



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA



**LA IMAGEN DEL ENEMIGO EN EL CINE DE PROPAGANDA
MEXICANO DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.**

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A :

JUNCIA AVILÉS CAVASOLA

ASESOR: ALVARO VAZQUEZ MANTECÓN



MÉXICO, D. F.

2005

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DE HISTORIA**

1349297



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para el Guille, Alicia, Clark y Yoda, come ogni cosa che c'è

Quiero agradecer de todo corazón a...

Alvaro, por su in-finita paciencia, y ponerme en camino

Luis Lupone y Angel Martínez, que me dieron el acceso al material

Alejandro Mercado y el CISAN, que me apoyaron con la beca Papiit IN306203

Las Dras. Moctezuma y Pellicer, y al Dr. Huerta, por acompañarme en el camino

Cati, Krusty, Vero, Gonchis, Norza, César, Helyun, Joaquín, Paloma, Nani, Laura, Jime,

Ale, Elizabeth, Pedrito, Adrián, Israel, por perfeccionar el borgiano arte de la amistá...

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: JUDICIA AUKÉS
CAUASOLA

FECHA: 21-OCTUBRE-2005

FIRMA: 

A fin de cuentas, no importa quién eres sino qué te gusta.

Nick Hornby, High Fidelity

Introducción

Se dice que la primera novela siempre es autobiográfica. Este trabajo no es de ficción pero, en retrospectiva, creo que no pude evitar ese rito de pasaje, puesto que lo que a continuación trataré tiene que ver en gran medida con quién soy y de donde vengo.

El tema que estudié tiene que ver con mis abuelos maternos, que vivieron y lucharon en la Segunda Guerra Mundial, y con mi abuelo paterno, que amó *Casablanca* y me la dejó en herencia. Se relaciona también a mis padres y su profesión, que (cada quien a su manera) difunden y representan visualmente la vida cotidiana. Por último, tiene que ver conmigo, puesto que en estas hojas trataré de unir las dos cosas que más me gustan en la vida: la historia y el cine.

Aunque ya se le reconoce como una fuente para el estudio de la historia¹, me parece el cine se utiliza poco como tal, lo cual le resta importancia, en mi campo de estudio, a uno de los mejores vehículos de propuestas artísticas y culturales que tiene la sociedad desde hace más de un siglo. El cine se ha convertido, a lo largo del tiempo, en uno de los documentos que mejor distribuyen y exponen los ideales, y las ideologías, de las sociedades contemporáneas. Además, su carácter masivo le ha permitido reflejar la recepción de ciertas ideas y conceptos. Pero también se trata de representación de la realidad, por lo cual me parece importante tener en cuenta que es un documento en donde tanto las presencias como las ausencias pueden dar valiosas muestras de cómo se pensaba, se representaba y se hacía llegar a la gente una enorme gama de acontecimientos, que van desde hechos históricos hasta vida cotidiana (y cómo se enmarca ésta en los primeros).

Durante la Segunda Guerra Mundial casi todos los gobiernos utilizaron (de acuerdo a sus posibilidades) el cine como un medio de propaganda para convencer a la población sobre su actuación en el campo internacional. Esto me permite pensar que la producción filmica de este periodo resulta una estupenda fuente de estudio, no sólo de la ideología de la época, sino también de la forma en que se representaba, se concebía y se alentaba el patriotismo de la sociedad y la promoción de actitudes cívicas.

En el caso de México, una de las razones más importantes para su uso fue la necesidad de menguar la enorme impopularidad que la guerra tenía entre la población

¹ En un recuento no exhaustivo, es importante tener en cuenta trabajos que promueven el uso del cine como fuente, como los de Marc Ferró, Aurelio de los Reyes, Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Ricardo Pérez Montfort.

(la cual, según José Luis Ortiz, a finales de 1941 y durante los primeros meses de 1942, se inclinaba un 78.4% en contra de participar en la guerra²). Otros elementos que pudieron influir en las producciones era el deseo de combatir el notorio anti-norteamericanismo, producto del siglo XIX e intensificadas a partir de las expropiaciones del gobierno de Lázaro Cárdenas. Esta política había también alejado a Inglaterra, provocando que México comerciara su petróleo con Alemania e Italia, por lo cual también había cierta simpatía germanófila, sobre todo en la capital, que sería necesaria combatir al entrar en guerra. Al ser forzado el gobierno a entrar en acción, el cine se convirtió en uno de los medios más importantes y eficaces para convencer a la gente de las razones por las que se tenía que pelear contra el Eje. Esto no implica que el cine de la época de oro fuera un producto gubernamental, pero sí que varias de las líneas de acción del aparato propagandístico estatal se difundieron a través de la cinematografía. Además, las películas seguían varios perfiles y estándares gubernamentales en su creación, aspecto que no puede sino constatar una clara concordancia entre productores y el gobierno, durante la guerra.

Lo mismo se puede notar en el renglón de producción de las películas que analicé en este trabajo: de siete producciones sólo una (*Cinco fueron escogidos*) se realizó para el Banco Cinematográfico, lo cual implica que, aunque la temática estuviera muy ligada al plan de propaganda estatal, el interés por exponer esas historias era, en general, privado. Esto me permite centrar el conflicto de la representación que estas películas hacían sobre los enemigos en el maniqueísta tema de quiénes eran los villanos, quiénes los amigos y contra quién había que pelear. Cuando se traza un discurso nacionalista, sus definiciones tienden a marcarse “a través del establecimiento de un sistema donde no hay intermedios. O se es nacionalista o se es comunista, o somos nosotros o son ellos, lo abstracto vs. lo concreto, y lógicamente lo bueno vs. lo malo”³. De esta manera, el establecimiento de la identidad se hace partir de “valores absolutos presentados en términos de oposición”⁴. Lo que hice, por tanto, fue tratar de individualizar cómo este contrario había sido representado durante la guerra.

Al respecto, mi hipótesis principal es que en la gran mayoría de las películas resulta evidente que, para poder fortalecer el sentimiento de patriotismo y nacionalismo mexicano (con lo cual se podría convencer y generar una actitud positiva sobre la

² José Luis Ortiz Garza. *México en guerra*: p. 181

³ Ricardo Pérez Montfort. *El discurso nacionalista...*: p. 122

⁴ *Ibid.*, p. 123

guerra) hay que tener un elemento de contraste. Esta es la figura del enemigo, y lo que yo creo, y busqué comprobar en este trabajo, es que a lo largo del conflicto bélico este personaje fue variando de acuerdo al clima político que se respiraba a nivel global.

Por otro lado, ya que me parece evidente que no todos los enemigos y los aliados del mexicano que se representan en las películas de propaganda son caracterizados de la misma forma, me interesa mostrar cómo la ideología se puede apreciar en los matices que se les da a las diversas personalidades de estos. Un segundo elemento al respecto que espero comprobar tiene que ver con la idea de que muy posiblemente, para mantener el discurso ideológico muy abierto, en gran medida el arte se sacrificaba en aras de que el argumento quedara bien claro en la mente del espectador.

Dentro de la investigación traté de observar con cuidado dos aspectos: primero, que al ser una producción realizada en grupo, era necesario ver si esta respondía también a un deseo propagandístico del estado o si más bien se trataba de visiones personales sobre la situación mundial. Por otro lado, al plantear esta investigación en términos de un análisis de la cultura visual de los años cuarenta, quería ver la relación de la imagen fílmica con el sistema visual en el que se desarrolló, el contexto histórico que le dio origen y forma, la sociedad a la que era dirigida y su recepción.

Con base en estas líneas temáticas mis objetivos se convirtieron en los siguientes: insistir en la importancia del cine como una fuente para la historia, a través del cual se puede exponer una amplia gama de ideologías, ideales y visiones sobre el mundo; identificar los modos en que el gobierno y el cine mexicano utilizaron a las películas como un medio privilegiado para poder convencer a la gran mayoría de la población sobre la entrada a la guerra, además de que ayudó a conformar un nacionalismo patriótico, unitario y que comulgaba con los ideales de los aliados, en contraposición con el discurso nazi. Definir en qué niveles se representa la ideología y los “valores” de un país: cómo ve la sociedad mexicana (a través de las películas) al “otro” (enemigo o aliado), cómo se representa visualmente el patriotismo y si esta representación se refuerza en gran medida a partir de los contrarios, o bien a partir de la reafirmación de la identidad nacional.

Como estudio de cultura visual, utilicé como fuente principal y como base para todo el trabajo las películas realizadas en México entre 1942 (año en que el país entró al conflicto) y 1945, cuyo argumento fuera específicamente sobre la guerra (tanto sobre un hecho histórico como sobre un argumento ficticio que trate el tema), así como documentales y noticieros cinematográficos que hablaran sobre la guerra. Para poder

relacionar esta producción con la cultura visual utilicé revistas y periódicos de ese periodo. De esta manera, la base del proyecto radicó en el análisis de la producción de la época, el cual se apoyó en varias fuentes secundarias como documentales, libros y ensayos realizados posteriormente. Estas fuentes, por otro lado, me proporcionaron un panorama sobre la recepción y la acogida que tuvieron las películas durante su época de proyección, elementos que expondré más adelante.

I. Un poco de teoría

El historiador holandés Johan Huizinga, en su texto *En torno a una definición de la historia*, dice que esta “es la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas con el pasado”⁵. Vista de esta manera, la historia es un conocimiento creado individualmente e inscrito dentro de uno comunitario, que al pasar de generación en generación en una cultura determinada la ayuda a entenderse, creando un bagaje ancestral que sin embargo no deja de cambiar y profundizarse. Esta visión, no obstante, también implica el hecho de que cada generación, al rendir cuentas con su pasado, lo hace a su manera, permitiendo que la historia nunca se cuente igual. Otra manera de decirlo, en la forma de R. G. Collingwood, es que la historia es un elemento “para el auto-conocimiento”⁶, ya que la historia “enseña lo que el hombre ha hecho y en ese sentido lo que es el hombre”⁷.

Mi opinión es que en el mundo contemporáneo no podemos rendirnos cuentas sobre quiénes somos y de dónde provenimos sin tomar en consideración a la imagen como una fuente para la historia. Nicholas Mirzoeff dice que “la vida moderna se desarrolla en la pantalla”⁸ en un discurso que tira hacia la idea de que, en la actualidad, la cultura visual ha copado nuestros espacios de información. En vez de rechazarla, debemos incorporarla a nuestra crítica sobre el mundo y tratar de contextualizarla al momento que vivimos. Un historiador no elige entre fuentes “tradicionales” y “no-tradicionales”. Al contrario, usa todas las que tiene a mano. Sin embargo, antes los documentos visuales eran un poco más complicados de obtener, lo cual me permite considerarme afortunada de vivir en una época en donde hacer historia a través del análisis de las películas es posible.

⁵ J. Huizinga. *El concepto de historia y otros ensayos*: p. 95

⁶ R. G. Collingwood. *Idea de la historia*: p. 20

⁷ *Ibidem*.

⁸ Nicholas Mirzoeff. *Introducción a la cultura visual*: p. 18

Esto se apoya también en algunas ideas que Peter Burke expone en su libro Visto y no visto, en el cual explica que no le interesa el análisis de una imagen como un ejemplo de un determinado problema, sino poner a la producción visual en el centro de la investigación, enfatizando que “todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor”⁹.

El propósito del libro es demostrar que las imágenes son objetos de estudio importante en vista de que “cada uno de estos objetos tienen algo que decir al historiador”¹⁰ sobre una época, un movimiento o un personaje determinado. Para conseguirlo, su hipótesis es que las imágenes son una especie de testimonio ocular¹¹, un punto de vista, un documento histórico cuyo análisis depende del criterio y la capacidad de cada historiador para conseguir datos fidedignos a través de él.

Lo cual, me parece, es una conclusión importante considerando que los resultados de cualquier documento que se estudie dependerán de que se consiga preguntarle adecuadamente datos a la fuente, y de que tenga el suficiente criterio para elegir y entender sus respuestas. Obviamente, también hay que tener en cuenta que “algunas imágenes ofrecen un testimonio más fiable que otras”¹² y que lo que todos los documentos visuales están mostrando es un punto de vista¹³ (pero, repito, qué documento no lo hace).

Ahora bien, el libro de Burke resulta en algunos aspectos generalizador y ambiguo, centrado, más que en un análisis visual, en demostrar que no vale la pena volver a discutir por qué las imágenes pueden ser utilizadas como objeto de estudio. Esta es la razón por la que opta (en una actitud, en mi opinión, un poco ambiciosa pero a fin de cuentas lógica) por proponer una *tercera vía*, en la cual la producción histórica se basa en el análisis crítico de las imágenes. Para esto, se necesita contar con un criterio que incluya ver la visión del mundo que nos dan y el contexto (o los contextos) en que se sitúan, el grado de fiabilidad y su propósito, así como considerar que lo que las imágenes muestran son convenciones, las cuales “filtran cierta información acerca del mundo exterior, pero no lo excluyen”¹⁴. Por otro lado, propone notar que una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, al igual que leer entre líneas, ya que la información está en los detalles, en las presencias y ausencias, en lo que “los

⁹ Peter Burke. Visto y no visto p. 22

¹⁰ *Ibid.*: p. 20

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 18

¹³ *Ibid.*, p. 24

¹⁴ *Ibidem*

creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran concientes de tener”¹⁵.

Esto fue importante de tener en mente durante la investigación, pues me llevó a poner mayor atención en los elementos de montaje, que a mi forma de ver es en donde se podía ver la intención que los directores y productores de las películas querían esgrimir, más allá de la trama o de algún aspecto visual o musical que pudiera llamar especialmente la atención. A fin de cuentas, lo revolucionario de utilizar cine como medio de propaganda era que se estaba operando con una mezcla de los dos más importantes medios masivos de difusión de la época, radio y prensa, uniendo imagen con sonido, creando un imaginario a partir de la utilización de ciertos motivos visuales que el espectador pudiera relacionar con su vida. En la posibilidad de relacionarse con el público, y de además “impulsar una iconografía contemporánea”¹⁶ que les fuera representativa de su propio contexto, estaba la fuerza de este medio, que además necesitaba de una atención total al tener un modo completamente diferente de consumo (no acompaña en la casa o en el trabajo, como la radio, y no se podía suspender y reiniciar, como la prensa).

Una característica que también resulta llamativa es su naturaleza sintética, puesto que desarrolla una historia en un tiempo determinado, esgrimiendo ciertos motivos visuales que funcionan como puntuaciones dramáticas¹⁷, y que son parte de esa economía narrativa. Esta puede ser una razón por la que se le consideraba más entretenimiento que aparato de difusión. A lo largo de las películas analizadas en este trabajo se pueden encontrar ciertos elementos que, por su fuerza narrativa, permiten al espectador relacionar rápidamente el contenido con el suceso de la obra. Mi intención es tratar de ver en qué medida esto ayudaba a que los lineamientos gubernamentales quedaran expuestos en las producciones cinematográficas mayormente privadas. En última instancia, por eso es tan importante el trabajo de contextualización de las películas, puesto que “hacer presente el rastro del pasado nos ilumina sobre el sentido de las imágenes, nos refuerza su polisemia”¹⁸.

Según Erwin Panofsky, una obra de arte se diferencia de un objeto de uso práctico (vehículo informativo, utensilio, artefacto), de acuerdo al uso estético que éste tenga y a la *intention* de los artistas. “El límite donde acaba la esfera de los objetos

¹⁵ *Passim*, p. 235-240

¹⁶ Jordi Balló. *Imágenes del silencio*: p. 12

¹⁷ *Apud en Ibid*, p. 13

¹⁸ *Ibid*, p. 12

prácticos y comienza la del “arte” depende de la intención de los creadores, la cual no puede determinarse de un modo absoluto”¹⁹; esto se debe a que la intención no se puede definir con exactitud y a que se condiciona por la época y el ambiente en que se creó el objeto. Estos elementos se deben tener en mente en el momento en que analizamos el artefacto, de la misma manera en que hay que estar conscientes de cómo “nuestra propia estimación de estas intenciones se encuentra inevitablemente influida por nuestra actitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica”²⁰.

Panofsky se dedica a crear un esquema de interpretación del sujeto y el significado de la imagen (en su caso renacentistas pero que en realidad se aplica a cualquier obra de arte) basado en el descubrimiento de sus valores simbólicos. Lo que esto implica es que, a fin de cuentas, cuando se puede poner en equilibrio la relación entre la “idea” y la forma en que ésta se representa, en la obra se pondrá de manifiesto el contenido, que para él sería “aquello que una obra transparenta pero no exhibe”²¹. De esta manera, al analizar una película se debe de estar conscientes de la intención última de la producción mediante los elementos que ésta exhibía. Considero que es importante analizar cuál fue el recibimiento que le dio la sociedad, aunque esto no lo sea tanto como notar cuáles elementos de esa sociedad fueron traducidos y representados, o si lograron crear un imaginario compatible con los propósitos que buscaba en primera instancia.

No obstante, Panofsky trabaja sobre objetos artísticos y, si bien el cine es considerado el séptimo arte, en las películas propagandísticas el énfasis que se ponía en el discurso opacaba, hasta cierto punto, el sentido artístico de la cinta. Eso podría poner en tela de juicio la utilización de sus postulados para este trabajo. Sin embargo, cuando discute sobre qué es lo que hace a la historia del arte una doctrina humanista, menciona que para el historiador de arte “el material primario lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte”²². Para él, una obra de arte no es solamente un aparato plástico creado para suministrar un cierto tipo de placer, sino un objeto que, más allá de su valor estético, pueda ser experimentado estéticamente. De esta forma, más allá del arte y la religión, el estudio

¹⁹ Erwin Panofsky, El significado en las artes visuales: p. 28

²⁰ *Ibidem*

²¹ *Ibid.*, p. 29

²² *Ibid.*, p. 26

iconológico que Panofsky realiza en su trabajo permite pensar que la iconología de las películas puede utilizarse en el estudio de la cultura visual contemporánea.

Las ideas que mencioné arriba me ayudaron en gran medida a establecer un esquema propio a partir del cual sistematizar la información obtenida. Una metodología que legitimara mi uso de las fuentes. Uno nunca ve igual la misma película, por lo que establecer un sistema de análisis no es sencillo. No obstante, creo que al fragmentar los diferentes elementos a partir de los cuales ésta se compone permite tener una mirada más “objetiva” sobre ellos. Así, en el análisis cinematográfico que vendrá a continuación trataré de ver cómo historia, actuación, imágenes, sonidos, género y, sobre todo, montaje, son expuestos, así como la forma en que interactúan unos con otros.

Era mi interés ver cómo la mezcla de los componentes da sentido a una obra, y cómo éste se convertía, la mayoría de las veces, en una mirada ideológica a un problema determinado. Uno de mis cuestionamientos al respecto es ver en qué medida el sentido ideológico superaba los intentos artísticos que pudieran conllevar las producciones cinematográficas o si ambos intereses se equilibraban en el resultado final.

Así las cosas, mi investigación se dirigió específicamente a películas realizadas entre 1942 (año en que México entró a la guerra) y 1945. Encontré noticias sobre 7 películas que tocaran el tema en diferentes aspectos, de las cuales sólo pude analizar cinco, puesto que a las otras dos (*Cinco fueron escogidos* y *Corazones de México*) nunca las localicé. De estas, no obstante, conseguí la información que de ellas se daba en las revistas de cine de la época y en los comentarios que publicaciones posteriores dieron al respecto. Como fuentes secundarias que me podían ayudar a redondear ciertas ideas importantes sobre el cine de propaganda de la época, elegí tres películas más: *La liga de las canciones*, *Amok* y *Los tres caballeros*, cada una de ellas representante de un tipo de cine propagandístico que más adelante explicaré.

Por otro lado, en este trabajo intenté conectar la cultura visual cinematográfica con la de algunos periódicos, pensando en la importancia que estos dos medios masivos de comunicación tenían en la propagación de ideas y valores durante la guerra. Este enlace requería cierto cuidado metodológico, basado en el carácter específico de cada uno de los medios. Esta idea, tomada de Roger Chartier, en El mundo como representación, implica tomar en cuenta que, para entender el contenido de un libro, se tiene que entender la red de contactos materiales que lo hacen posible. Si “no existe

texto fuera del soporte que lo da a leer”²³ y “lo importante es entonces comprender cómo los mismos textos pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos”²⁴ a continuación trataré de definir el papel de los medios masivos de comunicación en el México de los años cuarenta, y específicamente, del cine y la prensa.

II. La industria de la época de oro

Al momento de la declaración de guerra, la industria cinematográfica mexicana se estructuraba a partir de tres estudios de cine: los México Films, de Jorge Stahl, que, al ser los más antiguos (pues iniciaron con el cine mudo), se consideraban ya anticuados y poco equipados; los CLASA, de la compañía Cinematográfica Latinoamericana, S.A, fundados en 1934, y los Estudios Azteca, de 1939, una sociedad formada por José Calderón, Manuel Rivas y el secretario general del STIC, Enrique Solís. Según Francisco Peredo, los estudios CLASA eran los que tenían mejor equipo y establecimiento en toda América Latina y, a raíz del desastre económico que les supuso *Vámonos con Pancho Villa* (1935), el gobierno de Cárdenas los recapitalizó. Para los años '40, CLASA era propiedad de Alberto J. Pani, importante empresario hotelero, el cual convirtió a la casa productora en una de las “más fuertes que lograron sobrevivir a la crisis del cardenismo y (lo cual le permitió) formar parte del boom del ramo”²⁵.

Esto último se refiere al surgimiento, en los inicios de la década de los cuarenta, de varias casas productoras: Filmex, de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein; Films Mundiales, S.A., de Hipólito Signoret y administrados por Agustín J. Fink; Posa Films, S.A., de Mario Moreno *Cantinflas*, Jaques Gelman y Santiago Reachi; Rodríguez Hermanos, S.A., de Roberto y Joselito Rodríguez, y Producciones Raúl de Anda, S.A.²⁶, que aspiraba a hacer un cine de calidad (como *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo, 1945). A partir de 1943, CLASA, dirigida por Salvador Elizondo, absorbió la Grovas, S.A., fundada por el Banco Cinematográfico (del que hablaré más adelante) y asociada con Bustillo Oro. Al morir Agustín Fink, hizo lo mismo con sus

²³ Roger Chartier. *El mundo como representación*: p. 55

²⁴ *Ibid.*, p. 54

²⁵ Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica*: p. 140

²⁶ *Ibid.*, p. 141

Films Mundiales, razón por la cual, para 1945, se convirtió en CLASA Films Mundiales.

Esta bonanza fílmica que describe la fundación de tantas casas productoras se debió, en gran medida, al inicio de las hostilidades entre E.U. y Japón, que permitían pensar que la producción de cine estadounidense descendería, provocando que los productores mexicanos y latinoamericanos tuvieran que cubrir su lugar. México estaba más que dispuesto para realizar esa labor y, al hacerlo, dio paso a la conocida *época de oro* del cine mexicano, la cual inició cuando “el gobierno, interesado ante las altas recaudaciones, ratificó e hizo cumplir el decreto de la administración cardenista por el que se hacía obligatoria en todas las salas del país la exhibición de cintas nacionales”²⁷.

La posición de México como punto estratégico en la producción cinematográfica se evidenció desde el momento en que las otras dos “potencias” iberoamericanas, España y Argentina, quedaron al margen, por diferentes razones, de la producción estadounidense. En tanto la España franquista tenía evidentes avenencias con el Eje, Argentina (que también tuvo sus coqueteos con este) se mantuvo neutral. Lo cual no impedía que, no obstante, “hacia el inicio de los años cuarenta España y Argentina eran los países no ocupados por la Wehrmacht, pero con mayor presencia del cine nazi”²⁸.

México tenía el problema de haber roto relaciones comerciales con Gran Bretaña después de la expropiación petrolera, pero tenía a su favor haber sido siempre proaliado, en contraste con España, Argentina y Brasil. Esto permitió que Estados Unidos impulsara una política de apoyo a la producción de películas propagandísticas en castellano, mediante un convenio de colaboración entre la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA) dirigida por Nelson Rockefeller, y el gobierno y la industria cinematográfica mexicanos²⁹. Los acuerdos concertaban la ayuda de Estados Unidos mediante el suministro de: refacciones para la maquinaria cinematográfica, asesoramiento de profesionales de Hollywood y cierto apoyo económico. Además, frente a la terrible escasez de materia prima, México tendría preferencia en la utilización de celuloide. Esto permitió que durante los cuarenta México se convirtiera en una muy pequeña versión castellana de Hollywood, además de que levantó al cine como la sexta industria del país³⁰.

²⁷ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*: II, p. 10

²⁸ Peredo, *Op. Cit.*: p. 61

²⁹ *Ibid.*: p.67

³⁰ *Apud* en Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano*: p. 120-123

La situación mencionada se debió, en gran medida a varias decisiones estratégicas del gobierno mexicano, el cual estaba convencido de que podía utilizar la producción cinematográfica como un medio para propiciar el nacionalismo y el patriotismo, en vista de que eran “una manifestación cultural de masas crucial para la socialización nacional”³¹. Se proponía, por tanto, utilizarlas “como un medio de centralización política y de propagación económica”³² que, además, podía conllevar grandes beneficios económicos mediante su realización y exportación.

Esto implicó, ante la poca alegría que el acuerdo causó a las compañías hollywoodenses (las cuales trataron entonces de influir en la producción mexicana realizando películas dobladas al español) que el gobierno decidiera intervenir directamente en el ramo. Razón por la cual Ávila Camacho tomó las siguientes medidas: ratificó el decreto cardenista que imponía una cuota de exhibición de al menos una película mexicana al mes, creó el Banco Cinematográfico, S.A. (sustituyendo la Financiera de Películas, S.A.) que, al ser una rama del Banco de México, permitía a la industria cinematográfica tener una fuente crediticia. Otra manera de impulsar la producción se concretó en un programa de exención de impuestos y, sobre todo, mantuvo la prohibición de doblaje de películas extranjeras, con la idea de proteger la producción nacional y su consumo.

Mientras tanto, la guerra empezó a crear un panorama benéfico para la cinematografía mexicana, puesto que implicó una disminución constante de la competencia, en especial de la europea. Si Estados Unidos no dejó de enviar material a México, este, por otro lado, consiguió poco a poco hacerle frente a su aliado del norte. En cifras, esto se podría explicar de la siguiente manera: México empezó la década produciendo 27 películas frente a 332 norteamericanas y terminó el lustro con 67 frente a 245³³. Esta constante ascendente dio lugar al auge de la cinematografía mexicana, la cual se tradujo especialmente en el surgimiento de una nueva generación de directores y en la consolidación de un *star system* mexicano. El altísimo sueldo que este cuadro de estrellas exigía explica, la mayoría de las veces, por qué los costos de producción de una película se elevaron hacia las nubes en esa época: en promedio, de 156 mil pesos en 1941 a 648 mil en 1945 (considerando que el dólar estaba a 4.85 pesos)³⁴.

³¹ Seth Fein. *La diplomacia del celuloide*: p. 140

³² *Ibidem*

³³ García Riera, *Op.Cit.* (Breve historia): p. 121

³⁴ *Apud en Ibid.*, p. 122

El verdadero problema que tenía este panorama es que, si bien se pensaba que gracias a la guerra se llevaría a cabo la gran bonanza filmica, la industria cinematográfica mexicana no pudo mantener esta situación después del fin del conflicto bélico. La razón, según Seth Fein, es que Estados Unidos ayudaba tan sólo en el sector de la producción, por lo cual “impulsó el crecimiento de una industria con una gran capacidad, pero extremadamente dependiente de las favorables condiciones económicas y políticas creadas por la guerra para la distribución internacional de su producto”³⁵. Esto puso a la industria en una encrucijada, puesto que algunas publicaciones aconsejaban que “para asegurar el crecimiento y el desarrollo a largo plazo ésta tendría que resistir la tentación de sacrificar calidad por ganancias a corto plazo”³⁶, con la finalidad de que productos más altos cualitativamente pudieran entrar con fuerza en el mercado mexicano, en el hispanoamericano y en el mexico-norteamericano.

Según García Riera, fue éste proceso capitalista lo que provocó que los géneros producidos desde 1942 se conformaran, en un gran porcentaje, por dramas urbanos, lo cual explicaría un contrabalanceo de las películas rancheras que habían saturado el final de los '30. Yo esperaba que una gran cantidad de las películas producidas tuvieran como tema la guerra que se estaba viviendo (lo cual era una realidad en las producciones hollywoodenses) pero en México ocurrió todo lo contrario: la mayoría de las películas tenían su acción en épocas pasadas o en países extranjeros, denotando un afán cosmopolita que también se expresó en la enorme cantidad de adaptaciones sobre argumentos literarios (85 películas basadas en novelas extranjeras y 9 en mexicanas)³⁷. Pero para García Riera una de las razones de esto es que con la guerra se facilitó la elusión de los pagos de derechos de autor.

En cuanto a los noticieros cinematográficos, en general se pusieron al servicio del gobierno mexicano, aunque no de forma altruista pues solicitaron, para realizar las producciones, un subsidio del gobierno que era, en el caso Producciones España-México-Argentina (EMA) de 10 mil pesos³⁸.

Es notorio que, más allá de todos estos antecedentes, las películas sobre la guerra que se vivía no tuvieron mucha suerte. Según García Riera esto se debía a que el público estaba muy reacio a aceptar esos argumentos. No obstante, son precisamente estas películas a las que mi investigación se dirigió.

³⁵ Fein, *Op. Cit.*: p. 142

³⁶ *Ibid.*, p. 148

³⁷ García Riera, *Op. Cit.* (Breve historia): p.125, 127

³⁸ Ortiz, *Op. Cit.*: p. 193

Los medios gráficos

Como parte de este trabajo se basa en la confrontación entre las imágenes cinematográficas y las hemerográficas, me parece importante hacer una breve mención del panorama periodístico de la época.

En los años '40 había tres periódicos que se peleaban la supremacía y al público: *El Universal*, *Excélsior* y *El Nacional* (el periódico oficial). Los dos primeros, hasta 1940, habían tenido una actitud de simpatía con el movimiento nazi, la cual terminó cuando los propagandistas aliados empezaron a tomar represalias contra aquellos que les fueran contrarios. *Excélsior* sufrió esto más que *El Universal* (más moderado) puesto que su edición de *Últimas noticias* era “muy poco afecta a alentar la causa de los aliados, pero terminaría cediendo también, como resultado del boicot realizado por los anunciantes aliados”³⁹.

Otros periódicos en circulación eran *Novedades*, *El Popular* (dirigido por la izquierda lombardista) y *La Prensa*, la cual muchas veces resultaba incómoda para los aliados a inicios de la década, cuando se ensañaban con los británicos, pero que se fue ajustando hacia la postura oficial. En general, a esta publicación no se le daba tanta importancia porque su línea obedecía más al sensacionalismo y la captación de público que a una postura ideológica precisa. Sin embargo, me parece una fuente interesante puesto que era uno de los medios más al alcance de la sociedad. *Novedades*, por su parte, tuvo una postura germanófila hasta el inicio de 1940, momento en que viró para convertirse en “el diario que más abiertamente apoyó la causa aliada y que más provecho intentó sacar de esta postura”⁴⁰. Es importante mencionar que, con la finalidad de ganarse al público norteamericano del país, *Excélsior*, *El Universal* y *Novedades* publicaban todos los días una página en inglés con las noticias más importantes.

El Nacional se mantuvo neutral y pro-aliado, siguiendo la postura oficial y, según José Agustín, fue más importante en el terreno cultural, puesto que “le daba oportunidad a los jóvenes Ermilo Abreu Gómez, Raúl Noriega, Fernando Benítez, y dio cabida a los españoles Margarita Nelken y Juan Rejano”⁴¹, a partir del cual se creó un suplemento cultural que, junto con *Romance*, marcaron la pauta de este tipo de publicaciones en la época.

³⁹ *Ibid.*, p. 81

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ José Agustín, *Op. Cit.*: p. 39

En cuanto a revistas, las de mayor circulación eran *Hoy*, *Mañana*, *Jueves*, *Voz*, *Revista de revistas* y *Tiempo*. La primera y la última fueron las que ejercieron mayor influencia durante la Segunda Guerra Mundial. *Hoy* quería seguir el concepto de revista gráfica que había inaugurado *Life* en Estados Unidos. Este enfoque permitía que toda la sociedad pudiera leerla, convirtiendo a la revista en una prensa menos académica, con un lenguaje autóctono y un diseño visual similar al del fotoperiodismo: “especie de documental de cine llevado a la revista”⁴². *Tiempo*, por su parte, imitó el estilo de *Time*, contraponiéndose al de *Life*. Se caracterizaba por ser un medio informativo sobrio, ordenado, esquemático, con un gran abanico de secciones y fotografías exactas sobre temas específicos. Tenía a su favor, además, el que la reputación de *Hoy* hubiera decaído frente a los propagandistas norteamericanos y se dice que recibía ayuda financiera de parte del embajador estadounidense “a través de un tal Ben Smith”⁴³.

Me interesa profundizar el caso de *Hoy* porque es una de las mejores fuentes visuales con que cuento para esta investigación. La revista era en general neutra respecto a la guerra. Sin embargo, había varios escritores en su nómina simpatizantes de los alemanes, entre los que destacaba José Pagés Llergo (copropietario de la revista), quien realizó un par de giras en Alemania y Japón. En Berlín “logró entrevistar” a Hitler, (es decir, se le acercó y le gritó un par de preguntas) el 25 de septiembre de 1939, en el desfile que celebraba la caída de Varsovia, lo cual lo convirtió en uno de los periodistas de punta, pues a esta “entrevista” siguieron otras a Emil Hacha, Mussolini y Pío XII⁴⁴. Después de 1941, al volar a Japón y seguir escribiendo en la misma tónica, la revista decidió deslindarse de sus opiniones y despedirlo.

En ese momento, el semanario trataba de reconciliarse con Estados Unidos. Lo cual logró, en gran medida, gracias al sector pro-aliado de la revista, cuyo mejor ejemplo era Antonio Arias Bernal, realizador de las portadas entre 1941 y 1944. El caricaturista se declaraba “superantitazi, de los pintores que dibujan desde la portada de *Hoy* hasta la V de la victoria en los muros de la embajada alemana”⁴⁵. La revista se encontró dentro de las listas negras de la embajada durante un tiempo por haber tenido posturas intermedias y después haber denunciado la presión que Rockefeller imprimía sobre los medios informativos. Como la política de las listas negras provocó una baja en la publicidad, el señor Allen Bernard, gerente de la revista, tuvo que viajar a

⁴² Ortiz, *Op. Cit.*: p. 90

⁴³ *Ibid.*, p. 93

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101

⁴⁵ *Hoy*, 6 de diciembre de 1941, p. 77

Washington y prometer que desde ese momento *Hoy* sería “enteramente favorable a Estados Unidos y a la solidaridad continental”⁴⁶.

Por otro lado, la postura pro-aliada de la gran mayoría de las revistas no implica que no hubiera revistas germanófilas. Esta era la situación de *Todo y Ahora*, que fueron obligadas a cambiar durante el curso de la guerra, y en especial de *Timón*, semanario patrocinado por la legación alemana, que “no era precisamente un bastión del antifascismo tratándose de la representación oficial del Tercer Reich”⁴⁷. Dirigido por José Vasconcelos, la revista era una “pequeña trinchera desde la cual los simpatizantes con la Alemania Nazi podían hablar de los ‘grandes adelantos económico-sociales y políticos que vivía aquel país’”⁴⁸. En sí, la publicación se conformaba de una extraña mezcla entre notas e ilustraciones neutrales y moderadas, y un tono triunfalista que desmentía la información aliada respecto a los asuntos bélicos. Hasta mayo de 1940 tuvo publicidad de empresas alemanas y francesas, pero en junio se comenzó a boicotear la captación de sus recursos. A esto siguió la expulsión de Artur Dietrich, agregado de prensa de la legación, quien fue acusado de sobornar a la prensa mexicana y de tener una estación de radio clandestina en su casa. El caso fue tildado de “espectacular” una vez que las circunstancias demostraron que “más que un acto de defensa contra un espía peligroso (la medida) era un calmante para los Estados Unidos”⁴⁹. Buena demostración de esto es que, después del incidente, el gobierno no tuvo problema en decretar la desaparición del semanario.



⁴⁶ Ortiz, *Op. Cit.*, p. 93

⁴⁷ Verena Radkau, *El Tercer Reich y México*: p. 193

⁴⁸ Ricardo Pérez Montfort, “*Por la patria y por la raza*”: tres movimientos...: p. 306

⁴⁹ Radkau, *Op. Cit.*: p.192

III.- La guerra en México, la guerra según México.

1) 1942-1943: La construcción del enemigo.



Los antecedentes

En 1942 apareció la segunda película de un novel director, Emilio “el Indio” Fernández, la cual se convertiría en “la más representativa muestra del cine al servicio de los fines propagandistas del gobierno”⁵⁰. De hecho, con la finalidad de que se resaltara su argumento patriótico, fue pre-estrenada el 16 de septiembre, en una “presentación especial, única, en conmemoración del Día de la Patria”⁵¹ y la Unidad Nacional.

La secuencia que abría la película explicaba muy bien el momento histórico que México y el planeta estaban atravesando: cuando la toma se abre se ve un mundo que gira en el que Europa está en llamas, y al que se le sobreponen varios *stock shots* de la guerra (cañones y soldados disparando, edificios que se derrumban, aviones que despegan, etc.). Después de estos, el globo vuelve a aparecer pero ahora casi completamente incendiado... exceptuando a México, en donde se detiene y hacia donde enfoca. A continuación pasan las tradiciones y los símbolos del país, como fiestas folklóricas, tehuanas, charros, chinas poblanas, quemas de judas y una corrida de toros (en el ruedo de la Condesa). Esto me parece fundamental pues, aunque después se discuta por radio el momento que está viviendo el planeta, creo que ahí *el Indio* deja

⁵⁰ Ortiz, *Op. Cit.*: p.193

⁵¹ *La Prensa*, 16 de septiembre de 1942, p. 17

muy clara su postura de que México era un oasis de paz donde las tradiciones continuaban y al que había que proteger de los desastres de la guerra.

Esta secuencia me permite, además, explicar el contexto del país previo a la declaración de guerra. Al iniciar el conflicto en Europa, México se había declarado neutral. Esto le permitió venderle crudo a Alemania e Italia en los años que siguieron a la expropiación petrolera, a la vez que protestó enérgicamente tras la invasión italiana a Abisinia y de la intervención nazi-fascista contra España. Más adelante, condenó la ocupación de Polonia, Austria, Checoslovaquia, Hungría y Francia. En la opinión de Salvador Novo, “al venderle petróleo a Alemania e Italia, México el antinazi realizaba el heroico sacrificio de casarse con el hombre malo de la película para salvar el hogar arruinado”⁵². No obstante, la expropiación petrolera había convertido (sobre todo en la opinión pública) a los Estados Unidos “casi como un país enemigo”⁵³, con quien las relaciones diplomáticas llevaban años de ser tirantes. Pese a ello el gobierno de Cárdenas empezó a hacer alarde de una posición antifascista en la cual aseguraba que “México, en caso de conflicto, se alinearía del lado de las democracias”⁵⁴.

Aún así, la posición de México como país neutral fue precisamente la que permitió a “varios barcos italianos, como consecuencia de la entrada de Italia a la conflagración”⁵⁵ refugiarse en puertos mexicanos en Junio de 1940. Esta actitud, sin embargo, cambiaría en 1941, cuando el gobierno determina, basado en el derecho tradicional de Angaria, “la incautación de los buques extranjeros surtos en puertos nacionales”⁵⁶. Este derecho concedía a los países neutrales la requisición para su propio uso de los transportes que estuvieran bajo su jurisdicción y que pertenecieran a países beligerantes, siempre y cuando estos fueran recompensados. Si bien esto puso a México como nación casi beligerante, el gobierno alegó que la decisión se había tomado en base a la incautación que Italia había hecho de unos barcos ordenados en 1939. Había varias razones de peso para esta acción, entre las cuales destacan la economía afectada por la guerra y la necesidad de exportar el petróleo nacional, que a raíz del conflicto de la expropiación petrolera había sido prácticamente sitiado. Los barcos requisados se abanderaron como mexicanos, se pintaron como tales y finalmente fueron entregados a la Administración de Petróleos Mexicanos, con personal del país.

⁵² Salvador Novo. La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas: p. 427

⁵³ Blanca Torres, México en la segunda guerra mundial: p. 22

⁵⁴ *Ibid*, p. 24

⁵⁵ Enrique Cárdenas de la Peña. Gesta en el Golfo: p.22

⁵⁶ *Ibid*, p. 24

La relativa calma se mantuvo hasta diciembre de 1941, pues cuando Estados Unidos rompió relaciones con el Eje, México también lo hizo. Si bien este hecho es notorio considerando los constantes problemas que ambos países habían tenido a partir de la expropiación petrolera, la reacción mexicana no era sorpresa. Desde octubre de ese año los dos gobiernos habían dado señales de un entendimiento que no podía sino significar apoyo futuro. Su ejemplo más claro, la rápida solución al conflicto petrolero bajo la forma de un arbitraje acatado por ambas partes, que Salvador Novo describió como “el azúcar en que venía envuelto el chicle purgante, (que) no se olvidaba de dejar entrever en medio de las ventajas evidentes de un rápido arreglo, la posibilidad de impartir más adelante surtidos auxilios al Buen Vecino mañana”⁵⁷.

En este marco, *Soy puro mexicano* se convirtió en la primera película con un fin puramente propagandístico referente a la guerra. Sin embargo, detrás de este trabajo se ubicaban varios que, desde años antes, y con el mismo fin de resaltar la política nacionalista y pro-aliada, habían intentado introducir la temática bélica a varias películas producidas en México, si bien no habían obtenido mucho éxito. Por ejemplo *Unidos por el eje* (Dir. René Cardona, 1941), película de comedia, tenía relación con la guerra sólo en el título pues, de hecho, se trataba de la boda de una mujer con un hombre siamés (por lo que antes tenía el más apropiado título de *Noche de bodas con mi cuñado*); *Simón Bolívar* (Dir. Miguel Contreras Torres, 1942) retomaba el tema de la unidad latinoamericana, mientras que *La isla de la pasión* (Dir. Emilio Fernández, 1941) y *Mexicanos al grito de guerra* (Dir. Álvaro Gálvez y Fuentes, 1943) trataron de remover el fervor patrio.

Hay sólo un antecedente interesante. En la tónica del panamericanismo a ultranza que trataba de impulsar la OCAIA, es decir, en la idea de enfatizar la “unidad de las repúblicas latinoamericanas con Estados Unidos y Canadá frente a cualquier riesgo externo y casi desde una perspectiva autárquica, sobre todo frente a Europa”⁵⁸, se empezaron a producir una serie de películas musicales que celebraban la unión de “Panamericanada”. En ellas, la guerra acostumbraba ser un telón de fondo y una excusa para que la gente pasara un par de horas observando una serie interminable de montajes musicales que apelaban, aunque débilmente, a la unidad continental.

La estrella de este tipo de películas, hechas para entretener, no para hablar sobre la guerra, se llamó *La liga de las canciones* (Dir. Chano Urrueta, 1941) y su montaje

⁵⁷ Novo, *Op. Cit.*: p. 616

⁵⁸ Peredo, *Op. Cit.*: p. 81

merece una somera discusión. Empezando por el hecho de que su título suena a paráfrasis de la Liga de las Naciones y que, si bien no presenta a los “enemigos de la patria” da una buena imagen de los aliados, sobre todo en el caso norteamericano. Además de que es un buen ejemplo (sin caricaturas) de lo que después haría el propio Estados Unidos en las producciones de Disney *Saludos amigos* (1943) y *Los tres caballeros* (1944).

Con música de Manuel Esperón y un argumento realizado entre Domingo Soler, Jorge Reyes, Ernesto Cortázar y Fernando Cortés, *La liga de las canciones* cuenta los problemas que tienen un grupo de músicos de varias nacionalidades con el fin de realizar un proyecto filarmónico pacifista, mismo que les fue encargado por una conferencia latinoamericana (cuyo presidente era interpretado por Abel Salazar). La comisión, integrada por el mexicano Ramón Ríos (Ramón Armengod), el cubano René Mares (Fernando Cortés) y el argentino Alberto Arroyos (Jorge Reyes), se establece como sede en el hotel de un español, Asdrúbal Santacana (Domingo Soler), en el cual también se establecen casi todos los artistas participantes.

Nótese el simbolismo de que la comisión panamericanista se reúna en el hotel de un español, es decir, en Hispanoamérica. García Riera añadiría que, encima, quienes ahí se refugian son “representantes de distintas nacionalidades cuyos apellidos nos remiten a nociones hidrográficas (Ríos, Mares, Arroyos)”⁵⁹. Llama la atención el que no se haya incluido a ningún elemento brasileño dentro de la trama (pero no se trataba de Iberoamérica), y que no obstante los tres personajes representaran lo más “folklórico” del continente.

Mientras la historia se desarrolla dentro de un triángulo-rombo amoroso entre los tres comisionados y la puertorriqueña Mapy (Mapy Cortés), al hotel llega un norteamericano, Mr. Johnson (Clifford Carr), el cual es considerado un agente secreto pero que, al final, salva al hotel ayudando a Asdrúbal a pagar sus deudas. De nuevo el simbolismo: “ese hotel refugio de las fogosas musas latinas es salvado por el generoso dinero norteamericano que en un principio se tuviera por sospechoso”⁶⁰. A la trama se le suman unos quintacolumnistas, que funcionan para recordarnos la situación bélica mundial y justificar la trama panamericanista, la cual se caracterizará identificando a las naciones que la componen mediante elementos comunes. Es decir, lo que define a los panamericanistas en esta trama es que los hombres tienen todos su bigotito latino y un

⁵⁹ García Riera, *Op. Cit.* (Historia documental): II, p. 31

⁶⁰ *Ibidem*

“común entusiasmo ante la conga, los desfiles con banderas y la puertorriqueña con aspiraciones filantrópicas”⁶¹. En un gesto que se repetirá en otras películas, como ya se verá, el mexicano (faltaba más) se queda con la musa.

La declaración de guerra

Espionaje en el Golfo fue estrenada en el aniversario del solemne Día de la Unidad Nacional (exactamente un año después del estreno de *Soy puro mexicano*) y se convirtió en la primera cinta que trató de ilustrar el hundimiento del *Potrero del llano*, así como las razones por las que el país entró en guerra. Esta película de Rolando Aguilar, producida en 1942 y estrenada al año siguiente, se vendió como la nueva “contribución a la causa de las Américas Unidas”⁶² por parte de la cinematografía mexicana. Pese a lo cual su mayor mérito fue presentar imágenes de cómo había sido el ataque que “impresionó al pueblo mexicano haciendo que el supremo gobierno de la república declarara la guerra a las naciones el Eje”⁶³. Más allá del mérito, es muy probable que las escenas del hundimiento se obtuvieran de quemar un barco de papel en una bañera. De cualquier forma, la cinta se concentraba en la idea de que, al igual que en *Soy puro mexicano*, había un complot extranjero en territorio nacional (como bien lo demuestra su sugerente título) que había que exterminar. Si bien es una suposición, me parece que las evidentes similitudes entre estas dos películas se explican a partir de sus productores: aunque *Espionaje en el golfo* haya sido realizada con dinero de Enrique Marfíni, tanto esta cinta como *Soy puro mexicano* fueron producidas por Raúl de Anda y la Radeant Films. Ambas, incluso, fueron filmadas en los Estudios Azteca, aspecto que, por lo demás, comparten con las otras películas que analizo. Las únicas que se filmaron en otros estudios – en Clasa, siendo más específica- son *Cinco fueron escogidos* y *Amok*.

Espionaje en el Golfo contaba la historia de Luis (Julián Soler), un reportero (lo cual, como se verá, recordaba al David Silva de *Soy puro mexicano*) que además trabajaba de agente secreto para el gobierno y que por ende es enviado a investigar el hundimiento del *Potrero del llano*. Para dar pie a esta trama, la película abría con las imágenes del hundimiento del buque-tanque y la caracterización de los tripulantes del

⁶¹ *Ibidem*

⁶² “Nuestra opinión” en *El Cine Gráfico*, 19 de septiembre de 1943: p. 4

⁶³ *Ibidem*

submarino que lo causó. A lo largo de la investigación, Luis conoce a Linda (Raquel Rojas, en el mismo papel que realizó en *Soy puro mexicano*), doble espía americana.

Junto con otro espía estadounidense (Clifford Carr), descubren un complot alemán en una finca, cuartel general de operaciones donde se preparan más hundimientos de petroleros y otros sabotajes a la industria mexicana. Aunque los nazis asesinan a Carr, Luis y Linda logran derrotar a los agentes del Eje y anunciar a la nación el complot mediante una transmisión radial que sintetiza la película. Lo que llamaba la atención del argumento es que el discurso por radio se enlaza con la declaración de guerra del presidente Ávila Camacho, razón por la cual se podía inferir que la trama se desarrollaba en las mismas dos semanas en las que el gobierno mexicano decidió declarar el estado de guerra. Esto me permite, a la vez, revisar los acontecimientos que, desde mediados de mayo de 1942, llevaron a México a una nueva fase de su historia.

Aunque había avisos de submarinos alemanes que rondaban las costas de América del Norte, México continuó comerciando petróleo, protegido por su neutralidad, la cual finalmente fue torpedeada el 14 de mayo de 1942. En palabras de *La Prensa*: “Nuestra bandera fue cañoneada por un submarino alemán”⁶⁴, es decir, un submarino alemán hundió el petrolero *Potrero del llano*, antes el italiano *Lucifero*. Tras una airada protesta de Ávila Camacho, que Hitler ni se dignó a recibir, el 21 de mayo, día en que se vencía el ultimátum, tuvo la misma suerte el *Faja de Oro* (antes *Geoano*).

La guerra se declaró el 22 de mayo de 1942, después de que la prensa (y *La Prensa*) describiera la situación de esta manera: “Hemos recibido la primera bofetada. Pero no es de nuestro temperamento poner la otra mejilla sino arremangarnos bien el brazo”⁶⁵. El 28 de ese mes el Congreso ratifica la declaración del presidente de que “El estado de guerra es la guerra misma”. Más allá de ser una frase llamativa, en ella se encuentra el verdadero sentido que Ávila Camacho y su gabinete querían dar a ese momento: México entraba a “la guerra con todas sus consecuencias” pero lo haría en un sentido más moral que material. Siendo un país pacifista, el estado de guerra implicaba una guerra “a la defensiva; (que) no comprometía a pagar una cuota de sangre en el conflicto; cuando mucho, una cuota económica”⁶⁶.

La proclama incluía la resolución de suspender las garantías individuales, implantar el control migratorio, la concentración de los súbditos de gobiernos enemigos,

⁶⁴ *La Prensa*, 15 de mayo de 1942, p. 1

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Torres, *Op. Cit.*: p. 94

establecer la conscripción militar obligatoria y la censura de las comunicaciones. Al mismo tiempo, mencionaba lo que correspondía hacer al país: “El ejército a las armas y la población civil a producir”. Y, además, enfatizaba la importancia de disolver grupos que hicieran derrotismo, así como la “persecución enérgica de los espías y murmuradores”; de la misma forma, se deseaba acabar con “los quintacolumnistas y estrategias de café con leche”⁶⁷, título con que se denominaba a aquellos que, al interior del país, se dedicaban al espionaje, difusión de noticias y sabotaje en favor del enemigo. El hecho de que el término “quintacolumnista” fuera tan común durante la época puede demostrar muy bien la influencia que la guerra civil española y el exilio republicano habían inferido en el país, puesto que era una referencia al discurso radiofónico mediante el cual el general franquista Emilio Mola Vidal había explicado que atacaría la capital española con cuatro columnas expedicionarias y apoyado por una quinta, formada por los simpatizantes de Franco dentro de Madrid.

El miedo al quintacolumnismo y el espionaje hacía más patente la oposición al gobierno que, desde el cardenismo, ciertos movimientos nacionalistas y anticomunistas habían desplegado, si bien sin mucho éxito. Es importante considerar que “efectivamente, hubo espías germanos en suelo mexicano. Sus operaciones, sin embargo, se dirigieron casi exclusivamente contra los Estados Unidos y fueron además de dudosa eficiencia”⁶⁸. Por ende, más que un verdadero espionaje por parte de los nazis, lo que se encuentra en el país es sobre todo un arma propagandística que permitió que los verdaderos temores se mantuvieran presentes. La propaganda nacionalsocialista, en todo caso, proliferó gracias a la labor de algunos grupos que “se manifestaban con un fanatismo nacionalista y un anticomunismo acendrado”⁶⁹, además de las labores de la colonia germana, que si bien en su mayoría no participó activamente en todo caso tampoco impidió la movilización de estas asociaciones.

En este marco, la obra de convencimiento de los diversos medios de comunicación se volvió fundamental para que, en tan sólo 4 meses, la opinión popular virara a favor a la guerra. De esta extensa campaña de convencimiento, la idea general que el presidente trató de infundir era la de que “México había quedado entre la humillación y la guerra”⁷⁰, pero sus objetivos fueron mucho más amplios. En el acto se formó la Oficina Federal de Propaganda, la cual dependía de la Dirección General de

⁶⁷ *La Prensa*, 5 de junio de 1942, p. 1

⁶⁸ Pérez Montfort, *Op. Cit.*: p. 362

⁶⁹ *Ibid.*, p. 362-363

⁷⁰ Ortiz, *Op. Cit.*: p. 189

Información y cuyo antecedente directo era el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), “el *laboratorio de comunicación social* del gobierno cardenista; es decir, en el lugar donde se concentraba, procesaba y difundía la información oficial”⁷¹ de esa administración. Una vez establecida, la Dirección General de Información expidió de inmediato un programa de 4 puntos donde preveía que *por todos los medios posibles* –lo cual los dejaba un poco en retroceso comparado con el muy explícito programa de la Oficina de Propaganda Interamericana de Rockefeller, que además llevaba años funcionando y con un mucho mayor presupuesto- se buscara:

1.- La unidad nacional en torno del Presidente de la República para la defensa del suelo patrio, de la liberad, de la familia, de su tierra, de sus tradiciones y de su religión.

2.- Despertar un sentimiento de simpatía y solidaridad para la nación norteamericana.

3.- Fomentar la voluntad de trabajo para que todos los medios de producción alcancen su máximo rendimiento.

4.- Excitar la iniciativa privada y aprovechar su concurso en todo lo que pueda coadyuvar.⁷²

Se podría considerar como el primer acto de propaganda (para algunos, el más interesante) la manifestación del 24 de mayo en la Plaza de la Constitución, en donde se veló el cuerpo de Rodolfo Chacón, maquinista del *Potrero del llano*, con lo que se convirtió al zócalo en una gigantesca capilla ardiente. A partir de ese momento, a la sociedad se le recordaría hasta en la sopa que estaban viviendo un estado de guerra.

A lo largo del año, en tanto el programa propagandístico se ponía en marcha y la sociedad se iba conscientizando sobre la guerra, hubo cuatro hundimientos más; el *Tuxpan* y *Las Choapas* (por diferencia de horas, la madrugada del 27 de junio), el *Oaxaca* el 27 de julio y el *Amatlán* el 4 de septiembre. Hubo un último hundimiento, el del *Juan Casiano* el 19 de octubre de 1944. pero se piensa que en realidad se partió en dos por una tormenta. Es importante mencionar que, mientras que los cuatro primeros hundimientos se presentaban en primera plana, los otros tres fueron relegados a la contraportada y páginas interiores de los diarios, lo cual indica que se trataba de que la población poco a poco considerara estos hechos algo más común dentro de una guerra. O, en todo caso, evitar que cundiera el pánico de que en cualquier momento iba a caer

⁷¹ *Apud en* Fernando Mejía, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)*: p. 3

⁷² Ortiz, *Op.Cit. Passim*, p. 184

una bomba sobre sus cabezas (como ocurrió con un *apagón* accidental, que “causó falsa alarma”⁷³ el 6 de junio del ‘42).

Mientras tanto, el gobierno decidió reforzar las guarniciones de zonas estratégicas, creando las regiones militares del Golfo, a las órdenes de Abelardo L. Rodríguez, y del Pacífico, a las órdenes del Lázaro Cárdenas, a quién además nombró secretario de Defensa Nacional. Ambos ex-presidentes apoyaron la idea de la necesaria Unidad Nacional que proponía Ávila Camacho, participando junto con Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, Emilio Portes Gil y Adolfo de la Huerta en una comida para el Día de la Unidad Nacional, el 16 de septiembre de 1942. De esta manera, a la celebración de la independencia del país se suma la promesa de concordia entre presente y pasado, dejando de lado “las rencillas y las pugnas de los jefes revolucionarios, todo por la patria y por el país que es la tierra de todos”⁷⁴. Esto implica, sobre todas las cosas, que el programa de la Unidad Nacional se consolide y sea erigido como “la conciencia de un futuro certero, de un tiempo que se concibe a largo plazo garantizado por el sistema institucional”⁷⁵.



El re-encuentro de Cárdenas y Calles simbolizando la Unidad Nacional imperecedera

(Foto: Archivo *Unidad Nacional* de Clío)

Precisamente en el aniversario de esta celebración se proyectó *Espionaje en el Golfo*, cinta sobre cuyas escenas más importantes ahora me referiré. Antes de esto, me parece significativo mencionar que los enemigos de esta película se apoyan en un quintacolumnista, el doctor Guillermo Vasco, “nazi tan convencido como si hubiera

⁷³ *La Prensa*, 7 de junio de 1942, p. 1

⁷⁴ Carlos Martínez Assad. *El cine como lo vi y como me lo contaron*: p. 340

⁷⁵ *Ibidem*.

nacido en Alemania”, el cual personifica la maldad a ultranza puesto que no sólo se une a los malos sino que además está traicionando al país.

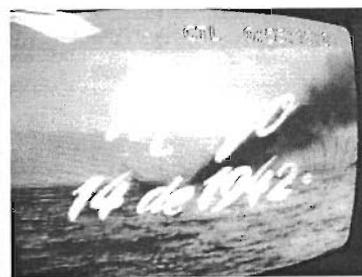
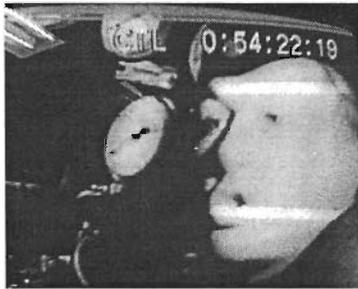
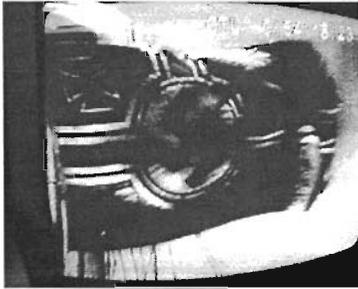
La película se podría marcar en cuatro secuencias importantes. La primera es la razón de ser de la producción, es decir, el hundimiento del *Potrero del llano*. Para introducimos a este, los créditos iniciales se presentan en tanto el fondo es un mar calmo, pacífico, al amanecer. Unas palmeras al ritmo de las maracas y un bolero cierran el listado. Hasta aquí, la secuencia se puede marcar hasta cierto punto con el inicio de *Soy puro mexicano*, puesto que en ambas producciones se trata de demostrar el pacifismo mexicano en contraposición con la belicosidad del mundo. En este caso específico, como se verá, ayuda a subrayar la cobardía de la agresión. La secuencia tiene una licencia geográfica importante puesto que el *Potrero del llano* se hundió frente a Florida pero el paisaje y la música, evidentemente tropicales, ayudan a que el público relacionara la escena directamente con México. Florida comparte el paisaje tropical, pero es más probable que, por los fines propagandísticos de la cinta, no se quisiera evidenciar el hecho de que el hundimiento se había llevado a cabo fuera de las costas mexicanas, y por añadidura en costas estadounidenses.

Una vez terminados los créditos la música cambia, se hace más estridente y, a continuación, un submarino con la bandera svástica ondeando comienza a sumergirse, operación dirigida por un hombre que escanea el horizonte con el periscopio. Un joven rubio uniformado grita a un hombre barbudo, no uniformado (presumiblemente un maquinista) que gira una trabe y cierra la escotilla. El submarino desaparece en el agua.

Lo que resalta aquí es el uso de la cámara, que primero hace una toma a nivel del agua (mojando la lente) y más adelante, para demostrar cómo sale el torpedo, parece utilizar una toma acuática. Lo que pudo dar la impresión de realismo a esta escena es la mezcla entre tomas actuadas y *stock shots*, como el del torpedo. En lo que podría definirse como una cámara subjetiva, se ve el objetivo, el barco por la mirilla del periscopio. Hay cierto realismo en el hecho de que haya hombres corriendo por todo el submarino, que uno de ellos gire una llave redonda y que finalmente salga el torpedo. El barco estalla a lo lejos. La imagen llama la atención porque se mantiene alejada, como si fuera aún la del periscopio, pero sube y baja con las olas del mar. Empiezan a caer lanchas con marinos. Mientras tanto, la acción se traslada al interior del barco, en donde un hombre sube a otro por una escalera. En su uniforme se lee *Potrero del llano*. Cuando la mano del hombre que carga a su compañero se mueve se puede notar, justo

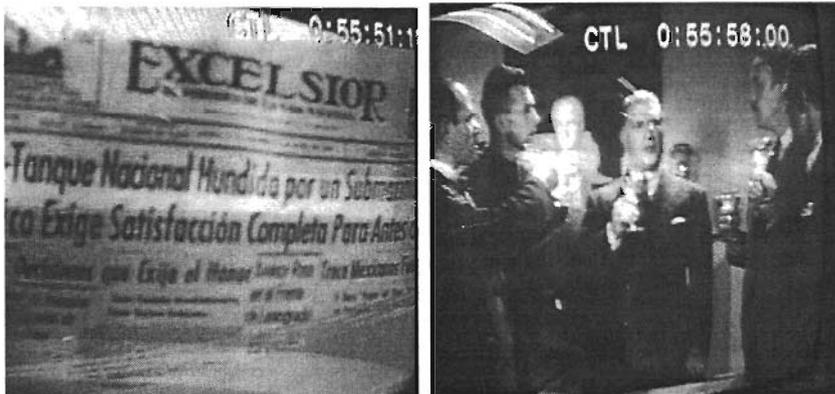
abajo, al nivel de la cintura, una mancha de sangre en forma de svástica. La cámara encuadra esto para que se vea perfectamente.

Las escena finaliza de la siguiente manera: el sonido cambia, la toma se traslada de nuevo al exterior, y desde la mirilla del periscopio (de nuevo con el movimiento ondulante de las olas del mar) se observa cómo el barco se va hundiendo, quemado, como si fuera de cartón. La antena del submarino avanza cortando el agua, se observa una de las lanchas de supervivientes y el barco finalmente es hundido. Sobre esta imagen aparece un rótulo que dice *Mayo 14 de 1942*.



Las dos imágenes que se rescatan de esta larga secuencia pueden dar una señal importante sobre la dirección que la película tenía. Basada en un argumento de Roberto O'Quingley, en mi opinión lo que realmente salvó a la película fue la utilización de unas cuantas imágenes, simples pero efectivas, que se quedarán en la mente del espectador. La sangre en forma de svástica y el barco en llamas son un buen ejemplo.

Posiblemente lo que más se recuerda de esta película es la secuencia que sigue al hundimiento: cuando la nación se entera del acontecimiento a través de la prensa y la radio. La escena se abre con unas manos que escriben un telegrama, unos carros dando vueltas en torno al Caballito, visto desde Reforma, el edificio del *Excelsior* y una máquina de escribir. Al mismo tiempo se escucha un locutor que cuenta: “el torpedo hizo blanco directamente en la bandera que el barco-tanque llevaba pintada en un costado; los supervivientes han desembarcado en Miami, Florida”. Acto seguido, se encuadra la primera plana del *Excelsior*, toma que posiblemente nos quiere dar la idea de que lo que se estaba presentando era historia contemporánea – lo cual no es común; esto puede demostrar que la intención de este elemento es la de legitimizar la trama, acercarla a la realidad de los espectadores-. Al periódico se le sobrepone la imagen de unas copas, con lo cual la escena cambia de locación y se ubica en una sala donde varios hombres muy elegantes, con acento extranjero, brindan. El del centro, con monóculo, dirige la conversación “compañeros, nuestro laborr obtiene el primerr triunfo”.



La misma reunión se representa más adelante, momento en que la espía Raquel Rojas brinda dentro del grupo de “enemigos que están dándole la bienvenida al doctor Guillermo Vasco, que se descubre en ese momento como quintacolumnista al decir

“será para mi un honor desempeñar el puesto que me confiera el Führer”. El hombre del monóculo le explica a sus compañeros que “él es el desconocido animador de un gran partido político entre las masas de Latinoamérica que preconizan el triunfo del Tercer Reich y los altos destinos de nuestra raza”.

Por último, la película alcanza su clímax en el discurso que Julián Soler hace hablando en la radio, en donde anuncia que descubrió “la intriga que permite juzgar la voracidad de los que tratan de conquistar al mundo”, resaltando que no necesitó salir del país para “presenciar la tragedia y los sufrimientos de los millones de infortunados que han caído bajo la bota militar de los agresores nazis”. Esta frase es importantísima puesto que está implicando que la guerra ya está aquí y que, por ende, concierne a los mexicanos pelear contra sus enemigos. En tanto Soler proclama su discurso, las imágenes mezclan intermitentemente tomas de varios personajes estereotípicos de la nación: los protagonistas, un ranchero, un marino, un hombre apesadumbrado que escucha mirando hacia abajo... Luis expone que gracias a su experiencia pudo vivir el dolor que se siente en diferentes partes del mundo y que se ha dado cuenta de que “todo hombre libre, todo corazón que rinda culto a la libertad y a la igualdad será implacablemente eliminado, porque les estorbamos”.

Si bien en todas las películas que analicé se acostumbra dejar que un personaje dé un discurso demasiado largo para las circunstancias que la película expone, en esta película la disertación de Soler tiene, paradójicamente, una razón de ser. El sermón continúa llamando a que “despertemos, el peligro nos rodea, es el mismo que ha rodeado de llamas y cubierto de sangre al mundo” y aún más “estamos en la línea de fuego, bajo las mismas amenazas, con los mismo riesgos”. Pero todo es en base a lo siguiente: al decir “concurramos todos al cumplimiento del nuestro deber para salvar la libertad, defender los derechos del hombre, para sustentar el progreso de la humanidad” la imagen que se le sobrepone es la de Manuel Ávila Camacho el día que declaró la guerra en el Congreso, así como una vista de la bandera ondeando, los diputados aplaudiendo y un desfile militar. Soler se desmaya justo al terminar su discurso, de manera que la imagen que tenía sobrepuesta se hace cada vez más fuerte y muestra un desfile constituido por niños, jóvenes, carros armados y reclutas con fusiles.



Con estas consideraciones, me parece que la intención de la película era la de demostrar que en tan sólo un par de semanas se pudo dismantelar una red de espionaje y que, por ende, sólo había que imaginarse qué pasaría si todo el país participaba... Por otro lado, más allá de que el interés general de estas producciones era el dejar claro quién era enemigo y quién no, en la cinta se hace hincapié en dos asuntos: para empezar, las apariencias engañan y quien dice ser amigo puede no serlo (es decir, es un llamado a que la población estuviera atenta, en general). Y, en segunda instancia, declarar la guerra no era un asunto de política y de Estado, sino de todos. Esto es lo que hace tan importante la superposición de Ávila Camacho a Soler: para estas películas, el discurso no dependía sólo de lo que el presidente dispusiera, sino de que todos participaran de él. A fin de cuentas, esta película se realizó durante el periodo de mayor impulso de la política de Unidad Nacional.

Esto me lleva a una consideración aún más importante. Frente a la constante presencia de Manuel Ávila Camacho en las películas realizadas durante su gobierno, se puede notar una diferencia considerable, un alejamiento, en la forma en que Lázaro Cárdenas fue representado durante el suyo. Es por esto que la inclusión del presidente en *Espionaje en el Golfo* no es gratuita: puesto que “la crisis económica y política del final del régimen cardenista (...) afectó también gravemente al cine mexicano”⁷⁶, la tensa relación entre Cárdenas y los productores cinematográficos (que no confiaban en el gobierno) se había traducido en una alienación que el régimen avilacamachista habría

⁷⁶ Peredo, *Op. Cit.*: p. 120-121

de atenuar. Esto se tradujo, por ende, en la figura del presidente fuerte, centro del movimiento de la Unidad Nacional y dirigente de los esfuerzos bélicos del país.

Haciendo un recuento de la forma en que son representados los enemigos en esta cinta, se puede hacer referencia a dos cuadros estereotípicos. Por un lado, los tripulantes del submarino alemán, que son precisos y atacan sin perder la compostura. En la otra mano están los complotistas, hombres de negocios, elegantes, aristocráticos (el monóculo es señal inequívoca). Más allá de la imagen, en el habla demuestran no sólo que son extranjeros sino que también se alejan del desparpajo con que habla la población mexicana. De la cual, no obstante, no parecen participar Julián Soler y Raquel Rojas, los cuales, acordes a la época recitan sus discursos con demasiada solemnidad.

Enemigo al acecho

Soy puro mexicano podría ser definida como la primera (y probablemente la mejor) película mexicana de propaganda que toca el tema de la Segunda Guerra Mundial. El argumento se basa en que durante la guerra, en el pueblo de San Marcos, Jalisco, el bandido Lupe Padilla (que compartía apellido con el canciller Ezequiel Padilla) se escapa de la cárcel donde iba a ser fusilado, escondiéndose en una hacienda donde varios agentes del Eje (con los sutiles nombres de Hermann von Ricker, Osoruki Kamasuri y el conde Benvenuto) se reunieron para llevarse un cargamento de mercurio.

Esta trama se complica al mezclarse la historia de un miembro del contraespionaje que personifica a una bailarina *pocha* (o *pochita*, como dice ella) que trata de descubrir el complot seduciendo a von Ricker. Mientras tanto, su novio, el periodista Juan Hernández, por aras del destino, confluye en el lugar pues iba a cubrir la nota del fusilamiento del bandido Padilla. Así las cosas, al coincidir todos en la hacienda, Lupe Padilla, interpretado por Pedro Armendáriz, tomará las riendas del juego, resaltando así la idea de que el machismo mexicano puede ser muy útil a la causa de los aliados⁷⁷. En esta tónica, llama la atención su pintoresca frase “quién hubiera pensado que los gringos podrían necesitar nuestra ayuda”, la cual permite apreciar el giro que el México “aliado” daba frente al anti-norteamericanismo, producto de la expropiación petrolera, desarrollado en años anteriores.

La película resulta prácticamente una comedia de enredos con tintes patrióticos, en donde el mexicanismo se pone en contraste con el cosmopolitanismo de sus

⁷⁷ García Riera. *Op. Cit.* (Historia documental): II p. 82

adversarios. De hecho, de todas las películas consultadas, esta es la que más caricaturiza a los enemigos. Posiblemente, esta es la razón por la cual saco de aquí más escenas que de ninguna otra. Si bien quiero hacer una descripción de cada personaje, me parece que la escena que mejor muestra sus caracterizaciones es el momento en que Padilla pregunta a los tres extranjeros quiénes son y ellos se presentan como mexicanos, aunque su fisonomía y forma de hablar delatan lo contrario. Les funciona poco tiempo, pero creo que es una arista de esta película y me parece importante que *el Indio* tratara de hacer énfasis en el hecho de que la identidad va más allá del discurso.

Por un lado, está Herrman von Riker –interpretado por Charles Rooner, quien paradójicamente había sido el gringo habitual del cine mexicano–, que se descubre alemán porque habla con acento, remarcando la *r* y las *ies*. Confiado en sí mismo, autoritario la mayoría de las veces, repite pulcramente el discurso ario. Cabe mencionar que al inicio de la película no se puede apreciar bien su nacionalidad porque el acento lo hace parecer medio francés, pero ahí es donde su imagen ayuda: vestido al estilo militar, resalta mucho que tiene un monóculo, lo cual suele relacionarse con la aristocracia. Este es, evidentemente, el líder, si bien no es el cerebro del complot (porque me parece que ese es el japonés).



Por otro lado, está el conde Benvenuto, el cual es interpretado como un *dandy* relamido que habla mezclando (bien, lo cual me impresionó) palabras italianas. De hecho, esperaba que al igual que el alemán sólo acabara las palabras en *ini*, y me sorprendió que no lo hiciera. Una vez que se presenta resulta que es napolitano, noble y emparentado con el rey. Esto permite pensar en lo siguiente: su título habla de una ascendencia noble, pero que se relaciona con la monarquía que fue puesta de lado por

Mussolini, convirtiéndola en una figura sin poder real. Algo similar ocurre en la trama: lo único que el conde aporta al complot extranjero es su título, y con él la idea de una conflagración aristocrática (lo cual permite que se ubique al bando aliado como al democrático de los dos).

Más allá de sus antecedentes, lo que más me llamó la atención del conde italiano es su constante pérdida de importancia en la trama: si bien al inicio Benvenuto parece el más distinguido e importante de los tres, conforme pasa la película los otros dos lo van relegando al papel del achichinche, mostrando que más que un aliado el italiano era un servidor. Al final, de hecho, no está dando órdenes como Von Riker, sino que está con pistola en mano obligando a que los rehenes caminen.



El tercer personaje enemigo es, tal vez, el más interesante. Osoruki Kamasuri, interpretado por Andrés Soler, es un japonés que trae consigo toda la espiritualidad oriental. Llamado por Padilla “el ojos de hormiga”, es misterioso, enigmático y a veces habla con acertijos que en realidad dan aviso de lo que viene a continuación (como “ojos occidentales siempre cerrados, ojos orientales siempre abiertos”), lo cual le da un aura mística. Hipócrita, práctico y zalamero, lo mejor que tiene el japonés es cómo habla (“el código es tris equis vintinueve”) y lo peor es esa peluca lacia, que Riera define como “peinado a la Louise Brooks”⁷⁸. Osoruki, además, tiene a todos sus secuaces, que casi ni se distinguen entre sí (siguiendo esa costumbre de que todos los japoneses parecen iguales).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 83



En contraste con ellos, están los mexicanos y contra espías, de quienes llama la atención que, si bien personifican a la unión de ideales aliados, son totalmente diversos (emulando lo que anteriormente pasó con la representación del panamericanismo). Lupe Padilla, es “el bandido mexicano más pintoresco” según Fernández. Vestido con zarape y sombrero charro, Pedro Armendáriz estaba encargado de representar a México, aunque hasta cierto punto lo que él hace es encarnar al mexicano campesino (muy parecido al Negrete de *¡Ay Jalisco no te rajes!*). Padilla será un bandido, pero lo que muestra es que ama a su país porque respeta las costumbres y ama las tradiciones (pese a que no le cuesta nada organizar una corrida de toros en medio de una sala). De cualquier forma, es explosivo, algo caprichoso (precisamente porque cualquier orden tiene que cumplírsele, como jefe de los bandidos), pero leal con los suyos y cumplidor de palabra. Es decir, trata de encarnar todo lo bueno y lo no tan bueno (pero que puede mejorar) de un mexicano.

Al mismo tiempo, trata de representar al hombre de pueblo que se enfrenta con los cambios, si bien estos se presentan en grados muy diferentes. Por ejemplo, se enoja porque no hay tequila y se toma el whisky de Von Riker, pero después cree que está

borracho cuando ve un perro salchicha. Me parece importante, no obstante, que se considere que gracias a este personaje se está incluyendo a toda la provincia en ese papel unificador de la nación que tiene a sus espaldas Armendáriz.



A él se le contrapone (y hasta cierto punto lo complementa) el personaje de Juan Fernández, a quien David Silva interpreta como un periodista medio catrín de Chihuahua, serio pero que a la vez habla en *slang* (“le llevaré un artículo morrocotudo”). Por su vestimenta se reconoce que viene de un centro urbano, además de que su actitud es mucho más crítica puesto que conoce lo que está ocurriendo en el mundo y como periodista trata de llegar al fondo de las cosas sin quedarse en la superficie (que es como reacciona Padilla al inicio).

Pensándolo de esta forma, la película marca un binomio en donde el héroe valiente y honesto es el de provincia, mientras que el moderno, urbano - y hasta cierto punto el cerebro (“yo haré de usted, Padilla, el patriota, el mexicano”)- es el de la capital. En esta óptica, la película transmitía todas las cualidades del mexicano, aunque estas no se encontraran en la misma persona. A la vez, permitía mostrar dos Méxicos diferentes, si bien no contrapuestos: uno politizado y consciente de la situación mundial, así como del papel del país, y otro que responde en aras de su patriotismo (valor que le permite, con tan solo tratar un poco a los extranjeros, darse cuenta de la necesidad de declararles la guerra).

Completando la línea de protagonistas está Raquel Rojas, con un personaje del mismo nombre y que personifica a una norteamericana (que de hecho más que acento inglés parece que tiene el zezeo español) que entró al contraespionaje para vengar a su familia y que trata de ganarse la confianza de Von Riker. Probablemente sus antecedentes son tan complicados precisamente porque el acento extranjero de Raquel

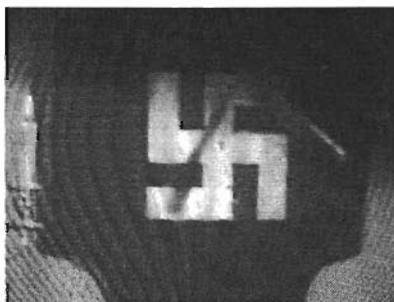
Rojas hizo necesario una aclaración que explicara su identidad. Pese a que se presenta prácticamente como la Mata Hari americana, acaba representando a la típica mujer seductora que es capaz de hacer un baile sensual para ganarse a Padilla, pero que en el fondo tiene un gran corazón y un único amor, el periodista Juan.



El personaje que al inicio le roba cámara es su compañero del contraespionaje, un español que es descubierto al enterarse del complot y que es asesinado, no sin antes poder echarse todo un discurso donde pone de manifiesto que la guerra civil española fue producida por los nazis, como un preludio de donde se extendería la guerra mundial, causada “por su barbarie, egoísmo y afán de imponer vuestra absurda superioridad alemana”.

Puesto que su propósito es tanto caricaturizar a los enemigos como exponer con (demasiado) lujo de detalle las razones oficiales de México para entrar a la guerra, casi todo en la película podría ser digno de mención. De todas ellas, no obstante, hice una selección de escenas, entre las cuales destacó, además de la ya mencionada secuencia inicial, la de la corrida de toros, una vez que Padilla ya ha tomado a todos los del Eje como prisioneros y que trata de divertirse mientras espera a que su novia llegue (es decir, en tanto se la traen). Una vez organizada la corrida en el salón, y toreando él con un sarape como muleta, lo que resulta evidente es que los del Eje no se emocionan con los toros, mientras que los “aliados” mexicanos, españoles y Raquel, sí. Indudablemente lo que el director buscaba era que cada vez fuera más evidente lo diferentes, y alejados, que estaban los enemigos de la realidad americana, en comparación con las semejanzas entre el pueblo mexicano y sus refugiados. Esto le hacía más fácil al público tomar partido, pues si bien este acostumbra “irle a los buenos”, me parece que lo que esta producción buscaba era que la gente entendiera que “los malos” de la película también eran los de la vida real.

Por último, me parece fundamental hablar de la escena en la que Padilla hace su gran discurso patriótico, en el que explica que aunque no entiende la guerra ni lo que ellos hacen ahí, no les permitirá que vengan “aquí a quebrantar a mi país” y acto seguido lanza un cuchillo que se clava en el centro de una svástica. Esta imagen es muy poderosa porque es un símbolo que se puede quedar fácilmente clavado en la mente del espectador, además de que habla de que esa ideología será destruida por la fuerza. El discurso, no obstante, es aún más esclarecedor puesto que no evita de ninguna manera hacer una liga entre la postura mexicana y la obligación de unirse con los norteamericanos: “Si esta es la que los gringos están peleando y mi México está con ellos, entonces tuerto o derecho yo también estoy con los gringos, ¡y yo les declaro la guerra a ustedes!”. La idea de que los mexicanos podían ser un gran apoyo para los aliados por sus características nacionales y tradicionales queda marcada de sobra.



La música, por otro lado, en toda la película resalta el tema mexicano y me parece notorio que Pedro Vargas, disfrazado con zarape y sombrero, sea quien interprete *Soy puro mexicano*. Apelando a la identidad religiosa mariana que se había conformado en el país pero que el presidente había vuelto a enaltecer como característica mexicana (cuando afirmó que era creyente y eso le valió el apodo de Avila Camacho⁷⁹) en la película también se interpretan canciones del estilo de *Dulce virgen de la Guadalupe*. Como apunte a la importancia de que las imágenes se apoyaran en una música por demás sugerente, Salvador Novo menciona en sus notas sobre la vida en México que, cuando en una fiesta empezaron a tocar *Soy puro mexicano*, “MacAndrews hizo la

⁷⁹ José Agustín. *Tragicomedia mexicana*: I, p. 16

pertinente revelación de que aquella era una pieza escrita por Nelson Rockefeller. Y en realidad, si no es cierto, bien podría serlo”⁸⁰

Mexicanos en el extranjero

Una vez que México entró a la guerra, E.U. acordó proveer al país de armamento moderno (que fue mostrado en el desfile del 16 de septiembre) y adiestró pilotos y mecánicos. A cambio de esto, Ávila Camacho proveyó 14,849 mexicanos para que se enrolaran en el ejército norteamericano, además de mandar a 302,775 hombres a trabajar en sustitución de los estadounidenses que se fueron a la guerra⁸¹. Esto respondía a la promesa del presidente de “vamos a la guerra con todas sus consecuencias, pero no fuera del continente”⁸², lo cual se cumplió durante casi dos años, con excepción de los voluntarios que se sumaban a escuadrones británicos y norteamericanos. De esta forma, la guerra en México hasta 1944 prácticamente significó, por un lado, sobrellevar la estricta economía de guerra, que limitaba el uso de seda, casimir, hule, gasolina y algunos alimentos; en otro aspecto, también implicó cazar a los quintacolumnistas.

En las pantallas, mientras tanto, la caricaturización del enemigo, a mi parecer, se convirtió en una de las directrices de la producción filmica a lo largo de 1943. Esa es la razón por la cual incluyo en este apartado la película *Tres hermanos*, una de las más características del cine de propaganda de la época y de las que mejor tradujo a los espectadores el discurso. Esto resulta, en gran medida, porque en ella se sacrificó todo el arte en aras de la ideología. No obstante, gracias a una escena final religiosa la intención propagandística parece ser desplazada por una fe de la que no se había tenido noticia en el resto de la trama. Me parece que este cambio pudo haber confundido a la audiencia que, en términos generales, aplaudió bastante el esfuerzo mexicano de “hacer la guerra desde la pantalla”⁸³. En todo caso, es la primera cinta donde la guerra ya no es telón de fondo sin el suceso más importante.

El argumento se basa en el drama de los Fuentes, familia chicana residente en San Antonio, Texas, que se verá envuelta en el drama de la guerra al enviar, por diversas razones, a sus tres hijos. El hecho de que los protagonistas pertenezcan a una familia chicana llama la atención y se explica pensando que para 1943 no había ningún batallón mexicano en la guerra (si bien varios voluntarios habían ya empezado a salir,

⁸⁰ Salvador Novo. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*: p. 40

⁸¹ *Apud en* Humberto Musacchio. *Milenios de México*: p. 1231

⁸² *La Prensa*, 29 de mayo de 1942, p. 3

⁸³ “Se estrenó en México” en *El cine gráfico*, 7 de noviembre de 1943, p. 8

uniéndose a escuadrones británicos y norteamericanos). Puesto que la propaganda requería de la impresión de cómo serían los mexicanos peleando en el campo de batalla, la elección es clara; no obstante, también es reveladora, puesto que de toda la población mexicana migrante en Estados Unidos no se utilizó la historia de alguno de los 250 mil braceros sino la de una familia clase mediera-alta. Esto, a la vez, permite ver el funcionamiento de un batallón de elite, pensando que a fin de cuentas es uno norteamericano, misma idea bajo la cual se planeó después el Escuadrón 201.

La trama es la siguiente: los Fuentes llegaron a San Antonio huyendo de la revolución. De acuerdo con lo que la madre dice, el esposo apoyaba a Porfirio Díaz y murió en campaña. La historia empieza cuando Doña Amelia, sus tres hijos (Julián Soler, David Silva y Abel Salazar) y la criada, que es parte de la familia puesto que ha acompañado a Doña Amelia desde la muerte del Señor Fuentes, pasan Navidades en compañía de la prometida de Roberto (Soler). Raúl (Silva) está enamorado de ella en secreto, mientras que Carlos, el más joven (Salazar), se la pasa en un bar con una gringa. Una a una van llegando las cartas que reclaman a los hermanos que se vayan a la guerra, y Carlos, que se da cuenta de que “su vida es un desperdicio”, decide tomar el lugar de su hermano Roberto (que es el más cumplido de los tres) en el ejército. Al enterarse, este se enlista, seguido de Raúl, por lo que finalmente los tres se reúnen en Guadalcanal. Raúl se muere en una emboscada y, con el fin de vengarlo, Carlos y Roberto dirigen una ofensiva. El primero muere, no sin lanzar una granada que deja fuera de circulación a medio batallón enemigo, y el segundo es torturado por los japoneses, los cuales lo dejan ciego. Al final, Roberto regresa a su casa y bautiza a su hijo con los nombres de los hermanos muertos.

La película está llena de elementos disonantes. Por un lado, se trata de un trabajo en donde Abel Salazar no sólo actúa sino que además se encargó de escribir el guión, producirla y distribuirla. Apoyado en un *star system* que le permitió utilizar a los dos protagonistas de las películas de propaganda de 1942, Julián Soler y David Silva, tal vez por ello estos contraatacan casi en el mismo papel de jóvenes conscientes de su responsabilidad hacia la patria (la cual, en este caso, se duplica pues responden a los intereses de ambos lados del río Bravo). El argumento, “aunque desarrolla el sencillo tema sin recursos de imaginación”⁸⁴ fue creado por el mismo Salazar y adaptado por el director, al cual le llovieron críticas sobre una trama que “reduce su categoría a un

⁸⁴ *Ibidem*

simple episodio de guerra”. En todo caso, el problema más grande que tiene el argumento radica en que, “en una cinta de tales empeños patrióticos, ninguno de los tres se sacrifica por la patria sino por meros accidentes familiares”⁸⁵. Este elemento, no obstante, resulta revelador, puesto que en una producción en donde había que resaltar y denotar la persistencia de los valores del mexicano (aún cuando el personaje se encontrara fuera del país) la familia funcionaba como el representante de la identidad mexicana, así como de la ideal Unidad Nacional.

Esta crítica permite pensar en cuáles eran las expectativas de un público que afrontaba el tema bélico cotidianamente pero que sólo podía verlo representado en la pantalla en contadas ocasiones al año. Observando el índice de asistencia a este tipo de producciones, que no duraron en ningún caso más de dos semanas en el primer circuito, se puede inferir que el interés que provocaban no fue suficiente ante un público, al parecer, bastante exigente (o eso es lo que dice la prensa). En todo caso, para la época era muy llamativa la mezcla entre escenas de estudio y el stock shot comprado a los laboratorios americanos. No obstante, de acuerdo a la crítica, *Tres hermanos* “pierde categoría por el exceso de stock shots”, además de algunos otros elementos como fotografía y sonido, dejando de lado la interpretación, en donde “todos cumplen sin exceso”⁸⁶



Más allá de los problemas argumentales, esta película me funcionaba al ser la única en donde se mezcla la representación del enemigo (el coronel japonés que tortura a Roberto) con las acciones de guerra, que son muy evidentes en las últimas películas pero que nulifican al enemigo.

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Passim, Ibidem.*

Antes de describir la escena que me parece fundamental, creo que es importante mencionar la música, puesto que esta es muy variada y hasta cierto punto creo que se encarga de crear constantemente un preámbulo a lo que va a ocurrir, o bien de intensificar la acción. Esta va desde la “*Silent night*” que se pone muy quedito cuando se celebra la navidad, hasta una música oriental sumamente extraña (llena de gongs), justo antes de que se presenten a los enemigos en persona, y que hasta cierto punto anuncian a los japoneses. Además, acostumbra estar *in crescendo*, al igual que la parte que se musicaliza del ataque de los aliados, que son *stock shots* pero que son animados por una música que, aunque es de cámara, hace sentir que ellos son los que están ganando, y creo que esto es fundamental, ya que de otro modo las imágenes solas dirían muy poco de lo que está ocurriendo.

La secuencia más importante de la película inicia cuando el contingente de Roberto y Carlos está avanzando por la selva y se divide en dos. Roberto avanza, mientras que una escena muestra cómo los japoneses, siempre de ojos rasgados pero notoriamente redondetes, se esconden camuflados entre la maleza. Esta escena me parece muy importante para lo que vendrá en los siguientes años, puesto que es como si se perdieran en el negro de la maleza, y lo que me parece es que esta película es de las últimas en las cuales se presenta muy evidentemente al enemigo. Así pues, el batallón de Roberto avanza y es sorprendido por los japoneses ocultos. Todos traen rifles y ametralladoras pero nadie dispara una sola bala, por lo que es un cuerpo contra cuerpo que a veces parece lucha libre. La única vez que Roberto usa su rifle es para ensartárselo a un enemigo, y la toma continúa mientras el arma se mantiene en frente de la cámara. A la distancia, Carlos se levanta (queriendo decir que los hermanos tienen un sexto sentido) y hace que avancen pero para ese momento ya se llevaron a Roberto con el general.



Esta secuencia muestra que los japoneses son montoneros, cobardes que se esconden para atacar por sorpresa y que, a fin de cuentas, no “juegan limpio”, todo lo contrario de los aliados, puesto que el batallón de Carlos avanza (la verdad muy ingenuamente) al descubierto y son emboscados por el enemigo. De esta manera, mientras interrogan a Roberto, su hermano muere. Queda muy bien evidenciada así la naturaleza *malévola* de los japoneses. Esta escena, por otro lado, hace quedar un poco estúpidos a los americanos, puesto que sí, es innegable que fueron muy valientes, pero prácticamente se dejaron acribillar. Aunque se venguen con el granadazo que lanza Carlos al final.

El general que interroga a Roberto, en tanto, es parecido al de Soler de *Soy Puro Mexicano*, aunque no tiene los rasgos que ridiculizaban a Osoruki Kamasuri, ya que no tiene ni los lenticitos ni el bigotito, y el peinado no se le ve porque trae casco pero dudo que fuera igual. Sin embargo, habla igual, pausadamente, cambiando los verbos de sitio, con cierta autocomplacencia y una risa burlona, mientras interroga a Roberto sobre la conformación del escuadrón en que este se encontraba. La verdad, el diálogo parecía más destinado a explicarle a la audiencia la situación de los combatientes migrantes dentro del ejército norteamericano que a clarificar las intenciones de los japoneses. En todo caso, la discusión inicia con el cuestionamiento del japonés de que quien dirija a la escuadra sea un mexicano (cómo lo supo es la gran pregunta pero probablemente a estas alturas también se podría caracterizar a los japoneses como personas que intuyen más allá de lo evidente...), convencido de que “creía que todos los oficiales aliados ser norteamericanos”. A esto Roberto le contesta con una de las frases más divertidas y solemnes de la película, “los soldados de la democracia tenemos el lugar que nos corresponde”. Lo cual, evidentemente, se dirige a establecer que, si un mexicano se une a la lucha aliada, su papel no necesariamente será el de subordinado, por lo que no obtendrá sólo trabajos menores.



Confrontado con la actitud “valiente” (aunque más bien de gallito) de Roberto, el general nipón decide hacer que este hable, martirizándolo atado a un mástil y ordenando que le den vueltas a un torniquete que tiene en la cabeza. Por la forma en que Roberto decide responder al interrogatorio (callando), su actitud remite al martirologio de los santos (y, hasta cierto punto, al de Cuauhtémoc, símbolo por antonomasia del estoicismo de los mexicanos). Esto explica que durante el interrogatorio adopte la postura de San Sebastián, imagen fácil de relacionar para un público católico como el mexicano y que probablemente se inspiró de este imaginario. Pero además implica ver a un mexicano que no traiciona a sus ideales (y que prefiere quedar ciego a hacerlo) ante un japonés (incluso de mayor rango militar) que pasa del misticismo a la exasperación y pierde el control ante el silencio del mexicano, lo cual se nota cuando lo cachetea y le empieza a gritar “¡tu morir pero tener que hablar!”.



Para apoyar el suspenso, no ve cómo esta escena acaba, pues justo cuando está en su clímax el martirologio, la granada que lanza Salazar permite que se cambie de

escena y que la acción se traslade a la casa de Doña Amelia, a la cual llega Roberto ciego. Sin embargo, creo que con estas escenas se puede definir a la representación del japonés como una persona traicionera, enigmática, que disfruta teniendo el poder y ver sufrir al otro, además que muy autocomplaciente.

A mi modo de verlo, para el final de la película todos los elementos de representación del enemigo resultaban tan claros que iban directo al imaginario del espectador, razón por la cual el sacrificio heroico podía ser reemplazado por el religioso (pues, a fin de cuentas, el de Jesús sigue siendo el más conocido y difundido). Esto explicaría la última escena, en donde el bautizo permite que la cámara haga un *travelling* desde la acción hacia una cruz, en donde se detiene y que se mantendrá de fondo durante los créditos finales. Probablemente el enfoque a la religión y la espiritualidad permitiría aceptar mejor el sacrificio de los hermanos. Además, si se considera la contraposición entre un lugar salvaje, sin ley, en donde se tortura a los valientes, y la casa y la iglesia de los Fuentes, se trataba a fin de cuentas en una oposición efectiva que podía funcionar para el convencimiento del mexicano y de las razones de la guerra. Por otro lado, esta película exalta ese ideal de que lo que hay que proteger es a la tierra que ha sido buena con la familia, así como al mandato de la oficina de Propaganda que esgrimía la necesidad de que los personajes estadounidenses fueran mejor recibidos. Contraponiéndolo con un japonés, que era totalmente diferente, y extraño, era un buen inicio.

Una última consideración tiene que ver en cuanto al tipo de sociedad que se representa. Como ya expuse, *Soy puro mexicano* habla del enfrentamiento de un México representado por un campesino al Eje. Con *Tres hermanos* lo que es evidente es que no sólo se trata de una sociedad urbana sino también de una de clase media alta, educada, alfabetizada, y al día de los acontecimientos mundiales. En las revistas se continuarán resaltando las características indígenas de los mexicanos que enfrentan al Führer y sus secuaces, pero me parece que de aquí en adelante la contraposición campocidad cada vez será mayor. En todas las películas que vi hay una población provinciana, excepto en *Tres Hermanos*, que además se sitúa fuera del país. Esto puede diferenciarla, pero más bien creo que es la característica que empezará a predominar.

Una vez que se han visto las imágenes del cine, me gustaría contraponer las de la prensa semanal. Justo en el tercer trimestre de 1941 la revista *Hoy* empezó a circular con una nueva imagen. La portada, que a lo largo de los dos primeros años de la guerra se había realizado a partir de fotos (nacionales e internacionales) que describían el

acontecimiento más importante de la semana, fue cambiada por una serie de caricaturas realizada por Antonio Arias Bernal, en las cuales se trataba de poner en realce, hasta la exageración, las características de los personajes de la política mundial. Cabe mencionar que estos cartones no estaban exactamente puestos al día, sino que siempre hacían referencia a un acontecimiento que hubiera pasado en las semanas anteriores. Así, la primera referencia de México como país beligerante se presenta en portada hasta mediados de junio de 1942, con una serie de dibujos en donde un charro se arremanga frente a un nazi o bien afila su machete⁸⁷. Esto tiene que ver, en mi interpretación, con el hecho de que era un semanario de fondo, no tanto de noticias de última hora.



Revista *Hoy*, portadas del 13 de junio de 1942, 20 de junio de 1942 y 29 de mayo de 1943

A lo largo de los dos años que siguieron, estas caricaturas volverían una y otra vez sobre 5 figuras básicas, si bien algunas veces tocaban temas diversos. Estos eran: alemanes (grandes y con fisonomía cuadrada, o bien referencias claras y paródicas de Hitler, en general empuqueñecido), italianos (casi todos pintados en base a los usos y trajes mussolinianos, al igual que alegorías sobre el Duce), japoneses (amarillos, con ojos jalados, y en general chiquitos), estadounidenses (de diversas formas y tamaños, pero que se distinguían porque traían el sombrero o el traje con los colores y formas de su bandera, y muchas veces era la representación del tío Sam) y mexicanos (los cuales variaban mucho, pero podían ser o bien campesinos, resaltando el zarape y el sombrero, o bien el presidente Ávila Camacho, forzado y cuadrado). Muchas veces las representaciones de México y Estados Unidos hacían una clara alusión a la unidad entre

⁸⁷ *Hoy*, 13 y 20 de junio de 1942, respectivamente.

los dos países, pero de vez en cuando se nota también una actitud protectora del Buen Vecino hacia Latinoamérica. como en el caso de la caricatura del Don Juan.⁸⁸



De izquierda a derecha, de arriba abajo, las portadas de la revista *Hoy* de las fechas: 17 de enero de 1942; 24 de julio de 1943; 14 de agosto de 1943; 29 de noviembre de 1941; 30 de mayo de 1942; 26 de diciembre de 1942; 1 de noviembre de 1941; 25 de diciembre de 1943; 3 de julio de 1943

⁸⁸ *Hoy*, 1 de noviembre de 1941, portada.



Portadas de *Hoy* de las fechas 19 de septiembre de 1942, 25 de diciembre de 1943 y 8 de mayo de 1943

Las cinco figuras interactuaban en un muy amplio espectro de circunstancias. En general, sin importar la época o el suceso más reciente, los cartones de Arias Bernal hablaban de la inminente derrota de los enemigos, ya fuera minimizándolos o caricaturizando su situación. A veces la temática giraba en torno a alguna fecha especial que celebrara a los aliados (en orden de importancia 16 de septiembre, 22 y 28 de mayo, 4 de julio, 14 de julio), fechas de celebración social (1 y 6 de enero, 10 de mayo, 25 y 30 de diciembre) o que hicieran referencia al inicio de una estación y sus celebraciones.

De acuerdo a mis observaciones, a partir de la declaración de guerra y por el resto de 1942, todas las portadas de *Hoy* están dedicadas al tema bélico. La temática variaba entre sucesos internacionales o la postura de los participantes, lo cual tenía relevancia ya que en ese año se trata de configurar “la orquesta de naciones acordes”⁸⁷. Esto implica que se pinte la inclusión de Brasil con los aliados con la presentación de una mujer carioca bailando alegremente⁹⁰ mientras que para explicar la “traición” de argentina se pinta a un gauchito sobre una bandera nazi clavada en el cono sur. En 1943 la tónica se mantiene, si bien habrá un mínimo porcentaje de portadas dedicadas a otros asuntos de la vida cotidiana, pese a que estos estén relacionados de alguna forma con la guerra: el alza de precios, el empobrecimiento de la población, la construcción y modernización de la ciudad, o bien la disputa entre diferentes sectores políticos.

⁸⁷ *Hoy*, 25 de julio de 1942, portada.

⁹⁰ *Hoy*, 12 de septiembre de 1942, portada



Revista *Hoy*, portadas del 20 de febrero de 1943, 12 de septiembre de 1942 y 10 de julio de 1943

Antes de cerrar esta sección me parece necesario referir la película *Cinco fueron escogidos*, co-producción mexicana-estadounidense de 1942, de la cual no conseguí más que reseñas. Dirigida por Herbert Kline, quien había alcanzado la fama con *Forgotten Village*, esta película se realizó en dos versiones (inglés y español) y se inspiró en la destrucción nazi de Lidice, una aldea checoslovaca. La trama se basa en el drama de cinco rehenes elegidos para morir en castigo por el asesinato de un oficial alemán. En la versión mexicana los prisioneros fueron Joaquín Pardavé, Fernando Cortés, Andrés Soler, Julio Villareal y José Morcillo. Este es un ejemplo claro de cómo el *star system* se repartía en diversas combinaciones a lo largo de la década, pues Fernando Cortés participó en *La liga de las Canciones*, Andrés Soler en *Soy puro mexicano* y Julio Villareal en *Espionaje en el Golfo*.

Críticas al respecto de esta película hay muchas y muy variadas. *El Cine Gráfico*, por ejemplo, dice que es una “cinta de ambiente europeo y de palpitante actualidad, hecha en México. Tiene momentos patéticos, escenas divertidas y minutos de intensa espiritualidad verdaderamente inolvidables”⁹¹. El *Diario Fílmico Cinematográfico*, por otro lado, dice que “el argumento, la idea, es muy bueno. Lo que desgraciadamente ocurrió con la película es que el director quiso divertirse a costa del público, desconcertándolo”⁹². Esto se refiere, a mi entender, a que varias escenas dramáticas habían botado de risa al público.

Sin embargo, en la época esta película dio mucho de qué hablar puesto que fue una de las primeras producciones del Banco Cinematográfico con tema específico de

⁹¹ “Nuestra opinión” en *El cine gráfico*, 11 de julio de 1943, p. 2.

⁹² García Riera, *Op. Cit.* (Historia documental): II, p. 102

propaganda a favor de las Naciones Unidas. Además, en homenaje a la aldea checoslovaca y en un gesto gubernamental que marcaba la solidaridad mexicana antifascista, se le dio ese nombre a un pueblo de México, la actual colonia San Jerónimo Lídice⁹³.



⁹³ *Apud en* Vera Zemanová. *Una visión de la República Checa...*: P.1

2) 1944-1945: *La disolución del enemigo.*

Entre *Cadetes de la naval* y *Escuadrón 201*, las películas más representativas de este periodo, hubo casi un año de distancia, durante el cual no hubo producciones que hablaran tan específicamente de la guerra como estas dos. Sin embargo, hay un par que tocan otros aspectos de la guerra que es interesante que se analicen.

En primera instancia está *Amok*, primera película de Antonio Momplet, inspirada en un argumento de Stefan Zweig. Esta cinta, rodada y estrenada en 1944, fue muy famosa porque incluyó la adaptación de Max Aub y la primera interacción entre Agustín Lara (que hizo la música) y María Félix. En el caso personal, me llamó la atención porque centraba la acción en abril de 1939 en un trasatlántico con destino a Inglaterra, con lo cual pensé que podría hablar de la guerra. Esto no fue así, pero igual encontré un par de elementos interesantes.

La trama se basa en la historia del alcohólico doctor Jorge Martell (Julián Soler), quien se encuentra en el barco con la señora Trevis (María Félix), con la cual tuvo un romance tormentoso 7 años antes. A raíz de esta historia y atormentado por la culpa, huyó a la India, en donde trató de alejarse de la civilización y encontrar la cura contra la *fiebre del Amok*. Esto se interrumpe en el momento en que conoce a la señora Belmont (que es casi igual que la Trevis, sólo es diferente porque tiene el pelo negro), la cual le pide que la ayude a abortar a cambio de lo que sea. Martell, quien enloquece por ella y le pide que le retribuya con su amor, la sigue a la ciudad, pero no la ayuda, por lo que la señora Belmont aborta con una curandera que prácticamente la mata. Martell llega a tiempo para que ella muera en sus brazos y le promete guardar el secreto. Finalmente, se entiende que Martell está en el barco acompañando al señor Belmont a Inglaterra, el cual desea hacer una autopsia de su mujer. Sin embargo, al ver a la señora Trevis, Jorge enloquece, tira el ataúd al mar para guardar el secreto de la señora Belmont y se dispara (mal, por lo que muere en un quirófano).

Evidentemente este drama no tiene nada que ver con la guerra, excepto que ocurre justo antes de que esta estalle, y fuera de México. Esto permitió, por tanto, que dentro de la película se hicieran insinuaciones sobre la situación política del mundo. Como uno de mis intereses era ver si, más allá de una película específicamente de propaganda, se hablaba de la guerra en el cine comercial, menciono esta película como un ejemplo afirmativo a este cuestionamiento.

Por ejemplo, en una escena de la película, Jorge Martell y el doctor Rozier discuten sobre las causas de la enfermedad del Amok, a la cual el primero describe como “esa especie de hidrofobia humana y monomanía homicida”. Rozier, que representa la sabiduría de quien ha vivido ahí desde hace años, entonces decide pasarle el periódico y le indica que “parece que Europa entera también quisiera correr el Amok”.

Francisco Peredo dice que esta actitud, sobre todo a partir de 1943, es constante en el cine comercial mexicano. “El conflicto bélico estaba pues en el ambiente, en la vida cotidiana y se podría decir que en casi todos los filmes mexicanos y no únicamente los que se consideraban específicamente alusivos a los temas bélicos”⁹⁴. Esto explica, por ejemplo, la participación de Gloria Marín cantando *El apagón* en *¡Qué hombre tan simpático!* (Dir. Fernando Soler, 1942). O bien, que en las *Divorciadas* de Alejandro Galindo (1943) una de las muchachas no quisiera salir al cine, harta de ver sólo películas de propaganda⁹⁵. Estas menciones incidentales superaron incluso el periodo de guerra, puesto que Tito Davison en *Que dios me perdone* (1947) centra su historia en una refugiada de guerra, María Félix, que hace de “extranjera enigmática... con una enfermedad poco conocida hasta entonces: psicosis de guerra, diagnosticada por Xavier Villaurrutia y José Revueltas”⁹⁶. A la vez, en el *Salón México* del Indio Fernández (1948) se incluyó una alusión al regreso del Escuadrón 201.

Por otro lado, *Amok* también representa la importancia que para México tenía introducirse dentro del mundo cosmopolita que simbolizaba la sección europea de la película. Martell demuestra que es un hombre sabio, aunque joven y atormentado, precisamente porque, en sus momentos de desgracia, aún puede recordar su dicha “paseando por los Campos Elíseos y Folies Bergère”.

Una forma diferente de dar paso al cosmopolitanismo, con tintes más bien panamericanistas, fue la participación de México dentro de la producción de Disney *Los tres caballeros*, continuación de las aventuras que el pato Donald y José Carioca vivieron a lo largo de América Latina en *Saludos, amigos* (1942). Realizada dos años después y con una trama excusada en el cumpleaños del primero, los dos plumíferos regresan, acompañados del México que representa el gallito Pancho Pistolas (“Two-gun” Roaster). Si bien se considera una producción estadounidense, la trama implicó

⁹⁴ Peredo, *Op. Cit.* p. 211

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Martínez Assad, *Op. Cit.*: p. 350

producción en Brasil y México, así como una importante participación de la oficina de Rockefeller, lo cual no sólo me da pie a introducirla dentro de este trabajo sino que también me permite hacer hincapié en el afán panamericanista de las cintas de Disney. En sus propias palabras “Mientras que la mitad del mundo está siendo obligada a gritar “¡Heil, Hitler!”, nuestra respuesta es decir “Saludos, amigos”⁹⁷. Será este mismo panamericanismo con afanes cosmopolitas lo que permitirá que Agustín Lara traduzca *Solamente una vez* como *You belong to my heart* y que el *¡Ay Jalisco no te rajes!* De Manuel Esperón se convierta en el himno *The three caballeros*.

Salvador Novo describe esta película como una “ensalada en lata”⁹⁸ que, subordinando al hombre a los animales dibujados, consigue dar una visión de México “lamentablemente idéntica a la que imagino que disfruta cualquier turista texano cuando, ya bastante borracho, aplaude en las variedades del Patio lo que toma por la expresión auténtica de México cuando ese trío de monigotes hace escarnio de los indios de México”⁹⁹. Novo acota esta crítica más abajo diciendo que tampoco es que se pueda esperar mucho de una visión extranjera si esa es la que imponemos obligando a que los turistas vayan sólo a Teotihuacan, Xochimilco y de nuevo El Patio.

De cualquier forma, seleccioné esta película-musical no sólo por la imagen exterior que da de México sino porque corresponde el gesto mostrando una visión del norteamericano que me parece importante delinear. Como ya anoté antes, en *La liga de las canciones* se le daba al norteamericano una posición benévola, como el “amigo de todos” que ayudaba a salvar el hotel (y de paso a la Hispanoamérica que este representaba). Siguiendo esta línea, en casi todas las películas de propaganda se puede notar la participación de un norteamericano en la trama. Este elemento, en sí, llama la atención, puesto que la “población” americana de estas películas tiene dos destinos: o se trata de mujeres enamoradas del héroe mexicano o bien muere (en el caso de *Soy puro mexicano* pasan las dos cosas): sólo *Cadetes de la naval* no cuenta con un personaje norteamericano.

Francisco Peredo opina, al respecto, que esto se debe a que, de esta manera, los estadounidenses aparecen en la trama como soporte de los mexicanos en la lucha, pero sin obtener el rol principal de la cinta. Según él, esto ocurre como variación o respuesta a todas esas películas hollywoodenses que “glorificaban la bravura, la humanidad y el

⁹⁷ *Apud en* Juan Manuel Aurrecochea. *Paquete de sorpresas...*: p. 129

⁹⁸ Novo, *Op. Cit.* p. 235

⁹⁹ *Ibid.*, p. 236

encanto del soldado estadounidense y fallaban en elogiar los esfuerzos y el valor de los australianos, británicos, hindúes y otros pro-aliados peleando en la guerra”¹⁰⁰. Para él, esto implica no sólo que sean los periodistas y los charros quienes ganan la pelea al Eje sino que esto es lo que permite que sean ellos quienes se queden con el amor de la gringa de la historia. A mi forma de verlo, en esta característica también se puede encontrar una tónica machista–misógina (que a fin de cuentas va perfecto para el espíritu que se quería promover): no sólo vencen al Eje por encima de los norteamericanos, también le ganan a estos al conquistar a sus mujeres.

En el caso de *Los tres caballeros* las cosas son un poco diferentes. Donald, que hasta en su vestimenta de marinero representa a Estados Unidos, está cumpliendo años, razón por la cual “sus amigos latinoamericanos” le hacen un gran regalo (un *Paquete de sorpresas*, como se iba a llamar la película) que es a fin de cuentas un viaje por el continente. La película se divide en tres grandes secciones, cada una representativa de una parte de Latinoamérica. Así, primero se cuentan dos historias que caracterizan el sur de América, referencias poco precisas a la Argentina con la historia de Polo, el pingüino friolento que huye de la Antártica, y la del gauchito con su burro volador. En un segundo momento aparece *Bahía*, secuencia dedicada a Brasil en donde Pepe Carioca reaparece. El plato fuerte, o en todo caso el episodio más largo, es *Piñata*, un tour de México a cargo de Panchito Pistolas. De esta manera, entre viaje y fiesta la película se convierte en el vehículo por el cual Brasil y México se presentan a sí mismos.

Mi duda es si podemos quejarnos de que se represente a nuestro país de la misma forma en que este había optado por exponerse desde que eligió que el motivo mexicano era la cultura del Bajío. Esta tradición visual, que se remontaba a los tiempos del Maximato, había comenzado con el delineamiento de un nacionalismo basado en una serie de elementos estereotípicos a través de los cuales se pretendía que la cultura popular representara a la mexicanidad. Aunque hoy en día la elección podría parecer controvertida, tiene una lógica indiscutible: después de un largo cuestionamiento en donde se trató de dilucidar qué era lo típicamente mexicano y a partir de ahí reducirlo a un cuadro representativo, al “enorme espectro de expresiones regionales típicas, poco a poco se fueron imponiendo los elementos de un cuadro regional, un tanto artificial, el del Bajío”¹⁰¹. La idea era formular un cuadro tan profundamente distintivo que

¹⁰⁰ Peredo, *Op. Cit.*: p. 230

¹⁰¹ Ricardo Pérez Montfort, *Una región inventada desde el centro*: p. 118-119

funcionara como contraposición y reacción a “lo extranjero- desde lo claramente identificable como gringo o francés hasta lo cosmopolita”¹⁰².

Respondiendo en todo momento a estos elementos, me parece que en más de un aspecto lo que se presenta en *Los tres caballeros* no se trata tanto de cómo veían a México los aliados sino de cómo México quería verse ante ellos. Para demostrar esto uno necesita sólo ver los periódicos de la época, o bien las imágenes que adornaban las portadas de *Hoy* en 1944. Sería cuestionable, por otro lado, decir que los periódicos tenían la misma visión que el extranjero. Pero no del todo, sobre todo si se considera la enorme influencia que una oficina como la OCAIA tenía sobre las publicaciones mexicanas.

Más allá de que la participación de México en esta película se pueda considerar, como dice García Riera, una “orgía de Mexican curious”¹⁰³, me parece importante verificar la imagen que se le da al extranjero en comparación con sus semejantes latinoamericanos. Porque, y aquí está lo interesante, José Carioca parece completamente compenetrado y conocedor de la tradición-cultura mexicana: como si América se dividiera en Estados Unidos y Latinoamérica, el único que se sorprende a cada paso es Donald. Mas allá, de que muchas veces esto se relacione con que se “enamora” de las mujeres que se encuentra en cada momento.

Según Salvador Novo, que a la vez se apoya en un argumento de don Enrique Contel, aquí es donde se encuentra el “genio” de Walt Disney, quien se concentró en el detalle “de que sea el pato quien, como dicen los del oficio, se robe la película, constituya su verdadero protagonista y no abdique nunca; ni aquellas secuencias del embrujo de Bahía o la *tronadera* espantosa de México podrían opacarlo de su importancia ni de su intervención vencedora”¹⁰⁴. Esto se debe, en mi opinión, a que muchas veces el protagonista se convierte también en el punto de vista desde el que estamos “conociendo” (o re-conociendo) Latinoamérica. Juan Manuel Aurrecochea llamaría a esto “el inconsciente de Disney seducido por un México que le permite conectarse con fantasías profundas que rebasan las intenciones propagandísticas de la época”¹⁰⁵. Más allá de que esto nos pinte al continente como un lugar pacífico y alegre, completamente alejado de la guerra que se libraba del otro lado del mar, es este mismo concepto el que facilita ligar las ideas de que nacionalidad implica unión de

¹⁰² *Ibid.*, p. 121

¹⁰³ Emilio García Riera, *México visto por el extranjero*: III, p. 19

¹⁰⁴ Novo, *Op. Cit.*: p. 236

¹⁰⁵ Aurrecochea, *Op. Cit.*: p. 133

regionalismos, y que esto, a gran escala, es lo mismo que decir panamericanismo... De esta manera, lo que se construye en la fantasía de Disney es “una postal de un “México típico”, construida no por el Departamento de Turismo Nacional, sino por el turista perfecto”¹⁰⁶.

El enemigo desaparece

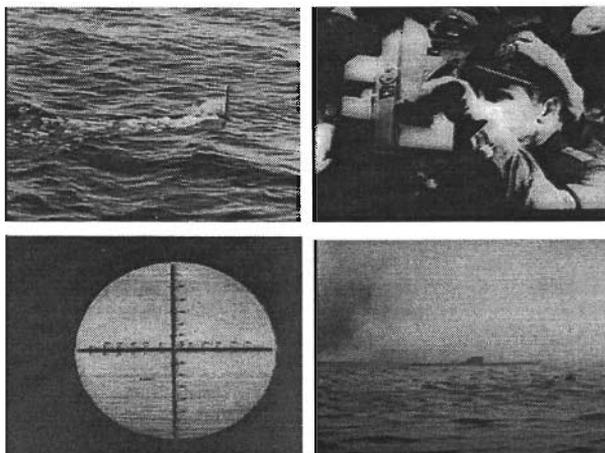
En contraste con estas producciones está la que Fernando Palacios dirigió en 1944, *Cadetes de la naval*, película que protagonizaban Ricardo Montalbán y Abel Salazar en el papel de dos aspirantes a cadetes que esperan poder servir a México en la guerra. Montalbán es Ricardo Almagro, el estudiante modelo, con familia y novia perfecta; a este se contraponen Salazar, quien interpreta a Cristóbal Colón Pérez, que viene de una familia modesta del pueblo de Purandirapécuaro (que supongo es una referencia a Michoacán), y quien no quiere ser marino pero estudia para cadete porque su padre es amante de la navegación –como su nombre lo demuestra-.

Cristóbal es casi el mismo personaje que representó Salazar en *Tres hermanos*, es decir, un joven que no tiene mucha emoción por el futuro y que prefiere divertirse a estudiar. Una vez que los dos quedan ordenados bajo el mando de Almagro, y a punto de zarpar, Cristóbal conoce a dos extranjeras con las que empieza a salir. Esto obliga a que Ricardo lo busque, encontrándolo borracho y, al tratar de encubrirlo, son enviados al consejo de honor, que los da de baja. (Por cierto, la escena del consejo es una de las más llamativas visualmente: el jurado está ubicado de tal manera - de frente a la cámara y delante de una ventana- que no se le ve la cara de ninguno de los consejeros, solo el cuerpo y un chorro de luz que cae hacia los enjuiciados. Preludio que podrían inferir que la razón cubría las acciones). Después del juicio Ricardo decide cubrir la falta de su amigo para evitarles la pena a los padres de este, y Cristóbal, al enterarse de la deuda de honor que tiene, decide seguirlo a todas partes. Entran a trabajar a un barco petrolero, que es atacado por un submarino nazi y que hiere a Ricardo gravemente. Cristóbal, en un gesto heroico (igual que en *Tres hermanos*), tira una granada para que el petrolero no caiga en manos enemigas. Ambos son rescatados, rehabilitados y reciben grandes honores, mientras que Ricardo finalmente se casa con su novia.

Aunque Riera dice que fue desafortunada, esta película sigue el esquema hollywoodense, aunque muchas veces se sugiere que tiene un tono burlesco. Entre otras

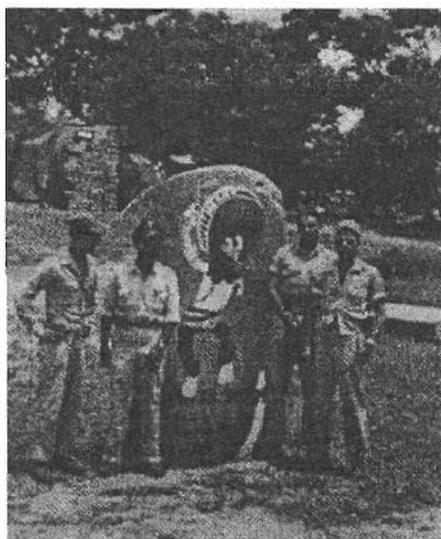
¹⁰⁶ *Ibidem*

cosas, una *vedette* imita a María Félix. Lo que aquí me había sorprendido es que no había ninguna escena en donde se personificara al enemigo. De hecho, sólo el enfrentamiento entre el petrolero y el submarino nazi podría mencionar esta característica, por lo que decidí analizar esa escena. Casi todo es un montaje de *stock shots* editado junto con escenas de los dos amigos en el petrolero trabajando. Ricardo, que siempre acaba siendo el que manda, descubre al submarino, que va emergiendo negro de las aguas, y organiza la defensa del barco. Una imagen única de la película se muestra entonces: un personaje vestido de uniforme negro observa a través del periscopio (mismo *stock shot* de *Espionaje en el Golfo*) y pone al petrolero en la mira.



Eso es todo lo que se tiene de enemigo en la película, por lo que estuve a punto de calificar de inservible esta película. No obstante, hay otra forma de ver esta efímera representación del enemigo, si se piensa que la película estaba hecha para aplaudir el heroísmo mexicano más que para enseñar quiénes eran los malos de la historia: probablemente era más importante señalar que el enemigo acechaba en la oscuridad e (igual que en *Tres hermanos*) atacaba por sorpresa. Por otro lado, el mérito de la película no habría sido tan evidente si no se relacionara directamente con la más aplaudida, propagandísticamente, de la época.

Los verdaderos Panchos pistolas



Pese a que el gobierno había prometido que “ningún mexicano, residente en el país, derramaría su sangre en los frentes de batalla”¹⁰⁷, el 24 de julio de 1944, el presidente envió al Escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Mexicana a entrenar a Estados Unidos, de donde salió con dirección a Filipinas el 27 de marzo de 1945. Se decidió enviar al escuadrón con base en la idea de que era mejor y más fácil de entrenar a un grupo reducido de combatientes, lo cual alejaba el temor de que los conscriptos fueran enviados a la guerra. Además, relacionando al destacamento con la aeronáutica, se proyectaba una imagen grandiosa y diferente del soldado mexicano. Se dice que los *aguiluchos*, al mando de Antonio Cárdenas Rodríguez causaron cerca de 30,000 bajas al enemigo y combatieron hasta la rendición de Japón, 14 de agosto de 1945, pero no regresaron sino hasta el desfile del 20 de noviembre. Siete de ellos cayeron, pese a que no todos en combate¹⁰⁸. Los *aguiluchos* (cuyo símbolo era el “gallito Pancho Pistolas”, buen ejemplo de cómo las películas influenciaban la vida cotidiana) tuvieron, no obstante, una importancia radical a nivel político para México, que gracias a ellos se justificó con derecho a sentarse en la mesa de los victoriosos y a participar en las conferencias de la posguerra, así como en la ONU.

¹⁰⁷ Ortiz, *Op. Cit.*: p. 199

¹⁰⁸ Musacchio, *Op. Cit.*: p. 1231

Escuadrón 201 se produjo como una película-homenaje, preparada para estrenarse al mismo tiempo que los *aguiluchos* regresaran de Filipinas. A partir de un argumento de Jaime Salvador, que también la dirigió, fue estrenada el 26 de noviembre de 1945 como una muestra de la “gloriosa contribución de México a la causa de los aliados”¹⁰⁹. Su plataforma para ello es mostrar un drama universal, en donde los personajes mexicanos “pudieron ser también europeos o americanos”¹¹⁰. García Riera también menciona que se trata de una película cuidada hasta el mínimo detalle, con grandes actuaciones y con el apoyo del subsecretario de la Defensa Nacional. Algunas críticas de la época dicen que la película llegó tarde puesto que fue estrenada seis meses después de la culminación oficial de la guerra y que, por ende, para un público harto de películas bélicas, que “anhela la paz y se dispone a convertirla en su espectáculo favorito (...) nace, pues, *Escuadrón 201* con un pecado: el de revivir uno de los momentos trágicos de la historia contemporánea”¹¹¹.

La historia es asombrosamente parecida a la de *Cadetes de la naval* (influencia, tal vez, de la productora de ambas, Films mundiales), excepto que aquí se repite la fórmula de dos hermanos que por el cariño que se tienen y la preocupación por México deciden enrolarse en la Fuerza Aérea. A ellos los acompañan Gregorio y José, respectivamente el hijo de un panadero español que anhelaba volar y un mecánico harto de que no hubiera refacciones por la economía de guerra. Una vez enlistados, muestran todas las fases de su adiestramiento y su vida en E.U. en espera de lanzarse contra los japoneses. Manuel, el inteligente y bien portado, se enamora de una gringa que, milagrosamente, canta muy bien en español, mientras que Pedro, el galán “coscolino” toma conciencia, se adiestra y se convierte en un hombre de una sola mujer. Todos están muy felices hasta que los envían a bombardear al enemigo. No se especifica que fuera a Filipinas, pero yo lo interpreto así en vista de que hacia allá fue a donde los mandaron en realidad. Por otro lado, el que no se especifique el lugar de pelea es importante, puesto que se está infiriendo que los mexicanos, una vez enviados al campo de guerra, pueden pelear en donde y contra quien les toque. De esta manera, la identidad del enemigo no es tan importante como el hecho de que quien lo combatirá es un mexicano.

¹⁰⁹ García Riera, *Op. Cit* (Historia documental): III, p. 37

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ “Se estrenó en México” en *El cine gráfico*, 2 de diciembre de 1945, p. 11



A partir de ahí, el montaje es muy parecido al del enfrentamiento en *Cadetes de la naval*, porque es una sucesión de *stock shots* mezclados con imágenes en las que los protagonistas están en el bombardero, platicando amablemente sobre la mejor forma de acabar con el enemigo, que sólo sale tres segundos en una trinchera permitiéndonos saber que se trata de japoneses (por la bandita blanca que traen en la frente). Todo el enfrentamiento que sigue sólo se verán los bombarderos enemigos y el del Escuadrón, sin que se pueda ver mejor cómo se caracteriza al enemigo.



Dentro de la trama, un bombardero enemigo dispara contra Gregorio y contra Manuel, quien muere, no sin que antes ellos “pasen a dejar su tarjeta de visita” y derriben a 5 aviones, a lo que ellos llamarían “darles una buena barrida”. Uno de los elementos importantes de la película es que hacen ver que los mexicanos, aunque estén en medio de una batalla a muerte contra un enemigo superior numéricamente, no pierden ni la calma ni el buen humor: cuando Pedro deja caer las bombas apunta “en la mera mera” de los nipones, les avisa que “ahora sí, ahí les va”, prepara el “segundo turno, y no se me amontonen porque es peor”. Finalmente, aunque en el ínterin haya

perdido a dos de sus hombres, avisa que “ahora, a casita”, en donde se realiza la ceremonia de los caídos por la patria en la cual el verdadero Escuadrón 201 desfiló y se gritaron los nombres de los caídos. En los créditos finales, se podía ver los nombres de los *aguiluchos* que cayeron en cumplimiento del deber, con lo cual la película trató de callar los chismes de que los muertos habían perecido en Georgetown, mientras se adiestraban (lo cual fue cierto a medias, cinco sí murieron en campaña, pese a que tres cayeron durante los entrenamientos).



Si bien esta historia se centra en el drama de los hermanos, la familia no se queda nunca demasiado atrás. Esto explica que los nombres fuertes del reparto representaran a los padres de los cadetes y permite inferir el hecho de que una de las ideas de la película era homenajear al pueblo de México, siguiendo la línea de que todos sufrieron la guerra y todos contribuyeron a ella, no sólo los militares. Pensada así, la película tiene tres “grandes” momentos de introspección a cargo de los padres del Escuadrón, en donde se exponen las ideas primordiales de la participación mexicana en la guerra: Carlos Orellana, el padre Gregorio, al momento de enterarse de la muerte de este suspira que “me lo han matao... pero está bien porque iba a pagar una deuda, la suya y la mía”, referencia clara hacia el recibimiento de españoles exilados durante la guerra civil y tal vez a la recomposición social que a partir de este evento había ocurrido; a la vez, en su monólogo final, Sara García implora “Dios mío, haz que ya no

haya más guerra. No te lo pido por mí. Te lo pido por todas las madres del mundo y por los hijos que no volverán”.

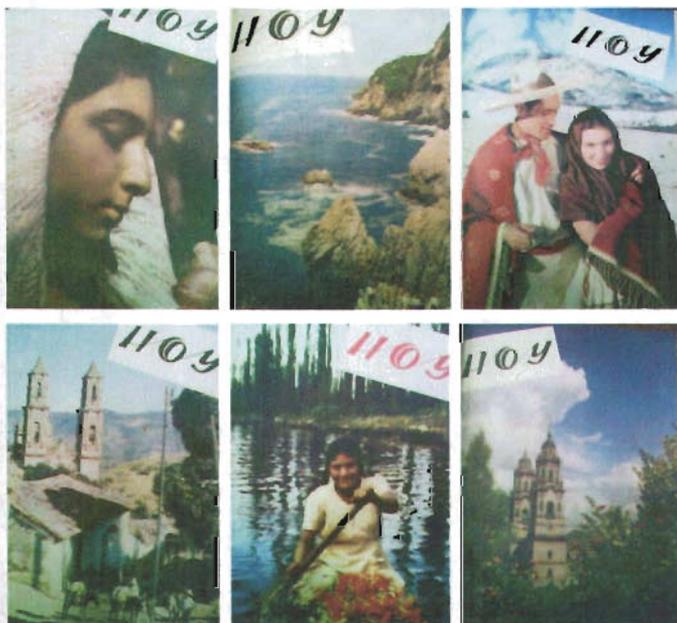
No obstante, el tercer discurso, a cargo de Domingo Soler, es en donde se engloba gran parte de la argumentación de la película. En esta escena, que además cierra la cinta, el padre de los héroes le explica a su hijo menor que, pese a que Manuel murió, “vive en ti como viven en mi todos aquellos que dieron su sangre para defender este suelo que estamos pisando” y que la importancia de su sacrificio es que “mientras México tenga hijos como Manuel esta tierra siempre será nuestra”. Ahora bien, el diálogo ocurre en medio de uno de los campos de cultivo de la familia, bajo un cielo que un grupo de aviones cruza en formación. Visualmente, esta escena recuerda la idea de que el Escuadrón protegía en el cielo a la tierra y a la población que esta representaba (el padre y el hijo vinculados a los surcos sobre los que hablan). Por otro lado, es importante sobre todo porque refuerza la idea de la división del esfuerzo de guerra esgrimida por Ávila Camacho al inicio del conflicto: “El ejército a las armas y la población civil a producir”¹¹².



Como esta era la segunda vez que los enfrentamientos no pasaban directamente al enemigo, empecé a suponer que lo que ocurría era que lo que se trataba de hacer era dar más una idea de un enemigo fuerte y que estaba en todos lados, más que la de la caricaturización que se había hecho en los primeros años de la guerra. Las portadas de *Hoy* me ayudaron a conformar esta hipótesis pues a partir de abril de 1944 las caricaturas de Arias Bernal desaparecieron y en su lugar las portadas empezaron a mostrar “el rostro de México”, es decir, eran fotos que tomaban con cuidado muchos de

¹¹² *La Prensa*, 29 de mayo de 1942, p. 3

los detalles que conformaban la identidad mexicana: un maguey, vistas de iglesias y monumentos, una tehuana con un arreglo de flores, un hombre trabajando en un telar, ollas de barro, etc.



De izquierda a derecha, de arriba abajo, portadas de *Hoy* de las fechas: 15 de abril de 1944, 8 de abril de 1944, 24 de junio de 1944, 17 de junio de 1944, 29 de abril de 1944 y 20 de mayo de 1944

Si algo tenían de diferente las imágenes es que ahora había un gran contraste entre objetos de colores alegres y algunas tonalidades negras en toda la portada, lo cual me parece que era para resaltar la diversidad de México, pero con cierta sobriedad, como algo hecho. Esto era totalmente lo contrario de las caricaturas de Antonio Arias Bernal.

Fuera de análisis se quedó *Corazones de México*, película de Roberto Gavaldón producida por la Secretaría de la Defensa como un “elogio a la conscripción militar a favor de la causa de los Aliados”¹¹³. Estrenada en 1945, la cinta, según García Riera, “se reducía a la simple sucesión de algunos casos ejemplares”¹¹⁴ en donde se ponía de manifiesto la importancia de que los jóvenes abrazaran su destino como defensores del

¹¹³ García Riera, *Op. Cit.* (Historia documental): III, 30

¹¹⁴ *Ibidem*

país. De acuerdo a las reseñas hemerográficas, en la película no se encuentra ningún tipo de enfrentamiento con el enemigo, sino, a lo mucho, alusiones al heroísmo de quienes murieron en el hundimiento del *Potrero del llano*, afirmaciones patrióticas y maquetas que representaban los grandes momentos de la historia bélica mexicana.

Esta ausencia no me impide marcar una notoria relación entre los personajes de *Escuadrón 201* y los *Cadetes de la naval*, quienes, aunque sean personas que vengan del campo, en realidad son siempre de una clase alta y educada (de hecho, Manuel es importante en la familia porque será el primero de su casa en convertirse en bachiller), que puede permitirse el lujo de que sus hijos se vayan a la guerra pero que también está conciente de que lo están haciendo por el bien de su propiedad (*Escuadrón 201* señala constantemente, mediante la figura del padre de la familia, la importancia de amar la tierra, que es la que da de comer). Este carácter educado y abierto les permite estar bien ubicados en cualquier lugar, ya sea Guadalajara, la ciudad de México, Veracruz o el extranjero.

Por ende, está hablando de la transformación de una sociedad provinciana hacia la urbana y de la posibilidad de que todo México forme parte del cosmopolitanismo mundial: promueve participar en el mundo, pero sin olvidar las costumbres y tradiciones que lo identifican como una nación independiente. Así enmarcado, es mucho más sencillo comprender cómo es que Jaime Salvador proponía que su épica del *Escuadrón 201* pudiera enlazar al sufrimiento de México con el de todo el mundo y hacer sentir a los aliados que los mexicanos formaban parte de su lucha, sin tener que incluir a un enemigo en la trama.

IV. A modo de conclusión

Analizando la representación del enemigo en las últimas cintas sobre la guerra, y correlacionando su imagen con las de la prensa, me parece que se puede evidenciar una aparente y constante disolución de la caracterización de este, la cual depende directamente del contexto histórico del momento. Si en los primeros años era necesario hacer presente al *enemigo al acecho*, en gran medida caricaturizándolo, para que el público indiferente accediera y apoyara una guerra que se veía tan lejos, para 1944 ésta se había convertido en un elemento de la vida cotidiana, por lo que era necesario darle una visión más terrible que de mofa al adversario. Esto permitiría explicar por qué se seguía peleando.

De la misma manera, en los primeros años las películas requerían de una mayor minuciosidad en el recuento de los daños, así como mayor presencia de quintacolumnistas en sus tramas pues esto explicaría la importancia de una actitud firme ante un enemigo tan peligroso. Para 1945, con la reconquista del territorio europeo en marcha, al igual que la carrera por Berlín, con el Eje arrinconado y la participación del país tan definida, no había que convencer a nadie de que los malos eran los alemanes o los japoneses. Lo que había que mostrar era que los mexicanos eran soldados valerosos. El público mexicano necesitó mucho más empuje al inicio del conflicto, cuando el Estado se encontraba con una enorme población en contra de entrar a la guerra, más que al final, cuando no sólo era evidente que el enemigo era muy fuerte sino que además pelear era la única forma que tenía México para mantenerse a la vanguardia.

A estas consideraciones habrían de sumarse los que la población añadió en el transcurso de la guerra a la vida cotidiana, en donde muchas veces era más importante sortear los problemas que la economía de guerra implantó. La preocupación por un duro periodo de posguerra se implantó también con mucha fuerza. En estas condiciones, me parece que era mucho más necesario un imaginario cinematográfico en donde se hablara más de héroes que de los villanos contra quienes peleaban.

El cambio se nota incluso en la diversidad de ambientes e intereses de cada periodo. Mientras que *Soy puro mexicano* y *Espionaje en el Golfo* se preocupan por recrear el ambiente de espionaje y a sus protagonistas, y *Tres hermanos* nos lleva al lugar donde se lleva a cabo la lucha, *Cadetes de la naval* y *Escuadrón 201* (sobre todo esta última) son películas que están mostrando al público el tipo de tecnología con que se contaba en México (que era moderna para la época aunque parezca de la era de

pedra para nosotros), razón probable por la cual los enemigos tuvieran que verse a la distancia. En todo caso, lo que es evidente es que ambas películas no querían dar una fisonomía al enemigo, sino aprovechar el tono misterioso y tenebroso de que podía aparecer por todos lados. Esto permitía, además, de que el espectador se preocupara más por las buenas cualidades de los mexicanos que, en oposición a la “maldad” del enemigo, podían hacerle vencer. Lo cual implicaba también hacer pensar que, aunque el adversario fuera tan poderoso y fuerte, la participación de México dentro del grupo de los aliados significaba, de cualquier manera, un apoyo que era mejor tener.

Renato González dice en La arqueología del régimen que “no trata de usar las imágenes para ilustrar teorías sino de interrogar a sus objetos para volver a las teorías pero con ánimo crítico”¹¹⁵. En mi trabajo intenté dar seguimiento a esta idea, así como a la de que el cine (a través del montaje) “convierte a las imágenes en signos de un lenguaje nuevo”¹¹⁶. Pensando en que éste funciona de esa manera, lo que me interesaría destacar es cómo en las películas de propaganda mexicana lo que se puede admirar es el nuevo discurso de un cine que se encuentra con las preocupaciones del Estado.

Dentro de las películas de guerra se encuentra no sólo la creación de un imaginario poderoso que apoyaba los lineamientos gubernamentales, sino también un viraje en las relaciones entre el gobierno y una industria que discrepó constantemente con el gobierno de Cárdenas, pero que dejó de hacerlo durante el régimen avilacamachista. El que esto ocurriera se debió, en gran medida, a las acciones que la guerra imponía, que entre otras cosas necesitaba de un gobierno menos radical, más neutral y, se podría decir, más complaciente con los productores. A raíz del contexto en que fueron creadas, resulta evidente que la intención de las películas de propaganda iba más allá de mostrar la naturaleza de la guerra a la que el país se enfrentaría: al exigir que varios de sus lineamientos se incluyeran en las tramas, el patriotismo establecido en la política de Unidad Nacional fungió como liga y forma de reconciliación entre los medios masivos de comunicación y el gobierno. Y, sin embargo, no fue mucho más allá. Al finalizar la guerra, el enemigo extranjero al que había que combatir, desaparecerá de las pantallas con la misma rapidez con la que se le había incluido en años anteriores: sombra y rastro de una época, llegará a nuestros días convertido en ligeras alusiones, nunca más como tema central de una película.

¹¹⁵ Renato González. *Los pinceles del siglo XX* en Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen: p. 17

¹¹⁶ Ibid., p. 19

Fuentes visuales:

Películas:

- 1.- *La liga de las canciones* (Dir. Chano Urueta, México, 1941)
- 2.- *Soy puro mexicano* (Dir. Emilio Fernández, México, 1942)
- 3.- *Espionaje en el golfo* (Dir. Rolando Aguilar, México, 1942)
- 4.- *Tres hermanos* (Dir. José Benavides, México, 1943)
- 5.- *Cadetes de la naval* (antes, *Dos pasiones*) (Dir. Fernando Palacios, México, 1944)
- 6.- *Amok* (Dir. Antonio Momplet, México, 1944)
- 7.- *Los tres caballeros* (Norman Ferguson y Harold Young, E.U., 1944)
- 8.- *Escuadrón 201* (Dir. Jaime Salvador, México, 1945)

Noticieros cinematográficos:

Noticieros EMA, de 1940 a 1945

Revistas y periódicos:

Hoy (1941-1945)

El Cine Gráfico (1942-1945)

Exélsior (mayo de 1942-noviembre de 1945)

La Prensa (mayo de 1942-noviembre de 1945)

Otros:

Imágenes de los archivos *Eventos de Manuel Ávila Camacho y Unidad Nacional*.

México, Clío, 1995

Cuando la sombra de la duda se cruza en el camino (Dir. Ricardo Pérez Montfort, México, 1992)

Tiempos de guerra (Dir. Oscar Menéndez, México, 1992).

Humanidad... ¿Hasta dónde nos vas a llevar? (Dir. Julio Pliego, México, 1992)

Sitio de Fuerzas Aéreas Latinoamericanas e Ibéricas (Sitio oficial de la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana) <http://me1629.tripod.com/>

Bibliografía:

Teoría:

- Balló, Jordi. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine.
Barcelona, Anagrama, 2000. 291 p.
- Burke, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.
Barcelona, Crítica, 2001. 241 p.
- Chartier, Roger. El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona, Gedisa, 1995. 276 p.
- Mirzoeff, Nicholas. Una introducción a la cultura visual [1999] Barcelona, Paidós, 2003. 353 p.
- Panofsky, Erwin. El significado en las artes visuales [1955] Madrid, Alianza Editorial, 1979. 386 p. (Alianza Forma, 4).

Contexto histórico:

- Cárdenas de la Peña, Enrique. Gesta en el golfo. La Segunda Guerra Mundial y México.
México, Primicias, 1966. 283 p.
- González Mello, Renato et al. Los pinceles de la historia. Arqueología del régimen.
México, Patronato del Museo Nacional de Arte - UNAM: IIE – Banamex, 2003.
- José Agustín. Tragicomedia mexicana I. México, Planeta, 2004. 274 p.
- Moya Palencia, Mario. 1942, ¡Mexicanos al grito de guerra! 2 ed. México, Miguel Angel Porrúa, 1992. 188 p.
- Martín del Campo, David. Cielito lindo [2000] México, Planeta DeAgostini-Conaculta, 2003. 222 p. (Grandes novelas de la historia mexicana).
- Mejía Barquera, Fernando. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939). Fundación Manuel Buendía: www.mexicanadecomunicacion.com.mx
- Musacchio, Humberto. Milenios de México. Diccionario enciclopédico de México.
México, Hoja Casa Editorial, 1999. Tomo II (Raya en el agua)
- Novo, Salvador. La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas del Río. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994. 727 p. (Memorias mexicanas)
- Novo, Salvador. La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994. 457 p. (Memorias mexicanas)
- Ortiz Garza, José Luis. México en guerra. México, Planeta, 1989. 230 p.

- Torres Ramírez, Blanca. Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial. México, El Colegio de México, 1988. 380 p.
- Von Mentz, Brígida *et al.* Los empresarios alemanes, el Tercer Reich y la oposición de derecha a Cárdenas. Tomo II. México, CIESAS-Ediciones de la Casa Chata, 1988. 390 p.
- Zemanová, Vera. *Una visión de la República Checa y sus Relaciones con México*. Versión escrita del programa de radiotransmitido el 01 de abril de 2003 en RadioUNAM. www.sre.gob.mx/imred/difyext/transcripciones/radio03/

Historia del cine:

- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge. Carteleras cinematográficas. 1940-1949. México, UNAM: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1982. 593p.
- Aurrecochea, Juan Manuel. "Paquete de sorpresas. Disney, México y *Los tres caballeros*" en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Nueva época, número 620, febrero de 2003. México, Ciudad Universitaria, 2003. p.129-133
- García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997. México, Mapa, 1998. 466 p.
- García Riera, Emilio. México visto por el cine extranjero. México, Era-Universidad de Guadalajara, 1987. 6 tomos.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo II: 1941-1945. México, Era, 1970. 324 p.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo III: 1945-1948. México, Era, 1971. 370 p.
- Fein, Seth. "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano" en *Historia y grafía*, número 4, enero de 1995. México, Universidad Iberoamericana, 1995. p. 137- 176.
- Martínez Assad, Carlos. *El cine como lo vi y como me lo contaron* en Rafael Loyola, Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40. México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1986. p. 339-360 (Los noventa, 9)
- Peredo Castro, Francisco Martín. Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta. México, UNAM: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos/CISAN, 2004. 509 p.

Pérez Montfort, Ricardo. *Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937* en Estampas de nacionalismo popular mexicano. México, CIESAS, 1994. p. 113-135.