

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 Cimnet, *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 diera 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*, *Crímen 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 Lira* (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 tomarlo 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.