acumulado de la exhibición masiva de filmes hollywoodenses ha contribuido a promover la venta de productos estadounidenses en México*".⁹⁸ Para lograr la difusión e imponer la hegemonía del *american way of life* resultaba fundamental el imperio del cine estadounidense, como se señala en el documento citado, cuyo título era "Trade follows the film".

Ante aquella confluencia de intereses en su contra, ni los productores de cine ni el gobierno mexicanos pudieron darles la batalla a los estadounidenses, congregados en un bloque para defender sus intereses. El crecimiento de la cinematografía mexicana había sido tan desorganizado como la industrialización general de México durante la guerra. La prueba de ello fue que, cuando el aparato productivo mexicano comenzó a tratar de formar un bloque, habían pasado ya muchos años desde que los magnates hollywoodenses actuaban en común acuerdo contra México, y, cuando los mexicanos crearon por fin las entidades que podrían darles fuerza (las distribuidoras, los cines, la comisión, el banco, la cámara etc.) no pudieron contrarrestar dos factores que obraban en su contra desde el interior.

Uno era el monopolio de la exhibición, que ni el gobierno ni los productores pudieron combatir frontalmente. Al contrario, el divisionismo entre los industriales del cine mexicano los debilitó en su lucha contra Jenkins, con el resultado de que, mientras unos se unieron a éste, otros acabaron por ser derrotados porque, con diversas estrategias y aliados, ese rival continuaba apoderándose paulatinamente de gran cantidad de cines, por lo cual luego le resultaba fácil imponer sus condiciones a los productores.⁹⁹ Otra de las formas que hacía los

⁹⁸ NAW812.4061MP/259, Morris Hughes, cónsul estadounidense en México, al secretario de Estado de su país, 5 de agosto de 1942, en un apartado de su documento titulado "Trade follows the film".

⁹⁹ Sobre los procedimientos de Jenkins, Miguel Zacarías refirió que Theodoro Gildred, Abelardo L. Rodríguez y Miguel Bujasán habían formado parte de una sociedad que posteriormente vendió todas sus acciones a Jenkins. Con compras sucesivas de este tipo, en algunas ocasiones por la fuerza, Jenkins llegaría en

años del alemanismo encontraría Jenkins para hacer obedecer sus reglas en el cine mexicano fue la práctica de fundar compañías productoras, a veces por mediación de sus personeros, como Gabriel Alarcón o Manuel Espinoza Yglesias, en sociedad con productores mexicanos ya establecidos, de manera que

Desde una posición de control absoluto de la exhibición, los representantes mexicanos del monopolio Jenkins lograron penetrar, por medio de asociaciones, en el sector de la producción para orientar los temas y la calidad de los productos filmicos de forma más acorde con las supuestas necesidades del mercado cautivo, pero en el fondo para proteger sus intereses en el área del consumo.¹⁰⁰

Por otro lado, nada se podía hacer contra la industria y el gobierno estadounidenses, cuando a este último se debían en buena medida la candidatura y el triunfo electoral del presidente, Alemán, quien fue cada vez más dependiente de la nación vecina para dar continuidad a su administración.

Lo anterior explica que, cuando el gobierno y la industria cinematográfica mexicanos intentaron defenderse de la agresividad de Hollywood, mediante restricciones arancelarias, tarifas impositivas y demás medidas, la Meca del cine y el Departamento de Estado reaccionaron violentamente e impusieron disposiciones similares y aun más restrictivas para las películas mexicanas que se exhibieran en Estados Unidos.

En aquel país se sabía que el mercado de los estados del sur podía no ser el más grande para el cine mexicano, pero también que, no obstante

1949 a controlar 80% de la exhibición en México. Miguel Zacarías, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 18 de noviembre de 1975, PHO/2/44, p. 165. Véase al respecto también *El libro negro del cine mexicano*, de Miguel Contreras Torres.

¹⁰⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1989 (Cineastas de México, 4), p. 106. Como ejemplo de aquella clase de asociaciones, Raúl de Anda refirió a De la Vega que “me hablaron dos de los exhibidores más importantes de la República, que eran Gabriel Alarcón, dueño de un circuito, y Manuel Espinoza Yglesias, propietario del otro. El primero concertó conmigo un plan de asociación para producir cintas, y Espinoza Yglesias llamó a Gregorio Walerstein para asociarse con él”. La firma fundada por De Anda y Alarcón fue Compañía Intercontinental de Películas, S. A. *Ibid.*, p. 105.

ello, era uno de los más rentables, debido a su moneda. Así, cuando el Departamento de Estado aplicó sus tarifas impositivas en respuesta a las que México administraba al cine hollywoodense, el gobierno alemán no tuvo más remedio que dar marcha atrás y dejar las cosas como estaban. Las cintas hollywoodenses seguirían dominando los mercados de México, y los de habla hispana en general.

El estudio del Consejo Superior Ejecutivo de Comercio Exterior, que, como dijimos, había sido "obtenido" de manera ilegal por la embajada estadounidense, puntualizaba claramente la importancia del cine mexicano, tanto para sus industriales como para su mismo gobierno. México consideraba a Latinoamérica como su mercado y, al llegar a ser competitivos en la región, los industriales del cine mexicano actuaron en ella durante la guerra de manera tan imperialista como Estados Unidos lo había hecho en el pasado, y seguiría haciéndolo con todo el mundo en los años por venir.

La fuerte vinculación del Estado mexicano con la industria filmica nacional, que se había iniciado por vez primera durante el cardenismo y se había fortalecido enormemente con Ávila Camacho, se sostenía con el que había sido su apoyo oficial durante la guerra: Miguel Alemán. Debido a ello, el gobierno y la industria filmica mexicanos se aliaron con el fin de enfrentar la recomposición del Departamento de Estado con su industria, Hollywood, que si había titubeado hasta antes del fin de la guerra, actuaba con gran decisión desde finales de 1946.

Como no contaban con monopolios fuertes en la producción, distribución y exhibición, los productores mexicanos se hallaban en desventaja frente a las *majors*, las ocho productoras más poderosas de Hollywood. Hacían falta nexos consistentes entre productores y distribuidores mexicanos, que sobraban en Hollywood, ya que cada casa productora era su misma distribuidora, y ello representaba un fuerte *handicap* para el cine mexicano. Además, los vínculos entre producción y distribución con exhibición eran débiles en México, pues había un monopolio de exhibición cuyos intereses comerciales estaban más ligados a la cinematografía hollywoodense que a la mexicana.¹⁰¹ Con

¹⁰¹ Hacia abril de 1949, las empresas exhibidoras independientes, esto es los cines ajenos al monopolio Jenkins, se quejaron ante la Presidencia de la República de las presiones

el fin de evitar monopolios, se había propiciado una relativa atomización que ahora se volvía contra gobierno y productores de México.

Todo había tratado de resolverse mediante el banco, la comisión, la ley y demás recursos oficiales. Pero, ante la inutilidad de dichos esfuerzos, el gobierno mexicano intentó aplicar la fuerza, como lo habían hecho siempre Hollywood y el Departamento de Estado aliados, y quiso imponer diversas medidas arancelarias y cuotas.¹⁰²

El giro de la política de Estados Unidos, que llevó a Hollywood a arrebatar al cine mexicano primero el mercado español y después a combatirlo por todos los medios en América Latina y hasta en el mismo suelo azteca, todo ello con la complacencia del Departamento de Estado, marcó para el gobierno mexicano el punto de arranque para emprender la lucha contra las *majoris*, el grupo distribuidor de cine más poderoso en México. Ante las demandas estadounidenses de un mercado libre y sin restricciones, el gobierno alemanista, en respuesta a las presiones ya mencionadas de los productores, consideró que los filmes hollywoodenses no deberían competir con las cintas mexicanas sin restricciones e intermediaciones, por el solo hecho de que se enfrentaban a mercados y situaciones distintas de origen.

Hacia junio de 1948, el régimen mexicano se propuso adoptar los modelos protectores de Gran Bretaña, Francia, Italia, España y Argentina con la finalidad de que las distribuidoras estadounidenses no monopolizaran los espacios de exhibición y hubiera lugar para el estreno en México de sus producciones nacionales, así como con el objetivo de que las compañías hollywoodenses no sacaran del país todas las

que sobre ellas ejercía Jenkins al privarlos de contratos para la exhibición de películas mexicanas y ponerlos en riesgo de tener que cerrar sus salas y de enfrentar conflictos laborales y sindicales. AGN/MAV/523.3/54, telegramas de diversas partes del país dirigidos a la Presidencia de la República, con acusaciones contra William Jenkins, abril de 1949.

¹⁰² Las primeras propuestas al respecto fueron comunicadas de inmediato por las distribuidoras estadounidenses y la embajada al Departamento de Estado el 7 de noviembre de 1947. NAW812.4061/MP11-747, telegrama confidencial del 7 de noviembre de 1947.

ganancias obtenidas al exhibir sus filmes, para lo cual Antonio Castro Leal se basaba en el modelo inglés.¹⁰³

El cine hollywoodense recuperaba su costo prácticamente en su mercado interno, y su explotación en mercados extranjeros constituía simplemente ganancia, lo cual no ocurría en el caso de México. Los filmes de este país dependían notoriamente de sus mercados extranjeros y Hollywood, sabiendo que aquél era uno de los puntos débiles de su competidor en el mundo de habla hispana, había comenzado por arrebatarle el mercado español, como se dijo en el apartado anterior.

Las tretas de Hollywood en España, ante las cuales el Departamento de Estado ya no intervino para proteger a México, provocaron una reacción airada del gobierno mexicano, que rozó las proporciones de un conflicto casi diplomático durante el alemanismo. Productores y diplomáticos mexicanos tenían claras dos cuestiones: primero, que Estados Unidos sacaba provecho de su control sobre la película virgen, recurso fundamental en todas las negociaciones relacionadas con la distribución del cine hollywoodense en otros mercados. Segundo, la potencia norteamericana se beneficiaba de la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España. El éxito del cine mexicano en este último país había sido muy aceptable, como lo mostraría el lirismo de Ernesto Giménez Caballero,¹⁰⁴ pero era mayor la necesidad del gobierno franquista de congraciarse con Estados Unidos, borrar el estigma de su pasado pro nazi, ser aceptado en la ONU y participar de los beneficios del Plan Marshall.

Así las cosas, Miguel A. Saña, director de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, aceptó con Francisco Castillo Nájera, el nuevo secretario de Relaciones Exteriores, una acción concertada para exigir de Estados Unidos un cambio de su postura. Todo habría de ser inútil. En 1947, los gobiernos de ambos países

¹⁰³ NAW812.4061/MP6-948, del Departamento de Estado a la embajada estadounidense en México, 9 de junio de 1948. Dicho modelo es vigente hasta la fecha en Gran Bretaña.

¹⁰⁴ Ernesto Giménez Caballero, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948 (Cuadernos de monografías, 5), 112 pp.

habían abrogado el acuerdo comercial firmado en 1942 y, cuando fracasaron las negociaciones para suscribir un nuevo convenio, se deshicieron las expectativas por arreglos que procuraran alguna protección especial a las películas mexicanas.

Fue en aquel contexto en el que proliferaron los llamados de diversos grupos y voceros de la industria para que se impusieran a los exhibidores del país cuotas de hasta 50% de tiempo de pantalla para los filmes mexicanos —lo que nunca se hizo— al mismo tiempo que se aplicaban todas las medidas del gobierno con que se buscaba frenar la competitividad de Hollywood.

Por supuesto, tanto en la Meca del cine como en el Departamento de Estado se desató una reacción violenta ante la actitud excesivamente proteccionista del gobierno mexicano con su industria filmica, que se oponía a la exigencia de libre mercado prevaleciente en la política exterior de Estados Unidos. La gota que derramó el vaso habrían de ser las prácticas impositivas seguidas por México contra Hollywood. Merrill C. Gay, de la División de Política Comercial del Departamento de Estado, se encargó de idear las formas en que este último despacho apoyaría el rechazo de Hollywood a las medidas que el gobierno mexicano tomaba para proteger su cine.¹⁰⁵

En 1948, las autoridades de México acordaron volver a la exención del impuesto del 5% sobre el ingreso total de la distribución y exhibición de los filmes mexicanos dentro del país, y aplicar aquél otra vez sólo a las cintas extranjeras. A sabiendas de que casi 80% de las películas extranjeras eran estadounidenses, era claro que la medida se dirigía contra Hollywood. La vuelta a aquella exención generó circunstancias favorables para los productores, distribuidores y exhibidores mexicanos, similares a las que se habían concretado a partir de 1942.

Sin embargo, la situación no se detuvo ahí. El gobierno mexicano gravó con 3%, de impuesto adicional, la distribución de películas, aunque de nuevo exentó de ello al cine mexicano, y decretó un considerable incremento (de casi 1600%) en el costo de los servicios de supervisión. Contra esta última medida protestarían airadamente no sólo

¹⁰⁵ NAW812.4061/MP6-948, 9 de junio de 1948.

los representantes de los intereses hollywoodenses en México, sino también la Asociación Nacional de Empresarios de Cines que, como siempre, con sus actitudes, apoyaba más a la cinematografía estadounidense que a la nacional.¹⁰⁶ Abbey Schoen, Harry Turkel y W. Pratchett, delegados de algunas de las *major* en México, cuyo abogado era Enrique Zienert, informaban al Departamento de Estado y a los oficiales de la embajada estadounidense que aquellas medidas habían sido instigadas por individuos “extremadamente nacionalistas”, en referencia concreta a Antonio Castro Leal,¹⁰⁷ y también por la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine Mexicano, quienes llegaron al punto de sugerir que con los fondos generados por las cargas impositivas contra Hollywood en México se podría sostener la Comisión Nacional de Cinematografía.¹⁰⁸

Como un recurso más, el gobierno mexicano impuso licencias de importación a los filmes estadounidenses y encomendó a Armando Amador, de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que diseñara el sistema correspondiente. Debido a ello, la embajada estadounidense presentó una reclamación verbal ante la cancillería mexicana el 19 de enero de 1949.¹⁰⁹ Por otra parte, se comenzó a ejercer una censura contra los filmes estadounidenses que generó todavía más complicaciones.¹¹⁰

¹⁰⁶ AGN/MAV/564.1/624, Rafael Rojas Loa, gerente de la Asociación Nacional de Empresarios de Cines de México, a Miguel Alemán, 22 de diciembre de 1948.

¹⁰⁷ NAW812.4061/MP9-13-48, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 13 de septiembre de 1948.

¹⁰⁸ NAW812.4061/MP12-2748, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 27 de diciembre de 1948.

¹⁰⁹ NAW812.4061/MP1-2449, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 24 de enero de 1949.

¹¹⁰ Ejemplos de esta clase de conflictos fueron la censura al filme *Guilty of Treason* (*Aculsado de alta traición*, de Felix E. Feist), que se produjo en Hollywood en 1949, pero no se estrenaría en México sino hasta el 26 de marzo de 1953, terminado el gobierno alemanista; por otra parte, una producción de la MGM, *News of the Day*, había sido censurada por la Dirección de Supervisión de Gobernación en las partes en que aparecía el papa Pío XII haciendo referencias a los comunistas como los enemigos de la religión. El Departamento de Estado y Hollywood se defendieron de la acción de las autoridades mexicanas apelando a la Conferencia de Génova sobre

Hacia febrero de 1949, se tenía ya configurado un esquema en que el cine mexicano había impuesto a Hollywood un sistema de licencias de importación, un aumento del costo de los cargos por supervisión, un impuesto de 3% adicional al 5% que ya pagaba sobre sus ingresos y, finalmente, dificultades de censura, todo lo cual se discutía acaloradamente en reuniones celebradas en la embajada estadounidense entre funcionarios mexicanos como Armando Amador y del otro lado, los representantes de las *majors*, con el apoyo y asesoría de su abogado mexicano, Enrique Zienert, y además, con los funcionarios de la legación.¹¹¹

Ante la situación, que parecía más intolerable que nunca, la Asociación de Productores y Distribuidores de Hollywood (Motion Pictures Producers and Distributors of America, MPPDA) prácticamente exigió que la embajada estadounidense en México, conforme a instrucciones del Departamento de Estado, protestara por lo que consideraban una actitud arbitraria de los funcionarios mexicanos al imponer las medidas de censura y en general al mostrarse hostil al cine hollywoodense. Como argumento, la MPPDA esgrimía, de acuerdo con Max Ehrenreich (representante en Nueva York de CLASA Mohme Inc., una de las dos más grandes distribuidoras de cine mexicano en Estados Unidos), que en su país las películas mexicanas nunca habían sido sometidas a censura alguna.

libertad de información. Ante los reclamos de los oficiales de la embajada estadounidense, Armando Amador les contestó que el gobierno de México no tenía necesariamente que acatar una resolución de una convención internacional que no había suscrito y que seguía prevaleciendo en ese sentido el derecho de cada país a ejercer una censura. Ante esto, la embajada concluyó que, por una parte, la historia reciente de México había sido anticlerical y, por la otra, era cierto que desde la perspectiva mexicana se estaba tratando de evitar un problema aún mayor, pues los comunistas o personas afines a ellos podrían haber creado un conflicto a partir de la exhibición del filme de la MGM. NAW812.4061/MP5-1249, la MPPDA a la embajada estadounidense, 12 de mayo de 1949; y MP6-2149, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 21 de junio de 1949.

¹¹¹ NAW812.4061/MP2-949, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 9 de febrero de 1949.

Otro punto de referencia que la MPPDA daba a la División de Política Comercial, para que instruyera a la embajada estadounidense en México, en su propósito de “suavizar” la que consideraban una “animadversión” gratuita de los funcionarios mexicanos, era la historia del apoyo de Estados Unidos al cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial.

Durante la guerra los productores mexicanos pudieron no haber continuado en el negocio si no hubieran contado con los laboratorios en la ciudad de Nueva York para que les hicieran suficientes copias de sus filmes en un momento en que las existencias necesarias de película virgen no estaban disponibles en México [...] De acuerdo también con el Sr. Ehrenreich *esta cooperación “salvó el mercado” para las películas mexicanas y significó un total de aproximadamente 2000 copias de películas mexicanas que fueron subsecuentemente distribuidas no sólo en este mercado sino también en América Latina [...] Estas consideraciones me llevan a renovar mi solicitud de reclamaciones adicionales, vía nuestra embajada, y agradeceré cualquier información que puedan enviarme así como sobre cualquier acción que se tome al respecto.*¹¹²

Con aquellas medidas contra las que protestaba la MPPDA, el gobierno mexicano había conseguido desatar la furia de Hollywood y del Departamento de Estado, que de inmediato emprendieron represalias con toda la forma de una venganza contra los industriales del cine mexicano. A éstos, por lo demás, seguramente, desde la perspectiva estadounidense se les consideraba parte de “las docenas de millonarios nuevos” que habían llegado a serlo precisamente por la ayuda extranjera, lo cual les recordarían permanentemente Hollywood y, el Departamento de Estado después.¹¹³

¹¹² NAW812.4061/MP9-1249, John G. McCarthy, director administrativo de la División Internacional de la MPPDA, 12 de septiembre de 1949. Cursivas mías.

¹¹³ Respecto a las consideraciones sobre los “nuevos ricos” mexicanos en general, formuladas por autores estadounidenses, véase Blanca Torres, “México en la Segunda Guerra Mundial”, en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1984, vol. 19, p. 365.

REVANCHA...

Así las cosas, a través de la Oficina de Asuntos Fiscales de Estados Unidos, se revisó la política de impuestos aplicada a las dos compañías distribuidoras de cine mexicano en la Unión Americana: Azteca Films Inc., y CLASA Mohome Inc. Con fundamento en una ley sobre distribución de cintas extranjeras en Estados Unidos, que databa de 1936, y que imponía un impuesto de 31% sobre los ingresos de la exhibición de películas cuando se llevaran fuera de Estados Unidos, que era el caso del cine mexicano, el gobierno estadounidense consideró que las distribuidoras y los productores de ese país podían ser objeto de ese gravamen de 30% y de manera retroactiva hasta 1936.¹¹⁴

Siempre se dijo en la correspondencia diplomática entre ambos países que no había afanes vengativos del Departamento de Estado, mas lo cierto es que sus empleados y Hollywood acudieron a dicha medida como un instrumento despiadado de presión y negociación con México. Sin embargo, el gobierno mexicano parecía querer ir todavía más lejos. Para el cine mexicano fue un golpe demoledor la decisión de la Oficina de Asuntos Fiscales de Estados Unidos de gravar, a través de la Agencia de Impuestos Interiores de Los Ángeles, y de manera retroactiva, la exhibición de sus filmes en territorio estadounidense con una tasa del 31% sobre los ingresos obtenidos por la industria nacional desde 1936.

Debido a ello, durante 1949 y 1950, tanto Azteca Films Inc., como CLASA Mohome Inc., retiraron los filmes mexicanos hasta que se alcanzara un acuerdo diplomático entre ambos países, de modo que se lograra una reconsideración del United States Internal Revenue Service (US IRS). En México, fueron los productores de cine los que inclinaron al gobierno a dar marcha atrás a las medidas con que se buscaba protegerlos, pues la idea de perder el mercado estadounidense simplemente los aterrorizó.¹¹⁵

¹¹⁴ NAW812.4061/MP11-849, la embajada estadounidense a la Secretaría de Estado, 22 de noviembre de 1949.

¹¹⁵ NAW812.4061/MP2-350, William Nesselhof, Jr., tercer secretario de la embajada estadounidense en México, al Departamento de Estado, 3 de febrero de 1950. En

Los funcionarios mexicanos amenazaron con imponer limitaciones severas a la exhibición de películas norteamericanas en territorio nacional para vengarse de los impuestos prohibitivos que habían obligado a retirar las películas mexicanas de los Estados Unidos [...] Sin embargo, a pesar de dichas protestas, México nunca estableció las altas cuotas de pantalla que había amenazado imponer. Y, a decir verdad, fueron los productores mexicanos quienes al final obligaron a su gobierno a no defender sus intereses a largo plazo. Las ganancias en el mercado de los EUA (en donde los precios de los boletos eran más altos que en Latinoamérica) eran casi iguales a los ingresos obtenidos por los productores mexicanos en su mercado nacional. La industria mexicana no podía darse el lujo de aguardar a los Estados Unidos. Necesitaba regresar al mercado de éstos y deseaba abandonar no sólo el impuesto del 5%, sino también el principio de reglamentar al mercado mexicano en beneficio del desarrollo industrial y cultural nacional. Fue el Estado (mexicano) el que estimuló a los productores mexicanos a mantenerse firmes, especialmente después de que el país había comprometido su capital diplomático en las negociaciones.¹¹⁶

Era evidente, con todo esto, que contra el cine mexicano actuaban no solamente las productoras hollywoodenses y el Departamento de Estado, sino miembros de la industria cinematográfica nacional misma. De manera en extremo contradictoria, a la luz de la posición que habían adoptado en 1947, y de las presiones que habían ejercido sobre el gobierno para que los defendiera, ahora contrariaban su propia postura al instar en bloque al gobierno para dar marcha atrás. Con este cambio de actitud, los mismos productores mexicanos servían, quizá sin

este documento, señalado por su remitente como confidencial y prioritario, se mencionan las demandas de la industria del cine mexicano por alcanzar un acuerdo que implicara la mutua suspensión de impuestos para las industrias cinematográficas mexicana y estadounidense, y la "gran consternación" que causó la medida estadounidense retroactiva a 1936, que originó la gran presión de representantes de los intereses mexicanos del cine ante el gobierno de su país para llegar a un acuerdo cuanto antes con Hollywood y el Departamento de Estado. Véase al respecto también la carta que dirigió Rafael de la Colina, funcionario de la embajada mexicana en Estados Unidos, a Dean Acheson, secretario de Estado, el 13 de febrero de 1950. NAW812.452/2-1350.

¹¹⁶ Fein, *op. cit.*, pp. 166-167.

ser plenamente conscientes del hecho, a los intereses de Hollywood.¹¹⁷ La embajada estadounidense había previsto, con gran acierto, que si las medidas ideadas desde la Comisión Nacional Cinematográfica por Antonio Castro Leal y Armando Amador, entre otros, llegaran a ponerse en práctica, sin duda encontrarían oposición considerable de sectores diversos de la misma industria del cine mexicano.¹¹⁸

Por si todo aquello hubiera sido poco, Hollywood siguió contando siempre con la puntual colaboración de los traidores que, a espaldas de la Asociación de Productores y Distribuidores del Cine Mexicano, proporcionaban a los funcionarios estadounidenses toda clase de informaciones que servían al Departamento de Estado y a las *majors* para actuar en contra de la cinematografía mexicana.

Otro ejemplo de lo anterior, que ya se ha referido, lo fue el que, en el punto más agudo del conflicto hasta ahora descrito, la embajada estadounidense fue informada por Santiago Reachí (uno de los tres dueños de Posa Films) de que los distribuidores mexicanos habían enviado representantes suyos a Francia, Gran Bretaña y Bélgica, entre otros países, con la finalidad de suscribir acuerdos para sustituir al cine estadounidense, en caso de que no se llegara a un convenio de suspensión de las tarifas impositivas que cada país había decretado para el cine de su antagonista. Por supuesto, aquellos acuerdos no sólo previeron la sustitución del cine estadounidense en México, sino también la posibilidad de hacer tratos para asegurar la distribución del cine mexicano

¹¹⁷ El licenciado Enrique Zienert, representante legal de la Asociación de Distribuidores de Cine Estadounidense en México, informó a la embajada estadounidense en México que un grupo representativo de los productores mexicanos se había entrevistado con el subsecretario de Economía (Sánchez Cuen), para urgir un acuerdo con Estados Unidos y arreglar el asunto de la guerra desatada por las tarifas impositivas. Su argumento fundamental era que sus ingresos por la exhibición del cine mexicano en Estados Unidos eran casi iguales a los de la exhibición de sus filmes en México y en consecuencia dicho mercado del sur de la unión americana les era vital. NAW812.452/2-650, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 6 de febrero de 1950.

¹¹⁸ NAW812.4061/MP9-1348, la embajada estadounidense al secretario de Estado, 13 de septiembre de 1948.

en Europa.¹¹⁹ Además de informar a los estadounidenses de lo anterior, Santiago Reachi proporcionó a William Nesselhof, tercer secretario de la embajada estadounidense, una copia de un acuerdo sobre cine que México firmó con Francia.¹²⁰

Ante la evidencia de que la guerra sin cuartel podía sacar de Estados Unidos al cine nacional, los funcionarios mexicanos amenazaron con imponer medidas aún más restrictivas contra el cine de ese país, que también podría ser expulsado de México. Tal riesgo, junto con la información sobre los acercamientos de esta última nación con otros gobiernos y cinematografías, las europeas, inquietó sobremanera a Hollywood y al Departamento de Estado.

Fue en este punto donde los productores estadounidenses formularon serias consideraciones al respecto. Hollywood había empujado al Departamento de Estado a utilizar al IRS (la oficina de impuestos interiores estadounidense) para doblegar a México, pero calcularon bien que un ataque sin piedad contra el cine de este país podía concluir con la salida de las películas estadounidenses del mercado mexicano, lo cual finalmente podría actuar en favor del cine azteca que rivalizaba con el de Hollywood, y por lo tanto revertirse contra la Meca de la cinematografía.

Esto parecía peligroso en extremo porque, debido al desarrollo del cine mexicano en aquel momento, las pantallas del país, libres del cine estadounidense le ofrecerían al cine nacional amplias posibilidades de exhibirse, lo cual, a la larga, propiciaría un incremento de la producción y eventualmente también de la calidad de los filmes nacionales, que se traduciría en una expansión todavía mayor en los mercados de habla

¹¹⁹ Robert Beauchamps y Mario Calvet, gerente general y gerente de distribución, respectivamente, de Discina Films de México, filial de Discina Films de París, informaban estar "en negociaciones para la distribución en Europa del film *Río escondido*, de gran propaganda para México y especialmente de la labor cultural desarrollada por el señor presidente de la república". Conforme a aquellas premisas, solicitaron apoyos (como exenciones impositivas) para introducir a México filmes europeos, particularmente franceses. AGN/MAV/523.3/57, Discina Films de México a Miguel Alemán, 9 de febrero de 1949.

¹²⁰ NAW812.452/2-350, la embajada estadounidense al Departamento de Estado, 3 de febrero de 1950.

hispana, es decir, en Latinoamérica y el Caribe. Y si a esto se agregaba el riesgo de que el cine mexicano pudiera exhibirse también en Europa, junto con la posibilidad de que el cine Europeo compitiera en México con el estadounidense y este último con el mexicano en Europa, la situación podría tornarse en un dolor de cabeza para Hollywood.

Entonces se manifestó, decisiva, la posición de Nathan D. Golden, jefe de la Unidad de Cine de la Oficina de Comercio Interno y Externo (Bureau of Foreign and Domestic Commerce), quien de manera solícita se había ofrecido para "orientar" a los productores mexicanos. Él tenía claro, y lo hizo claro tanto para el Departamento de Estado como para Hollywood, que mientras el cine mexicano contara con el mercado de habla hispana en Estados Unidos, el régimen de México no podría imponer barreras al cine estadounidense.

La guerra sin piedad de ambas partes podía conducir a la exclusión de cada una de las cinematografías en el país contrario: tal era el gran dilema de Hollywood. La difusión del cine estadounidense en todos los mercados, aun cuando algunos no fueran rentables, garantizaba cuando menos que no se dejara abierta la puerta para el surgimiento o el desarrollo de las cinematografías locales. Forzar una salida del cine estadounidense de México podría significar que este país, con la capacidad de que disponía en aquel momento, produjera otra vez cine en cantidad y calidad suficiente para reemplazar a Hollywood, para seguirle haciendo competencia en Latinoamérica y, además con el riesgo nuevo de que también les hiciera competencia en otros mercados, como los europeos.

Además, las medidas que México tomara podrían ser imitadas por el resto de las naciones latinoamericanas. Una reacción nacionalista o de solidaridad con la República mexicana, de parte de América Latina, —algo que siempre había preocupado a la Casa Blanca— podía implicar una pérdida del mercado latinoamericano para Hollywood, y propiciar, entonces sí, que el cine mexicano se impusiera en él, dadas sus afinidades culturales y lingüísticas con el resto de Latinoamérica y su capacidad para cubrir dicho mercado.

Aquel escenario, perfectamente previsto por Nathan D. Golden, resultó insospechado para los productores mexicanos, cuyo temor de

perder el mercado estadounidense les impidió considerar que, a largo plazo, aquella pérdida podía ser mínima en relación con las ventajas potenciales para su mercado nacional, que estimularía en cantidad y calidad la producción mexicana y abriría la posibilidad de competir en otros ámbitos comerciales, sobre todo en los de habla hispana en principio y los europeos después. Ante aquella posibilidad, tanto Nathan D. Golden, como la embajada estadounidense en México apremiaron al Departamento de Estado para que forzara al IRS a no llevar hasta sus últimas consecuencias las medidas contra México, en tanto este país suspendiera sus medidas contra Hollywood.¹²¹

Así se hizo y el cine mexicano volvió a las pantallas estadounidenses, sin los impuestos excesivos como los que lo habían amenazado. México también suprimió toda medida contra Hollywood, de modo que se preservó la hegemonía del cine estadounidense en México y en América Latina.¹²²

Por supuesto, en este desenlace influyó la clara conciencia de los diplomáticos estadounidenses respecto de la necesidad del gobierno mexicano de defender su industria fílmica (en tanto productora y reproductora de la cultura de masas y de la identidad nacional de la que ya México se sentía orgulloso y con la cual se le identificaba en el mundo). Ambos requerían preservar las buenas relaciones entre los dos países, y Estados Unidos contaba con la dependencia de los exhibidores mexicanos respecto al cine hollywoodense, todavía más profunda que la de los productores mexicanos ante el mercado estadounidense. Tal ha sido, en realidad, el problema de siempre en las relaciones México-Estados Unidos en materia de cine.

Tanto los exhibidores como sus trabajadores —sector mayoritario de la industria fílmica mexicana agrupada en el STIC— estaban unidos

¹²¹ NAW812.452/5-1950, Walter Thurston, embajador estadounidense en México, al Departamento de Estado, 19 de mayo de 1950.

¹²² NAW812.452/5-1950, el Departamento de Estado a la embajada estadounidense, 19 de mayo de 1950. Aquel despacho estableció muy claramente que, para eliminar las medidas contra México, esperaba del gobierno mexicano “la eliminación de sus impuestos discriminatorios sin tardanza alguna”, e insistió además en que el impuesto de 30% al cine mexicano no se había administrado en venganza por los impuestos mexicanos aplicados contra Hollywood.

en la defensa de sus intereses, que dependían de la proyección del cine hollywoodense, y no estaban dispuestos a sacrificarse por proteger a los productores mexicanos y sus trabajadores (los afiliados al STPC). Esto siempre fue claro para los diplomáticos estadounidenses de la embajada, y en la presión de ese sector (SITC) encontraron también un apoyo necesario para defender su hegemonía en México. Los intereses de los productores y distribuidores de Hollywood se defendieron en el seno mismo de la Comisión Nacional de Cinematografía, entre cuyos miembros se contaban los representantes de los exhibidores mexicanos, que confiaban más en las ganancias seguras e ininterrumpidas proyectando cine estadounidense en sus teatros.

Los principales argumentos de los dueños de los cines, agrupados en la Asociación Nacional de Empresarios, se orientaron siempre en el sentido de que en “la república mexicana la producción de películas no alcanza a cubrir las necesidades del mercado, no obstante el ritmo que se ha venido observando en los últimos años en materia de producción y a pesar de la aceptación que tenían en nuestro medio las películas mexicanas, por lo que es necesario cubrir las necesidades de programación [...] con filmes de procedencia extranjera”.¹²³

Lo anterior, si bien era cierto en alguna medida, nunca hubiera sido imposible de solucionar. Por otra parte, se aseguraba que, pese a su desarrollo, el cine mexicano seguía siendo de una “calidad inferior” al

¹²³ Cuando en febrero de 1949 el gobierno mexicano acordó sujetar a permisos de importación la entrada de filmes extranjeros, la Asociación Nacional de Empresarios solicitó que por lo intempestivo del acuerdo se les permitiera, en abril de 1949, traer al país un conjunto de películas europeas, principalmente inglesas, aduciendo que con aquellos filmes podrían cubrir sus necesidades de programación para 1949. La petición, pese a que pudiera pensarse lo contrario, no atentaba contra los intereses de Hollywood, pues las cintas para las que se solicitaba exención del permiso de importación eran distribuidas por firmas estadounidenses como Universal International Pictures Corp., 20th Century Fox Film de México, S. A., o Eagle Lion Films, S. A. Como argumento de persuasión agregaban que “Gran Bretaña también había intentado frenar la salida de divisas con una medida similar (al permiso de importación puesto en vigor en México) y había dado marcha atrás ante el riesgo de no tener material para exhibir, principalmente hollywoodense”. AGN/MAV/523.3/57, Asociación Nacional de Empresarios de Cines a Miguel Alemán, 9 de abril de 1949.

estadounidense. Se decía también que el público nacional exigía cine de calidad y, según buena parte de los exhibidores, que era beneficioso para el cine mexicano enfrentar la competencia del cine hollywoodense, al que insistentemente atribuían “gran calidad”, aunque no siempre la tuviera. La asociación de ideas en virtud de la cual un alto presupuesto aparece siempre ligado a la idea de “una gran calidad” es un lastre del que hasta hoy no han podido desprenderse los sectores vinculados con el cine mexicano, particularmente los de la exhibición.

La dependencia de productores y distribuidores mexicanos en relación con Estados Unidos, en cuanto a tecnología, mercado y filmes hollywoodenses, respectivamente; la intromisión de las *majors* en diversos sectores de la industria mexicana —producción y distribución principalmente—; los intereses de quienes desde México se colocaban contra la industria nacional y en favor de la estadounidense; las presiones económicas, políticas y diplomáticas del Departamento de Estado, y la clara subordinación del régimen alemanista, que hacia 1950 requería el apoyo de la Casa Blanca para sortear su ya muy evidente crisis, fueron los factores que, en conjunto, sellaron el destino del cine mexicano, del que hasta la fecha no ha conseguido escapar.

La producción cinematográfica mexicana se destinaría exclusiva y progresivamente al sector de la clase baja, lo cual establecería una clara división internacional de producción de la cultura de masas, en cuyo terreno la hegemonía corresponde hasta la fecha a Estados Unidos. En ello tuvo que ver el hecho de que, como resultado del “milagro económico” mexicano (similar al argentino y al brasileño), se manifestó una relativa “sofisticación” de las clases medias mexicana y latinoamericana. Por otro lado, las condiciones del cine hollywoodense le permitían abordar temas muy atractivos (las superproducciones bíblicas o la ciencia ficción, por ejemplo), mientras que las del mexicano obligaban a éste a cultivar géneros que la nueva clase media *popof* sentía ajenos, empeñada como estaba en imitar el *american way of life*. Finalmente, sin una buena organización y sin la visión monopólica en virtud de la cual en Hollywood los productores habían sido a la vez distribuidores y hasta exhibidores, los productores y el gobierno mexicanos no pudieron contrarrestar la hegemonía estadounidense.

La miopía sobre la política estadounidense les impidió notar que la defensa de intereses a corto plazo (los mercados hispanoparlantes de Estados Unidos y los intereses del sector de la exhibición) les vedaba posibilidades de mayor alcance y más cuantiosos beneficios si lograban permanecer, por ejemplo, en el mercado latinoamericano, como para continuar con una producción sostenida que a la larga implicara también pasar de lo cuantitativo a una mejora cualitativa, que hiciera posible al cine azteca el competir con Hollywood y con el cine europeo.

La crisis, por lo tanto, era muy severa, y a pesar de ella la prensa en algunos casos insistía en ver un panorama ficticio, tan sólo porque algunos buenos filmes parecían ser la prueba de que no había retrocesos ni amenazas externas para el cine mexicano. La buena factura y el éxito de público y de crítica de *Doña Perfecta*, por ejemplo, hicieron pensar en una situación idílica de la industria, como se advierte en una nota que, precisamente por lo que dice sobre las películas que no eran como *Doña Perfecta*, expresa con gran claridad lo que realmente había estado pasando en la producción filmica mexicana a lo largo del alemanismo.

Durante mucho tiempo los productores mexicanos afirmaron en todos los tonos que hacían películas de escasa o ninguna calidad, porque el público así lo pedía. Y para demostrarlo, tenían siempre a la mano estadísticas sobre la bondad económica de los llamados churros. *Jaliscozcos y mujeres perdidas, primero, mambos y quintos patios después, saturaron el mercado en los últimos años. Pero llegó un momento en que por abusar de la fórmula de éxito seguro, el público empezó a cansarse y a repudiar el material que se le ofrecía [...] Afortunadamente pasó ese rechazo y ahora están saliendo de nuestros estudios películas de tipo internacional a la altura de las mejores superproducciones extranjeras. La clase de público que no quería saber nada de las películas mexicanas se ha convencido a últimas fechas de que sí podemos hacer grandes films que no les piden nada a los que nos vienen de Hollywood, Francia e Inglaterra. Para concretarnos al presente año hay que destacar que el público llamado popoff se ha reconciliado con nuestra industria merced a las cintas de gran categoría que desfilan por nuestras pantallas. Este año hemos visto películas de calidad que han resultado en extremo bondadosas en las taquillas, lo que demuestra que a la larga es mejor negocio la calidad que los churros. "En la palma de tu mano se sostuvo con beneplácito seis semanas en el cine Chapultepec. Mujeres sin mañana, en el cine*

Olimpia —después de años de no exhibir películas nacionales—, llevó ríos de gente durante tres semanas. Ahora *Paraíso robado*, en el Chapultepec, supera en el ánimo del público, sobre todo el femenino, el impacto taquillero de *La Palma*, amenazando sobrepujar el éxito económico de la anterior. Y para que usted se convenza de que este año ha sido pródigo en películas de buena factura, damos títulos como *Doña Perfecta*, soberbio trabajo de Alejandro Galindo en la dirección, Dolores del Río en la actuación y Pepe Ortiz Ramos en la cámara. “A.T.M.”, que logró vencer la frialdad del cine Alameda con nuestras producciones, sosteniéndose varias semanas en cartel, *El Siete Machos*, que con el ídolo mundial de la gracia, Mario Moreno, Cantinflas, batió todos los récords existentes en México, en el aristocrático Roble, *Deseada* en el Chapultepec, *Negro es mi color* y la modesta *Cárcel de mujeres* en el Orfeón, *Historia de un corazón*, *Susana* y *María Montecristo* en el Metropolitán, *Muchachas de uniforme* en el México, *Tierra baja* en el Chapultepec y *Amar fue su pecado* en el Alameda [...]. Si usted, lector amable, se toma el trabajo de comparar el porcentaje de buenas películas que este año que está llegando a su fin nos ha brindado la industria nacional, con el que se nos ha enviado del extranjero, verá claramente que es mayor el de las películas salidas de los estudios mexicanos [...]. Y a usted, que ya cree en el cine mexicano como una realidad indiscutible, no se le ocurra cambiar de opinión, no piense que es algo pasajero. ¡No!, hay todavía muchas películas pendientes de estreno que son tan buenas como las que hoy ve en nuestras pantallas. Como por ejemplo *La noche avanza*, de Gavaldón, *Subida al cielo*, de Luis Buñuel, *Mi esposa y la otra*, de Arturo de Córdova y Marga López, *Necesito dinero*, de Pedro Infante, etc., lo que es más importante; la mayoría de los productores planea sus futuros trabajos a base de calidad.¹²⁴

Fue precisamente por filmes como *Doña Perfecta*, y algunos otros de los mencionados en la nota anterior, que la cinematografía mexicana alcanzó a principios de los años cincuenta, y conservó durante algunos años más, éxito entre el público mexicano y una buena demanda internacional. Detrás de esto estuvo siempre el decidido y expedito apoyo gubernamental, como lo sugería la nota de que forma parte este pasaje: “[el] licenciado Jesús Castillo López, director general de Cinematografía, recibió el día de ayer a la comisión organizadora de las fiestas

¹²⁴ Jaime Valdés, “Un cine de altura está desplazando a jaliscazos y mambos imperantes”, *Novedades*, 3ª sección, 13 de octubre de 1951, p. 1. Las cursivas son mías.

cinematográficas de diciembre y a través de su charla se pudo advertir la gran disposición que hay en las esferas oficiales de Gobernación para hacer de esta fecha una cosa de grata rememoración".¹²⁵

EL FIN DE LAS FÁBRICAS DE SUEÑOS

Pese a la buena disposición oficial y a todas las medidas que el gobierno de Alemán habían tomado, desde las muy serias hasta las llamadas "fiestas cinematográficas", lo ocurrido con los estudios de cine por aquellos mismos años mostró que en el sexenio alemanista la industria mexicana del cine contaba con una infraestructura física, técnica y humana situada muy por encima de sus capacidades reales de expansión en los mercados extranjeros y aun en su propio territorio. Ya desde 1948, la situación de los estudios, junto con el análisis de lo que estaba pasando, se había esbozado muy nítidamente en notas de la prensa como la siguiente:

Fui a los Estudios Churubusco, a ver una película de Ramex que se llama *El casado casa quiere*, y para la cual quiere Joe Noriega que le haga el *trailer*. Tardaron en tener disponible a un cortador que la viera conmigo, porque todos están ocupados en la única actividad que hay ahora en esos enormes estudios, y que es la del doblaje al español de películas de la Metro Goldwyn [...]. Se ven muy tristes así de solos y deshabitados. Es una lástima que, por lo visto, no haya respondido este órgano formidable a la función para la cual fue creado —o que sea la función la que se encuentre inferior al órgano de que dispone. Al parecer, fue sólo la guerra la que propició un desarrollo ficticio del cine mexicano, y la que con su bonanza, infló salarios y exigencias más allá de la capacidad permanente de absorción de un mercado que ahora recuperan otros países menos extravagantes o más sólidamente ricos.¹²⁶

Si los estudios ya establecidos, entre los que se contaban, además de los Churubusco, también los Azteca, los Cuauhtémoc (inaugurados en

¹²⁵ R.C.K., "Mosaicos Fílmicos", *Novedades*, 3ª sección, 12 de octubre de 1951, pp. 1-3.

¹²⁶ Novo, *op. cit.*, p. 99. Nota publicada el viernes 16 de enero de 1948. Las cursivas son mías.

1945 y llamados después Estudios América) y los Tepeyac (fundados en 1946), vivían una situación como la descrita, para el gobierno mexicano no tuvo ya ningún sentido responder al proyecto de crear los que se denominarían Estudios California-México, S. A., en Baja California.

Durante su campaña por la presidencia, Miguel Alemán había prometido a las agrupaciones obreras y campesinas de aquella región que se les concederían préstamos a través del Banco Nacional Cinematográfico, para iniciar la construcción de los foros. Cuando Rafael Ortega, en representación de la Confederación de Obreros y Campesinos de la región, se dirigió a Miguel Alemán para rogarle que cumpliera su compromiso, ya era demasiado tarde. Ya no tenía sentido mantener la palabra al respecto, y por ello ni el Banco Cinematográfico ni Nacional Financiera, a los que se remitió el asunto para que dictaminaran sobre él, encontraron viable crear unos estudios en el norte del país, cuando los ya existentes en la capital eran subutilizados.¹²⁷

La que ya hacia 1949 se calificaba como “la angustiada situación de los estudios cinematográficos” había afectado, como se dijo arriba, también a los estudios Azteca. César Santos Galindo, Ernesto Santos Galindo y Virgilio M. Galindo, quienes se contaban entre los accionistas mayoritarios de la empresa, manifestaron en su momento que estaban “interesados en coadyuvar con el gobierno [...] en la resolución del actual problema financiero y económico que gravita sobre la industria cinematográfica mexicana”,¹²⁸ y agregaban que un año antes

[algunas] compañías cinematográficas extranjeras hicieron ventajosas ofertas para la compra de los Estudios y Laboratorios Azteca, S. A., oferta que no fue aceptada tomando en cuenta principalmente que esa operación causaría gravísimos perjuicios al cine mexicano [...] Gracias a la decidida ayuda financiera que el gobierno federal otorgó a otros estudios cinematográficos se aumentó el número de estudios sin que haya aumentado proporcionalmente la producción nacional de películas [...] En la actualidad el propio gobierno federal puede acudir a solucionar la grave crisis de competencia entre los

¹²⁷ AGN/MAV/565.4/986, Rafael Ortega, de la Confederación de Obreros y Campesinos de México en su sección de Baja California, a Miguel Alemán, 8 de octubre de 1948.

¹²⁸ AGN/MAV/568.3/47, Virgilio M. Galindo, accionista de Estudios Azteca y abogado de la empresa a Miguel Alemán, 19 de mayo de 1949.

estudios cinematográficos establecidos y para ello, me permito someter a la consideración de usted la conveniencia de que el gobierno federal a través del organismo conveniente, compre los Estudios y Laboratorios Azteca, S. A. al precio que se determinará previamente, dando en pago de esa compra valores del Estado [...] Esta operación haría practicable fácilmente la solución del problema financiero en los estudios ya establecidos con lo que se beneficiaría grandemente a la industria cinematográfica nacional.¹²⁹

En virtud de que aquella carta anticipaba para los estudios Azteca el mismo riesgo que antes habían corrido los Churubusco, es decir el de quedar en manos de extranjeros, particularmente estadounidenses, y ante las presiones de otros de los accionistas de la empresa, entre ellos hombres de la “familia revolucionaria” gobernante, como el general Abelardo L. Rodríguez, el asunto fue prácticamente resuelto por Miguel Alemán, quien luego de turnarlo a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y al Banco Nacional Cinematográfico, acabó prácticamente por “ordenar” la fusión de las empresas Estudios Azteca y Estudios Churubusco en junio de 1949.¹³⁰ Pese a la medida, el destino de la nueva compañía, Churubusco-Azteca, siguió siendo dudoso.

La RKO, convencida de que por limitaciones legales no podría monopolizar la producción de cine mexicano y también de que éste se hallaba a punto de sufrir una caída inevitable, vendió su parte de acciones a Azcárraga. Pero “[según] el propio (Emilio) Azcárraga, la compra de los estudios Churubusco fue ‘el negocio más malo’ que haya efectuado y le acarreó pérdidas de 6 millones de pesos que repuso con dinero de la XEW”,¹³¹ cadena radiofónica de la que también era propietario. Por haber sido una mala inversión, más tarde vendió los Estudios Churubusco al gobierno federal.

En este contexto, el inicio de actividades en los Estudios San Ángel en 1951 ya no pudo verlo nadie como un indicador de bonanza, pues ese centro contaba con una historia demasiado tortuosa que

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ Fernando Mejía Barquera, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano, vol. I (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, p. 135.

hundía sus raíces en la “borrachera” vivida durante la guerra. Su construcción se había iniciado desde 1945, pero debido a la inflación desatada primero por el conflicto bélico, y luego por la caótica administración económica del alemanismo, sólo se edificaron tres de los nueve foros planeados originalmente. Otros tres los levantó después Jorge Stahl con apoyo de Gregorio Walerstein, de Filmex, y con créditos de Manuel Espinoza Yglesias. Pero a decir de su dueño inicial, Jorge Stahl, en forma muy similar a la de Emilio Azcárraga respecto a los Estudios Churubusco, los Estudios San Ángel nunca fueron un buen negocio.¹³²

En buena medida, a causa de la debilidad histórica de la industria cinematográfica mexicana frente a Estados Unidos, las presiones de Hollywood, vía el Departamento de Estado, derrotaron a una muy exitosa experiencia de producción de una cultura audiovisual popular que llegó a considerarse como de raigambre específicamente mexicana, y en alguna medida latinoamericana y/o iberoamericana, con todo lo que de invención y distorsión haya tenido. El romance iniciado entre el Departamento de Estado y la cinematografía mexicana en 1942, para elaborar propaganda aliada y pro estadounidense por medio de filmes históricos, adaptaciones literarias y cintas de inspiración religiosa, había concluido ciertamente desde 1945. Pero lo ocurrido durante el alemanismo fue como un desenlace en el que la pareja divorciada se pelea por los bienes.

Sin tiempo para reponerse de la derrota frente a Hollywood, al cine mexicano todavía le faltaba recibir golpes mayores. El 1° de julio de 1950 se llevó a cabo la primera transmisión televisiva a través de XHTV, canal 4, y con este hecho se inició una nueva etapa en la histo-

¹³² Jorge Stahl, entrevista realizada por Eugenia Meyer el 29 de junio de 1973, PHO/2/2, pp. 11-13. Los problemas de la industria cinematográfica acababan por originar un desmantelamiento paulatino de toda la infraestructura levantada durante la guerra. Los estudios CLASA y los Tepeyac dejaban de funcionar en 1957, los Azteca en 1958 y los Churubusco serían adquiridos por el Estado mexicano en 1959, iniciándose así una historia en que los Cuauhtémoc (hoy América) y los San Ángel, se convirtieron en estudios de televisión.

ria de los medios y los procesos de la comunicación colectiva en México. El cine mexicano no sería protagonista estelar de esta historia.¹³³

¹³³ Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1953-1958), el Estado mexicano trataría otra vez de auxiliar a la industria mediante lo que se conoció como el Plan Garduño, debido al nombre del estratega oficial que lo diseñó, Eduardo Garduño. El tema no es ya objeto de estudio del periodo analizado aquí, pero conviene establecer que los miembros de la industria, en general, consideraron dicho plan como "fatal para el cine mexicano". Véase al respecto René Cardona, entrevista realizada por María Alba Pastor el 27 de agosto de 1975, PHO/2/34, p. 74.

REFLEXIÓN FINAL

Este trabajo ha intentado mostrar la relación recíproca entre cine e historia, en el caso de la cinematografía mexicana del periodo 1940-1952, en los diversos sentidos en que esa relación 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.

CUARTA PARTE

ANEXOS

CUADRO A PELÍCULAS ESTRENADAS EN MÉXICO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Año %	EUA	Inglaterra %	Francia %	Aliados %	Eje %	Argentina %	España %	México %	Otros %	Total 100%
1940	337 (73.2)	11 (2.5)	38 (8.2)	386 (83.9)	4 (0.8)	26 (5.6)	3 (0.6)	37 (08.0)	04 (1.1)	460
1941	331 (76.2)	11 (2.5)	16 (3.7)	358 (82.4)	2 (0.5)	33 (7.6)	4 (0.9)	27 (06.2)	10 (2.4)	434
1942	333 (77.0)	13 (3.0)	6 (1.4)	352 (81.4)	0 (0.0)	20 (4.6)	4 (0.9)	50 (11.6)	6 (1.5)	432
1943	297 (76.5)	15 (3.9)	2 (0.4)	314 (80.8)	0 (0.0)	8 (2.1)	0 (0.0)	57 (14.6)	10 (2.5)	389
1944	259 (76.6)	3 (0.9)	0 (0.0)	262 (77.5)	0 (0.0)	8 (2.3)	3 (0.9)	64 (18.7)	3 (0.6)	340
1945	245 (67.3)	5 (1.4)	4 (1.1)	254 (69.8)	0 (0.0)	31 (8.5)	7 (1.9)	67 (18.4)	4 (1.4)	363
1946	254 (66.4)	0 (2.5)	3 (0.8)	267 (67.7)	1 (0.2)	31 (8.0)	3 (0.8)	77 (19.6)	14 (3.7)	393
	2 056 (73.31)	68 (2.38)	69 (2.22)	2 193 (77.64)	7 (0.21)	157 (5.52)	24 (0.81)	379 (13.87)	51 (1.88)	2 811

La columna de total indica el 100% de lo exhibido en cada año. 2 811 es el 100% de la exhibición del periodo.
 Fuente: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982, pp. 373-376.

CUADRO B PELÍCULAS ESTRENADAS EN MÉXICO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 1940-1946 (POR PAÍS)

País	Número	Porcentaje
USA	2056	73.30
México	379	13.87
Argentina	157	5.50
Gran Bretaña	68	2.38
Francia	69	2.20
España	24	0.80
Italia	5	0.17
Alemania	2	0.07
Otros	51	1.80
Totales	2 811	100.00

Notas: Las variaciones conceptuales entre Gran Bretaña y Francia se deben al hecho de que en 1940 Francia tenía un mayor número de estrenos, pero no tuvo ninguno en 1944.

Las variaciones porcentuales entre el cuadro A y el cuadro B se deben a redondeos en decimales.

Fuente: Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 378.

CUADROS

CUADRO C PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑOL

(Se incluye la producción brasileña en portugués
con el propósito de comparar su potencial en esta industria)

Año	Argentina	México	Brasil*	España	Chile	Cuba	EUA
1930	00	01	18	08			40
1931	04	02	17	02			30
1932	02	08	14	09			11
1933	06	21	10	17			08
1934	06	25	07	23	01		10
1935	13	26	06	44			08
1936	15	25	07	19			02
1937	28	38	06	10		01	00
1938	41	57	08	04		04	06
1939	50	38	07	20	05	05	04
1940	49	29	13	40	04	04	01
1941	47	37	04	33			
1942	56	47	08	49	05	03	
1943	34	70	08	53	03	02	
1944	24	75	09	34	05		
1945	22	82	08	33	06	01	
1946	32	74	10	41	08		
1947	38	53	11	48	07	01	
1948	41	81	15	44	03	01	
1949	47	108	21	37	03	01	
1950	56	124	20	49	02	14	

Notas: La producción brasileña llegó a ser la más fuerte después de la de Argentina y México, que tuvieron como principal competidor a España. La producción española entre 1939 y 1940 incluye películas en castellano, realizadas en Alemania e Italia, en algunos casos con financiamiento de esos países.

Fuente: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Era, 1968-1970, vol. I, p. 289, vol. 2, p. 304, vol. 3, p. 347; Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1969, p. 17; Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America Dependency and Development*, Noorwood, Nueva Jersey Ablex Publishing Corporation, 1984, pp. 116-117; Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema, 17), p. 181. Este último basado en los anteriores autores y en Domingo Di Nubila.

CUADRO D SALAS DE CINE EN AMÉRICA LATINA EN 1932 Y NÚMERO DE SALAS EQUIPADAS PARA PROYECCIONES SONORAS

País	Salas	Equipadas con sonido
Argentina	1 608	530
Brasil	1 100	330
México	701	265
Cuba	400	123
Colombia	220	30
Chile	212	85
Uruguay	125	110
Venezuela	125	24
Puerto Rico	112	87
Perú	100	40
Panamá	33	29
Ecuador	29	12
Guatemala	28	9
Honduras	26	1
Santo Domingo	25	15
Nicaragua	16	12
Paraguay	9	4
Bolivia	8	
Totales	4 877 (Salas)	2 984 (61% con proyección sonora)

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 81 (La información se ha reacomodado de acuerdo con el número de salas en cada país).

CUADROS

CUADRO E POTENCIAL NETO DE AMÉRICA LATINA COMO MERCADO PARA ESTADOS UNIDOS EN 1934

País	Población	Salas	Potencial neto (dólares EUA)
Argentina	18 835 727	1 985	35 000
Brasil	40 272 650	1 125	30 000
Cuba	3 713 767	400	7 800
México	16 527 766	701	7 000
Perú	6 237 000	100	4 000
América Central	4 918 170	114	3 500
Panamá	467 459	36	3 500
Colombia	7 851 000	385	2 500
Venezuela	3 250 000	134	2 250
Ecuador	2 500 000	22	1 000
Totales	104 576 539	5 002	96 550 (dólares EUA)

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 110 (Información reacomodada en orden descendente por la cantidad de potencial neto en cada uno de los países). Usabel se basó en "Foreign Market", *Variety*, 6 de noviembre de 1934, p. 13.

CUADRO F MERCADOS PARA PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES EN 1937

Regiones	Salas	Equipadas con sonido
Europa	66 876	29 207
EUA	16 258	16 258
América Latina	5 292	4 069
Lejano Oriente	5 244	4 387
Canadá	1 033	1 033
África y Medio Oriente	676	610

Nota: Después del inicio de la Segunda Guerra Mundial, América Latina se convirtió en el mercado filmico más importante para la producción estadounidense, y prácticamente uno de los pocos disponible para proyectar sus películas luego de que el Eje ocupó territorios de los que sería excluido el cine hollywoodense, sobre todo en Europa y en el Lejano Oriente.

Fuente: Usabel, *op. cit.*, pp. 126 y 127. Véase "95 379 cinemas in world", *Variety*, 19 de mayo de 1937, p. 11.

CUADRO G SALAS DE CINE EN AMÉRICA LATINA EN 1937 Y NÚMERO DE SALAS EQUIPADAS PARA PROYECCIONES SONORAS

País	Salas	Equipadas con sonido
Argentina	1 425	1 000
Brasil	1 370	1 170
México	835	402
Cuba	350	300
Perú	210	180
Colombia	210	150
Chile	180	150
Uruguay	128	124
Venezuela	111	111
Puerto Rico	100	100
Panamá	47	47
Costa Rica	37	36
Ecuador	34	34
Guatemala	31	25
Honduras	29	29
El Salvador	29	27
Nicaragua	25	25
Guyana Británica	23	23
Santo Domingo	23	23
Bolivia	19	19
Trinidad	19	19
Jamaica	15	15
Paraguay	6	6
Totales	5 231 (Salas)	4 015 (76.75% equipadas para cine sonoro)

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 127 (datos reordenados de acuerdo con el número de salas, en orden decreciente). Basado en: "95 379 Cinemas in Wold", *Variety*, 6 de noviembre de 1937, p. 11.

CUADROS

CUADRO H PORCENTAJE DE PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES
PROYECTADAS EN PAÍSES LATINOAMERICANOS EN 1940

País	Porcentaje
Brasil	86%
El Salvador	85%
Bolivia	80%
Panamá	80%
Costa Rica	80%
Honduras	75%
Colombia	75%
Guatemala	75%
Nicaragua	75%
México	73%
Venezuela	70%
Uruguay	70%
Cuba	68%
Argentina	66%
Chile	66%

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 150, y Amador y Ayala, *op. cit.*, p. 373.

CUADRO I PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES ALUSIVAS A TEMAS BÉLICOS EN 1942

Fechas de Producción	Número de películas	Películas con temas bélicos	Películas alusivas a la guerra
Julio de 1942	25	12 (48%)	No disponible
Agosto de 1942	30	12 (40%)	3 (10%)
Septiembre de 1942	36	13 (36%)	3 (8%)
Octubre de 1942	43	15 (35%)	3 (7%)

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 147. Basado en datos de la Office of War Information (owi) de Estados Unidos, en un reporte de finales de 1942 (Publicado en *Variety*, 7 de octubre [p. 3] y 25 de noviembre de 1942 [p. 7]).

CUADRO J NÚMERO DE PELÍCULAS SOBRE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y SOBRE TEMAS LATINOAMERICANOS PRODUCIDAS O PLANEADAS EN EUA CON O SIN LA COOPERACIÓN DE LA OCAIA EN 1945

Temas	Películas producidas	Planeadas	Con cooperación de la OCAIA
2ª Guerra Mundial	96	15	19
Estilo de vida EU	38	40	16
América Latina	84	15	99

Fuente: Usabel, *op. cit.*, p. 162. Basado en Donald W. Rowlands, *History of the Office of the Coordinator of Interamerican Affairs*, Washington, Government Printing Office, 1963, p. 68.

CUADROS

CUADRO K COSTO PROMEDIO DE PRODUCCIÓN POR PELÍCULA EN MÉXICO

(Miles de pesos y de dólares EUA)

Año	Costo en pesos mexicanos	Tipo de cambio	Costo en dólares estadounidenses
1931	40 000	2.65	15 094
1932	45 000	3.17	14 195
1933	50 000	3.53	14 164
1934	55 000	3.60	15 277
1935	58 000	3.60	16 111
1936	75 000	3.60	20 833
1937	81 000	3.60	22 500
1938	128 000	4.50	28 444
1939	135 000	5.18	26 061
1940	75 000	5.50	13 636
1941	156 000	4.85	32 165
1942	278 000	4.85	57 319
1943	350 000	4.85	72 164
1944	580 000	4.85	119 587
1945	648 000	4.85	133 608
1946	579 000	4.86	119 136
1947	450 000	4.86	92 592
1948	400 000	6.81	58 737
1949	450 000	8.64	52 083
1950	575 000	8.64	66 551
1951	600 000	8.65	69 364
1952	582 700	8.63	67 520

Nota: La información sobre periodos anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial se ha incluido con propósitos comparativos. La producción cinematográfica mexicana siempre ha sido afectada por las crisis económicas y consecuentes devaluaciones que han tenido lugar al fin de los periodos presidenciales. Durante 1936-1937, la producción cinematográfica mexicana alcanzó la cima en inversión, rebasando a Argentina y España. En 1940, la crisis al final del gobierno de Cárdenas condujo hacia el decremento en la cantidad de películas producidas y de la inversión que se dedicó a cada una de ellas. De 1942 a 1946 el fuerte apoyo del gobierno mexicano y de la OCAIA incrementó la producción fílmica y los recursos dedicados a ella. Después de la guerra la inversión en este rubro cayó debido a la disminución de los apoyos mencionados y al reinicio de la competencia de las cinematografías europeas, además de la de Hollywood. Las negritas destacan el periodo de la guerra mundial.

Fuente: Heuer, *op. cit.*, p. 32, y García Riera, *op. cit.*, vol. 3, p. 94, y vol. 5, p. 10.

CUADRO L. COSTO PROMEDIO DE PRODUCCIÓN FÍLMICA POR ESPECIALIDADES EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA

Especialidades	1931	1936	1941	1948	1951
Estudios y laboratorios	5.0	8.0	17.5	60.0	70.0
Escenografía	1.5	2.2	9.0	58.0	60.0
Personal técnico	2.0	7.8	27.0	93.0	143.0
Argumentistas	1.5	3.0	5.0	7.5	10.9
Directores	2.8	10.0	15.0	23.0	30.0
Estrellas	2.5	5.0	15.0	70.0	100.0
Otros artistas	0.5	1.0	11.0	120.0	130.0
Totales	15.8	37.0	99.5	431.5	543.9

Nota: La información señalada en cada uno de los años anteriormente indicados no coincide con los datos del cuadro K. Esto se debe a que este cuadro solamente incluye algunos de los principales aspectos relacionados con la producción fílmica. El principal propósito de esta tabla es mostrar el notorio incremento en la inversión durante los años de la Segunda Guerra Mundial, debido a los apoyos del gobierno mexicano y de la OCAIA destinados a esta industria. Ello resulta evidente al revisar el renglón de "escenografía" en el cuadro L, el cual se incrementó considerablemente debido a la producción de "filmes de época". Éstos requieren diseños especiales de escenografía, además del vestuario, utilería, peluquería, etc., de acuerdo con el entorno histórico o internacional referido. Los aspectos técnicos también mejoraron significativamente debido al equipo y asesoría técnicos provistos a la industria cinematográfica mexicana por la OCAIA. Fuente: Heuer, *op. cit.*, p. 33. Aunque las sumas de cada una de las columnas aparecen con resultados totales equivocados, para este cuadro se han corregido los errores de la fuente citada. Conviene hacer mención, además, de que la falta de coincidencia entre este cuadro y el anterior (K), se debe a los rubros no considerados en la tabla presente, y que son: material fotográfico, guardarropa y utilería, gastos en locación, impresión de guiones, honorarios del productor, gastos imprevistos, maquillaje y peinados, *playback* ejecución, derechos, diseño e impresión de títulos.

CUADROS

CUADRO M PORCENTAJES DE “FILMES DE ÉPOCA” E HISTORIAS DESARROLLADAS EN ENTORNOS INTERNACIONALES QUE FUERON PRODUCIDOS EN MÉXICO ENTRE 1931 Y 1950

Años	Filmes de época	Entorno internacional
1931-36	27%	06%
1937-40	16%	04%
1941	22%	11%
1942	30%	9%
1943	47%	25%
1944	32%	15%
1945	26%	21%
1946	22%	19%
1947	11%	14%
1948	9%	10%
1949	13%	04%
1950	10%	01%

Notas: Este cuadro se incluye con la finalidad de mostrar que los “filmes de época”, relacionados con la reconstrucción histórica o desarrollo de argumentos dramáticos en épocas pasadas, creció significativamente durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Después de este periodo hay un decremento evidente.

Algo similar ocurrió con la producción cinematográfica cuyos argumentos se centraban en entornos internacionales. En algunos casos hay una coincidencia entre ambos tipos de películas, por ejemplo las dedicadas a la Revolución francesa (filmes de época desarrollados en un entorno internacional). Gran parte de los “filmes de época” trataban temas del siglo XIX en México.

Fuente: Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP-Foro 2000, 1985, pp. 128-129, 161-173 y 197.

CONVENIO FIRMADO POR LOS REPRESENTANTES DE LA OFICINA DEL COORDINADOR DE ASUNTOS INTERAMERICANOS, DEL DEPARTAMENTO DE ESTADO, Y LOS REPRESENTANTES DEL COMITÉ COORDINADOR Y DE FOMENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA EL 15 DE JUNIO DE 1942 EN LA CIUDAD DE MEXICO, D. F.*

En la Ciudad de México, D.F., a los quince días del mes de Junio de mil novecientos cuarenta y dos, reunidos los Sres. John Hay Whitney y Francis Alstock, en representación de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Washington, D.C., y los Sres. Felipe Gregorio Castillo, Fernando de Fuentes y Enrique Solís, en su carácter de integrantes del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, con objeto de discutir *los medios mejores para desarrollar una acción conjunta tendiente a fortalecer cada vez más la solidaridad continental, indispensable para el triunfo de la causa de la Libertad* que los países de América defienden, y tomando en cuenta:

I.- Que las películas cinematográficas constituyen uno de los mejores medios para promover el conocimiento y acercamiento de los pueblos; y

II.- Que la Industria Cinematográfica Mexicana carece en la actualidad de los elementos necesarios para prestar, como desea, su cooperación a los fines indicados,

*Se ha respetado la grafía original del convenio. Cursivas mías

PROPUSIERON:

Que la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, de Washington, D.C., por conducto del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, procurará proporcionar a dicha Industria la ayuda que requiere para satisfacer los objetivos mencionados, como sigue:

(A) MAQUINARIA E IMPLEMENTOS

La Oficina del Coordinador enviará a México los expertos necesarios para que de acuerdo con el Comité Mexicano, determinen la clase y cantidad de maquinaria e implementos que requiera la Industria Cinematográfica Mexicana, debiendo rendir un informe a la Oficina del Coordinador, para que éste haga uso de sus recursos e influencias a fin de poner dicha maquinaria e implementos a disposición de la Industria Cinematográfica Mexicana, por medio de los Estudios existentes o que se construyan al efecto, según lo determine el Comité Mexicano. La idea que prevalece en el Comité Mexicano al llegarse a este acuerdo, es la de que con objeto de evitar toda posibilidad de monopolio, se desarrollen cuando menos dos unidades de producción, consolidando en una a los Estudios "Azteca" y "Stahl", y en otra a los Estudios "Clasa", fortaleciendo a ambas unidades en tal forma que queden igualmente capacitadas para rendir un servicio eficiente a todos los productores de películas nacionales.

Si por alguna circunstancia no pudiera llevarse a cabo este plan, el Comité Mexicano procurará la creación de nuevos Estudios y Laboratorios con todos sus aditamentos, empleando para ello capital privado mexicano.

La maquinaria e implementos de que se trata, serán vendidos a los ESTUDIOS que recomiende el Comité Mexicano, a base de un plan de pagos periódicos que amorticen su importe en un plazo que se determinará entre la Oficina del Coordinador, el Comité Mexicano y el ESTUDIO comprador. Los arreglos financieros definitivos deberán ser determinados y legalizados en su oportunidad.

(B) AYUDA FINANCIERA PARA LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS MEXICANAS

La Oficina del Coordinador y el Comité Mexicano gestionarán la creación de un Departamento Cinematográfico en el Banco de México, S. A., o en otra Institución de crédito que el mismo Banco designe, destinado a ser el conducto por medio del cual la Oficina del Coordinador participe en la financiación de películas mexicanas que por su asunto, valor educacional u otros méritos especiales sea difícil producir en forma comercial, pero *que sirvan para incrementar un mejor entendimiento Interamericano*, imbuir ideales de libertad y patriotismo en los pueblos del continente, o dar a conocer a los países de América la historia y tradiciones de las Repúblicas Americanas. La selección de las películas a producirse en estas condiciones, así como la cuantía de su financiamiento, serán determinadas por el Comité Mexicano, con aprobación de la Oficina del Coordinador. La propia Oficina del Coordinador garantizará al Departamento Cinematográfico de la Institución de Crédito que se designe, contra cualquiera pérdida que pudiera ocasionar la financiación de dichas películas, teniendo derecho a designar un representante para aprobar los presupuestos y arreglos financieros de las películas. El Departamento Cinematográfico operará sin más utilidades que las necesarias para cubrir los gastos que ocasione su funcionamiento, y ejercerá control y autoridad sobre las erogaciones que se hagan en la elaboración de cada película. Las utilidades en la explotación de esta clase de películas, si las hubiere, serán exclusivamente para los productores de las mismas, a fin de estimular en ellos *la obra interamericana que se desea fomentar*.

(C) COOPERACIÓN PERSONAL DE EXPERTOS

Con objeto de asegurar el mejor uso y rendimiento de la maquinaria e implementos a que se refiere el Inciso A, la Oficina del Coordinador hará todo lo que esté de su parte para proveer de los servicios de expertos que requieran los ESTUDIOS mexicanos, por el tiempo necesario para el entrenamiento de los técnicos nacionales. Los sueldos y

gastos de transportes de los expertos serán pagados por la Oficina del Coordinador, corriendo a cargo de los Estudios mexicanos a donde se les adscriba, los gastos de su permanencia en México.

(D) DISTRIBUCIÓN MUNDIAL DE PELÍCULAS
MEXICANAS

La Oficina del Coordinador gestionará de las Empresas cinematográficas norteamericanas, la distribución comercial de películas mexicanas, en aquellos países y territorios donde lo soliciten los productores mexicanos por conducto del Comité Mexicano.

Las proposiciones anteriores quedan sujetas al estudio y aprobación del Gobierno Mexicano, por conducto del Lic. Miguel Alemán, Secretario de Gobernación, y de La Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, de Washington, D.C., siendo la opinión de los abajo firmantes, que la pronta consideración de un acuerdo final es de gran importancia, ya que el plan anterior es susceptible de ponerse en práctica con toda rapidez.

(FIRMADO)

John Hay Whitney

Francis Alstock

Felipe Gregorio Castillo

Fernando de Fuentes

Enrique Solís

FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

I. ARCHIVOS

A. Archivo General de la Nación (Fondo Presidentes)

- a) Fondo Manuel Ávila Camacho.
- b) Fondo Miguel Alemán Valdés.

B. Archivo Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores

- a) Catálogo general de fichas catalográficas correspondientes al siglo XX.
- b) Catálogos: temático, onomástico y geográfico.

C. Archivo de la Palabra (antes Programa de Historia Oral) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

Se consultaron las 62 entrevistas de la serie PHO/2/ que corresponden a la historia del cine mexicano y cuyas transcripciones finales *ad verbatim* se encuentran en:

- a) Centro de Documentación del INAH (Edificio del Museo Nacional del INAH).
- b) Biblioteca del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- c) Dirección de Estudios Históricos del INAH (Museo de Historia Nacional, Castillo de Chapultepec).

Las entrevistas de las que se incorporó algún dato útil en esta investigación se señalan en el aparato crítico de la misma, pero a la información completa de cada una de las entrevistas (nombre del informante, nombre del entrevistador, fecha de la entrevista, resumen y transcripción textual de la misma, materiales complementarios, comentario del historiador que realizó la entrevista, etc.) se puede acceder consultando el *Catálogo del Archivo de la Palabra I*, México, SEP-INAH, 1977, 166 pp. (Véanse las páginas 86-146 para la serie PHO/2/ relativa a la historia del cine mexicano.)

D. National Archives of Washington (NAW Records), Washington, D.C., EUA.

Archivos Nacionales de Washington

Confidential U. S. State Department Central Files.

A Microfilm Publication by University Publications of America Inc.

Archivos Centrales Confidenciales del Departamento de Estado de EUA.

1.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of Mexico 1940-1944.

Part II: Social, Economic, Industrial, Communications, Transportation, and Science.

Título de la micropelícula: *Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1940-1944. Segunda Parte: Sociedad, Economía, Industria, Comunicación, Transporte y Ciencia.*

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131

Grupo de archivo (Record Group): 59

Carrete 4 de 67 rollos (Reel 4 of 67 rolls).

Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 812.4-812.9

2.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of Mexico 1945-1949.

Part II: Social, Economic, Industrial, Communications, Transportation, and Science.

Título de la micropelícula: *Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1945-1949. Segunda Parte: Sociedad, Economía, Industria, Comunicación, Transporte y Ciencia.*

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131

Grupo de archivo (Record Group): 59

Carretes 1, 2, 4 y 33 de 35 rollos (Reels 1, 2, 4 & 33 of 35 rolls).

Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 812.4-812.9

3.-Microfilm Title: Records relating to the Internal Affairs of Mexico 1950-1954.

Título de la micropelícula: *Archivos relativos a los Asuntos Internos de México 1950-1954.*

Clave de micropelícula (Microfilm ID): LM131

Grupo de archivo (Record Group): 59

Carrete 36 de 43 rollos (Reel 36 of 43 rolls).

Decimales de archivo (Decimal File Numbers): 712, 812 y 912

Localización: Archives II Research Room Services.

Branch (NWCCR2), National Archives at College Park, 8601.

Adelphi Road, College Park, MD, 20740-6001, EUA

Localización de almacén (Storage Location): 027/05-028/01.

E. Public Record Office (PRO), Kew, Londres, Reino Unido.

Oficina del Archivo Público.

a) FO 371: Correspondence files from the British Foreign Office related to Mexico and Latin America.

Archivos de correspondencia de la Oficina Británica de Asuntos Exteriores relacionada con México y América Latina.

b) INF 1: General memoranda, correspondence and records of the British Ministry of Information, mainly from its Films Division and Latin American chapters.

Comunicados generales, correspondencia y archivos del Ministerio Británico de Información, principalmente de sus capítulos División de Películas y América Latina.

F. Cinemateca de Berlín, Alemania, ubicada en el Sony Center, Berlín.

a) Fondo Paul Kohner: Correspondencia entre Paul Kohner, durante el periodo en el que fue el representante de los productores de cine mexicano en Hollywood.

b) Documentación general sobre el cine mexicano existente en dicha cinemateca.

- G. Filmmuseum Ámsterdam, ubicado en Vondelpark, Ámsterdam, Reino de los Países Bajos (Holanda).
- a) Acervo de películas mexicanas, de la etapa muda y sonora.
 - b) Acervo de películas de diversas nacionalidades, pero alusivas a México, de la etapa muda y sonora.
- H. Instituto Cervantes de España. Sede de la ciudad de Utrecht, en el Reino de los Países Bajos (Holanda), y con la colaboración de diversos Institutos Cervantes de otras ciudades europeas.
- a) Acervo de películas mexicanas.
 - b) Acervo de películas españolas.
 - c) Acervo bibliográfico general y el especializado en cine.

II. HEMEROGRAFÍA

- A) Las fichas hemerográficas de los artículos y notas periodísticas citados en el cuerpo del texto se señalan en el aparato crítico y corresponden a las siguientes publicaciones consultadas y correspondientes al periodo 1934-1952.

El Cine Gráfico, México, D. F.
Cinema Reporter, México, D. F.
Cine Mexicano, México, D. F.
Excelsior, México, D. F.
Mundo Cinematográfico, México, D. F.
El Nacional, México, D. F.
Novedades, México, D. F.
El Redondel, México, D. F.
Revista de Revistas, México, D. F.
El Universal, México, D. F.
El Universal Gráfico, México, D. F.

B) Revistas académicas

- Espinoza, Irma [ed.], "La exhibición cinematográfica, retrospectiva y futuro", en *Pantalla*, núm. 15, nueva época, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, 1991, 36 pp.
- García Gutiérrez, Gustavo y Andrés de Luna Olivo, "El cine mexicano se critica", en *Intolerancia. Revista de Cine*, nueva época, núm. 7, México, Laúd, 1990, xvi+120 pp.
- Klinger, Bárbara, "Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies", en *Screen*, vol. 38, núm. 2, verano de 1997, Oxford University Press, pp. 107-128.
- Lavín, Mónica [ed.], "100 años de cine en México", en *Casa del Tiempo. Revista de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana*, núm. 56, México, UAM-Dirección de Difusión Cultural, s/f (c. 1996), 80 pp.
- Sánchez-Biosca, Vicente [director/ editor], *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. Véase el número monográfico *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, año I, 4, diciembre-febrero, 1990.
- Suárez Argüello, Ana Rosa [coord.], "México-Estados Unidos: política, cultura e ideología", en *Secuencia: Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm 34, nueva época, enero-abril, 1996, México, Coordinación de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1996, 235 pp.
- Zermeño, Guillermo [coord.], "Historia e imagen", en *Historia y Grafía: Revista de Historia del Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana*, núm 4, año 2, 1995, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 392 pp.

III. OTROS MATERIALES

- Hobsbawm, Eric J., *El uso de la información histórica en otras disciplinas de las ciencias sociales* (conferencia), Londres, Birbeck College, c. 1980, 35 pp.

Schoenberner, Gerhard, *Ideology & Propaganda in Nazi Films, from the Conquering of the German Film Industry to the Manipulation of its Products* conferencia pronunciada en TV UNAM, México, D. F., s/f.

IV. RECURSOS MULTIMEDIA

Compilaciones en CD Rom:

Fernández Jurado, Guillermo y Marcela Casinelli, *El cine argentino (1933-1945)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1995.

López Yepes, Alfonso, Emilio C. García Fernández, Antonio Carballo Sánchez y Micronet, S. A., *Enciclopedia del cine español*, Madrid, Micronet, S. A., s/f.

Martínez Ruiz, Fernando y Ricardo Reynoso Serralde [coords.], *Cien años de cine mexicano (1896-1996)*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine)/Universidad de Colima/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

V. FILMOGRAFÍA

La filmografía citada en el cuerpo del texto cita únicamente los títulos de los filmes, nombres de sus directores y sus años de realización.

De todas y cada una de las cintas se tomaron los créditos de pantalla, así como los textos introductorios (en forma oral o escrita) y los diálogos citados en el cuerpo del texto y referidos en el aparato crítico.

Por la extensión de la filmografía, resulta poco práctico reproducir aquí las fichas técnicas de cada filme, pero el lector interesado en las fichas técnicas completas y mayores detalles de las películas puede recurrir a las siguientes fuentes citadas en la bibliografía al final de este trabajo:

- a) Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, y las correspondientes a 1940-1949 y 1950-1959.

- b) Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*.
- c) García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., Era, e *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Guadalajara, 1992-1997, Conaculta/UdeG/Imcine/Gobierno de Jalisco.
- d) Reyes, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano (1896-1920)* y *Filmografía del cine mudo mexicano*, vol. II, 1920-1924.
- e) Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CALERO, Sergio, *El cine cambia la historia: las imágenes de la división azul, libros, film, historia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, 327 pp.
- ALMOINA FIDALGO, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, México, Filmoteca UNAM, 1985, 75 pp.
- ALTHUSSER, LOUIS, *La revolución teórica de Marx*, trad. e intr. de Martha Harnecker, 13ª ed., México, Siglo XXI, 1975 (Serie Teoría y crítica), 206 pp.
- Álvarez Berciano, Rosa y Ramón Sala Noguera, *El cine en la zona nacional (1936-1939)*, Bilbao, Mensajero, 2000, 267 pp.
- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM-Filmoteca, 1977, 593 pp.
- _____, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM-CUEC, 1982, 593 pp.
- _____, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, México, UNAM-CUEC, 1985, 606 pp.
- AMANN, Ricardo, *La industria cultural y las relaciones internacionales. El caso hispano-mexicano: 1940-1980*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989, 212 pp.
- ANDREW, Geoff, *The Film Handbook*, intr. Martin Scorsese, Londres, Longman, 1989, 362 pp.
- ANDUIZA Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM-Filmoteca, 1983 (Documentos de Filmoteca, 6), 358 pp.
- Anuario cinematográfico latinoamericano*, vol. 1, 1942, México, ACLA, 1942, 230 pp.

- APPLEBY, Joyce, Lynn Hunt, y Margaret Jacob, *Telling the Truth About History*, Nueva York, W.W. Norton & Co., 1994.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 2ª ed., México, Posada, 1979, 449 pp.
- BARNARD, Tim [ed.], *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood, 1986, 177 pp.
- BARTA, Tony [ed.], *Screening the Past: Film and the Representation of History*, Londres, Praeger, 1998, 279 pp.
- BASKIN, Ellen y Mandy Hicken [eds.], *Enser's Filmed Books and Plays: A List of Books and Plays From Which Films Have Been Made 1928-1991*, Hampshire, Aldershot Hants Ashgate, 1993, 970 pp.
- BEST, Steven y Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, Londres, MacMillan, 1991.
- BLACK, Gregory D. y Clayton R. Koppes, *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, The Free Press, 1987, 374 pp.
- BLANCARTE, Roberto [comp.], *Cultura e identidad nacional*, México, FCE/Conaculta, 1994, 424 pp.
- BURGOYNE, Robert, *Film Nation: Hollywood Looks at U. S. History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 160 pp.
- BURKE, Peter, *History and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- _____, *Varieties of Cultural History*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- BURNS, E. Bradford [ed.], *Latin American Cinema. Film and History*, Los Ángeles, Universidad de California en Los Ángeles-Centro de Estudios Latinoamericanos, 1975, 137 pp.
- BURNS, Emile, *The Nazi Conspiracy in Spain*, trad. del manuscrito en alemán por Emile Burns, Londres, 1937, 256 pp. (Nueva York, AMS, 1973, 256 pp.) [Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei].
- CAMERON, Kenneth M., *America on Film: Hollywood and American History*, Nueva York, Continuum Publishing Group, 1997, 272 pp.
- CARNES, Mark C. [ed.], *Past Imperfect: History According to the Movies*, Londres, Cassell, 1996, 304 pp.
- CARREÑO KING, Tania, *El Charro: estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, México, UNAM-FFYL, 1995 (tesis de licenciatura en historia), 296 pp.
- CARY, John, *Spectacular!: The Story of Epic Films*, Londres, Hamlyn, 1974, 160 pp.
- CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, 2ª ed., México, Universidad Iberoamericana, 1993, 334 pp.
- _____, *The Writing of History*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

- _____, *Historia y psicoanálisis*, México, Universidad Iberoamericana/ITESO, 1995, 160 pp.
- CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- COOK, Pam, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, Londres, British Film Institute, 1996, 138 pp.
- El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, *Historia general de México*, 4ª ed., México, Colmex-Centro de Estudios Históricos, 1994, vol. 2.
- CONTRERAS Y ESPINOSA, Fernando, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, México, UNAM, 1973 (Textos de cine, 4), 265 pp.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1983 (Serie popular), 219 pp.
- _____, "En una época de crisis (1928-1934)", en *La clase obrera en la historia de México*, vol. 9, México, Siglo XXI/UNAM-IIS, 1980, 240 pp.
- CORELLA TORRES, Norberto, *Propaganda nazi*, Tijuana, Universidad Autónoma de Baja California, 1993, 105 pp.
- COUSELO, Jorge Miguel [comp.], *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, 191 pp.
- CROWTHER, Bruce, *Hollywood Faction: Reality and Myth in the Movies*, Londres, Columbus Books, 1984, 219 pp.
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, Nueva Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1992, 304 pp.
- CHAPMAN, James, *The British at War. Cinema, State, and Propaganda, 1939-1945*, Londres, I.B. Tauris Publishers, 1998 (Serie Cinema and Society), 308 pp.
- CHARTIER, Roger, *Cultural History: Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, 1988.
- CHATMAN SEYMOUR, Benjamín, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, 298 pp.
- CHURCH GIBSON, Pamela y John Hill [eds.], *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- DÁVALOS OROZCO, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985 (Col. Difusión Cultural, 4; Serie Cine), 156 pp.
- DÁVALOS OROZCO, Federico, *La fiebre del cine sonoro: setenta y cinco años*, México, 2003 (artículo inédito).
- DEL MORAL GONZÁLEZ, Fernando [ed.], *Hojas de cine*, México, SEP-Dirección General de Publicaciones y Medios/Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./UAM (Testimonios y documentos del nuevo cine Latinoamericano, vol. II, México), 291 pp.

- DÍAZ RUIZ, Ignacio, Marcos Kaplan *et al.*, *El nacionalismo en América Latina*, México, UNAM-CCYDEL, 1984 (Col. Nuestra América, 8), 155 pp.
- DIBBETS, Karel y Bert Hogenkamp [eds.], *Film and the First World War*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995 (Film Culture in Transition), 264 pp.
- DIEZ, Emeterio, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el tercer Reich (1936-1945)", en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, segunda época, núm. 33, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay (Ediciones de la Filmoteca), octubre, 1999, pp. 35-59.
- DI NUBILA, Domingo, *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires, El Jilguero, 1998, 447 pp.
- DOBSON, Alan P., *U.S. Wartime Aid to Britain 1940-1946*, Nueva York, St. Martin's Press, 1986, 242 pp.
- _____, *Anglo-American Relations in the Twentieth Century: of Friendship, Conflict, and the Rise and Decline of Superpowers*, Londres, Routledge, 1995.
- DORIA, Francisco A., Chaim S. Katz y Luiz Costa Lima, *Diccionario básico de comunicación*, 4ª ed., México, Nueva Imagen, 1989, 513 pp.
- DRAZIN, Charles, *The Finest Years. British Cinema of the 1940s*, Londres, Andre Deutsch, 1998, 281 pp.
- DURÁN, Ignacio, Iván Trujillo y Mónica Vereca Campos, *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*, México, UNAM-Filmoteca y CISAN/Imcine, 1996, 196 pp.
- Elley, Derek, *The Epic Film: Myth and History*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1984, 223 pp.
- Fané, Félix, *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932 - 1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989 (Ediciones Textos Filmoteca, 3).
- FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1990 (Palabra plástica, 1), 189 pp.
- FERNÁNDEZ ARTUCIO, Hugo, *La organización secreta nazi en Sudamérica*, versión castellana de O. Durán d'Ocon, México, Minerva, 1943, 315 pp.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, 175 pp.
- _____, *Cinéma et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Denoel/Gonthier, 1977 (Bibliothèque Médiations), 168 pp.
- FLORES AUÑÓN, José, *El cine, otro medio didáctico*, Madrid, Escuela Española, 1982.
- FLORES G., León Arled, "El caso Schwartau", en *Memoria y Sociedad. Revista del departamento de historia y geografía de la Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 1, núm. 2, Santa Fe de Bogotá, D. C., octubre de 1996, pp. 39-48.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1990.

- FRYE, Alton, *Nazi Germany and the American Hemisphere 1933-1941*, Nueva Haven, Yale University Press, 1967 (Yale Historical Publications, Miscellany, 86), 229 pp.
- FUENTE, María Isabel de la, *Índice bibliográfico del cine mexicano 1930-1965*, México, 1968 [ed. de la autora], 1 142 pp.
- GALEANA DE VALADEZ, Patricia [coord.], *Los siglos de México*, México, Nueva Imagen, 1991, 436 pp.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, 85 pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., México, Era, 1969-1978.
- _____, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1987 (Col. Cineastas de México, 1), 347 pp.
- _____, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., México, Era/Universidad de Guadalajara, 1987-1990.
- _____, *Emilio Fernández 1904-1986*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 1987 (Cineastas de México, 3), 327 pp.
- _____, *Los hermanos Soler*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas/Imcine/Conaculta, 1990, 288 pp.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, 2ª ed., 18 vols., Guadalajara, Conaculta/Universidad de Guadalajara, 1992-1997.
- _____, *Historia del cine mexicano*, México, SEP-Foro 2000, 1985, 356 pp.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press, 1993.
- GELLNER, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, México, Conaculta-Alianza Editorial, 1991 (Los noventa, 53), 189 pp.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Amor a Méjico (A través de su cine)*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948 (Cuadernos de Monografías, 5), 112 pp.
- GETINO, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, 1998, 365 pp.
- GOLDMAN, Noemí, *El discurso como objeto de la historia*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1995, 318 pp.
- GOODWIN, James, *Eisenstein, Cinema and History*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, 262 pp.

- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, "Los días del presidente Cárdenas", en *Historia de la Revolución mexicana*, México, Colmex, 1988, vol. 15, 381 pp.
- GONZÁLEZ TREJO, Horacio, *Decorados: apuntes para una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, La Carabela Perdida/M. Suárez, 1993, 233 pp.
- GREGG, Robert W., *International Relations on Film*, Boulder, Colorado, Lynne Rienner, 1998, x + 310 pp.
- GRINDON, Leger, *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*, Filadelfia, Temple University Press, 1994 (Culture and the Moving Image), 250 pp.
- GUBERN, Román, *La casa de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987 (Crónicas), 163 pp.
- _____, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal, 1989, 131 pp.
- _____, *et al.*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUNTHER, John, *Inside Latin America*, Nueva York, Harper & Brothers, 1941, xi + 498 pp.
- GUYNN, William Howard, *Toward a Reexamination of the Documentary Film: Theory and Text*, Ann Arbor, Michigan University Microfilms International, 1981, 295 pp.
- _____, *A Cinema of Non Fiction*, Londres, London Associated University Presses, 1990, 249 pp.
- HARPER, Sue, *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*, Londres, British Film Institute, 1994, 239 pp.
- HEININK, Juan B. y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990, 319 pp.
- HELLER, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1977, 423 pp.
- _____, *Historia y vida cotidiana*, México, Grijalbo, 1985 (Col. Enlace), 166 pp.
- HENNEBELLE, Guy y Alfonso Gumucio-Dagron [eds.], *Les cinémas de l'Amérique latine*, París, L'herminier, 1981 (Le Cinéma et son Histoire), 543 pp.
- HERSHFIELD, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Woman 1940-1950*, Tucson, Arizona, University of Arizona Press, 1996, xi + 159 pp.
- HEUER, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, xxiv + 435 pp.
- HITCHENS, Howard B. [ed.], *America on Film and Tape: A Topical Catalog of Audiovisual Resources for the Study of United States History, Society, and Culture*, Londres, Greenwood Press, 1985, 392 pp.
- HOBBSBAWM, Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Londres, Abacus, 1994, xii + 627 pp.

- HOFFMANN, Hilmar, *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism 1933-1945*, Providence, Berghahn Books, 1996, XIII + 258 pp.
- HOLLOWS, Joanne y Mark Jancovich [eds.], *Approaches to Popular Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997 (Serie: Inside Popular Film), 203 pp.
- HJORT, Mette y Scott MacKenzie [eds.], *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.
- HUNT, Lynn [ed.], *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- HUTTON, Anne [ed.], *The First Australian Film and History Conference*, Canberra, Australian Film and Television School, 1982, 298 pp.
- HIRSCH, Foster, *The Hollywood Epic*, Londres, Tantivity, 1978, 129 pp.
- Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos comentada*, México, UNAM-IIJ, 1985, 358 pp.
- JAMES, Daniel, *Mexico and the Americans*, Nueva York, Frederick A. Praeger Publisher, 1963, 472 pp.
- JIMÉNEZ CARA, Jaime Roberto, *Bibliografía de tesis sobre cine*, México, Cineteca Nacional, 1976 (Documentos de investigación, 1), 48 pp.
- JOHNSON, Randall, *The Film Industry in Brazil. Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press-PLAS, 1987 (Pitt Latin American Series), 265 pp.
- KING, John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso/Latin American Bureau, 1990 (Critical Studies in Latin American Culture), 266 pp.
- KOPPES, Clayton R. y Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, The Free Press, 1987, 374 pp.
- KREIMEIER, Klaus, *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- LABASTIDA, Horacio, *Lázaro Cárdenas. La Revolución mexicana y el proyecto nacional*, México, UNAM, 1983 (Col. Argumentos, 5), 45 pp.
- LANDY, Marcia, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 350 pp.
- _____, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1997, 301 pp.
- LE GOFF, Jaques y Pierre Nora, *Hacer la historia*, trad. de Jem Cabanés, 3 vols., Barcelona, Laia, 1979-1980 (Col. papel, 451).
- LENER DE SHEINBAUM, Bertha y Susana Ralsky de Cimet, *El poder de los presidentes, alcances y perspectivas (1910-1973)*, México, Instituto Mexicano de Estudios Políticos, 1976, 504 pp.

- LEYVA, Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México 1940-1946*, México, UNAM-CESU, 1992, 164 pp.
- LÓPEZ VALLEJO Y GARCÍA, María Luisa, *La religión en el cine mexicano*, México, UNAM-FCPys, 1978 (tesis de licenciatura en comunicación y periodismo), 309 pp.
- LORENCE, James, *Enduring Voices. Document Sets to Accompany The Enduring Vision: A History of the American People*, 2a ed., Lexington, D.C. Heath and Company, 1993, vol. 2, 387 pp.
- LOUP PASSEK, Jean [dir. y redactor-jefe], *Diccionario de cine*, 2ª ed., Madrid, Rialp, 1992, 904 pp.
- LOYO, Gilberto, *Sobre la enseñanza de la historia*, México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento, 1930, 61 pp.
- LOYOLA, Rafael [coord.], *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Conaculta-Grijalbo, 1990 (Col. Los noventa, 9), 396 pp.
- LUCANIO, Patrick, *With Fire and Sword: Italian Spectacles on American Screens 1958-1968*, Londres, Scarecrow Press, 1994, 529 pp.
- LUNA OLIVO, Andrés de, *La batalla y su sombra, la Revolución en el cine mexicano*, México, UAM-Xochimilco, 1984, 300 pp.
- MACDONALD FRASER, George, *The Hollywood History of the World*, Londres, Michael Joseph, 1988, 268 pp.
- MAHIEU, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 79 pp.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette Universidad, 1989, 213 pp.
- MAY, Larry, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford, Oxford University Press, 1980, 304 pp.
- MAYER, David [ed.], *Playing out the Empire and Other Toga Plays and Films, 1883-1989: A Critical Anthology*, Oxford, Clarendon Press, 1994, 321 pp.
- MEDINA, Luis, "Del cardenismo al avilacamachismo", en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1978, vol. 18, 409 pp.
- _____, "Civilismo y modernización del autoritarismo", en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1982, vol. 20, 205 pp.
- MEJÍA BARQUERA, Fernando, *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano vol. I (1920-1960)*, México, Fundación Manuel Buendía, 1991, 195 pp.
- MENDIETA Y NÚÑEZ, Lucio, *Valor económico y social de las razas indígenas de México*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, 1938.
- MEYER, Lorenzo, *Su majestad británica contra la Revolución mexicana. El fin de un imperio informal 1900-1950*, México, Colmex, 1991, 579 pp.

- Modern Humanities Research Association, *MHRA Style Book. Notes for Authors, Eds., and Writers of Theses*, 5a ed., Londres, MHRA, 1996, 100 pp.
- MONTERDE, José, *Cine, enseñanza e historia*, Barcelona, Laia, 1986.
- MORA, Carl J., *Mexican Cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, Los Ángeles, University of California Press, 1982, 287 pp.
- MUNN, Mike, *The Stories Behind the Scenes of the Great Film Epics*, Londres, Illustrated Publications Company, 1982, 191 pp.
- MURRAY, Bruce A., y Christopher J. Wickham [eds.], *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1992, 348 pp.
- NICHOLS, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Cultures*, Indianápolis, Indiana University Press, 1994, 187 pp.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, INAH/Conaculta, 1994 (Memorias Mexicanas), 746 pp.
- _____, *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), 675 pp.
- _____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, INAH/Conaculta, 1994 (Memorias Mexicanas), 666 pp.
- O'CONNOR, John E. [ed.], *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, Florida, Robert E. Krieger Publisher, 1990, 344 pp.
- ORTIZ GARZA, José Luis, *México en guerra. La historia secreta de los negocios entre empresarios mexicanos de la comunicación, los nazis y EUA*, México, Planeta, 1989 (Espejo de México), 230 pp.
- _____, *La guerra de las ondas*, México, Planeta, 1992 (Espejo de México), 279 pp.
- PANOWSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PARANAGUA, Paulo Antonio y Ana María López [eds.], *Mexican Cinema*, Londres-México, British Film Institute-Imcine, 1995, 321 pp.
- PAULY, Rebeca M., *The Transparent Illusion: Image and Ideology in French Text and Film*, Nueva York, Peter Lang, 1993, 495 pp.
- PECHEUX, Michel, *Hacia el análisis automático del discurso*, trad. de Manuel Alvar Ezquerro, Madrid, Gredos, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos, 277), 374 pp.

- PYLE, Norman Richard, *A study of United States propaganda efforts and pro-Allied sentiments in Argentina during World War II*, Nueva York, Georgetown University, 1968, 396 pp.
- PEREDO CASTRO, Francisco Martín, *Alejandro Galindo en el cine mexicano*, México, UNAM-FCPYS, 1990 (tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación), 450 pp.
- _____, *Anglo-American Film Propaganda Strategies in Latin America and Mexican Participation During the Second World War*, Wivenhoe (Gran Bretaña), Universidad de Essex, 1999 (tesis de maestría en historia comparada), 135 pp.
- _____, *Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Imcine/Conaculta/Porrúa, 2000, 650 pp.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo y Verena Radkau, *Fascismo y antifascismo en América Latina: apuntes históricos*, México, SEP-CIESAS, 1984, 82 pp.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, 1992, 204 pp.
- _____, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, 217 pp.
- PERINBANAYAGAM, R. S., *Discursive Acts*, Nueva York, Aldine de Gruyter, 1991.
- PITTOCK, Joan H. y Andrew Wear [eds.], *Interpretation and Cultural History*, Londres, MacMillan, 1991.
- PITTS, Michael R., *Hollywood and American History: A Filmography of Over 250 Motion Pictures Depicting U. S. History*, Londres, McFarland, 1984, 332 pp.
- PLASCENCIA DE LA PARRA, Enrique, *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*, México, Conaculta, 1991, 172 pp.
- PUTNAM, David y Neil Watson, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, 413 pp.
- RAMÍREZ, Gabriel, *Norman Foster y los otros. Directores norteamericanos en México*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992 (Documentos de Filmoteca, 11) 226 pp.
- _____, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994 (Col. Cineastas de México, 9), 233 pp.
- REBHORN, Marlette, *Screening America: Using Hollywood Films to Teach History*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 1988 (American University Studies, Series IX, History, vol. 42), 211 pp.
- REIMERS, Karl Friedrich y Hans Friedrich [eds.], *Contemporary History in Film and Television=Zeitgeschichte in Film un Fernsehen: Analyse, Dokumentation, Didaktik*, Munich, Verlag Olschlagel, 1982, 504 pp.

- REYES, Aurelio de los, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, UNAM-Filmoteca, 1986 (Col. Filmografía Nacional, 5), 132 pp.
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987 (Linterna mágica, 10), 225 pp.
- RICHARDS, Jeffrey, *Visions of Yesterday*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1973, 391 pp.
- ROCK, David [ed.], *Latin America in the 1940s. War and Postwar Transitions*, Los Ángeles, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California en Los Ángeles, 1994, 302 pp.
- RODRÍGUEZ AVIÑO, Pastora, *La prensa nacional ante la participación de México en la segunda guerra mundial*, México, Colmex, 1977 (tesis de maestría en ciencias políticas), 186 pp.
- ROHDE, Sam y BFI Educational Advisory Service, *History and Film*, Londres, British Film Institute Advisory Service, 1973, 8 pp.
- ROLLINS, Peter, C. [ed.], *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1983, 276 pp.
- _____, [comp.], *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*, Buenos Aires, Fraterna, 1987.
- ROSENBAUM, Jonathan, *Movies as Politics*, Los Ángeles, University of California Press, 1997, 361 pp.
- ROSENTHAL, Alan y Allen Rosenthal [eds.], *Why Docudrama: Fact-Fiction on Film and T.V.*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, 480 pp.
- ROSENTONE, Robert A., *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, 271 pp.
- ROSS, Steven J., *Working Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 367 pp.
- RUSSELL, Ken, *Fire Over England. The British Cinema Comes Under Friendly Fire*, Londres, Hutchinson, 1993, 184 pp.
- SÁNCHEZ QUINTANAR, Andrea Cecilia, *Reflexiones en torno a una teoría sobre la enseñanza de la historia*, México, UNAM-FFYL, 1993 (tesis de maestría en historia de México), 179 pp.
- SCHNITMAN, Jorge A., *Film Industries in Latin America Dependency and Development*, Noorwood, Nueva Jersey, ALEX Publishing Corporation, 1984, 134 pp.
- SEARLES, Baird, *Epic: History on the Big Screen*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, 239 pp.
- SEGRAVE, Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*, Jefferson, Carolina del Norte, McFarland & Company, 1997, 366 pp.

- SHINDLER, Colin, *Hollywood Goes to War: Film and American Society 1939-1952*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1979, 152 pp.
- SHORT, K. R. M. [ed.], *Feature Films as History*, Londres, Croom Helm, 1981, 192 pp.
- SHORT, K. R. M. y Karsten Fledelius [eds.], *History and Film: Methodology, Research, Education. The Proceedings of the International Conference on History and the Audiovisual Media, Amersfort, September 1979 [LAMIHST 8th 1979]*, Copenhagen, Eventus, 1980, 294 pp.
- SIMONS, John D. [ed.], *Literature and Film in the Historical Dimension: Selected Papers From the Fifteenth Annual Florida State University Conference on Literature and Film*, Gainesville, Florida, University of Florida Press, 1994, 186 pp.
- SMITH, Gary A., *Epic Films: Repts, Credits, and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies*, Jefferson, McFarland & Company, 1991, 294 pp.
- SOBCHACK, Vivian [ed.], *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Nueva York, Routledge/American Film Institute, 1996 (Serie Film Readers), 265 pp.
- SOLOMON, Jon, *The Ancient World in the Cinema*, Londres, Thomas Yoseloff, 1978, 210 pp.
- SORLIN PIERRE, *The Film in History. Restating the Past*, Totowa, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1980, 226 pp.
- STAIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 274 pp.
- STEVENS, Donald F. [ed.], *Based on a True Story: Latin American History at the Movies*, Wilmington, Scholarly Resources Inc., 1997 (Latin American Silhouettes), 247 pp.
- STRINATI, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Londres, Routledge, 1998, 301 pp.
- TOPLIN, Robert Brent, *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*, Chicago, University of Illinois Press, 1996, 268 pp.
- TORRES, Blanca, "México en la Segunda Guerra Mundial", en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1988, vol. 19, 380 pp.
- _____, "Hacia la utopía industrial", en *Historia de la Revolución mexicana 1940-1952*, México, Colmex, 1984, vol. 21, 331 pp.
- TRELLES PLAZAOLA, Luis, *Imágenes cambiantes: descubrimiento, conquista y colonización de la América hispana vista por el cine de ficción y largometraje*, San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1996, 199 pp.
- TURNER, Frederick C., *La dinámica del nacionalismo mexicano*, México, Juan Pablos, 1971, 406 pp.

- USABEL, Gaizka S. de, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema, 17), 317 pp.
- VÁZQUEZ DE KNAUTH, Josefina Zoraida, *Nacionalismo y educación en México*, México, Colmex-Centro de Estudios Históricos, 1979 (Nueva serie, 9), 331 pp.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, *Alberto Gout (1907-1966)*, México, Cineteca Nacional, 1988 (Serie Monografías, 3), 112 pp.
- _____, *Raúl de Anda*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1989 (Cineastas de México, 4), 221 pp.
- _____, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991 (Cuadernos de divulgación, Segunda época, 37), 83 pp.
- _____, *Gabriel Soria (1903-1971)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-CIECC, 1992, 173 pp.
- _____, *Fernando Méndez (1908-1966)*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1995 (Col. cineastas de México, 10), 237 pp.
- VENN, Fiona, *Franklin D. Roosevelt*, Londres, Cardinal, 1990 (Serie Makers of the Twentieth Century), 139 pp.
- _____, *The New Deal*, Edimburgo, Edinburgh University Press/British Association for American Studies, 1998, 129 pp.
- VIDAL, Gore, *Screening History*, Londres, Andre Deutch, 1992, 96 pp.
- VIÑAS, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, 752 pp.
- VON MENTZ, Brígida, Verena Radkau, Daniela Spenser y Ricardo Pérez Montfort, *Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas*, vols. I y II, México, CIESAS, 1988 (Colección Miguel Othón de Mendizábal, 11 y 12).
- WEINBERG, Gerhard L., *The Foreign Policy of Hitler's Germany. Diplomatic Revolution in Europe 1933-36*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, 397 pp.
- WELCH, David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1983, 352 pp.
- WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- WINKLER, Martin M. [ed.], *Classics and Cinema*, Nueva Jersey, Associated University Presses, 1991, 283 pp.
- WYKE, María, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, Londres, Routledge, 1997 (The New Ancient World), 237 pp.

Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. Editado por el Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos y el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM. Se terminó de imprimir en el mes de junio de 2004. Composición tipográfica y formación: Venení, diseño de Comunicación Visual para Compuformas PAF, S.A. de C.V. Impreso por Compuformas PAF, S.A. de C.V., Avenida Coyoacán 1031, C.P. 03100, Colonia Del Valle, México, D.F. Impresión de 1000 ejemplares en papel cultural de 75 gr. La composición se realizó en tipos Garamond de 11:12.5, 10:11.5, 9:10.5 y 8:9 puntos. La edición estuvo al cuidado de María Angélica OrozcoHernández.

A finales de los años treinta, en un mundo ensombrecido por los fascismos de diverso cuño que amenazaban a la humanidad, Latinoamérica se convirtió en objeto de disputa política, económica e ideológica. Estados Unidos se aprestó a pelear por la que de suyo ha considerado siempre como su más inmediata zona de hegemonía. Por otro lado, el fascismo nativo latinoamericano, sobre todo el del Cono Sur, parecía dispuesto a alinearse con el Eje. Así, el gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial y con el bando de los aliados, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica, para contrarrestar activamente el fascismo en la región. Entre las diversas áreas en las que se libró la contienda, la ideológica fue fundamental y el cine uno de sus instrumentos, en tanto algunas productoras filmicas europeas trataban de introducir el ideario del fascismo en el cine iberoamericano de habla castellana. Simultáneamente a los esfuerzos de una productora filmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte y desde Argentina por el sur, Latinoamérica corría el riesgo de verse cubierta por la propaganda filmica fascista, los aliados reaccionaron ante la emergencia. A un primer proyecto de Gran Bretaña para introducirse en la producción del cine argentino y ganarle la partida a la Alemania nazi, seguiría un proyecto de producción filmica para Iberoamérica, coordinado por Estados Unidos y México, en una situación llena de tensiones diplomáticas, intrigas y espionaje inclusive, de la cual México surgió como el más firme de los aliados, frente a Brasil y las demás repúblicas latinoamericanas y de la cual el cine azteca recibió uno de los apoyos fundamentales para consolidarse como industria y alcanzar su "edad de oro".

FRANCISCO PEREDO CASTRO es doctor en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; ha sido secretario académico y después coordinador de la licenciatura en ciencias de la comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; es profesor/investigador de carrera, de tiempo completo definitivo, en la misma Facultad, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Además de otras publicaciones, es autor del libro *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* (México, Conaculta/IMCINE/Porrúa, 2000). En 2001 ganó el premio a la mejor tesis de doctorado sobre las relaciones México - Estados Unidos en el concurso que organiza el Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN-UNAM).

ISBN 970-32-1527-0

