

## 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.<sup>1</sup>

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 Dörpfeld<sup>2</sup> —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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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".<sup>4</sup> 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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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-

---

<sup>6</sup> 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.