



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Campo: Historia, historiografía y construcción del conocimiento histórico de América Latina

El cine mexicano como herramienta de propaganda hacia América Latina

1934-1952

TESIS

Que para optar por el grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

PRESENTA:

Mtro. Jesús Roberto Bautista Reyes

Director:

Dra. Mónica Magdalena Toussaint Ribot

Instituto Mora

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. Noviembre de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Índice

| | |
|---|-----|
| Agradecimientos..... | 6 |
| Introducción..... | 7 |
| Capítulo 1. Para entender al Estado mexicano como creador de propaganda fílmica | |
| Introducción..... | 15 |
| Una aproximación historiográfica..... | 16 |
| Para entender y analizar la propaganda..... | 25 |
| El Estado mexicano como creador de propaganda..... | 37 |
| 1. La nueva religión: El Estado revolucionario..... | 43 |
| 2. La comunidad mexicana..... | 45 |
| 3. Los enemigos de la patria..... | 49 |
| Consideración final sobre la propaganda..... | 50 |
| Capítulo 2. El cine de contenido social. El fortalecimiento de la propaganda fílmica, 1934-1940 | |
| Introducción..... | 52 |
| La revolución se hace proyecto político..... | 54 |
| Un Estado interesado en la cinematografía..... | 58 |
| El fortalecimiento de la propaganda gubernamental: Convenio con CLASA..... | 64 |
| La institucionalización de la propaganda..... | 69 |
| 1. Exaltar el patriotismo..... | 74 |
| 2. Enaltecer el presidente..... | 75 |
| 3. Enaltecer la cultura mexicana..... | 76 |
| 4. Fomentar el turismo..... | 76 |
| La circulación de películas en América Latina..... | 77 |
| Las campañas del cardenismo en pantalla..... | 87 |
| 1. La campaña antialcohólica..... | 88 |
| 2. La lucha contra las enfermedades..... | 93 |
| El indigenismo en la pantalla..... | 93 |
| Reacciones al cine de contenido social..... | 102 |
| 1. La añoranza porfiriana..... | 104 |

| | |
|--|-----|
| 2. La hispanofilia del cine mexicano..... | 105 |
| 3. La Iglesia como opositora..... | 107 |
| Allá en el Rancho Grande: ¿Una crítica al cardenismo?..... | 108 |
| El nacionalismo revolucionario salta de los campos de batalla a la pantalla..... | 115 |
| Consideraciones finales..... | 121 |
| Capítulo 3. El cine nacionalista: La unidad frente al peligro externo, 1940-1945 | |
| Introducción..... | 124 |
| México como campo de batalla ideológico..... | 127 |
| 1. España a la conquista cultural de sus antiguos territorios..... | 127 |
| 2. México y Estados Unidos en la alianza contra el Eje..... | 130 |
| El surgimiento de la Dirección General de Información..... | 141 |
| Un nuevo interés del Estado mexicano en la industria cinematográfica..... | 145 |
| 1. La censura..... | 145 |
| 2. El Banco Cinematográfico..... | 148 |
| El nuevo cine del Estado mexicano en tiempos de guerra..... | 153 |
| Los temas en el cine mexicano..... | 157 |
| La conquista de Europa..... | 159 |
| Para educar al pueblo latinoamericano o mexicanizar a Latinoamérica..... | 163 |
| 1. Doña Bárbara..... | 166 |
| 2. Canaima..... | 168 |
| 3. Literatura Universal..... | 172 |
| Continúa la hispanofilia de la cinematografía mexicana..... | 178 |
| La bella época..... | 181 |
| Los ecos de la guerra en pantalla..... | 182 |
| 1. Alusiones directas a la guerra..... | 182 |
| 2. ¿Francia aliada o enemiga?..... | 186 |
| México y América Latina..... | 188 |
| México y Argentina en la disputa cinematográfica por Latinoamérica..... | 193 |
| 1. Sucesos argentinos, la presencia de México en Argentina..... | 205 |
| 2. Reacciones al nuevo panorama cinematográfico..... | 209 |

| | |
|---|-----|
| El fin de la guerra..... | 212 |
| La repercusión de la guerra..... | 216 |
| La unidad nacional en pantalla..... | 219 |
| Consideraciones finales..... | 222 |
| Capítulo 4. El cine de interés nacional. El progreso alemanista en pantalla, 1946-1952. | |
| Introducción..... | 224 |
| Al margen del nuevo orden..... | 225 |
| Un cambio de rumbo: el nuevo modelo de industrialización..... | 230 |
| El impulso a la industria cinematográfica: El cine de interés nacional..... | 233 |
| 1. Banco Nacional Cinematográfico..... | 241 |
| 2. La Ley y el Reglamento de la Industria Cinematográfica..... | 244 |
| El imaginario sobre lo caribeño: el cine de rumberas..... | 251 |
| Formulas comprobadas en el cine mexicano..... | 254 |
| 1. El melodrama ranchero y la épica revolucionaria..... | 254 |
| 2. La añoranza porfiriana..... | 255 |
| 3. Se reanuda la lucha contra las drogas en pantalla..... | 256 |
| 4. La hispanofilia y la presencia de Jorge Negrete en España..... | 257 |
| Las aspiraciones a premios en Europa..... | 262 |
| El Estado en pantalla internacional: El festival de Bruselas..... | 267 |
| La propaganda fílmica del Estado alemanista..... | 271 |
| 1. El nuevo hombre de la revolución institucional..... | 271 |
| 2. El realizador oficial de la propaganda cinematográfica..... | 279 |
| Los proyectos que fracasaron..... | 289 |
| El nuevo discurso nacionalista: un revolucionario letrado y anticomunista..... | 293 |
| México y Argentina en la pantalla después de la guerra..... | 304 |
| Surge el cine de interés público..... | 310 |
| La elección de un camino..... | 311 |
| Consideraciones finales..... | 314 |
| Epílogo. El cine de interés público: ¿Se agudiza la crisis en el cine mexicano?... | 317 |

| | |
|--|-----|
| El Plan Garduño ¿Un nuevo control del Estado?..... | 317 |
| Conclusiones Finales..... | 327 |
| Fuentes documentales..... | 333 |
| Bibliografía..... | 333 |

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), por el apoyo financiero brindado a lo largo de mis estudios, pues fue indispensable para realizar la presente investigación, ya que mediante él fue posible la estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires (UBA) para la consulta de material que de otro modo hubiera sido muy complicado tener acceso. Al Posgrado en Estudios Latinoamericanos por haber confiado en mi proyecto de investigación y darme la oportunidad de estudiar en sus aulas, posibilitando con ello el mejoramiento de mis habilidades y conocimiento.

Un agradecimiento especial a la doctora Mónica Toussaint por su tiempo y labor invertido a lo largo de este proceso, pues sus comentarios y sugerencias, me permitieron enriquecer y fortalecer mi trabajo. Es necesario resaltar, que su apoyo no se limitó al ámbito institucional, pues sus sabios consejos me ayudaron a retomar mi camino en un momento complicado de mi vida. No encuentro los medios para agradecer toda la gentileza, nobleza y paciencia mostrada, que sin lugar a dudas fueron importantes para que lentamente retomara la confianza.

Aprovecho para agradecer a la Dra. Felicitas López Portillo Tostado y al Dr. Francisco Peredo Castro por su ayuda y disposición, pues sus sabios consejos y recomendaciones me permitieron progresar y reforzar la investigación, ya que me ayudaron a solucionar interrogantes que paulatinamente iban surgiendo. Fueron importantes los comentarios de la Dra. Laura Muñoz Mata y la Dra. Maya Victoria Ibargüen Aguiluz, ya que me permitieron redondear y ubicar las fallas que todavía presentaba mi trabajo.

A la memoria de mi padre que siempre apoyo mis sueños y nunca dejará de ser una parte importante en mi vida. Agradezco el apoyo de mi familia y a todos mis sobrinos que con sus risas y travesuras han alegrado mis días y sin darse cuenta, fueron una parte vital en la consolidación de uno de mis sueños. Del mismo modo, a Cire que mediante su apoyo y comprensión le ha dado luz a mi existir y han llenado de dulzura mi existencia.

Introducción

La presente investigación tiene por objeto analizar la labor del Estado mexicano como creador de propaganda fílmica para difundir los logros de la revolución. Ello dio origen a una preocupación para definir una imagen de 'lo mexicano', al tiempo que estrechaba sus relaciones diplomáticas con Latinoamérica de 1934 a 1952.

Dada la complejidad del tema, en el presente trabajo sólo se mencionaron algunos países para ejemplificar la relación Estado-Estado que se dio entre México y Latinoamérica en el periodo antes dicho, con lo que pudimos ofrecer una visión de la política exterior regional; por esta razón, se prestó atención a las representaciones dentro de la filmografía de la época, ya que estas cintas se caracterizaron por difundir estereotipos y posturas políticas propias del periodo. No obstante, este trabajo no se centró en un estudio de las diversas empresas cinematográficas y sus relaciones de negocios en las diferentes naciones, pues esto rebasa el interés de nuestro estudio.

En cuanto a la periodización de este proyecto, la fecha de inicio de 1934 obedece a que fue durante la presidencia de Lázaro Cárdenas que la propaganda fílmica que venía realizándose desde los años veinte, recibió un mayor impulso y fortalecimiento desde el Estado. Así, se entiende el convenio firmado con la empresa Cinematográfica Latinoamericana (CLASA) y la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, encargado de la supervisión y realización de la propaganda fílmica. Dichas medidas, se encuentran englobadas en lo que se definió como cine de contenido social.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, Estados Unidos y la Unión Soviética se posicionaron como modelos a seguir. En ese contexto la industria cinematográfica mexicana tuvo que enfrentarse al *american way of life* impulsado y difundido por las empresas hollywoodenses. A nivel interno, el gobierno alemanista se enfocó en el desarrollo de un cine de interés nacional, según muestra la transformación del Banco Cinematográfico, formado en 1942 como una institución privada, en Banco Nacional, y la expedición de la Ley y el Reglamento de la Industria

Cinematográfica en 1949. Ello trajo consigo una serie de medidas que buscaban frenar la crisis que enfrentaba el cine nacional, provocando que en 1952 surgiera el llamado cine de interés público, que a su vez dio pie a la elaboración del Plan Garduño, para intentar remediar el declive de la industria. A este proceso se sumó la presencia de la televisión como un nuevo medio de difusión que paulatinamente desplazó al cine como herramienta de propaganda.

El trabajo quedó dividido en tres grandes apartados que corresponden a tres periodos: el cine de contenido social, 1934-1940; el cine de unidad nacional, 1940-1946; y el cine de interés nacional, 1946-1952. Ello responde a que, en el periodo propuesto, el Estado se preocupó cada vez más por ejercer un control sobre la industria cinematográfica, provocando con ello que cada presidente (Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés), por medio de medidas legales y económicas, incentivara el desarrollo del cine, y al mismo tiempo, se interviniera mediante la censura, propiciando un tipo de filmografía muy característica de acuerdo a los intereses y objetivos inmediatos.

De este modo, el Estado mexicano, mediante la presión política (censura) y el desarrollo de una estructura económica (Banco Cinematográfico y, posteriormente, Banco Nacional Cinematográfico), no sólo logró intervenir en el desarrollo cinematográfico del país, sino que al mismo tiempo, alentó y difundió aquel cine que consideró más de acorde a su visión. En ese sentido, como afirma Julia Tuñón el cine no es sólo un dispositivo de imágenes, sino que también fue un campo de tensiones de diversos grupos con tendencias políticas diversas,¹ que se preguntaron qué tipo de país se quería proyectar. Ello explica que personajes como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y Silvestre Revueltas, por mencionar algunos, se mostraran interesados en participar en aquel proyecto de construir un cine nacional, dando como resultado que la industria cinematográfica diera cabida a un gran número de voces contradictorias dentro del proyecto nacional surgido de la revolución.

¹ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/IMCINE, 2003, p. 14.

En ese sentido, es indispensable aclarar que se piensa al cine como industria cultural, pues buscaba divulgar una idea mediante la manipulación del contenido, para conseguir el objetivo de cambiar la opinión pública, con el fin de estandarizar comportamientos y maneras de pensar. Es decir, se apoyó a la industria cinematográfica para emplearla en la creación de una identidad nacional exportable al resto del continente, de tal manera que se alentaron narrativas cargadas de un nacionalismo que buscaban responder a la pregunta de qué era ser mexicano. A pesar de ello, el proceso de realización de una película se sujetaba a las fases económicas de producción, distribución y exhibición, que al final le daban su característica de industria económica.

Así, se entiende que el Estado mexicano interviniera en la realización de películas, ya fuera como productor o como impulsor de empresas privadas, que necesitaron de un financiamiento adecuado para garantizar su competencia ante las películas extranjeras. Se puede mencionar a empresas como: Grovas, Filmex, CLASA y Posa Films. Además, los trabajadores que conformaron el sindicato afiliado a la Central de Trabajadores Mexicanos (CTM) estaba compuesto por: personal de distribución y exhibición, actores, autores y adaptadores, compositores, directores, filarmónicos y técnicos.

En lo que respecta a la distribución, ésta se realizaba a través de empresas distribuidoras oficiales o privadas, tanto en territorio nacional como en el extranjero. En ese sentido, lo más emblemático fue la constitución en 1945 de Películas Mexicanas S. A. que agrupaba a Clasa Films, Cinematográfica Films, Producciones Grovas y Films Mundiales. Finalmente, la exhibición era el último eslabón en la cadena económica, concluyendo con el consumo del bien producido en la proyección de la película en los cines. Las cadenas más importantes eran: Operadora de Teatros de Jenkins-Espinoza-Alarcón y Cadena Oro de Emilio Azcárraga.

Todavía queda por resolver ¿Qué cine se alentó? Es importante destacar que el público latinoamericano, que en su mayoría era analfabeta, llenaba las salas de exhibición que proyectaban un cine proveniente de Europa y, principalmente, de

Estados Unidos. El género predilecto de dicho público era el melodrama, mismo que se adaptó en el tango argentino y en el cine mexicano. Se alimentó de la tradición oral que retomaba los romances y coplas provenientes del teatro del siglo XIX y al mismo tiempo, de los espectáculos públicos como el circo y las fiestas.² Las principales características del melodrama eran: un argumento sentimental, el triunfo del bien sobre el mal y los personajes que solían ser estereotipos como la madre abnegada y buena, la prostituta mala, el villano sin escrúpulos, la joven inocente y el héroe incorruptible. La aventura de la trama se enfocaba en mostrar cómo el héroe se reponía frente a las pruebas que el destino había puesto en su camino, antes de encontrar el final feliz, mientras el malo de la historia recibía su castigo terrenal.

El punto donde convergía todo era la familia, que evidenciaba el sentir de aquel pueblo sin rostro pero personificado en pantalla. El lugar predilecto para desarrollar la historia era aquel donde se daba la convivencia cotidiana, como las calles y plazas, y por qué no, la casa como sinónimo de hogar. De manera que, el melodrama mexicano adquirió un estilo propio y particular, que iba más allá de intercalar canciones en la trama o el apoyo de un acompañante cómico para el héroe, pues se aprovechó la pantalla para construir un proyecto de nación que mostraba un país idealizado, con formas de comportamiento para un futuro que se anhelaba, dando como resultado el surgimiento de un cine de acuerdo a nuestro proceso histórico, social y político: el alusivo a la revolución, el indigenista, el rancharo, el hispanófilo y el de añoranza porfiriana.

Es cierto que el cine es un fenómeno multitudinario, pero también fue una manera de comunicación que encontró el Estado para difundir su postura y objetivos. Con ello, el análisis de la filmografía nos permitió entender cómo las fuerzas conservadoras, opuestas al proyecto surgido de la revolución, se plasmaron en la pantalla (la añoranza porfiriana y la hispanofilia) y comulgaron y dialogaron con aquellos que apoyaron y difundieron una imagen del país que convenía (el

² Para mayor información sobre la relación del pueblo latinoamericano con respecto al melodrama se recomienda consultar: Jesús Martín Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural" en *Comunicación y Cultura*, No. 10, México, 1983, pp. 1-21.

indigenismo y la defensa de la revolución). En conclusión, se trataba de un movimiento que persiguió el objetivo de la creación de un cine mexicano que ayudara a crear y consolidar la conciencia de la nacionalidad.

En ese sentido, nos colocamos frente al dilema de un náufrago que escribe un discurso y lo lanza al mar en una botella de cristal con la intención de que un potencial lector lo encuentre y pueda entender su mensaje. Así, el náufrago podía simbolizar a dichos grupos que tenían una visión y posicionamiento político frente al país que se estaba construyendo, la botella de cristal era la misma película que en su interior guardaba discursos y tendencias, y el mar eran las salas de exhibición que posibilitaron la llegada al público de dicho discurso.

La filmografía se trabajó como una fuente primaria que contiene información específica de su contexto inmediato y que nos brinda la posibilidad de dilucidar las intencionalidades del gobierno mexicano en relación con otro Estado. Para enriquecer el análisis, dichas películas fueron contrastadas con otro tipo de documentación, como periódicos, revistas y las diversas entrevistas que se encuentran en el Archivo de la Palabra del Instituto Mora, lo cual nos permitió establecer la forma en que el gobierno interfirió en la industria cinematográfica y evidenciar el interés específico del Estado mexicano en difundir una cinematografía de acuerdo a su postura política internacional en un momento determinado. Así, como afirma Julia Tuñón, cuando se realiza un análisis histórico de las películas, se pueden comprender sistemas de ideas, creencias, actitudes, comportamientos, valores y actividades relativos a la construcción social de los grupos, que podría evidenciar un sistema complejo y por momentos contradictorio.³

Consideramos que el tema propuesto es importante para los estudios de relaciones internacionales porque nos abre nuevas perspectivas y preguntas hacia el pasado a través del análisis de la industria cinematográfica. Por un lado, permite entender cómo se gestaron los estereotipos de 'lo mexicano' desde el cine y, cómo fue que dicho imaginario se exportó dando origen a la visión del mexicano a nivel

³ *Ibid.*, p. 39

mundial. Por otro, nos brinda la posibilidad de entender aquellas relaciones “oficiosas” que en ocasiones no se pueden documentar porque no ha quedado evidencia resguardada en archivos, pero que sobreviven a través de otro tipo de fuentes primarias: las películas. Por lo anterior, es indispensable resaltar la originalidad temática y documental de nuestro proyecto.

El objetivo general del proyecto consiste en demostrar que, de 1934 a 1952, el Estado buscó difundir los logros de la revolución mexicana en las repúblicas centroamericanas, caribeñas y sudamericanas. Para ello, fomentó un cine que lo legitimara al interior y que, al mismo tiempo, le diera prestigio frente a las demás naciones. Es así que el cine se convirtió en una herramienta que permitió difundir la postura política internacional del gobierno, dependiendo del contexto en que se encontrara: los años previos a la guerra, la Segunda Guerra Mundial y los albores de la Guerra Fría.

Nuestra hipótesis central es que el Estado mexicano cooptó a la industria cinematográfica y propició o facilitó la difusión de una determinada producción fílmica pensando en mejorar el acercamiento cultural con otras naciones de América Latina. La segunda hipótesis es que, al mismo tiempo que se difundían estas cintas, que contenían el discurso político e ideológico del nacionalismo revolucionario del gobierno mexicano, se intentó crear al interior y hacia afuera una visión de lo que era “ser mexicano”. Esto se fue ajustando dependiendo del contexto mundial, de manera que la forma en que el Estado se sustentaba al interior encontrara su coherencia con el posicionamiento político de México en el exterior.

Si bien el cine es una industria cultural, el presente trabajo lo analizó de una forma más amplia, ya que se concibió como una herramienta diplomática del Estado mexicano. Por ello, al plantear esta investigación como un problema inscrito dentro de la diplomacia cultural mostramos, por una parte, la forma en que este tipo de películas estuvo plagada de estereotipos e ideas políticas de la época; y por otra, cómo fue que el Estado se valió de estrellas cinematográficas para emplearlas como voceras de su postura política. Con ello, se entrelazó el estudio del cine con un

estudio político, que permitió comprender plenamente el tipo de relaciones internacionales que el gobierno mexicano buscó establecer con América Latina, entendida como una región.

Es indispensable aclarar que no se realizó un resumen de las películas que se citaron a lo largo de la investigación. Por el contrario, al dárseles el tratamiento de fuente primaria, pudimos rescatar discursos y posturas políticas específicas en torno al contexto mundial. Ello nos llevó a recuperar ciertas partes específicas de las mismas películas, resaltando las propiedades discursivas que eran importantes para nuestros fines, porque muchas posturas e intenciones escapan de los documentos resguardados en los archivos. Sin embargo, el análisis de la filmografía nos permitió recobrar las intenciones y posturas que no quedan plasmadas del todo en los discursos públicos.

En lo que respecta al trabajo de fuentes, es pertinente señalar que, además de las películas, se emplearon algunos periódicos de la época que contienen información de índole nacional e internacional como fue el caso de *El Universal*, *Excelsior* y *Cine Gráfico*, que nos dieron un panorama general de la época en cuestión de política, postura ideológica y producción cinematográfica. Del Archivo General de la Nación (AGN), fueron consultados los fondos de los presidentes Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, los cuales nos permitieron constatar cómo desde el mismo Estado se organizó la creación de propaganda fílmica, pero también nos proporcionaron evidencia de las posturas que surgieron, no sólo de la situación mundial, sino también de esta idea de crear propaganda.

El Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGE-SRE) en el fondo embajadas y consulados, y legajos encuadernados, nos abrió la oportunidad de acercarnos a la forma en que el gobierno mexicano, a través de sus representantes en el extranjero, percibió, gestó y organizó la creación y circulación de la propaganda fílmica en los diversos países de América Latina; mientras que las entrevistas del fondo documental 2 del Archivo

de la Palabra resguardado en el Instituto Mora, nos permitieron acceder a la opinión de diversas personalidades que estuvieron inmiscuidas en la historia del cine nacional.

Como queda señalado, se contrastaron diversas fuentes de naturaleza muy distinta para entender cómo funcionó la diplomacia mexicana y, al mismo tiempo, explicar el desenvolvimiento de la industria cinematográfica para, finalmente, puntualizar cómo se relacionaron ambas en el escenario de las relaciones internacionales. Es decir, la forma en que la diplomacia mexicana empleó al cine como una herramienta de política exterior.

Capítulo 1. Para entender al Estado mexicano como creador de propaganda fílmica

Villa cabalga todavía en el norte; en canciones y corridos; Zapata muere en cada feria popular; Madero se asoma a los balcones agitando la bandera nacional; Carranza y Obregón viajan aún en aquellos trenes revolucionarios; en ir y venir por todo el país, alborotando los gallineros femeninos y arrancando a los jóvenes de la casa paterna. Todos lo siguen: ¿a dónde? Nadie lo sabe. Es la Revolución, la palabra mágica, la palabra que va a cambiarlo todo y que nos va a dar una alegría inmensa y una muerte rápida.

Octavio Paz, *El Laberinto de la Soledad*.

Introducción

El capítulo tiene el objetivo de ubicar los debates y posturas en torno a la labor del Estado como creador de propaganda. Por ello, resultó indispensable el análisis historiográfico sobre las relaciones internacionales del gobierno mexicano y su intervención en la industria cinematográfica, para entender la manera en que ambas actividades se entrelazaron en un momento determinado y con un objetivo específico: Divulgar la obra constructiva de la revolución.

Se explicó las diferentes formas que existen de propaganda y cómo fueron empleadas por una variedad de gobiernos. Así, se puede comprender la consolidación y contradicciones del proyecto político de: la Alemania nazi, la Italia fascista, la Unión Soviética después del triunfo bolchevique, los Estados Unidos empleando el estandarte del panamericanismo e inclusive, la Gran Bretaña buscando crear un consenso contra los países totalitarios.

Todo ello, permitió comprender cómo el Estado mexicano se planteó la necesidad de crear propaganda con la intención de crear una opinión pública favorable a su postura internacional y, al mismo tiempo, fortalecerse al interior, frente a opositores de su proyecto político. Así, se hizo un llamado a toda la sociedad

a conformar la comunidad mexicana que surgió de las balas de la revolución, sin importar el bando de cual fueron participantes.

Se construyó una autodefinición de lo mexicano y del estilo de vida que lo acompañaba, compuesto por: la nueva religión (el Estado revolucionario), la comunidad mexicana y los enemigos de la patria. Se llevó a cabo una campaña para imponer a la sociedad en su conjunto una serie de patrones de conducta y construir el nuevo país.

La propaganda del Estado mexicano penetró en la sociedad a través del cine, la radio, el teatro, la música, los cómics, las fotonovelas y la televisión, con el objetivo de construir la cultura nacional posrevolucionaria.

Una aproximación historiográfica

¿Por qué es importante el estudio del Estado mexicano como creador de propaganda fílmica? En primer lugar, coincidimos con Emilio García Riera, quien acertadamente afirma que en la memoria colectiva se suele hablar de la época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica.¹ En caso de existir dicha época, fue durante los años de la Segunda Guerra Mundial cuando la industria cinematográfica mexicana consolidó sus mercados latinoamericanos, al mismo tiempo que se exportó un imaginario del país.² A pesar de ello, es pertinente comprender que el uso del cine por parte del gobierno mexicano no era nuevo, pero su implementación se consolidó durante el cardenismo y continuó durante los posteriores gobiernos.

De esta manera, en el periodo que va de 1934 a 1952, los presidentes mexicanos mostraron una serie de continuidades en el intento por construir una

¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Conaculta/IMCINE/Ediciones Mapa/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 120

² Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM, 2011.

zona de influencia cultural y, para ello, se recurrió al uso de las películas como medio de difusión y propagación de ideas y posicionamientos políticos frente al contexto mundial. Así se entiende, que el llamado cine social (cardenismo), el cine nacionalista (avilacamachismo) y el cine de interés nacional (alemanismo), tuvieron como objetivo principal difundir los logros de la revolución e indirectamente ofrecer una alternativa ideológica para las repúblicas centroamericanas, caribeñas y sudamericanas.

El cine ha sido abordado y trabajado desde diferentes perspectivas de análisis. Este medio de entretenimiento, que rápidamente se propagó a nivel mundial, adquirió características específicas y una relevancia particular en los fenómenos sociales, económicos, políticos y culturales.

En ese sentido, el primer grupo lo constituyen los trabajos con un enfoque político y económico, como es el caso del texto de Federico Heuer,³ quien fue director del Banco Nacional Cinematográfico bajo la administración de Adolfo Ruiz Cortines. En dicho texto, resalta la cantidad de beneficios económicos que representaba realizar una película exitosa, además de la gran variedad de casas productoras que existían al interior del país, perspectiva que contrasta con aquéllos que tienden a ver una industria sometida a los intereses transnacionales de Estados Unidos mediante el modelo implantado por Hollywood. Entre ellos destacan los trabajos de Octavio Getino⁴ y Julianne Burton,⁵ que ponen énfasis en el condicionamiento tecnológico de Latinoamérica con respecto a Estados Unidos. Otro aspecto tiene que ver con la regulación que se le empezó a dar a la industria mediante la promulgación de leyes, tal como plantea Virgilio Anduiza Valdelamar.⁶ Este autor subraya la importancia de inspeccionar la creación y proyección de películas ya que eran en sí mismas un medio de difusión muy fuerte. Por último,

³ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964.

⁴ Octavio Getino, *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, México, Trillas, 1990.

⁵ Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, México, Editorial Diana, 1991.

⁶ Virgilio Anduiza, Valdelamar, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM, 1983.

encontramos trabajos que buscan indagar en las políticas del Departamento de Estado y su impacto en el cine mexicano y latinoamericano, como el texto de Tamara Falicov.⁷

En este breve listado de referencias bibliográficas, nos podemos percatar de una falta de inserción del Estado mexicano como actor principal, en la labor de fomentar y consolidar su industria cinematográfica. Es decir, la industria cinematográfica se encontraba en manos de particulares y el Estado sólo financiaba pero no se imponía. En este aspecto, se ubica el trabajo de Rosario Vidal Bonifaz sobre el periodo de 1895 a 1940.⁸ Empero, la autora construye su relato histórico a partir de fuentes hemerográficas y bibliografía secundaria, faltando una revisión archivística para entender los dilemas y posicionamientos internos del gobierno en torno al camino que debía tomar el cine.

El segundo grupo tiene que ver con las nuevas corrientes historiográficas de los estudios culturales y sociales. En este marco la evolución misma del cine en nuestro país está presente en los trabajos de Emilio García Riera,⁹ quien hace una revisión sobre todo lo que se ha producido en México desde la llegada del cine hasta 1997. Por su parte, Rafael Aviña¹⁰ pone el énfasis en la imagen que se ha proyectado del “campo” y la manera en que se ha idealizado, mientras que Aurelio de los Reyes,¹¹ maneja la tesis de cómo el cine mexicano de los primeros años, adoptó los esquemas de la literatura costumbrista mexicana de finales del siglo XIX, con lo cual se muestra que hay una continuidad en la manera en que se representó a la sociedad, en el cine y en la literatura.

⁷ Tamara Falicov, “Hollywood Rogue Neighbor: The Argentine film industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945”, en *The Americas*, Volume 63, Number 2, October 2006, pp. 245-260.

⁸ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010.

⁹ Emilio García Riera, *Op cit.*, 1998.

¹⁰ Rafael Aviña, *Tierra Brava: el campo visto por el cine mexicano*, México, CONACULTA/IMCINE, 1999.

¹¹ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1988.

Entre los trabajos de relaciones culturales internacionales podemos mencionar el de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla,¹² preocupado por explicar cómo durante el periodo franquista existió un interés del gobierno español por fortalecer su imagen en América Latina. La mejor manera de lograrlo fue mediante la difusión de la idea de la hispanidad y, al mismo tiempo, planteando un acercamiento con estas naciones que llegaron a formar parte de su imperio. En esa misma tónica, se encuentra Ricardo Amann, quien se pregunta sobre la relación México-España a partir de sus industrias culturales en el periodo de 1940 a 1980.¹³ Sin embargo, este autor va más allá y aborda un abanico de actividades: la música, el cine, la radio, el libro y el teatro, centrándose casi por completo en los últimos veinte años.

La investigación de María Rosa Gudiño sobre el uso del cine en las campañas de salud, nos muestran un interés de Estados Unidos en fortalecer sus relaciones con Latinoamérica a través de otros medios más sutiles que la dominación política y económica.¹⁴

En los trabajos de la diplomacia de México hacia América Latina es pertinente cuestionar: ¿Qué lugar le dan los autores al tema de la cultura en las relaciones internacionales? Guadalupe González González,¹⁵ nos brinda en su texto un panorama sobre la política mexicana hacia Latinoamérica, en donde se muestra que si bien ésta era importante, pasaba a segundo plano, dándole preponderancia a la relación con Estados Unidos. En contraparte, en el trabajo realizado por Octavio Herrera y Arturo Santa Cruz, la preocupación central son los puntos álgidos de la

¹² Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, “Entre la hispanidad beligrante y la comunidad hispánica de naciones (1939-1953)” en Pedro Pérez Herrero y Nuria Tabarena (coords.), *España/América Latina: Un siglo de políticas culturales*, España, AIETI/Síntesis-OEI, 1993, pp. 91-136.

¹³ Ricardo Amann, *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanoamericano 1940-1980*, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.

¹⁴ María Rosa Gudiño, “Salud para las Américas y Walt Disney: cine y campañas de salud en México, 1943-1946”, en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.), *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*, México, El Colegio de México, 2009.

¹⁵ Guadalupe González González, “México ante América Latina. Mirando de reojo a Estados Unidos”, en Daniela Spenser, et al., (editores), *En busca de una nación soberana. Relaciones internacionales de México, siglo XIX y XX*, México, CIDE/Secretaría de Relaciones Exteriores, 2006, pp. 463-508.

relación México-Estados Unidos, por ejemplo, la guerra de 1848 o la expropiación petrolera.

Manuel Ángel Castillo, Mónica Toussaint y Mario Vázquez Olivera,¹⁶ tienen como objetivo el análisis de las relaciones políticas con Centroamérica, pero aportan datos específicos del papel de México en la región, como el proyecto de convertirse en abastecedor de petróleo para la zona o el hecho de elevar a nivel de embajada sus representaciones diplomáticas, lo que nos habla de la importancia que la región centroamericana tenía para México en la época estudiada. La investigación de Guillermo Palacios,¹⁷ sobre las relaciones de México con América del Sur, si bien se plantea como eje principal la importancia de la diplomacia en los aspectos políticos y económicos, dedica un apartado específico al estudio de los contactos generados a través de la cultura, resaltando la industria del libro como relevante para el periodo de la Segunda Guerra Mundial. Todo ello nos lleva a concluir que fueron tres industrias culturales relevantes, cine-radio-libro, las portadoras de posturas políticas e ideológicas de México hacia el resto del mundo.

La principal visión en el trabajo de Demetrio Boersner¹⁸ son las relaciones políticas entre los diversos países latinoamericanos, dando una importancia especial a la difusión de la propaganda nazi y la preocupación que se tenía sobre ésta, dependiendo de las circunstancias de cada nación. Sin embargo, no se adentra en indagar qué tipo de propaganda era y cómo se difundía. Por su parte, Guillermo Garcés Contreras¹⁹ sólo da una visión de la diplomacia mexicana en los aspectos políticos, y de manera ocasional ofrece algunas referencias sobre la importancia de

¹⁶ Manuel Ángel Castillo, *et. al.*, *Centroamérica*, Tomo 2, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011 [Historia de las Relaciones Internacionales de México 1821-2010]

¹⁷ Guillermo Palacios, *América del Sur*, Tomo 4, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011. [Historia de las Relaciones Internacionales de México 1821-2010]

¹⁸ Demetrio Boersner, *Relaciones Internacionales de América Latina. Breve Historia*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982.

¹⁹ Guillermo Contreras Garcés, *México cincuenta años de política internacional*, México, Partido Revolucionario Institucional, 1982.

las relaciones económicas, aunque le da una mayor preponderancia a la diplomacia mantenida con el vecino del norte.

Bernardo Mabire²⁰ intenta empalmar el discurso nacionalista con la política exterior mexicana, resaltando las preguntas: ¿Qué visión de México se quería ofrecer? o ¿Por qué es importante dar una visión concreta sobre México? En ese sentido, Blanca Torres²¹ le da importancia al convenio entre la Oficina Interamericana y la industria cinematográfica mexicana, resaltando lo indispensable que era como un medio ideológico de defensa frente a la preocupación de que proliferara la propaganda nazi-fascista. Por ello, se difundía la idea del panamericanismo al mostrar a un México totalmente pro-aliado.

Así, el cine, como herramienta de la diplomacia mexicana, aparece de manera tangencial en los análisis revisados y, en algunos casos, hay omisión del tema por no ser el objetivo principal de la investigación. Se puede concluir que hace falta un análisis sobre el proyecto mexicano de difundir mediante su cinematografía los logros de la revolución, en un contexto donde las ideologías radicales que giraban en el prisma geopolítico desembocaron en la Segunda Guerra Mundial y en los albores de la Guerra Fría.

Es indispensable contemplar aquellos trabajos que tienen como finalidad principal dar un panorama general de los diversos periodos presidenciales que resultan importantes para el presente proyecto, porque nos ayudarán a

²⁰ Bernardo Mabire, “El nacionalismo y la política exterior de México”, en Humberto Garza Elizondo (compilador), *Fundamentos y prioridades de la política exterior de México*, México, El Colegio de México, 1986, pp. 73-88.

²¹ Blanca Torres, *Historia de la revolución mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 2005.

contextualizar algunos sucesos relevantes. En ese sentido, se pueden citar los trabajos de Luis González y González,²² Luis Medina²³ y Stephen R. Niblo.²⁴

Una vez que se revisaron las *Memorias de la Secretaría de Relaciones Exteriores de 1941-1959*, nos percatamos de una multiplicidad de hechos relevantes. El primero de ellos es la carencia de información respecto al cine. Empero, sí se ubican datos sobre otras dos industrias culturales de la época: el libro y, en menor medida, la radio. Ello reafirma nuestra postura sobre las relaciones “oficiosas de celuloide”, que en el discurso no lo son pero que en la práctica funcionan de otra manera, porque a la sociedad se le presentó la cinematografía mexicana como un entretenimiento y no como un proyecto político.

La segunda cuestión es que México tenía cierto interés en la región latinoamericana, y que éste varió dependiendo del contexto histórico. Un primer momento fue la Segunda Guerra Mundial, marcado por la idea de la cooperación interamericana, para combatir cualquier intento de subversión del Eje en el Continente.

Con el fin de la guerra, se reconfiguró el orden internacional y el actuar diplomático mexicano frente a las naciones latinoamericanas. Existió la preocupación de mantener la “unión latinoamericana” frente a una nueva amenaza ideológica: el comunismo. Al mismo tiempo, se registró una preocupación por obtener ayuda financiera estadounidense, frente a este nuevo contexto de incertidumbre mundial.

Finalmente, encontramos el tercer momento, que comenzó aproximadamente en mayo de 1948, cuando surgió la Organización de los Estados Americanos (OEA), como organización central en las relaciones del sistema

²² Luis González y González, *Historia de la revolución mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1988.

²³ Luis Medina, *Historia de la revolución mexicana 1940-1952. Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1996.

²⁴ Stephen R. Niblo, *México en los años cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, OCÉANO, 2008.

interamericano. Con frecuencia se convirtió en el escenario donde se llevaron a cabo acuerdos bilaterales (especialmente entre Estados Unidos y los países latinoamericanos de manera individual).²⁵

En lo referente a las investigaciones realizadas, son pocos los estudios de la “diplomacia de celuloide” de México hacia América Latina, aunque encontramos algunos trabajos de la relación México-Estados Unidos²⁶ e inclusive México-España.²⁷ Esta situación también la observamos con las investigaciones sobre el cine en la Guerra Fría.²⁸ Francisco Peredo Castro analiza el proyecto del empresariado mexicano en conjunción con la Oficina de Asuntos Interamericanos, para hacer un cine proselitista a favor de los aliados, abrazando como ideología el panamericanismo y la buena vecindad.²⁹ Empero, al no ser uno de sus objetivos, evita desarrollar el tema del proyecto paralelo del Estado mexicano en la creación de propaganda fílmica, aunque cabe señalar que hace mención de ello a lo largo del texto.

Ahora bien, hace falta interrogarnos sobre cómo se abordó y entendió el uso de la propaganda. En 1927, Edward Bernays la entendió como el gobierno invisible, al estar presente en la cotidianidad de la sociedad con el objetivo de simplificar a los ojos del vulgo aquello que en la realidad era más complejo.³⁰ En este contexto,

²⁵ Gordon Connell-Smith, *El sistema interamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 13. El sistema interamericano surgió desde 1890 cuando se celebró la Primera Conferencia Internacional de Estados Americanos que estableció La Unión Internacional de Repúblicas Americanas. En ese sentido, el sistema comprende ciertos tratados y acuerdos entre los países americanos; numerosas instituciones interamericanas creadas para promover objetivos comunes y el acatamiento de medidas adoptadas; y una forma de diplomacia multilateral.

²⁶ Francisco Peredo Castro, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, núm. 85, noviembre de 2008-febrero de 2009, pp. 93-135.

²⁷ Se pueden citar los trabajos de Julia Tuñón, *op cit.*, pp.

²⁸ Seth Fein, “Everyday forms of transnational collaboration. U.S. film propaganda in Cold War Mexico” en Gilbert M. Joseph y Catherine C. Legrand (editores), *Close encounters of empire: writing the cultural history of U.S.-Latin America*, United States of America, Duke University, 1998, pp. 400-450.

²⁹ Francisco Peredo Castro, *Cine y Propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.

³⁰ Edward Bernays, *Propaganda*, España, Melusina, 2008.

es pertinente apreciar cómo el auge del nazismo como fuerza política en Alemania, motivó a reflexionar cómo se podía convencer a la sociedad. Así, Adolfo Hitler entendió que la propaganda era un medio para alcanzar un objetivo y no un fin en sí mismo.³¹

A partir de la consolidación del Ministerio de Propaganda, Eugen Hadamovsky dedicó su escrito a Joseph Goebbels, para explicar que la propaganda tenía el objetivo de difundir un estilo de vida, contraponiéndolo frente a otros, y afirmó que para lograrlo era indispensable desarrollar un control total sobre la industria cinematográfica.³² En 1951, Hannah Arendt explicaba que el uso de la propaganda sólo podía existir bajo el totalitarismo. En realidad, cuando lanzó dicha aseveración, miraba a Hitler y a Stalin como las dos caras de una misma moneda. En su análisis, terror y propaganda estaban relacionadas como armas del gobierno, ejemplificándolo con el uso de la SS y la KGB.³³

El texto de Norberto Corella Torres es interesante porque aborda el periodo en que el nazismo cuando fue una fuerza significativa en la vida política de Alemania, en el periodo de 1930 a 1945. En dicha situación, se construyó un aparato burocrático con el objetivo de diseñar y crear propaganda, bajo el Departamento de Propaganda del Partido Nacionalsocialista Alemán y, sobre todo, con el Ministerio de Propaganda e Ilustración Pública del Tercer Reich.³⁴ Sin embargo, cabe resaltar que su análisis lo realiza a partir de bibliografía secundaria, haciendo falta una revisión exhaustiva de fuentes primarias para complementar la visión construida. En contraparte, Marco da Costa estudió el contenido de la propaganda fílmica nazi, sin entrar a detalle en los Ministerios o Departamentos encargados de dicha actividad.³⁵

³¹ Adolf Hitler, *Mi lucha*, Chile, Jusego, 2003.

³² Eugen Hadamovsky, *Propaganda und nationale macht: Die Organisation der öffentlichen Meinung für nationale politik*, Oldenberg: Gerhard Stalling, 1933.

³³ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, España. Taurus, 1998.

³⁴ Norberto Corella Torres, *Propaganda Nazi*, México, Universidad Autónoma de Baja California/Miguel Ángel Porrúa, 2005.

³⁵ Marco da Costa, *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich. Cuando el cine alemán se afiló al nazismo*, España, Comunicación Social, 2014.

Así, ambos libros se complementan en sus visiones, mientras uno prioriza el aparato estatal, otro describe los temas, objetivos, contenidos y formas de la propaganda.

En esta investigación se pretende estudiar la propaganda fílmica del Estado mexicano en el periodo que va de 1934 a 1952, en un contexto marcado por la intervención directa del gobierno mexicano en su industria cinematográfica, con la finalidad de fomentar y propiciar un tipo de películas que se amoldaran a su discurso nacionalista. La aportación y construcción del conocimiento radica en analizar al Estado mexicano como creador de propaganda fílmica, pues ayudará a entender cómo convivió y se posicionó frente a las ideologías radicales del hispanismo (España), fascismo (Italia), nazismo (Alemania), panjaponismo (Japón), panamericanismo (Estados Unidos) y comunismo (Unión Soviética). Es un periodo caracterizado por la consolidación del Estado y la formulación de un discurso nacionalista que, si bien, provenía desde el siglo XIX, la misma revolución lo revitalizó y adquirió nuevas connotaciones para la clase gobernante, con el objetivo de construir una legitimación en el interior y frente a las demás naciones. Así, surgió el proyecto político de difundir la revolución mexicana como posibilidad de crear instituciones sólidas y la vía para la modernización del país.

¿Qué se pensaba difundir? Se intentó argumentar la idea de un país pacífico, moderno y en vías de progreso institucional. Así, el Estado mexicano construyó su zona de influencia cultural a partir de una serie de instituciones que tuvieron como objetivo la realización de propaganda como, por ejemplo, el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad y la Dirección General de Información.

Para entender y analizar la propaganda

La propaganda es tan antigua como la aparición del hombre; siempre que se necesitó crear un consenso y convencer a otros de nuestras ideas, surgió su necesidad y ejecución. Sin embargo, la palabra apareció en 1622, cuando el Papa Gregorio XV decidió celebrar la *Congregatio de Propaganda Fide*, es decir, la

Congregación para Propagar la Fe, siendo la primera vez que se empleó dicho concepto.

Si nos regimos estrictamente conforme al significado etimológico de la palabra, descubriremos que hace referencia a propagar, pues proviene del latín *propagare* que significa expansión, diseminación y multiplicación rápida. Empero, es indispensable elaborar una definición más precisa, ya que con el transcurso de los años se ha hecho más compleja su utilización y el recurso que representa para la sociedad.

Durante la Primera Guerra Mundial surgieron los métodos de Pavlov, mismos a los que recurrió Joseph Goebbels para comprender que el uso de la propaganda tenía el objetivo de influir en la opinión y en la conducta de la población.³⁶ A pesar de que muchos consideraron a los nazis como los grandes teóricos, lo cierto es que aprendieron a partir de errores y pruebas empíricas que en muchas ocasiones no tuvieron los resultados esperados.

Por su parte, la revolución mexicana, como proyecto político, tuvo que convivir y marcar su diferencia ideológica frente a otras que buscaban el mismo fin, es decir, legitimar su proyecto político, en un momento en el que aparecieron y se popularizaron algunos medios de comunicación masiva.³⁷ Así, la función comercial de la publicidad se subordinó a la función ideológica de la propaganda; la población quedó a fuego cruzado, entre los productos que se hacían en el país, patrocinados por el Estado, y el resto, lanzados principalmente por empresas norteamericanas,³⁸ que buscaban construir el imaginario de un estilo de vida.

En vista de ello, es imprescindible comprender que la función de la publicidad es vender un producto o un servicio. Por ello, no se ve en la necesidad de disimular su intención y se pueden contabilizar sus ganancias económicas. En contraparte, para Joseph Goebbels, la propaganda no implicaba sólo mantener el control de los

³⁶ Edmundo González Llaca, *Teoría y práctica de la propaganda*, México, Editorial Grijalbo, 1981, p. 31.

³⁷ Priscila Pilatowsky Goñi, "Para dirigir la Acción y Unificar el Pensamiento. Propaganda y Revolución en México", Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de México, 2014, p. 9

³⁸ José Luis Ortiz Garza, *La Guerra de las ondas*, México, Editorial Planeta, 1992, p. 160.

medios de información y de las artes, sino que también se debía diseñar una forma de vida.

La propaganda se puede definir como un conjunto de métodos y técnicas capaces de producir mensajes que, en un momento histórico determinado, se lanzan sobre una sociedad específica, con el objetivo de influir y modificar la vida pública y privada. Es una herramienta de la política, junto con la diplomacia, las medidas económicas y las fuerzas armadas, pues se quiere impulsar el convencimiento y no la coerción. Sus objetivos son: la adhesión, la sumisión, la subversión, la cooperación y, en algunos casos, el pánico.³⁹ Intenta explicar a la gente de manera sencilla aquello que en la realidad no lo es. Es una manipulación consciente e inteligente de los hábitos personales, pero de una manera discreta y sutil. Edward Bernays la entendió como el gobierno invisible, pues se hace presente en nuestra cotidianidad,⁴⁰ dictándonos valores, normas, maneras de pensar e inclusive formas de comportarnos en público y en la intimidad.

Dicho de otra manera, es el brazo invisible ejecutor del gobierno que intenta disciplinar a la opinión pública con un fin específico. Por ello, su labor no se circunscribe sólo a los tiempos de guerra, ya que se ocupa de la mente colectiva formando lealtades. Concibe al individuo no sólo como una célula en el organismo, sino como una célula organizada en la unidad social.⁴¹

De hecho, para Adolfo Hitler, se debía tomar en cuenta la escasa capacidad receptiva. Ante ello, los mensajes tenían que ser concisos, breves y sentimentales, para despertar el interés de la población. La idea debía ser clara, sin ambigüedades o puntos intermedios (amor u odio, justicia o injusticia, verdad o mentira). Se buscaba reclutar adeptos, sin importar el valor de cada uno de ellos. La propaganda brindaba la posibilidad de la destrucción psicológica del individuo y la divulgación de una nueva doctrina, logrando una revolución ideológica que permitía la imposición de una nueva forma de pensar, dejando el uso de la violencia como

³⁹ Corella Torres, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Edward Bernays, *Propaganda*, España, Melusina, 2008, p. 16.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 38.

segunda arma en la lucha por el poder y su sostenimiento.⁴² Esta situación que se hizo trascendental cobró relevancia cuando el nacionalsocialismo tuvo que convencer a la sociedad alemana contra la República de Weimar y lograr la consolidación del Tercer Reich.

Podemos concluir que las técnicas de la propaganda son: emitir un mensaje sencillo, que contenga una carga emocional que despierte sentimientos en la sociedad, con una mínima longitud que garantice su máxima comprensión y que tenga relevancia cultural para la población. La repetición es importante, pues sólo de esta manera se garantiza la memorización y la interiorización de la idea que se quiere difundir. Ante ello, debe existir una saturación, pero disimulada, pues debe estar presente en todos los aspectos de la vida, sin caer en el aburrimiento. Debe ser presentada de una manera heterogénea y armoniosa, a fin de garantizar la atención de las personas.⁴³

Las formas de la propaganda son variadas, pero todas persiguen el convencimiento. Se busca exaltar los sentimientos patrióticos, para que se traduzcan en una aceptación o sentimiento de pertenencia. Por ejemplo, el mitin es muy útil como medio de difusión para captar nuevos adeptos o para evidenciar el potencial de fuerza de un movimiento (Imagen 1).

⁴² Hitler, *op. cit.*, se recomienda la consulta para los temas de propaganda los capítulos VI y XI.

⁴³ Emma Rodero Antón, “Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo”, Texto publicado en las Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000, p. 7.

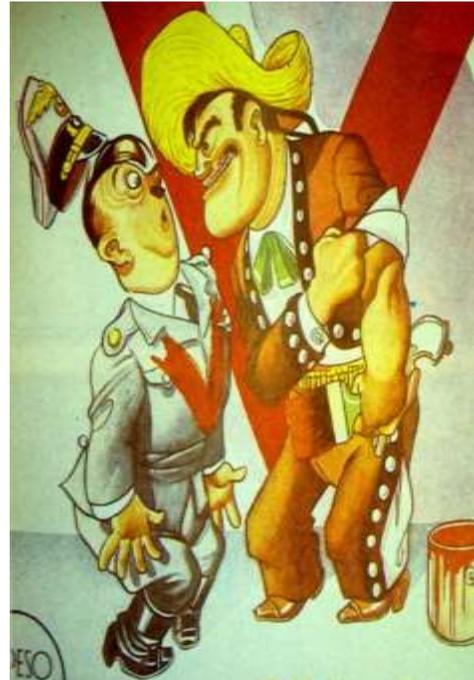
Imagen 1. Celebración de la elección de Miguel Alemán como presidente



Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (CEHM), Fondo LXVI Personajes Notables de la Revolución SXX, carpeta 1, documento 88, 1946.

Otra forma de propaganda es el rumor, que se transmite por la palabra y que reflejan el momento político y económico de un país, pero que evidencian una desconfianza en los medios tradicionales de información. Cabe señalar que su duración es corta, y en muchos casos hay una imposibilidad de verificar lo que se dice, pero se difunde a gran velocidad. En contraparte encontramos al cartel, donde la imagen juega un papel fundamental e incluye un texto claro, preciso, conciso, pues se debe atrapar a una audiencia que está en constante movimiento. Se ubica principalmente en las calles, por ello se debe lograr captar la atención de la mayor cantidad de transeúntes posibles (Imagen 2).

Imagen 2. Carteles mexicanos de la Segunda Guerra Mundial



Las imágenes no se deben prestar a confusión y, por ello, su concepto debe ser claro. Quien mejor entendió dicha situación fue Antonio Arias Bernal que se dedicó a elaborar caricaturas para el periódico *Excélsior*. Ante ello, nadie dudaba del significado presentado: el Estado mexicano destruyendo al Tercer Reich ¿La revolución mexicana se imponía al nazismo?

Finalmente, destaca el slogan, que busca sintetizar en una frase corta toda una idea, para incitar a la acción o unirse en torno a un objetivo. De hecho, siempre estará presente en todas las formas de la propaganda. En ese sentido, Salvador Novo describía a Manuel Ávila Camacho como una persona excelente para idear lemas seductores, breves y convincentes, por ejemplo: “Ni vencedores ni vencidos”, para calmar los ánimos e inquietudes de los almanistas; “gobierno para todos”, para cancelar la lucha social del cardenismo; “Unidad Nacional”, para comprender que la guerra no podía dividirnos como sociedad; “El ejército de México peleará allí donde se estime necesario”, para propagar el nuevo pensamiento en torno al conflicto armado; y “nuestra lucha estaba en el surco”, para sintetizar que la batalla mexicana era en los campos y sembradíos.⁴⁴

⁴⁴ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/CONACULTA, 1994, pp. 375-376.

Queda una interrogante en este entramado ¿Qué se entiende por propaganda fílmica? Cabe destacar que Joseph Goebbels, designado en 1930 como jefe de propaganda del Tercer Reich, dividía la propaganda en: palabra escrita, palabra hablada, concentraciones de masa y reuniones culturales. El cine era incorporado en el cuarto tipo. Para desarrollar un cine propagandístico, se requerían intrigas narradas de forma sencilla y nunca reflejar problemas sociales; ello ayuda a explicar por qué el ascenso del nazismo significó el fin para el cine expresionista.⁴⁵

De hecho, en 1933, Eugen Hadamovsky escribió la obra *Propaganda y Poder Nacional*, dedicándosela al gran ideólogo de la propaganda nazi. En dicho texto, habla sobre las instituciones culturales, englobando al cine como un elemento fundamental en la educación del ciudadano, debido a que se convirtió en un entretenimiento para el grueso de la población y un poderoso acontecimiento artístico y social.⁴⁶ Ante ello, surgía la necesidad de un Estado fuerte que lo regulara, situación que se concretó en 1934 con la figura del censor, como un protector moral de la juventud ante las películas con un contenido sexual.

El cine permitía educar moralmente y, al mismo tiempo, exportar una idea. Pero se necesitaba una influencia directa en la producción, distribución y en las asociaciones de escritores y exhibidores. Así, por ejemplo, la conquista del poder por parte del nacionalsocialismo no significó el fin de su campaña de adhesión. Por el contrario, a partir de este momento se intensificó y diversificó a otros medios, como la oratoria, la prensa, los mítines, las reuniones y el teatro.

¿Qué fundamento ideológico utilizaron los nazis para llegar y mantenerse en el poder? La ideología nazi se caracterizó por enarbolar un nacionalismo exagerado, una idolatría al Estado omnipotente, una supremacía de la raza aria y una xenofobia común que pasó a un antisemitismo biológico radical. En consecuencia, la

⁴⁵ Marco da Costa, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁶ Eugen Hadamovsky, *Propaganda and National Power: The Organization of Public Opinion for National Politics*, Oldenburg: Gerhard Stalling, 1933.

propaganda que se construyó era de tipo visceral o irracional,⁴⁷ pues se apelaba a la exaltación de los sentimientos y emociones, para justificar su proyecto.

El objetivo de la propaganda fue el de modificar la actitud del pueblo alemán; es por ello que su principal función era la de entretener y adoctrinar a los individuos de la época. Para lograrlo, era indispensable que dicha propaganda se filtrara por todos los poros, llegando hasta la vida cotidiana, por lo cual se requería tener un control absoluto de los medios de información y una estricta vigilancia de la sociedad.

Para llevar adelante esta labor, se diseñaron dos instituciones principales: el Departamento de Propaganda del Partido y el Ministerio de Propaganda e Ilustración Pública del Gobierno. El primero de ellos, estaba destinado a promover programas y actividades del partido. Por su parte, el Ministerio de Propaganda estuvo encargado de supervisar la radio, el cine, la prensa, el teatro, así como proclamar y regular los días festivos.

En esa tónica toma relevancia el culto al Estado como religión, pues se instauró el aniversario de Hitler, el Congreso de Núremberg y el culto a los antepasados, y fue también en este contexto que se inscribió la aparición de la película *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1934), la cual enaltecía el sentimiento de pertenencia y grandeza del movimiento nazi, pues intentaba legitimar al Estado que se había formado con el ascenso del Führer.

Por otro lado, se obligó a que los individuos se incorporaran a organizaciones autorizadas, es decir, los nazis construyeron la comunidad con base a su ideal de sociedad. En ese sentido, la ciudadanía estaba dada por su código genético; sólo se podía acceder si se era ario. A la par, se educó a los futuros miembros de esta sociedad soñada. Los hombres con amor a hacia su tierra, un fuerte valor hacia el trabajo y la productividad, pues el bien era para la nación. Un digno ejemplo de este discurso, lo contiene la película *Marcha hacia el Führer* (1940), en donde se puede apreciar a esta juventud hitleriana que marcha desde los campos de cultivo a

⁴⁷ Norberto Corella, *op. cit.*, p. 22.

festejar el natalicio del jefe de Estado, para posteriormente escuchar un discurso que elogiaba a la patria. Por su parte, la mujer debía ser de buenas costumbres, respetar las tradiciones, ejercer tareas domésticas y, por consiguiente, alejarse de los vicios y las tentaciones.⁴⁸

Este discurso oficial no sólo se encargó de construir el ideal de ciudadano y, con él, el de una sociedad aria que reinaría por su supremacía “natural”; también se empeñó en dar forma a los enemigos que atentaban y ponían en riesgo a esta comunidad deseada. Eso explica la función principal del gobierno: conservar la raza. Para lograrlo, se podía recurrir a cualquier mecanismo, como por ejemplo, el uso sistemático de la violencia a través la Gestapo y la SS.

En esta visión del mundo entre lo ario y los no pertenecientes genéticamente a esta raza, se distinguen dos enemigos: el primero, que por su naturaleza era una amenaza directa al gobierno. Dentro de este grupo, se ubicaban a los judíos, quienes no cumplían con las exigencias genéticas, sanitarias y estéticas, además de que no debían su lealtad a ningún país pues carecían de una nacionalidad en específico. Ejemplo de esta tendencia es la película *El Judío Suss* (Veit Harlan, 1940). También se encontraban los comunistas ya que, para los alemanes, estos carecían de una nacionalidad y buscaban extender su proyecto a todo el mundo, poniendo en riesgo a la nacionalidad y al país de origen.

El segundo grupo eran las minorías, que no representaban una amenaza seria para el Estado, pero sí para el estilo de vida de un ario en una sociedad perfecta. Entre ellos, se pueden mencionar a los homosexuales, criminales, negros, gitanos y testigos de Jehová. Además de los elementos asociales tales como holgazanes, vagabundos, mendigos, prostitutas y deficientes mentales.⁴⁹

Una vez definidos los enemigos, se creó todo un discurso que ayudó a legitimar al Estado, el cual hizo hincapié en la superioridad racial para justificar cualquier actitud hacia los demás seres humanos o países, pues estaba en juego la construcción del reparto mundial y, lo más importante, la consolidación del Tercer

⁴⁸ Marco da Costa, *Op. Cit.*, pp.71-172.

⁴⁹ *Ídem.*

Reich. “A quienes obedecieran las órdenes del Führer los aguardaba el gran premio de gobernar a todos los demás pueblos de Europa, como miembros de la nueva élite del continente, de una nueva aristocracia...Dicho de otra manera, esta estructura estatal sustituyó la conciencia personal con las órdenes del Führer en todos los asuntos políticos”.⁵⁰

Es importante señalar que existió la representación de mexicanos en el cine del Tercer Reich. Se pueden mencionar los estereotipos que ponían énfasis en un ser lleno de vicios y con ello, venía una vida de desgracia e infelicidad, por ejemplo en la película *Barcarole* (Gerhard Lamprecht, 1935) de la empresa UFA, donde una mujer bella y de ascendencia alemana es desdeñada constantemente por su esposo mexicano Zubarán quien mata a traición al enamorado alemán de su esposa. Aunado a ello, la visión que imperaba sobre México era la de un territorio corrompido por los vicios, mismo que se puede observar en la película *Der Kaiser Von Kalifornien* (Luis Trenker, 1936) al representar a un alemán hijo de suizos que emigra a California en 1834, donde funda un imperio agrícola que logra ser muy exitoso, pero que al final es arruinado por la fiebre del oro. Se hace presente, la imagen del alemán como personaje que puede llevar el progreso y la riqueza a aquellas naciones inferiores.

La última película en la que se puede seguir la presencia de México es la cinta *Sergeant Berry* (Herbert Selpin, 1938), centrada en la historia de un agente alemán que mata a un gánster en Chicago y por ello, es enviado a la frontera con México donde debe investigar un caso de contrabando de drogas. Berry se adentra en territorio mexicano, donde encuentra señoritas que se le insinúan, policías corruptos, hacendados poderosos y vaqueros violentos. Finalmente, el agente logra vencer a la banda de contrabandistas y desenmascara a los gánsters internacionales, mientras enamora a la mexicana Ramona.⁵¹

⁵⁰ Norbert Elias, *Los alemanes*, México, Instituto Mora, 1999, p. 339.

⁵¹ Todas las referencias filmográficas sobre representaciones de México en el cine de la Alemania nazi fueron tomados de Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*. Tomo 2, 1906-1940, México, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1987.

En 1939 inició la Segunda Guerra Mundial debido a diversos factores, entre los cuales se pueden mencionar: el creciente deterioro del orden europeo durante la década de 1930, el auge de las dictaduras autoritarias (España, Italia y Alemania), las hondas divisiones ideológicas (nazismo, comunismo, hispanismo), las rivalidades nacionalistas y el rotundo fracaso de la Sociedad de Naciones en el intento de preservar y mantener la paz. Todas estas situaciones no sólo tuvieron repercusiones al interior de Alemania sino que, paralelamente, se hicieron presentes en toda Europa, generando con ello una paz armada lista para estallar. En este complejo escenario, la propaganda jugó un papel importante, tanto en el bando Aliado y como en las potencias del Eje.

La propaganda fílmica fue una acción desarrollada por diversos países y el momento de la guerra no limitó su utilización, sino que la potencializó a gran escala. Por ejemplo, los temas recurrentes en el cine británico de la época fueron presentar al fascismo como una amenaza, enaltecer a los luchadores de la patria y destacar el espíritu patriótico en los personajes de su historia.

Visto en retrospectiva, la impresión es que Gran Bretaña y Hollywood compitieron para hacer el mejor cine de la causa aliada. Los ingredientes de las películas eran inamovibles: los buenos (aliados y países ocupados) contra los malos (nazis y japoneses); el enfrentamiento interminable de balas; el piloto derribado que consigue infiltrarse en las líneas enemigas; los traidores que estaban presentes en cada esquina y la esperanza en la victoria.⁵² En contraparte, el cine italiano se caracterizaba por mostrar los siguientes temas: el culto al héroe, el patriotismo, la idealización de la vida italiana, la exaltación de la intervención en África y el orgullo del imperio romano.

En ese mismo sentido, el cine soviético de propaganda surgió con la idea de usar el cinematógrafo para movilizar a la sociedad, en torno a la tarea de la construcción socialista del país. Nos referimos a la última gran experiencia del cine soviético revolucionario, antes de que apareciera la estética del realismo socialista.

⁵² *Historia del Cine. Volumen III, Guerra y Posguerra*, España, SARPE, 1984p. 15.

El objetivo era encauzar al cine como muro de protesta contra la reestructuración del nuevo país que se estaba construyendo, convencer a aquellos grupos de la sociedad que permanecían escépticos al proyecto político de la revolución rusa y disminuir el ausentismo y el alcoholismo. Ante ello, se propuso la realización de una cinecrónica del país, películas militares didácticas, carteles, caricaturas y lemas. Se priorizó su exhibición frente a invitados de naciones aliadas, periodistas rusos y extranjeros.⁵³

De esta manera, entre el 25 de enero de 1932 y el 15 de enero de 1933 transcurrieron los llamados 294 días sobre ruedas. Se trataba de un “cinetren” formado por tres vagones: el primero incluía habitaciones y comedor para el equipo de treinta y dos personas; el segundo, contenía una sala de proyección, un depósito de materiales y una instalación para producir películas de animación; el tercero, un laboratorio equipado para revelar y copiar. Se buscaba legitimar el proyecto socialista frente a otros proyectos de la época, por ejemplo el nazismo:

¡Qué extraordinario trampolín para nuestra victoria crearon los dos heroicos planes quinquenales de preguerra, que transformaron a un país industrialmente atrasado en el imbatible arsenal del Ejército Rojo! Es justamente en aquellos años cuando en los baldíos y periferias de las viejas ciudades surgían gigantes siderúrgicos, fábricas de aviación, de automóviles, de maquinarias, realizados precisamente a tiempo, para enfrentarse en combate mortal contra el hitlerismo.⁵⁴

Pero aún está pendiente adentrarnos en el tema del Estado mexicano como creador de propaganda, en un contexto en el que la sociedad mundial se polarizó por las ideologías radicales que luchaban por construir sus propias zonas de influencia cultural y política. Por ejemplo, Italia logró conquistar Abisinia y participó con Alemania en la guerra interna de España, al mismo tiempo que Hitler hacía marchar sus tropas sobre Renania y daba a conocer sus planes sobre Viena, Praga y Varsovia. Frente a los fascismos, las democracias se convulsionaban en Europa,

⁵³ Alexander Medvedkin, *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1973, p. 67

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 60.

porque al interior se encontraban movimientos simpatizantes o fanáticos del anticomunismo que sentían simpatías por Francisco Franco, en comparación con el Frente Popular. Por su parte, la Unión Soviética dejaba de pensar en exportar la revolución, y más bien luchaba para consolidar su proyecto político. Mientras tanto, en América Latina, la crisis de 1929 afectó y aceleró el desmoronamiento de los regímenes que aparentemente se visualizaban como sólidos, provocando una severa crisis económica, social y política. Ello provocó una mayor intervención estatal, como en Brasil con Getulio Vargas que instauró el llamado Estado Novo, mientras que en Chile se fundaba la Falange y en Argentina pululaban los movimientos con tendencias fascistas que admiraban a la Alemania de Hitler.⁵⁵

El Estado mexicano como creador de propaganda

Corey Rooss entendió la propaganda del nazismo como una compleja batalla por los corazones y las mentes, obligando a que los gobiernos mejoraran su relación con los medios y sus técnicas de persuasión. Dicha afirmación es muy general por lo que puede aplicarse incluso al Estado mexicano, pero es necesario entender las diferencias y especificidades de la propaganda mexicana.

En el contexto nacional, el triunfo del Plan de Agua Prieta provocó el ascenso de una nueva clase en el poder, que no sólo buscó reconstruir al país de la violencia que había significado la revolución sino que, al mismo tiempo, intentaba sentar las bases institucionales del Estado. Para ello, se comenzó a diseñar y a perfeccionar el sistema político bajo la tutela del grupo sonoreense y los lineamientos trazados por el presidente Lázaro Cárdenas: el presidencialismo no podía existir sin los instrumentos corporativos agrupados en el partido y, al mismo tiempo, debía garantizar su eficiencia por medio del nacionalismo revolucionario.⁵⁶

El país fue gobernado por un partido hegemónico surgido de una revolución, cuyo acierto fue evitar los males paralelos de la guerra civil y el “cesarismo”

⁵⁵ Jean Meyer, *El Sinarquismo. El cardenismo y la Iglesia, 1937-1947*, México, Tusquets Editores, 2003, pp. 25-26.

⁵⁶ Macario Schettino, *Cien años de confusión. México en el siglo XX*, México, Taurus, 2007, p. 251.

revolucionario. Si bien existió un carácter manipulador en la relación del partido con los obreros y los campesinos, tenía a su favor el respeto a las libertades cívicas y, sobre todo, su vocación cultural: haberle dado fisionomía al México indígena y mestizo.⁵⁷ La construcción cultural fue indispensable para dar sustento al régimen político surgido de la revolución, pues se pretendió moralizar, disciplinar y educar al pueblo mexicano surgido de aquel pasado violento. La clase política soñó con construir una sociedad de ciudadanos alfabetizados, trabajadores, productivos y nacionalistas.⁵⁸ El liderazgo del Estado y el sello del nacionalismo justificaron y sostuvieron por siete décadas al régimen, con un cierto grado de cohesión social.⁵⁹ Ello ayuda a explicar que, si bien la coerción jugó un papel importante en el sostenimiento del régimen (huelga de los ferrocarrileros en 1958, el movimiento estudiantil de 1968 y 1971, por citar algunos), ésta no fue siempre utilizada, pues el régimen nunca fue una dictadura, sino que era un autoritarismo social.

En ese sentido, la escuela era la pieza clave en la nueva cruzada educativa del Estado. Lo más emblemático de dicha tarea fue José Vasconcelos, apoyando al muralismo mexicano con la intención de crear una imagen de la patria y su historia. En la década de los veinte, el Estado era débil y faltaban los recursos humanos y financieros para difundir la ideología política que daba sustento y legitimidad al gobierno, pero en los años treinta la situación cambió y surgió la preocupación por difundir a la revolución como proyecto político y como posibilidad de modernizar y pacificar el país. Es decir, la revolución había dejado de ser un acto violento para transformarse en un proyecto que prometía un futuro para el país, con la capacidad de educar y alimentar al pueblo mexicano.

Así se entiende el convenio entre el gobierno cardenista y la empresa CLASA celebrado en 1935, que buscaba fomentar el nacionalismo, situación que se

⁵⁷ Octavio Paz, en “Vargas Llosa: México es la dictadura perfecta” en *El País*, consultado el 25 de abril de 2018, en http://elpais.com/diario/1990/09/01/cultura/652140001_850215.html

⁵⁸ Alan Knight, “Estado, revolución y cultura popular en los años treinta”, en Marcos Tonatiú Águila (coord.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UAM/A, 1996, pp.300-303.

⁵⁹ Álvaro Vázquez Mantecón “Nuevas Historias Oficiales: El caso del Memorial del 68 en México” en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coordinadores) *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 382.

concretó con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, el cual se transformó en 1937 en el Departamento de Prensa y Publicidad. Tal vez, los vientos de la época, en la que el nazismo hacía un uso desmedido e indiscreto de la propaganda para convencer y movilizar a la sociedad alemana, motivaron que el Estado decidiera cambiar el nombre de dicha institución.

Los esfuerzos de proyectar una imagen de México no eran novedosos; lo nuevo fue la creación de un Departamento especializado en dicha tarea. Surgió la idea de fabricar valores de identificación y comportamiento, situación que no finalizó con el cardenismo, pues hubo una continuidad con el nacimiento de la Dirección General de Información en 1940, que planteaba el uso del cine como medio de difusión.

Después de 1940, el nacionalismo se volvió un instrumento de desmovilización y despolitización. Con esa intención, se abandonó el lenguaje radical del cardenismo y se centró en la promoción del desarrollo y del bienestar, además de la defensa de la soberanía y la autodeterminación. Se prefirió enarbolar la neutralidad del Estado (por encima de las clases sociales), la negación del conflicto social, la primacía de la unidad nacional y la defensa de la familia. El tema fundamental era mostrar la autosuficiencia frente al exterior, la exaltación de las particularidades mexicanas y la originalidad de la vía mexicana, cuyo éxito radicaba en la estabilidad política y el crecimiento económico.⁶⁰

Se diseñaron y crearon instituciones para fomentar un cine que cumpliera funciones enajenantes y mediatizadoras en la creación de comportamientos y maneras de pensar. El cine propagandístico del Estado propició un acercamiento y contacto entre México y otros países, que bien puede llamarse diplomacia cultural cinematográfica.

Entendemos la diplomacia cultural cinematográfica como una referencia a la política exterior de un Estado hacia otros, a partir del flujo de sus películas y de las

⁶⁰ Soledad Loaeza “La historia, la historia patria y la formación de un nuevo consenso nacional”, en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coordinadores), *Centenarios. Conmemoraciones e Historia Oficial*, México, El Colegio de México, 2012, p. 402.

relaciones propiciadas entre sus industrias cinematográficas, provocando acercamientos y roces. Sin perder de vista que los actores principales son los Estados nacionales, el objetivo consistía en transmitir ideas, intereses y elementos de la cultura nacional hacia el exterior. Una de las tareas era la promoción turística y la proyección de una imagen-nación a otros países y, para ello, se hacía uso de la propaganda.

Se intentó poner en la pantalla aquello que se entendió como identidad nacional, poner al alcance de otras sociedades la historia, las tradiciones, el estilo de vida, los valores y la peculiaridad de la nación y sus habitantes. De esta manera, se transformó en una herramienta indispensable para influir en la opinión pública en el exterior. El objetivo era la persuasión y la atracción mostrando al país como una opción simbólica a nivel internacional, en el abanico de posibilidades ideológicas que existía en el panorama cultural: hispanismo, fascismo, nazismo, comunismo, panamericanismo, panjaponismo.⁶¹

Se difundieron entonces los logros de la revolución a las repúblicas latinoamericanas. Es decir, de manera indirecta como un proyecto político con la capacidad de crear instituciones sólidas. La originalidad del proyecto mexicano estribaba en la manera que se presentaba a sí mismo, en contraste con otras ideologías. Por una parte, el fascismo, el nazismo y el hispanismo se mostraban públicamente como ideologías comandadas por una raza superior que iba a destruir a aquéllas inferiores o que guiarían a otras sociedades, las cuales eran visualizadas en un escalafón por debajo de la raza aria, española o italiana. Por otro lado, el panamericanismo del gobierno de Washington, intentaba asimilar a las naciones latinoamericanas como hermanas pequeñas, pero siempre con la idea de que Estados Unidos sería la hermana mayor, es decir, aquella nación a la que debían

⁶¹ En realidad el concepto de Relaciones Culturales de Celuloide lo construí a partir de César Villanueva Rivas “Las diplomacias pública y cultural: estrategias de inclusión y convergencia en el nuevo milenio”, en *Revista Mexicana de Política Exterior*, Número 85, Febrero 2009, Secretaría de Relaciones Exteriores-Instituto Matías Romero, pp. 7-22; y además Jaime Delgado “Diplomacia Cultural y su impacto en el fortalecimiento de una cultura latinoamericana”, en Jaime Delgado y Daniel Camacho, *Diplomacia cultural, educación y derechos humanos*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, pp. 23-32.

seguir, acatar u obedecer en el accionar económico y político. En cambio, el proyecto político del Estado mexicano era mostrarse en similitud con las demás naciones latinoamericanas, de forma horizontal, compartiendo un pasado histórico y con posibilidad de pensar en un futuro prometedor.

De este modo, el fascismo y el nazismo fueron vistos como ideologías reaccionarias y fueron rechazadas, al tiempo que el panjaponismo y el comunismo tampoco fueron aceptados, por ser ajenos a la idiosincrasia mexicana, porque la revolución mexicana se gestó y triunfó sin necesidad de añorar o especular sobre procesos ajenos.⁶² Mientras que el panamericanismo se adoptó de manera pragmática, sin olvidar mostrar cierta autonomía y hacer respetar la soberanía nacional. No se quería exportar a la revolución mexicana, como fue el caso de la revolución cubana. El objetivo era construir una zona de influencia cultural, que posteriormente transformara a México en un referente político y económico frente a América Latina.

En realidad, el proyecto mexicano surgió como una contra propaganda para contrarrestar al cine hollywoodense de la época, que había popularizado una visión exótica del país, con una población violenta y apasionada. Había surgido entonces el sobrenombre de *greaser*, aquel viejo vocablo de los texanos para designar y agredir verbalmente a los rancheros mexicanos, el cual fue extendido después a todo Estados Unidos en su literatura.

En este cine, el hombre era visto como codicioso de mujeres, oro y caballos, lleno de vicios, defectos y con una lujuria abominable que los dominaba, provocada por norteamericanas de ojos azules y rubias cabelleras. En conclusión, los defectos mexicanos eran resaltados frente a las virtudes anglosajonas. En contracara, las señoritas mexicanas o *dark ladies*, eran representadas como hijas de hacendados californianos, con una moral dudosa, pues terminaban siendo bailarinas, cabareteras o prostitutas. Así, los anglosajones probaban su capacidad amatoria conquistando a las hembras exóticas, salvándolas de matrimonios impuestos por

⁶² Javier Garcíadiego, *Autores, editoriales, instituciones y libros. Estudios de historia intelectual*, México, El Colegio de México, 2015, p. 80.

sus padres. La mujer hispana era vista como un botín codiciado y necesitadas de liberación.⁶³

Como bien señaló Francisco Peredo Castro, este cine denigrante y lleno de estereotipos racistas, mostraba la incompreensión social respecto a la revolución al sur del Río Bravo. Esto se hacía tangible en cintas como *Battle for Chili con Carne* (Louis W. Chaudet, 1916), en la que el general Enchilada lee su informe en un cuarto de hotel en El Paso, mientras tiene a su derecha al corresponsal de guerra, Ferdinand Archibald von Piffle, quien se encuentra enamorado de una joven mexicana. Así, Archibald pelea contra los apaches en Guanajuato y participa en la batalla de chile con carne entre Enchilada y las tropas constitucionales del general Carramba.⁶⁴

Ante ello, surgieron iniciativas del gobierno mexicano para evitar la difusión de este tipo de cinematografía, pero eran medidas defensivas, que sólo querían evitar la difusión o proyección de las cintas norteamericanas. Sin embargo, el contexto cambió con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Por un lado, la política del Buen Vecino de Estados Unidos propició un cine más amigable; por el otro lado, la paulatina consolidación de las instituciones mexicanas hizo posible el surgimiento de un proyecto de propaganda fílmica del Estado, no sólo que contrarrestara la imagen negativa del país, sino que además construyera un nuevo imaginario de la sociedad mexicana.

Con ello, el proyecto político del Estado mexicano fue construir una barrera imaginaria frente al imperialismo cultural norteamericano. Si las películas eran un vehículo para exportar ideas e imágenes de la nación, había llegado el momento de aprovecharlo y difundir el *estilo de vida mexicano*. Una de las grandes virtudes de

⁶³ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. Tomo 1 1894-1940*, México, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1987, pp. 40-56.

⁶⁴ Francisco Peredo Castro, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, No. 85, febrero 2009, Secretaría de Relaciones Exteriores-Instituto Matías Romero, p. 103. Además se puede consultar información de la película en Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. Tomo 2 1906-1940*, México, Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 65.

la propaganda, fue el hecho de poder crear un mundo imaginario consecuente, comprensible y previsible, frente a la realidad nacional.⁶⁵

Se construyó una autodefinición de lo mexicano, que buscaba crear una identificación y el respeto propio frente a la visión denigrante del exterior. Se creó la imagen de una sociedad estable lograda a través de la Unidad Nacional, recordando que antes que ser mexicanos eran revolucionarios y, ante ello, la población adquiriría una serie de derechos y obligaciones. Se visualizó al Estado por encima de todos y de todas las clases, además de ser un medio para conservar la soberanía nacional. Por ello, se hizo un llamado a toda la sociedad a conformar la comunidad mexicana que surgía de las balas revolucionarias, sin importar el bando del cual fueron partícipes.

Ante ello, es indispensable desmenuzar cómo fue elaborada la propaganda fílmica, pues nos ayudará a darnos una idea del accionar del Estado Mexicano y de su proyecto político en la pantalla. Así, los temas fueron: la nueva religión (el Estado), la nueva comunidad (construcción del pueblo mexicano) y los enemigos de la patria (anti-revolucionarios).

1. La nueva religión: el Estado revolucionario

La primera labor fue realizar un calendario cívico, resaltando el cambio del 2 de abril, fecha que conmemoraba el triunfo de los mexicanos comandados por Porfirio Díaz sobre los franceses, siendo sustituida por el 5 de mayo, aniversario de la derrota de los franceses por el general Ignacio Zaragoza y día en que los militares juraban fidelidad a la patria, con la bandera como símbolo.⁶⁶ De hecho, en la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), se aprecia al presidente mexicano Manuel Ávila Camacho celebrando el grito de independencia en el Zócalo capitalino.

En ese mismo tenor, fue necesario construir un nuevo santoral de héroes patrios, donde se incorporaron los revolucionarios como herederos de Benito Juárez, Vicente Guerrero y Miguel Hidalgo y Costilla. Así, el Estado fomentó y ayudó

⁶⁵ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, España, 1998, Taurus, p. 287.

⁶⁶ Aurelio de los Reyes, "El nacionalismo en el cine" en *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, México, 1983, p. 274.

en la realización de cintas que enaltecieron la lucha de dichos hombres. Por ejemplo, en las películas *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fuentes, 1943) y *Porfirio Díaz* (Raphael J. Sevilla y Raphael M. Saavedra, 1944), hacía su aparición Benito Juárez, para recordar al público la defensa de la soberanía nacional en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Además, se puede mencionar *El padre Morelos* y *El rayo del Sur*, ambas de 1943 y realizadas por Miguel Contreras Torres, que versaban sobre la vida del siervo de la nación.

Así mismo, el deporte jugó un papel indispensable en la nueva visión sobre la revolución. Paulatinamente, al festejo del 20 de noviembre se le anexó una parte deportiva, con la intención de cambiar la imagen violenta de la revolución, por una concepción moderna de una sociedad que cuida su salud física. Dicha situación se observó en la realización del *Desfile atlético del XV aniversario de la revolución mexicana*, en 1935.

Se intentó proteger la visión que se daba sobre el ejército mexicano, desdeñando realizaciones como *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) y censurando *Las Abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), por contener imágenes denigrantes para dicha institución. “Afirma (Salvador Novo) que ha irritado a los generales ver en la película que el protagonista, militar, saca de un burdel a la que convierte en su esposa”.⁶⁷

Se intentaba penetrar en la vida cotidiana y quienes mejor ejemplificaron dicha acción, fueron las maestras y los médicos, como en la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948), donde se mostraba cómo recibían instrucciones del presidente Miguel Alemán para llevar a cabo la modernización del país.

Aunado a ello, se enalteció la imagen del presidente como el representante político del país ante las demás naciones y el continuador de la obra revolucionaria. Si existió una idea de tiempo en el proyecto político mexicano, se sujetaba a la continuidad de la familia revolucionaria, que era la única con la capacidad de consolidar los triunfos y proyectos de la gesta armada. Aparecieron películas al final

⁶⁷ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 234

de cada periodo presidencial intentando sintetizar la historia mexicana, mostrando una línea temporal diacrónica entre la revolución y la administración que dejaba la silla presidencial, por ejemplo *México actual. La doctrina de la revolución en la acción de Alemán* (1951). Así, el discurso oficial era que la revolución no estaba anquilosada.

2. La comunidad mexicana

Complementando la visión sobre el nuevo Estado, encontramos la construcción de un nuevo imaginario sobre la comunidad mexicana, asentada sobre la revolución y que miraba el futuro como un gran porvenir. Roger Bartra entendió esta construcción como el surgimiento de un edén, pues en un primer momento se apeló al uso de la hacienda como una anti-utopía, como una oposición a cualquier idea radical que intentara cambiar lo construido por los gobiernos posrevolucionarios. Era, en pocas palabras, un lugar sin ubicación exacta, donde reinaba la felicidad, donde pasado y presente se entremezclaban para excluir cualquier reflexión sobre el futuro,⁶⁸ el sitio donde la revolución se había cristalizado. El cine que mejor ejemplificó dicha situación fue la comedia ranchera.

¿Qué personas habitaban ese mítico edén? En un primer momento, se apeló al uso del charro, aquel personaje histórico que se enlistó en los batallones para defender a la patria de la intervención francesa y que la amenaza de una invasión norteamericana contribuyó a reactualizarlo como símbolo nacional. Era un prototipo de mexicano que sabía montar a caballo y lucir un traje campirano, sin tener una filiación política clara; eran pasivos, indiferentes al cambio, resignados y temerosos de lo que había más allá de la frontera de su hacienda y que por medio del teatro, la radio y el cine adquirieron el don de saber cantar música vernácula mexicana.

Se transformó en una versión de un western, donde el personaje principal, en lugar de vaquero, era un charro. Era una manera de oponer al charro frente al famoso cowboy. En contraparte, se encuentra la representación de la mujer como pasiva, apolítica y vestida con camisas bordadas, rebozos y enaguas. En ocasiones

⁶⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y Metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2005, p. 34.

asumiendo actitudes varoniles, masculinizándose para ganarse el respeto de sus iguales, como el caso de la Adelita y la Soldadera.⁶⁹

Inclusive, un sector de la clase media ilustrada que no comulgó con los gobiernos posrevolucionarios, pero que en ocasiones coqueteó con la derecha hispanoamericana, aceptaban que el proceso revolucionario había sido auténtico y popular. Todo ello sucedía en un contexto donde se publicaban noticias sobre la Italia de Benito Mussolini, que en ocasiones despertó simpatía y admiración por su Concordato con el Vaticano. Situación contraria a Hitler, quien había sido condenado por el Papa XI por pagano, al entablar una alianza con la Unión Soviética en 1939. Además, España y los regímenes autoritarios combatían al comunismo, mientras que en México se solapaba y apoyaba a eso que la extrema derecha denominaba como el engendro judeo-masónico.⁷⁰

Sin embargo, no se pudo mantener la visión de un país lleno de canciones y fiestas de balas, un lugar en donde hacendados, capataces y peones convivían de manera armoniosa. Ante ello, surgió un nuevo actor, la ciudad, como un lugar de oportunidades y nuevo símbolo del progreso, con habitantes pintorescos similares a la familia Burrón, creada en 1948.

La ciudad era habitada por el pelado, aquel personaje que no tenía convicción e intereses políticos, encubriendo sus intenciones con un juego de palabras libidinosas para ocultar su vulgaridad. Surge el país de Cantinflas, caracterizado por su lenguaje que alude y se escurre de cualquier compromiso, que no tiene ninguna aspiración a superarse, pero que a través de su comicidad y burlas, lograba criticar la injusticia social, siendo una crítica conformista que no buscaba trastocar el orden social. Mario Moreno "Cantinflas" no sólo era el estereotipo del mexicano pobre de la ciudad, sino que además pasó a dominar el sentido del humor y la referencia de la comicidad de la sociedad mexicana.

⁶⁹ Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 273-295.

⁷⁰ Felicitas López Portillo Tostado, *Tres Intelectuales de la Derecha Hispanoamericana: Alberto María Carreño, Nemesio García Naranjo y Jesús Guisa y Azevedo*, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, p. 118.

Existía además una confusión de papeles y roles sociales: el torero era ladronzuelo (*Ni Sangre ni arena*, Alejandro Galindo, 1941), el policía era un pelado (*El gendarme desconocido*, Miguel M. Delgado, 1941), y el juez y los abogados terminaban hablando como Cantinflas en *Ahí está el Detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940). Surgió una manera de vivir y entender a la ciudad, donde los albur y las bromas servían para insinuar el soborno y escapar de la homosexualidad, tan satanizada y ajena a la sociedad de buen comportamiento. Se soñaba con conseguir coitos fáciles con mujeres ajenas, mientras se evitaba que la esposa fuera infiel; lo más risible en una sociedad de machos era el hombre que no podía satisfacer a su dama.⁷¹

Se proyectó una ciudad llena de parias y pelados. En este aspecto, el rol de la mujer era ambiguo. Las mujeres de clase media y alta usaban falda corta, ropa holgada, telas transparentes que dejaba ver con precisión las formas y encantos femeninos, el cabello corto y zapatos confortables, al mismo tiempo que empezaban a hacer deporte y participar en competencias, usando ropa ligera y escandalosos trajes de baño. En contraparte, las mujeres de los sectores populares, donde el trabajo escaseaba y los salarios eran menores, eran obligadas a caer en el comercio sexual y eran seducidas en los nuevos lugares de diversión, tales como cines, teatros, carpas y salones de baile.⁷²

Los anuncios publicitarios y las películas promovieron que trabajaran, sin descuidar sus labores domésticas y sus responsabilidades familiares, porque una casa sólo se podía convertir en hogar con el esfuerzo y dedicación de la mujer. Se

⁷¹ Roger Bartra, *op. cit.*, pp. 163-172. ⁷¹ El mejor heredero del comediante fue Luis de Alba, que entendió el uso y violencia del lenguaje en la picardía mexicana, a través de su verborrea era capaz de conquistar hasta la más recatada sirvienta de la casa pudiente del vecindario. Es el nuevo Cantinflas de la sociedad, donde el albur juega un papel importante para escapar de una sociedad llena de moralejas y doble moral, porque la pornografía no llegaba a los libros, al teatro o al cine, así que el chiste y el albur eran permitidos en presencia de la “gente decente”. Se busca la humillación femenina, viéndola sólo como un objeto sexual y la feminización de otros hombres hasta hacerlos caer en la homosexualidad pasiva. Para mayor información sobre el uso del albur y su impacto en la sociedad, se recomienda Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Editorial Grijalbo, 1981.

⁷² Martha Eva Rocha, “Las mexicanas en el siglo XX” en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Editorial Edicol/UAM/IPN/UNAM/UAEM/UANL/UACJ, 2001, p. 113.

le instruyó a creer en el amor total, puro y verdadero, para esperar a ser reconocida o valorada. Así, su capacidad de elección se limitaba sólo a aceptar o rechazar pretendientes; además, debían ser temerosas, recatadas y avergonzadas de sus emociones y fantasías del despertar sexual, para mantenerse puras y no perder la inocencia hasta el lecho nupcial.⁷³

La mujer debía ser una buena muchacha, una excelente madre y una perfecta ama de casa, por ello, se fomentaba la monogamia y la sumisión a la familia, exigiéndole ser recatada y dándose a respetar. La mujer era ídolo, diosa, madre, hechicera o musa, según la etiqueta social que se le impusiera, una imagen dictada por la familia, la escuela, la religión y el amante.⁷⁴

Surgió una doble moral que permitía “la casa chica” para las relaciones afuera del matrimonio, pero aquellas usurpadoras que atentaban contra la familia debían tener un final trágico. La estabilidad familiar se sujetaba al matrimonio heterosexual, sin otro objetivo que la recreación de la misma sociedad. Se enaltecía, justificó y propició el amor pasional y sin límites, en el afán de tener a la mujer que se deseaba y anhelaba. Así, el amor podía estallar en la sociedad mexicana a través de una buena poesía, una canción melancólica o un crimen pasional.

En conclusión, el límite entre las buenas mujeres y las locas, era un desliz o un descuido, aquel momento cuando la pantalla se fundía en negro, situación que iniciaba con besos calurosos y que impedía observar el desenlace. Es decir, mucha educación sentimental y poca educación sexual. La familia mexicana quedaba resumida en poco padre, demasiada madre, abundancia de hermanos y escasez de sexo.⁷⁵

La revolución se transformó en una retahíla discursiva, que se cristalizó en la representación de la familia, donde el Estado promovió a través de la industria cinematográfica, la idea de la unidad familiar como análoga. Es decir, se fomentó la

⁷³ *Ibíd.*, p. 129.

⁷⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 178.

⁷⁵ Dolores Ponce, *et al.*, “Lentas olas de sensualidad”, en *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, Cal y arena, 1992, p. 15.

autoridad patriarcal dentro de la familia, del mismo modo que se deseaba crear una autoridad patriarcal-estatal.⁷⁶

3. Los enemigos de la patria

Se argumentó que la revolución había sido un movimiento original y, por ello, no había seguido ningún camino trazado por otra ideología. Con dicha justificación, el gobierno intentó aislar al país de aquellas tendencias que consideró radicales y perjudiciales para el orden social, bajo la premisa de la unicidad y originalidad de la vía mexicana. De manera que los enemigos de la nación no podían provenir del extranjero, salvo en casos excepcionales (Segunda Guerra Mundial), por lo que el Estado tuvo que estar constantemente en lucha contra los enemigos internos engendrados por el mismo sistema.

Anarquistas, comunistas, sindicalistas, ateos, católicos, protestantes, budistas, todos los hombres de todos los pensamientos caben dentro de la C.T.M. y, sobre todo, caben dentro del país y caben dentro del pueblo frente a un enemigo común. Los únicos que no pueden caber en esta alianza soberana del pueblo de México frente a sus grandes enemigos, son los traidores a la patria mexicana.⁷⁷

La revolución fue creadora de grandes mitos y el más grande de ellos, fue el nacimiento del Estado. Ello le daba al gobierno la legitimidad histórica para ser juez y verdugo de aquellos grupos que consideraba violentos o en contra de la ideología revolucionaria. ¿Quiénes eran los enemigos? Al ser el punto de referencia la misma revolución, los bandos quedaron divididos entre buenos y malos mexicanos. Aquéllos que eran revolucionarios y quienes eran reaccionarios, quienes formaba parte de la familia revolucionaria y quienes pretendían contaminar el edén con ideologías exóticas, extranjeras y ajenas a la idiosincrasia mexicana. La película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947) ejemplificó dicha situación, porque el cacique

⁷⁶ Francisco Peredo Castro “La familia en el cine mexicano: una retrospectiva desde sus imágenes y personajes fundamentales con el rol femenino como eje”, en Alma Delia Zamorano Rojas (coord.) *La familia mexicana en la pantalla grande*, México, Universidad Panamericana, 2017, p.52.

⁷⁷ Vicente Lombardo Toledano, “La CTM ante la amenaza fascista” en *Selección de obras de Vicente Lombardo Toledano*, México, Editorial el combatiente, 1977, p. 35.

era presentado como un viejo villista que obstaculizaba el accionar de una profesora rural, que encarnaba la imagen del nuevo Estado alemanista.

Consideración final sobre la propaganda

A pesar de que el Estado mexicano diseñó e implementó la utilización de la propaganda para construir una legitimidad que le ayudó a perdurar en el poder, sus medios y fines fueron muy diferentes a los empleados en otras latitudes del planeta. Mientras, el nazismo (Alemania), fascismo (Italia), comunismo (Unión Soviética) e hispanismo (España) hicieron uso desmedido de las fuerzas coercitivas para sustentarse en el poder, el gobierno mexicano a pesar de insinuar su uso, lo consideró el último recurso para mantener el orden social, pues siempre se prefirió la persuasión y negociación.

Así, el Estado mexicano puede ser caracterizado como un autoritarismo social, y ante ello, surgen las diferencias con otros regímenes políticos de la época. De hecho, el movimiento que mejor ejemplificó la conjunción entre nacionalismo e ideologías externas fue el sinarquismo. En su momento, fue apreciado como un títere al servicio de los intereses del fascismo, pero en realidad fue algo más complejo, pues surgió al mismo tiempo que el integralismo brasileño, la falange chilena, el MNR boliviano y los movimientos argentinos que desembocaron en el peronismo. Fue un movimiento más apegado al hispanismo, pues se denunció al nazismo como heredero de la revolución protestante de Lutero, se condenó la deificación de la raza y del Estado, al mismo tiempo que se afirmaba una simpatía por Francisco Franco como restaurador de la tradición católica.⁷⁸

Con el ascenso de Lázaro Cárdenas y la consolidación de un Estado fuerte, llegó el momento de difundir la revolución como modelo político que tenía la capacidad de modernizar y llevar al progreso a la nación mexicana. Así, se llevó a cabo una campaña para imponer a la sociedad en su conjunto una serie de patrones

⁷⁸ Jean Meyer, *El Sinarquismo. El cardenismo y la Iglesia, 1937-1947*, México, Tusquets Editores, 2003.

de conducta y construir el *Mexican Way of Life* en contraposición del *American Way of Life*.

La propaganda del Estado mexicano penetró en la sociedad a través del cine, la radio, el teatro, la música, los cómics, las fotonovelas y la televisión, con el objetivo de construir la cultura nacional posrevolucionaria. Se pudo observar en la pantalla, la contradicción de la realidad con la imagen de la sociedad que se estaba construyendo. Se buscaba desarrollar una especie de vacuna contra todas aquellas tendencias desestabilizadoras y el surgimiento de ideologías radicales en el seno de la sociedad. Esto ayudó de manera exitosa en el sostenimiento del sistema político, porque surgieron muchas formas de recorrer el camino trazado por la revolución: de campesino a proletario, de hacendado a industrial, de cacique a funcionario, de soldadera a prostituta y de revolucionario a burócrata.⁷⁹ La revolución se transformó en el mayor mito del país, que justificó la creación y la difusión de una serie de valores culturales.

Sin embargo, existió una ambigüedad en el discurso nacionalista, pues la noción de modernidad estuvo determinada por una americanización. Es decir, la penetración se logró principalmente mediante el uso de los electrodomésticos. Era una contradicción enorme, ya que mientras ideológicamente se proponía resistir y exaltar lo auténticamente nacional, no se previó y luchó contra una clase media que deseaba sentirse americana, al menos en lo que respectaba al estilo de vida.

Se admitió que lo contemporáneo se decidía en Estados Unidos y no hubo antídoto contra aquello que se elogiaba, porque paulatinamente se comenzó a pensar ¿Qué tan contemporáneo soy?, que equivalía a decir qué tan cerca o lejos se encontraban de lo que ocurría en Estados Unidos.⁸⁰ Fue una conquista lenta e invisible, que evidenció la porosidad y fragilidad del discurso nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios.

⁷⁹ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁰ Carlos Monsiváis, "Paisaje de batalla entre condones. Saldos de la revolución sexual", en *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, Cal y arena, 1992, p. 171.

Capítulo 2. El cine de contenido social. El fortalecimiento de la propaganda fílmica, 1934-1940

“La revolución no ha terminado, apenas comienza”

Diálogo de la cinta *Vámonos con Pancho Villa*

Introducción

El presente capítulo analiza y explica la forma en que el gobierno mexicano decidió realizar propaganda fílmica para América Latina, en el periodo de 1934 a 1940. El objetivo principal de la propaganda fílmica cardenista era adoctrinar y convencer a la población de un proyecto político, es decir la revolución hecha gobierno, para lo cual se buscó crear una imagen de lo mexicano.

Su función era convencer a los distintos públicos de que México, se estaba convirtiendo socialmente y económicamente en una nación sólida gracias al proyecto revolucionario. La revolución podía crear instituciones y modernizar al país, no había violencia y paulatinamente se cumplían los objetivos de la contienda armada. De esta manera se renovarían la imagen de México y, al mismo tiempo, se alentaría el nacionalismo.

En segundo lugar, se buscaba difundir los logros de la revolución e, indirectamente, que ésta fuera visualizada como modelo político y posibilidad para otras naciones del hemisferio. Dicha situación se hizo importante en medio de los radicalismos ideológicos que originaron la Segunda Guerra Mundial, como fueron el nazismo, fascismo, panjaponismo e hispanismo. Así, el proyecto mexicano se engloba en un contexto donde Argentina, Brasil y España se debatían para conformar su zona de influencia, de manera independiente de los proyectos estadounidenses que surgieron en la misma época.

En este contexto se entiende la importancia del cine gubernamental no sólo como un medio de entretenimiento, sino como una herramienta política que dio origen a una diplomacia cultural. Así, la revolución como discurso político descubrió

las posibilidades del cine como exhibición de la realidad y de la esperanza de construcción de un imaginario de la nación. Lázaro Cárdenas entendió la utilidad del cine como propaganda para el Estado, haciéndolo empalmar con el discurso de la política exterior nacional.

Es pertinente pensar y reflexionar en torno al gobierno mexicano como productor de propaganda, pues sólo así se comprende el llamado cine de contenido social que surgió durante el cardenismo. Este tenía dos fines: legitimarse al interior y frente a las demás naciones, y al mismo tiempo, difundir su política exterior.

Este capítulo se ha organizado de la siguiente forma: en primer lugar, se analizó la consolidación del Estado y la revolución, no como un movimiento popular armado, sino como un proyecto político y cómo este nuevo Estado, cuyo fundamento ideológico era la revolución, se interesó en la industria cinematográfica y desarrolló una serie de medidas para incentivar su desarrollo.

En segundo lugar, se estudió la manera en que se aprovechó el cine como posibilidad de creación propagandística, firmando un convenio con la empresa CLASA, en un primer intento sistemático de crear propaganda gubernamental. Sin embargo, ante las fallas y problemas, se creó una nueva dependencia exclusiva (Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda) que se encargaría de la supervisión y la realización de propaganda.

Aunado a ello, se observó cómo la política indigenista del gobierno cardenista posibilitó un cine de acuerdo a esta postura. En ese sentido, es indispensable analizar las reacciones al cine de contenido social, que se canalizaron a través de la representación de la añoranza porfiriana y la hispanofilia.

Asimismo, se adentró en el debate del éxito comercial de *Allá en el Rancho Grande*, para analizar si detrás de esta cinta se ubica una crítica al cardenismo. Para finalizar, se desentrañó la postura ideológica del Estado revolucionario en su intento de crear un imaginario de la nación mexicana frente a las ideologías radicales del mundo.

La revolución se hace proyecto político

A principios del siglo XX las sociedades latinoamericanas tuvieron como punto de referencia al viejo continente, debido a una ausencia de comunicaciones y una ignorancia de las realidades vecinas de otras naciones del hemisferio. Debido a ello, Europa, y en menor medida Estados Unidos, moldearon los patrones de desarrollo en los espacios políticos y culturales. Pero el acontecimiento que cambió y trastocó dicha atmósfera latinoamericana, fue la revolución mexicana.¹ Aquel movimiento popular armado que en principio se pensó como una revuelta más, pasó a ser prontamente un conflicto que amenazó con extenderse más allá de las fronteras políticas.²

Desde tempranas fechas, se gestó y organizó una campaña mexicana para ganar respaldo internacional, con lo cual la revolución alcanzó proyección en América Latina. De esta manera, las imágenes del México revolucionario que se proyectaron venían de dos vertientes: la primera, generadas por algunos grupos estadounidenses que se empeñaron en transmitir la idea de una nación anárquica y de barbarie; y la segunda, desde el mismo México, a partir del despliegue de campañas propagandísticas por parte de distintas facciones revolucionarias.³ Es de esta forma que, en los años veinte, en Latinoamérica no sólo se conocieron los acontecimientos ocurridos en México, sino que, al mismo tiempo, se debatió y pensó en torno al futuro de un país que se estaba construyendo y, con él, un abanico de posibilidades surgió ante los ojos de los más prominentes intelectuales.

Cuando el grupo de Sonora logró detentar el poder, tuvo que cabildear entre las diferentes naciones para conseguir el reconocimiento político y el financiamiento económico, que tanta falta hacía a un país después de una lucha armada de diez años. Además, los constantes levantamientos armados, los caciques locales que no

¹ Pablo Yankelevich, *La revolución mexicana en América Latina. Intereses políticos e itinerarios intelectuales*, México, Instituto Mora, 2003, p. 13.

² Me parece acertada la definición brindada por Javier Garciadiego sobre qué es la revolución, entendiéndola como: un complejo proceso sociocultural y político militar, caracterizado por violentos enfrentamientos entre las principales clases sociales del país. En Javier Garciadiego, *op. cit.*, p. 61.

³ *Ibíd.*, p. 14.

se sujetaban a la autoridad presidencial, las divisiones internas dentro del ejército, el grueso de la población que permanecía armado y a la expectativa de nuevos brotes de violencia, generaba una inestabilidad política y económica que evidenciaba la fragilidad del Estado.

En un primer momento, la figura de México cobró relevancia por las acciones realizadas en el terreno de la cultura. Entre estas actividades realizadas, se encontraba el muralismo mexicano que plasmó la idea de una nación mestiza heredera de un linaje español e indígena. Además, la Universidad Nacional se transformó rápidamente en un faro en el mar latinoamericano, que atrajo y conglomeró a los principales intelectuales de la época.⁴

La crisis de 1929 impactó en la exportación minera y petrolera, lo que provocó una baja en los ingresos percibidos por el Estado. Se debe tener en cuenta que el gobierno mexicano surgido de la revolución se esforzaba por impulsar el desarrollo industrial del país, por medio de la construcción de infraestructura,⁵ como eran las comunicaciones marítimas, aéreas y terrestres, del mismo modo que las obras de riego. Pero al no contar con recursos que provenían principalmente de sus exportaciones, el gobierno tuvo que cancelar el reparto agrario y dar la espalda a las peticiones obreras.

Sin embargo, este panorama cambió paulatinamente con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia en 1934, pues bajo su mandato se logró superar la crisis de autoridad. En este periodo, se llevó a cabo una gran inclusión de actores sociales que pretendieron ejecutar un proyecto de país. En ese sentido, se terminó con la dispersión nacional que existía, al cristalizar las grandes demandas que dieron origen al movimiento popular armado. En otras palabras, el gran triunfo de Cárdenas fue el de construir una hegemonía política, sin imponerla; dicha tarea sólo

⁴ Mónica Toussaint, “Los intelectuales latinoamericanos y la Universidad Nacional” en Carlos Martínez Assad y Alicia Ziccardi (coords.) *El Barrio Universitario de la Revolución a la Autonomía*, México, UNAM, pp. 205-231.

⁵ Arturo Anguiano, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Ediciones Era, 1980, p. 21.

fue posible mediante acuerdos y alianzas. Finalmente se había conseguido que el Estado fuera el regulador de la vida social y el árbitro en la lucha de clases.⁶

La revolución descubrió las posibilidades del cine como exhibición de la realidad y de la esperanza. En ese sentido, desde la contienda armada, los líderes revolucionarios estuvieron cercanos al cinematógrafo, pues Francisco I. Madero llamó a los hermanos Alva; Obregón y Carranza a Jesús Abatía; Villa descubrió al cinematógrafo como una posibilidad de publicidad y el dictador Victoriano Huerta usó la censura y prohibición con sus decretos.⁷ En este panorama se entiende la importancia del cine mexicano, no sólo como un medio de entretenimiento, sino como una herramienta política que originó una diplomacia cultural desde los años veinte

Los gobiernos posrevolucionarios de los años veinte se mostraron interesados en emplear al cine para ilustrar y moralizar al pueblo, pues se llevó a cabo una campaña para erradicar el analfabetismo y adoctrinar a los indígenas, principalmente mediante tres instituciones: la Secretaría de Educación Pública (SEP), la Secretaría de Agricultura y Fomento (SAF) y la Secretaría de Guerra y Marina (SGM). Para ello, la SEP, diseñó la Dirección de Cultura Estética y los departamentos de Bellas Artes y Bibliotecas, mismos que iniciaron proyectando películas educativas sobre Arabia, Japón, Australia, la India y China, además de exhibir películas etnográficas sobre *las fiestas de Chalma*, *Buenos Caminos* y *Convirtiendo el desierto en campo florido*. Mientras que la Secretaría de Guerra y Marina nombró a Fernando Orozco y Berra y posteriormente a Luís G. Peredo como directores de su departamento cinematográfico. Así, la primera película de dicha institución fue una serie de vistas fijas con frases de connotados estrategas militares. La Secretaría de Agricultura y Fomento produjo películas a través del Departamento de Antropología, de la Dirección de Caza y Pesca y de Estudios

⁶ Samuel León y González, “Cárdenas y la construcción del poder político” en Samuel León y González (coordinador), *El Cardenismo 1932-1940*, México, El Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 11-55.

⁷ Paco Ignacio Taibo I, “La revolución olvidada” en *Cine Latinoamericano 30-40-50*, México, UNAM, 1990, p. 62.

Biológicos y de su Departamento de Propaganda Agrícola. El gran hombre detrás del proyecto, fue Manuel Gamio quien logró filmar el estudio que se estaba realizando en el Valle de Teotihuacán, empleando para ello, vistas aéreas de la zona arqueológica antes de iniciar la exploración de la ciudadela. Todo ello aunado a la exhibición de conferencias especializadas como: *México forestal. El desierto de los leones, Fauna y flora del estado de Tabasco, De Jerusalén al Mar Muerto, Utilización del Bambú en Indochina, Las montañas del Cáucaso, Caza del Jabalí, Caza del Venado, Piel de Tiburón, La zorra y Los danzantes de la selva*.⁸

Además, el gobierno financió películas para dar a conocer a México en el extranjero, priorizando las bellezas y recursos naturales. Para ello, se recurrió a la Secretaría de Industria Comercio y Trabajo y a la Secretaría de Relaciones Exteriores. Dicha actividad se realizaba con empleados de las Secretarías de Gobernación y de Relaciones Exteriores, quienes enviaban las cintas al personal diplomático en el extranjero, para que buscaran un local apropiado donde exhibirlas. En esta lucha por construir una imagen de México al exterior, es pertinente rescatar que el presidente Álvaro Obregón decidió prohibir las películas de las empresas Paramount y Metro, por denigrar y crear una imagen negativa del país, con sus múltiples películas en las cuales el mexicano siempre era mostrado como bandido, pecaminoso, sucio, avaricioso, codicioso, lujurioso, violador, salvaje y físicamente desagradable es decir era el *greasers*. En respuesta, México intensificó su presencia en ferias internacionales.

Cabe aclarar, que se buscó guardar memoria gráfica de los actos del gobierno como un modo de hacer una “historia viva” de la revolución y de las instituciones. Se buscó siempre evitar retratar los diversos alzamientos armados o retratar alguna rebelión, porque el objetivo era promover una imagen positiva ya fuera en películas de argumento o en documentales. Así, Miguel Contreras Torres inició la filmación de *El verdadero México*, con detalles del funcionamiento de todas las secretarías de estado, de la que derivó *México militar*, de nueve rollos, para la

⁸ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Bajo el cielo de México*. Volumen II (1920-1924). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

Secretaría de Guerra y Marina, exhibida personalmente ante el presidente Plutarco Elías Calles y el General Joaquín Amaro el 15 de octubre de 1925. En México se desconocía el concepto de documental, en su lugar se utilizaba el nombre de revista cultural, para referirse a las películas sobre las regiones del país o que intentaban mostrar el folklore. Éstas se dividían en secciones: información de todos los estados de la República, sección educativa, modas, deportes, arte, damas bellas de nuestra sociedad, industrias, comercios y la nota roja con el crimen famoso de la semana.⁹

A partir del sexenio cardenista, el gobierno emprendió un proyecto político para mostrar la revolución por encima y en contraposición de todas las ideologías radicales que giraban en el espectro mundial. Era claro que el gobierno estaba construyendo su zona de influencia política y cultural, al mismo tiempo que posicionaba una visión de lo mexicano. Es por ello que asumió la función de fomentar una identidad nacional que definiera a México como un país nacionalista, justiciero y progresista, poseedor de una historia milenaria y de una gran capacidad artística.¹⁰

Un Estado interesado en la cinematografía

El gobernador Tomás Garrido Canabal, encargado de administrar el Estado de Tabasco, empleó el cine para hacerse propaganda en aquel microcosmos regional que algunos han llamado el laboratorio cardenista. Unas de las actividades filmadas, fue la campaña presidencial del general michoacano. En una escena se mostraba su arribo en un aeroplano para posteriormente ser recibido por los jóvenes camisas rojas.¹¹ Sin lugar a dudas, muestran el sentimiento de pertenencia de esa sociedad que se estaba construyendo, aquella integrada por los que surgieron de la

⁹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*. Volumen III Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

¹⁰ Garcíadiego, *op cit.*, p. 70.

¹¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Grafía*, núm. 32, 2012, p. 89.

revolución y que reciben en su territorio al líder, que encarna la revolución hecha gobierno.

Esa misma idea se esconde detrás de uno de los filmes más representativos de la propaganda nazi: *El triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl. La idea es la misma; el líder encontrándose con su pueblo, siendo parte de él, al mismo tiempo que el pueblo lo respeta y reconoce como guía político

No es que el cardenismo tuviera tintes de la ideología del Partido Nazi; por el contrario, como veremos más adelante, ideológicamente son opuestos, pero en ambos casos se buscaba la construcción de una legitimidad.

La caída de la bolsa de valores en octubre de 1929 en New York, impactó no sólo a México. Sus repercusiones también se sintieron en otras latitudes, como por ejemplo, en Alemania, una nación que al igual que México había sufrido los estragos de un conflicto armado. Mientras en México se desarrollaba la revolución, Alemania participaba en la Primera Guerra Mundial. Dos conflictos diferentes en sus orígenes, planteamientos y objetivos, pero que al final habían arrojado un mismo resultado: el resentimiento de la gente por no recibir lo que a su juicio merecían.

Como ya se mencionó, la sociedad mexicana seguía a la espera de que se cumplieran los ideales revolucionarios, y así, sus expectativas fueran colmadas, mientras que en el seno de la población alemana existía un gran descontento ante las sanciones impuestas por el tratado de Versalles de 1919. En este contexto, surgieron dos modelos diferentes de gobierno. Por un lado, el emanado de la revolución con la promesa de administrar el país por encima de las clases sociales, para traer la justicia social. En el polo opuesto, un gobierno autoritario, profundamente resentido con los acuerdos de Versalles. Mientras el primero miraba hacia el futuro, con la promesa de la igualdad y de otorgar lo prometido a los contingentes populares que nutrieron los ejércitos revolucionarios, el segundo volteaba al pasado para hablar de la grandeza y supremacía de una raza que se encontraba reprimida y contenida de su potencial. En conclusión, nos encontramos frente a dos maneras de entender la legitimidad del poder y su administración: el Estado mexicano, surgido de un movimiento popular que involucró a actores

diversos en la pretensión de consolidar la unidad nacional y la justicia social; y el nacionalsocialismo, en medio de una sociedad polarizada y profundamente resentida que buscaba la consolidación social y el liderazgo internacional.

Por lo anterior, cobra vital importancia comprender la manera en que dos modelos disímiles funcionaron y, al mismo tiempo, se legitimaron, ya que para detentar y mantenerse en el poder tuvieron que realizar un proceso de convencimiento y adhesión de aquella parte de la sociedad que se mantuvo cautelosa y distante frente a sus planteamientos, y no sólo eso, sino también comenzar a justificar una forma de gobierno frente a otras posibilidades ideológicas que existían en el periodo.

En ese sentido, hay dos acontecimientos que marcan el hecho de que Cárdenas se concientizara de la importancia y posibilidades que brindaba el cine para el gobierno mexicano. El primero, fue la reformulación del artículo 73 fracción 10 de la Constitución, con lo cual se autorizaba al Congreso para legislar en todos los aspectos relacionados con la naciente industria cinematográfica. Esta reforma fue de vital importancia, pues se estaban sentando las bases para que posteriormente se creara la Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana.¹²

El segundo acto, tiene que ver con la fundación de la empresa Cinematográfica Latinoamericana, S.A. (CLASA) en 1935, que construyó sus estudios en la calzada de Tlalpan. “Los socios de CLASA éramos: el ingeniero Pani, don Hipólito Signoret, uno de los principales accionistas de El Palacio de Hierro, el licenciado Aarón Sáenz, don Agustín Legorreta y yo (Salvador Elizondo).”¹³

Su primera película fue *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), basada en una novela de Rafael Félix Muñoz, fotografiada por el norteamericano Jack Draper y por Gabriel Figueroa y con música de Silvestre Revueltas.¹⁴ En ella se relata la historia de seis individuos, encabezados por

¹² Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado en México 1895-1940*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010, p. 179.

¹³ “Entrevista a Salvador Elizondo” en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, México, Cineteca, 1976, p. 81.

¹⁴ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 82.

Tiburcio Maya, quienes se unen a las tropas de Pancho Villa. A lo largo de la cinta estos protagonistas son asesinados en situaciones desafortunadas, dando como resultado que el personaje principal sea el único sobreviviente. En suma, a Fernando de Fuentes le interesó mostrar cómo la revolución trastornó y cambió la vida de personajes comunes, sin centrarse en los nopales, los rebozos, los nubarrones y los magueyes, descubiertos por Sergei Eisenstein.¹⁵

Dicha cinta contó con el apoyo gubernamental al facilitar un ferrocarril, un regimiento de tropa, municiones, piezas de artillería, uniformes y asesoramiento militar. La empresa se declaró en quiebra al estrenarla (porque no tuvo éxito en su exhibición), pues se había invertido un millón de pesos, para lo cual el Estado tuvo que recurrir a su salvación, lo que implicó que el gobierno se convirtiera en productor.¹⁶

Hay dos situaciones emblemáticas en la película que muestran las ideas nuevas que traía consigo el gobierno cardenista. En primer lugar, al iniciar la película se subraya la siguiente frase “No es culpa de un bando o pueblo, lo que ha ensangrentado las montañas de México, también los campos de Flandes o Francia (1914).” Esta frase tenía la plena intención de evidenciar el hecho de que la violencia que sufrió el país por la revolución no fue exclusiva, ya que Europa en ese mismo año se caracterizó por sufrir los estragos de la Primera Guerra Mundial.

En segundo lugar, se decidió cambiar el final de la película, pues se pensaba que era demasiado violento, ya que el protagonista, Pancho Villa, terminaba asesinando a la familia de uno de sus famosos dorados, con una visión en la cual los hombres son sólo útiles mientras sirven en la contienda armada.

¹⁵ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1979, p. 28.

¹⁶ Es pertinente señalar que Salvador Elizondo en la entrevista que concedió, no hace ninguna referencia a la ayuda gubernamental, por el contrario, asevera que CLASA siempre funcionó con “capitales privados y no existía un solo centavo del gobierno”. En cambio Raúl de Anda que interpretó a uno de los leones de San Pablo en la película, sí recuerda que hubo una participación estatal: “Un poco después se fundó una empresa llamada CLASA que tenía, si mal no recuerdo, en parte capital estatal, y quería realizar una película muy mexicana: *Vámonos con Pancho Villa*”. En “Entrevista a Raúl de Anda” en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. México, Cineteca, 1976, p. 62.

En cambio, el nuevo discurso adoptado mostraba que la revolución ya no era esa violencia desmedida que se pensaba y mucho menos ahora que se tenía un gobierno institucionalizado, el cual era visto como un triunfo del movimiento popular. Sin embargo, este hecho abrió al gobierno una actividad que no era desconocida: la censura directa.

No fue el único interés visible por parte del gobierno cardenista el apoyar o fomentar la industria cinematográfica, pues tempranamente la Asociación de Productores Mexicanos de Películas desarrollaron un proyecto para la industria cinematográfica mexicana. Entre sus principales puntos, resalta que se concientizaron acerca de la posibilidad del cine como un valioso medio de propaganda a favor de México. Empero, para lograrlo era indispensable estrechar las relaciones con todos los países y en especial con las naciones hispanoamericanas.

Aunado a ello, ante el fracaso que representó para Hollywood el cine hispano, se abría la oportunidad de aprovechar el momento y, para garantizar el desarrollo de la industria, se requería exentar de derechos aduanales todos los materiales importados imprescindibles así como otorgar un apoyo económico.¹⁷

Sin lugar a dudas, se intentaba aprovechar el nuevo discurso gubernamental por parte de un grupo de empresarios interesados en la realización de cine en México. Sin embargo, el gobierno mexicano no estaba en disponibilidad de ayudar económicamente a cada empresario que lo solicitaba. Una cosa era financiar mediante préstamos y una situación muy diferente era exentar de pagos y cargas fiscales a cualquiera que se quisiera dedicar a esta actividad.

A pesar de ello, el Estado buscó otros medios para incentivar la producción cinematográfica por parte del empresariado nacional y se elaboró un decreto, el cual estipulaba: “Las empresas cinematográficas, dentro del territorio nacional, estarán

¹⁷ “Proyecto de la Asociación Nacional de Productores Mexicanos”, Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Lázaro Cárdenas del Río (FLCR), caja 889, expediente 546.3/20. 10 de Enero de 1935.

obligadas a exhibir por lo menos tres veces cada mes, una película nacional de largo metraje y una o varias cortas también nacionales.”¹⁸

Además, se condonaría del ocho hasta el quince por ciento de los impuestos que pagaban las salas de exhibición, los días exclusivos en que proyectaran películas nacionales. De lo contrario, se castigaría con cincuenta mil pesos a quien violara dicha ley la primera vez, y en caso de reincidir, se les cancelarían las licencias y permisos respectivos.

En medio de los intereses e intenciones del gobierno, se enfrentaron los empresarios que tenían acuerdos previos con las productoras extranjeras (principalmente estadounidenses). Para ello, emplearon a Cosme Hinojosa, quien se desempeñaba como Jefe del Departamento del Distrito Federal, quien elogiaba al presidente Cárdenas en su afán de proteger y fomentar la industria cinematográfica, pero enfatizaba que su disposición a exhibir películas nacionales tenía una proporción que era imposible cubrir por el número de cintas realizadas y la calidad de las mismas.¹⁹

Si bien en teoría se cumplió la ley emitida por el gobierno, la realidad era que se proyectaban películas viejas o las que simplemente no era atractivas para el público, con lo cual no se reflejaba el apoyo que el gobierno intentaba dar al cine mexicano.

En 1938 se presentó un proyecto para la creación de un Banco Refaccionario de la Industria Cinematográfica, enfocado a las cintas de exportación. Su función principal sería la de dignificar costumbres, desvirtuar falsos conceptos y atraer capitales o inversionistas. El destino principal de las películas sería Centro y Sudamérica, sin perder de vista que se debía incluir algún interés social, educativo, histórico o turístico.

¹⁸ “Decreto de Lázaro Cárdenas”, AGN, FLCR, caja 889, expediente 546.3/20 31 de Diciembre de 1936.

¹⁹ “Carta de Cosme Hinojosa al presidente Lázaro Cárdenas”, AGN, FLCR, caja 889, expediente 546.3/20, 1 de Septiembre de 1937.

En realidad, esta idea del Banco estaba englobada en un proyecto para incentivar e impulsar la industrialización en México. Así, para financiar el desarrollo económico, se creó una red de bancos como el Banco Nacional de Crédito Ejidal, Banco Nacional de Crédito Agrícola, Banco Nacional Obrero y de Fomento, Banco Nacional de Comercio Exterior, Banco Urbano y de Obras Públicas.

A pesar de este contexto, el intento de crear el banco de apoyo a la industria cinematográfica se vio truncado por la expropiación petrolera. Por un lado, el gobierno se vio mermado en sus recursos debido al boicot económico de las empresas extranjeras, y por otro lado, se necesitaba incentivar o apoyar otras actividades de vital importancia, por lo cual el mencionado proyecto se tuvo que archivar y esperar mejores momentos de la economía nacional.

El fortalecimiento de la propaganda gubernamental: el convenio con CLASA

Una vez que se logró consolidar un nuevo Estado, no sorprende que surgiera la preocupación por legitimar y construir un nuevo imaginario distinto de la nación emanada de la revolución. Ello ayuda a explicar que en 1935, se emprendieran las pláticas con la empresa CLASA para elaborar propaganda fílmica gubernamental. Se justificaba mediante el argumento de que se estaba dando un fuerte impulso a la industria cinematográfica mexicana, pero lo que en realidad estaba en juego no era cosa menor.²⁰ Era la primera vez que se diseñaba sistemáticamente un proyecto del interés del Estado por legitimarse y crear una propaganda a través del cine, no sólo para destinarla al interior del país, sino para llegar más allá de las fronteras políticas de la nación.

Originalmente se calculó destinar la cantidad de \$202, 410, 000. 00 (doscientos dos millones cuatrocientos diez mil pesos) para elaborar 26 números de noticiarios, doce números cortos de propaganda turística y doce números cortos de

²⁰ El presente apartado fue tomado en su totalidad de “Proyecto con Cinematográfica Latino Americana” en AGN, FLCR, Caja 1043, Expediente 565.4/642. 4 de febrero de 1936.

propaganda educativa. Sin embargo, era una cifra exorbitante para un gobierno necesitado de recursos, por lo cual se tuvo que rediseñar dicho proyecto.

Es por eso que, en 1936, el gobierno mexicano por medio de sus secretarías y departamentos se dio a la tarea de diseñar y organizar de nueva cuenta el proyecto, con el objetivo de realizar propaganda pro México y a favor de las obras sociales emprendidas por el Estado. Para ello, se planeaba que el cine fuera de tipo emocional, moral, económico y agrícola ¿Cómo fue el convenio firmado entre ambas partes?

A través de la Secretaría de la Economía Nacional y la Cinematográfica Latino Americana, representada por su apoderado jurídico el licenciado Alfonso Barrenechea, las clausulas estipulaban lo siguiente: Doce números cortos con propósitos educativos, doce números cortos con propósitos turísticos, musicalizados y explicados en español, con subtítulos en inglés, francés, italiano y alemán; 26 números cortos de noticieros referentes a acontecimientos nacionales de propaganda política con títulos en español y explicaciones orales. En el extranjero se difundirían dichas cintas a través de las agencias diplomáticas tales como embajadas y consulados, mediante exposiciones o ferias internacionales.

Para realizar todas estas actividades se destinaron \$471, 910, 000 divididos entre las Secretarías federales de la siguiente manera:

| Gastos de Propaganda en 1936 | |
|-------------------------------------|--------|
| Gobernación | 20,000 |
| Relaciones | 60,000 |
| Hacienda | 56,000 |
| Agricultura | 20,000 |
| Comunicaciones | 24,000 |
| Correos | 10,000 |
| Economía | 30,000 |
| Educación | 20,000 |
| Salubridad | 30,000 |

| | |
|-------------------|---------|
| Agrario | 24,000 |
| Forestal | 25,000 |
| Educación Física | 10,000 |
| Asuntos Indígenas | 10,000 |
| Total | 339,000 |

Una vez contabilizados los fondos y habiéndose cerciorado de que eran insuficientes, se tuvieron que ampliar las partidas destinadas a la propaganda de algunas dependencias de la siguiente forma:

| Gastos de Propaganda en 1936 | |
|-------------------------------------|------------|
| Educación | 150, 000 |
| Economía Nacional | 100,000 |
| Salubridad | 100,000 |
| Forestal | 50,000 |
| Gobernación | 71,910 |
| Total | \$ 471,910 |

“Proyecto con Cinematográfica Latino Americana” en AGN, FLCR, caja 1043, expediente 565.4/642.4, 4 de febrero de 1936.

Se esbozaban algunas ideas sobre temáticas que le interesaban al gobierno, por ejemplo, se recomendaba filmar sobre algunos lugares históricos como Taxco, Teotihuacán, Tehuantepec, Puebla, Querétaro, Ciudad de México, así como promover las fiestas indígenas, las danzas regionales y los lagos de México. De fondo, se buscaba fomentar la incipiente y naciente industria del turismo, lo cual explica la demanda de subtítulos en otros idiomas.

Cada Secretaría o Departamento tenía un interés específico y, en función de ello, eran solicitadas las películas con los temas respectivos. Por ejemplo, la Secretaría de Educación Pública solicitó las cintas: ruinas arqueológicas, monumentos artísticos e históricos, museos y galerías de México y música regional. El Departamento de Salubridad Pública se enfocaba en otras temáticas:

enfermedades transmisibles, ingeniería sanitaria, comestibles y bebidas. La Secretaría de la Economía Nacional solicitó películas sobre la riqueza de México y sobre la pequeña industria. El Departamento Forestal y de Caza y Pesca sólo quería una cinta sobre La pesca de perlas en el Golfo de California.

Lo relevante era que de la misma forma en que el gobierno mexicano intervino en la producción de *Vámonos con Pancho Villa*, mediante el asesoramiento de individuos designados directamente, en el presente proyecto se quiso contar con la ayuda obligatoria de expertos y especialistas designados por las oficinas gubernamentales interesadas.

Es interesante analizar los proyectos cinematográficos surgidos de este convenio. Así tenemos, por ejemplo, el de la Secretaría de Agricultura y Fomento. El argumento principal de la película gira en torno a un latifundio mal explotado, donde existía una gran falta de higiene por parte de los peones del mismo terreno. Mientras que el hacendado es mostrado como un parásito que se beneficia del trabajo de sus subalternos, pues vive en la urbe alejado de la fuente de su riqueza ¿Era una crítica a la élite porfiriana que prefería las ciudades a los asentamientos rurales?

El gobierno se hace presente con el arribo de un médico y un ingeniero, que llegan en la noche a quedarse en los campos de la hacienda, convirtiéndose en observadores de la vida de miseria de los peones. El ingeniero decide realizar un censo (pues era necesario conocer la población), hablarles de sus derechos sobre la tierra (artículo 27) y les escribe una solicitud para el presidente (Estado como árbitro), pidiendo que se repartiera la tierra en forma de ejido.

De manera que hay una oposición visible entre el hacendado holgazán y vividor del trabajo de las masas populares y el ingeniero, cuyo trabajo se basa en ayudar a la sociedad a costa de poner en riesgo su integridad física.

En medio de los conflictos, el joven ingeniero acude a la capital para impartir una conferencia sobre lo indispensable de la higiene para prevenir las enfermedades. En dicho lugar, conoce y se enamora de la hija del hacendado, quien

también estudia. Finalmente, el desenlace llega cuando las autoridades se hacen presentes para repartir las tierras de la hacienda entre los peones, lo que provoca la quiebra del viejo latifundista, obligando a que su hija se integre como fuerza laboral, ingresando a una oficina gubernamental (surgimiento de la clase media).

El joven ingeniero le propone al antiguo hacendado invertir en una fracción de su antiguo territorio y mediante el cuidado del médico y con las puntuales observaciones del joven letrado logra recuperar su calidad de vida. Todo esto nos lleva a la escena final, donde todos aparecen llenos de regocijo festejando la cosecha conseguida, formando una sola familia, sin diferencia de clases.

La frase con la que se cierra es contundente “mexicanizar el territorio es fortalecer la patria”. Es decir, en esta nueva visión, un hombre es productivo si trabaja en el campo, sin acaparar el territorio, pues la revolución se encargó de destruir el latifundio y formar los ejidos para que una gran cantidad de campesinos tuvieran acceso a la tierra. Sin embargo, el proyecto fue cancelado, pues curiosamente el ejido fue el proyecto que la revolución nunca pudo exportar; no sólo le hizo daño a los productos exportables, sino también a las finanzas públicas gubernamentales. Fracasó el proyecto y por eso no era conveniente hacerle propaganda.

Así mismo, en el convenio se especifica que no era necesario exportar la propaganda con referencias a la higiene, ni presentarla en ferias o exposiciones internacionales. Después de todo, se quería presentar un México en plena construcción, moderno, pacificado, posible destino turístico y no resultaba conveniente mostrar una población llena de carencias, sucia e ignorante. Esto perjudicaría la visión en el extranjero, pues si se intentaba borrar la imagen negativa del mexicano, no resultaba apropiado destacar este tipo de referencias.

Uno de los proyectos consolidados fue la realización de *Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana*, y fue en este periodo cuando se inició la celebración del 20 de noviembre acompañado de un desfile deportivo. Se buscaba cambiar la visión de la revolución, ya no se necesitaba esa imagen de violencia o de caos y anarquía; por el contrario, el deporte patrocinado por el Estado

era el pretexto idóneo para fomentar e impulsar la presencia del gobierno en la vida cotidiana.

Otras cintas llevadas a cabo en esta época fueron *La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas*, en medio de la expulsión del país de Plutarco Elías Calles. Por último, *Irrigación en México*, con el objetivo de mostrar la labor en construcción de infraestructura para mejorar la calidad de las tierras y con ello la calidad de vida de la población. Estas películas fueron entregadas posteriormente al Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda.²¹

La institucionalización de la propaganda

Era evidente que el gobierno tenía interés en emplear al cine como medio de propaganda, situación que no era exclusiva del Estado mexicano. Debe considerarse que en la época existían ya otros gobiernos, principalmente en Europa, que estaban llevando a cabo una campaña intensa de propaganda por medio de impresos, radio y cinematografía. El panorama mundial cambió en 1936, pues hubo una inflexión en las prácticas regionales en torno al cine. Mientras que en México se daba pie a la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), en Brasil se instituyó la creación del Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), y en Argentina se comenzó con la creación del Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) a cargo de Carlos Pessano y Sánchez Sorondo. Los tres organismos proponían objetivos similares, pero respondían a gobiernos disímiles en sus orientaciones políticas, ideológicas y culturales.²²

El gobierno mexicano no permanecía ajeno, pues había visto como otros Estados estaban organizando y realizando propaganda mediante el control de los medios masivos de información. “Hace algunos meses se sirvió usted sugerirme

²¹ “Entrega de Películas al DAPP”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 423.3/31. 13 de Febrero de 1937.

²² Clara Kriger, “Primeros intentos de política cinematográfica en México y Argentina” en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, IMAGO MUNDI/Cineteca Nacional México, 2017, p. 269.

algunas ideas para estudiar la forma más adecuada de que el Poder Público controle y gobierne las actividades de ese maravilloso medio de comunicación que se llama radio”,²³ escribió Francisco J. Mújica a Lázaro Cárdenas en 1936.

Para Francisco J. Mújica existían dos modelos: el estadounidense y el europeo. El primero, al que México había copiado mediante una ley en 1932, prohibía transmitir noticias o mensajes cuyo texto fuera contrario a la seguridad del Estado, a la concordia internacional, al orden público y a las buenas costumbres. Esta situación nunca se respetó y mucho menos en las estaciones fronterizas, donde era común escuchar comerciales que atentaban contra la investidura presidencial y los triunfos de la revolución.

El segundo modelo, el europeo, tenía variaciones dependiendo del país, pero se caracterizaba porque el Estado controlaba y vigilaba a las estaciones radiofusas. En este punto es interesante destacar que el revolucionario y político mexicano, veía con agrado dos formas de control. La soviética, en la cual había un control total de las doctrinas de utilidad social, para contrarrestar la propaganda; y la del Tercer Reich, en la que el mismo gobierno designaba un órgano para vigilar las transmisiones y al mismo tiempo, difundir programas educacionales.

En la conclusión del político mexicano, se necesitaba supervisar la radio en su conjunto, poniéndola bajo el control del Estado, mediante una institución oficial que estuviera compuesta por artistas, hombres de ciencia, maestros, oradores e intelectuales. Sin lugar a dudas, su modelo era una adaptación de sus observaciones, ya que también, se elogiaba la manera en que Hitler controlaba los anuncios comerciales limitándolos a diez minutos diarios por cada estación. Así la conclusión era:

Lo fundamental es que el Estado convierta al radio, de un instrumento de explotación comercial, en ocasiones impúdica y dañina para el interés

²³ “Carta de Francisco J. Mújica a Lázaro Cárdenas”, AGN, FLCR, Caja 604, Expediente 512.3/1. 18 de Noviembre de 1936.

colectivo que ahora es, en un medio eficazísimo de elevar el nivel de la cultura del pueblo.²⁴

Aún queda por resolver que pasó en el aspecto de la cinematografía y su relación con el Estado, pues el convenio firmado con CLASA, tenía la dificultad de estar disperso por parte del aparato gubernamental, pues no existía una dependencia especializada encargada de vigilar y coordinar las actividades realizadas. Por el contrario, cada Departamento nombraría a las personas que desarrollarían ese papel, lo que conllevaba una multiplicidad de intereses. Es por eso que se visualizó la necesidad de crear un organismo que tuviera como misión principal la realización y supervisión de la propaganda.

El desarrollo de un programa definido de gobierno requiere un conjunto de órganos de publicidad y propaganda coordinados bajo una sola dirección y aplicados a realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas en la mente pública.²⁵

El Estado reconocía su obligación de intervenir en la dirección de la economía y en la reorganización de la convivencia social. Sin embargo, para realizar la segunda labor se estaba creando esta dependencia que tenía el objetivo de: “realizar una obra continua de difusión de hechos y doctrinas que *provoque la colaboración de todos los sectores sociales* en el interior del país, y que dé a conocer en el exterior *la verdadera situación de México y haga entender la justicia de los postulados revolucionarios.*”

El 25 de diciembre de 1936 se decretó la conformación de la Dirección Autónoma de Publicidad y Propaganda, bajo la dirección de Agustín Arroyo Ch., que se había desempeñado anteriormente como periodista y editor, además de ser diputado y gobernador de Guanajuato.²⁶ Los objetivos de dicha dependencia eran los siguientes:

²⁴ “Carta de Francisco J. Mújica a Lázaro Cárdenas”, AGN, FLCR, Caja 604, Expediente 512.3/1. 18 de Noviembre de 1936

²⁵ “Decreto de Formación del DAPP”, AGN, FLCR, caja 885, expediente 545.2/33. 25 de Diciembre de 1936.

²⁶ Priscila Pilatowsky Goñi, *op. cit.*, p. 86.

1. Publicidad y Propaganda oficial
2. Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la propaganda de las agencias del Ejecutivo
3. Dar información oficial: prensa nacional y extranjera, a las agencias cablegráficas e informativas, a las autoridades civiles y militares, a los representantes de México en el extranjero.
4. Servicio editorial de publicidad y propaganda (libros y folletos).
5. *Edición de películas cinematográficas, informativas, culturales y de propaganda.*
6. *Dar autorización para exhibir comercialmente películas en el país y exportar las producidas en el país.*
7. Dirigir y administrar las estaciones radiofusas pertenecientes al Ejecutivo.
8. Supervisar y reglamentar la publicidad realizada por medio de las estaciones radiofusas comerciales y culturales establecidas en la República.
9. Distribución de toda clase de material de propaganda.

La censura se hacía presente en las tareas del gobierno, mediante la aprobación de películas para ser exhibidas al interior y exterior del país. De hecho, muchos postulados que empezó a manejar el DAPP ya existían en el modelo alemán. Así, se enfatizaba que el Tercer Reich estaba realizando una reconstrucción nacional y para lograrlo había diseñado un Ministerio sujeto directamente al Ejecutivo.²⁷ En Alemania se creó un Ministerio que se encargaría de vigilar y supervisar que la propaganda fuera uniforme en todo el territorio, además de controlar la radio, la prensa, el cine, el teatro, la información exterior, la literatura, las artes plásticas y la música. Cabe señalar que el planteamiento general del ministerio era igual al decretado en el DAPP por el Estado mexicano y muchas actividades eran también similares.

Enfocándonos exclusivamente en el aspecto de la cinematografía, hay dos hechos relevantes que surgen de analizar los estatutos iniciales del DAPP. El

²⁷ “Ministerio del Reich para esclarecimiento popular y propaganda”, AGN, FLCR, caja 885, expediente 545.2/33.

primero, es el uso indistinto del término propaganda y publicidad, Al parecer, el gobierno mexicano no teorizó y mucho menos se preocupó por entender la diferencia entre ambos conceptos. Sin embargo, es necesario señalar que para la época se empleó como sinónimo.

El segundo, es que al gobierno le seguía preocupando no sólo fomentar la realización de una cinematografía que fuera coherente con la ideología que había formado al nuevo Estado, sino que aunado a ello, quería vigilar las cintas que se realizaban en otras naciones y que se pretendían distribuir comercialmente en el interior del país.

Se seguía buscando crear una imagen de lo mexicano, y el objetivo principal de la propaganda cardenista era el de adoctrinar y convencer a la población de un proyecto político, es decir, la revolución hecha gobierno

Era indispensable contrarrestar a los opositores del gobierno. Así que cuando surgió el proyecto para realizar propaganda a favor del PNR, argumentando que sería expuesto con tendencias socialistas, el presidente estuvo en desacuerdo, pues a su juicio la revolución armada nunca tuvo en el horizonte hacerse socialista y la revolución hecha proyecto político no manejaba en el espectro de reformas o transformaciones instaurar el socialismo en México. Por ello, Cárdenas sugirió “la conveniencia de que filme una película de la obra realizada por la Revolución, con objeto de combatir los ataques del clero y reaccionarios, demostrando los beneficios que ha recibido el pueblo”.²⁸

Se estableció una clasificación para las películas nacionales, concediendo una doble AA a las superproducciones como *Vámonos con Pancho Villa*; una simple A para las buenas, como fue *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939); una B a las regulares y una C a las malas, siendo *Mujeres y Toros* (Juan José Segura, 1939) la única mencionada.²⁹ Ello se pudo deber a que en dicha cinta sólo se dedicó a ovacionar al torero Juan Silveti y no contienen precisamente ninguna referencia a

²⁸ “Proyecto para realizar película a favor del PNR”, AGN, FLCR, caja 686, expediente 533.31/10.

²⁹ Pepe Elizondo, “El cine en Mejiico”, en *Cine Mundial*, noviembre de 1939.

lo que pretendía con el gobierno para crear una conciencia social en torno a la revolución.

Así, además de la censura, el gobierno utilizó la clasificación en las películas como un medio para crear una publicidad negativa en las películas que escapaban a sus objetivos. Fue un mecanismo empleado para intentar controlar el gusto y la opinión pública.

Queda por resolver ¿Qué temas fueron recurrentes en la propaganda que se realizó? Para sistematizar las películas gubernamentales realizadas, he decidido agruparlas dependiendo de la temática que abordan:

1. Exaltar el patriotismo

Este tipo de filmes se hizo más evidente cuando se llevó a cabo la nacionalización de la industria petrolera, y cuando se decidió tomar los bienes de 16 empresas petroleras extranjeras. En realidad lo que sucedió fue una expropiación y nacionalización al mismo tiempo, porque fue una medida encaminada a efectuar un cambio en la estructura económica del país y en las relaciones del país con el mundo externo en función de la interpretación cardenista del interés nacional.³⁰

Esto provocó no sólo presiones económicas por parte de las compañías inglesas y estadounidenses, sino también una serie de presiones políticas que tenían la finalidad de mostrar de nueva cuenta a México como un lugar sin garantías individuales, anárquico y con un presidente que buscaba instaurar un socialismo de Estado, similar al de Stalin en la URSS.³¹

Ante ello, se tuvieron que realizar cintas con la intención de mostrar cómo habían sucedido los acontecimientos que llevaron al gobierno mexicano a adoptar la medida de la nacionalización. Así, se realizó la película *La nacionalización del petróleo*. Dicha cinta se centró principalmente en mostrar las manifestaciones

³⁰ Lorenzo Meyer, *México y el mundo. La marca del nacionalismo*, México, El Colegio de México, 2010, p. 129.

³¹ “Contrarrestar la prensa reaccionaria” AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/3, 10 de Julio de 1938.

populares y su adhesión al presidente en su dictamen final, y para emplearla como propaganda, existieron versiones en español e inglés.

Otra cinta en esta misma tónica fue *México y su petróleo*, que mostraba la calidad de vida de los obreros y las actividades realizadas en los campos petroleros, pero que evidenciaba la situación de miseria de los mexicanos en dichas plataformas.

Además, se puede mencionar un breve rollo que deja ver las fiestas patrias del desfile del 16 de septiembre, evitando cualquier alusión a la violencia que había asolado al país en los años anteriores.

2. Enaltecer al presidente

Se necesitaba una nueva legitimidad. Una vez que se logró quitar por completo de la vida política al jefe máximo, se tenía que convencer y trasladar las antiguas lealtades al encargado de portar la investidura presidencial.

Se filmó el informe presidencial relativo al año 1936-1937, pronunciado ante el Congreso de la Unión. Del mismo modo, *Escuela Industrial N. 2 Hijos del Ejército*, se enfocaba en la casa de estudios del mismo nombre, nacida y formada bajo el mandato de Lázaro Cárdenas, con la finalidad de resolver el problema educativo que aquejaba al país, pues ésta era una escuela de tantas fundadas a lo largo del territorio nacional.

Un ejemplo de este tipo de propaganda lo encontramos en la presentación de la cinta sobre el desfile deportivo, donde se apreciaba que: “El general Cárdenas presidente de México, ha sido el que ha llevado a la hermana república al pío en que hoy se encuentra. Ha sido el que ha levantado esas multitudes deportivas. Honra y gloria de las naciones azteca y del mundo civilizado.”³² Es imposible no recordar a las cintas que se destinaban a las juventudes hitlerianas, mostrando la

³² “Circulación de películas DAPP”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 5 de Diciembre de 1937.

importancia del ejercicio cuando, del mismo modo, el gobierno mexicano recurre a la idea de mostrar una población educada, joven y en actividad física.

3. Enaltecer la cultura mexicana

Su función era mostrar que en la sociedad mexicana no imperaba la violencia; por el contrario, había una diversidad de manifestaciones que evidenciaban el pasado milenario, su cultura y su riqueza, al ser considerado presente en la cotidianidad de la sociedad.

Ejemplo de ello fue, *Danzas auténticas mexicanas*, que registró cinco danzas autóctonas de diferentes regiones del país: el venadito de Sinaloa, los Sonajeros de Nayarit, los jardineros de Oaxaca, la pluma igual de Oaxaca y el pascola de Sonora.³³ La nación mexicana, para este momento, era toda en su conjunto, no se prefería idealizar una zona determinada, como ocurrió en los años posteriores con el Bajío. En este contexto, se buscaba integrar a la nación surgida de la revolución y cobró vital importancia mostrar las diferentes zonas que integraban políticamente a esta nación. Se estaba construyendo un imaginario del país en el cual se invitaba a que todos formaran parte.

4. Fomentar el Turismo

Al intentar mostrar un país en vías de modernizarse, también podía verse como un destino turístico que garantizaba la integridad de los visitantes quienes al mismo tiempo, podrían admirar esa cultura milenaria de la cual México era heredero, pues no era sólo violencia y anarquía lo que existía al interior del país.

En esa temática se encuentran:

Ferrocarril Fuentes Brotantes-Puerto Peñasco-Santa Ana, enfocado en la construcción del ferrocarril del mismo nombre que se emprendió en Sonora, por parte del gobierno. Las nuevas circunstancias nacionales permitían mostrar que el

³³ Rafael López González, “Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939” Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2002, p. 146.

Estado estaba construyendo infraestructura para acercar a la sociedad, al mismo tiempo que funcionaba para incentivar la inversión. *Sinaloa*, que mostró las bellezas naturales del estado y las obras públicas. *Carretera México-Guadalajara*, que mostraba la construcción realizada por el gobierno federal, pues evidenciaba mejores comunicaciones y la modernidad de los vehículos que eran ya parte de la sociedad mexicana.

Hubo también una diversidad de proyectos que no lograron llevarse a cabo, por ejemplo realizar, *Lindo Michoacán*, en la cual se mostraría la reconstrucción social e ideológica que se estaba llevando a cabo en la zona.³⁴ De la misma manera, se intentó realizar películas sobre los estados de Chiapas, Campeche, Tabasco, Yucatán y Quintana Roo, es decir, los territorios del extremo del país,³⁵ pero no se logró hacerlo.

El cine brindó la posibilidad de fomentar el proceso de integración nacional, que empezó a manifestarse paulatinamente desde el momento en que grandes contingentes de individuos se movilizaron por todo el largo y ancho del país durante la contienda armada, y que ahora, la cinematografía estimulaba al lograr romper las barreras geográficas.³⁶

La circulación de películas en América Latina

A partir del sexenio cardenista, el gobierno emprendió un proyecto político para mostrar la revolución institucionalizada por encima y en contraposición de todas las ideologías radicales que giraban en el espectro mundial. Era claro que el Estado estaba construyendo su zona de influencia política y cultural, al mismo tiempo que posicionaba una visión de lo mexicano.

No todos los proyectos fueron bien recibidos, pues se desecharon aquellos que evidenciaran las carencias de la sociedad mexicana, en específico pobreza,

³⁴ “Lindo Michoacán”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/51. 5 de enero de 1939.

³⁵ “Proyecto de Películas”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/3. 14 de octubre de 1937.

³⁶ José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, p. 202.

marginalidad, insalubridad o falta de adhesión a la ideología de la revolución. Es por ello que en 1938 se solicitó que de la película *Almas Rebeldes*, se cortaron algunas escenas, porque aparecían oficiales del ejército utilizando sus uniformes robando cerdos y gallinas.³⁷ Esto vulneraba la imagen del ejército como institución del Estado mexicano, aquel gestado y salido de la contienda armada y encargado de mantener el orden y proteger a la sociedad.

También esto ayuda a explicar que se desechara el proyecto para filmar la cinta *Historia de la revolución mexicana*, en la que se pretendía a través de diferentes escenas reconstruir el movimiento armado que posibilitó la formación del país. Se iniciaría con la imagen de Porfirio Díaz para explicar los primeros movimientos revolucionarios hasta llegar a la toma de posesión del presidente Cárdenas.³⁸ En la visión presentada, todo era caos, anarquía y violencia anterior a la elección del hombre de Michoacán. La cinta fue sencillamente rechazada porque aludía a un periodo y una concepción que se estaba intentando reformular y ya no era acorde al discurso oficial.

¿Cómo se distribuyeron las cintas del DAPP? En el interior del país, hubo dos mecanismos. El primero de ellos, consistía en aprovechar las cintas comerciales (Imagen 3), pues antes de que iniciaran eran proyectados los cortos gubernamentales; el segundo, a través de los cines itinerantes eran mandadas a todo lo largo y ancho del territorio.

³⁷ “Exhibición de la película *Almas Rebeldes*”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/3, 4 de abril de 1938.

³⁸ “Película *Historia de la revolución mexicana*”, AGN, FLCR, caja 653, expediente, 523.3/4, 28 de febrero de 1938.

Imagen 3. Publicidad de una película de Hollywood exhibida en México



Miércoles 29 de Junio de 1938, se exhibe la película *México y su petróleo*

De igual manera, para transmitir las en el exterior existieron dos mecanismos, mediante las embajadas y consulados que organizaban exposiciones (Imagen 4), o bien mediante las secretarías y departamentos como Educación Pública, Asuntos Indígenas, Salubridad y Relaciones Exteriores.³⁹

³⁹ Tania Celina Ruiz Ojeda, “El DAPP y el cine. Como uno de los constructores de la nación mexicana”, Ponencia presentada en el Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, del 25 al 28 de Septiembre de 2012.

Imagen 4. Publicidad de películas del DAPP presentadas en Cuba

TEATRO 4 CAMINOS
LUNES 4 DE ABRIL, desde las 2 p. m.
FUNCION HOMENAJE de la "ASOCIACION DE AUXILIO AL NIÑO DEL PUEBLO ESPAÑOL"
Patrocinada por la Embajada de los E. E. U. U. de México, a la distinguida dama mexicana
MARIA DE LOS ANGELES AZCARATE DE CHAVEZ OROZCO

PROGRAMA

1. Boletín de Actividades Mexicanas
2. Desfile Adhito del 20 de Noviembre
3. La Educación Socialista en la Escuela Industrial "Niños del Ejército"
4. Vida de los Niños Españoles Exiliados en la Escuela España-México
5. La Obra cumbre de la Gironda: "La Noia"

TRES MUJERES
6. Otra interesante Producción.
7. La Espiñeta Suprema Cubana

ZOILA GALVEZ
en sus mejores actuaciones

8. La ilustre conferencista
MERCEDES PINTO
pronunciará unas palabras de clausura.

Un Año de NO INTERVENCION

LUNETAS 20 centavos.

¡Ayúdenos a sostener la Casa-Escuela PUEBLO DE CUBA en Puigcerdá, Pirineos Catalanes, refugio y amparo de huérfanos de la guerra!
"A. A. N. P. E" - Manzana de Gómez No. 432.

Cerveza "POLAR" La Cerveza del Pueblo

La jornada fue organizada a través de la embajada mexicana el día 4 de Abril de 1938

Otra forma, fue aprovechar las exposiciones y ferias internacionales en las cuales tenía una participación la legación mexicana. Así, se presentaron cintas del DAPP en la Exposición Internacional de París (Francia), la Exposición Permanente del Museo de Bruselas (Bélgica) y la Feria de Praga (Checoslovaquia).⁴⁰

Es importante señalar que en los países latinoamericanos se aprovecharon los canales que ya existían. En muchas ocasiones, las embajadas pactaban con los

⁴⁰ "Distribución de cintas del DAPP", AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24.

distribuidores locales de las cintas mexicanas (Imagen 5), para incorporar como parte del programa una película realizada por el DAPP, de tal forma que al iniciar la función se proyectara primero la cinta gubernamental.

Ejemplo de ello fue que: en Chile se llegó a un acuerdo con la empresa Ibarra y Compañía, Limitadas, en Costa Rica con el circuito Reventós, en Nicaragua con la Empresa González, en Estados Unidos con la Empresa Distribuidora Latin American Films Exchange, y en Colombia mediante el agente de la Compañía Distribuidora Hispano-Mexicana.⁴¹

Imagen 5. Publicidad de película del DAPP en Costa Rica



Se aprovechó el éxito de otras películas mexicanas para proyectar las cintas del DAPP, 5 de diciembre de 1937. *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1937)

⁴¹ “Circulación de Películas DAPP”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. Los informes son recopilados a lo largo de 1938.

Hubo algunos casos en los cuales las cintas fueron presentadas directamente a los gobernantes o ministros de relaciones exteriores, dependiendo del caso. Así tenemos, por ejemplo, que el 18 de agosto de 1938, se exhibió en Guatemala para el presidente Jorge Ubico Castañeda y su familia la cinta sobre el *Desfile deportivo*. Dicha película no podría ser proyectada en el país sin su autorización,⁴² pues el presidente guatemalteco se mostraba cauteloso y temeroso ante el gobierno mexicano, ya que pretendía evitar que se propagara la idea de cambio social y las reformas que se estaban realizando al norte de su país.

El caso colombiano fue diferente. La embajada organizó para el ministro de Relaciones Exteriores y algunos gobernadores, en compañía de sus familias, una proyección de películas del DAPP. Primero se puso la película referente al *desfile deportivo*, para finalizar con la película *Jalisco Nunca Pierde* (Chano Urueta, 1937).⁴³

En lo referente a España, México apoyó la causa republicana desde el momento en que estalló la Guerra Civil y el DAPP fue congruente con esta política. En plena contienda armada, cuando se disputaba el control territorial entre la república y las fuerzas nacionales de Francisco Franco, se decidió proyectar en territorio español *Los hijos españoles en México*. Se aprovechó la ciudad de Barcelona para mostrarla ante los altos funcionarios del gobierno para posteriormente trasladar la cinta a Valencia.⁴⁴ La intención era que fuera proyectada en todos los territorios que aún estuvieran bajo resguardo de la República, pero dicha actividad cada vez fue más complicada.

¿Qué películas fueron vistas en los diferentes países?

En Argentina: *Noticiero mexicano DAPP 2, Gira del presidente Lázaro Cárdenas*.

⁴² “Circulación de Películas DAPP en Guatemala”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 18 de Agosto de 1938.

⁴³ “Circulación de Películas DAPP en Colombia”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 25 de Noviembre de 1937.

⁴⁴ “Circulación de Películas DAPP en España”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 22 de Junio de 1938

En Cuba: *Noticiario mexicano DAPP 1 y 2, Desfile Atlético del 20 de Noviembre, Escuela Industrial Hijos del Ejército Número 2, Vida de los niños españoles en la escuela "España-México"*.

En Colombia: *Desfile Deportivo de 1936, noticiario del DAPP 1, Boletín Número 2 del DAPP, Obras de Irrigación, Manifestación Obrera y Campesina de respaldo al gobierno de México por la cuestión petrolera, Carretera México-Acapulco, Exhibición Atlética del 20 de Noviembre de 1937.*

En Costa Rica: *Información Gráfica DAPP 1.*

En Panamá: *Desfile Deportivo del 20 de Noviembre de 1936.* En esa ocasión, el embajador mexicano declaró: "Tuve aquí el especial de haber llegado en momento muy oportuno, pues se habla de efectuar una parada como propaganda a las próximas olimpiadas."⁴⁵ Cabe recordar que en este momento se habían realizado las olimpiadas en Berlín, con toda la propaganda que ello significó, pues se podría demostrar mediante el deporte la supremacía de la raza aria.

En tanto que el diplomático mexicano aseveraba: "Debemos seguir por este camino enviando a todos los países películas que nos den a conocer en todos nuestros aspectos de indiscutible gran nación, de posibilidades ilimitadas que empiezan a ser aprovechadas debido a la fuerza creadora de nuestro movimiento social puesto en marcha".⁴⁶ La revolución era proyectada en todo el continente como triunfo social, logro político y posibilidad para el futuro de México y modelo para las Repúblicas centroamericanas, caribeñas y sudamericanas.

En Guatemala: *Desfile Atlético de 1937.*

En Nicaragua: *Información Gráfica DAPP 1 y 2.*

En Chile: *Desfile Atlético de 1937, Los niños españoles en México, Escuela hijos del ejército número 2, Danzas Auténticas Mexicanas y México y su Petróleo.*

⁴⁵ "Circulación de Películas DAPP en Panamá", AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 10 de abril de 1938.

⁴⁶ *Ídem.*

En Bélgica: *Veracruz, Uruapan y Carretera México-Acapulco*.

En Checoslovaquia: No se especifica qué películas.

En Francia: *Desfile Atlético de 1937*.

En España: *Los niños españoles en México*.

En Estados Unidos de Norteamérica: *Desfile Atlético de 1936*.

En la Unión Soviética: *Información Gráfica DAPP N. 1, Irrigación y Veracruz*.

¿Cómo fueron recibidas las películas del DAPP?

En Colombia se proyectaron *Información DAPP 1* y *Desfile Deportivo* en los cines Real y Faenza, que eran los principales de la capital. La cantidad de personas que llegaron para presenciar las cintas mexicanas fueron más de lo esperado, obligando a que interviniera la policía para regular la entrada y salida de las personas. Concurrieron un total de 5842 personas al estreno de las cintas.

La película *Información DAPP 1* fue exhibida en Bogotá y en algunos poblados cercanos para aproximadamente 97 419 personas. A pesar de que la cinta no pudo difundirse en todo el país, alcanzó algunas ciudades con los siguientes resultados:

En Ibagué para 6702

En Medellín 24 345

En Barranquilla 20 674

Mientras que la película sobre el *Desfile Deportivo* fue proyectada con el siguiente número de asistentes:

En Bogotá y poblaciones cercanas 112, 091

En Ibagué 6, 707

En Medellín 14, 345

En Barranquilla 20, 674

Como resultado, la primera cinta fue vista por un total de 139, 140 personas y la segunda por 153, 812 personas. En realidad, el recibimiento que tuvieron las películas producidas por el DAPP motivó a que se solicitara también que fueran proyectadas las siguientes cintas: *Boletín Número 2*, *Obras de Irrigación*, *Manifestación Obrera y campesinas de respaldo al Gobierno de México por la cuestión petrolera*, *Carretera México-Acapulco* y *Exhibición Atlética con motivo del 20 de noviembre en 1937*.

En Perú fue exhibida las película *Noticiero Gráfico DAPP N. 1* del 24 al 28 de febrero en la zona de Talara, del 3 al 7 de marzo en las ciudades de Huacho y Huancayo, del 9 al 15 de abril en la ciudad de Pisco y del 2 al 10 de mayo en Oroya.

En Chile la película *Los Niños españoles en México* fue proyectada conjuntamente con la cinta *A la Orilla de un Palmar* (Raphael J. Sevilla, 1937), generando gran expectativa entre el personal que laboraba en el DAPP, pues se tenía la incertidumbre de no saber cómo sería recibida dicha cinta por el público. Para sorpresa del gobierno mexicano, la película fue aplaudida y no sólo eso, sino que además se garantizó su proyección en todo el país, mediante una carta de la empresa Ibarra y Compañía encargada de distribuir el cine comercial mexicano y las películas producidas por el DAPP en Chile.

Por lo que se refiere a la exhibición en los distintos teatros de Chile de las películas del DAPP, como propaganda para el mejor conocimiento de México y de la labor que allí se está realizando hoy día, manifestamos a usted que las tituladas (películas) *Danzas Auténticas Mexicanas*, *Desfile Atlético 1937* y *Los Niños Españoles en México*, pueden exhibirse perfectamente sin hacer en ellas ningún corte o cambio, con la seguridad de que el público ha de acogerla muy favorablemente.⁴⁷

En Guatemala, cuando el presidente Ubico dio la aprobación para que la película mexicana fuera exhibida, el embajador mexicano la llevó al cine Lux de la capital. El jueves 4 de agosto de 1938 fue proyectada junto con otra película

⁴⁷ “Carta de la Distribuidora Ibarra y Cia al embajador mexicano Ernesto Hidalgo, en AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24, 10 de Abril de 1937.

norteamericana de estreno, asistiendo un aproximado de 500 espectadores y planeando ser exhibida de nueva cuenta el 11 del mismo mes.

En Panamá, la proyección de la película *Desfile Deportivo del 20 de noviembre*, sirvió como modelo para que el gobierno panameño organizara su desfile deportivo a propósito de las olimpiadas que se iban a realizar en Berlín. La película fue exhibida en todos los cines de la capital, en la zona del canal y de forma privada para funcionarios, alumnos de escuela, equipos deportivos e instituciones olímpicas. El doctor Octavio Méndez Pereira aseveraba de la misma película: “las obras realizadas por la Revolución, que al ser conocidas, harán que se borren de las mentes extranjeras las ideas calumniosas que por largo tiempo han propalado las fuerzas retardatarias y regresivas, enemigas de nuestro país, que hoy, más que nunca pasea por el mundo la frente levantada, como único defensor del derecho contra la fuerza y los intereses creados, y defensor de las mayorías oprimidas”.⁴⁸

En Estados Unidos la cinta *Desfile Deportivo* fue exhibida en dos cines durante seis días consecutivos, alcanzando en Texas la cantidad de 10, 500 personas y en Nuevo México 3, 500 personas. La misma película fue proyectada en Francia durante el mes de octubre de 1937 en los siguientes lugares: Mirry Mory, Petit Couronce, París, Ferriera la Grande, Bobigay, Trappes y Fontenay Sous Bois. Posteriormente, fue de nueva cuenta proyectada del 9 de diciembre al 5 de enero, y en algunos días de los meses de febrero, marzo, abril y mayo.

⁴⁸ “Una lección de México”, AGN, FLCR, caja 653, expediente 523.3/24. 10 de abril de 1937.

En Checoslovaquia aprovechando la feria internacional, se exhibieron las películas del DAPP con los siguientes resultados:

| | | |
|--------------------|----------------|----------------------------------|
| En Berno | 450 (personas) | |
| En Chrratsava | 300 | |
| En Rimavská Sobota | 250 | |
| En Znaiz | 600 | Con un total de 3, 200 personas. |
| Usti (Aussing) | 800 | |
| Gablonx | 500 | |
| Praga | 300 | |

Las campañas del cardenismo en pantalla

En 1934 se fundó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), integrada por: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Makedonio Garza, Luis Arenal y Juan de la Cabada. Posteriormente se unieron los pintores realistas Ángel Bravo, Antonio Pujol, David Alfaro Siqueiros y Alfredo Zalce y el promotor cultural Fernando Gamboa. En un principio, la LEAR se manejó con el lema "Ni con Cárdenas ni con Calles", pero cuando el jefe máximo fue exiliado del país, se apegaron al proyecto político del general michoacano. Al mismo tiempo, se sumaron Silvestre Revueltas, Blas Galindo y María del Mar.

Se caracterizaron por formar organizaciones contra el fascismo. Inclusive, Silvestre Revueltas realizó un viaje a España en 1937 con el fin de participar como presidente de la Delegación de Intelectuales Antifascistas en el Congreso reunido en Valencia, donde dirigió la Orquesta Sinfónica de Valencia en el homenaje a García Lorca.

En este contexto, el cardenismo con su discurso de reivindicaciones obreras bajo la estampa del nacionalismo revolucionario, resultó ser atrayente para dicho grupo y se agregaron al movimiento Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Jesús y Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel. Se vieron con buenos ojos

las campañas nacionalizadoras y de salud que se emprendieron y, en vista de ello, colaboraron y ayudaron a difundir el cine de contenido social; un cine que evidenciara la política del gobierno y los logros de la revolución. Por ejemplo, *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936), que fue financiada por el PNR a través de la empresa REMEX. Es la historia de Magdalena, hija de un cruel hacendado, que se enamora de un líder agrario llamado Emilio. Sin embargo, resulta asesinado en las luchas por la tierra de los habitantes del pueblo, pero al llegar la revolución todo cambia y Magdalena se hace profesora en la escuela construida por los anteriores peones de su padre.

La película fue un fracaso en taquilla y ello obligó a los productores de la empresa REMEX a suspender la filmación de la biografía de Emiliano Zapata escrita por Ernesto Cortázar y aprobada por Emilio Portes Gil, presidente entonces del PNR, y *Murió por la patria* película que debió dirigir Manuel R. Ojeda a partir de una historia de Alfonso Teja Zabre.⁴⁹

1. La campaña antialcohólica

Las campañas antialcohólicas surgieron en Estados Unidos desde finales del siglo XIX y retomaron un nuevo aire a finales de los años veinte. De hecho, Miguel Contreras Torres filmó *No matarás* (1934), película norteamericana en castellano (cine hispano), para la productora Hispano International Film Corporation, estrenada en los cines Mundial, Hipódromo, Roxy, Alarcón, Parisiana, Capitolio y San Juan de Letrán, el 13 de marzo de 1937. Narra la historia del español Antonio, quien debido a la pobreza y miseria, se inmiscuye en una banda de traficantes de alcohol, de la cual llega a ser jefe. Finalmente se enamora de una cantante mexicana y deciden volver a España, de donde nunca tuvieron que haber salido. Era una cinta que pretendía moralizar sobre lo negativo de la migración, pues en la cinta aparecen gallegos, catalanes,

⁴⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I 1929-1937, México, Conaculta/Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco, 1993, p. 222.

cubanos, argentinos y mexicanos que se encontraban perdidos y deambulaban por New York.

Las campañas antialcoholismo repercutieron también en México. Por un lado, Abelardo Rodríguez se benefició de la Ley Seca para instalar en la frontera norte burdeles y salones de bebida para satisfacer la demanda de la sociedad estadounidense. Por el otro, en 1934, el presidente Cárdenas definió el alcoholismo como un asunto de salud pública y promovió la idea de que el Estado controlara y combatiera la venta ilegal. Por ello, decidió emprender una campaña contra la embriaguez y se resolvió prohibir la venta de bebidas alcohólicas en fábricas, minas, ejidos, colonias agrícolas, además de organizar eventos en las escuelas para difundir el nuevo ideal de un México sano y libre del vicio. En ese sentido, las medidas más enérgicas fueron de Tomás Garrido Canabal quien fusilaba a los contrabandistas de licor.

Así, bajo el gobierno de Cárdenas se encargó que la Secretaría de Salubridad y la Secretaría de Guerra y Marina recorrieran todo el país para hacer respetar la disposición oficial de prohibir la elaboración y venta de bebidas embriagantes en las regiones habitadas por los indígenas. Al mismo tiempo, se intentó que las cantinas cerraran entre semana y el domingo, mientras que los restaurantes sólo venderían si se consumían alimentos en la misma orden.

Esta situación que despertó en las clases altas una postura positiva. Cuenta de ello nos brinda el mismo Salvador Novo, desde su visión elitista y despectiva de las clases bajas: “ganan poco, deben mucho, apenas si van al cine, tienen mujeres gordas y feas y muchos hijos y muchas penas y pocas o ningunas probabilidades de prosperar...cuando la vida es amarga, bueno es el alcohol, que hace reír, o llorar, o sentirse valiente, o poderoso, o grande”.⁵⁰

La que mejor proyectó en pantalla dicha campaña fue la película *Aquí llego el valentón (El fanfarrón)* de Fernando A. Rivero (1938), con argumento de Adolfo León Osorio y con adaptación de Emilio “Indio” Fernández, fotografía de

⁵⁰ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAHA/Conaculta, 1994, p. 101.

Jack Draper, música de Manuel Esperón y con interpretación de Jorge Negrete y el mismo "Indio" Fernández. La trama versa sobre un bandido a quien apodan el aguilucho, que se dedica a robar el pulque de la hacienda La Fortaleza, con la única intención de tirarlo y evitar con ello, que la población de su comunidad siga embruteciéndose con la bebida alcohólica.

Así, mientras nos muestran a trabajadores de la hacienda e indígenas alcoholizados, Jorge Negrete grita que prefiere un caballo para andar en tierras nahuas en lugar de automóviles, mientras todos brindan con pulque y aseveran preferir unas tortillas en lugar de un pan francés. La cinta nos muestra dos posicionamientos frente al nacionalismo: por un lado, Jorge Negrete, que interpreta a un hombre que tiene muchas mujeres y defiende el negocio familiar de producir alcohol a costa del sufrimiento de la sociedad y que, inclusive, recibe el auxilio y ayuda de las autoridades municipales; por el otro lado, Emilio "Indio" Fernández, que es un hombre de una sola mujer y que se dedica a combatir el alcoholismo y la hacienda como un lugar de perdición.

Al final de la cinta, Jorge Negrete comprende la lucha del bandido y decide unirse a su causa. Es decir, el nacionalismo costumbrista de caballos, canciones y aventuras, se puede unir al nuevo hombre de la revolución sin la necesidad del alcohol.

Aunado a la campaña antialcohólica, se intentó reglamentar el ejercicio de la prostitución, mediante contratos colectivos, salarios mínimos y servicios médicos. El ingeniero Luis G. Franco presidió una junta en el Departamento del Trabajo, para proponer un salario mínimo y convencerlas de que hicieran conferencias antialcohólicas y sólo bailaran con los clientes a manera de realizar ejercicio. Como se puede apreciar era una lucha total contra el vicio desde la embriaguez hasta la prostitución. La película que mejor sintetizó dicha situación fue *Ave sin rumbo* (Roberto O'Quigley, 1937) que contó como asistente a Roberto Galvaldón, y con diálogos de Alejandro Galindo, fotografía de Alex Phillips, música de Max Urban, escenografía de Jorge Fernández, edición de Jorge Bustos. Fue estrenada el 23 de junio de 1937.

En la trama se puede apreciar que las aves sin rumbo son: la exprostituta que busca redimirse y el médico alcohólico. Sin embargo, es la historia de un amor imposible por el pasado de los dos personajes, mientras ella se marcha en un barco que se aleja paulatinamente en el horizonte, ya que él nunca le perdonara su pasado tormentoso, pecaminoso y penoso.

Cabe señalar que la trama se sitúa en el pueblo de Magdalena, lugar importante por ser un puerto naval, y constantemente se hace referencia a las leyes contra la prostitución y el alcoholismo. En vista de ello, la prostituta es caracterizada como una dama que fuma cigarrillos, y además, como una amenaza para el pueblo, pues representa una mala influencia para las madres y esposas. Mientras que los habitantes sufren de alcoholismo, situación que trastoca y fragmenta los hogares, pues en la misma cinta se asevera que estadísticamente son 72 borrachos los que se detienen semanalmente. Ante ello, se nos presentan dos modelos de médicos: el primero, un doctor viejo que tiene una autoridad moral dentro de la comunidad y que se encuentra comprometido con la sociedad; el segundo, un joven que es alcohólico y que acude a fiestas, pero que tiene una gran capacidad. De manera que, el joven debe aprender a servir a la comunidad, pues tiene una deuda con el país y, ante ello, debe curar a los pobladores y ayudarlos, sin importar que se encuentren en una zona alejada de la capital.

En la lucha contra las adicciones y el intento de educar a la sociedad, merece atención el combate contra la marihuana, ya que era la droga más condenada de aquella época. La que mejor dio cuenta de ello fue la película *Marihuana. El monstruo verde* (José Bohr, 1936), estrenada en el cine Palacio el 4 de junio de 1936. Contó con la fotografía de Alex Phillips, el argumento de Xavier Dávila, música de Max Urban, escenografía de Jorge Fernández. La trama gira en torno a cómo el hijo de un doctor mantiene en conjunción con la policía una batalla contra los traficantes de marihuana. El nombre se debía al homónimo de la banda denominada el monstruo verde, que con sus tentáculos se extendía sobre la sociedad.

La película fue dedicada a la policía y en vista de ello, se nos muestran unos detectives eficientes y con unos métodos deductivos sorprendentes, pues con sólo ver la marca de unas llantas, tienen la capacidad de saber cuántos integrantes iban a bordo de un carro. Mientras que la marihuana era descrita como una droga que vuelve loca a la sociedad y en ese sentido, la banda era peor que un criminal común, pues “matan el espíritu, mientras destruyen la carne”. Eso explica el final de la cinta, pues el jefe muere en su avión cargado de su propia hierba ilegal.

Se puede apreciar la dicotomía entre la salud personificada por el médico que se apoyaba en la policía mexicana, mientras el consumo de la hierba tenía lugar en los cabarets, mientras que los traficantes eran retratados sin escrúpulos que pervertían a la sociedad, provocando vicios y perdición. Así, se cumplía el cometido de hacer propaganda a la idea de luchar contra las drogas, mientras el Estado se hacía partícipe mediante el cuerpo de policías encargado de salvar, proteger y vigilar a la ciudadanía.

Situación similar fue la que presentó *Hombres del aire* (Gilberto Martínez Solares, 1939), con argumento de Roberto P. Mijares, fotografía de Víctor Herrera, música de Gonzalo Curiel, sonido de José B. Carles, escenografía de José Rodríguez Granada, edición de Emilio Gómez Muriel y estrenada el 24 de noviembre de 1939 en el cine Orfeón. El personaje central era Roberto, un capitán aviador encargado de combatir una banda de traficantes de drogas, mismo que logra descubrir la guarida de operaciones y los derrota en una batalla aérea.

La película nos muestra a unos aviadores jóvenes y bien capacitados listos para morir en honor de la patria. Cabe señalar que la escena final contó con el apoyo del Cuerpo de Aviadores Mexicanos.

Las campañas del cardenismo contra el consumo de alcohol y drogas se consolidaron con la creación del Reglamento Federal de Toxicomanías, tratando el problema como de salud pública y, al mismo tiempo, planteando el combate contra el tráfico ilegal.

2. La lucha contra las enfermedades

Durante el gobierno cardenista, se inició una lucha contra la tuberculosis, la amibiasis, el paludismo, la lepra, el mal de pinto, el tifo, la tifoidea, la viruela mediante el servicio médico obligatorio y gratuito para los pasantes de medicina, pues se les exigió prestar por seis meses su asistencia en una población que no contara con servicios de salud.

Los ecos de dicha política se encuentran en la película *Suprema Ley* (Rafael E. Portas, 1936), estrenada en el cine Rex el 19 de marzo de 1937. Para su realización la fotografía fue de Alex Phillips, música de Max Urban, sonido de José B. Carles, escenografía de Carlos Toussaint. La trama versa sobre Julio, un empleado de un juzgado quien tiene un amorío extramarital con Clotilde. Mientras su hijo se enferma de tifus y, como remedio, se deciden mudar al campo para ayudar en su tratamiento médico. Sin embargo, Julio decide romper su matrimonio y vivir con su amante y, para ello, renuncia a su empleo y decide laborar como portero en el teatro. Empero, un día enferma de tuberculosis y muere a la entrada de su trabajo.

Así, la película tiene una visión moralizante sobre las relaciones fuera del matrimonio y se empalma con las enfermedades que el gobierno se empeñó en controlar y erradicar. La visión es de un burócrata aquejado por la tuberculosis y un amor fatal que deteriora su estabilidad emocional y social, pues además se emborracha con sus compañeros de juzgado.

El indigenismo en la pantalla

El retrato que se hizo sobre el indígena en México se acompañó y nutrió de la creación de un imaginario sobre el paisaje que fue digno de exportación y de ser premiado a nivel internacional. Sin embargo, para entender cómo se consolidó dicha situación es indispensable hablar sobre Serguéi Mijálovich Eisenstein quien llegó a México en diciembre de 1930 y permaneció hasta enero de 1932. Era ampliamente reconocido por su trabajo en las obras cinematográficas: *La huelga*, *El acorazado*

Potemkin y Octubre, centradas en el llamado héroe colectivo, y siempre estuvo interesado en retratar y presentar al pueblo como una parte crucial en el contenido político de sus cintas.

Firmó contrato con Upton Sinclair para filmar *¡Que Viva México!* y se hizo acompañar de su asistente Grégori Alexandrov, y de su fotógrafo, Eduard Tissé, para filmar la película en cuatro episodios: Sandunga, Maguey, Fiesta, Soldadera, además de un prólogo y un epílogo. Se interesó por la cultura popular, el culto de lo prehispánico, la revolución y el indio como objetos dignos de ser filmados. Para ello, se asesoró con el pintor Diego Rivera y el escritor Adolfo Best Maugard. Empero, los trabajos se suspendieron en 1932 por falta de financiamiento, dejando inconcluso el proyecto, pues no se pudo llevar a cabo el rodaje de Soldadera y algunas partes de Fiesta.

A pesar de ello, Salvador Novo tiene el acierto de aseverar que las enseñanzas de Eisenstein giran en torno a la creación de un paisaje: “sólo quedó la valiosa enseñanza de que los cielos mexicanos, los magueyes y los calzones blancos se veían muy artísticos adecuadamente combinados con los tipos somnolientos y estáticos...A partir de Eisenstein, el cine mexicano descubrió el paisaje mexicano-ruso, visto desde el suelo, con ángulos novedosos y sugerentemente fotografiados”.⁵¹ La influencia del ruso se hará presente en Emilio Gómez Muriel, Carlos Navarro y sobre todo en el director Emilio “Indio” Fernández y Gabriel Figueroa.

Así, en la película *Rebelión* (Manuel G. Gómez, 1934) se mostraba una hacienda antes de la revolución y un capataz que practicaba el derecho de pernada. Ante ello, el joven Marcos no aprueba que dicho personaje postrara sus ojos en su amada y decide unirse a la revolución, misma que triunfa y pone fin a los abusos sociales. Es de destacar, que para filmarla se recurrió directamente a los habitantes de San Juan Teotihuacán y estuvo basada en los estudios realizados por el

⁵¹ Salvador Novo, *Op. Cit.*, p. 276.

Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, bajo la dirección de Manuel Gamio.⁵²

En ese mismo sentido, otra película que tuvo una influencia directa de Eisenstein es *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934) con argumento de Luís Márquez, adaptación de Roberto O`Quigley, fotografía de Lauron Draper con su ayudante Eugenio Ledezma Meyer, música de Francisco Domínguez, escenografía de José Rodríguez Granada e interpretada por: Emilio "Indio" Fernández (Zirahuén), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel Moreno), Felipe de Flores, Max Langler y Adela Valdés (Tacha). Estrenada el 28 de septiembre de 1935 en el cine Olimpia.

El argumento versa sobre unos extranjeros que llegan a pescar a Janitzio, una isla en el lago de Pátzcuaro en Michoacán. Dicha situación, provoca que Zirahuén quien pesca en dicho lago, entable una lucha con uno de los extraños y lo mate. Además, emprende una lucha contra Manuel, pues tiene un monopolio sobre la venta del pescado, elevando con ello los precios a un nivel exorbitante. Como producto de ello, Zirahuén es encarcelado. Ante ello, Manuel le ofrece a Eréndira, novia de Zirahuén, otorgarle la libertad a cambio de pasar con él unos días en Pátzcuaro. Cuando Zirahuén logra salir de la cárcel le otorga el perdón a Eréndira, pero su enamorada, Tacha, se empeña en instigar a la población contra la misma Eréndira provocando que sea asesinada a pedradas. Al final, Zirahuén toma el cadáver de su amada y se sumerge en el lago.

La crítica fue muy severa con ella, pues la calificaba así: "Rico el isleño villorrio de Janitzio en sugerencias pictóricas, y en motivos dramáticos la historia tejida en torno de los naturales; la cinta crea apenas la impresión de que no se

⁵² Manuel Gamio fue antropólogo y arqueólogo, en 1916 publicó su célebre libro *Forjando Patria*, una propuesta para integrar a los indígenas a la vida nacional. En 1917 funda la Dirección de Antropología en la Secretaría de Agricultura y Fomento. Posteriormente, en 1922 publica *La población del Valle de Teotihuacán*. Fue director del Instituto Indigenista Interamericano y en 1933, coordinó el plan de desarrollo para el Valle del Mezquital.

hicieron valer ni unas ni otros. De todo lo cual hemos de concluir que las virtudes de Janitzio son más negativas que positivas”.⁵³

De hecho, el mismo José Revueltas, compositor de la música sopesó y valoró la cinta en su conjunto: “En una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre”.⁵⁴

Cabe mencionar que bajo la administración de Abelardo Rodríguez (1932-1934), Narciso Bassols estuvo a cargo de la Secretaría de Educación Pública, y rápidamente reorganizó la educación rural y la oficina de propaganda cultural. Entre dichos cambios se decidió que Carlos Chávez fuera el titular de la Sección Cinematográfica, quien aprovechó la llegada a México del fotógrafo norteamericano Paul Strand, para proponerle la realización de un largometraje.⁵⁵

De esta manera, entre Paul Strand, Agustín Velázquez y Emilio Gómez Muriel, concibieron la realización de un documental intitulado *Pescados*. Sin embargo, el proyecto original sobrepasó las expectativas de referirse únicamente a la situación de los pescadores, pues de fondo presentaba una crítica a la situación de los trabajadores mexicanos frente a los grandes acaparadores comerciales, por lo cual se decidió llamarla *Redes*.⁵⁶

Se retomaron las ideas que el cineasta ruso Eisenstein trajo a México, cuando realizó el episodio conocido como los Magueyes, en donde abordó la explotación del indígena por el hacendado. Lo más importante era que para el proyecto mexicano se planeó recurrir directamente a los pescadores; así se abarataba la realización de la película al no tener que emplear actores profesionales.⁵⁷

⁵³ Marco Aurelio, Galindo, “Nuestro Hollywood mejicano” en *Cine Mundial*, enero de 1936.

⁵⁴ Silvestre Revueltas, *Por él mismo*, México, Ediciones Era, 1989, p. 213.

⁵⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988, p. 187.

⁵⁶ “Entrevista a Emilio Gómez Muriel” en *Cuadernos de la Cineteca, Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976, p. 79.

⁵⁷ *Ídem*.

La película enfrentó una serie de problemas que se tradujeron en la tardanza para poder cristalizar el proyecto. En primer lugar, el cambio de presidente, pues al asumir la presidencia Lázaro Cárdenas, inmediatamente Narciso Bassols presentó su renuncia al cargo de la SEP. La aplicación de la educación socialista trajo presiones al gobierno por parte de los católicos, los políticos opositores, los líderes magisteriales, los falsos estudiantes universitarios, algunos padres de familia y la Iglesia.⁵⁸ Aunado a ello, Carlos Chávez fue remplazado por Antonio Castro Leal.

A pesar de los cambios, la película no atentaba contra las nuevas ideas del régimen cardenista y eso ayudó a que continuara su filmación, contando con la musicalización de Silvestre Revueltas. Si bien en la cinta podemos apreciar la lucha de los pescadores contra la naturaleza, la alegoría va más allá: es la lucha de este grupo de trabajadores contra un sistema de explotación creado por los acaparadores, que no sólo definen el pago de la jornada laboral, sino también el precio del pescado para comercializarlo. Las redes no eran las empleadas para pescar, más bien eran los mecanismos de control social y enriquecimiento de los grandes empresarios que lo lograban a costa de la clase trabajadora mexicana.

El punto crucial en la película llega cuando los pescadores se han cansado de las penurias y el paupérrimo estilo de vida y se preguntan cómo poner fin a tal situación. El argumento era que “la pobreza no es la ley de la naturaleza”. Ante ello, se necesitaba destruir esas redes, por lo que si en un primer momento se rechazó la violencia, entonces la salida era la organización de los trabajadores. Sólo así se podría dialogar, presionar y cambiar el sistema de redes.

Se puede apreciar el cambio del discurso oficial, la violencia de la contienda armada se quería dejar en el pasado, aunque estuviera presente en la sociedad. Se apelaba a la organización de los trabajadores para dialogar; sólo así se conseguiría el reparto equitativo de la riqueza y vendría la justicia social para las masas populares que habían formado los ejércitos revolucionarios. La revolución como

⁵⁸ “Renuncia al cargo de Secretario de Educación” en Narciso Bassols, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 304.

discurso político hacía su aparición al final de la película: el cambio venía, pero ya no por las armas, sino por la vía institucional y organizada.

Cabe recordar que, durante su campaña electoral, Lázaro Cárdenas se concientizó de la situación que vivían los indígenas de México. Por ello vio la necesidad de cambiar la situación del indio, ya que en el proceso histórico siempre había sido relegado y olvidado por las políticas gubernamentales. Así se creó el Departamento de Asuntos Indígenas, aunque se decidió que no fuera una Secretaría, para no hacer la diferencia entre indígenas y no indígenas.

La revolución buscaba crear una nueva sociedad y en este afán empezó a realizar un llamado a los diferentes grupos sociales del país, incluyendo desde luego a los indígenas. Pero había que demostrar que el nuevo régimen se haría cargo de esa labor y en esta tónica se procuró mejorar su nivel de vida. Se comenzaron a construir carreteras en zonas indígenas, además de fomentar las cooperativas, la instauración de empresas en comunidad y la creación de la carrera de médico rural. Además, se buscó formar profesores bilingües para facilitar la asimilación y aceptación al nuevo gobierno.

El indio siente la revolución y tiene ambiciones y anhelos y voluntad de cooperar con el Gobierno, éste, a su vez, tiene obligación de poner a su servicio los medios de producción y las obras que requieren sus condiciones de vida, cuando es manifiesto su deseo de progreso. Debido a la tradicional organización indígena, ellos entienden el sentido revolucionario del Régimen y realizan fácilmente su vida en un plan de cooperación en favor de la comunidad; sus mismas costumbres los hacen no tener miras egoístas.⁵⁹

La política mexicana iba en contra de las ideas de la época, pues mientras el mandato de Cárdenas pugnaba por crear una sociedad inclusiva llamando a los diferentes grupos y sectores de la sociedad para crear una nación como parte del discurso posrevolucionario, el auge de los fascismos en Europa hacía hincapié en la segregación. Mientras que Hitler daba discursos públicos sobre la superioridad de la raza aria y su destino de gobernar el mundo, México hablaba del potencial de

⁵⁹ “Entrevista con el Presidente Cárdenas por Raúl Noriega el 17 de Abril de 1937” en William C. Townsend, *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1954, pp. 462-463.

las razas indígenas para incorporarlas al proyecto político. “México no se interesa por la desaparición de las razas indígenas ni debe buscarla; el gobierno y la revolución no descartan a la población netamente indígena en su responsabilidad como factor para el desarrollo y progreso del país”.⁶⁰

Así, surgió la película *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), heredera de la postura del gobierno cardenista y de la tradición iniciada por el ruso Eisenstein. Para su elaboración se contó con la fotografía de Jack Draper, música de Silvestre Revueltas, sonido de Joselito Rodríguez, escenografía de Jorge Fernández y edición de Emilio Gómez Muriel, y además, tuvo el apoyo de Diego Rivera en la elaboración de la escenografía.⁶¹

La trama se ubica en una hacienda de la época porfiriana, lugar donde los trabajadores indígenas son maltratados por su patrón español, de nombre Gonzalo. Aunado a ello, dicho personaje se muestra interesado en los tesoros prehispánicos del lugar. Esta situación desencadena una lucha armada entre blancos e indios, obligando a los segundos a emprender la huida al monte. Sin embargo, son obligados a volver al trabajo forzado, desembocando en una rebelión indígena en toda la región.

El guión de la película se basó en la novela indigenista de Gregorio López y Fuentes, ganador del primer premio nacional de literatura. De hecho, la película inicia con un pequeño prólogo que habla sobre cómo la revolución se encargó de redimir al indígena, lo que se ejemplifica con la condición de servidumbre y paupérrima calidad de vida que tenían durante el porfiriato, mientras es acompañado con imágenes de zonas arqueológicas.

Así, se mostraba cómo los indígenas eran inocentes, puros, libres de vicio, sufrían castigos corporales, trabajo excesivo y eran aprisionados en las haciendas mediante las tiendas de raya. En contraparte, los blancos extranjeros trajeron el

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 466. .

⁶¹ Marco Aurelio Galindo, “Mex, studio workers unión faces charges”, *The Film Daily*, 28 de abril de 1938.

alcoholismo y fueron respaldados por el ejército porfiriano para realizar despojos y atropellos en contra de la población.

Los indígenas eran mostrados como un grupo homogéneo, indefinibles y no localizables, pues las danzas eran de origen diverso y no se prestó importancia a contextualizarlas. Por ejemplo, aparecían en pantalla: el venadito de Sonora, los sonajeros de Jalisco, los quetzales de Puebla, el volador de Papantla, los viejitos de Michoacán y la pluma de Oaxaca.

Emilio García Riera juzgaba la película y afirmaba que estaba destinada más a promover el turismo y no a retratar la condición social del indio,⁶² sin darse cuenta de que la cinta es importante por contener el discurso oficial que justificó la revolución, pues mostraba un pueblo indígena oprimido y abusado por los europeos con apoyo de la dictadura de Porfirio Díaz, situación que cambió con la revolución como aseveraba el prólogo de la película.

Así mismo, se buscó realizar una cinematografía que incluyera a los indígenas como actores principales, invitarlos a que fueran actores en las pantallas y demostrar su estilo de vida y tradiciones de acuerdo al proyecto gubernamental. Así surgió la idea de *La Noche de los Mayas* (Chano Urueta, 1939).

En la película se puede apreciar la visión que el régimen cardenista intentaba proyectar del indígena mexicano, pues éste era mostrado respetuoso del orden familiar, sin desnutrición y mucho menos harapiento o andrajoso, y sobre todo, hablando en español. Había un contradiscurso, que intentaba crear una imagen opuesta al salvaje o atrasado; por el contrario, los indígenas eran susceptibles de ser incorporados a la nación mexicana posrevolucionaria.

De hecho, en la trama de la película, lo extraño y ajeno a las costumbres autóctonas de la región yucateca es representada por hombres blancos, que sólo buscaban la explotación de la tierra para extraer el zapote. El problema surge cuando este hombre blanco se enamora de una indígena, ante lo cual el anciano y

⁶² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, México, Ediciones Era, 1969, p. 195.

líder de la comunidad sentenciaba: “Los indios no podrán ser iguales al hombre blanco, éste sólo da cosas que pueden matar”.

Mientras Europa se comenzaba a convulsionar, en *La Noche de los Mayas*, se aseveraba que los blancos sólo inventaban cosas para traer la muerte; ese mismo hombre blanco que con su presencia y sus ideas, provocó la inestabilidad y el caos en la comunidad indígena. Ese hombre extranjero que era visto como lujurioso, libidinoso y mentiroso, en contraposición con los indígenas nobles y respetuosos. Finalmente, sucedía lo inevitable, el europeo corrompía a la indígena y con ese acto, la sociedad que hasta antes había vivido armoniosamente, se encontraba con lo extranjero en un choque frustrante y doloroso.

Se solicitó ayuda al gobierno para finalizar y difundir la cinta en América Latina (Imagen 6), argumentando que: “Hacemos esta petición teniendo en cuenta la injusticia que significaría el que una película de la calidad de la nuestra no se llegase a conocer en el extranjero, ya que su exhibición sería una grande propaganda para la Industria y para nuestro país.”⁶³ Se planteaba que era la primera película en la cual se recurría a filmar completamente en exteriores, pues sus creadores se trasladaron a Mérida y a algunos pueblos indígenas.

⁶³ “Proyecto de Memorandum para la Presidencia de la República”, en AGN, FLCR, caja 654, expediente 523.3/61. 27 de Septiembre de 1940.

Imagen 6. Publicidad *La Noche de los Mayas*



De la Ciudad de México, se complacen en saludar al culto público de la hermana república de Chile, a donde acaba de ser enviada la última película mexicana: *La Noche de los Mayas*. Archivo Histórico Genaro Estrada-Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGE-SRE), Fondo Embajadas y Consulados de México en el exterior, expediente III-158-2, 1942.

Reacciones al cine de contenido social

No todos apoyaron las medidas implementadas por Lázaro Cárdenas y el impulso que dio al cine de contenido social. En ese sentido, el grupo más evidente era el de los Contemporáneos, llamado así por la revista del mismo nombre y conformado por: Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortíz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime

Torres Bodet, quienes se volvieron críticos del régimen y de la difusión de su nacionalismo cultural. En contraparte, ellos proponían un espectáculo más apegado al teatro de tradición española, que los pintores buscaran nuevas alternativas al muralismo y que se difundiera la poesía internacional entre la población.

Su actitud ante el cine de contenido social era desdeñosa, pues a su juicio no aportaba nada al arte el querer realizar películas para la población analfabeta y de escasos recursos. En su lugar, esperaban un cine más de acorde al que se realizaba en Europa y lejos de la épica revolucionaria. En vista de ello, Salvador Novo se aventuró a trabajar en la película *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938) estrenada en el cine Alameda el 14 de octubre de 1938 y con dos semanas en exhibición.

La cinta abrió la puerta a la nostalgia porfiriana, pues se intentó plasmar una bella época con una visión romántica y apolítica. De hecho, en la cinta se agradecía al Palacio de Hierro por facilitar el vestuario, situación que el amigo de Novo, Xavier Villaurrutia se encargó de resaltar: “Trajes, interiores y objetos característicos, seleccionados con acierto, producen una atmósfera llena de intención, y de candor también”.⁶⁴

La trama se ambientaba a principios del siglo XX, con una familia de la clase alta porfiriana que vivía de rentar departamentos en las recién formadas colonias Guerrero y Santa María la Ribera. Ante ello, el mayor problema era que los vivientes exigían baños individuales y no comunales.

La sociabilidad de la clase alta se evidenciaba con: viajes a Francia, beber café, jugar póker, acudir al teatro, tocar el piano en sus fiestas y escuchar música de Beethoven y Bach. Al mismo tiempo, el ferrocarril y los nuevos automóviles que llegaban al país, eran sinónimo de progreso, en contraposición a los caballos.

El mismo Pepe Elizondo, columnista de Cine Mundial, apreciaba este tipo de cintas como un aire renovador sobre la cinematografía nacional: “Era extraño que *Perjura*, la cinta evocadora del México anterior a la Revolución, no hubiera sido

⁶⁴ Xavier Villaurrutia, *Crítica Cinematográfica*, México, UNAM, 1970, p. 265.

un ejemplo seguido en nuestra producción”.⁶⁵ Sin embargo, se equivocaba, pues siguieron más cintas de la evocación porfiriana y que no se circunscribían sólo a la etapa del cardenismo, pues durante el periodo de Ávila Camacho se filmaron más.

Cabe destacar que la única película en que colaboraron Novo y Silvestre Revueltas, ideológicamente muy diferentes, fue *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939) en la que el mismo Novo aseveraba que no era de su agrado el compositor, pues tenía preferencia por otro: “la música de fondo que escribió Silvestre Revueltas, músico menos conocido que Carlos Chávez; pero, para muchos de mayor valor que el Director de la Sinfónica de México”.⁶⁶

1. La añoranza porfiriana

El reformismo del cardenismo polarizó a la sociedad y, en vista ello, las clases media y alta que habían vivido durante el Porfiriato, fueron propensas a recordar aquel periodo como una bella época, a la manera de como lo había retratado *Perjura*. Es decir, sin contrastes sociales y olvidando que fue una dictadura. Así, siguió la realización de *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939) ambientada a inicios del siglo XX en México en el café que da nombre a la película. En este lugar se presenta y triunfa una bailarina vienesa de la cual se enamora un joven diplomático.

Además, destaca la exitosa cinta *En tiempos de don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1939), financiada por la empresa Grovas, con fotografía de Jack Draper y escenografía de Carlos Toussaint, la cual duró tres semanas en exhibición. Al igual que las anteriores, fue ambientada en el siglo XIX en una ciudad de provincia y lo más relevante, era la aparición de la figura del mismo Díaz, como lo recuerda el director Juan Bustillo Oro:

La fugaz inclusión de don Porfirio se debió a las exigencias de (Jesús) Grovas. Grovas recordaba las ovaciones otorgadas a la presencia de don Porfirio en el teatro Lírico y para el éxito la creía indispensable en nuestra película, por lo que finalmente cedí. Para dar cuenta cinematográfica del paso de los años durante el viaje de doña Carlota usé las noticias del primer ascenso al poder del general Díaz, de su

⁶⁵ Pepe Elizondo, “El cine en México”, *Cine Mundial*, enero de 1940.

⁶⁶ Pepe Elizondo, “Entrevista a Salvador Novo en Cocktail de opiniones” *Cine Mundial*, octubre de 1939

sustitución por Manuel González y de la segunda llegada al poder de don Porfirio, ilustrada ésta por la escena de la toma de poder ante la Cámara.⁶⁷

El mismo Xavier Villaurrutia decía que el éxito de la película se debía a que esa reminiscencia del pasado encontraba eco porque aun existían sobrevivientes de aquella época.⁶⁸

2. La hispanofilia del cine mexicano

La Guerra Civil en España provocó la llegada de un gran número de refugiados que vinieron a alimentar el arte y las ciencias en México.⁶⁹ De este modo, el hispanismo como corriente ideológica que impregnó la cinematografía nacional, sirvió como oposición anticardenista y como elemento de contraposición frente al llamado indigenismo. Se intentó mostrar en pantalla a las clases altas, respetuosas de la moral, el orden y marcadas por una influencia de un sujeto español que convivía a la perfección con la cultura mexicana. Sin embargo, Alejandro Galindo percibió dicha situación en el cine como algo negativo: “La influencia de los refugiados en el cine mexicano como medio de expresión, fue funesta”.⁷⁰ El director mexicano argumentaba que con la llegada de la población española se comenzó paulatinamente a reflejar la calidad y condiciones de vida de dichos individuos en territorio nacional, provocando con ello un freno en la búsqueda de la identidad mexicana dentro de la pantalla.

Se deben considerar dos cosas de dicha afirmación. Lo primero, que en 1936 los directores y productores seguían en la búsqueda de un género que identificara lo “auténtico mexicano”, pues las bases se consolidarían con la proyección de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), situación que analizaremos más adelante. Segundo, era cierto que se realizaron películas que evidenciaron una inspiración en la situación española, por ejemplo *La gran Cruz* (Raphael J. Sevilla,

⁶⁷ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, 1984, p.183.

⁶⁸ Xavier Villaurrutia, *Op. Cit.*, p. 284

⁶⁹ Para mayor información se recomienda consultar James Valender, *et al.*, *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas*, México, El Colegio de México, 1999.

⁷⁰ Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, México, Edamex, 1985, p. 27. Alejandro Galindo fue director, guionista y productor de cine. Debutó en 1935 como director en el cortometraje *Teotihuacán* y en 1937 dirigió *Almas Rebeldes*. Entre sus películas famosas se pueden mencionar: *Campeón sin corona* (1946), *Una familia de tantas* (1949) y *Espaldas mojadas* (1955).

1937) estrenada el 19 de abril de 1937. La trama se ubicaba en España, con el teniente Rolando, un ingeniero químico que descubre un nuevo explosivo, situación por la cual es raptado por agentes de las fuerzas enemigas. No había lugar a dudas, que se hacía referencia a los acontecimientos españoles de la época. Aunado a ello, se hizo frecuente que aparecieran personajes españoles. Por ejemplo, en *Miente y serás feliz* (Raphael J. Sevilla, 1939), ubicada en un pueblo mexicano donde había un viudo español, y *Viejo nido* (Vicente Oroñá, 1940) en la que la actriz española Prudencia Grifell, interpreta a una madre que hace sacrificios por sus hijos.

A pesar de ello, surgió una cinta que detalló la política exterior mexicana y su postura en torno al conflicto español y fue *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), estrenada en el cine Alameda el 28 de mayo de 1938. Narra la historia de un grupo de refugiados que ingresan a una embajada de un país latinoamericano, para posteriormente descubrir que al interior de dicho grupo se encuentran unos espías. Justo en el momento en que van a ser trasladados a Valencia para salvaguardar su seguridad, son interrogados todos para descubrir la misión encubierta y evidenciar a los traidores.

A pesar de las ambigüedades en la trama, pues Madrid fue republicana hasta el final y Valencia era nacionalista para el momento, cumplió con el cometido de reflejar la política del presidente Cárdenas, que consistía en brindar asilo a las personas que tocaron la puerta de la embajada con la intención de buscar refugio. De hecho, Xavier Villaurrutia alabó la película: "Los puntos muertos, las lagunas que tiene, no son lo bastante profundas para quitarle el mérito de ser un film diferente, concebido y realizado con una soltura que no es el platillo diario del cinematógrafo nacional".⁷¹

Además, Salvador Novo adaptó el argumento de la película *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1938), ambientada en la época colonial de principios del siglo XVIII, que narra la historia del capitán español don Gil de Alcalá mientras

⁷¹ Xavier Villaurrutia, *Op. Ct.*, p. 255.

viaja de la Nueva España a Puebla y en dicho trayecto logra frustrar un asalto contra el Corregidor.

3. La Iglesia como opositora

En 1936, el Papa Pío XI redactó la encíclica *Vigilanti Cura* como resultado de la presión de la Liga de la Decencia de los fieles en Estados Unidos, la cual prometía no fomentar la realización de películas alejadas de la moral, que desacreditaran las leyes humanas y naturales. Ante ello, la solución era simplemente no asistir a la proyección de un film que alentara conductas violentas o indebidas. De manera que, el Papa hizo un llamado a la concientización sobre el daño que se causaba a la juventud y recomendó establecer en varios países una comisión de censura bajo la fiscalización de los padres y madres de familia, para convertir el cine en una escuela de virtud en lugar de un instrumento de degradación.⁷²

En México, el Episcopado Nacional nombró a la Legión Mexicana de la Decencia presidida por el ingeniero Edelmiro Traslosheros y al arzobispo Luis María Martínez, para realizar dicha labor.⁷³ Para divulgar sus opiniones sobre las películas se empleó el periódico *Apreciaciones*, perteneciente a la misma Legión, donde se clasificó a las cintas, situación que funcionó como un medio de censura, pues al emitir un juicio sobre las películas, prácticamente se decía cuáles no eran recomendables para su “pueblo”. En ese sentido, cabe destacar que ninguna película realizada por el Estado se salvó de una apreciación negativa, pues en su juicio incitaban a una vida pecaminosa y de inmoralidad.

La realidad es que todo esto formaba parte de una disputa ideológica, pues la Iglesia se sentía desplazada por la labor del Estado como rector de la vida social y era evidente que el cine estaba siendo ocupado como una manera de entrar a la vida privada. De modo, que la reacción fue simplemente recomendar no mirara las películas financiadas por el gobierno.

⁷² “La encíclica del Papa sobre el cinematógrafo”, *La película*, 3 de julio de 1936.

⁷³ Oscar Omar Álvarez Calderón de la Barca, “Cine y censura en México en la década de los años cuarenta: El caso de *Las abandonadas*”, Tesis de Maestría, UNAM, México, 2015, p. 57.

A pesar de ello, la cinta que más alarmó a ojos de los católicos fue *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) ambientada en un cabaret, y que además, mostró el desnudo de la actriz Stella Inda. De hecho, la reacción del gobierno fue similar, ya que tuvo que esperar seis años para ser exhibida en funciones para mayores de edad y con bastantes escenas cortadas. Situación que no cambió inmediatamente, pues en 1944 cuando se celebró por parte de grupos católicos la Conferencia Continental de la Juventud por la Victoria en la Habana, la delegación mexicana se planteaba reflexionar si el cine era corruptor de los jóvenes o podía cumplir una misión en América Latina:

La obra que el cine mexicano ha hecho en Cuba, el cual ha logrado en una forma increíble el acercamiento de ambos pueblos, más aún, ha producido un regreso a nuestras costumbres y tradiciones que estaban siendo desplazadas por otras que no se identifican con nuestra manera de ser; esto muy a pesar de todo lo malo que el cine mexicano les lleva. Y esto es lo que precisamente nos interesa a nosotros pues ya que nuestros pensamientos a través del cine, canciones, música, pintura, literatura, invaden la América nosotros tenemos la ineludible obligación de mejorarnos, para no convertirnos de país misionero de la causa de Cristo, en un país corruptor de nuestros propios hermanos.⁷⁴

***Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936): ¿Una crítica al cardenismo?**

A pesar de los diversos intentos del gobierno cardenista por crear propaganda fílmica, lo cierto es que en taquilla las películas habían sido un fracaso. En este contexto cinematográfico turbulento y oscuro se produjo la cinta de mayor trascendencia y que sentaría las bases de un estilo mexicano reconocido en América Latina: la película *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Fue estelarizada por un joven aprendiz de ópera hasta entonces poco conocido, Tito Guízar, y por una joven que no había cosechado éxito alguno en taquilla, Esther Fernández, acompañados ambos por la actuación de René Cardona. El éxito no fue sólo al interior de la república, sino que en toda América

⁷⁴ “Informe del Delgado que fue de las Asociaciones Juveniles Mexicanas que participaron en la Conferencia Continental de la Juventud por la Victoria”, CEHM, Fondo CLXXXVI, Carpeta 40, Documento 4232, 1944.

Latina se empezó a difundir la cinematografía mexicana, bajo el estilo inaugurado por dicha película. También le valió el reconocimiento mundial, ya que Gabriel Figueroa recibió en 1938 el premio a la mejor fotografía en el festival de Venecia, justo en el momento en que Benito Mussolini tenía el control del poder en Italia.

Los espectadores en América Latina se volcaron a las salas cinematográficas para apreciar el folklor mexicano expuesto en la cinta, que al mismo tiempo abría paso a un estereotipo de los individuos que componían la sociedad mexicana. Entre ellos, los mariachis, la música y los charros que pretenden a las chicas. Como lo recuerda el mismo Tito Guízar:

Y naturalmente, pues nunca me soñé que iba a dar millones y millones de pesos, y nadie se lo soñó... en Buenos Aires hacían colas; el primer día estuvimos solos, dos días o tres días estuvimos solos y después eran colas para entrar a ver la película y no hubo lugar donde la película no tuviera éxito. Y desde luego la canción de Allá en el Rancho Grande, es quizá la canción que más dinero ha producido en todo el mundo, digo, en las canciones mexicanas.⁷⁵

A partir de este momento este tipo de películas resultaron atractivas para el público latinoamericano. Pero en sí misma la cinta denotaba algo importante: que los países de Sudamérica y México tenían más coincidencias culturales e históricas, porque en la cinta se trataba de fondo el problema de la tierra, en relación con el hacendado.

Fue la primera cinta mexicana en ser exhibida con subtítulos dentro del territorio estadounidense. Mientras tanto, España se preparaba para dar un soporte ideológico al franquismo y a favor de los países del Eje, a través de la cinematografía. “Franco había fundado el Departamento Nacional de

⁷⁵ *Archivo de la Palabra*. PHO-2-55. Entrevista a Tito Guízar. En realidad el impacto de la película no se limitó a Latinoamérica, ya que la misma cinta fue la primera en ser exhibida en Estados Unidos. En segundo punto, la canción si fue popular, mientras el mismo actor gozó de gran prestigio entre el gremio actoral, la música sonó en las estaciones de radio latinoamericanas, difundiéndose por todo el continente

Allá en el Rancho Grande
allá donde vivía, había una rancherita
que alegre me decía, que alegre me decía
te voy hacer tus calzones...

Cinematografía bajo el mando de un intelectual falangista, Dionisio Ridruejo, y la dirección de Manuel García Viñolas”.⁷⁶ Así se empezó a cortar escenas de películas impropias para el régimen, como el caso de la cinta mexicana *Allá en el Rancho Grande* (1936), cuando en una escena un personaje dice a otro que es comunista.

Aparecía en la escena latinoamericana una nueva ideología de extrema derecha: la hispanidad. Basándose en el hecho de que las naciones que componen América Latina y España compartían una religión, unidos históricamente y culturalmente, la idea era convertir a Latinoamérica en una zona más de influencia más del fascismo a través de la madre patria, España. “La Hispanidad llegaría a ser motejada como una versión de fascismo católico exportable a América Latina en analogía con la dinámica imperante en Europa, como una variante del modelo totalitario”.⁷⁷ Se alegaba que Estados Unidos había ocupado el lugar de preponderancia frente al continente, cuando en realidad por lazos históricos le debería corresponder a España.

En ese sentido, tienen razón Inmaculada Álvarez y Maricruz Castro Ricalde, cuando afirman que de fondo se planteó un panhispanismo, que apeló a valores comunes, pero que visualizaba a España como la madre patria y a las naciones latinoamericanas como hijas. Era claro que España proyectaba liderar a América Latina frente a las grandes potencias que comenzaban a disputarse belicosamente el nuevo reparto mundial y el equilibrio de poderes.⁷⁸

Eran tiempos complicados por lo que debemos preguntarnos si existía una crítica al cardenismo en la película *Allá en el Rancho Grande*. Algunos autores como Aurelio de los Reyes, afirman que es una crítica abierta a la política agraria del general michoacano. En la cinta no había presencia de conflictos de clase,

⁷⁶ Paco Ignacio Taibo I, *op. cit.*, p.13.

⁷⁷ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla “Entre la Hispanidad beligerante y la comunidad hispánica de naciones (1939-1953)” en Pérez Herrero Pedro y Nuria Tabanera (coordinadores). *España/América Latina: Un siglo de políticas culturales*, España, AIETI/Síntesis-OEI, 1993, p. 111.

⁷⁸ Inmaculada Álvarez y Maricruz Castro Ricalde, “Panhispanic Romances in times of rupture: Spanish-Mexican Cinema” en Robert McKee Irwin y Maricruz Castro Ricalde, *Mexican Cinema its Golden Age, El cine mexicano se impone*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 155-181.

agrarios, políticos y mucho menos alguna referencia a la revolución armada, era un mundo idílico, falso y sin presencia de la reforma agraria.

La revolución estaba muy presente en la vida nacional; sus estragos, conflictos y consecuencias se seguían percibiendo en el ambiente cotidiano del pueblo mexicano. Ante ello, resultaba más conveniente no tocar aquellos aspectos políticos e ideológicos que pudieran ser susceptibles de dividir al pueblo.⁷⁹ De esta manera, como bien afirma Carlos Monsiváis, el público de los cines prefería vivir las reformas agrarias y las consecuencias de la revolución, pero éstas no eran susceptibles de trato fílmico. Por eso era mejor presentar la vida idealizada de las haciendas, sin conflictos, que la realidad polarizada de la sociedad.⁸⁰

La imagen presentada en la película *Allá en el Rancho Grande* no se distanciaba demasiado de la nueva imagen que se estaba construyendo del Estado. En la cinta, el hacendado está por encima de todos; no sólo es el patrón, en ocasiones hace el papel de tutor que busca proteger la integridad e intereses de todos los que habitan su hacienda. En otras palabras, la máxima autoridad es el hacendado. En ese sentido, la imagen del hacendado es similar a la del nuevo Estado posrevolucionario que se alza por encima de los conflictos de clase y que busca la justicia social y para lograrlo necesita adoctrinar e instruir.

Hasta este punto, es importante resaltar que el debate en torno a la industria cinematográfica se agrupaba en dos posturas: entre aquellos que apoyaron al Estado en sus pretensiones de crear un cine con contenido social, con una visión crítica de la revolución, frente a los que preferían recuperara sus inversiones económicas siguiendo un camino más redituable a corto plazo, guiándose por las preferencias del público y no tanto por perseguir un objetivo social, es decir, subordinarse a los intereses comerciales. Dicha controversia tuvo su punto culminante en 1936, pues el camino marcado por *Allá en el Rancho Grande* no sólo

⁷⁹ Carlos Alejandro Belmonte Grey, “El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la mexicana”, en *Revista del El Colegio de San Luís*, vol. VI, núm 11, enero-junio, 2016, p. 181.

⁸⁰ Carlos, Bonfil, *Los imprescindibles de Monsiváis*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Cineteca Nacional, 2010, p. 13.

mostró la senda que podía seguirse, sino que, al mismo tiempo, México fue la primera industria latinoamericana en recibir un premio internacional.

Al encaminarse el último tercio del gobierno de Cárdenas, se acentuó el costumbrismo que pugnaba por retratar un periodo idílico y sin controversias políticas. Situación que impactó en la manera en cómo fue retratada la revolución, pues quedaron atrás las gestas heroicas de *Vámonos con Pancho Villa* y en su lugar aparecieron cintas como *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez, 1937), con fotografía de Gabriel Figueroa, música de Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar y sonido de Joselito Rodríguez. Esta película fue estrenada el 14 de abril de 1938 en el cine Palacio. Además de *Con los dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939) con adaptación de Emilio "Indio" Fernández, fotografía de Raúl Martínez Solares, sonido de Consuelo Rodríguez. Lo más sobresaliente era mostrara una poderosa División del Norte, en donde todos los oficiales se llevan bien, canciones melancólicas que hablan de extrañar el hogar o la familia. De manera lenta, la revolución dejó de ser el cine de contenido social, para transformarse en una idealización y un pretexto para exaltar al macho y el desfile del folklor, pues la revolución será el lugar sin ubicación exacta y en un tiempo inexistente.

En ese sentido, la última película que intentó mostrar una versión más crítica de la revolución, como lo estipulaba el cine de contenido social, fue *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939), que era una adaptación de la obra homónima de Mariano Azuela. En la cinta se mostraba los abusos y excesos de los federales. De este modo, apreciamos un contingente de campesinos que se lanza a la "bola" pero que no entienden la complejidad del movimiento armado y para ello, el intelectual del grupo debe explicar cómo funciona y qué bando conviene defender. Así, pareciera que los campesinos sólo fueron "carne de cañón" y los encargados de darle coherencia y congruencia a la violencia desmedida fueron los intelectuales que no intervinieron en batalla. Es tal la movilización social que se afirma: "La revolución es como un huracán y un hombre que se entrega a ella es como una hoja" y con la consigna de que "hay que seguir luchando hasta que aiga justicia pa` los de abajo".

Autores como Emilio García Riera afirman que, para 1939, se presentaba una saturación del mercado debido al gran número de cintas inspiradas en *Allá en el Rancho Grande*. Empero, se presta poca atención al panorama político y económico que terminó impactando en la producción cinematográfica nacional. En ese sentido, la explicación es más compleja que una simple saturación temática, ya que en 1938 se produjeron 58 películas, en 1939 fueron 40 y en 1940 tan sólo 27.

Es necesario contemplar la disputa entre la Asociación de Productores y la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM). Debido a que los productores pretendían obtener más ganancias económicas de las películas a través de horas extras sin paga de los trabajadores, se llegó al grado de amenazar con paralizar por completo las actividades. A pesar de ello, se decidió formar el Comité Nacional de la Industria integrado por directores, publicistas, miembros de la UTECEM y periodistas.

La *Noche de los Mayas* fue la película más premiada, llevándose los siguientes galardones: mejor película, mejor música otorgado a Silvestre Revueltas y mejor edición a Emilio Gómez Muriel. Aunado a ello, se sustituyó a Fernando de Fuentes como gerente de CLASA por Salvador Elizondo.

El panorama en 1940 no era alentador, en medio de la desesperación, el UTECEM propuso financiar la elaboración de películas mediante créditos sindicales, que alcanzarían la cantidad de \$70,000 disponibles para realizar una cinta. El problema, era que los directores y productores se mostraron desconfiados ante dicha iniciativa. La razón era porque se podía convertir al cine en una cooperativa regida por el sindicato afiliado a la CTM. En dicho contexto, como apreciamos anteriormente, surgió el proyecto de crear un banco que refaccionara a la industria cinematográfica. Así, en medio de los descontentos y en franca oposición entre inversionistas y trabajadores, se decidió cambiar secretario general de la UTECEM, renunció Armando Espinosa y quedó en su lugar Enrique Solís.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que al final del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, la sociedad se encontraba dividida y polarizada. Por un lado, se habían frenado las grandes reformas y las clases obrera y campesina seguían a

la expectativa, mientras que la derecha se había organizado y fundado tanto organizaciones empresariales como el Partido Acción Nacional (1939). Además, la campaña de Juan Andrew Almazán amenazaba con un nuevo levantamiento en las siguientes elecciones presidenciales.

Dicha situación encontró eco en la cinematografía con la película *El jefe máximo* (Fernando de Fuentes, 1940), con fotografía de Gabriel Figueroa, música de Manuel Esperón y sonido de Ismael Rodríguez, estrenada el 2 de octubre de 1940. Se contaba la historia de Máximo Terroba, alcalde de Ponteverde de Abajo, que escondía una sátira contra la imposición de Manuel Ávila Camacho por parte del PRM.

En medio de todas las cintas que se hicieron similares a *Allá en el Rancho Grande*, el gobierno cardenista reaccionó por un lado mediante la SEP, con la producción del documental *Amanecer en el Arrial* (1937). Dirigido por Rolando Aguilar, se enfocaba en los problemas que sufrían los habitantes de la región del Mezquital, en Hidalgo. Mostraba las peripecias de los pobladores en medio de la situación natural adversa y los grandes hacendados que empeoraban su calidad de vida, al mismo tiempo que se apreciaba el esfuerzo del gobierno para mejorar la infraestructura de la zona y, con ello, sacar del atraso a esta región.⁸¹ Por otro lado, destaca la película *Adiós mi chaparrita* (Rene Cardona, 1939), donde la humilde Chabela se entera de que su amado vaquero Chávalo va a partir a los Estados Unidos. Sin embargo, Chávalo se queda sin empleo y debe entrar como ilegal para trabajar de manera clandestina talando árboles. Mientras, su amada es explotada por su padre alcohólico y acosada por el capataz, evidenciando con ello que no había una visión idílica de la hacienda y por el contrario, Estados Unidos se mostró como un destino lleno de complicaciones y penares, mientras la mujer veía comprometida su honra ante hombres que intentaban sacar ventaja de su situación vulnerable, por carecer de la tutoría masculina para salvaguardarla. .

⁸¹ Rosario Vidal Bonifaz “Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada, La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río” en Cuauhtémoc Carmona Álvarez (Coord.) *El Estado y la imagen en Movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 40-41.

El 30 de diciembre de 1940 se decretó la ley que reformó las Secretarías y Departamentos de Estado, lo que conllevaba la supresión del DAPP como organismo independiente y un brazo directo del poder presidencial, pues se creó la Dirección General de Información integrada a la Secretaría de Gobernación.⁸² El DAPP tuvo una vida efímera pero muy intensa; sólo me limité a hablar del aspecto cinematográfico, pero sus actividades se extendieron a periódicos, revistas, boletines y programas en la radio. Se planteó un proyecto sistemático y totalizador de los diferentes medios, para llegar al grueso de la población. Después de todo, estaba en juego la legitimación de un proyecto político que planteaba con él la creación de una sociedad posrevolucionaria.⁸³

El nacionalismo revolucionario salta de los campos de batalla a la pantalla

Con el nacionalismo de finales del siglo XIX se buscaba evidenciar el avance económico y la marcha hacia el progreso que estaba viviendo el país y quien mejor mostró esta versión fue el pintor José María Velasco, al plasmar la belleza de los paisajes mexicanos que en nada envidiaban a los europeos. Pero a este discurso de la élite, le faltaba algo que la revolución se encargó de construir: la sociedad que conformaba a la nación mexicana.

Con la instauración del Estado posrevolucionario, la revolución como discurso político se transformó en el principio y fin de la sociedad mexicana. Todo se explicaba a través del prisma del movimiento popular que ayudó a forjar una nueva nación. Las dos películas más emblemáticas del periodo cardenista fueron *Vámonos con Pancho Villa* y *Redes*. En *Vámonos con Pancho Villa*, la revolución armada, violenta y por momentos irracional, era el punto de partida del nuevo país que se desangra en los campos de batalla; mientras que en la segunda película,

⁸² “Ley de Secretarías y Departamentos de Estado”, AGN, Fondo Manuel Ávila Camacho (en adelante MAC), caja 760, expediente 545.2/99, 30 de Diciembre de 1939.

⁸³ Basta con observar el listado de los diferentes impresos que se realizaron en la época, con temática muy diversas desde higiene hasta educación social. Para mayor información consultar “Lista de Publicaciones Oficiales Editadas por el DAPP”, AGN, FLCR, caja 1303, expediente 704/4.

Redes, se puede observar que finaliza con un grupo de trabajadores organizados que van en camino de realizar el cambio y cristalizar un mejor reparto de la riqueza.

La revolución comienza siendo violenta y finaliza como un discurso político con la capacidad de llamar a la población para organizarla y modernizarla. “La revolución es el trámite de la barbarie del que podemos enorgullecernos: fue breve y mítico.”⁸⁴

La revolución paulatinamente dejó de ser ese hecho histórico, para convertirse gradualmente en un acontecimiento fílmico. Como bien afirma Carlos Monsiváis, la revolución mexicana es el producto más auténtico, más aventurero de América Latina, y por qué no llevarla al cine, si en el discurso se había transformado en una entidad abstracta.⁸⁵

La propaganda fílmica gubernamental se encargó de mostrar que la nación mexicana era aquella que nutrió los batallones de la revolución. Así, el derramamiento de sangre era de aquellas clases sociales, campesinos y obreros, que ahora pertenecían a la nueva sociedad posrevolucionaria.

Se retomó la belleza de los paisajes, con los volcanes o montañas en el fondo, en medio del cielo con nubes que estampaban la bóveda celeste de los campos mexicanos, a la vieja usanza del pintor Velasco, pero esta vez los campesinos y obreros completaban el cuadro, mostrando qué era el pueblo mexicano. Como bien afirmó Gabriel Figueroa “por ello mi amistad con Diego Rivera y con todos los pintores buscaba alcanzar una fotografía mexicana que obtuvimos porque logramos imponer nuestro paisaje en el mundo entero.”⁸⁶

Es decir, a aquel México inventado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez, el encargado de hacerlo estéticamente real fue Gabriel Figueroa. Realizó un homenaje a la pintura a través del lente de su

⁸⁴ Carlos Monsiváis, “Notas de la cultura mexicana” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 1051.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 1052.

⁸⁶ “Entrevista a Gabriel Figueroa” en *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la Historia del Cine Mexicano*, México, CINETECA, 1976, pág. 45

cámara, retratando en claro-oscuros y con escala de grises a aquel México que convenía exportar. Un paisaje bello con crepúsculos y cielos despejados, entronados por un maguey y jinetes que se desplazan entre sombras, todo completaba aquel cuadro en la pantalla. Era ese el país que gustaba al exterior y que recibía premios internacionales, era ese mundo idílico que asombraba a los extranjeros. En ese sentido, a pesar de que Gabriel Figueroa asevera que inventó a México en blanco y negro,⁸⁷ en realidad es un heredero que plasmó en la pantalla aquel imaginario que provenía desde el nacionalismo del porfiriato y que, posteriormente, los grabados y murales de la revolución y posrevolución contribuyeron a alimentaron todo un imaginario del paisaje nacional.

El revolucionario común de la cinematografía no tenía regionalismo, su filiación se dirigía hacia el villismo o zapatismo, movimientos populares de la contienda armada, y provenía de las clases populares.⁸⁸ Se buscó mostrar el fin de la violencia armada y el aspecto constructivo de la misma revolución.

La revolución fue el discurso político que sustentó y legitimó al gobierno, no sólo al interior del país, sino también en los escenarios internacionales, donde el Estado mexicano tuvo que afrontar y tomar una postura frente a otras naciones e ideologías imperantes en la época. Europa en los años treinta se comenzó a convulsionar con motivo de las ideologías radicales que surgieron, pero, ¿cómo visualizó el gobierno mexicano estas ideologías?

El fascismo italiano, encabezado por Benito Mussolini, era planteado como una maquinaria de coerción brutal que garantizaba la explotación de la base trabajadora y que en su política exterior manejaba la agresión militar imperialista como medio para conseguir sus fines.⁸⁹

Por otra parte, el pangermanismo estaba basado en ideas falsas acerca de la conquista bélica como el ideal y el porvenir de una nación. Esta ideología era

⁸⁷ Gabriel Figueroa, “Un pueblo despojado de color”, en *Artes de México*, número 10, invierno 1990, p. 48.

⁸⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003, p. 158.

⁸⁹ Bassols, *op. cit.*, p. 342.

nociva y violenta para el frágil sistema de alianzas que persistía. En ese sentido, el comunismo no era muy diferente del nazismo para el gobierno mexicano. Mientras que los alemanes buscaban conquistar y aplastar a aquellas naciones que visualizaba como inferiores, el comunismo ruso pretendía bolchevizar al mundo.⁹⁰ Las ideas belicosas de ambas naciones habían hecho que superaran sus diferencias, pues la destrucción de Polonia unió a los soviéticos y a los nazis.

En la visión mexicana, era cuestión de tiempo para que estallara una guerra entre ambas naciones y una de las ideologías agresivas para el mundo, comunismo o nazismo, se exterminaría provocando con ello que se salvara la libertad y la democracia en Europa.⁹¹ El conflicto aún se pensaba lejos de América Latina y de la zona de influencia del gobierno mexicano.

Es indispensable resaltar que ambas ideologías era vistas como una seria amenaza para la estabilidad nacional. Sin embargo, la revolución como discurso político buscaba dar la vuelta a la hoja, dejar en el pasado esa situación violenta que había derramado sangre en los campos mexicanos en medio de las ideologías radicales que empezaban a pelear en el corazón de Europa. El contexto era inestable pues el 3 de septiembre de 1939 Francia e Inglaterra habían declarado la guerra contra Italia y Alemania.

Así, la historia nacional funcionó como telón de fondo en tramas que encontraban eco con la situación que vivía el país, amenazado desde la expropiación petrolera con una posible intervención por parte de los Estados Unidos e Inglaterra y en un contexto mundial inestable por los peligros del fascismo y nazismo. Por ejemplo, *El cementerio de las Águilas* (Luís Lezama, 1938) interpretada por Jorge Negrete, narra la historia de dos amigos que eran cadetes y que en una fiesta quedan enamorados de las hijas de la familia anfitriona. Sin embargo, la fiesta se ve interrumpida al darse la noticia del desembarco del ejército

⁹⁰ “La agresión de Rusia a Polonia” AGN, FLCR, caja 937, expediente 550/46, 18 de Septiembre de 1929.

⁹¹ *Ídem*

estadounidense en Veracruz. Finalmente, uno de los jóvenes perece en el Castillo de Chapultepec junto con los demás Niños Héroes.

Al iniciar la película, se agradece la colaboración y ayuda de Lázaro Cárdenas y del ejército nacional. La cinta se ambienta en 1847, con una amenaza externa al país y se muestra a Santa Anna como una persona inoperante, pues no envía municiones y refuerzos. En contraparte, el ejército siempre estuvo dispuesto a defender el suelo patrio con valentía, mientras se afirma que todos los liberales se han quedado a defender la ciudad de México, se puede deducir que de esas esas mismas personas que mueren con honor, son herederos los revolucionarios.

La película se realizó en un periodo donde no se tenía claro quien eran los aliados y los enemigos, pues se vendía el petróleo a la Alemania nazi, mientras que políticamente se mostraba un distanciamiento y oposición. Ello, ayuda a explicar que en la película el ejército invasor no cometiera atropellos e inclusive se rindiera homenaje ante el cuerpo de Juan Escutia con la bandera mexicana. No se sabía todavía el bando que México iba a adoptar, por lo que era pertinente no mostrar a Estados Unidos como un invasor despiadado y, en su lugar, se prefirió evidenciar a Santa Anna como el villano de la historia nacional.

Era un periodo inestable, el fascismo italiano y el nazismo alemán se habían consolidado como una amenaza en Europa, pero en 1939 se exhibieron tres cintas alemanas en México: *El infierno verde (Der grüne Kaiser)* (Paul Mundorf, 1939), *María Luida de Austria (So endet der Liebe)* (Karl Hartl, 1934) y *Anatol, la ciudad trágica (Stadt Anatol)* (Victor Tourjansky, 1936). Además de tres películas italianas: *El escuadrón blanco (Squadrone bianco)* (Augusto Genina, 1936), *El corsario negro (Il corsaro nero)* (Amleto Palermi, 1937) y *Vuelve, hija mía (Vivere!)* (Guido Brignone, 1937).⁹²

En vista de ello, Estados Unidos bajo su política del Buen Vecino, intentó alentar un mejor entendimiento con las naciones al sur del río Bravo. En consecuencia, el Departamento de Estado fomentó a través de la empresa Warner

⁹² María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM-Filmoteca, 1982, pp.277 y 280.

la realización de *Juárez* (William Dieterle, 1939), basada en el héroe nacional mexicano.

La intención era hacer una similitud entre la arrogancia francesa que incentivó la intervención en México y el expansionismo de los países totalitarios que subyugaba a otras naciones en 1939. Así, se comparaba a Napoleón III con Hitler y Mussolini en su intervención en España. Además, de enmarcar que Juárez era un fiel admirador del presidente Lincoln. Sin embargo, para poder ser exhibida en México, se cambiaron dos escenas: la primera, al iniciar la película se mostraba el origen humilde de Juárez y, en contraparte, el origen aristocrático de Maximiliano; la segunda, al final de la película, donde el mismo Juárez le pedía perdón al ataúd de Maximiliano, pues él no era culpable y sólo obedeció las ordenes de Napoleón III. El Estado mexicano se hizo presente a través de la censura, solicitando el cambio y en algunos casos la supresión de una escena, y con ello se garantizó el estreno en Bellas Artes y la presencia del presidente Cárdenas.

A pesar de ello, no escapó a la crítica de Xavier Villaurrutia la falsedad y cambios históricos en la historia para adecuarla a las necesidades inmediatas del contexto internacional:

Con auténticos datos, los historiógrafos pueden acusar al film norteamericano de transformar los hechos, de falsear la verdad, de inventar innecesarios episodios, de preferir un interesado punto de vista norteamericano al desinteresado punto de vista artístico que debe presidir lo que se propone...El discurso de Juárez a los representantes de las naciones europeas y la desmesurada importancia que a nombre de la democracia se da a Lincoln en el film, no logran ocultar que Juárez es una obra de propaganda norteamericana antes y después de la obra artística que no pudo ser...El grupo de sombreros de palmas que aparece más de una vez en el film, recuerda ciertas composiciones de Diego Rivera en sus frescos murales. El claroscuro de los velorios tiene algo goyesco que recuerda, al mismo tiempo, litografías de nuestro pintor Orozco.⁹³

De acuerdo a la nueva política estadounidense se exhibió en México una serie de películas propagandísticas contra las potencias del Eje: *Confesiones de un espía nazi* (Anatole Litvak, 1938), *La tormenta mortal* (Frank Borzage, 1940),

⁹³ Xavier Villaurrutia, *Op Cit.*, pp. 135-139.

Corresponsal extranjero (Alfred Hitchcock, 1940), *Levántate mi amor* (Mitchell Leisen, 1940), y *Escape* (Mervyn LeRoy, 1940).⁹⁴

Consideraciones finales

El Estado mexicano se mostró interesado en la realización de propaganda fílmica persiguiendo dos fines: construir una legitimidad al interior y al mismo tiempo, una visión sobre la nación mexicana en el exterior.

Lázaro Cárdenas envió a Francisco J. Mújica a valorar y ponderar los modelos que podría emplear el Estado mexicano en la realización esta propaganda, con la idea de crear un departamento especializado en dicha actividad. Surgieron muchos modelos visibles, entre los que se encontraban Inglaterra, Alemania, Rusia, Italia y Estados Unidos.

La revolución mexicana se convirtió en un proyecto político que sustentó y legitimó al Estado mexicano. Con la fortaleza institucional adquirida en la presidencia del general michoacano, había llegado el momento de difundir sus logros y, de manera indirecta, presentarla como modelo y posibilidad para América Latina.

De esta forma, hubo un primer intento con la empresa CLASA para realizar propaganda gubernamental, pero el proyecto presentó dos dificultades: la primera, era que las Secretarías y Departamentos se mostraban disgregados, aunque no al grado de los años veinte, lo que dificultaba tener una visión de conjunto; y segunda, era la falta de recursos económicos por parte del gobierno.

A partir de dicho fracaso, el gobierno se concientizó sobre la necesidad de una dependencia que tuviera como única labor la de realizar propaganda. El resultado fue la creación del DAPP, que rápidamente se dio a la tarea de emplear

⁹⁴ Maria Luisa Amador, “La exhibición en México”, en Aurelio de los Reyes, et. al., *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977, p. 124

todos los medios posibles para construir la legitimidad del nuevo Estado y exportar una visión hacia el exterior.

Se utilizaron los periódicos, la radio, los folletos, los cancioneros, los volantes y, desde luego, el cine. Las temáticas de las películas realizadas fueron: exaltar el patriotismo, fomento al turismo, enaltecer al presidente y la cultura mexicana. Estas cintas fueron exhibidas en Latinoamérica con ayuda de las embajadas, las empresas locales de distribución y, en algunas ocasiones, aprovechando las ferias internacionales.

En medio de un contexto inestable, cuando el nazismo, fascismo o hispanismo ponían el énfasis en la pertenencia a una raza, el gobierno mexicano pugnó por un discurso integrador en la construcción de la nación mexicana, de tal modo, que los indígenas tenían que formar parte del nuevo país que se pensaba construir. Es así que el indigenismo, cobró importancia durante el cardenismo y encontró eco en la producción cinematográfica gubernamental.

Es cierto que hubo una influencia del soviético Eisenstein, pero no se debe desdeñar que el Estado mexicano estuvo interesado en la realización de cintas como *Redes* o con la ayuda directa en *La Noche de los Mayas*, del mismo modo que lo había realizado en *Vámonos con Pancho Villa*.

El Estado mexicano estaba construyendo un nuevo imaginario de la nación y era vital marcar quiénes pertenecían al nuevo país que había emanado de la revolución. Es en este punto que se volvió a mirar a aquellos individuos que nutrieron los batallones en la contienda armada entre 1910 y 1920, dando como resultado que se rescatara al obrero y al campesino como actores principales. El nacionalismo posrevolucionario se distanció del discurso decimonónico elitista, en el sentido de que se intentó construir paralelamente, no sólo un país, sino una población que componía a éste.

Era un discurso integrador en medio de los radicalismos ideológicos europeos que ponían énfasis en la exclusión, en donde la propaganda

gubernamental mexicana entró en el juego de la construcción de imaginarios y de zonas de influencia.

Capítulo 3. El cine nacionalista: la unidad nacional frente al peligro externo, 1940-1945

“La guerra se hace con cámaras también, no sólo con cañones. Las películas apropiadas, que sirven para mantener la moral, son tan necesarias como los alimentos”

Movies at war, 7 de julio de 1943.

Introducción

Algunos estudios han demostrado que Alemania no tenía un interés inmediato en el continente americano,¹ pero lo cierto es que había un temor por parte del gobierno estadounidense de que el Tercer Reich lograra vencer a sus aliados europeos, y volcara todo su interés en su “zona de influencia”. Esta situación se hizo presente con mayor fuerza en los primeros años del conflicto (1939-1941), cuando las tropas del Eje lograron ocupar gran parte de Europa. El gobierno estadounidense consideró entonces que debía prepararse ante una posible victoria del Eje en Europa, para lo cual tenía que definir una política encaminada a convencer a las naciones de América Latina de lo “dañinas” que podían ser las ideologías fascistas provenientes del viejo mundo. Ante ello, se diseñó una serie de medidas con esta finalidad: hacerse de aliados dentro del continente y, al mismo tiempo, asegurarse su apoyo.

En ese marco, tomaba relevancia el cine como medio de propaganda en un mundo convulsionado por la guerra, ya que junto con la radio, fueron los principales medios de difusión de las diversas posturas en torno al conflicto armado. Esto llevó al Departamento de Estado a desarrollar un programa de ayuda para fomentar la industria cinematográfica en los países aliados, el War Activities Committee (WAC) formado en 1941 por los sectores más importantes de la industria con el objetivo de

¹ Verena Radkau, “El Tercer Reich y América Latina”, en *Fascismo y antifascismo en América Latina y México*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1984, p. 5.

desarrollar un plan para adecuar el cine a las estrategias de la guerra.² Por ello, las películas de Hollywood se caracterizaron por contener una negación de que el enemigo nazi fuera más fuerte que ellos y los documentales mostraban un poderío en cuanto al armamento, para dar la impresión de contar con los medios necesarios para proteger a la población contra un posible ataque enemigo.

En México se realizó una campaña para concientizar sobre la guerra y su peligro, provocando con ello que la gente viajara menos en automóvil, aprendiera los nombres de los presidentes, durmiera más temprano por los cortes de energía eléctrica, adoptara nuevos hábitos alimenticios, además de que las mujeres cambiaran las medias de nylon o seda por calcetas, se ondearan banderas nacionales por cualquier motivo. Además, en todos los lugares imaginables se hacían chistes y albures en los que se burlaban de japoneses, italianos, americanos y alemanes, amén de conocer vocablos de otras regiones ignoradas anteriormente. Asimismo, se llevó a cabo un simulacro de bombardeo organizado por el Comité Central de Defensa Civil del Distrito Federal, en el cual a las siete de la noche con veinticinco minutos del 7 de septiembre de 1942, sonaron las campanas de las iglesias, los silbatos de los policías, las sirenas de las patrullas y ambulancias, y las radiofusoras interrumpieron su transmisión cotidiana para informar del “peligro”, pues era parte de un ataque análogo sufrido en Polonia, Inglaterra y demás ciudades europeas, motivando con ello a que las personas apagaran las luces de sus casas, oficinas y fábricas.³ A pesar de ello, en las zonas rurales existió un completo desinterés, por lo cual el fenómeno descrito se circunscribió a las principales ciudades.

Existió una multiplicidad de puntos de vista y opiniones en el interior del país, pues muchos anhelaban ver humillada a la Gran Bretaña por su actitud ante la expropiación petrolera. También había una germanofilia latente en un grueso de la

² Carlos Martínez Assad, “El cine como lo vi y como me lo contaron” en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1986, p. 344.

³ José Luis Ortiz Garza, *Ideas en tormenta. La opinión pública en México en la Segunda Guerra Mundial*, México, Ediciones Ruz, 2007, p. 53.

población que miraba con optimismo su posicionamiento frente a Estados Unidos, a lo cual se sumaba la izquierda radical que tenía esperanzas en que la Unión Soviética se alzara con la victoria.⁴ En ese contexto, fue importante moldear la opinión pública en torno a la situación que se enfrentaba y crear un consenso general sobre la amenaza que se cernía sobre la patria y el continente. En conclusión, a pesar de que México no constituyó un escenario bélico, el fenómeno de la guerra se hizo tangible a través de las transmisiones mediáticas, provocando que la información y la propaganda se unificaran y amalgamaran para ser presentadas ante el grueso de la sociedad.

Con sus películas, México tomó parte en la lucha que no se peleó en los campos de batalla. Más bien era un conflicto ideológico que tenía otros métodos, pero que perseguía el mismo fin: convencer a las audiencias latinoamericanas del peligro que representaba el nazismo y presentar al modelo mexicano como alternativa. El presente capítulo pretende mostrar cómo la industria fílmica fue cooptada por el Estado mexicano durante la Segunda Guerra Mundial, para proyectar propaganda afín a su postura política internacional, ya que se quería difundir la ideología nacionalista.

Es un periodo caracterizado porque, además de la empresa productora Grovas, aparecieron en el panorama nacional la Filmex de Wishnak y Walerstein, la Films Mundiales de Agustín J. Fink y la Posa Films de Cantinflas. Se pueden mencionar las adaptaciones literarias a la pantalla, la aparición y consolidación de las primeras estrellas nacionales como: Mario Moreno “Cantinflas”, Jorge Negrete “El charro cantor”, María Félix “La Doña”, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

El capítulo inicia con el análisis de la Dirección General de Información, pues fue la dependencia encargada de realizar y poner en práctica el proyecto de propaganda fílmica, para posteriormente explicar el acercamiento con Estados Unidos, pues ello nos ayudará a entender a las películas mexicanas de este periodo,

⁴ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 27.

caracterizadas por la presencia del nacionalismo revolucionario y el panamericanismo. De igual manera, es indispensable prestar atención a la labor del Estado Mexicano con su industria cinematográfica, que se pueden resumir en dos grandes acciones: la creación del Reglamento de Supervisión Cinematográfica y la creación del Banco Cinematográfico.

Ello nos brinda la posibilidad de explicar cómo fue el cine de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial y las dificultades que ocasionó con los países latinoamericanos, al considerarlo como una intromisión frente a sus industrias locales. Para finalizar, se brinda un panorama de la manera en que el discurso de unidad nacional se hizo presente en las pantallas, mediante la creación de estereotipos que transportaron ideas y tendencias políticas del gobierno mexicano.

México como campo de batalla ideológico

1. España a la conquista cultural de sus antiguos territorios

Todavía no terminaba la Guerra Civil en España, cuando la Alemania nazi se planteó proyectar cine para Latinoamérica a través de la Compañía Industrial del Film Español, S. A. (CIFESA), con la creación de Hispano Film Produktion para producir películas en español rodadas en Berlín. El resultado de dicho proyecto fue *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España* y *Mariquilla terremoto* de Benito Perojo entre 1938 y 1939, además de que Florián Rey e Imperio Argentina elaboraron *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939).⁵

Cabe destacar que estos proyectos para elaborar un cine afín a España también se hicieron presentes en México, pues el español Quirico Michelena y Llaguno a través de los distribuidores y exhibidores de cine mexicano en Centro y Sudamérica, proponía que se financiara y concretizara una nueva empresa bajo el

⁵ Francisco Peredo Castro, “Entre competencia y cooperación. La guerra no declarada entre las cinematografías iberoamericanas (1930-1980)”, en *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, No. 5, 2017, p. 115.

nombre de Producciones Dulcinea, para difundir un cine de acorde al hispanismo.⁶ Sin embargo, el colombiano Jorge Jaramillo Villa dio aviso a las autoridades mexicanas sobre dicho plan, dando como resultado que se desarticulara, obstaculizando con ello el proyecto franquista de elaborar propaganda fílmica para Latinoamérica.

Dichos planes no cambiaron con el ascenso de Francisco Franco, pues se creó el Departamento Nacional de Cinematografía bajo el mando de Dionisio Ridruejo y la dirección de Manuel García Viñolas, que tendría a su cargo la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía que entendió al cine como un medio de propaganda material y espiritual. De este modo, se prohibió en las películas: escuchar la Marsellesa, hablar de los desnudos artísticos del Vaticano, pronunciar la palabra revolucionario e incitar a la imaginación erótica.⁷ Ello, aunado a la predilección por facilitar los estrenos del cine alemán e italiano, en contraposición del estadounidense y el británico.

De las cenizas de la Guerra Civil, surgió la industria cinematográfica que siguió el plan de trabajo e ideario político del franquismo. Por ello, se decidió crear la categoría de *interés nacional* para definir aquellas cintas que se propusieran exaltar los valores raciales o las enseñanzas de los principios morales y políticos del régimen. Asimismo, en 1940 se creó el Consejo de la Hispanidad que tenía el objetivo de: “conseguir que España, por su ideal ecuménico, sea para los pueblos hispánicos la representación fiel de esta Europa cabeza del mundo...el fomento y cultivo de las relaciones entre España y las naciones de América y Filipinas”.⁸ Esta situación se reflejó en el cine, pues se fundaron las empresas productoras Imperator Films y Ulargui e Hispania Artis Films. Además, de la ya existente Compañía Industrial Films Españoles, S. A. (CIFESA), fundada en Valencia en 1932 y llamada “la antorcha de los éxitos”. Sin embargo, el que mejor se aprovechó del nuevo

⁶ “Enterado de Informes sobre procedimientos del señor Quirico Michelena y Llaguno”, AHGESRE, expediente III-419-4, 7 de marzo de 1940.

⁷ Paco Ignacio Taibo I, *Un cine para un imperio*, México, CONACULTA, 2000, p. 43.

⁸ “Ley del 2 de noviembre de 1940 por la que se crea el Consejo de la Hispanidad” en Ricardo Pérez Montfort, *Breve antología de documentos hispanistas 1931-1948*, México, CIESAS, 1990, PP. 83-84.

discurso franquista fue Benito Perojo, quien realizó una diversidad de películas de acorde al nuevo régimen, e inclusive su película *Marianela* (1940) resultó premiada en la muestra de Venecia.

Cabe señalar que México y España rompieron relaciones diplomáticas desde el ascenso de Franco, pero nunca se prohibió la exhibición de películas mexicanas y ello se debía a su contenido, pues evidenciaban un respeto a la familia, al Estado, a la propiedad privada y a la misma, religión católica, como analizaremos más adelante, situación que coincidía ideológicamente con el posicionamiento político del franquismo. Sin embargo, la censura siempre se mantuvo y, ejemplo de ello, es que de la película *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) sobre la novela de Rómulo Gallegos, se ordenó quitar la frase “manso entre las mujeres como Cristo ante Pilatos”.

En contraparte, cuando México declaró la guerra el 28 de mayo de 1942 a las potencias del Eje, también prohibió la exhibición de películas provenientes de dichos países. En ese sentido, se puede mencionar que sólo se proyectaron dos cintas alemanas en 1940: *Magda (Heimat)* (Carl Froelich, 1940) y *XI Olimpiada, la fiesta de las naciones (Olimpia, Fest der Volker)* (Leni Riefenstahl, 1938). Mientras que italianas se estrenaron cinco durante los años de la contienda armada, de las cuales se puede mencionar: *Escipión el africano (Scipione l'Africano)* (Carmine Gallone, 1937), exhibida en 1941. En cambio, con España, a pesar de la ruptura en las relaciones, esto no se reflejó en el intercambio cinematográfico, pues se estrenaron en México 21 cintas españolas durante el periodo de 1940 a 1945. Entre ellas se pueden mencionar: *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), *Eran tres hermanas* (Francisco Gargallo, 1939), *Marianela* (Benito Perojo, 1940), *Héroe a la fuerza* (Benito Perojo, 1941), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La copla andaluza* (Fernando Mignoni, 1940), *Vidas cruzadas* (Luis Marquina, 1942), *La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Delgrás, 1943), *Doce lunas de miel* (Ladislao Vajda, 1943), *La virgen del Roció ya entró en Triana (La blanca Paloma)* (Claudio de la Torre,

1942), *El escandalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) y *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942).⁹

Cabe señalar que la película franquista que mejor expresó su posicionamiento frente a México fue *Héroes del 95* (Raúl Alonso, 1946), un melodrama histórico que exaltaba la lucha del ejército español contra los guerrilleros independentistas de Cuba en 1895. Los villanos eran unos bandidos mexicanos a las órdenes del general Tampico, que sólo se dedicaban a asaltar y saquear las casas de los hacendados, pero al final, el general rebelde era asesinado. En ese sentido, es llamativo que el villano no fuera estadounidense ni cubano, sino mexicano, culpable por apoyar a su vecino del norte y propiciar con ello la expulsión de España de su último territorio en América.

2. México y Estados Unidos en la alianza contra el Eje

A pesar de que el panamericanismo funcionó como ideología imperante en el discurso estadounidense, había una situación en la cual se encontraba en desventaja frente a los países del Eje, ya que no tenía un ministerio de propaganda, como sí lo tenía Alemania. El resultado de esta condición fue la creación de la *Office of War Information* (OWI) en 1942, encargada de la elaboración de propaganda, la cual rápidamente produjo una serie de películas por su propia cuenta. Una de ellas fue la llamada *Himno de las Canciones*, que tenía el objetivo de mostrar la guerra como una contienda básicamente ideológica que confrontaba democracia y totalitarismo, tolerancia y obediencia ciega.¹⁰ Pero no fue el único filme de este tipo, ya que en este periodo aparecieron los famosos cortometrajes de Walt Disney, utilizando al Pato Donald como protagonista.

Walt Disney fue empleado para crear filmes donde se criticaba el nazismo y se resaltaba la colaboración que debía tener la población para el sostenimiento de la guerra. Paralelamente, también produjo campañas de higiene con dibujos

⁹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982, pp. 379-382.

¹⁰ Casimiro Torreiro, “La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes” en Riambau Esteve y Casimiro Torreiro (coords.) *Historia General del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. III, España, Cátedra Signo e Imagen, 1996, p. 51.

animados, cuya finalidad era difundirse en toda Latinoamérica, pero que hacían un paralelismo entre las enfermedades del cuerpo humano y la propagación del nazismo dentro del continente.¹¹ Lo más relevante para nuestro tema es que el mismo empresario y creador de cine infantil, fue empleado durante la contienda bélica como embajador cultural, y en esta calidad visitó Brasil, Argentina, Perú, Chile, Bolivia y México.¹² Desde su llegada a México, Disney no dejó de hacer en sus discursos alusiones al panamericanismo y a lo indispensable que era el acercamiento entre las diversas naciones del continente, al destacar que una forma de lograrlo era la cinematografía. Al respecto el secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, comentó:

Así podemos afirmar que por la preparación y el entusiasmo que despierta, una de las más intensas influencias de la guerra actual está impresa en las cintas de celuloide... Pero lo que deseo resaltar en su arte maravilloso es que Walt Disney ha puesto sus facultades extraordinarias y su astro deslumbrante y fecundo al servicio de la unión de los pueblos de América. A la política de la Buena Vecindad corresponde una cinematografía de la buena vecindad.¹³

Latinoamérica merecía un tipo de cine más acorde a sus características sociales, políticas y económicas. Para ello, el despacho de Franklin D. Roosevelt diseñó, dentro de la OWI, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos bajo el mando de Nelson Rockefeller.¹⁴ En ese sentido, cabe señalar que México se vinculó y estrechó lazos comerciales y culturales con Estados Unidos, lo que lo llevó a emprender diversos proyectos con la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Estos proyectos se resumieron en el apoyo a diversas empresas cuya finalidad no era propiamente una ganancia económica. En específico, el

¹¹ María Rosa Gudiño, “Salud para las Américas y Walt Disney. Cine y campañas de salud en México 1943-1946”, en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.) *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*, México, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 202.

¹² Rodolfo Vidal González, *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*, España, Universidad Pontificia, 2006, p. 121.

¹³ “Elocuente Discurso del Lic. Ezequiel Padilla”, 1942, Archivo Histórico Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (en adelante AHGE-SRE), Fondo Legajos Encuadernados, L-E-2253.

¹⁴ Clayton Koppes y Gregory D. Black, “What show the world: The Office of War Information and Hollywood 1942-1945” en *Journal of American History*, Vol. 64, No. 1, junio, 1997, p. 88.

impulso a la radio, el libro y el cine tenían como fin la elaboración de propaganda.¹⁵ Prueba de este acercamiento fue la colaboración que se entabló con Rockefeller en el primer lustro de la década de los cuarenta, hasta el punto que éste estuvo presente en la celebración del primer aniversario de la declaración de guerra hecha por México contra las potencias del Eje (Imagen 7).

Imagen 7. Celebración del primer año de guerra en México



AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-617-6. El presidente de México Manuel Ávila Camacho, saludando al coordinador de Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller. Al centro se ve al ministro de Relaciones Exteriores de México, Ezequiel Padilla.

¹⁵ Para mayor información sobre la utilización de la radio en la guerra, consultar Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo*, México, CIESAS, 2000; para mayor información sobre el empleo de la industria del libro consultar Guillermo Palacios y Ana Covarrubias, *América del Sur*, Tomo 4, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Dicho nexo tiene origen en el interés de apoyar una industria latinoamericana para crear propaganda en favor de los aliados, sin afectar los intereses económicos de Hollywood, por lo cual sólo había una posible solución: buscar un socio a modo.¹⁶ En primera instancia, no se podía dar apoyo a la industria cinematográfica argentina, a pesar de que para el momento era la más popular a nivel continental. Porque si Hollywood tenía que apoyar el desarrollo de una industria ajena a la suya, sería una que en el futuro inmediato no tuviera la capacidad de hacerle “sombra” y pudiera disputarle las ganancias financieras.

Sin embargo, la razón de fondo para no apoyar a la industria argentina, provenía del Departamento de Estado. Como ya se ha mencionado, ante los ojos de Washington, Argentina simpatizaba con el Eje y, en caso de darle el apoyo a su industria cinematográfica, mediante sus películas podría difundir propaganda en castellano para los países fascistas, poniendo en peligro al continente americano con la infiltración de la ideología fascista.¹⁷ La otra industria cinematográfica que comenzaba a despuntar era la de Brasil, pero al no compartir una misma identidad con los países hispanoparlantes, resultaba muy complejo que sus películas generaran arraigo entre el grueso de la población de los países latinoamericanos.

Para este momento, era evidente que faltaba un programa que ayudara a difundir el panamericanismo como arma ideológica, y ante esto surgió esta propuesta: “Una amplia propaganda continental en defensa y difusión de los ideales y principios a los que aspira y sobre los que descansa la paz y la democracia del continente americano”.¹⁸ Se firmó entonces un convenio entre la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, representada por John Hay Whitney y Francis Alstock, con el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, integrado por Felipe Gregorio Castillo, Fernando de

¹⁶ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM-CIALC, 2011, p. 125

¹⁷ *Ídem*

¹⁸ “Proyección sobre cooperación entre instituciones oficiales panamericanas”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-862-8, 1940.

Fuentes y Enrique Solís.¹⁹ El convenio firmado garantizaba el apoyo en la importación de maquinaria, financiamiento económico, cooperación de expertos y distribución mundial de películas. Es decir, México debía convertirse en el gran centro de producción de películas en habla hispana para exportarlas a toda Latinoamérica.

En conclusión, si bien con este convenio se vio favorecido el cine mexicano por la coyuntura política, lo cierto es que mediante este tipo de tratos, Hollywood garantizaba tener una industria prácticamente a su disposición, condicionándola por todos los medios posibles. Al final, como parte del discurso político, era menester establecer que la industria cinematográfica mexicana nunca competiría contra Hollywood por mercados económicos:

No ahora ni nunca creemos que nos llegue a interesar a los mexicanos como cinematografistas, convertirnos en competidores del propio Hollywood...La guerra mundial, por extraña paradoja, se ha vuelto a favor de nuestro cine. Bloqueadas las actividades del cine en Europa, y limitadas hasta el extremo en Estados Unidos, Argentina, etc., primero eventualmente y luego en forma definitiva nos hemos quedado en posesión del derecho de hacer películas ya no en calidad de tributarios de los países que gusten o necesiten de adquirir las, sino de abastecedores de quienes las necesiten.²⁰

Así, se cumplían dos finalidades concretas: la primera, era asegurar que México no creara una industria que posteriormente tuviera la capacidad de disputarle ganancias económicas a Hollywood, ya que siempre se iba a encontrar condicionada por el financiamiento y el equipo procedente de Estados Unidos; la segunda, era que el Estado mexicano mandaría las películas a aquellos países de Latinoamérica donde fueran necesarias, aprovechando la coyuntura, y de esta manera se aseguraría un lugar en el concierto de las naciones aliadas, principalmente con Estados Unidos, al difundir propaganda en favor de su causa durante el conflicto armado.

¹⁹ “Convenio firmado por los representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, del Departamento de Estado y los Representantes del Comité de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana el 15 de junio de 1942 en la Ciudad de México” en Francisco Peredo Castro, *Op. Cit.*, p. 495.

²⁰ “No somos competidores de Hollywood”, *Cine Gráfico*, 30 de mayo de 1943.

Una de las formas directas en que el gobierno de Washington apoyó el desarrollo de “películas mexicanas panamericanistas” fue mediante la facilidad para adquirir película virgen. En cambio, a la Argentina se le disminuía el celuloide,²¹ lo que fue visto como un castigo por ser el único país del continente que se negaba a declarar la guerra a las potencias del Eje.²²

Cabe señalar que el celuloide, indispensable para realizar las películas, era valioso en el desarrollo de la industria armamentista; fue por ello que el gobierno de Estados Unidos ordenó un embargo y limitó su empleo. Ello provocó que un grupo del empresariado nacional mexicano se mostrara preocupado ante la carestía del material, pues amenazaba con paralizar la industria cinematográfica.²³

Esto es de gran relevancia, ya que para el momento en que estalló la guerra, sólo dos países eran proveedores de celuloide: Estados Unidos y Alemania. Con el cerco impuesto por Gran Bretaña en los mares del Atlántico, resultaba difícil que los materiales provenientes del segundo llegaran a América, lo que provocaba que finalmente las industrias cinematográficas del continente estuvieran totalmente condicionadas a la compra y abastecimiento por parte de Estados Unidos. Por ello, el gobierno mexicano realizó un convenio mediante la Comisión de Asuntos Cinematográficos y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, que dio preferencia al cine mexicano en la entrega de dicho material. Así lo afirmó el diario *Cine Gráfico*: “Mister Francis Alstock, quien viene a gestionar con el gobierno, los productores y trabajadores del cine, la concesión de un importante crédito para la industria cinematográfica mexicana, con el objeto de resolver en la forma más satisfactoria posible todos los problemas de la misma relacionados con la compra de material virgen”.²⁴

²¹ “En Argentina tendrán que paralizarse las actividades de filmación”, *Cine Gráfico*, 17 de enero de 1943.

²² “Estados Unidos no vende material a Argentina” *Cinema Reporter*, 29 de mayo de 1943.

²³ “Carta del Ingeniero Alberto J. Pani a Miguel Alemán” AGN, FMAC, expediente 523.3/37, caja 598. 23 de junio de 1942.

²⁴ “Tendremos película virgen y también los necesarios materiales de refacción”, *Cine Gráfico*, 10 de enero de 1943.

En contraparte, se comenzó a reducir la exportación de película virgen para la industria cinematográfica argentina,²⁵ lo que se vio reflejado en la disminución de la producción de películas conforme avanzaba la primera mitad de la década. Como se puede apreciar, la esfera política impregnaba a la industria del cine, ya que Argentina era el único país que seguía con su posición de neutralidad, y ante ello, el gobierno norteamericano decidió retirarle paulatinamente el suministro de celuloide.²⁶

La tabla 1 y su respectiva gráfica, nos permite apreciar como en los años treinta, la industria cinematográfica argentina tuvo un crecimiento constante, gracias al tango que logró convertirse en el género nacional por excelencia, al mismo tiempo que era del agrado del público. Así, al iniciar la década de los años cuarenta, en el horizonte inmediato no se apreciaba otra industria que tuviera la capacidad de disputarle la conquista de los mercados hispanoparlantes.

Esta situación cambió en 1942, cuando el gobierno de Washington decidió apoyar a la industria cinematográfica mexicana y reducir la cantidad del celuloide para la Argentina, provocando con ello un cambio en el mercado latinoamericano. Así, Argentina en 1942 produjo 56 películas, pero en 1943 sólo 36. En contraparte, México en 1942 realizó 49 películas, pero en 1943 ascendió a 67. En ese sentido, los años que van de 1942 a 1945, año en que finaliza la guerra, se mostró una constante disminución en la realización de cintas argentinas, mientras que se observa el efecto contrario para las mexicanas.

²⁵ “En Argentina tendrán que paralizarse las actividades de filmación”, *Cine Gráfico*, 17 de enero de 1943.

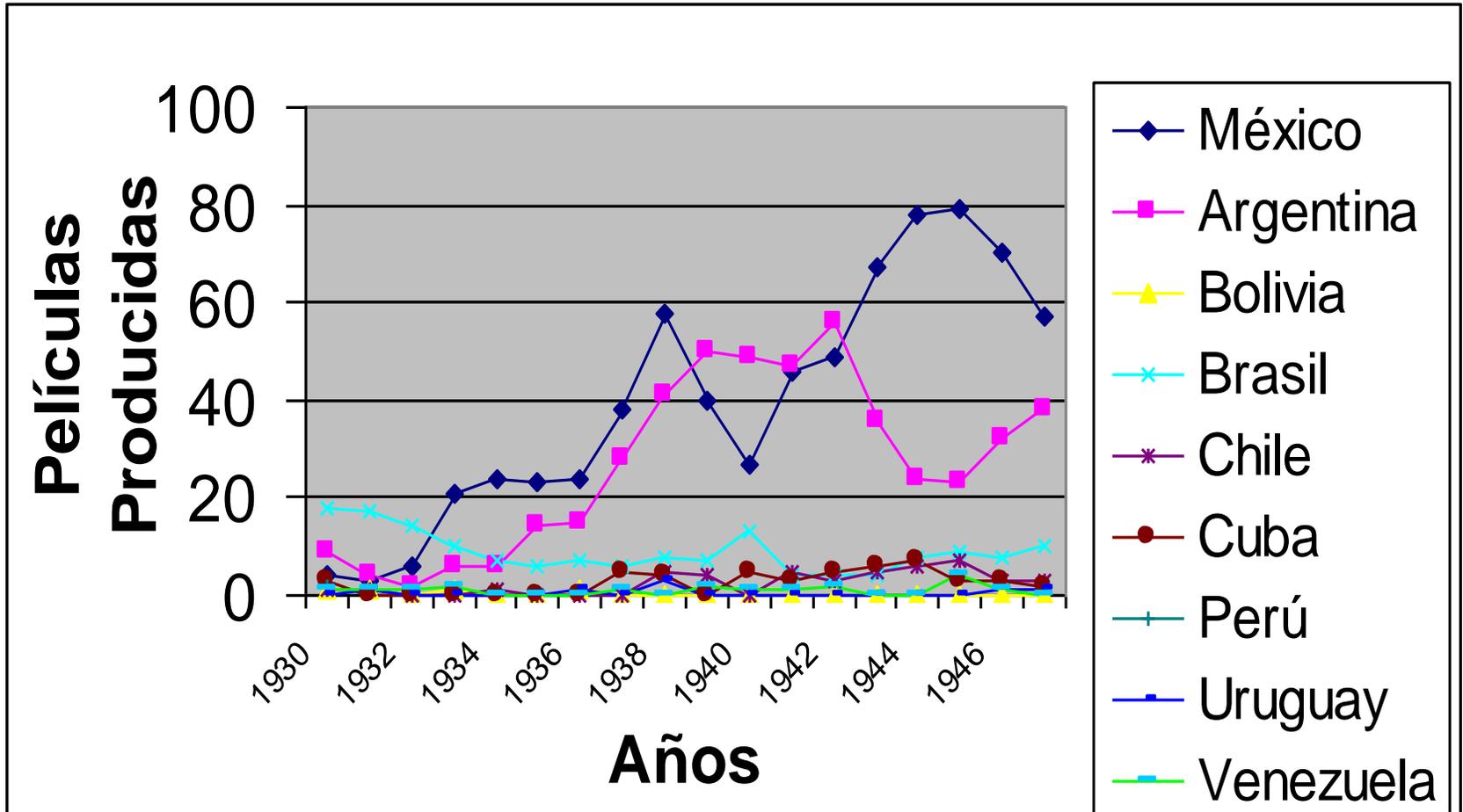
²⁶ “Estados Unidos no vende material a Argentina” en *Cinema Reporter*, 29 de mayo de 1943.

Tabla 1. Índice de Producción Cinematográfica por países en Latinoamérica, 1930-1946

| Año | México | Argentina | Bolivia | Brasil | Chile | Cuba | Perú | Uruguay | Venezuela |
|------|--------|-----------|---------|--------|-------|------|------|---------|-----------|
| 1930 | 4 | 9 | 1 | 18 | 1 | 3 | 3 | 0 | 1 |
| 1931 | 3 | 4 | 1 | 17 | 1 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| 1932 | 6 | 2 | 0 | 14 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| 1933 | 21 | 6 | 1 | 10 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 |
| 1934 | 24 | 6 | 0 | 7 | 1 | 0 | 3 | 0 | 0 |
| 1935 | 23 | 14 | 0 | 6 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 |
| 1936 | 24 | 15 | 1 | 7 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 |
| 1937 | 38 | 28 | 0 | 6 | 0 | 5 | 3 | 0 | 1 |
| 1938 | 58 | 41 | 0 | 8 | 5 | 4 | 10 | 3 | 0 |
| 1939 | 40 | 50 | 0 | 7 | 4 | 0 | 5 | 0 | 2 |
| 1940 | 27 | 49 | 0 | 13 | 0 | 5 | 3 | 0 | 1 |
| 1941 | 46 | 47 | 0 | 4 | 5 | 3 | 0 | 0 | 1 |
| 1942 | 49 | 56 | 0 | 4 | 3 | 5 | 0 | 0 | 2 |
| 1943 | 67 | 36 | 0 | 4 | 5 | 6 | 1 | 0 | 0 |
| 1944 | 78 | 24 | 0 | 8 | 6 | 7 | 0 | 0 | 0 |
| 1945 | 79 | 23 | 0 | 9 | 7 | 3 | 2 | 0 | 4 |
| 1946 | 70 | 32 | 0 | 8 | 3 | 3 | 0 | 1 | 1 |

Datos tomados de: Federico Hever, *La industria cinematográfica mexicana*, México, Policromía, 1964, p.17; Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Conaculta/Universidad de Guadalajara/Televisión Metropolitana, 1998; Paulo Paranaguá, *Cinema Na America Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*, Brasil, LPM editores, 1985, p. 94-95.

Gráfica 1. Producción Cinematográfica de países latinoamericanos, 1930-1946



Estados Unidos proyectó en pantalla la unión con México para luchar contra las potencias del Eje en películas como: *King of the Texas Rangers* (1941) que narra la historia sobre como unos rurales apoyan en la lucha contra unos saboteadores de pozos de petróleo; *The Falcom's Brother* (1942), donde unos agentes mexicanos ayudan a enfrentar a unos nazis; y *The Red Dragon* (1945) ambientada en la Ciudad de México, donde se impedía que el secreto de la bomba atómica cayera en manos del enemigo.¹ Aunado a ello, se cancelaron todas las referencias a la revolución mexicana, para evitar cualquier mal entendido y no caer en las interpretaciones pasadas que sólo denigraban la visión sobre México.

En contraparte, en su postura política pro-aliada, México aceptó el panamericanismo como arma de combate frente a la ideología fascista e hispanista “de quienes, en nombre de una superioridad étnica imaginaria, quieren imponer a la humanidad un orden fundado en la fuerza y en la injusticia”,² aprovechando la ayuda financiera para difundir su proyecto político. En ese sentido, la película que mejor ejemplifica dicha situación es *Soy Puro Mexicano* (Emilio “Indio” Fernández, 1942), en la cual un bandido es acusado injustamente (Pedro Armendáriz) y en su huida descubre por error que en una hacienda se han reunido espías del Eje y conspiraran para derrotar a los aliados en la guerra. Por lo cual, el joven mexicano ayuda a una agente estadounidense a poner fin a la conspiración.

Es emblemático que en la película se escuche el discurso del Secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla, sobre el peligro inminente que se cernía sobre el continente. Aunado a que el personaje principal se llama Guadalupe Padilla (Pedro Armendáriz) y dice que “ahora los gringos necesitan nuestra ayuda”. Mientras los espías diseñan un plan de propaganda para toda Latinoamérica y una posible invasión por el Pacífico (Imagen 8).

¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero. Tomo 3 1941-1969*, México, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1988, p. 14.

² “La verdadera Cooperación de América. Discurso que pronunció el C. Presidente de la República, al inaugurar el XVII Congreso de Astrofísica en la ciudad de Puebla, el 17 de febrero de 1942” en *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores*. Presentada al H. Congreso por el Licenciado Ezequiel Padilla.

En la lucha contra las amenazas externas se conjugaba el ser mexicano con el ser latinoamericano, como lo demuestra la canción final: Mi México querido, qué linda es mi bandera, si alguno la mancilla, le parto el corazón ¡Viva México! ¡Viva América! ¡Oh suelo bendito de Dios! ¡Viva México! ¡Viva América! Mi sangre por ti daré yo. Misma que se aseveraba había sido escrita por el Nelson A. Rockefeller.³ Además, en la trama, aparecía un espía español que antes de ser asesinado explica lo acontecido en su país, como un antecedente de la guerra y, al mismo tiempo, afirmando que su deber es impedir que le hagan a otras naciones (latinoamericanas) lo que pasó en la suya. Finalmente, los espías son vencidos y muestran cómo aquellas viejas armas de la revolución pudieron derrotar a las armas automáticas de las potencias del Eje.

En la misma trama de la película, se descubre que la ciudadana estadounidense ocultaba información a su novio mexicano, evidenciando una desconfianza e imposibilidad de trabajo entre México y Estados Unidos, pues no había honestidad de una de las partes. La superioridad mexicana se hace presente cuando no sólo mueren los hombres que representan al Eje, sino también la estadounidense y un español que ayudaron a lo largo de la cinta al héroe mexicano. Así, los intereses y objetivos del cine panamericano impulsado por Estados Unidos, sufrieron una resignificación por el nacionalismo mexicano, ya que fueron cambiados y modificados a conveniencia del Estado mexicano.

³ Salvador Novo, *op. cit.*, p. 40.

Imagen 8. Escena de la película *Soy puro mexicano*



Se puede observar al espía japonés y al alemán en una conversación mientras la oficina es adornada por la Esvástica.

La prensa en Estados Unidos describió la película como un esfuerzo loable en la lucha antifascista y como un medio de abonar a la política de buena vecindad. Sin embargo, no podían dejar de ver a Pedro Armendáriz como la personificación de Pancho Villa por sus desplantes violentos y de soberbia, además de ser de baja calidad y técnicamente mala, pero interesante, considerando el panorama mundial que enfrentaba el continente en su conjunto.⁴

El surgimiento de la Dirección General de Información

La guerra comenzó en 1939, pero el hecho histórico que cambió el posicionamiento político de México fue el ataque a Pearl Harbor, ocurrido el 7 de diciembre de 1941. La respuesta fue la creación, por instrucción del presidente Manuel Ávila Camacho, de la Región militar del Pacífico, bajo las órdenes de Lázaro Cárdenas, con lo cual respondía a las peticiones estadounidenses.

⁴ “I am a real mexican”, *Variety*, junio de 1943.

Si bien en un principio México había adoptado la posición política de neutralidad, después del hundimiento de los barcos Potrero de Llano y Faja de Oro en 1942, declaró el estado de guerra contra las potencias del Eje, ya que se culpó de dicho accidente a los submarinos alemanes. El gobierno mexicano no tenía infraestructura, artillería o ejército como para comenzar una empresa bélica abierta contra el eje Berlín-Roma-Tokio. Sin embargo, era claro el objetivo perseguido por el gobierno mexicano: “La conducta rectilínea observada por México en el plano internacional es el camino más seguro para consolidar la reputación y para asegurar el buen nombre de una nación soberana entre sus iguales”.⁵ De manera que la misma declaración de guerra se transformó en un discurso político y, como veremos posteriormente, fue empleado como propaganda a fin de dar una visión positiva del gobierno mexicano.

La llegada del general Ávila Camacho a la presidencia en 1940 provocó importantes cambios políticos y económicos para México, en medio de una coyuntura internacional que era la misma guerra. “Cuando estalló la segunda guerra mundial, el país estaba más establecido en lo político y más urbanizado e industrializado en lo económico”.⁶ Pero resulta relevante comprender qué significó para la industria cinematográfica mexicana su gobierno, pues se decidió emplear al cine como un medio de propaganda.

Es por ello que, en enero de 1940, se reformó la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, misma que dio fin al Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, hecho que marcó el surgimiento de la Dirección General de Información (DGI) bajo la Secretaría de Gobernación. Cabe señalar que el Estado mexicano se dio a la tarea de vigilar los principales medios de comunicación y así lo muestran sus estatutos del DGI:

⁵ “Informe del C. Presidente de la República al Honorable Congreso de la Unión”, 1 de septiembre de 1942, *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores*, 1942.

⁶ Friedrich Katz, *Nuevos ensayos mexicanos*, México, Ediciones Era, 2006, p. 442.

1. Dirección y Administración de las estaciones radiodifusoras pertenecientes al Ejecutivo, con excepción de las que forman parte de la Red Nacional y las que dependen de la Secretaría de la Defensa Nacional.
2. *Autorización para exhibir, comercialmente, películas cinematográficas en toda la república y exportar las producidas en el país conforme al reglamento que se expida.*
3. Diario Oficial de la Federación
4. Archivo General de la Nación

Sus tareas eran muy generales y ambiguas, en contraste con el DAPP. Sin embargo, esta generalidad era intencional, pues en tiempos de guerra permitía un amplio margen de maniobra e injerencia del gobierno mexicano. En ese sentido, surgió el Proyecto de Organización de una Oficina Federal de Propaganda, dependiente de la Secretaría de Gobernación. “Un programa de vasta propaganda en pro de las actividades que la nación mexicana debe desarrollar con motivo de la declaratoria de guerra a las naciones del Eje, así como para orientar al pueblo a fin de que apoye en todo al Ejecutivo Federal”.⁷

Su finalidad era: “la defensa del suelo patrio, de la libertad, de la familia, de su tierra, de sus tradiciones y su religión”. De manera que se apelaba a todo aquello que en el imaginario representaba a la nacionalidad mexicana, desde el suelo hasta sus costumbres, haciendo alusión al peligro en que se encontraban por la guerra en el viejo continente.

La propaganda tenía que ser dirigida a la sociedad en su conjunto a través de las confederaciones obreras, los sindicatos, las agrupaciones campesinas, los comités ejidales, las universidades, escuelas, profesionistas, escritores, las organizaciones religiosas, los empleados públicos y privados y el ejército. Se pensaba en el corporativismo del sistema mexicano, utilizando las organizaciones oficiales afiliadas al partido.

⁷ “Proyecto de Organización de una Oficina Federal de Propaganda dependiente de la Dirección General de Información”, Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Manuel Ávila Camacho (FMAC), expediente 545.2/99, caja 760.

La manera en que circularía la información era de dos formas. La primera, aprovechando los centros urbanos, para expandirse a las zonas aledañas y las ciudades importantes del país. La segunda, en el ámbito rural. Considerando que para el momento gran parte de la sociedad era analfabeta, se pensó en emplear un discurso que evidenciara “el peligro que actualmente corre a la tierra que trabajan, la que les da de comer y en la cual descansan sus muertos”. Se apelaba a la patria chica, aquélla a la cual los campesinos sienten apego; la idea era mostrar cómo el peligro mundial afectaba a cada rincón del país, y ante ello era indispensable ser conscientes y colaborar con el gobierno que era portavoz del pueblo mexicano y defensor de la soberanía.

En el proyecto original, al igual que lo acontecido con el DAPP, se tenía pensado emplear diversos medios de información como la radio, el teatro, conferencias, discursos y el cine. En lo que respecta al cine, hay una diferencia entre el proyecto planteado y el aceptado. La primera versión se llevaría a cabo mediante vistas y letreros fijos, películas cortas y de largo metraje, aprovechando los salones de exhibición existentes y organizando exhibiciones ambulantes en todo el país buscando la cooperación de las empresas cinematográficas norteamericanas.

El proyecto se aprobó, pero se desechó la parte final de buscar la cooperación de las empresas norteamericanas. En su lugar, se esperaba “despertar un sentimiento de simpatía y solidaridad para la nación norteamericana”. Eso se debe a dos factores: el primero era que, mediante la actividad pro-Estados Unidos, las mismas empresas verían con buenos ojos difundir el cine impulsado por el Estado mexicano; y el segundo, y más importante, era que ya se planeaba el acuerdo entre la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos y el empresariado nacional para realizar propaganda a favor de la causa aliada, y las empresas norteamericanas estaban inmiscuidas en dicho proyecto.

A diferencia del DAPP, la Dirección General de Información no pensó en crear los medios para realizar propaganda fílmica, por el contrario, la idea era aprovechar los que existían previamente. Se sabía de antemano el fracaso

taquillero que significaba el cine de propaganda estatal; es por eso que se decidió trabajar con los empresarios nacionales, en lugar de competir con ellos.

Un nuevo interés del Estado mexicano en la industria cinematográfica

1. La censura

El movimiento de Juan Andreu Almazán despertó movimientos conservadores opuestos al cardenismo, mismas que polarizaron la sociedad, lo que se evidenció en conatos violentos. En vista de ello, se prohibió que se exhibieran noticieros tomados el día de las elecciones para evitar disturbios en las salas de cine que pudieran provocar los partidarios de los candidatos a la presidencia del país.⁸

Durante la administración de Manuel Ávila Camacho hubo un freno a la reforma agraria y obrera, un deterioro del salario y un mayor control de los sindicatos. Era evidente que ante la polarización social generada al final del cardenismo, el nuevo presidente no pretendía continuar con las reformas sociales. Inclusive llegó al grado de aseverar que “no era comunista ni socialista” y se proclamó públicamente como creyente de la religión católica. Esta situación se replicó con su esposa Ana Soledad Orozco, pues se mostró descontenta e inconforme con obras de arte que consideró sugestivas en lo sexual. Por ejemplo, se puede mencionar la exigencia de poner taparrabo a la estatua de la Diana Cazadora y el descontento por el cuadro Naturaleza muerta de Frida Kahlo, en el que una sandía y una yuca insinuaban la anatomía reproductiva femenina.⁹

Se quiso aprovechar la misma declaración del presidente al afirmar “Creo en Dios” y la empresa Grovas financió la película *Creo en Dios* (Fernando de Fuentes, 1940), originalmente se iba a llamar Labios sellados, pero el arzobispo de Puebla, Monseñor Vera y Zuría recomendó cambiar el título de la misma, y además, se obligó a modificar el final, pues originalmente se mostraría cómo un sacerdote era

⁸ Pepe Elizondo “El cine en Mejiico”, *Cine Mundial*, octubre de 1940.

⁹ Stephen R. Niblo, *México en los años cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, OCEANO, 2008, pp. 81-82.

fusilado por negarse a dar el nombre de un asesino que reveló su secreto en confesión al cura. Ante ello, el nuevo final era que, antes de ser fusilado el padre, la esposa del criminal decía toda la verdad y el amigo ateo del cura, al presenciar el “milagro” de la salvación, gritaba: “Creo en Dios”.

Rafael Aviña caracteriza la censura como: “un abuso de poder, un acto histérico de una moral enferma y, peor aún, un absurdo berrinche...para reprobado aquello que no podían explicar ni entender los limitados cerebros de los censores”,¹⁰ e inclusive Paco Ignacio Taibo la cataloga como una medida siempre a merced de actitudes personales que evidenciaba la falta de una reglamentación.¹¹ Sin embargo, ambas definiciones son erróneas e imprecisas, pues la censura surge como respuesta ante la preocupación de un posible peligro de lo que se exhibe en el país, ya fuera por ideas que propiciaran una radicalización política o social, o simplemente para mantener un cierto control en la opinión pública en torno al conflicto mundial y al posicionamiento del gobierno mexicano.

Para ello, se diseñó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, decretado en 1941, que estipulaba lo siguiente: “Es indispensable ampliar las reglas a que se debe someter la autorización para exhibir películas cinematográficas en toda la República y para exportar las producidas en el país”.¹² Dicha dependencia quedó a cargo de Felipe Gregorio Castillo y se encomendó entonces a la Secretaría de Gobernación, presidida por Miguel Alemán Valdés, que se encargara de la revisión de películas y, en caso de ser necesario, cambiara algunas escenas, teniendo como parámetro:

La autorización se otorgará previa revisión, siempre que el espíritu y la realización plástica y verbal de la película no contraríen o menoscaben los intereses técnicos, morales o económicos de la nación mexicana, el criterio de justicia social consagrado por nuestras leyes, los imperativos de la decencia y las buenas costumbres o las disposiciones de orden público.¹³

¹⁰ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, CONACULTA/Cineteca Nacional/OCEANO, 2004, p. 39

¹¹ Paco Ignacio Taibo I, *Op Cit.*, p. 27.

¹² “Reglamento de Supervisión Cinematográfica”, *Diario Oficial*, 1 de marzo de 1941.

¹³ “Reglamento de Supervisión Cinematográfica”, *Diario Oficial*, 1 de marzo de 1941.

Paralelamente, se creó el Instituto de Cinematografía, cuya finalidad era determinar cuál era la mejor película nacional.¹⁴ El Estado no sólo intentó regular las cintas producidas, sino también seleccionar aquellas que debían exportarse, siempre y cuando no dañaran la imagen política del gobierno y del pueblo mexicano. En ese sentido, el mismo director de la Dirección de Supervisión Cinematográfica, Felipe Gregorio Castillo, produjo junto con la empresa Grovas, la película *María Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo, 1942), para mostrar y evidenciar el cine de acuerdo a las exigencias del contexto mundial y nacional.

La historia versa sobre la secretaria María Eugenia (María Félix), que acompaña a sus amigos en unas vacaciones a Veracruz, lugar donde conoce al hacendado Carlos, por el cual siente un interés inmediato, pero ella debe volver a la ciudad de México. Sin embargo, decide renunciar a su trabajo cuando es acosada por su jefe, quien al intentar conquistarla con un abrigo provoca que ella corra y sea atropellada por el mismo Carlos, que llegó a la ciudad por unos negocios. Después de reponerse y pasar tiempo con Carlos, decide entregarse a él y tener relaciones, para después de una serie de enredos casarse en Veracruz.

Como se puede apreciar, Felipe Gregorio Castillo fue congruente con su defensa de la moral y buenas costumbres, pues María Eugenia (María Félix) se casa con el hombre al que le entregó su virginidad y no hay presencia de conflictos de clase y mucho menos expresiones de tendencias políticas con el contexto mundial.

En contraparte, se puede mencionar la película *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), con actuación de Dolores del Río y Pedro Armendáriz. La trama de la película iniciaba en 1914, donde Margarita es embarazada y abandonada por su enamorado, y en vista de ello, emigra a la ciudad y entra a trabajar en un prostíbulo. Tres años después, se enamora de ella el general revolucionario Juan Gómez (Pedro Armendáriz), mismo que se encuentra dispuesto a casarse con ella

¹⁴ “Instituto de Cinematografía”, AHGE-SRE, Fondo Legajos encuadernados, L-E-2253, 1942.

y aceptarla con su hijo. Empero, es acusado de ser miembro de la banda del automóvil gris y del robo de unas famosas joyas.

La tragedia se hace presente en la vida de la protagonista, cuando su amado es asesinado y ella es acusada de ser cómplice de la banda, razón por la cual purga una condena en prisión. Al salir libre, vuelve a prostituirse para mandar dinero al orfanatorio donde se encuentra su hijo y poder mantener sus estudios en la abogacía. Al final, su hijo, de nombre Margarito, defiende en los juzgados a las personas necesitadas.

¿Qué motivó el descontento con la película? El descontento era porque el personaje interpretado por Pedro Armendáriz era un general revolucionario que sacaba a su prometida de un burdel y, además, tenía la insignia del águila en el bombín como lo usaba el presidente Manuel Ávila Camacho. De manera que, la Secretaría de Defensa argumentó que se estaba calumniando a un general del ejército y presidente del país. Sin embargo, como el mismo reglamento especificaba, la única manera de solicitar un permiso especial era mediante un escrito a la Secretaría de Gobernación. Así se decidió apelar, mediante el argumento de la libertad de pensamiento y de que las autoridades mexicanas estaban llevando una sobre interpretación del argumento de la cinta.¹⁵ La salida ante la problemática fue recomendar que se incluyera una leyenda aclarando que se trataba del “México turbulento de 1914”.

2. El Banco Cinematográfico

El segundo medio de control era el económico. Para ello, el Estado intervino directamente con la creación del Banco Cinematográfico el 14 de abril de 1942, siendo el primer gerente Carlos Carriedo Galván. Este nuevo organismo se encargaría de la construcción de estudios, así como de la producción, distribución y exhibición de las cintas, importación de material virgen y de equipos.¹⁶ Sus fondos provenían, por un lado, del mismo gobierno mexicano mediante el Banco de México

¹⁵ “Exhibición de las Abandonadas” en AGN, FMAC, Expediente 523.3/65, caja 598. 7 de Diciembre de 1944.

¹⁶ “Otras actividades del Banco” en *Cinema Reporter*, Febrero de 1942.

y, en segundo lugar, de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, cuya finalidad era fomentar las cintas favorables a la política exterior de los aliados y encaminadas a promover la Buena Vecindad.¹⁷ Era la primera institución a nivel mundial que tenía el objetivo de ser una fuente crediticia única para la industria cinematográfica.¹⁸ El Banco se encargó de aprobar los proyectos que a juicio de las autoridades mexicanas se apreciaban como viables, de manera que daba un anticipo monetario, necesario para filmar cuando era aprobado el guión.

Se pueden apreciar dos puntos principales: el primero es que la ganancia económica dejó de ser el móvil para la difusión de cintas en Latinoamérica, ya que este interés fue relegado durante la guerra por una premisa política en la cual se buscaba la colaboración intercontinental; el segundo es que el Estado mexicano captó a la industria cinematográfica y la sujetó a sus intereses políticos, tanto mediante la construcción de nuevos y modernos laboratorios, como con la ayuda financiera de fondos provenientes de este organismo.

Un ejemplo para observar cómo funcionaba dicho banco, nos lo deja entrever el proyecto de la cinta Morelos o el Padre Morelos. El gobierno analizó el argumento y lo aprobó, por lo cual la Secretaría de Hacienda estableció un fideicomiso por la cantidad indispensable para realizar la película. Nunca se especificó la cantidad de dinero, sin embargo, la administración del efectivo correría a cargo del Banco y con la condición de que en un plazo no mayor a un año del estreno, se reintegrara la suma que se había invertido en la película.¹⁹ Finalmente, se decidió titularla como *El padre Morelos* (1942) dirigida por Miguel Contreras Torres. Aunado a ello, el mismo director se benefició de la ayuda del Banco para filmar *El rayo del Sur* (1943), bajo la supervisión de Emilio Gómez Muriel, e iniciaba la cinta agradeciendo el

¹⁷ “Convenio Firmado por los representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, del Departamento de Estado y los Representantes del Comité de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana el 15 de junio de 1942 en la Ciudad de México, D.F.” en Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p.493.

¹⁸ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹ “La filmación de Morelos” AGN, FMAC, caja 598, expediente 523.3/61. 23 de octubre de 1943.

apoyo del gobierno, a pesar de que se exigió que se recortaran diez minutos de la misma para que su duración fuera de una hora y cuarenta minutos.

Hubo dos grandes actos del Banco Cinematográfico que ayudaron a consolidar la industria del celuloide. El primero fue el financiamiento de la empresa Grovas S.A de C.V., cuyas películas serían supervisadas por seis productores: Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer y Miguel Zacarías, todos de gran renombre en ese momento, y los principales exponentes del "cine mexicano panamericano". Muchas de las cintas producidas por esta empresa tuvieron un gran impacto comercial, por lo que al iniciar su proyección, aparecía la leyenda "los amos de la taquilla" (Imagen 9).

Imagen 9. Publicidad de la empresa Grovas en Uruguay (1941)



AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-156-3.

El segundo acto fue la construcción de estudios y laboratorios, con la tecnología más novedosa del momento, llamados Estudios Churubusco Azteca S.A., los cuales fueron los más grandes de Latinoamérica.²⁰

Así se entiende el apoyo gubernamental a la película *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1941). “Sin la ayuda de mi gobierno, del ex-presidente Cárdenas y del presidente Ávila Camacho, no hubiera nunca producido con grandeza *Simón Bolívar*”,²¹ afirmaba Miguel Contreras Torres quien además aprovechó el proyecto para hacerse de toda la ayuda posible y difundir su obra, pues en la ciudad de Caracas se nombró una comisión a cargo de Monseñor Nicolás Navarro y el Dr. Vicente Lecuma para velar por la fidelidad biográfica. Como asesor artístico se designó al pintor Tito Salas, porque la batalla de Carabobo se filmaría en el propio Carabobo y la de Ayacucho en Perú, aunado a que algunas escenas de exteriores se filmarían en Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia.²² Al final, la película fue protagonizada por Julián Soler y con exteriores filmados en Veracruz.

Además, el Estado mexicano, mediante la Secretaría de Gobernación, creó la Comisión de Asuntos Cinematográficos presidida por Salvador Elizondo. Dicho organismo era el encargado de decidir qué películas eran viables para ser realizadas, lo que facilitó el control de la industria cinematográfica, pues ahora no sólo dependía del financiamiento económico, sino también de la dotación de película virgen. A pesar de la situación y lo reducido este material, el Comité

²⁰ “Recibirán equipos en Hollywood para los estudios”, en *Cine Gráfico*, 2 de julio de 1944. Paralelamente la Secretaría de Relaciones Exteriores de México prestaba atención a las noticias que se daban en otros países de dicho acontecimiento por ejemplo en Bolivia, sobre lo relevante de la construcción de estos estudios en “Es intenso el progreso del cine mexicano”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-250-3, 1943.

²¹ Miguel Contreras Torres, *El Libro Negro del Cine Mexicano*, México, Editora Hispano Continental Films, 1960, p. 55. La cinta fue bien recibida en Sudamérica en “Bolívar bate todos los records en Sudamérica” en *Cinema Reporter*, 19 de marzo de 1943.

²² “¿Se filmará Bolívar en Venezuela?”, en *Cine Mundial*, abril de 1941.

tenía que asegurarse de que todos los documentales y cortos propuestos por el gobierno fueran cubiertos en su totalidad.²³

No todos estuvieron de acuerdo con dicha organización. Se mostraron inconformes quienes se les condicionaba la elaboración de sus películas, como por ejemplo Rafael García Travesí, quien se quejaba públicamente de dicha Comisión y de lo que a su juicio era una censura, ya que su argumento de la película *Superación* no fue aprobado, a pesar de contar con el apoyo y compromiso de Roberto Gavaldón para dirigirla. Es por ello, que exigía la destitución de Jesús Grovas, miembro de la Comisión, pues era el principal opositor a su proyecto. En su testimonio, Grovas le aseveró que: “daría su voto para que la película virgen fuera concedida a persona que él estimara con merecimientos dentro de la industria”, amenazando además con un paro de productores en caso de que finalmente otra instancia le facilitara la película virgen.²⁴

Sin lugar a dudas, a comienzos de los años cuarenta México se había transformado, pero también su cine. Éste gozaba ya de gran prestigio continental y para fortalecerlo “bajo los auspicios del Estado, se organizó la Primera Semana Cinematográfica Nacional cuya inauguración tendría lugar en los Estudios CLASA, los cuales recorrimos un grupo de invitados entre quienes se encontraban los señores licenciados Javier Rojo Gómez y Francisco Javier Gaxiola”.²⁵

Para este momento, el cine mexicano no sólo era familiar para el público latinoamericano; al mismo tiempo, ya eran reconocidos los rostros de ciertos actores que intervenían en dichas películas. En todo el continente resonaban los nombres de Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas”, Tito Guízar, Gloria Marín,

²³ “Comité Distribuidor de película virgen” AGN, FMAC, expediente 523.3/66, caja 598, 14 de julio de 1944

²⁴ “Carta de Rafael García Travesí a Manuel Ávila Camacho” AGN, FMAC, expediente 523.3/66, caja 598, 1 de marzo de 1941.

²⁵ Miguel Alemán Valdés, *Remembranzas y Testimonios*, México, Grijalbo, 1987, p. 214. Siendo Secretario de Gobernación era también encargado de la Dirección General de Cinematografía, por lo cual vivió de cerca la llamada época de oro del cine mexicano. Cabe señalar que dicha Semana Cinematográfica Nacional estuvo dedicada al ejército mexicano.

Joaquín Pardavé, Sara García, María Félix, por mencionar algunos. En ocasiones no sólo interesaba la trama de las mismas películas, sino más bien por quiénes eran protagonizadas. Por ello, en la publicidad que se hacía en los diferentes países muchas veces resultaba más importante mostrar quién era el actor principal, en lugar del nombre de la película (Imagen 10).

Imagen 10. Publicidad de Cantinflas (1943)



AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-250-5.

Como se puede apreciar, para el momento de la guerra el cine mexicano no sólo era ya un éxito a nivel latinoamericano. Paralelamente, también había sido cooptado por el Estado y controlado por un reglamento y por el apoyo económico, dos herramientas que le permitieron crear películas afines a su interés para ser difundidas a lo largo de todo el continente.

El nuevo cine del Estado mexicano en tiempos de guerra

El discurso nacionalista de la presidencia de Manuel Ávila Camacho tomó el nombre de unidad nacional. De esta manera, se visualizaba un enemigo externo (fascismo y nazismo) y uno interno (reaccionarios y contrarevolucionarios). Se invitaba a que todos fueran pertenecientes a la sociedad mexicana, independientemente del lugar o condición social. Con este discurso se buscaba

diluir los regionalismos y la lucha de clases, y presentar a México como un todo. Así lo dejaban ver los discursos del presidente mexicano: “México, no permanezcas indiferente al peligro que se cierne sobre tu patria. La lucha que otros sostienen en tierras lejanas es la lucha por la defensa de lo que también es tuyo, ayuda desde este momento al triunfo cumpliendo con tu deber como trabajador, como ciudadano y como patriota”.²⁶

El Estado mexicano siguió interesado en la construcción de un imaginario nacional y, en ese sentido, resultaba indispensable que la misma sociedad mexicana conociera todos los rincones del país. Por dicha razón se ordenó la filmación de *Así es Campeche*, *Así es Yucatán*, *Así es Acapulco*, *Así es Puebla*, *Así es Morelos* y *Así es Oaxaca*.²⁷ Como se puede apreciar, las cintas realizadas trataban sobre la región sur del país, que era la menos desarrollada en comparación con el norte. Para la elaboración de *Fiestas patrias en México* se ordenó que se hicieran dos versiones, una en español y otra en inglés. El estreno fue en Cinelandia, planeando una semana de exhibición.²⁸

También surgieron empresarios que aprovecharon el llamado al discurso de la unidad nacional para recibir financiamiento. Tal fue el caso de la empresa España México Argentina S.A, formada por los políticos Abelardo L. Rodríguez, Aarón Saénz y Javier Gaxiola, que acordaron con el gobierno un proyecto denominado “Conozca la patria viéndola”. El resultado fue la filmación de las siguientes películas: *133 aniversario de la Independencia mexicana*, *Raza de Bronce*, *Deporte de los Reyes (Polo)*, *Artes y Ciencias divinas*, *Volcán Parícutín*, *Un soldado en cada hijo*, *Sin novedad en el Golfo*, *Un viaje a Veracruz*, *Sonora (El Estado del porvenir)*, *San Luis Potosí*, *Quintana Roo*, *La laguna (Torreón)*, *Nayarit*, *Aguiluchos (Fuerza Aérea Mexicana)*, *Educación*, *Puebla*, *Grandes maniobras del ejército mexicano*, *Estado de Durango*, *Maíz e Irrigación*.

²⁶ “La participación de México en la defensa continental”, AGN, FMAC, expediente 708.1/5-1, caja 1183, 1942.

²⁷ “Cortos y documentales”, AGN, FMAC, expediente 523.3/68, caja 598,

²⁸ “Fiestas patrias en México” AGN, FMAC, expediente 523.3/18, caja 597. 23 de diciembre de 1941.

Las temáticas eran muy variadas, desde cuestiones culturales muy generales hasta las entidades federativas. Sin olvidar algunas menciones a la institucionalidad del Estado mexicano en tiempos de guerra, enalteciendo al ejército y a la fuerza aérea. Así, la Secretaría de Gobernación proporcionó a dicha empresa por concepto de subsidio a las cintas Noticieros Mexicanos, la cantidad de \$60 000 a razón de \$6 000 mensuales.²⁹

Asimismo, se intentó realizar el documental “Administración de Ávila Camacho”. El prólogo de la cinta hacía referencia a la querrela nacional con motivo de la elección presidencial de 1939-1940, al mismo tiempo que Europa ardía con el inicio de la guerra. El objetivo era filmar los acontecimientos más importantes de todo el sexenio y crear un documental; era la primera vez que se planteaba un proyecto de esta magnitud.

Se calculó que resultaría en 8 rollos, cada uno con una duración de hora y media, lo que daba un total de 12 horas de filmación. La idea era elaborar siete copias: una para el presidente, la Secretaría de la Defensa Nacional, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Gobernación, la Secretaría de Educación Pública, el Archivo General de la Nación y la Biblioteca Nacional. El precio total del proyecto era de \$67 200 por las siete copias del documental cinematográfico.³⁰ Sin embargo, el proyecto nunca se concretó.

Los aires de la época que pugnaban por un acercamiento amistoso, propiciaron que México se relacionara con algunas naciones y aprovechara para filmar las actividades de la delegación diplomática. Ejemplo de ello fue el caso de Chile, donde se inauguró una escuela con el nombre “México”; se filmó la construcción e inauguración para demostrar el acercamiento en tiempos de guerra y la educación como herramienta para vencer al fascismo que amenazaba mundialmente.³¹

²⁹ “Da a conocer política de unidad nacional” en AGN, FMAC, expediente 523.3/54, caja 598, 21 de diciembre de 1943.

³⁰ “Noticiero México” en AGN, FMAC, expediente 523.3/54, caja 598, 3 de septiembre de 1946.

³¹ Se puede encontrar información en los siguientes expedientes AGN, FMAC, expediente 573.1/1 y 523.3/22.

Surgieron también diversos proyectos para filmar la nueva postura mexicana en el continente americano; así nació la filmación de *Cómo responde México al llamado continental*.³² Pero no todos los proyectos fueron aprobados. *Conozca América* fue desechado porque se planteaba una película continental con tomas en diversos países, entre ellos México, de donde se buscaba obtener el financiamiento. En otras palabras no iba a ser una película de propaganda gubernamental, por lo que el proyecto no se aprobó.

Misma suerte tuvo el proyecto “Las Américas Unidas Vencerán”, cuyo objetivo era mostrar la figura de Simón Bolívar y Benito Juárez como sombras protectoras del continente americano, desde Estados Unidos hasta Argentina. En seguida, cada uno de ellos pronunciaría frases históricas a favor de las libertades humanas, para que posteriormente aparecieran Winston Churchill, Franklin D. Roosevelt y Manuel Ávila Camacho, pronunciando, este último, palabras para exaltar al pueblo mexicano.

Mientras se escuchaba al presidente mexicano, se visualizarían en pantalla campos de cultivo, campesinos sembrando, fábricas en producción, niños en las escuelas y, por último, el ejército en maniobras. En la escena final, debían aparecer cadetes del Colegio Militar desfilando con las banderas de todas las naciones del continente americano ante la estatua de la Libertad. El costo aproximado que se estimó era de \$20 000 pesos y se solicitaba la facilidad de adquirir película virgen.³³

Existió un intento para que la Secretaría de Educación Pública realizara propaganda fílmica,³⁴ como lo hizo con la realización de *Redes*. Se proponía una inversión inicial de doscientos mil pesos y se crearía una academia cinematográfica, para poder realizar películas educativas. “En poco tiempo y con menos gastos, podremos lograr resultados sorprendentes, pues al mismo tiempo que se divierte la humanidad, puede adquirir muchos conocimientos, conocer a los

³² “Como responde México al llamado continental”, AGN, MAC, expediente 523.3/36, caja 598, 31 de diciembre de 1942.

³³ “Las américas unidas vencerán” AGN, FMAC, expediente 523.3/18, caja 597. 5 de Julio de 1943.

³⁴ “Proyecto para crear una Dirección de Cultura Cinematográfica”, AGN, FMAC, expediente 523.3/27, caja 598. 10 de julio de 1946.

demás y cultivarse”.³⁵ Se proponía filmar: los sistemas de irrigación, el cultivo de las plantas, la cosecha por medios primitivos y maquinaria, los insecticidas para combatir plagas, los animales dañinos y derivados del maíz. Sin embargo, el proyecto no fue aprobado, ya que para realizar dicha labor el Estado mexicano había diseñado la Dirección General de Información.

En contraparte, un ejemplo de cine realizado con apoyo del gobierno es *Águila Roja* (Roberto Curwood, 1941), sobre un ingeniero que trabaja en la construcción de una carretera que impediría que los bandidos robaran el producto de las minas a don Francisco. En la obra llega a pedir trabajo el ranchero Víctor, que resulta ser el agente secreto *Águila Roja*, para descubrir que entre los trabajadores hay cómplices de los delincuentes. Así, en la película se evidenciaba un policía gubernamental preocupado por el desarrollo de las comunicaciones del país

Los temas que se pueden ubicar dentro del cine impulsado por el Estado mexicano de este periodo son: el indigenismo, las adaptaciones literarias, la hispanofilia, la nostalgia porfiriana y los ecos de la guerra. En ese sentido, cabe señalar que hubo continuidades en comparación con la propaganda realizada bajo el cardenismo, como apelar a las expresiones culturales en las películas; pero una gran diferencia fue que se evitó evidenciar una revolución violenta y caótica, y se prefirió que fuera simplemente un contexto en las cintas, pues el discurso de la unidad nacional la suprimió y la revaloró sólo como un antecedente de la nación mexicana.

Los temas en el cine mexicano

El género por excelencia en el cine mexicano fue el melodrama, caracterizado principalmente por tener personajes “sencillos”, sin complicaciones psicológicas y evidenciando el triunfo del bien sobre el mal o de la virtud sobre la indecencia. En

³⁵ “Películas instructivas en la Secretaría de Educación Pública”, AGN, FMAC, expediente 523.3/27, caja 598.

ese sentido, se puede apreciar la aparición de estereotipos como: la madre abnegada, la esposa golpeada y la futura prostituta. Resalta el papel fundamental e indispensable de la familia, vista como un edén libre de pecado y, ante todo, creyente del Dios católico.

Eso no quiere decir que fuera el único cine realizado en el periodo, pues Mario Moreno "Cantinflas" fue el mayor exponente del género cómico, no sólo para el país, sino como referente de toda Latinoamérica. A pesar de ello, el melodrama se adaptó a las temáticas del gusto del público y, paralelamente, al discurso oficial de la Unidad Nacional, que pugnaba por evitar la polarización social con posicionamientos políticos.

Así cuando el gobierno requirió del cine como un medio para fomentar y difundir el nacionalismo, provocó que se consolidaran los temas que venían retratándose desde el cardenismo: el indigenismo, la épica revolucionaria, la comedia ranchera y la nostalgia porfiriana. Además, el nuevo panorama mundial impactó para que nuevas temáticas aparecieran: el panlatinoamericanismo (adaptaciones literarias) y los ecos de la guerra, como medios para reforzar el posicionamiento político de México en torno al conflicto bélico. En conclusión, nos encontramos frente a una industria dinámica que tuvo la capacidad de aprovechar y consolidar los éxitos del pasado y, al mismo tiempo, incorporar las exigencias de acuerdo al nuevo discurso conciliador y antifascista del gobierno avilacamachista.

Ejemplo de ello, fue la representación del indio, no sólo como una raza autóctona del México olvidado, sino como un ser puro y libre de vicios como en *María Candalaria* (Emilio Fernández, 1943) y *La perla* (Emilio Fernández, 1945), aunado a que se dejó atrás la representación realista y cruda de la revolución, para dar paso al movimiento armado como telón de fondo en historias de amor y honor. Todo esto estuvo acompañado de nubes, volcanes, pencas de maguey y ríos que alimentaban el imaginario sobre el paisaje mexicano como en *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) y *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944).

La conquista de Europa

La primera película de Emilio “Indio” Fernández como director fue *La Isla de la pasión* (1941), cuyo financiamiento lo realizó el General Juan F. Azcárate de la empresa EMA. Trataba sobre una guarnición mexicana que en plena revolución ignoraba lo que ocurría en el país, pues estaban en la isla desierta de Clipperton ubicada en el Pacífico, pero que un laudo arbitral del rey Víctor Manuel III de Italia había adjudicado a Francia dicha isla que antes había pertenecido a México. El final de la película evidenciaba el discurso de la Unidad Nacional, pues dos rivales olvidan sus problemas personales y se unen para defender a México. Cabe mencionar que para su realización se contó con la colaboración del ejército nacional.

De hecho, Emilio “Indio” Fernández fue en el presente periodo quien mejor evidenció el sincretismo entre indigenismo y el contexto de la Revolución. Si bien, había incursionado con la *Isla de la pasión* y *Soy puro mexicano*, sus éxitos en pantalla vendrían de la mano de un equipo que no sólo lo posicionaron en la élite mexicana de directores, sino que al mismo tiempo, le dieron un reconocimiento mundial por sus premios y menciones honoríficas conseguidas en Europa.

Todo empezó en la empresa Films Mundiales de Agustín Fink, que buscaba construir un una verdadera competencia contra la empresa Cinematográfica Latinoamericana (CLASA). Era un proyecto muy ambicioso como lo recuerda el mismo Gabriel Figueroa: “Los consejeros y supervisores que teníamos en la compañía que formamos, Films Mundiales, eran Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Rafael Solana, entre otros. En Films Mundiales empezó el buen cine mexicano”.³⁶ Estrictamente hablando, el equipo conformado por Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno y la dirección del mismo Emilio Fernández que realizó cintas dignas de exportación, se reunió para trabajar por primera vez en la cinta *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943). De hecho, cabe destacar que ésta significó, paralelamente, el retorno de Dolores del Río al país.

³⁶ Gabriel Figueroa, “El arte y la fotografía: primeros pasos”, en *Artes de México. El arte de Gabriel Figueroa*, Número 2, Invierno 1988, México, p.39.

Así, la revolución funcionó como escenario de una trágica historia de amor. La cinta iniciaba con Dolores del Río (Esperanza) hablándole a su hijo mientras apreciaban unas tierras y ella afirmaba: “El amor a la tierra es el más grande y terrible de los amores” porque debido a la carestía de ella para trabajar, fue que la población se lanzó a la revolución. La historia va en retrospectiva para mostrar cómo se casó en secreto con Pedro Armendáriz (José Luís), siendo éste el hijo del dueño de la hacienda y ella una indígena.

Finalmente, José Luís se va a la revolución porque no tolera la injusticia y la desigualdad que existe, a pesar de ser el heredero de una familia porfiriana que sólo mira al movimiento armado como el fin de la paz. Así, la vida del padre e hijo se separan por pertenecer a dos horizontes culturales totalmente diferentes. En ese sentido, José Luis se dedica a esconder y recoger armas para la revolución, hasta que un día le avisan que su padre fue asesinado por bandidos, que se aprovechan del desasosiego para sacar un beneficio personal.

En medio de la epidemia de tifo que azota a los batallones de la revolución, el mismo José Luis caza a uno de los asesinos de su padre, pero cae preso ante otro, mismo que lo manda fusilar ante Esperanza llorando y con su hijo en brazos. Al finalizar la cinta, es la misma Esperanza quien afirma: “gracias al sacrificio de hombres como tu padre se levanta el México de hoy”.

A la premier asistieron: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano y el locutor de radio Arturo de Córdoba.³⁷ En realidad, Flor Silvestre se encuentra parada en el justo medio, entre el cine de contenido social herencia del cardenismo y el nacionalista de Ávila Camacho. Por un lado, nos muestra un movimiento armado que, además de destruir las haciendas, deshizo familias y costó la vida de muchos hombres por servir a una causa. En el otro extremo, evidencia el discurso oficial de mostrar a México como heredero de un movimiento armado popular.

³⁷ “Entrevista a Emilio Fernández” en Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974, p. 27.

De hecho, el crítico español Sáenz Guerrero tuvo una buena impresión de la película, a pesar de su visión despectiva hacia la cinematografía mexicana, propia de su condición de intelectual a favor de la hispanidad:

En alguna ocasión dijimos, refiriéndonos a la cinematografía mexicana, que el mejor fijón de temas lo tenía en su propia tradición, en las cosas que le son naturales, en las estrofas humanas de sus hombres y de su suelo. *Flor Silvestre* es la mejor película mejicana que hemos visto porque ha hecho lo que debía hacer: sumergirse en las aguas de su riquísima historia popular para extraer un asunto bellamente legendario, bravío y hermoso como el canto campero de los corridos, que parece que gimen mientras canten.

En general, la cinta está perfectamente acabada. El instrumento técnico encaja perfectamente con las calidades patéticas de la historia, hay una exacta compenetración de estilos que hace engranar los piñones de la forma y el fondo para obtener una totalidad de valores sobresalientes. En tal sentido es obligado elogiar como se merece la belleza soberbia de la fotografía, sobre todo de los exteriores, que sabe captar toda la indomable grandeza de la tierra, de los horizontes infinitos en encuadres repletos de plástica sugestión.³⁸

La siguiente película del mismo equipo fue *María Candelaria* (1943) protagonizada de nueva cuenta por Pedro Armendáriz y Dolores del Río. De hecho, no fue fácil convencer a la actriz mexicana, pues en un principio mostró su desagrado ante tal situación: “Primero una mujer de rancho y ahora ¿quieren que haga a una indita? ¿Yo descalcita?”.³⁹

La trama de la película inicia cuando una reportera pregunta a un pintor sobre un cuadro que no ha querido vender. De manera que, en retrospectiva, se nos sitúa en 1909 en Xochimilco, para observar la historia de amor entre María Candelaria y Lorenzo Rafael, pero sufren debido a que Don Damián se enamora de ella. Lorenzo se entera de la enfermedad de su amada y decide asaltar la tienda de la localidad, pero es capturado, y el pintor paga la fianza con la condición de que María posea para él.

³⁸ “Flor Silvestre”, *La vanguardia española*, 11 de julio de 1946.

³⁹ “El Indio Fernández. El amor como fuerza de creación”, Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (CEHM), Fondo MXXIV-3-Dolores del Río, Caja 12, Documento 1252, 1943.

Así, María lo hace sin quitarse la ropa, obligando a que el pintor finalice el cuadro con el cuerpo de otra mujer. Sin embargo, los pobladores piensan que en verdad posó desnuda y deciden quemar su chinampa y la persiguen para apedrearla frente a la cárcel. Lorenzo logra forzar la puerta y corre ante ella, sólo para que muera en sus brazos.

De hecho, lo que catapultó la cinta fuera de la frontera política del país fue que en el estreno se encontraba el Sr. Oumansky embajador de la Unión Soviética, que no dejó de admirar y reconocer la influencia de su compatriota Eisenstein, dando como resultado su apoyo para que la cinta fuera exhibida en el Festival de Cannes.⁴⁰

Cabe señalar que el festival empezó en 1946 después de finalizar la guerra y marcó el reinicio de las exposiciones cinematográficas multinacionales en Europa. Así, María Candelaria ganó la Palma de Oro, junto con otras once películas y, al mismo tiempo, el premio a mejor fotografía fue otorgado a Gabriel Figueroa. Posteriormente, en 1947 en el festival de Suiza, en Locarno ganó tres premios: por actuación femenina (Dolores del Río), actuación masculina (Pedro Armendáriz) y por fotografía de nueva cuenta. De hecho, el famoso crítico de cine, Georges Sadoul, aseveraba: “cuando nuestro planeta debatía en sangrientas guerras, surgió una luz, un faro en la cinematografía, y llegaba de México a través de una de sus películas, María Candelaria”.⁴¹

Lo cierto es que era una representación diferente a la de los charros tan populares para el momento y, además, cosechaba fama mundial y premios que ningún otra cinematografía de habla hispana alcanzó en ese momento. La crítica cinematográfica mundial cayó ante los pies del equipo mexicano, por su representación de la pobreza, la inequidad social y el ejercicio del poder. “Emilio Fernández ha puesto en la dirección de María Candelaria toda su alma de artista.

⁴⁰ Beatriz Reyes, *Op. Cit.*, p. 29.

⁴¹ Citado por Emilio García Riera en *Emilio Fernández 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 56.

Y la joya ha surgido brillante, engarzada en la belleza de los paisajes de ensueño que sirven de fondo a la película”.⁴²

Era la consolidación de una estética nacionalista que era reconocida en los sectores intelectuales de Europa y que se encarnaban en la misma frase del pintor de la película: “Yo no pinto temas, pinto mi vida, lo que veo...México”.⁴³ Como afirma el mismo Gabriel Figueroa: “yo tuve la suerte, el acierto o el conocimiento de haber puesto una imagen de México en el mundo...Yo hice una imagen mexicana en blanco y negro, pero en color ni yo ni ninguno hemos logrado tenerla”.⁴⁴

Cabe señalar que, las siguientes películas que realizó el “Indio” Fernández durante el sexenio de Ávila Camacho fueron: *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944) *Pepita Jiménez* (1945) y *La perla* (1945). La revolución funcionó en algunas como contexto, para que los personajes vivieran violencia e incertidumbre. Si bien, se puede decir que era una autentica escuela, la realidad es que era un movimiento que abrevó del muralismo, de la literatura revolucionaria y del mismo Eisenstein. En donde las constantes fueron: exaltar el nacionalismo, mostrar la injusticia social, la ignorancia de la raza noble (indígena) y el abuso del poder (cacique).

De hecho, *La perla* se presentó en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica de Venecia en 1947 y ganó el premio a mejor contribución al progreso y a la mejor fotografía (Gabriel Figueroa), y también premios secundarios para Pedro Armendáriz y María Elena Marqués. Además, en 1949, el mismo Figueroa ganó en el Festival de Madrid y el de los Hollywood Foreign Correspondents.

Para educar al pueblo latinoamericano o mexicanizar a Latinoamérica

México se encontraba en una verdadera explosión cultural. Por un lado, los muralistas eran ya reconocidos ampliamente no sólo al interior del país, por el otro

⁴² “María Candelaria” en *Cine Mundial*, julio de 1944.

⁴³ Citado en Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *Op. Cit.*, p. 106.

⁴⁴ Gabriel Figueroa, “Un pueblo despojado de color”, en *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, No. 10, invierno 1990, México, p. 48.

lado, el exilio español desembocó en la fundación de la Casa España y finalmente, la creación del Fondo de Cultura Económica, había contribuido a enriquecer el desarrollo de las ciencias.

En lo que respecta al cine nacional, cabe señalar que, en primer lugar, una diversidad de personajes que trabajaron durante la década de los años veinte y treinta en Hollywood ingresaron al cine nacional mexicano, entre los cuales se puede mencionar a: Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Chano Urueta, Emilio Fernández, Lupe Vélez, José Mojica, Andrea Palma, Dolores del Río y Gabriel Figueroa. En segundo lugar, el gran empuje del cine mexicano y la bonanza económica propiciada por la misma guerra, transformaron al país en un lugar predilecto para recibir a una diversidad de hispanoparlantes que buscaban nuevos caminos en sus carreras y, en ese sentido, en el horizonte inmediato México era una excelente opción.

Ejemplo de ello es que arribaron al cine nacional los españoles Pepito Cibrián, Consuelo Guerrero de la Luna, Amparo Morillo, Ángel Garasa, José Pidal, José Baviera, José Goula, Asunción Casal, Emilio Tuero, Emilia Guiú, Jaime Salvador, Paco Elías y Díaz Morales; de Argentina eran Che Reyes, Che Padula, Amada Ledesma, Charito Granados, Nelly Montiel y Antonio Momplet; de Puerto Rico era Mapy Cortés, María Cuevas, Blanca de Castejón y Kari Karlo; de Venezuela era Rosa Castro; de Costa Rica era Iris Flores, de Colombia venía Crox Alvarado; de Cuba venían Pituka de Foronda, Carmen Montejo, María Antonieta Pons, Ramiro Gómez Kemp, René Cardona, Sergio Orta, Santiago Ríos, Isabela Bermúdez, Chela Castro, Blanquita Amaro, Teté Casuso, Enrique Salvador, Lina Montes. Aunado al arribo de los estadounidenses Norman Foster y June Marlowe.⁴⁵

Todo ello se coronó con la formación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que fue la encargada de otorgar los *Arieles* para premiar a las mejores películas nacionales, muy similar a los Óscares en Hollywood. En

⁴⁵ Marta Elba, en *Cinema Reporter*, 9 de septiembre de 1944, citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Conaculta/Universidad de Guadalajara, 199, vol. 3, pp. 112-113.

conclusión, con todo lo mencionado anteriormente, se perseguía el objetivo de transformarse en una especie de “Meca” del cine hispanoparlante.

Así, en el panorama latinoamericano, México se convirtió en un faro en el mar cinematográfico de habla hispano, pues Argentina sufría el castigo impuesto por el gobierno de Washington y España, que salía de la Guerra Civil, no podían cubrir las exigencias de un público latinoamericano que buscaba entretenimiento y películas que sirvieran de distracción. En ese sentido, se conjugaron dos intereses. Por un lado, el Estado mexicano quería fomentar su nacionalismo y, por el otro lado, Estados Unidos intentó impulsar el panamericanismo como arma ideológica frente al fascismo y el nazismo. Ante ello, resultaba conveniente lanzarse a la conquista cultural del pueblo de América Latina mediante su representación y adaptación temática en las cintas mexicanas. Es pertinente reflexionar hasta qué punto el gobierno mexicano se benefició de la ayuda estadounidense para fomentar su proyecto, amparado en un apoyo incondicional a la causa aliada.

El gobierno mexicano buscó construir un panlatinoamericanismo entendiendo que era su mercado natural (misma lengua) y la idiosincrasia común en cuestiones como: la desigualdad social, el folclorismo retratado en bailes y fiestas, y una religión que ayudó a compartir normas morales. Así, México sería el portavoz del sentimiento del pueblo hispanoparlante del continente, bajo el sello de su nacionalismo. Se recurrió a la literatura para representar contextos nacionales ajenos y se buscó demostrar que México era el más apto para adaptar cintas latinoamericanas y, al mismo tiempo, ayudar al reforzamiento de la identidad y unidad continental, en tiempos donde se visualizó un enemigo externo. Sin lugar a dudas, el autor predilecto para dicha labor fue Rómulo Gallegos, pues las cintas basadas en sus novelas fueron: *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1942), *La trepadora* (Gilberto Martínez Solares), *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945) y *Cantaclaro* (Julio Bracho, 1945). En ese sentido, quien mejor describió dicha labor,

fue el productor Gregorio Walerstein: “consiste en elevar el nivel cultural de las masas mediante la concesión de un entretenimiento”.⁴⁶

Se tenía la ventaja de contar con el entusiasmo y el apoyo del autor, pues desde 1925, Rómulo Gallegos había intentado colaborar en el cine venezolano, mediante la adaptación de su novela *La trepadora*. El proyecto nunca se concretó, y en 1941 ayudó a la empresa Ávila Films para que realizara la cinta *Juan de la Calle*, pero meses después la empresa se declaró en bancarota. Era evidente que Venezuela no se encontraba en la posibilidad de crear una industria cinematográfica propia, por una diversidad de razones que van desde tener un mercado local abastecido plenamente por el cine hollywoodense hasta un miedo del empresariado local de invertir en un negocio que parecía no ser redituable en plazos inmediatos.

En vista de ello, decidió emigrar a un país con una industria cinematográfica que tuviera la capacidad de llevar a la pantalla sus novelas. Así, arribó a México con la intención de colaborar en las adaptaciones mediante observaciones al guión.

1. *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943)

La empresa Grovas ya había adquirido los derechos de la obra, pero posteriormente, Salvador Elizondo explica que los estudios Clasa fueron absorbidos por Grovas y Compañía, cambiando el nombre a Clasa Fims.⁴⁷ Esto explica que en los créditos de la película se anunciara dicha empresa como productora

Dirigida por Fernando de Fuentes, fotografía de Alex Phillips, música de Francisco Domínguez, escenografía de Jesús Bracho e interpretada por: María Félix (*Doña Bárbara*), Julián Soler (*Santos Luzardo*), María Elena Marqués (*Marisela*) y Andrés Soler (*Lorenzo Barquer*). Estrenada en el cine Palacio de la Ciudad de México y de manera simultánea en Monterrey, Guadalajara, Tampico,

⁴⁶ Entrevista a Gregorio Walerstein en *Cine Mexicano* el 17 de marzo de 1945, citado por Francisco Peredo Castro, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México, UNAM, 2015, p. 126

⁴⁷ Salvador Elizondo, citado en Paco Ignacio Taibo I, *María Félix, 47 pasos por el cine mexicano*, México, Joaquín Mortiz Planeta, 1985, p. 31.

Morelia y Querétaro el 16 de septiembre de 1943. El argumento de la cinta se ubica en Venezuela, cuando el doctor Santos llega a los llanos de Caracas, donde encuentra que su primo es un borracho debido a la brujería de Doña Bárbara. Sin embargo, paulatinamente descubre que son zonas invadidas por la barbarie y la violencia. La imagen que se nos muestra es de una mujer que devora hombres, implacable y con la capacidad de destruir a quien le plazca.

Un acierto de la película, fue seleccionar al actor Julián Soler, quien era reconocido en Sudamérica por encarnar a Simón Bolívar en la cinta homónima de Miguel Contreras Torres de 1941. Así, Doña Bárbara se anunció como una superproducción de la industria mexicana que buscaba conquistar temáticas latinoamericanas y que, de hecho, al estreno en Venezuela asistió el presidente Isaías Medina en compañía del mismo Rómulo Gallegos. A pesar de ello, no se pudo ocultar que la cinta fue rodada por completo en México, con escenas compradas de algunas filmaciones de ríos y paisajes venezolanos.

Pero algo sobrepasó a la película: María Félix se transformó en la “Doña”, se alimentó del personaje y le dio cara al grado de hacer casi imposible leer la novela sin imaginar a la actriz mexicana. Encarnó a la perfección a esa mujer salvaje, bella e indomable. Dicha cinta no sólo ayudó a consolidar a María en el gusto del público latinoamericano, sino que al mismo tiempo, la dotó de una presencia y un estigma que siempre la acompañó a lo largo de su carrera. Así, el cine mexicano acertó al encarnar a Simón Bolívar (Julián Soler) y a Doña Bárbara (María Félix) en el imaginario latinoamericano.

En ese sentido, se siguió con la política de adaptar novelas y se llevó a cabo *La trepadora* (1944), bajo la dirección de Gilberto Martínez, con fotografía de Raúl Martínez, música de Francisco Domínguez y escenografía de Jorge Fernández. La trama es ambientada en la Hacienda de Cantarrana en Venezuela, donde Jaime visita a su hijo Hilario Guaninpa y decide nombrarlo administrador de dichas tierras. Sin embargo, al morir Jaime, Hilario decide apoderarse de la Hacienda con ayuda del comandante Rosendo Zapata.

En la película apreciamos de nueva cuenta la violencia que socava a la sociedad, que se encarna en el personaje de Hilario, pues mediante la corrupción y ayuda del militar fuerte de la zona se apodera de los bienes de una manera injusta.

2. *Canaima* (Juan Bustillo Oro, 1945)

Los derechos de la obra *Canaima* fueron adquiridos por Gregorio Walerstein, que encargó la realización de la película a Juan Bustillo Oro. Éste se dispuso a revisar el guión redactado por Rómulo Gallegos, pero al final se decidió realizar uno nuevo.⁴⁸ De hecho, el director en su autobiografía señalaba que era consciente de que el proyecto para realizar la cinta se albergaba en una ambición mayor: “era la confianza de un comprometido momento por el que pasaba la cultura no cuajada de su patria, cuyas condiciones afligían a muchas regiones de América”. Así, el objetivo era representar en pantalla problemas comunes a Latinoamérica y la película se realizó por la empresa Filmex con fotografía de Jack Draper, música de Manuel Esperón, sonido de Joselito Rodríguez, escenografía de Luis Moya y fue interpretada por Jorge Negrete (Marcos Vargas), Gloria Marín (Maygualida), Rosario Granados (Aracelis Villorini), Carlos López Moctezuma (coronel José Francisco Ardavín) y Andrés Soler (Conde Giaffaro).

La película inicia con la frase: “Homenaje al Rómulo Gallegos y al pueblo hermano venezolano”, pero falta explicar qué es *Canaima* y en un diálogo de la película, el conde Giaffaro lo explica: El dios de la selva, la creencia autóctona en la personificación de las corrientes demónicas, la divinidad del mal según los indios del alto Orinoco. Así, la cinta inicia cuando Marcos Vargas vuelve por el río Orinoco a su natal Ciudad Bolívar, después de cinco años en Caracas a donde fue para estudiar, pero la muerte de su padre lo obliga a abandonar sus estudios en vista de las deudas adquiridas por la familia. Sin embargo, en la casa de su madre se presenta el Sute Cúpira para advertir que no lo dejen ir a la selva, lugar donde han muerto sus dos hermanos. Posteriormente, Marcos Vargas conoce a Maygualida de quien se encuentra encaprichado el coronel Ardavín que se adueñó

⁴⁸ Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984, p. 225.

de los negocios más redituables de la zona y asesina a todo aquel que pretende a la mencionada dama. A lo largo de la trama, Marcos Vargas se enamora de Aracelis, hija de un ciudadano estadounidense, pero también se entera de que el Cholo Parima, lugarteniente del coronel, asesinó a su hermano, por lo que decide vengarse y acabar con él.

Marcos Vargas se encuentra con el coronel Ardavín a quien vence en un juego de dados en una cantina, quitándole todos sus clientes de un negocio de fletes. Desde ese momento, se declaran enemigos y el coronel se planteó acabar con Marcos, pero debe hacerlo en persona, antes de que el pueblo siga hablando sobre su cobardía. En ese sentido, para salvaguardar su vida, Marcos decide adentrarse en la selva en donde tiene el infortunio de conocer a Sute Cúpira con quien tiene querellas, pues dicho personaje se plantea visitar a los indígenas con la intención de violar a sus mujeres. En vista de ello, Marcos Vargas lo asesina de un tiro en la cabeza.

Cuando vuelve a Ciudad Bolívar ya no es el mismo personaje, pues Canaima se apoderó de él, se endureció por los golpes de la vida y la condición social, económica y política imperante en la región. De hecho, cuando el coronel Ardavín decide enfrentarlo, cae en la locura gritando “yo mate a Marcos Vargas”, mientras se adentra en la selva. Al final, Marcos decide volver a la selva pero le ordena a Aracelis que lo acompañe como una manera de sobajar y humillar a su padre estadounidense.

Cabe señalar que, la película se realizó en los estudios mexicanos, pues Bustillo Oro reconstruyó la selva del alto Cuyuni y la sabana venezolana por medio de papel, yeso y pegamento. Se decidió recrear las calles de Upata y de Ciudad Bolívar basados en fotografías antiguas e inclusive, la escena del barco en que regresa Marcos Vargas, fue realizada con reflejos de un pequeño tanque de agua que ayudó a dar la imagen de balanceo. Aunado a ello, se usaron filmaciones de

Venezuela que el mismo director solicitó y que se complementaron con tomas del bosque de Chapultepec.⁴⁹

Al final, se puede entender algo: Canaima es el ambiente violento, lleno de injusticias y hostil para un hombre que se plantea actuar bien frente a los demás. En pocas palabras, es Latinoamérica. Donde se comparten similitudes, como por ejemplo: la desigualdad social entre los trabajadores de la goma y el empresario estadounidense, el coronel que es el cacique de la región que intimida a los habitantes, hombres que violan a las mujeres y la injusticia social. Además de ello, es interesante la figura de los estadounidenses dentro de la película. Por un lado, el personaje José Villorini “el malo”, que la primera impresión es la de ser un individuo fuerte y muy poco abierto al diálogo, pero a lo largo de la trama se nos muestra cómo siempre estuvo dispuesto a ayudar, pero al final muere de enfermedad. Por el otro lado, se encuentra el hermano Francisco Villorini “el bueno”, pero detrás de un rostro amigable y bromista, hay un hombre intransigente y con la idea de poder comprar a todos con su dinero. Piensa que por ser extranjero se encuentra por encima de las dinámicas locales, por lo que se puede pensar que acaso era una crítica sutil a la política del Buen Vecino.

Se debe considerar el revuelo que representó que Jorge Negrete personificara a Marcos Vargas, pues para el momento era un actor ampliamente reconocido en América Latina, después de su éxito de *Ay Jalisco no te rajés* (Joselito Rodríguez, 1941). Así, Negrete en la película no pudo evitar mexicanizar a su personaje con la frase fanfarrona repetida a lo largo de ella: “Se es o no se es”. En la película daba la impresión de que se encontraba un charro en tierras venezolanas y de hecho, el joropo venezolano un género musical de muy poca difusión, apareció en la película cuando Marcos Vargas le canta a Maigualida. La canción se hizo popular sólo a través de la composición de Manuel Esperón e interpretación del mismo Negrete. Así, para el público de América Latina no era el personaje de Venezuela quien

⁴⁹ Juan Bustillo Oro, *Op Cit.*, p. 231-232.

cantaba, sino el charro mexicano. La película fue bien recibida y tuvo un éxito rotundo, no sólo en Latinoamérica, pues su recibimiento fue similar en España:

Constituye un legítimo orgullo para la cinematografía universal, y sobre todo para la mexicana, haber dado cima a una película de la magnitud de *Canaima*. Refleja en la pantalla con cuidadosa fidelidad el ambiente misterioso e inquietante de las selvas venezolanas, con sus peligros que acechan ineludiblemente a sus moradores fiestas, fiebres y hombres. A estos últimos la vida les ha convertido en fieras al enfrentarse con la selva agobiante, que al mismo tiempo los ha fascinado plenamente.

De todas las novelas de Rómulo Gallegos ninguna tiene la fuerza dramática de *Canaima*, ni personajes tan bien perfilados como los de esta historia que narra la lucha contra *Canaima*, enemigo formidable contra el cual Jorge Negrete luchó con todas sus fuerzas en el combate más emocionante y maravilloso por su profundidad psicológica.⁵⁰

De cierto modo, la proyección de este tipo de cintas y su gran éxito alcanzado implicaban que el público latinoamericano reconociera situaciones y contextos similares a la región, dando lugar a un panlatinoamericanismo mexicanizado.

Esta situación se reforzó con la realización de *Cantaclaro* (1945), con Dirección de Julio Bracho, fotografía de Gabriel Figueroa, música de Manuel Esperón, sonido de B. J. Kroger y Rodolfo Solís, escenografía del mismo Julio Bracho, edición de Gloria Schoemann e interpretada por Esther Fernández (Rosángela) y Antonio Badú (Florentino Coronado *Cantaclaro*).

El proyecto original de adaptar la novela al cine era de la empresa estadounidense Fox, con Gary Cooper como protagonista, pero Francis Alstock, que había quedado como jefe de la División de Cine de la OCAIA, decidió que era mejor realizarla en México y que la actriz principal fuera su novia Esther Fernández. Para ello, se decidió disimular dicha maniobra bajo la compañía productora que se llamó Producciones Interamericanas y fue distribuida por la Century Fox Film Corporation.⁵¹

⁵⁰ “*Canaima*”, *Diario de Burgos*, 24 de enero de 1947.

⁵¹ Don Pepe, “Nueva Compañía Productora de películas”, *Boxoffice*, 16 de junio de 1945.

La trama es sobre Cantaclaro, quien salva a su hermano y a su madre de perder sus tierras en la sabana venezolana en manos de Buitrago, quien era el jefe político de la región. Posteriormente, descubre que la región es assolada por las injusticias sociales. Es sobresaliente, que en la misma película se interpretara la canción popular venezolana “Alma Llanera” y lo que hacía más eco con la cultura mexicana, era que se mostraba cómo paulatinamente se gestaba una revolución entre las clases populares. Al final, Cantaclaro escucha el llamado del pueblo hambriento que lo necesita y decide sumarse y encabezar el movimiento armado.

Se evidenciaba así que el cine mexicano se enriqueció de contextos y tramas de la literatura de otras latitudes del continente. En conclusión, con ello se mexicanizó a los personajes venezolanos, pues Jorge Negrete era Marcos Vargas, María Félix era Doña Bárbara, Antonio Badú era Cantaclaro, aunado a Julián Soler como Simón Bolívar.

3. Literatura universal

A pesar de que Emilio García Riera asevera que en el periodo de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano se aprovechó del contexto inestable para plagiar y copiar las tramas de algunas novelas iberoamericanas y de la literatura universal para adaptarlas a la pantalla,⁵² lo cierto es que los productores mexicanos contrataron a Paul Kohner quien gestionaba la compra de derechos de obras literarias y guiones originales en Estados Unidos y Europa,⁵³ con lo cual se desmiente el hecho de que se plagiaran las obras. Aunado a ello, el 17 de julio de 1943 se decretó el reglamento de argumentos cinematográficos, estipulando que para realizar una película se debía presentar un guión original y, en caso de ser una adaptación literaria, presentar la compra de los derechos y especificar cuál era la obra original.⁵⁴ Con ello, México se tomó la licencia de que era el más apto para representar la literatura universal en la pantalla para el público latinoamericano.

⁵² Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA/Canal 22/Universidad de Guadalajara/Ediciones Mapa, 1998, p. 125.

⁵³ Francisco Peredo Castro, *Op Cit.*, p. 109.

⁵⁴ “Acuerdo relativo a la reglamentación de argumentos cinematográficos” en *Diario Oficial de la Federación*, 17 de julio de 1943, pp. 7-8.

Se aprovechó el crecimiento que había tenido el cine nacional, pues tenía la capacidad para costear las escenografías necesarias y los vestuarios requeridos para retratar la época a la que se hiciera alusión, como lo demuestra el artículo de Pepe Elizondo en *Cine Mundial*: “Gonzalo Elvira se fue a Hollywood con el fin de alquilar el vestuario que se usó allá en la película *El hombre de la máscara de hierro*”.⁵⁵ Así, se puede mencionar las adaptaciones de las novelas de Alejandro Dumas, *El Conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1941), *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942), y *El hombre de la máscara de hierro* (Marco Aurelio Galindo, 1943).

Además encontramos la cinta *El jorobado. Enrique de Lagardere* (Jaime Salvador, 1943), que contó con la interpretación del ya famoso Jorge Negrete y fue ambientada en la Francia del siglo XVIII. En ella se daba muestra de las pretensiones nacionales de hacer un cine que se escapara del melodrama ranchero, pero que casualmente Jorge Negrete no podía quitarse la investidura del charro, dando como resultado un héroe con frases del cine nacional de la época, como, por ejemplo, escuchar en algunos diálogos al actor mencionar “porque no me cuadra”. Con ello, se mexicanizaba una película basada en una novela clásica.

En 1943 se adaptaron al cine nacional las siguientes películas: *Los miserables* (Fernando A. Rivero, 1943), de la novela de Víctor Hugo; *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943), sobre la novela de William Shakespeare; *El herrero* (Ramón Pereda, 1943), sobre la novela Felipe Derblay de Jorge Ohnet; *La dama de las camelias* (Gabriel Soria, 1943) de Alejandro Dumas hijo; *Caminito alegre* (Miguel Morayta, 1943), de una pieza teatral de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas; *El médico de las locas* (Alfonso Patiño Gómez, 1943) de la novela de Xavier de Montepin; *Miguel Strogoff. El correo del zar* (Miguel M. Delgado, 1943) de la novela de Julio Verne *El sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943), de la novela de Pedro Antonio de Alarcón; *La fuga* (Norman Foster, 1943), sobre Bola de sebo de Guy de Maupassant; *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943), sobre una novela de Hermann Sudermann. En 1944 se realizaron: *El abanico de*

⁵⁵ Pepe Elizondo “El cine en México” en *Cine Mundial*, mayo de 1943.

Lady Windermere (Juan J. Ortega, 1944), sobre una pieza de Oscar Wilde; *El corsario negro* (Chano Urueta, 1944), de la novela de Emilio Salgari; Las dos huérfanas (José Benavides, 1944), de la novela y pieza teatral de Albert D`Ennery; *Los hijos de Don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944), de Los tres berretines de Arnoldo Malfati y Nicolás de las Llanderas; *La hija del regimiento* (Jaime Salvador, 1944), de la opera de Gaetano Donizetti; *Amok* (Antonio Momplet, 1944), sobre una historia de Stefan Zweig; *El mexicano. El despertar de una nación* (Agustín P. Delgado, 1944) sobre el cuento de Jack London; *El gran Makakikus* (Humberto Gómez Landero, 1944), inspirado en la pieza de Molière El ricachón en la corte; *El capitán Malacara* (Carlos Orellana, 1944), sobre la novela El capitán veneno de Pedro Antonio de Alarcón; *Marina* (Jaime Salvador, 1944) sobre la ópera y zarzuela con libreto De Francisco Camprodón y música de Emilio Arrieta; *El recuerdo de aquella noche* (Chano Urueta, 1944), sobre la novela Misterio de Hugo Conway; *Recuerdos de mi valle* (Miguel Morayta, 1944), sobre la novela Desamor de Francisco Fernández Villegas; *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), sobre la novela de Vicente Blasco Ibáñez. En 1945 se llevaron a la pantalla: *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945), sobre la novela de Juan Valera; *Una virgen moderna* (Joaquín Pardavé, 1945), sobre la pieza Mademoiselle de Jacques Deval; *El deseo* (Chano Urueta, 1945), sobre la novela de Hermann Sudermann; *Las cinco advertencias de Satanás* (Julián Soler, 1945), sobre la pieza de Enrique Jardiel Poncela; *El desquite* (Roberto Ratti, 1945), sobre la novela de María de la Luz Perea y Esparza; *Amor de una vida* (Miguel Morayta, 1945), sobre la novela de Ladislao Bus Fekete; *Papá Lebonard* (Ramón Peón, 1945), sobre la obra de Jean Aicard; y *La viuda celosa* (Fernando Cortes, 1945), sobre la pieza teatral La viuda valenciana de Lope de Vega.⁵⁶

⁵⁶ Las referencias a las películas fueron tomadas en su totalidad de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 3. 1943-1945*, México, Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno de Jalisco/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992.

En ese sentido, es importante retomar la percepción que se tuvo de la película *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), pues la prensa en España la consideraba como atípica para el cine que comúnmente se realizaba en México:

El cine mejicano ha producido infinidad de películas, muchas de las cuales ha importado el mercado español. La mayoría de los argumentos de los que filma que hemos visto, están basados en asuntos de tipo costumbristas con detalles folklóricos que algunos han tenido gran aceptación en nuestro público popularizando canciones de marcado ambiente del país.

Julio Bracho, director mejicano de grandes ambiciones, ha llevado a la pantalla un argumento basado en la famosa novela de Pedro Antonio de Alarcón "El niño de la bola" con el título *Historia de un gran amor*. Esta película, que ha merecido el honor de ser presentada en los Estados Unidos con un éxito sin precedentes, se estrenará hoy en una de nuestras mejores salas el Cinema Cristina, donde el público barcelonés podrá admirar la labor de la bellísima Gloria Marín con Jorge Negrete y Domingo Soler, principales intérpretes de la historia, en un argumento apasionado.⁵⁷

Se pueden agrupar las adaptaciones cinematográficas en tres categorías: las que sirvieron de contexto para el periodo bélico, las que mexicanizaron la trama y las que intentaron respetar la "esencia" de la obra. En la primera categoría, podemos mencionar a *La fuga* (Norman Foster, 1943), ambientada en Orizaba en los tiempos de la invasión francesa, cuando se recibe la noticia de la declaratoria de guerra por parte de México. Por ello, el protagonista toma la decisión de ir a caballo para avisar a la gente sobre la invasión que se estaba llevando a cabo. Es pertinente señalar que para los años de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos era un aliado importante para México y, por ello, se decidió buscar en la historia nacional un nuevo "enemigo" y recurrir constantemente a las invasiones de Francia en 1838 y 1862.

Una situación similar es la que se presentó en *El camino de los Gatos* (Chano Urueta, 1943), que cuenta la historia de un poblado del siglo XIX en México, dominado por el cacique conservador Don Alberto, mismo que abre el camino de los gatos para que los franceses acaben con los republicanos. El discurso oficial de nueva cuenta se hacía presente en la pantalla, pues se mostraba al cacique como

⁵⁷ Sáenz Guerrero, "Estreno hoy de una gran película", *La vanguardia española*, 28 de febrero de 1946.

una figura dañina para el país y que actúa en contra de los intereses nacionales, dañando con ello la ansiada Unidad Nacional.

En lo que respecta a la mexicanización, podemos mencionar a *Los hijos de Don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944), centrada en la historia del abarrotero español Venancio, viudo de una mexicana. Sus hijos son el ingeniero Eduardo, Marilú, que sueña con los actores de cine como Jorge Negrete, Alicia, que se casa con Luis y regresa embarazada, Horacio, que quiere ser futbolista y Tiburcio, que escribe canciones. Don Venancio acude a ver un partido de fútbol, pues su hijo juega en el Atlante, mismo que vence al Asturias, y esa victoria permite que Eduardo construya el nuevo estadio para el equipo de su hermano.

A pesar de ello, la cinta que mejor sintetizó la mexicanización de una obra literaria en pantalla, es *El mexicano* (Agustín P. Delgado, 1944), sobre el cuento de Jack London y que contó con la adaptación del argumento de José Revueltas, fotografía de Ezequiel Carrasco, música de Gonzalo Curiel, Sonido de Fernando Barrera, escenografía de Carlos Toussaint e interpretada por David Silva, Carlos López Moctezuma, Lupita Gallardo y Chela Castro.

La película es ambientada en la revolución, cuando Joaquín huye de los federales y llega en tren a Ciudad Juárez, pues trae un mensaje para Don Benito, mismo que se reúne con otros revolucionarios para solicitar armas al general González. De este modo, llega por las armas el duranguense “alacrán”, enviado por el mismo Pancho Villa, mientras el protagonista cuenta que obtuvo el dinero boxeando en El Paso, al mismo tiempo que triunfa la revolución. Así, se juega con los nombres al hacer parecer que Don Benito estaba con los revolucionarios y pertenece a ellos, y justificando el movimiento armado con una voz que introduce a la película con la siguiente frase: “Soy un mexicano muerto...sobre mi tumba y las de otros descansa la democracia”.

En la última categoría, la película que mejor ejemplifica el intento de mantener la idea original de una novela fue la realización de *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), inspirada en la obra de Vicente Blasco Ibáñez. La cinta se ambientó en una huerta valenciana, pero lo más relevante es que intervinieron más

de veinte españoles exiliados, entre argumentistas (Libertad Blasco Ibáñez y Paulino Masip), escenógrafos (Vicente Petit y Francisco Marco Chillet), músicos (Félix Baltasar Samper) y actores, como por ejemplo Anita Blanch, Amparo Morillo y José Baviera que eran valencianos como el autor de la novela. De hecho, al inicio de la cinta se puede escuchar el himno valenciano y algunos modismos como “chiquet” y “moltas gracias”.

En conclusión, el proyecto de adaptar la literatura latinoamericana y universal para el público de América Latina tuvo como antecedente inmediato el viejo sueño vasconcelista de llevar la cultura y la educación al pueblo mexicano. Sin embargo, el cine lo potencializó y lo proyectó con alcances continentales, lo que ayudó en la construcción de un imaginario y en el fortalecimiento de una zona de influencia cultural por parte de México.

A pesar de ello, no todos aceptaron el proyecto de las adaptaciones literarias, pues algunos críticos de la época, como Manuel Horta, pensaban que había carestía de buenos argumentos y falta de imaginación: “padecemos una epidemia gravísima de argumentistas...Desgraciadamente, del fárrago de escrituras no sale un tema aprovechable. De ahí que los productores prefieran la adaptación de libros celebres”.⁵⁸ Es decir, en su opinión, el gran número de adaptaciones sólo correspondía a una respuesta ante la “emergencia” de argumentos dignos de llevarse a la pantalla. Inclusive, Alejandro Galindo lo planteó como un serio problema en el desenvolvimiento de la industria cinematográfica nacional, pues no sólo limitaba a nuevos argumentistas sino que, al mismo tiempo, se buscaba en otros contextos ajenos a nuestra idiosincrasia temas irrelevantes para nuestra sociedad:

Las obras creadas por esos autores (literatura universal) encerraban cantos, pinturas, protestas y proposiciones de unos mundos constituidos por instituciones y valores que los pueblos nuestros (Latinoamérica), los del nuevo mundo, sumidos en la superstición, la ignorancia, la miseria y el alcohol, cargados de odios y rencores, más que de esperanzas y sueños,

⁵⁸ Manuel Horta, “De Plateros a la Quinta Avenida”, *Cine Mundial*, agosto de 1944.

estaban bien lejos de comprender y mucho más de identificarse y comulgar con los problemas expuestos por esas obras.⁵⁹

Continúa la hispanofilia en la cinematografía mexicana

Una característica del cine en el periodo analizado es el esfuerzo por consolidar una tendencia nacionalista, que se hizo tangible en la temática indigenista y la épica revolucionaria. En ese sentido, el mejor exponente fue Emilio “Indio” Fernández. A pesar de ello, continuó el elogio a la madre patria y el gusto por lo español, como lo expresa Ricardo Amann: “el cine mexicano ha abundado en el elogio de una triste España de pandereta, con sus hembras gitanas y sus toreros, o en la exaltación del abarrotero gachupín, tan bruto como bonachón”.⁶⁰ Al final, eran referencias que ayudaban a representar un entendimiento cordial entre lo mexicano y lo español.

Entre las películas con dicha tendencia se puede mencionar *Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941), ambientada en la ciudad del mismo nombre de la película, donde el cura Salustiano tiene el afán de hacer cantante al joven Rafael, mientras que él tiene la aspiración de convertirse en torero y en una fiesta se enamora de la gitana Rosario. Decidido a cumplir su sueño, recurre al matrimonio mexicano: la lavandera Gracia y el torero Prudenciano, mismo que le enseñara todo sobre la llamada fiesta brava. Cabe destacar que en la cinta aparecieron diálogos que mostraban un paralelismo con la situación que vivía el país, por ejemplo Prudenciano decía: “Fui sonoreense y michoacano, ahora soy poblano para tener el hueso asegurado”, era una alusión clara y directa a los estados donde nacieron los expresidentes Abelardo Rodríguez y Lázaro Cárdenas, y el recién elegido Manuel Ávila Camacho. Aunado a que el personaje Gracia dice: “el mexicano que no quiere a la Virgen de Guadalupe no es mexicano ni nada”.

En esa misma tónica, se encuentra *El rebelde* (Jaime Salvador, 1943), ambientada en el siglo XIX mexicano, cuando Juan Manuel (Jorge Negrete) hereda la hacienda de su padre, después de sufrir un infarto causado por el soberbio y

⁵⁹ Alejandro Galindo, *Op. Cit.*, p. 94.

⁶⁰ Ricardo Amann, *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanoamericano: 1940-1980*, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989, p. 9.

arrogante Pablo. Sin embargo, por una serie de problemas decide quemar dicha hacienda y convertirse en un bandido generoso, para finalmente casarse y escaparse con la hija de Pablo. Hay dos puntos rescatables de la cinta: el primero, es que en la trama aparece un personaje español que no es ajeno a la cultura mexicana e inclusive Jorge Negrete interpreta una canción a “la gloria de Sevilla”. El segundo, es que es la única cinta en la que colaboró Octavio Paz en los diálogos y ayudó en la creación de la canción que da el nombre a la cinta.

Cabe señalar que la presencia de la religión era constante y se fomenta esa conjunción con el ser mexicano como expresión del nacionalismo. De hecho, en la película *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942), estuvo involucrada una gran cantidad de españoles, entre los que se puede mencionar a Manuel Fontanals encargado de la escenografía y al actor José Cibrián, que debutó en pantalla interpretando a Jesús. La cinta fue estrenada en Semana Santa de manera simultánea en la Ciudad de México, Puebla, San Luis Potosí, Guadalajara, Monterrey, Mérida, Tampico, Saltillo, Culiacán y Cuernavaca.

Los estereotipos sobre lo español en el imaginario mexicano fueron constantes e, inclusive, se conjugó con el acercamiento a Estados Unidos, como lo evidenció la cinta *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942), interpretada por Jorge Negrete. La historia se centra en la actriz hollywoodense Olivia, que le pide al sevillano Niceto que le enseñe a bailar flamenco y, por ello, viene a México para empezar sus clases. Sin embargo, el profesor se muestra reacio a dicha labor porque a su juicio a “la estadounidense le falta cuerpo para bailar”. En medio de enredos se queda con la vacuna del ganado de Fernando (Jorge Negrete) y después de convivir con él, termina enamorándose, provocando que ella no pueda progresar en su baile hasta volverse a encontrar con el ganadero mexicano. En conclusión, el ranchero Jorge Negrete era capaz de vencer a Hollywood al ser el centro de inspiración de la actriz de moda, además de ser una necesidad para que ella pueda bailar flamenco.

Como se mencionó anteriormente, se recurrió a proyectar la imagen del español como amigo o en matrimonio, como lo muestra *La razón de la culpa* (Juan

J. Ortega, 1942) iniciando la trama en un barco que viaja a España, donde el joven español Roberto se enamora de la mexicana María de la Paz, misma con la que al final de la cinta contraería matrimonio. Después de todo, se habían roto relaciones diplomáticas con la España franquista pero nunca se negó la tradición española y el acercamiento con su población.

En la misma tendencia, se encuentran las cintas cuya trama tiene lugar en España, como *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1943). La historia se ubica en Granada donde una comunidad gitana es sorprendida por el inicio de la Guerra Civil, obligando a que María Antonieta y su padre tengan que embarcarse a México, lugar donde conoce al mexicano Andrés y al argentino Humberto que canta tangos. Al final, el mexicano conquista a la española venciendo al argentino en la competencia que habían entablado por la dama. También se pueden mencionar *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944), ambientada en Andalucía, donde Juan Manuel se interesa por una mujer latinoamericana; *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945) en la ciudad de Madrid de los años veinte, donde Manuel, un torero retirado, se enamora de la mexicana Carmen; *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945) sobre la gitana Trini y su madre que son detenidas en Córdoba por la Guardia Civil, pero reciben la ayuda de un pintor y en su casa conocen al mexicano Luis que triunfa como torero; *Flor de un día* (Ramón Peón, 1945) ambientada en la ciudad de Madrid durante el siglo XIX, cuando el joven Diego debe despedirse de su amada para ir a América a ver a su padre, pero al llegar a Veracruz, se entera que se marchó a Canadá para combatir a los Pieles Rojas; y finalmente, *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1945), ubicada en el Madrid de 1808 donde la bailarina apodada La Diabla es salvada de un asalto por el joven pintor Enrique, quien es discípulo del famoso Goya. Ambos jóvenes se enamoran, cuando España sufre la invasión de Francia.

Es necesario recordar que el cine mexicano abrevó mucho de la literatura española, se puede mencionar como ejemplo de ello *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942) y *El Sombrero de tres picos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *Adulterio* (José Díaz Morales, 1943), *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), *Los*

hijos de don Venancio (Joaquín Pardavé, 1944), *El capitán Malacara* (Carlos Orellana, 1944), entre otras.

La bella época

Se continuó con la nostalgia porfiriana de la clase media y alta que miraban la dictadura de Porfirio Díaz como una bella época, recordándola más como un periodo de buenos modales, afrancesamiento y evitando hacer referencias a sus contradicciones sociales y políticas. Como bien afirma Francisco Peredo, hubo sectores de las familias porfirianas que nutrieron las filas de la industria cinematográfica y ejemplo de ello eran Juan Bustillo Oro, Julio Bracho, Mauricio Magdaleno y Gilberto Martínez Solares.⁶¹

De hecho, quien mejor expresó dicha situación fue el mismo Juan Bustillo Oro cuando escribe sobre la realización de *México de mis recuerdos* (1943) y lo que intentó proyectar en pantalla:

La recreación de la belle époque en su modestia mexicana, tomando por escenario la capital...el México de mi puericia y de mi adolescencia era el trágico, el de la Revolución...En mi mente se vistieron de poesía remota, se me hicieron amables mezclados con el amor de mis padres...resucitar tiempos antiguos, no viejos; calles, modas y muebles desaparecidos, no costumbres históricas...Don Porfirio era un fondo inseparable del ambiente...Después de renunciar, don Porfirio se embarca en el Ipiranga rumbo a Europa...Moría un México para que naciera otro. Empezaba a agonizar lentamente el México de mis recuerdos.⁶²

No fue la única cinta con aires de la llamada “bella época” que se realizó durante el sexenio, pues también se elaboró *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941), ubicada en México de principios del siglo XX, donde hace su aparición la Liga de la Defensa de las Buenas Costumbres de la cual es presidente Don Simón. Posteriormente, en una función de ópera se suscita una confusión por una nota, pero al final todo se arregla. En ese mismo tenor, se ubica *Alejandra* (José

⁶¹ Francisco Peredo Castro, *Op. Cit.*, p. 213.

⁶² Juan Bustillo Oro, *Op. Cit.*, pp. 214-217

Benavides, 1941), ubicada a finales del siglo XIX, cuando el escritor Ricardo llega borracho a su casa en Tacubaya y encuentra en la puerta a una recién nacida, con una carta que explica el nombre de la recién nacida, Alejandra, presentándola como hija de Ricardo. Sin embargo, Ricardo debe emprender un viaje a París y Alejandra termina creciendo sola, hasta que un día vuelve Ricardo y se enamoran de ella. Después de muchos enredos, se logra aclarar que Alejandra no es hija de Ricardo y por lo cual, no hay inconveniente en su unión. A pesar de ello, la cinta generó una gran polémica porque en una escena padre e hija se besaban antes de saber que no eran familiares directos de sangre.

También se puede mencionar *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), donde la nostalgia porfiriana se hizo presente cuando se organiza una fiesta al presidente Díaz. Además, *Porfirio Díaz (Entre dos amores)* (Raphael J. Sevilla, 1944), cinta en la cual no hay ninguna referencia a la dictadura, pues se centra en mostrar a un Díaz que luchó por la democracia y por la independencia frente a los franceses.

Los ecos de la guerra en la pantalla

Durante el conflicto armado, el Estado mexicano no sólo se declaró en contra de las potencias del Eje, sino que al mismo tiempo, se hizo un ferviente defensor de la causa aliada y específicamente de Estados Unidos. No es de extrañar que se empleara al cine como un medio para difundir su postura al interior del país y, paralelamente, a las demás naciones latinoamericanas. En ese sentido, fue recurrente encontrar en la filmografía del periodo referencias directas a la misma guerra, al espionaje, al uso estratégico de algunas materias primas y a la construcción de Estados Unidos como “el gran amigo”.

1. Alusiones directas a la guerra

Las mismas exigencias del esfuerzo bélico evidenciaron el uso estratégico de algunas materias primas. En ese sentido, el petróleo era importante, pues cabe recordar que México lo vendió a la Alemania nazi después de la expropiación

petrolera, por el boicot de Estados Unidos y de Inglaterra, situación que cambió con el estallido de la guerra. Así, México contribuyó a la causa aliada con la exportación de dicho material, como lo ejemplificó la película *Regalo de reyes* (Mario del Río, 1942), que trata acerca de cómo el ingeniero Juan desarrolla el invento de transformar el petróleo en hierro, llegando el punto álgido de la cinta cuando el invento es expuesto públicamente en un Congreso representando a México.

Después de que México le declaró la guerra a las potencias del Eje el 28 de mayo de 1942 y se concretó el proyecto con la Oficina de Asuntos Interamericanos para apoyar el cine mexicano, fue recurrente la aparición del enemigo externo en suelo mexicano. Cabe recordar que la cinta *Soy Puro Mexicano* de Emilio “Indio” Fernández, que presentó la amenaza espía en México como un potencial peligro, pero no fue la única película de este tipo que se realizó, pues en ese mismo tenor se encuentra *Espionaje en el Golfo* (Roberto O`Quigley, 1942), que destacaba por mostrar imágenes del hundimiento del barco Potrero del Llano, importante por ser el detonante de la declaratoria de guerra.

El Banco Cinematográfico financió directamente *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline, 1942). El director se basó en una historia del escritor neoyorquino Budd Schulberg que estuvo inspirada en la destrucción que hicieron los nazis de la aldea Checoslovaquia de Lidice. Así, en la película mexicana los cinco personajes eran: Joaquín Pardavé, Fernando Cortés, Andrés Soler, Julio Villareal y José Morcillo, quienes eran apresados y vueltos rehenes por unos agentes nazis. Cabe destacar, que la película se filmó en inglés y en español. Además, surgió el proyecto de realizar una película sobre el hundimiento del barco Potrero de Llano,⁶³ pero finalmente nunca se concretó.

La película que mejor ejemplificó la unión de México con Estados Unidos fue *Tres hermanos* (José Benavides, 1943), en la que una madre viuda que radica en San Antonio, Texas, recibe la visita de sus tres hijos en nochebuena. Sin embargo, ellos se enlistan en el ejército y van a luchar al frente en el Pacífico. Finalmente,

⁶³ Pepe Elizondo “El cine en México” en *Cine Mundial*, diciembre de 1942.

dos hermanos mueren en la lucha contra los japoneses y sólo regresa uno a casa, cojo y ciego.

Es importante mencionar que, por un lado, la señora es viuda de un revolucionario y ex soldadera, y agradece a los Estados Unidos por recibirla con sus hijos. Por el otro lado, aparece un personaje que luchó en “el bando contrario de la revolución”, así que adorna con banderas un retrato de Porfirio Díaz. Empero, no importan sus orígenes revolucionarios, pues ambas partes están de acuerdo y apoyan la causa aliada.

Cabe destacar que la declaración de guerra, se fusionó con el discurso de Unidad Nacional, para demostrar que en tiempos bélicos no importaba o tomaba la facción revolucionaria que se hubiera apoyado en el pasado, en vista de que en ese momento existía un enemigo en común. Como lo ejemplificó también la cinta *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945), realizada con ayuda de la Secretaría de Defensa y que nos muestra a Raúl, un hijo de un aristócrata, que además tiene el retrato de don Porfirio en su casa y es novio de una hija de un antiguo revolucionario. El joven se llena de orgullo, cuando un coronel le muestra unas maquetas con los momentos bélicos más emblemáticos de la historia mexicana, ante ello, decide enlistarse y se hace amigo de un hijo de un revolucionario, para finalmente, participar los dos en el desfile militar.

Asimismo, se enaltecó el patriotismo de las fuerzas armadas. Ejemplo de ello, es la película *Cuando escuches este vals* (José Luis Bueno, 1944), pues trata acerca de unos cadetes que tienen la misión de encontrar a unos saboteadores, mismos que buscaban unos planos del archivo. Sin embargo, sus planes son frustrados por una espía que prefiere morir de manera patriótica antes de ser una traidora de la patria. En ese mismo sentido, se encuentra *Cadetes de la naval* (Fernando Palacios, 1944), ubicada cuando México declara la guerra a las potencias del Eje. Así, dos amigos cadetes del ejército se emborrachan y son dados de baja, razón por la cual entran a trabajar en un barco petrolero, mismo que es atacado por un submarino nazi. Ante ello, deciden hacer explotar el navío con alemanes a bordo, para evitar que estos se adueñen del petróleo que transportaba

y cuando las autoridades conocen las muestras de valor, deciden reinstalarlos en sus puestos militares.

Esta misma situación se evidenció en *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945), que hacía alusión directa a los miembros del ejército mexicano que salieron a apoyar a las fuerzas armadas estadounidenses en el Pacífico y para su realización se contó con la ayuda de la Secretaría de Defensa Nacional, Gobernación y la Fuerza Área Mexicana. La trama inicia aseverando que es un homenaje a los héroes muertos por la patria. Así, conocemos al joven Manuel, que lee a su familia la noticia de que Francia e Inglaterra le declararon la guerra a Alemania; posteriormente se aprecia una fiesta en la cual los invitados son informados de que México le ha declarado la guerra a las potencias del Eje. Ante ello, se escucha en las conversaciones las afirmaciones: “No es un mal local (fascismo), es una bacteria que afecta a todo el mundo”. En vista del nuevo panorama, Manuel decide enlistarse en la Escuela Superior de Aviación de Guadalajara y formar parte del recién formado escuadrón 201. En dicho lugar, conoce a un español que nació en México y que decide enlistarse, pues asevera que tiene una deuda con esta tierra que le ha brindado tanto a su familia y la mejor manera de retribuirlo es con su sacrificio. Durante el conflicto, Manuel se reporta en una base militar estadounidense, donde conoce y se enamora de Louise, a quien le enseña hablar en español, para finalmente, morir de manera heroica en un enfrentamiento. Cabe señalar que en la filmación de la película se utilizaron vistas de los entrenamientos y ceremonias de la Escuela de Aviación (Imagen 11).

Imagen 11. Escena de la película *Escuadrón 201*



Se puede apreciar el símbolo del Escuadrón 201 acompañado por la bandera mexicana en una ceremonia

2. ¿Francia aliada o enemiga?

México se había acercado a Estados Unidos y, en ese sentido, no convenía seguir fomentando el antiimperialismo y el nacionalismo que visualizaba al vecino del norte como una potencial amenaza. De este modo, se intentó obviar las invasiones del siglo XIX y el desembarco en Veracruz durante la revolución, e indudablemente se evitó mencionar la mutilación del territorio nacional en la guerra de 1847. Dados los antecedentes históricos mexicanos, se optó por escoger de “enemigo” a Francia, por las diferencias que habían tenido en el siglo XIX. Ejemplo de ello, es la realización de cintas como *La Guerra de los Pasteles* (Emilio Gómez Muriel, 1943), basada en el conflicto de 1838, en el que un pastelero francés de Tacubaya pidió una indemnización, situación que fue el pretexto para que Francia ordenara un desembarco en Veracruz y un bloqueo naval. En ese sentido, es interesante que en la película se muestra cómo era recurrente que a la pastelería asistieran Bustamante, Santa Anna y Lucas Alamán, vistos como “enemigos” de la patria que preferían comida y tradiciones extranjeras, en comparación con las nacionales.

Mientras el joven teniente, interpretado por Pedro Armendáriz, aseveraba: “México tiene ríos, canales y montañas que no piden nada a Venecia y Ámsterdam e inclusive cuenta con más bellezas que en las Antillas”. La prensa mexicana afirmó que a pesar del éxito en México, el público latinoamericano no se sentía identificado con este tipo de tramas y eso evidenciaba su fracaso en el extranjero.⁶⁴

Con esta misma tónica se realizó *Mexicanos al grito de Guerra* (Álvaro Gálvez, 1943), ubicada en el contexto de la invasión de Napoleón III a México, al mismo tiempo, que se lanza la convocatoria para realizar el Himno Nacional. Cabe señalar que la cinta provocó el descontento del gobierno francés, al grado de presentar una queja ante el gobierno mexicano por dicha película, ya que en tiempos de guerra no era conveniente fracturar la legitimidad de un país aliado (Francia) en favor de otro (Estados Unidos).⁶⁵

De igual modo, *La fuga* (Norman Foster, 1943), ambientada en los tiempos de la invasión francesa, donde la joven María Inés huye en una diligencia hacia Veracruz. Lugar donde conoce a un teniente, mismo que emprende un viaje a caballo para avisar a todos los pobladores que los franceses ya venían. Cabe recordar, que Francia como amenaza también se trató en la película *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943). En la misma temática, se encuentra *Alma de bronce* (Dudley Murphy, 1944) sobre un pueblo mexicano que decide combatir a las tropas francesas, y como medida para castigar al pueblo, deciden fundir la campana de la iglesia. Ante ello, el héroe logra salvarla y la hace sonar para que todos la escuchen. También se puede mencionar *El jagüey de las ruinas* (Gilberto Martínez, 1944) ubicada en el momento en que estalla la guerra y unos franceses se apoderan de un rancho, pero el joven Adrián y Ramón hacen presos a los oficiales, sólo para después ser azotados ante la llegada del coronel Dupin. Al final, se sabe que la guerra había terminado. En conclusión, Francia fue ocupada como manera de ejemplificar la amenaza europea que se podía cernir sobre México.

⁶⁴ “Noticias de Colombia”, *Cine Gráfico*, 2 de julio de 1944.

⁶⁵ “Note Verbale”, 1943, AHDGESRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-662-7.

México y América Latina

La misma guerra provocó un reacomodo en las relaciones comerciales entre los países latinoamericanos. Éstos se vieron en la necesidad de buscar nuevos proveedores de productos anteriormente importados de Europa y, a la par, encontrar nuevos mercados para sus mercancías. Para ello, la gran mayoría giró su comercio hacia las necesidades que se proyectaban desde Estados Unidos, dadas las mismas condiciones bélicas.

El gobierno mexicano impulsó la idea de ser apreciado como un modelo político para las demás naciones latinoamericanas, pues era un país que había salido de una revolución, disciplinando a su ejército y, al mismo tiempo, con un importante desarrollo económico.⁶⁶ De este modo, se resaltaba también su política exterior totalmente en favor de los aliados. Por ello, no es sorprendente que primero se empleara a aquellas estrellas que ya habían demostrado su capacidad de atraer al público latinoamericano, como fue el caso de Tito Guízar, conocido por ser el protagonista de *Allá en el Rancho Grande* (1936). Lo mismo sucedió con la película titulada *¡Qué Lindo es Michoacán!* (Ismael Rodríguez, 1942), del director Ismael Rodríguez, con interpretación de Gloria Marín, Evita Muñoz y estrenada en el cine Palacio, con una duración de dos semanas en cartelera (Imagen 12). En dicha película se ironizaba la situación bélica. En una escena, dos hombres, un francés y un mexicano (de la ciudad), no podían empujar un vehículo que había caído en una zanja. El mismo Tito Guízar, en su papel de un hombre de campo, se burlaba de ellos, diciendo que eran más débiles que el ejército italiano. Pero la tónica de la película no terminaba allí ya que, al final de la cinta, un norteamericano brindaba su ayuda económica para evitar la quiebra de un negocio dedicado a la tala de árboles. Como único pago, los campesinos le ofrecieron un ¡Que viva el Buen Vecino! Indudablemente era una alusión a la política exterior de Franklin D. Roosevelt hacia las naciones americanas.

⁶⁶ “El ejército mexicano dentro y fuera del país es un baluarte de la democracia y de la vida continental”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-156-3, 1943.

Imagen 12. Publicidad *¡Qué Lindo es Michoacán!* (1942)



“Cartel de Publicidad”, 1943, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-250-5.

México buscó mantener relaciones cordiales con las demás naciones del continente, pero el hecho de intentar una relación “oficiosa” a través de su cinematografía, en ocasiones era visto como el propósito de las empresas nacionales de apoderarse del mercado local, lo que motivó que algunos políticos mexicanos intervinieran en el debate para permitir la proyección de cierto tipo de cintas. Esta situación se hizo presente en dos países: Chile y Argentina, donde cabe señalar que al mismo tiempo, fueron los gobiernos más reacios a declarar el estado de guerra contra las potencias del Eje, por lo cual, era importante que las cintas mexicanas llegaran a este público, para dar una visión de la contienda armada y de los enemigos que se enfrentaban.

En el primer caso, era complicada la situación por la ambivalencia de la misma postura política del gobierno sudamericano, ya que fue uno de los últimos

países en declarar el estado de guerra a las potencias del Eje. Pero al mismo tiempo, era uno de los mercados más redituables para las cintas mexicanas.⁶⁷ Por ello, era indispensable llegar a un acuerdo para permitir la proyección de estas cintas en Chile, ya que existía gran reticencia por parte del principal dueño de las salas dentro del país, el señor De Angelis.⁶⁸ Para encontrar solución al conflicto, el gobierno mexicano mandó al embajador Octavio Reyes Spíndola, quien argumentó que el empresario chileno no permitía la proyección de cintas mexicanas porque era un súbdito italiano de ideología fascista. Por ello, se recurrió a la ayuda del gerente del principal cine en dicho país, H. P. Browne, quien era de nacionalidad estadounidense. Al final, se acordó que se permitiría el estreno de las cintas mexicanas, de entre las cuales sobresalían *La Liga de las Canciones* (Chano Urueta, 1941) y *Simón Bolívar*.⁶⁹ Este proceso nos permite apreciar cómo el gobierno mexicano empleó el discurso de la época para favorecer a su industria de celuloide, lo cual nos deja entrever que se buscó sacar provecho económico de las facilidades que se tuvieron dentro de la coyuntura bélica.

Para el caso argentino, intervino el secretario de Gobernación, Miguel Alemán Valdés, quien trató de llegar a un acuerdo comercial para facilitar el acceso a mejores tarifas aduaneras en la introducción de cintas mexicanas y concertar facilidades para difundir publicidad de las mismas películas al interior de Argentina.⁷⁰

Aparentemente no se logró llegar a un acuerdo, pues de inmediato el gobierno mexicano adoptó la siguiente resolución: “tómense las medidas necesarias a fin de que sean aumentados los impuestos de importación a las películas de procedencia argentina, hasta igualarlos con los que en ese país se

⁶⁷ “Grovas y CIA. En la industria cinematográfica mexicana”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-156-3. Si bien se hace mención al impacto en la sociedad chilena de cintas como: *En tiempos de Don Porfirio* (Juan Bustillo Oro, 1940), *Cada Loco con su tema* (Juan Bustillo Oro, 1939), la película que consolidó el mercado chileno para cintas provenientes de tierras aztecas fue *Aquí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1941).

⁶⁸ “Introducción de películas mexicanas”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-252-2, 1943.

⁶⁹ *Ídem*.

⁷⁰ “Nuestro material en Buenos Aires”, *Cinema Reporter*, 27 de marzo de 1943.

cobra por la importación de películas mexicanas.”⁷¹ En realidad, el conflicto entre ambas naciones estaba englobado en otro problema aún mayor, que será tratado más adelante.

Se necesitaba de individuos que tuvieran la capacidad de hacer llegar el discurso político a los estratos sociales más bajos de las diversas sociedades y, en este punto, se insertaba la utilidad política de los actores de cine, ya que se podía aprovechar su popularidad en América Latina. Hubo dos actores que fueron explotados en sus facetas de portavoces del gobierno. El primero de ellos fue Mario Moreno “Cantinflas”, quien era conocido como “El embajador del cine mexicano”. Cantinflas hizo algunas declaraciones como: “Hitler carece de sentido común. Si hubiese sabido reír no habría hecho esta gran guerra”.⁷²

Aunado a ello, un actor que en ese momento gozaba de fama y prestigio continental era Jorge Negrete, conocido como “ídolo del público hispanoamericano”. Por ello, Negrete fue el máximo exponente de las estrellas-diplomáticas. Por mandato presidencial se le permitió que en sus giras por todo el continente vistiera el uniforme de general brigadier y fuera portador del saludo del ejército mexicano.⁷³ Sin embargo, esta situación provocó una serie de discrepancias entre los funcionarios que eran formalmente embajadores, ya que presentaban sus quejas ante tales disposiciones, y hubo múltiples cartas enviadas para confirmar los permisos otorgados al actor mexicano.

Esta situación de inconformidad se hizo evidente a partir de las condecoraciones otorgadas a Jorge Negrete en Cuba, donde recibió la bandera cubana, la Cruz de Malta y una placa de policía con el grado de comandante (Imagen 13). El mismo presidente Fulgencio Batista lo recibió en su casa y le obsequió una de sus pistolas. Por ello, a su llegada al país caribeño fueron a

⁷¹ “Acuerdo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público” AGN, FMAC, expediente 564.1/599, caja 920.

⁷² “Peregrina declaración del genial Cantinflas”, *Cine Gráfico*, 21 de febrero de 1943; con este mismo sentido hay declaraciones como “Risa es el mejor sentido del hombre” en “Declaración de Cantinflas”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-263-1, 1944.

⁷³ “Autorización al C. Jorge Negrete Moreno, para el uso de uniformes e insignias”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-707-29, 1945.

recibirlo el gobernador de la Provincia, el alcalde de la Habana, representantes del Congreso, autoridades civiles y militares, pero no hubo nadie presente de la embajada mexicana. Ante esta situación, el actor mexicano declaró públicamente: “El día de mi debut mandé un palco a la embajada mexicana, y me lo devolvieron diciéndome que ya me avisarían cuándo podían ir al teatro...son los mexicanos en el extranjero los únicos que nos hostilizan”. En respuesta, el agregado militar mexicano, Saucedo Robles, declaró: “Negrete no era más que un oficial del ejército mexicano, con licencia ilimitada, y su visita no tenía carácter oficial, ni tenía ninguna representación de México”.⁷⁴ A pesar de toda esta situación, el actor mexicano donó una escuela rural que llevaría el nombre de “México”.

Imagen 13. Entrega de la Cruz de Malta a Jorge Negrete (1945)



“¿Qué dice de esto Relaciones Exteriores?” Tres decoraciones para Negrete, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-707-29.

⁷⁴ “¿Qué dice de esto Relaciones Exteriores?”, AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-707-29, 1944.

Es pertinente reflexionar sobre el acercamiento entre Fulgencio Batista y Jorge Negrete. Ya el hecho de mantener relaciones cordiales entre el político cubano y el actor mexicano era de suma importancia. Como Negrete gozaba de gran popularidad, a Batista le convenía acercarse a él como una manera de dar “buena impresión” de su gobierno ante las masas. Por eso entabló relaciones “oficiosas” públicamente y lo incorporó informalmente a su burocracia gubernativa, mediante el nombramiento simbólico de comandante de la policía.

México y Argentina en la disputa cinematográfica por Latinoamérica

Argentina adoptó desde un inicio la neutralidad frente al conflicto armado. Por un lado, tenía en el seno de su sociedad una gran cantidad de individuos de ascendencia italiana y alemana; por el otro lado, era el gran exportador de carne para Gran Bretaña, de manera que al no tomar un bando específico en la contienda, tenía la garantía de que sus barcos y navíos no serían atacados en el Atlántico. Así, quedó atrapada en el discurso ambiguo de los aliados pues mientras el gobierno de Washington presionaba para que le declarara la guerra a las potencias del Eje, Gran Bretaña hacía lo propio para que se mantuviera neutral, una situación que nos ayuda a explicar su accionar, en ocasiones contradictorio, respecto a la percepción del conflicto bélico.

Dicho comportamiento afectó la opinión que se tenía en Estados Unidos sobre la sociedad y el gobierno argentino, pues constantemente se les acusó de ser pro fascistas, pro nazis y con abiertas tendencias a favorecer el hispanismo por encima del panamericanismo. El hecho de no poner en práctica las recomendaciones estadounidenses de incautar las propiedades de alemanes, italianos y japoneses, aunado al estreno de películas de las potencias del Eje, reafirmaban la creencia de que Argentina estaba en contra de la unión hemisférica.

La decisión de prohibir en todas las provincias la exhibición de las películas *El Gran Dictador* y *Confesiones de un espía nazi*, se justificaba argumentando que

se trataba de una agresión entre dos países, Alemania y Estados Unidos, con los cuales se mantenían relaciones de amistad.⁷⁵

Podemos decir que, en dicho contexto la consolidación de la industria cinematográfica se había convertido en parte de la agenda política y diplomática local e internacional; de aquí el interés en vigilar sus actividades y crecimiento. En el caso argentino, se acusaba a Carlos Pessano director del Instituto Cinematográfico, de tener una falta de conocimiento de la realidad nacional, lo que se traducía en su incapacidad para dirigir una institución que fue concebida para fomentar el cine nacional.⁷⁶ En medio de las críticas, se decretó el reglamento para esta institución. Por primera vez en la historia argentina se reconocía la labor del Estado como creador de propaganda fílmica, pues dicha institución estaría a cargo de la producción de películas oficiales que serían realizadas por las instituciones del Estado de forma directa o por intermedio de las empresas privadas.

El reglamento también señalaba que se buscarían los medios para fomentar el estudio y la enseñanza del arte y de la industria cinematográfica; se organizarían exposiciones y concursos que permitirían la incorporación de nuevos valores y se promovería la creación de un archivo de películas y fotografías.⁷⁷ En conclusión, como afirma Clara Kriger respecto al Instituto, éste “se dedicó a gestionar cuatro zonas: la conformación de un aparato de censura, la producción fílmica estatal, la organización de un sistema de premios y la confección de una ley de cine”.⁷⁸

Estados Unidos, por su parte, en vista de la emergencia bélica y del miedo a que las ideologías fascistas encontraran eco en los sentimientos conservadores

⁷⁵ “Decreto de junio 24 de 1941, No. 94.080. Prohíbe en todo el territorio de la República la exhibición de la película cinematográfica *El Gran Dictador*”, en *Anales de Legislación Argentina*, 1941, Buenos Aires, Editorial la Ley, p. 299.

⁷⁶ “Debe renunciar el director del Instituto”, en *Heraldo del Cinematografista*, 6 de noviembre de 1940.

⁷⁷ “Decreto de agosto 19 de 1941 No. 98.438. Reglamenta las funciones del Instituto Cinematográfico del Estado”, en *Anales de Legislación Argentina*, 1941, Buenos Aires, Editorial la Ley, p. 317.

⁷⁸ Clara Kriger, “Primeros intentos de política cinematográfica en México y Argentina”, en Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo, *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, 2016, p. 279.

y nacionalistas de los países latinoamericanos, constituyó un comité integrado por: Edward Arnold, Sam Briskib, Frank Capra, Sheridan Gabney, Samuel Goldwyn, Lous B. Mayer, George J. Shaerer, David O. Selgnick, Walter Wagner, Cliff y Harry M. Warner, quienes eran los principales ejecutivos de las grandes empresas de Hollywood. Dicho comité colaboraba de manera cercana con el Departamento de Estado, y su objetivo era estudiar la cinematografía argentina y mexicana, principales productoras latinoamericanas, y cuál era su situación en medio de la guerra.

En contrapartida, Argentina estaba enterada de la labor que Nelson A. Rockefeller estaba realizando a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Se aseveraba que se había iniciado un vasto programa que utilizaría a las películas como un medio para estrechar relaciones y permitir una mejor comprensión continental, es decir, difundir el panamericanismo. Para ello, se aseveraba que se comisionó a John Hay Whitney como director de la sección de cinematografía para que promoviera la realización de películas noticiosas de corto y largo metraje que incluyeran temas de Centroamérica y Sudamérica.⁷⁹

Para este momento, se perfilaba ya la lucha ideológica entre las potencias cinematográficas que intentaban intervenir política y culturalmente en América Latina para establecer posiciones hegemónicas. Ejemplo de lo anterior fue la llegada a Buenos Aires del francés Abel Ganco, quien buscaba crear un consorcio comercial para distribuir películas italianas y alemanas, excluyendo los filmes angloamericanos de los mercados latinoamericanos. Dicha agencia llevaba el nombre de Telepress.⁸⁰

Mientras los empresarios argentinos luchaban para mantener a flote su industria en tiempos de guerra, los mexicanos llevaban a cabo el acuerdo con

⁷⁹ “La compenetración de los países americanos ante el cinematógrafo”, en *Film*, 8 de noviembre de 1941, p. 3.

⁸⁰ “Los totalitarios quieren acaparara el mercado de películas latinoamericanas”, en *Film*, 15 de diciembre de 1941, p. 1.

Washington para garantizar el abasto suficiente de película virgen.⁸¹ Se comenzaba a hacer evidente el trato preferencial que tenía Estados Unidos con el Estado mexicano, mientras que la Argentina era relegada en las prioridades latinoamericanas, una situación que finalmente provocó un conflicto, en el cual el campo de batalla eran las salas de exhibición.

| Película virgen importada en toneladas por Argentina | |
|--|-------|
| 1942 | 133.1 |
| 1943 | 52.2 |
| 1944 | 22.7 |
| 1945 | 2.6 |
| 1946 | 133.3 |
| 1947 | 204 |

“Dirección General de Estadística. Cantidades de los principales artículos importados”, Archivo Intermedio, Secretaría de Prensa y Difusión, caja 16, expediente 39, octubre de 1947.

La única alternativa para los empresarios argentinos era realizar una solicitud de película virgen a Nelson Rockefeller, pues el Departamento de Estado había anunciado el racionamiento de dicho material.⁸² En vista de las negativas por parte de Washington, el Estado argentino no tuvo otra alternativa que decretar el racionamiento de la película virgen en todo el territorio.⁸³ Con ello, se controlaría cómo se ocuparía. Al mismo tiempo, se decidiría qué películas serían exhibidas en otros países, pues se facultaba al Estado para dictaminar cuáles eran dignas de ser exportadas.

Inclusive, cuando se anunció que habían arribado al país 5 000 pies de película virgen, se decidió que el personal de Abastecimiento, Industria y Comercio del Ministerio de Agricultura asignaría qué empresas e instituciones gozarían de dicho material: Argentina Sono Films, Baires Film, Comisión Conservadora de

⁸¹ “Un millón de pesos invertirá la industria filmica mexicana en material virgen”, en *Film*, 25 de noviembre de 1942.

⁸² “La escasez de película virgen para la industria local”, en *Film*, 25 de septiembre de 1942.

⁸³ “Decreto que dispone que la exportación de celuloide y artículos manufacturados. 17 de noviembre de 1942”, en *Anales de la Legislación Argentina*, Buenos Aires, Editorial La Ley, 1943, p. 283.

Cereales, Emelco, EFA y Cinematografía Joly, San Miguel y A. A. Asociados, Carlos Callart, Instituto Cinematográfico del Estado, Laboratorio Cinematográfico, Ministerio de Agricultura, Liga Argentina contra la Tuberculosis, Ministerio de Guerra, Pampa Film, Radiocinematográfica Lumintón, Sucesos Argentinos y la Unión Internacional de Socorro, resultaron favorecidas.⁸⁴ Asimismo, se aprovechó que el Instituto Cinematográfico tendría una ración de película virgen, para elaborar *Playa Grande* (1943), que exhibía el ambiente de la costa marplatense. Además, se inició la filmación de *Pesca y Estancias Argentinas*.

Por otra parte, se obligó a realizar un máximo de 6 copias con una producción que oscilaba en las 45 películas anuales, en un panorama donde anualmente ingresaban en promedio 250 títulos de cintas provenientes de Hollywood. Así, los estadounidenses pasaron a dominar el mercado local. Se había perdido la capacidad de abastecer el mercado externo y, en el peor de los casos, el interno, mientras competían con producciones costosas que asestaban un golpe casi mortal al cine nacional.⁸⁵ Además, los cinematografistas Nicolás A. Di Fiore, Joaquín Pazcazzi, Ángel Raca y el teatro Belgrano fueron señalados en las listas negras como personajes que tenían tendencias nazifascistas.⁸⁶

Como se desprende de lo anterior, el boicot estaba afectando la producción nacional argentina, pues había logrado un cambio en el mercado a favor de las películas estadounidenses, lo que provocaba sospechas de un castigo contra la neutralidad argentina, logrando interferir en el mercado latinoamericano.⁸⁷ A pesar de esto, se era consciente de que no se tenían las herramientas para competir contra el monstruo que representaba Hollywood. En ese caso, se debían concentrar en las otras industrias hispanoparlantes, pues se avecinaba una lucha por los

⁸⁴ “Fue modificada la asignación de película virgen”, en *Film*, 5 de julio de 1943.

⁸⁵ Raúl Horacio Campodónico, “Causas y razones de una ley (1947)”, en *El Estado y el cine argentino*, 2005, Argentina, Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, p. 103.

⁸⁶ “En la Lista Negra”, *Heraldo del Cinematografista*, 4 de marzo de 1942.

⁸⁷ Clara Kriger en Nicolás Ezequiel Mazzeo y Jimena Cecilia Trombetta “Las políticas de distribución y exhibición en México y Argentina: tensiones e intercambios en la construcción de un mercado transnacional”, en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, 2016, p. 246.

mercados naturales. Para ello, se hacía un llamado a que argumentistas, directores y actores se unieran en una misma causa y abarataran su trabajo, para reducir costos y, lo más importante, y que se concientizaran de que el cine no era sólo dinero, pues se luchaba por difundir una imagen de lo argentino.⁸⁸

Era un momento crucial para la supervivencia del cine nacional argentino cuyos años de expansión y crecimiento habían quedado atrás. El único remedio era mirar lo que otras industrias hermanas estaban realizando para sortear el difícil panorama. En ese sentido, Brasil no contaba con una producción amplia y ante ello, había decidido decretar leyes para fomentar y proteger su cine, mientras que México intentaba alentar un cine nacional con apoyo del Estado y, finalmente, España, cerrada al exterior por el triunfo de Francisco Franco, había decretado leyes prohibitivas de cintas externas a su ideología.

La conclusión era que hacía falta una labor cercana y estrecha entre las distintas embajadas en el exterior y los empresarios del cine, pues era un negocio que atañía a todos. Si se lograba esta colaboración, por un lado se obtendría la ganancia económica perseguida y, por el otro, la imagen que se deseaba proyectar en bien del país.⁸⁹

Mientras se seguía manteniendo la posición política de neutralidad frente a los acontecimientos externos, la industria se paralizaba por completo llevando a las distintas empresas productoras al borde de una crisis sin precedentes. “La importancia que el cine tiene como valor psicológico en las circunstancias porque atraviesa este país. Y aun cuando la Argentina no está en guerra, el trágico problema ha hecho sentir, moral y materialmente su influencia”.⁹⁰

La gran amenaza para el cine argentino por fin se hizo presente. Eran de todos conocidas las pérdidas en los mercados de Venezuela, Colombia y Centroamérica frente al cine mexicano, cuyas producciones, como *Allá en el*

⁸⁸ “Estamos frente al mejor momento del Cine Nacional”, *Heraldo del Cinematografista*, 8 de julio de 1942.

⁸⁹ “El cine argentino en el exterior”, *Heraldo del Cinematografista*, 8 de julio de 1942.

⁹⁰ “En concreto”, *Heraldo del Cinematografista*, 8 de julio de 1942.

Rancho Grande, habían logrado situarse en el panorama mundial gracias al reconocimiento que se les otorgaba en certámenes internacionales. En contraparte, el cine argentino no gozaba entre sus filas de ninguna cinta que tuviera una mención similar.

Se entendía el nuevo auge del cine mexicano como algo lógico, pues sus películas se caracterizaban por tener argumentos sentimentales o dramáticos, con un léxico simple y comprensible, con una notable preocupación por resaltar lo típicamente “mexicano”, sin caer en la idealización europea, es decir, se hablaba de problemas comunes, cotidianos y de la idiosincrasia latinoamericana. Para hacer frente a dicha competencia no se haría: “Nada de películas de gauchos ni de ambiente histórico”,⁹¹ opinión compartida por Salvador Socias, representante de Cine Colombia Sociedad Anónima con sede en Medellín.

Debo decirles que las películas mexicanas duplican el rendimiento de ciertas películas argentinas...el léxico aplicado en las producciones de ese origen está más de acuerdo con las modalidades de expresión del público de los países de la Costa del Pacífico, y los temas más en concordancia con un concepto de cinematografía internacional...Y todos están de acuerdo en aceptar que las películas argentinas son muy superiores, técnicamente, a las películas mexicanas.⁹²

Es decir, en opinión de la prensa argentina, mientras que el cine mexicano era destinado a la sociedad de la clase media-baja, el cine argentino era dirigido a la clase media-alta. Así, las películas mexicanas se juzgaban por tener un argumento infantil, con un desarrollo hilvanado, acompañadas de momentos graciosos que incluían episodios burdos y con escaso buen gusto, que atraían al público más por simpatía que por ser obras de arte. En suma, estaban destinadas al vulgo, justificación que se ofrecía en vista de que la industria mexicana comenzaba a superar en producción y en algunos mercados latinoamericanos al cine argentino. A pesar de este clima hostil, la empresa Procine abrió sus oficinas

⁹¹ “En pocas palabras”, *Heraldo del Cinematografista*, 26 de agosto de 1942.

⁹² “Algunas apreciaciones sobre la cinematografía local, expresadas por el señor Salvador Socias, del cine Colombia S. A.” en *Cine Argentino*, 3 de septiembre de 1942.

en la calle Río Bamba de Buenos Aires y, su principal objetivo era la distribución de películas mexicanas a través de los cines: Ópera, Ideal, Normandie y Suipacha.

Otra condición que ponía a la industria argentina en desventaja frente a sus competidores mexicanos era que éstos gozaban del apoyo de su gobierno y del de Estados Unidos a través de la oficina de Rockefeller. En su juicio, la lucha era desigual y desleal, pues también se aseguraba que Nelson Rockefeller, a través del Comité de Coordinación de Asuntos Interamericanos, había destinado una suma de 250 000 de dólares como concepto de ayuda al cine mexicano. Por lo mismo, se consideraba al cine mexicano como una industria que respondía a las necesidades estadounidenses y a los intereses del Estado mexicano.

Ante ello, se decidió conformar la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que reunía en su interior a representantes de productores, directores, escritores, críticos, empresarios, técnicos, decoradores, músicos y distribuidores,⁹³ y cuyo primer acto fue realizar una carta para Will H. Hays, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Estados Unidos.

En dicho documento se daba cuenta de la penosa situación por la que atravesaban los estudios y de cómo la crisis del celuloide amenazaba no sólo con paralizar a la industria argentina, sino también con arrojar a la calle a una gran cantidad de trabajadores ante una quiebra inminente. Se necesitaba el apoyo estadounidense y, para ello, en el escrito se recurría al discurso panamericanista de la guerra: “el público argentino pueda seguir admirando las películas de Hollywood sin verse privado de ver las propias (películas). Con ello, la causa de la solidaridad americana se habrá afianzado en una de sus formas más activas y populares de difusión como lo es el cinematógrafo”.⁹⁴ También se escribió todo un párrafo para hablar de las cualidades de Franklin D. Roosevelt y de su política de buena vecindad y ayuda a un país hermano.

⁹³ “La Academia propiciará un movimiento para conseguir celuloide virgen”, *Heraldo del Cinematografista*, 27 de enero de 1943.

⁹⁴ “De la Academia”, *Heraldo del Cinematografista*, 24 de febrero de 1943.

Dicho acercamiento resultaba contradictorio ante la postura política del gobierno argentino, pues no se podía apelar a la solidaridad americana siendo el único país del continente en seguir neutral después de los ataques a Pearl Harbor. No obstante, el Departamento de Estado aprobó una dotación de película virgen para los argentinos aunque esto, lejos de verse con optimismo, despertó una serie de debates en el seno del empresariado nacional en torno a la forma en que debía aprovecharse dicho material.

Había dos opciones, por un lado, se planteó distribuir equitativamente el material, sin tomar en cuenta las listas negras de los agentes considerados profascistas, es decir mantener cierta autonomía y hacer respetar la neutralidad argentina sin importar los designios estadounidenses. Por el otro, tomar en cuenta las “recomendaciones” del Departamento de Estado y restringir el reparto del celuloide, asegurando que no se suspenderían los envíos, evitando con esto las catastróficas consecuencias para su industria. Ante ello, el gobierno decidió conformar una comisión integrada por representantes del Ministerio de Agricultura, del Instituto Cinematográfico del Estado, del Comité de Exportación, Kodak y de la Asociación de Productores de Películas Argentinas.

Cabe destacar que, a pesar de la llegada del material, no se solucionaba el grave problema de la pérdida en los mercados externos, pues el material sólo alcanzaba para cubrir escuetamente su mercado local. Esto hizo que las críticas se intensificaran y calificaran al cine mexicano como primitivo y sin importancia artística: “Para nosotros no hay guerra, ni dramas de refugiados, ni el mundo es otra cosa que una suerte de pasiones sentimentales como el final feliz obligado”.⁹⁵ Todo esto los llevaba a afirmar que se tenía la capacidad de superar al cine mexicano, por lo cual, se debía recurrir al uso de ciertas figuras: “El indio, el gaucho, el inmigrante, son venero inagotable, que esperan su argumentista, su productor, sus técnicos y sus actores”.⁹⁶

⁹⁵ “¿Es un peligro para el cine argentino el mexicano?”, *Heraldo del Cinematografista*, 7 de julio de 1943.

⁹⁶ *Ibidem*.

Un hecho que modificó las cosas fue el levantamiento del 4 de junio de 1943. La sublevación liderada por los miembros del grupo militar nacionalista, provocó el surgimiento de nuevos actores en el escenario político argentino. En vista de ello, el general Edelmiro J. Farrell sintetizaba el nuevo ideario político:

La Revolución de junio, no trajo un gobierno destinado a amparar privilegios de castas, de dinero o de apellido, impuso un gobierno para amparar el generoso concepto de un nuevo credo social, la libertad de vivir, de trabajar, de instruirse, de comer o de divertirse, que debe ser patrimonio de todos.⁹⁷

Surgió así una nueva relación entre los militares y los empresarios. La primera acción, fue poner fin al Instituto Cinematográfico, que fue sustituido por la Dirección General de Espectáculos. Del mismo modo, se organizó la Subdirección de Información y Prensa que tendría a su cargo la Dirección de Cinematografía con sus divisiones de abastecimiento, fomento y producción. Hubo un cambio de actitud en la relación del nuevo gobierno con respecto a la cinematografía, pues se desentendió de la producción y prefirió confiar sus recursos en las empresas privadas. Además, se prefirió la propaganda directa de los noticieros en lugar de los documentales extensos.⁹⁸

De forma paralela, la Dirección General de Fabricaciones Militares vendió a los estudios locales hasta cinco toneladas mensuales de nitrocelulosa líquida, especialmente preparada para elaborar el celuloide, con lo que la fábrica de película virgen Delta, que dirigía Orzabal Quintana y a la que pertenecían ejecutivos de la empresa cinematográfica Lumiton, se comprometió a transformar todos los químicos para realizar película virgen. Así, las películas se realizarían con materia prima elaborada en el país y se esperaba que las productoras suscribieran contratos a largo plazo para seguir adquiriendo el material.⁹⁹ La realidad es que

⁹⁷ “Palabras del general Farrell desde el salón de invierno”, en Archivo Intermedio, Secretaría de Prensa y Difusión, caja 1, expediente 1, 17 de mayo de 1944.

⁹⁸ María Florencia, et al., “Intervención estatal en la industria cinematográfica”, en *Cuadernos de cine argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*, Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005, p. 29.

⁹⁹ “Se hace película virgen en el país”, *Heraldo del Cinematografista*, 9 de agosto de 1944.

nunca se logró llevar a cabo todo lo que la industria local demandaba y lo poco hecho era de mala calidad, se gastaba demasiado y el producto final no era del agrado de todo el público.

Por lo anterior, el 20 de abril de 1944, la Asociación de Productores de Películas Argentinas, a través de la Dirección General de Espectáculos Públicos, solicitó la ayuda del Estado y su intervención para mejorar la situación en la que se encontraba la industria. Una de las solicitudes fue que se obligara a los exhibidores a proyectar en salas de primera fila cintas nacionales en un 33% como mínimo y, en las demás, en un 50% de las funciones mensuales. Ante ello, Mario Molina Pico, director de la dependencia señaló que los exhibidores tendrían hasta el 27 de abril para mandar sus observaciones y sugerencias, pero éstas no llegaron a recibirse, pues el gremio de exhibidores se manifestó abiertamente en contra de la iniciativa, que a su juicio atentaba gravemente contra su negocio.

Sin importar las quejas, el gobierno aprobó que todas las salas de cine del país fueran obligadas a exhibir cintas nacionales de la siguiente manera: en salas de primera fila se debía proyectar una película argentina cada dos meses durante siete días, contando sábados y domingos; en las demás se debía exhibir una película por mes durante siete días seguidos.¹⁰⁰ Los exhibidores se mostraron descontentos ante la medida porque los productores no podían asegurar cubrir el mercado local, sin mencionar la calidad de las cintas, lo que terminaría afectando sus ingresos.

Las reacciones hacia el Estado fueron muy hostiles. Se aseguraba que anteriormente a su participación, todo se solucionaba entre los mismos empresarios, pues las acciones tomadas evidenciaban una completa ignorancia y un desconocimiento del negocio del cine.¹⁰¹ Al final, era una resolución que no dejaba contento a nadie, pues los exhibidores lo apreciaban como una intromisión en su negocio y los productores esperaban otro tipo de apoyo, es decir, ayuda para

¹⁰⁰ “Todos los cines deberán pasar films argentinos a porcentaje”, *Heraldo del Cinematografista*, 9 de agosto de 1944.

¹⁰¹ “Realidad y perspectivas del negocio de cine en la Argentina”, *Heraldo del Cinematografista*, 23 de agosto de 1943.

conseguir el celuloide, eximirlos de impuestos o financiamiento directo en la realización de las películas.

En suma, era un ataque directo contra otras cinematografías, pues se buscaba disminuir la influencia de cintas que pudieran ser una competencia directa al cine nacional. Mientras las películas españolas eran escasas, las únicas que sobresalían como una amenaza seria, eran las emanadas de México. Así, los exhibidores entendían la lucha que se estaba gestando, pero no compartían los medios. El gremio cinematográfico quedó dividido en dos bandos: los productores exigiendo ayuda y una barrera al cine mexicano; y los exhibidores, que velaban por su negocio financiero, pues argumentaban que si el público comenzaba a preferir las cintas mexicanas por encima de las nacionales (Imagen 14), no había porque obstruir su distribución en el país.

Imagen 14. Publicidad de películas mexicanas en Argentina en 1944



Film, 6 y 20 de noviembre de 1945

El problema de la exhibición tuvo su punto álgido en la presidencia de Juan Domingo Perón. A pesar de ello, la forma despectiva de referirse al cine mexicano no cambió, pues el autor y crítico de teatro, Segundo B. Gauna, vicepresidente del gremio de prensa, se refirió a Cantinflas como un cómico que atentaba contra el buen gusto y la comicidad de buena ley. Además, reflexionaba en torno al cine argentino y la situación que atravesaba:

Por suerte, en la Argentina nos hemos librado, en materia de películas cómicas, de esos pretendidos humoristas, que sólo son payasos de mala muerte. En eso llevamos ventaja a los mexicanos, pues mientras nosotros pudimos despojarnos del lastre de cómicos como Buono-Striano o Ali Salem, ellos soportan todavía al suyo, Cantinflas.¹⁰²

El Ministro Plenipotenciario de Relaciones Exteriores y Culto, César Ameghino, proponía que lo mejor era ofrecer una disculpa pública, pues el actor mexicano ocupaba un lugar preeminente en la cultura nacional. Además, se recomendaba tener prudencia en bien de la cordialidad de ambas industrias cinematográficas, pues el conflicto podría generar serias medidas restrictivas. Al final, se procedió a ofrecer disculpas, señalando que se trataba de un comentario visceral y que evidenciaba un desconocimiento de la realidad cinematográfica mexicana.

1. *Sucesos argentinos*, la presencia de México en Argentina

El gobierno mexicano siguió de cerca las actividades cinematográficas de Argentina, al grado de que el embajador mexicano Octavio Reyes Spíndola visitó los estudios cinematográficos del noticiero *Sucesos Argentinos* (Imagen 15). Era el primer noticiero cinematográfico del país, se estrenaban sus cintas los días martes, cada película circulaba aproximadamente durante diez meses, y se contabilizaban hasta ese momento un total de 208 noticieros realizados, bajo el lema “Conozcamos lo nuestro”. Dicho noticiero fílmico se proponía mostrar los

¹⁰² “En la Argentina insultan al Cine Mexicano y a Cantinflas”, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, caja 10, expediente 58, 13 de junio de 1945.

principales aspectos de la vida argentina y se exhibía en Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile.¹⁰³

La gran difusión que alcanzaba y la labor que desarrollaba, llamó la atención de las autoridades mexicanas. En palabras del mismo embajador mexicano: “Deseo felicitar en forma sinceramente panamericana a la directiva de Sucesos Argentinos, institución cinematográfica de auténtica cultura y propaganda nacional”.¹⁰⁴ En ese sentido, era atrayente la oportunidad que representaba emplear un documental fílmico argentino como medio de propaganda:

El cinematógrafo es, sin duda alguna, uno de los vehículos de propaganda más formidables y efectivos con que cuenta la humanidad. Su poder de convencimiento no tiene límites; actúa directamente sobre el espíritu colectivo de las masas; modifica y transforma conceptos y apreciaciones; modela y orienta en algunos casos el subconsciente humano, al que ofrece fuerza y seguridad.¹⁰⁵

¹⁰³ “Noticiero cinematográfico Sucesos Argentinos” AGN, FMAC, expediente 523.3/45, caja 598. 29 de Julio de 1942

¹⁰⁴ “Visita nuestra casa el Embajador de México”, en *Cine Argentino*, 30 de julio de 1942.

¹⁰⁵ “El embajador de México en la Argentina, Carta del Dr. Octavio Reyes Spíndola escribe para Cine Argentino”, en *Cine Argentino*, 31 de julio de 1942.

Imagen 15. Reunión del embajador de México y Antonio Ángel Díaz
(director de *Sucesos Argentinos*)



Cine Argentino, 31 de julio de 1942

El acercamiento entre las autoridades mexicanas y el director de *Sucesos Argentinos* fueron evidentes, llegando al punto de que el embajador Octavio Reyes Spíndola ofreció una comida en honor de Antonio Ángel Díaz, para celebrar que mediante su noticiero se erradicaba la ignorancia entre las naciones latinoamericanas. Algunos invitados a dicho evento fueron: el embajador de Uruguay, Martínez Thedy; el embajador de Brasil, Francisco de Paula Rodríguez; el embajador de Chile, Conrado Ríos Gallardo; el secretario del embajador de México, Edmundo Enciso Rodríguez.

Fue tanto el interés del plenipotenciario mexicano, que solicitó una reunión con Antonio A. Díaz. En dicha reunión, lo convenció de que incluyera noticias e imágenes de México, mismos que debían ser mandados directamente por el gobierno mexicano. En palabras del mismo embajador:

Vendría a proporcionar ventajosos resultados para conseguir una amplísima difusión cinematográfica de los acontecimientos sobresalientes de nuestra vida nacional, acontecimientos que cobran mayor significación y alcances en los países de estas latitudes, dado el momento político que vive en la actualidad

nuestra patria, a raíz de los últimos acontecimientos internacionales...al hacer llegar a los países de Sudamérica, una visión real y objetiva.¹⁰⁶

Una situación que favoreció la postura del embajador mexicano, fue que recientemente se había firmado un convenio entre *Sucesos Argentinos* y el régimen franquista, para permitir la exhibición de sus películas en España. Así, se abría la posibilidad de que la audiencia española conociera la situación mexicana, en un periodo donde existía una ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España.

El proyecto fue aprobado por el presidente Manuel Ávila Camacho el 24 de septiembre de 1942 y quedó a cargo de Jaime Torres Bodet. Es interesante señalar que tanto el proyecto mexicano tenía el objetivo de promover una imagen conveniente sobre la nación en los demás países de América y la mejor manera de lograrlo era difundir las fiestas patrias, la cultura popular y, los avances realizados por el gobierno. Pero, al mismo tiempo, se intentaba destacar también las bellezas argentinas, para disimular y disfrazar la propaganda mexicana. El objetivo era ser visualizado como uno de los dos grandes polos culturales y de referencia política, como lo expresaba Antonio Ángel Díaz: “México o la Argentina, la actividad industrial, política, deportiva, el acontecimiento científico, la labor cultural de los grandes hombres de todos los países, sean conocidos en todas partes”.¹⁰⁷

El primer experimento de propaganda fue en el *Noticiero número 219*, que se centraba en la figura del héroe venezolano Simón Bolívar como un baluarte del panamericanismo, justo cuando iba a ser estrenada en territorio argentino la película mexicana *Simón Bolívar*, misma que el diario principal del noticiero calificaba así: “Suntuosamente presentada, significa un loable esfuerzo de la

¹⁰⁶ “Carta del Embajador Octavio Reyes Spíndola a Manuel Ávila Camacho” AGN, FMAC, expediente 523.3/45, caja 598. 3 de agosto de 1942.

¹⁰⁷ “Nuestro director general, Sr. Antonio Ángel Díaz, sintetizó en una oportuna alocución las bases del noticiero de las américas”, en *Cine Argentino*, 8 de octubre de 1942.

cinematografía de México que, a pasos agigantados, marcha hacia su propio y verdadero destino”.¹⁰⁸

2. Reacciones al nuevo panorama cinematográfico

Como se dijo antes, el 4 de junio de 1943, tuvo lugar el golpe de Estado en Argentina que derrocó al gobierno constitucional del presidente Ramón Castillo, y representó un cambio en la relación del empresariado local con los nuevos gobernantes del país, pues se aprovechó la coyuntura para realizar un llamado al Estado para que apoyara al cine nacional:

No olvidemos nunca, pero nunca, que al público hay que educarlo, corregirlo y encauzarlo...porque el teatro, la radio y el cine transponen las fronteras del país y llevan a otros pueblos la sensación de lo que se es. Y francamente, hoy por hoy, al estar las muestras exportadas y aun a las que quedan en casa, la producción argentina es en estos tres renglones, como para bajar los ojos, salvo muy honrosas excepciones que confirman la regla general.¹⁰⁹

La razón de la crisis no podía ser únicamente la carestía de película virgen. En ese sentido, el empresariado nacional, con espíritu autocrítico, enumeraba otras posibles causas: no se había logrado realizar una película desde 1941 que alcanzara un éxito económico fuera de las fronteras políticas; el alto pago a los actores principales de las películas, sin que éstas tuvieran la capacidad de recaudar los mismos ingresos que en otros años; la competencia desleal del cine mexicano, pues gozaba del apoyo estadounidense. De hecho, los empresarios dieron opciones para revitalizar el cine argentino, entre otras, como era abaratar las películas, reducir costos en la elaboración y, aprovechar el estilo de vida de la ciudad de Buenos Aires como muestra de la vida argentina

Aunado a ello, se observó el éxodo de un gran número de estrellas consolidadas.¹¹⁰ Eran muy diversas las causas que explican la migración de actores argentinos a suelo mexicano. Sin embargo, es posible ubicar tres grandes grupos: el primero, conformado por aquellos que fueron convocados directamente por

¹⁰⁸ “Bolívar en el cine”, en *Cine Argentino*, 19 de septiembre de 1942.

¹⁰⁹ “Deben triunfar los mejores”, en *Micrófono estrellas*, 2 de julio de 1943.

¹¹⁰ “¿Éxodo de artistas argentinos a Méjico?”, en *Micrófono estrellas*, 1 de septiembre de 1943.

productores mexicanos y que gozaban de fama internacional, como fue el caso de Luis Sandrini; el segundo, cuyo traslado estuvo ligado a razones políticas durante el gobierno peronista como, por ejemplo, Libertad Lamarque y Tulio Demicheli; y, el tercero, los que debieron partir cuando se instaló la Revolución Libertadora que derrocó al gobierno peronista.¹¹¹

La llegada a México de actores, escritores o argumentistas, no fue un fenómeno exclusivo de los artistas argentinos, pues la industria cinematográfica mexicana procuró la inclusión de sujetos representativos de diferentes países latinoamericanos, para convertirse en un lugar privilegiado como fuente de trabajo y en una especie de Hollywood hispano.

La cinta que mejor evidenció la relación entre México y Argentina es *Cuando quiere un mexicano* (1943), del director Juan Bustillo Oro, con interpretación de Jorge Negrete, Amada Ledesma y Enrique Herrera, estrenada en el Cine Alameda y que duró en cartelera cuatro semanas. En la trama de la película, la caprichosa y rica Mercedes, interpretada por Amada Ledesma, termina en los brazos de Jorge Negrete (Imagen 16), ironizando así sobre los estereotipos culturales, porque mientras los mexicanos son “bárbaros revolucionarios”, las argentinas son insolentes y vanidosas. En el mismo argumento, los personajes afirman que en México se pecaba de democráticos, mientras que en Argentina eran clasistas y autoritarios.¹¹² Finalmente, la argentina termina cayendo a los pies del mexicano suplicando por su amor ¿México conquistaba a la Argentina?

¹¹¹ Carmela Marrero Castro “Entre lo cosmopolita y lo vernáculo: textualidades transnacionales de escritores argentinos en el cine clásico mexicano”, en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.) *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, 2016, p. 35.

¹¹² Ricalde Castro y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 137-138.

Imagen 16. *Cuando quiere un mexicano* (1943)



La llegada del general Juan Domingo Perón a la presidencia afectó la relación entre las industrias de celuloide de ambos países. En la filmación de la película *La cabalgata* (Eduardo Boneo, 1945), donde participaron Libertad Lamarque y Hugo Carril, como actores principales, la actriz secundaria era Eva Duarte, que en ese momento era la pareja sentimental del coronel argentino. El problema es que había ciertos tratos especiales, como pasar por alto su impuntualidad, lo cual desembocó en algunos problemas, como la cachetada que Libertad Lamarque le propinó a esta actriz. Como consecuencia, Lamarque se autoexilió de Argentina, con el pretexto de una gira comercial por todo el continente que terminó con su arribo a México,¹¹³ donde se le presentó el proyecto de realizar una cinta bajo la dirección de Luis Buñuel. Esto dio lugar a la película *Gran Casino* (Luis Buñuel, 1946), en la que participó al lado de la estrella mexicana Jorge Negrete.

¹¹³ *Entrevista a Libertad Lamarque*, Archivo de la Palabra, PHO-2-78. Libertad Lamarque se hizo popular gracias al cine que tuvo como primicia musical el género del tango. Sin embargo, al ocurrir los conflictos con Eva Duarte se vio en la necesidad de autoexiliarse, lo que fue mal visto dentro de la nación rioplatense y que finalmente provocó una campaña de desprestigio en contra de su persona.

Como era de esperarse, se prohibió la exhibición de la cinta en Argentina. Ante ello, Jorge Negrete intervino sacando provecho de su popularidad y en calidad de artista- diplomático, mandó una carta a Perón, donde exponía lo siguiente:

No sería absolutamente sincero con Vuestra Excelencia si correspondiendo al honor y a la simpatía que me muestra no le expresara el sentimiento de pena que me ha causado la noticia de que mi última película, *Gran Casino*, que dediqué con tanto cariño al pueblo argentino, ha sido prohibida por la Dirección General de Espectáculos Públicos.

Gracias a su popularidad o al empleo de palabras adecuadas, se permitió la exhibición de una película que no tenía como finalidad la difusión de propaganda. En realidad, era la única cinta mexicana que hasta ese momento había tenido restricciones para su proyección en el país sudamericano. Pero era evidente que el ataque frontal era hacia Libertad Lamarque, mas no hacia la cinematografía mexicana y, mucho menos, hacia Jorge Negrete.

El fin de la Guerra

A la gran mayoría de países le preocupaba qué pasaría después del fin de la guerra y cómo afectaría el reacomodo geopolítico a América, que había colaborado principalmente como abastecedor de materias primas para los aliados. Para México, la principal preocupación era sí podrían obtener préstamos económicos o financiamiento a fin de comenzar un proceso industrializador más completo.

Además, Estados Unidos empezaba de nueva cuenta el despliegue avasallador de su industria cinematográfica, a fin de recuperar los mercados que había dejado durante el conflicto armado. De hecho, Irving Maas vicepresidente de la empresa Fox, aseveraba que México ya planeaba cómo verse beneficiado del panorama inmediato de la posguerra. Ante ello, era indispensable idear un plan para arrebatarse los mercados hispanoparlantes consolidados para su industria

cinematográfica, afectando gravemente el desenvolvimiento de Hollywood en la región.¹¹⁴

La industria mexicana del celuloide se planteó la necesidad de buscar nuevos destinos. La solución más factible era España, por la ventaja del idioma,¹¹⁵ pero el gran problema era que se habían roto relaciones diplomáticas con la “Madre Patria” desde la llegada de Francisco Franco al poder. De este modo, en vísperas del fin de la coyuntura que había representado la Segunda Guerra Mundial, el gobierno mexicano tenía que hacerle frente a un coloso como era Hollywood y, paralelamente, afrontar presiones internas a fin de cambiar su postura política con la intención de favorecer a su industria del cine.

Pero el cine mexicano tenía que pelear también contra la imposición del gobierno estadounidense de reducir la exportación de película virgen con destino a México.¹¹⁶ Al mismo tiempo, se redujo el financiamiento económico por parte de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos al Banco Cinematográfico.¹¹⁷ Todo el peso de sostener y vigilar a la industria cinematográfica recayó entonces en el Estado. Al mismo tiempo, tenía que redefinir su posicionamiento político y, con base en ello, dictar los lineamientos que seguiría la industria cinematográfica. Sin guerra, todo apuntaba a que las películas de “propaganda” impulsadas por el mismo gobierno perdían su temática de fondo y su finalidad estratégica.

Aunado a lo anterior, estalló el conflicto sindical del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que agrupaba a todos los elementos de la misma industria. Todo inició cuando la rama de la producción (actores, autores, compositores, músicos, técnicos manuales y directores) decidió sustituir a Enrique Solís de su puesto como líder de dicha agrupación. Sin embargo, el mismo Solís contaba con el apoyo de Salvador Carrillo, que adquirió en torno a

¹¹⁴ “Maas Sees Rosy Future for pix in Cent. Amer.”, *The Film Daily*, 21 de septiembre de 1945.

¹¹⁵ “Asociación de productores y distribuidores de películas mexicanas”, 1945, en AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-2495-5.

¹¹⁶ “Reducida cuota de película virgen para México” en *Cine Gráfico*, 7 de enero de 1945.

¹¹⁷ “Faltan Créditos” en *Cinema Reporter*, 25 de mayo de 1946.

su figura el apoyo de los exhibidores y trabajadores de la distribución. Por ello, se desconoció el acuerdo y, en una nueva asamblea, abofeteó a Gabriel Figueroa que para el momento era ya ampliamente reconocido y gozaba de un gran prestigio dentro de la industria. Así, el fotógrafo se unió a Jorge Negrete y a Mario Moreno “Cantinflas” para aprovechar su popularidad y darle mayor fuerza a su movimiento. Finalmente, hubo una escisión al interior del sindicato, dando como resultado que el ala de la producción formara el nuevo Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), mismo que reconoció el presidente Manuel Ávila Camacho el 3 de septiembre de 1945.

Para evitar mayores confrontaciones, se decidió que el STPC se encargaría de la producción de largometrajes en estudios cinematográficos y en exteriores; el STIC quedaba autorizado para elaborar noticieros y cortometrajes, además de encargarse de la distribución y exhibición de las películas en todo el territorio nacional.

Una de las consecuencias fue que el mismo STPC obligó a que los productores que intentaran rodar una película, tendrían que contratar “staffs” completos, integrados por técnicos manuales, independientemente de si eran requeridos sus servicios. Por otra parte, la sección de directores impidió la admisión de nuevos elementos que no proviniera de sus propias filas, es decir se instauraba la política de puertas cerradas y sólo se permitiría el acceso a aquellos realizadores extranjeros prestigiosos que no vinieran a aprender.

El año de 1946 no sólo significó que la Segunda Guerra Mundial había finalizado, también conllevaba un cambio político en México, pues se avecinaban las elecciones para elegir a un nuevo presidente. En medio de dicha coyuntura, la empresa CLASA FILMS presentó al gobierno mexicano un proyecto de propaganda fílmica gubernamental, del mismo modo que lo había realizado dentro de la presidencia de Lázaro Cárdenas.

En dicho proyecto se aseveraba que, conforme se veía el panorama mundial, era indispensable ser conscientes de que la cinematografía era popular, y por ello se garantizaba una extensa penetración. Se llevaría a cabo el proyecto:

“Consiste el proyecto en producir y exhibir en la mayor parte de los salones cinematográficos del país, una serie de 12 a 20 reportajes, presentados no como una propaganda oficial, sino como un servicio que la industria cinematográfica proporciona al público para su información”.¹¹⁸

Se pretendía presentar las grandes obras que había realizado el gobierno bajo la administración de Manuel Ávila Camacho y, en ese sentido, se repetían las temáticas del viejo acuerdo de los años treinta. Se pensaba filmar: carreteras, ferrocarriles, aviones, marina y transportes en general; el reparto ejidal, la producción rural, las condiciones de vida de los campesinos, la organización de los ejidos y la modernización de la agricultura.

Llama la atención que en el proyecto se mencionaran reportajes especiales, como filmar lo realizado en el valle del Mezquital y otro relativo a la industria petrolera. El primero de ellos, tenía la misma temática que empleó el gobierno cardenista cuando aprovechó el éxito de la película *Allá en el Rancho Grande*; mientras que, la segunda era el símbolo del Estado Mexicano reclamando la soberanía nacional.

Sin embargo, el proyecto fracasó. La empresa CLASA pensó que al gobierno mexicano le interesaba seguir creando un aparato paralelo a la industria cinematográfica, para poder filmar sus propias películas, pero durante el avilacamachismo, mediante la Secretaría de Gobernación, se encontraron otros medios y mecanismos para interferir en la filmación de películas.

A partir de entonces se utilizó el control legal mediante un reglamento, junto con el control financiero, para lo cual el Banco Cinematográfico debía dar la aprobación de los argumentos de las películas para poder ser filmadas o exhibidas. Es así que el nuevo panorama había cambiado, no sólo la política gubernamental en torno al cine, sino también su postura sobre cómo hacer propaganda fílmica.

¹¹⁸ “Proyecto de CLASA FILMS” AGN, FMAC, 523.3/10, caja 597. 3 de mayo de 1946.

Ello ayuda a explicar por qué el gobierno mexicano en 1946 decidió no aprobar el proyecto para realizar propaganda fílmica con CLASA.¹¹⁹

La repercusión de la guerra

La ideología del panamericanismo había demostrado su eficacia durante la guerra, pues había logrado crear una comunidad imaginaria entre las naciones americanas. Más allá de presentarlas como las grandes hermanas que debían defenderse mutuamente en caso de un ataque que proviniera del exterior, la realidad era que Estados Unidos las visualizaba como las hijas, a quienes se debían proteger, y al mismo tiempo, señalar los lineamientos por los cuales se debían conducir. Difícilmente el fin del conflicto armado significó un rompimiento con esta ideología, ya que, si bien el gobierno de Washington dejó de emplearla como discurso político, en sus actividades se veía un reflejo de esta misma postura y el más claro ejemplo fue la formación de la OEA.

Durante el último año de guerra en 1945, el Departamento de Estado seguía preocupado por la propaganda que se estaba desarrollando en Latinoamérica. Tal vez los países del Eje estaban perdiendo terreno y fuerza, a raíz de sus derrotas en los campos de batalla, pero la España franquista seguía proyectando hacia este continente su postura ideológica del hispanismo: “La falange española, representativa de las fuerzas del Eje, está organizada admirablemente y hace todo lo posible por mantener en fermentación al continente y atribuir todo el mal a los Estados Unidos”.¹²⁰ Por lo cual, era imprescindible continuar con los esfuerzos de contrarrestar este tipo de información y más cuando la propuesta del hispanismo parecía amoldarse al nuevo panorama mundial que se comenzaba a gestar,

¹¹⁹ Esto coincide con lo que pasó con el proyecto de la SEP el mismo año, para elaborar propaganda fílmica.

¹²⁰ “¿Cuál es el problema palpitante en América Latina?”, 16 de junio de 1945, en Reel 1 of 35, México Internal Affairs, Confidential U.S. State Department Central Files: Internal Affairs 1945-1949. Part II. Social, Economic and Industrial Affairs.

mirando a la URSS como la gran enemiga de la democracia. Así lo deja ver esta nota:

En América hay una gran intensificación de la actividad comunista...México es el centro estratégico de la intriga roja en el hemisferio occidental...Los comunistas alardean que, operando desde México establecerán el primer soviét mundial en Ecuador, Colombia y Venezuela...Al mirar el negro horizonte internacional, nuestros ojos se vuelven hacia la Católica España contra la que están enderezando denuestos, calumnias y toda clase de ataques. Es una gloria de España el compartir con Cristo y con la Iglesia el odio de los enemigos del catolicismo.¹²¹

Por ello, se siguió con la labor de proyectar películas con temática panamericana, como la cinta de Walt Disney, *Los Tres Caballeros* (1944), estrenada en México. A pesar de que fue bien recibida en diversas partes de América Latina, en México hubo grandes críticas a dicha cinta: “la época en que se aplaude que un país se ilustre por el símbolo de un ave de corral con pistolas y desplantes a la Jorge Negrete, como este propio artista ha renunciado a otra expresión y a otra personalidad que no sea la de Pancho Pistolas humanizado que encarna en todas sus películas...la visión de México que esta película presenta, me parece lamentable”.¹²²

Tenía razón Salvador Novo al criticar la manera en que se había ironizado la imagen de Jorge Negrete, pero también es cierto que la mayor parte de las audiencias latinoamericanas ubicaban sin problemas el estereotipo del macho mexicano encarnado y enfundado en este actor vestido de charro. La película en sí misma es un recuento de estereotipos nacionales, que se completaban con José Carioca y el Pato Donald.

La trama de la película comienza cuando el Pato Donald abre un regalo de sus amigos sudamericanos. A partir de este momento, comienza su travesía a lo largo del continente americano, donde se encuentra con dos amigos: José

¹²¹ “España o Rusia”, 19 de Mayo de 1945, en Reel 1 of 35, México Internal Affairs, Confidential U.S. State Department Central Files: Internal Affairs 1945-1949. Part II. Social, Economic and Industrial Affairs.

¹²² Salvador Novo, *Op. Cit.*, p. 235.

Carioca y Pancho Pistolas. Finalmente, estos nuevos amigos del personaje estadounidense, le mostrarán y enseñarán la cultura latinoamericana, envuelta en festividades populares.

La Buena Vecindad siguió presentándose en el discurso oficial del gobierno mexicano para que el gobierno norteamericano no se olvidara de su antiguo aliado. Ante los ojos oficiales del Estado mexicano, Estados Unidos seguía siendo ese amigo que podía ayudar y comprender la situación de los países latinoamericanos y, en concreto, de México.

En este marco, sólo falta recordar la película *Los Tres García* (1946), del director Ismael Rodríguez, con las actuaciones de Pedro Infante y Abel Salazar, estrenada en el Cine Colonial con cuatro semanas de duración en cartelera. La cinta iba más allá del grito de Pedro Infante: “¡Viva el panamericanismo y el acercamiento de las americanas!”. En la misma trama, los tres primos García conocen a su prima lejana de nombre Lupita Smith, nacida en Estados Unidos, a la cual llamaban despectivamente “la rata blanca”. Sin embargo, en el transcurso de la cinta acaban descubriendo que ella no desconoce la cultura mexicana y, por el contrario, es amigable y habla español. Además, tanto ella como su padre sienten admiración y respeto por el traje de charro mexicano. Si bien en un principio los tres hombres mexicanos se presentan orgullosos y con la intención de conquistar a esa bella joven, con el tiempo se enamoran todos de ella, y comienza una relación de cordialidad entre ambas partes. Tal vez no podían llevarse bien entre los tres charros mexicanos, pero la historia cambiaba cuando se dirigían a su encantadora prima que no tenía ningún problema en hablarles a sus compañeros de aventuras en español.

La unidad nacional en pantalla

Para entender cómo el cine mexicano se vio influenciado por una corriente ideológica que lo impregnó, es indispensable contemplar que, además del

panamericanismo, también influyó el nacionalismo que se instauró en el discurso de los gobiernos posrevolucionarios.¹²³

Este discurso se expresó en dos vertientes: el “ser” y el “deber ser”. El primero era la realidad mexicana, es decir, la situación sociopolítica y económica con sus contrastes sociales y tensiones políticas; mientras que el “deber ser” era la situación a la que se aspiraba, aquella lejana de la realidad, en la cual no había problemáticas y discrepancias políticas como las de la realidad. Por lo cual, se dio la formación de estereotipos que identificaran lo que “era ser mexicano”, es decir, ese individuo sin conflictos políticos, sociales y económicos.

Así, la vida provinciana llegó a idealizarse. Dentro de este microcosmos que era la hacienda o el pueblo se evitaba hacer referencias a un acontecimiento ajeno a este pequeño universo, lo que facilitaba la traspolación de una historia ocurrida en un pueblo lejano en la provincia mexicana a uno en Sudamérica. Esto, finalmente, familiarizaba al público con el charro mexicano que a partir de la cinematografía se exportaba por el todo el continente como modelo del macho latinoamericano. Ejemplo de ello se encuentra en las cintas: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1943), *Ay Jalisco no te rajes* (Joselito Rodríguez, 1942) y *Cuando quiere un mexicano*.

En este pequeño universo, el héroe por excelencia era el charro. El macho mexicano se idealizó a tal grado de convertirlo en un estereotipo dentro de las películas: eran altaneros y presuntuosos. Ejemplo de ello era Tito Guízar burlándose del ejército italiano, o Jorge Negrete entonando canciones panamericanas.

La representación de la mujer se ubicó en dos extremos: la mujer abnegada y la llena de vicios. A partir de dichos estereotipos, vamos a encontrar dos símbolos: “la mujer es mencionada de diversas maneras, pero los extremos son

¹²³ Ricardo Pérez Montfort, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)” en *Política y Cultura*, Núm. 12, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1999, p. 178.

dos: o es devoradora, mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos, o bien la madre gestora que media con las esferas supremas”.¹²⁴ Sin embargo, la fortaleza de la mujer estaba en el amor que profesaba hacia su amado y el sacrificio que estuviera dispuesta a realizar.

Sin importar la temática en la cual se desarrollara el papel femenino, lo importante era resaltar sus virtudes en una sociedad patriarcal. Entonces la mujer era insertada en la sociedad dependiente de la figura masculina, ya fuera hija, hermana, esposa o amante. Era fundamental estar bajo el cobijo de un hombre o de lo contrario era propensa a sufrir los avatares de la suerte y degenerar en una prostituta.

Las mujeres eran bonitas sólo si vestían atuendos con faldas, trenzas y cargaban el agua en un jarro por encima del hombro con su figura contorneada, además de tener los ojos grandes. Lo indispensable es que formaban un todo. Acompañadas por el charro, el resultado era una escena costumbrista, que buscaba resaltar las tradiciones y el nacionalismo encarnado en estos personajes orgullosos de su tierra, pero solidarios, sin soportar una ofensa hacia su persona o la de su pareja.

El discurso nacionalista de la unidad nacional permeó en la sociedad mexicana, a través de canciones, historietas, cuentos y desde luego el cine. Se construyó un nuevo imaginario de la nación y, en ese sentido, se apeló a valores conservadores que enaltecían a la mujer como madre devota y a la familia como pilar de la sociedad.

Ello ayuda a explicar que en las películas de la época aparecieran modelos de comportamiento para la mujer y el hombre. Es así, que en la película *Que lindo es Michoacán*, al atascarse el vehículo, la mujer (Gloria Marín) sólo observa sin bajarse del carro, cómo el hombre (Tito Guízar) hace todo lo posible por sacarlo de la zanja en la que había caído (Imagen 17). La mujer debía ser débil, frágil y

¹²⁴ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, 1998, p. 75.

protegida por el hombre, mientras que la figura masculina debía ser fuerte y estar siempre dispuesto a defender la honra de su amada.

Imagen 17. *¡Qué Lindo es Michoacán!* (1942)



Esta imagen chocaba con la realidad, pues en medio del proceso industrializador que comenzaba a vivir México, aparecían estos personajes que jugaban a favor del gobierno, porque entre ellos no había conflicto de clase, ni siquiera una alusión a las desigualdades económicas. Por el contrario, sólo existían conflictos personales que no ponían en entredicho la estructura sociopolítica.

Cabe señalar que no todas las cintas que se realizaron fueron de esta temática, pero sí es indispensable considerar que este tipo de cintas fue la que el gobierno aprovechó para realizar su propaganda política. Existía el antecedente de *Allá en el Rancho Grande* de haber llamado la atención del público latinoamericano, por lo cual sólo se montó lo nuevo sobre una plataforma temática que se venía desarrollando. De manera que el charro mexicano no sólo estaba orgulloso de su tierra sino que, al mismo tiempo, era enemigo del fascismo.

Al parecer, entre el público latinoamericano eran de mayor popularidad este tipo de cintas, a pesar de que se empezaron a realizar otro tipo de películas inspiradas en novelas europeas, como fue el caso de *El Jorobado* (Jaime Salvador, 1943) y *El Conde Montecristo* (Chano Urueta y Roberto Gavaldón, 1941). A pesar de ello, siempre se procuró seguir por el camino que ya había comprobado ser

exitoso: “nuestro deber es insistir en la urgente necesidad de cuidar el mercado de nuestras películas brindándoles temas realmente americanos, que son los que nos han abierto los mercados en Centro y Sudamérica”.¹²⁵ Habrá que reflexionar si era el cine que más convenía comercialmente o por el contrario, era el más idóneo políticamente, dadas las características del periodo, ya que como se mostró en las páginas anteriores, estas cintas que idealizaron la provincia y al charro cantor, de fondo se prestaban muy bien para las alusiones al panamericanismo. Entonces, parecería que era la cinematografía que más convenía que se difundiera en Latinoamérica.

Era indispensable dejar en claro que siempre se estaría dispuesto a dar la vida por este territorio en caso de ser necesario. Esto se aprecia en la cinta de Raúl de Anda, *Soy puro mexicano* (1942),¹²⁶ en la cual Pedro Armendáriz encarna a un revolucionario, que por error descubre que en una hacienda se han reunido los representantes del Eje Berlín-Roma-Tokio y que conspiran para derrotar a los aliados. Finalmente, el joven revolucionario ayuda a una agente estadounidense a poner término a la conspiración fascista en territorio mexicano.

Consideraciones finales

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, el panorama era muy claro sobre qué política iba a seguir México en torno a este conflicto. Uno de los factores que finalmente influyeron en la adopción de su postura internacional, fue la cercanía con Estados Unidos. En ese sentido, no sólo se compartían frontera territorial sino que, al mismo tiempo, el cerco naval impuesto en el océano Atlántico obligaba al gobierno de Ávila Camacho a ponderar lo más conveniente para la nación. En estas circunstancias, lo más idóneo era aliarse con el gobierno de Washington en su cruzada contra las potencias del Eje.

¹²⁵ “Ojo al parche, señores productores” en *Cine Gráfico*, 27 de marzo de 1943.

¹²⁶ “Invitación al Sr. Presidente Manuel Ávila Camacho para el estreno *Soy Puro Mexicano*” AGN, FMAC, expediente 523.3/48, caja 598. 11 de septiembre de 1942

De esta manera el gobierno mexicano abrazó la política estadounidense de la buena vecindad y el panamericanismo para hacerle frente ideológicamente al fascismo europeo. En esta coyuntura surgió el proyecto de impulsar el cine en México con la intención de realizar propaganda a favor de la causa aliada.

El Estado mexicano utilizó la industria cinematográfica y a sus actores más famosos de la época, como Cantinflas y Jorge Negrete. La intención era proyectar cintas afines a su postura internacional sobre el contexto bélico. Empero, esto provocó roces con Argentina. Por dos razones: la primera, es que su industria de cine comenzó a verse mermada por la carencia del celuloide, mientras que el cine mexicano gozaba de los frutos de haberse aliado con Estados Unidos; en segundo lugar, la nación rioplatense no siguió las políticas del gobierno de Washington en torno a la guerra, lo que se tradujo en desarrollar un modelo de política internacional diferente al planteado por México.

En este contexto, el gobierno mexicano construyó el discurso de la Unidad Nacional con el pretexto de la amenaza externa que significaban las ideologías radicales del fascismo, el nazismo y el hispanismo. El principal objetivo, era frenar la polarización social ocurrida al final del cardenismo y construir un imaginario de la nación mexicana. En ese sentido, se prefirió evadir la realidad e ignorar los desequilibrios sociales y, en su lugar, mostrar en la pantalla, películas adornadas con música para olvidar la situación complicada que se enfrentaba.

Capítulo 4. El cine de interés nacional. El progreso alemanista en pantalla, 1946-1952

“México carece de agua, carreteras, caminos vecinales, alfabeto y moralidad oficial, esos son los primeros apremios”

Diálogo del Presidente Miguel Alemán en la película *Río Escondido*

Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo principal mostrar cómo se transformó la propaganda cinematográfica realizada por el Estado Mexicano en un nuevo contexto. Por un lado, en el exterior, la derrota de las potencias del Eje y el inicio de la Guerra Fría y, en el interior, la llegada de Miguel Alemán Valdés a la presidencia, conllevaron un cambio en el discurso nacionalista para amoldarlo a los nuevos tiempos.

Se enarboló el discurso de un nuevo hombre de la revolución, que debió ser identificado con el proyecto de industrialización y un país cosmopolita donde la clase media y el empresariado nacional serían el objetivo de la nueva fase de la revolución. Sólo había que administrar el país, pues las bases ya habían sido sentadas para llevar al pueblo mexicano hacia aquella panacea de la modernidad.

Se decidió organizar el capítulo partiendo de la explicación del contexto mundial, que provocó un cambio en la postura del Departamento de Estado y su concepción del cine como medio de propaganda, para proseguir con el modelo económico del presidente Alemán, que pugnó por modernizar el país a través de la industrialización por sustitución de importaciones. Así, se indaga el papel que jugó la industria cinematográfica en este nuevo proyecto del gobierno.

Posteriormente, se adentra en el nuevo impulso que se le dio a la industria cinematográfica a partir de las políticas e iniciativas del Estado, para fomentar lo que denominó el cine de interés nacional. Dicho cine trajo consigo el discurso de un nuevo hombre revolucionario, institucional y universitario como los licenciados que en el momento administraban y gobernaban el país.

Sólo de esta forma, se explica la importancia de películas como *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), que ejemplifica el ideario político del alemanismo y, por ello, se presentó en el Festival Internacional de Bruselas, para difundir la labor del Estado revolucionario.

Resulta indispensable abordar también el trabajo del general Juan F. Azcárate, quien se convirtió en el realizador oficial de la propaganda fílmica. Sin embargo, para comprender mejor lo que el gobierno entendió por cine de interés nacional, se decidió analizar también los proyectos que fracasaron, a fin de observar cuáles eran los objetivos y temáticas que se perseguían. Finalmente, se llega a examinar cómo este nuevo discurso nacionalista permeó a otras esferas de la cinematografía, que buscaban mostrar al nuevo hombre revolucionario, pero en un país que evidentemente se había hecho cosmopolita y en donde confluían nuevos problemas nacionales, propios del proyecto de industrialización.

Al margen del nuevo orden

Aun se podía respirar la pólvora de las batallas en el Pacífico cuando los aliados comenzaban a preocuparse por la manera en que se organizaría el mundo, una vez que se consiguiera la victoria total sobre las potencias del Eje. Italia ya había sido vencida al igual que Alemania, cuando las tropas del Ejército Rojo y las comandadas por los estadounidenses hicieron su entrada triunfal en Berlín, con lo cual, sólo faltaba Japón para dar por concluida la gran guerra.

Una vez que se venció el enemigo común (Alemania) había que comenzar a debatir la manera de reorganizar y dividir el mundo, principalmente Europa, en donde la parte oriental había sido ocupada por las tropas de José Stalin. Ante ello, surgía la preocupación de Franklin D. Roosevelt por evitar la expansión del modelo político ruso. En conclusión, la contienda bélica provocó que las antiguas potencias como Gran Bretaña y Francia terminaran devastadas y, ante esta situación, los grandes vencedores fueron la URSS y Estados Unidos, con visiones y proyectos totalmente distintos. Esta controversia sobre la manera de concebir la nueva

división geopolítica fue lo que enfrió las relaciones entre ambos países hasta el grado de visualizar al otro como el enemigo y amenaza para la estabilidad. La prensa mexicana dio seguimiento a esta situación: “ha reaccionado la opinión oficial del vecino país (Estados Unidos) representada por un buen número de Senadores, quienes sin rodeos ni eufemismos, han declarado que ha venido el momento de detener la política rusa, la cual, según todas las apariencias, amenaza tomar la supremacía hoy que se tratan de arreglar los destinos del mundo para la nueva vida”.¹

A partir de este conflicto entre las dos nuevas potencias emergidas de la Segunda Guerra Mundial, inició el periodo al que se le llama Guerra Fría. ¿Qué pasaba con América Latina en este nuevo contexto de incertidumbre mundial?

Antes de terminar la guerra, justo cuando la balanza se comenzaba a inclinar en favor de los aliados, los medios mexicanos mostraron una preocupación por el panorama que se avecinaba, no sólo para esta nación, sino para el continente en general, pues no cabía duda que estaban colaborando con el bando que saldría victorioso. Pero ¿qué estatus le daría esto a México en un nuevo orden global? Dos temas estaban en el aire: el primero de ellos, si la política del Buen Vecino era sólo momentánea por la coyuntura internacional o si era un verdadero programa a largo plazo para acercar a las naciones americanas. Tal parece que Jesús Silva Herzog enarboló la mejor reflexión sobre dicha situación:

Vivimos alegres y confiados, ajenos al peligro; vivimos con despreocupación, inconscientes e irresponsables. Somos un país débil y pobre que vive al lado del país más poderoso y rico de la tierra...La política del buen vecino, puede ser el principio de una nueva era en las relaciones interamericanas; pero, tengámoslo bien presente, puede ser substituida por una nueva política con tendencias opuestas. No nos hagamos ilusiones...No todos los habitantes de aquella nación se hallan de acuerdo con la política de su gran mandatario; hay muchos inconformes, hay muchos opositores, hay muchos con mentalidad imperialista.²

¹ “El aliado rojo”, 15 de Abril de 1945, Reel 1 of 35, Mexico Internal Affairs, Confidential U.S. State Department Central files. Mexico: Internal Affairs 1945-1949. Part II. Social, Economic and Industrial Affairs.

² Jesús Silva Herzog, “La revolución mexicana en crisis” en *Cuadernos Americanos*, México, 1944, pp. 37-38.

La segunda cuestión de trascendencia era si el gobierno de Washington, una vez que concluyera el esfuerzo bélico, crearía un proyecto de ayuda económica para América Latina. El paso seguido por Estados Unidos fue la creación de organizaciones donde se debatieran las discrepancias con la finalidad de evitar nuevos conflictos armados. De esta idea surgió la Organización de las Naciones Unidas. México estuvo presente en el evento constitutivo, por lo cual, había grandes esperanzas de que siguiera la buena relación con su vecino del norte. Empero, como bien ha señalado Friedrich Katz, el fin de la guerra significó también el fin de la buena vecindad.³ La presidencia de Roosevelt llegó a su término antes de concluir la guerra, lo que condujo a que las negociaciones para reorganizar el mundo las llevara a cabo el nuevo mandatario, Harry S. Truman, quien tenía otra visión de la política mundial, y por consiguiente de la relación con sus vecinos al sur del río Bravo.

Para 1947, como lo recuerda Antonio Ortiz Mena, el gobierno de Truman desarrolló el Plan Marshall, con la intención de ayudar económicamente a las naciones europeas en su reconstrucción; pero tenía además otro interés muy concreto, que era el de crear una actitud favorable hacia su gobierno por parte de estos países y contrarrestar la influencia que pudieran ejercer los soviéticos.⁴ Esto se completó con la creación de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 1949, con el objetivo de construir un frente bélico ante la posible avanzada del ejército rojo sobre la parte occidental del continente.

Las grandes empresas de Hollywood concibieron la posguerra como una gran oportunidad comercial, pues los países que no habían sido ocupados por la Unión Soviética, estaban condicionados política y económicamente por los designios del Departamento de Estado. El nuevo objetivo era reconquistar los mercados comerciales que habían disfrutado en el periodo de entreguerras. Así,

³ Friedrich Katz, *op. cit.*, p. 461

⁴ Antonio Ortiz Mena, *El Desarrollo Estabilizador: reflexiones sobre una época*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica/Gobierno de Chihuahua, 1998, p. 59.

Hollywood no tardó en desplegar la bandera de la libertad y la democracia para ser presentado como estandarte cultural en la lucha contra el comunismo.⁵

Esto cambió la postura de Estados Unidos en torno a México como su aliado, pues al estar interesado en Europa y su combate contra el comunismo, América Latina pasaba a segundo plano en la lista de intereses inmediatos. De tal manera que esto se vio reflejado en los mecanismos y estrategias de propaganda, ya que el cine de habla hispana dejó de ser considerado como prioritario.

El inicio de la Guerra Fría, planteó la necesidad de hacerle frente a la Unión Soviética en el terreno ideológico. Por ello, el Departamento de Estado absorbió en 1945 las funciones desarrolladas por la OIAA y el OWI durante la emergencia bélica. Se creó una nueva dependencia denominada *Office of International and Cultural Affairs* (OIC), bajo el control del cuerpo diplomático, algo que se había previsto desde 1938 con la División de Relaciones Culturales, pero que había sido postergado por la guerra. El cine ocupó un lugar privilegiado en la propaganda, para mostrar el lado amable, de la naturaleza y propósitos de la política exterior estadounidense o de la importancia de la cooperación internacional para el mantenimiento de la paz. Así, se diseñó un programa informativo y cultural de corte contra propagandístico con la amenaza roja en mente.⁶

El Departamento de Estado ayudó a las empresas de Hollywood a recuperar sus antiguos mercados hispanoparlantes. En la posguerra, Estados Unidos se centró en fomentar y difundir el *american way of life* como nuevo modelo del capitalismo, oponiéndolo al régimen rojo. Se requería difundir masivamente su cine, al mismo tiempo que se obstruyó el desarrollo de otras industrias cinematográficas competidoras (mexicana, brasileña y argentina).⁷

Este proyecto sería denominado imperialismo cultural. Por ejemplo, bajo la conducción de Sydney Ross, la Oficina de Asuntos Interamericanos organizó

⁵ Pablo León Aguinaga, “El cine norteamericano y la España franquista 1939-1960: Relaciones Internacionales, Comercio y Propaganda”, Tesis para obtener el Grado de Doctor, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

⁶ *Ibíd.*, pp. 283-284.

⁷ Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 458.

veintiocho camiones con generadores, proyectores y equipo de sonido portátil, para recorrer todo México exhibiendo películas de propaganda elaboradas por Paramount, Columbia y MGM. El encargado norteamericano señaló que la venta de productos Colgate y Palmolive aumentaba en el área después de que los camiones habían hecho su labor. Al darse cuenta de dicha situación, Grant Advertising compró la Compañía General Anunciadora, en un millón de pesos, para convertirla en la primera empresa publicitaria estadounidense en México, con lo cual inundó a las audiencias de marcas como Ford, Coca-Cola y Jantzen, por citar algunas.⁸

Cabe señalar que América Latina no escapó a la idea de crear organizaciones regionales para la defensa hemisférica, pues si bien en los años de la Segunda Guerra Mundial se fomentó la construcción de una comunidad imaginaria a través del panamericanismo, la posguerra se tradujo en el intento de institucionalizar las medidas y canalizarlas a través de acuerdos que se tradujeran en compromisos. En este contexto, se realizaron dos juntas. La primera de ellas tuvo lugar en Río de Janeiro en 1947, en la cual todos los Estados americanos se comprometían a desarrollar una acción común contra un acto de agresión, ya procediera del interior o desde afuera del hemisferio occidental, lo que era entendido como un ataque orquestado por la Unión Soviética.⁹ La segunda junta fue la Conferencia Panamericana, celebrada en Bogotá en 1948, donde se concretó la creación de la Organización de Estados Americanos (OEA). Pero el mayor debate de nueva cuenta era la cuestión económica, ya que las naciones latinoamericanas pedían que se esbozara un Plan Marshall para estos países. Sin embargo, el asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá motivó una gran manifestación violenta en la capital colombiana, justo en el lugar donde se estaban debatiendo los puntos para constituir la OEA. Este suceso es al que se le ha denominado el “bogotazo”.

⁸ Stephen R. Niblo, *México, modernidad y corrupción en los años cuarenta*, México, OCEANO, 2008, p. 272.

⁹ Alfonso Taracena, *La vida en México bajo Miguel Alemán*, México, Editorial Jus, 1979, p. 57.

Finalmente, se firmaron los acuerdos de asistencia recíproca. En ellos, se consideraba que los Estados americanos sólo actuarían en contra de amenazas directas dentro de su continente, por lo cual no se contempló a los territorios norteamericanos en Asia. En contraparte, tampoco se logró un proyecto económico de ayuda, pues la postura oficial de Washington era en primer lugar, que ya existía un plan para América Latina, y ese era la Doctrina Monroe. Por ello, la ayuda financiera podía solventarse con la inversión privada. A pesar de las discrepancias, el documento constitutivo mantenía los ecos del panamericanismo: “Seguros de que el sentido genuino de la solidaridad americana y de la buena vecindad no puede ser otro que el de consolidar en este continente, dentro del marco de las instituciones democráticas, un régimen de libertad individual y de justicia social, fundado en el respeto de los derechos esenciales del hombre”.¹⁰

Un cambio de rumbo: el nuevo modelo de industrialización

Todavía no terminaba la guerra, cuando en México se comenzó a hablar sobre la sucesión presidencial. Sin lugar a dudas, era importante definir el rumbo que tomaría el país después de que la contienda bélica llegara a su fin, pues ya para ese momento se sabía que era cuestión de tiempo para que el bando aliado se levantara triunfante sobre las potencias del Eje. De aquí que el nuevo candidato del Partido Revolucionario Institucional fuera Miguel Alemán Valdés, quien había sido secretario de Gobernación durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, convirtiéndose en el primer presidente civil después de la revolución. Era un rostro nuevo, el de los licenciados en la silla presidencial y ello anunció un cambio en la sociedad mexicana: “Alemán arrolla, a bordo de camiones de redilas, rodeado de muchachas y con el mejor eslogan de su campaña en su sonrisa juvenil, natural, contagiosa, optimista y jamás borrada. La revolución se ha bajado del caballo para abordar, en público, los camiones de redilas rebosantes de chicas preciosas,

¹⁰ “Carta de la Organización de los Estados Americanos”, en Ann Van Thomas Wynen, *La organización de los Estados Americanos*, México, Talleres Gráficos Toledo, 1968, p. 537.

flamantes adelitas de la primera generación de los hijos de la revolución; y en privado, los Cadillacs de largas colas o los Packards”.¹¹

Alemán declaró abiertamente cuál iba a ser su política a seguir: “Mi programa de gobierno con sus directrices esenciales: industrialización acorde con las exigencias de bienestar social apoyando a los trabajadores en sus justas demandas a la vez que propiciaba un clima de confianza y seguridad para el sector empresarial”.¹² Lo cierto es que, al final, no apoyó del todo a los sindicatos obreros, pero sí ayudó al sector empresarial del país, apegado a su modelo industrializador.

La idea de fondo era aprovechar la entrada de capitales que habían surgido con motivo de la misma guerra, pero sin olvidar del todo la ideología revolucionaria que le daba sustento al Estado. Así fue que, con ayuda del gobierno como rector de la economía, se favoreció el crecimiento y desarrollo de las industrias básicas,¹³ mientras que al mismo tiempo se sujetó al movimiento obrero para que disminuyera sus demandas sociales y huelgas mediante la cooptación que llevaba a cabo la CTM, bajo el mando de Fidel Velázquez. De acuerdo con Blanca Torres, se formularon los lineamientos que motivaron el impulso a un tipo de industrias: “Las industrias que se deberían desarrollar en primer lugar serían las que produjeran bienes para satisfacer las necesidades de la población, las que aprovecharan los recursos naturales del país y las ramas básicas que permitieran preservar su autonomía económica: petróleo, eléctrica, química, siderúrgica y mecánica”.¹⁴

El gobierno presidido por Miguel Alemán, comenzó a buscar préstamos que ayudaran a dar sustento económico a su propuesta de industrialización. Sin embargo, como lo vimos en el apartado anterior, el gobierno de Washington estaba más interesado en proyectar su modelo económico de apertura a la inversión

¹¹ Enrique Krauze. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores, 1997, p. 96.

¹² Miguel Alemán Valdés, *Remembranzas y testimonios*, México, Grijalbo, 1986, p. 232.

¹³ Felicitas López Portillo Tostado, “Estado e Ideología empresarial en el gobierno alemanista”, Tesis para obtener grado de doctora en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1993, p. 367.

¹⁴ Blanca Torres, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores. Tomo VII De la guerra al mundo bipolar*, México, El Colegio de México, 2010, p. 66.

privada, mientras que la labor del Estado se circunscribiría a la construcción de infraestructura, con lo cual se incentivaría la inversión.

A pesar de que al gobierno mexicano se le otorgaron líneas de crédito para realizar sus proyectos hasta por cincuenta millones de dólares, por parte del Banco de Exportaciones e Importaciones de Washington,¹⁵ éste tuvo que aceptar finalmente abrirse a la inversión privada, pero bajo sus propios términos. Por un lado, como parte del discurso nacionalista, sería en aquellas industrias donde no representara un peligro para los intereses nacionales, pues no se podía permitir que los empresarios extranjeros se apoderaran de toda la rama de producción de ciertas industrias, por ejemplo del petróleo. En el otro extremo, se impusieron altas cargas de impuestos para importar algunos artículos, situación que en un principio desagradó fuertemente al gobierno de Estados Unidos, pero que finalmente terminó respetando. Con el tiempo, este modelo provocó un mercado cerrado para los artículos producidos en el país, que finalmente no sólo benefició a los empresarios nacionales, sino también a los extranjeros, quienes vieron con buenos ojos la idea de tener un mercado cautivo en el cual no se permitía la intromisión de mercancías extranjeras.

Es decir, el México rural que impulsaba lo agrario y lo popular, dejó de ser la meta, para convertirse solamente en una fuente de recursos, para hacer posible el crecimiento del México industrial, moderno, urbano y cosmopolita. El México rural había quedado sometido al México industrial, pues las ciudades comenzaron a expandirse, con sus consecuencias: los cinturones de miseria, las dificultades del transporte, la falta de servicios, la contaminación, el desempleo disfrazado de empleo informal y la delincuencia.¹⁶

Se diversificaron las inversiones, pero no en todos los campos. Hubo industrias que comenzaron a verse rezagadas porque no se les consideraba

¹⁵ “Diversos asuntos tratados con países americanos, asiáticos, europeos y otros”, en *Memoria de la Secretaría de Relaciones Exteriores 1946-1947*, Presentada al H. Congreso por el C. Jaime Torres Bodet.

¹⁶ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1987, pp. 177-178.

atractivas para la inversión privada o simplemente porque pertenecían a un grupo cerrado de empresarios nacionales, que no permitían el acceso de individuos ajenos a su gremio. Ante ello, la propuesta gubernamental fue que el mismo Estado se encargaría de ellas mediante facilidades e iniciativas que favorecieran su desarrollo,¹⁷ dentro de las cuales se encontraba la industria cinematográfica.

El impulso a la industria cinematográfica: el cine de interés nacional

Este era el panorama para la industria cinematográfica una vez que se enfrió el romance con Estados Unidos y terminó el apoyo financiero que le estaba otorgando la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, pues como se puede apreciar en este breve recuento del modelo propuesto por el presidente Alemán, el apoyo al cine no entraba en sus planes inmediatos. No cabía duda de que el contexto mundial y el nacional habían cambiado y, en consecuencia, también se transformó la visión que se tenía de la utilidad del cine.

Debido al progreso que había tenido la industria cinematográfica era importante y muy redituable para el país. No cabía duda de que la Segunda Guerra Mundial le aseguró un crecimiento nunca antes vislumbrado, de manera que es importante rescatar la información que nos brinda Julia Tuñón sobre esta cuestión: “Durante el cardenismo (1934-1940), el cine era la segunda industria en producir divisas al país, tan sólo después del petróleo; y para 1947 ocupaba el tercer lugar, con 32 000 trabajadores, 72 productoras de películas que invertían 66 millones de pesos para filmar, cuatro estudios, 1500 salas de exhibición en todo el país y más o menos 200 en la ciudad de México”.¹⁸

Los números eran alentadores para el espectáculo del cine, ya que para 1951 se contabilizaban 2459 cines en todo el país, con un cupo estimado de alrededor de 1 591 140 personas, con cinco cadenas principales: Cadena de Oro (Ciudad de México), Operadora de Teatros (Ciudad de México), Gabriel Alarcón

¹⁷ María Antonia Martínez, “ El Modelo Económico de la presidencia de Miguel Alemán”, en Will Fowler, *Gobernantes Mexicanos*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 236.

¹⁸ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 123.

(Estados de la República), Cines Alcázar S. A. (Chihuahua), Alejandro Sotelo (Guerrero y Morelos), Espectáculos del Bajío, Circuitos Abelardo Rodríguez (Estados de la República), Espinoza Iglesias (Estados de la República), Circuito del Pacífico (Estados de la República), Circuito Sonora y Cines Yucatán.

Además, se contaba con seis laboratorios para la impresión de películas: Estudios Churubusco, Estudios CLASA, Estudios Azteca, Estudios Tepeyac y Laboratorios EMA. Cabe señalar que los estudios Azteca contaban con el mayor número de foros para grabación (16).¹⁹

En comparación con España y Argentina, las otras dos grandes industrias de habla hispana, la industria cinematográfica mexicana alcanzó una época dorada, como se puede ver en el siguiente cuadro:

| Principales Elementos de Producción de 1946-1947 | | | |
|---|--------|-----------|--------|
| | México | Argentina | España |
| Foros | 60 | 22 | 34 |
| Laboratorios | 7 | 6 | 4 |
| Directores | 58 | 47 | 78 |
| Fotógrafos | 15 | 32 | 40 |
| Actores | 870 | 560 | 379 |
| Unidades Técnicas | 15 | 11 | 6 |

Datos tomados de “El cine mexicano. Gráficas preparadas por la Comisión Nacional de Cinematografía” en AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-1242-5, 9 de marzo de 1949.

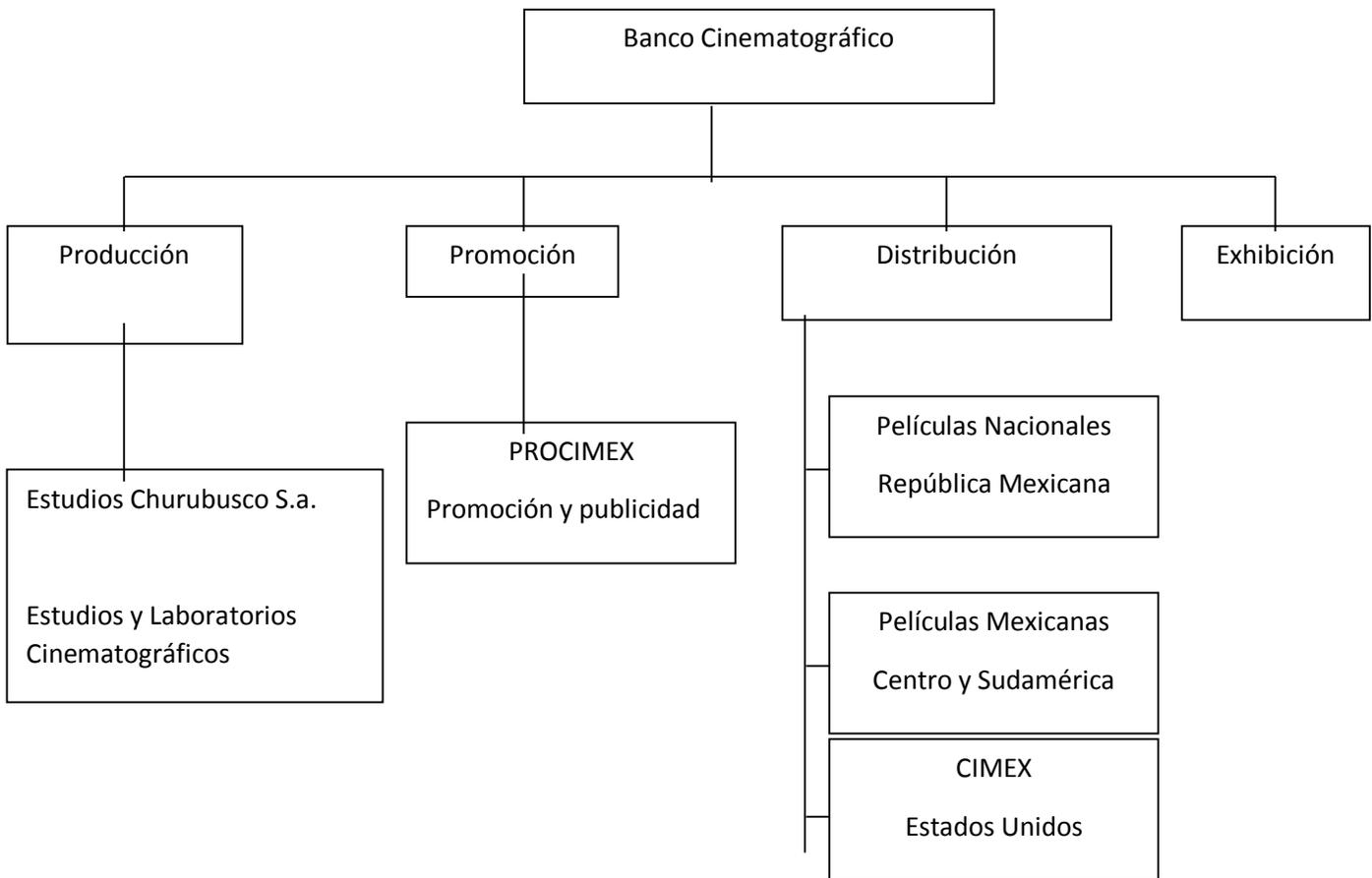
A pesar de que, en teoría, las empresas se hacían competencia mutuamente, las unificó el interés que había por los mercados latinoamericanos, ya que estos habían demostrado ser redituables, e inclusive generar portentosas ganancias. Así, en 1945 se formó Películas Mexicanas, S. A., constituida por Clasa Films, Cinematográfica Films, Producciones Grovas y Films Mundiales.

¹⁹ “El gobierno italiano tiene la necesidad de conocer datos sobre la industria cinematográfica mexicana” en AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-1242-5, 9 de marzo de 1951.

Se crearon tres canales de distribución, dependiendo de la región que tuvieran que atender, como lo refiere Raúl de Anda: “uno para manejar la República Mexicana que actualmente se llama Película Nacionales, otro para manejar los Estados Unidos de Norteamérica (sic) que es CIMEX, una tercera compañía que se llama Películas Mexicanas que se distribuye en todos los demás países de Centro y Sudamérica”,²⁰ integrada por CLASA, Filmex, Grovas y Films Mundiales. Grandes productores y distribuidores se unieron en dicha asociación. Se puede mencionar a Bustillo Oro, Jesús Grovas, Mauricio de la Serna, Gral. Juan F. Azcárate, Miguel Contreras Torres, Salvador Elizondo, Gregorio Walerstein, Ramón Pereda y Fernando de Fuentes.

²⁰ “Entrevista a Raúl de Anda”, *Archivo de la Palabra*, PHO-2-48. Raúl de Anda fue actor, productor, director y guionista y entre sus cintas más famosas como productor es *Río Escondido* (1948).

Control del Banco Cinematográfico en 1945



Datos tomados de Fernando Contreras y Espinosa, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, p. 21

Esta nueva forma de organizar la distribución de películas en el exterior no fue bien recibida por todos, ya que en Estados Unidos surgió una disputa por las utilidades de exhibición de las cintas mexicanas. Por ello, la Oficina de Impuestos Interiores de los Estados Unidos buscaba incrementar a 30% los impuestos sobre los ingresos derivados de la explotación de películas cinematográficas mexicanas, ya que a su juicio se debía aplicar la ley de 1936 en la cual se especificaba la retención del 31% sobre los ingresos derivados de la explotación de las películas extranjeras.

En este panorama, Juan Pérez Grovas, a nombre de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, solicitó al presidente Alemán que aprovechara la visita del presidente Truman al país, para plantear la necesidad

de un acuerdo en torno a la industria cinematográfica mexicana. El objetivo, era conseguir disposiciones proteccionistas a las películas mexicanas, pues se encontraban en peligro ante lo que se percibía como ataques de Hollywood para recuperar sus mercados hispanos y quitar del camino a aquellas industrias que le hacían competencia. Así, se pedía reformar el tratado comercial con Estados Unidos y concretar una Ley contra la competencia de películas estadounidenses, ya que las empresas de ese país contaban con la presión del Departamento de Estado y el condicionamiento de película virgen para la industria cinematográfica mexicana.²¹

La guerra había terminado y no había necesidad de dar trato especial a las cintas mexicanas, por lo que la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Cinematográficas Mexicanas recurrió a la Secretaría de Relaciones Exteriores para que entablara un diálogo con el Departamento de Estado, para explicar que: el productor mexicano vendía las películas a cuota fija, independientemente de cualquier utilidad obtenida por su explotación; la empresa o persona compradora traspasaba a su vez los derechos adquiridos a otra con residencia en Estados Unidos, para posteriormente distribuirla mediante la empresa Clasa Mohme Inc. Ello quería decir que las empresas estadounidenses que habían adquirido las películas mexicanas, pagaban el impuesto obligatorio del 5%, más un impuesto del 3% sobre los ingresos totales que obtenían de la distribución.

A pesar de ello, la Oficina de Impuestos ubicada en Los Ángeles aprobó un aumento de 30% de pago por exhibición de película mexicana en territorio estadounidense. De tal forma que, el Estado mexicano amenazó con crear un subsidio que sería cubierto mediante gravámenes a las películas de producción extranjera destinadas a su exhibición en México, para poder pagar el incremento de impuestos en Estados Unidos.²²

²¹ “La industria cinematográfica necesita un tratado comercial” en AGN, FMAV, caja 475, expediente 523.3/11, 28 de abril de 1948.

²² “Impuestos a películas cinematográficas mexicanas” en AHGE-SRE, III-1654-9, 13 de febrero de 1950.

La fórmula era sencilla. Aprobar un impuesto similar al de los estadounidenses, con una diferencia: ellos obtenían mayores utilidades de la exhibición de películas estrenadas en el país. De manera que el Departamento de Estado tuvo que ser juez entre los gobiernos estatales, que buscaban mayores ingresos mediante impuestos no federales y las grandes empresas de Hollywood, que observaban cómo uno de sus mercados más importantes planteaba crear nuevos aranceles.

Ante ello, la respuesta fue la amenaza de prohibir la exhibición de películas mexicanas en territorio estadounidense, pues a su juicio eran injustificadas las reacciones que estaba teniendo el Estado mexicano, ya que ningún país de la región compartía sus medidas legales o económicas (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Cuba, República Dominicana y Haití).²³

La única salida fue negociar un nuevo acuerdo entre México y Estados Unidos en cuestión cinematográfica, similar al que existía entre Gran Bretaña y Holanda con nuestro vecino del norte. Empero, el gobierno mexicano aceptó las condiciones estadounidenses ante la amenaza de perder el mercado hispanoparlante en dicho país, dejando ir con ello una gran oportunidad, pues en un caso hipotético en el cual se redujeran las exhibiciones de Hollywood en México, significaría al mismo tiempo, la oportunidad de que los productores nacionales abastecieran por completo al mercado local.

En contraparte, el presidente Miguel Alemán felicitó a Francis Alstock, un antiguo conocido de la extinta OCAIA, que ayudó a financiar e impulsar el cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial, quien estaba reorganizando la industria cinematográfica en acuerdo con el gobierno de Washington.²⁴ A pesar de ello, era evidente que el gobierno mexicano se preocupaba por las nuevas embestidas que comenzaba a realizar la Meca del Cine. Si los años de la guerra

²³ “México and Central America”, *Film Daily Year Book of Motion Pictures*, 1951.

²⁴ “Carta de Miguel Alemán al señor Francis Alstock” en AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/19, 15 de agosto de 1947.

se tradujeron en acuerdos y buen entendimiento entre Hollywood y el cine mexicano, la posguerra conduciría al divorcio total, donde los jueces conciliadores eran el Departamento de Estado y el presidente mexicano.

Aunado a ello, se fundó la empresa Ramex, sucursal en México de la empresa RKO, importante por su participación en las acciones de los estudios Churubusco, fundados en 1945. De este modo, retomaron los experimentos realizados en el cine hispano de Hollywood de los años treinta, que consistían en adaptar los argumentos de las películas en inglés al habla castellana. Así se realizó *Los que volvieron* (Alejandro Galindo, 1946), *Todo un caballero* (Miguel M. Delgado, 1946), *A la sombra del puente* (Roberto Gavaldón, 1946) y *El casado casa quiere* (Gilberto Martínez, 1947), con adaptaciones en los argumentos de Salvador Novo. Inclusive el mismo escribió sobre dicha situación:

Fui a los estudios Churubusco a ver una película de Ramex que se llama *El casado casa quiere*...Se ven muy tristes así solos y deshabitados (los estudios). Es una lástima que, por lo visto, no haya respondido este órgano formidable a la función para la cual fue creada...Al parecer, fue sólo la guerra la que propició un desarrollo ficticio del cine mexicano, y la que con su bonanza, infló salarios y exigencias más allá de la capacidad permanente de absorción de un mercado que ahora recuperan otros países menos extravagantes o más sólidamente ricos.²⁵

Al mismo tiempo, en México comenzaban a despertar los sentimientos nacionalistas en gran parte de la población que se oponía a las inversiones que estaban llevando a cabo los estadounidenses en la industria nacional, ya que la popularidad que habían alcanzado las cintas mexicanas era el orgullo nacional, pues un grueso de la sociedad latinoamericana ya ubicaba los principales nombres de actores y cantantes que había proyectado el celuloide.²⁶ Por lo anterior, se pensaba que no se podía permitir que se siguiera transformando al cine nacional en fuente de riqueza de los inversionistas extranjeros.

²⁵ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Empresas Editoriales, 1967, p. 119.

²⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana/Consejo para la Cultura y las Artes, 1979, pp. 65-99.

El principal portavoz de este sentimiento fue el actor Jorge Negrete, quien ya no veía la necesidad de seguir los lineamientos de Estados Unidos en cuestión de producción cinematográfica una vez que había terminado la coyuntura bélica, como él mismo lo declaró públicamente:

La absorción de la industria cinematográfica mexicana por el capital extranjero (absorción que en estos momentos se está consumando) asentarán un golpe mortal a nuestro cine...Es indudable que la invasión de capitales extranjeros en nuestro cine podrá aportar algunos beneficios tales como el desarrollo técnico de la industria y, posiblemente, la elevación de sueldos...Pero al lado de esto traería consigo inevitablemente, la muerte del cine mexicano, como tal...En primer lugar eliminaría totalmente el capital mexicano, expulsándolo por completo de la industria...En segundo lugar, destruirán implacablemente la esencia mexicana de nuestro cine, acabando con esta extraordinaria forma de expresión nacional que ha llevado el nombre y el espíritu de México a todo el continente americano y muchos países de Europa.²⁷

Así, la industria cinematográfica mexicana quedó atrapada en un discurso ambiguo. En un extremo, se quería continuar con el impulso que había logrado en los años bélicos, pero por otro lado, se pedía restringir la inversión sólo a empresarios nacionales. Por lo cual, el gobierno tuvo que sortear esta dificultad e intentar crear los mecanismos que aseguraran la proyección continental de las películas mexicanas, pero teniendo como sombra el hecho de que Hollywood había regresado a sus labores normales haciendo cintas en las cuales ya no era prioritaria la temática bélica, con lo cual comenzó a recuperar los públicos que había descuidado.

Si bien el cine no estaba presente dentro las prioridades y principales industrias nacionales que se debían alentar, como se pudo apreciar en el apartado referido al modelo industrializador de Alemania, este mismo presidente no podía negar las ventajas que implicaba realizar películas y lo benéfico que seguiría siendo aprovecharlas en este nuevo contexto: “Por constituir el más eficaz e influyente medio de comunicación masiva en la etapa de la posguerra, el cine ofrecía en nuestro país las mejores condiciones para impulsar el desarrollo de la cultura

²⁷ “El capital extranjero puede dar un golpe mortal”, en *Cine Gráfico*, 22 de septiembre de 1946.

nacional; escritores, actores, directores y productores de primera línea, así como un amplio mercado dentro y fuera de nuestras fronteras, debían aprovecharse como ya veníase haciendo”.²⁸

Incluso apoyó la realización de películas comerciales, pues en algunas ocasiones se prestaban contingentes del ejército o de la marina, para que colaboraran en el rodaje de algunas escenas.²⁹

1. Banco Nacional Cinematográfico

Hubo dos grandes acciones que el presidente Alemán emprendió para continuar con el impulso a la creación de películas. La primera fue la transformación del Banco Cinematográfico, formado originalmente como institución privada en 1942 con un capital aproximado de \$2,000, 000.00 para operar como financiera en la realización de películas. En 1947 se supo que algunos empresarios de Hollywood intentaban comprar las acciones del Banco, para convertirse en productores de cine mexicano y quedarse con las ganancias del mercado hispanoparlante. Por ello, el gobierno mexicano tuvo que intervenir.³⁰

La situación era alarmante, pues ante los ojos del gobierno mexicano, las grandes empresas de Hollywood estaban diseñando un plan para apoderarse de la industria cinematográfica mexicana y emplearla como punta de lanza en los mercados de habla hispana. Es así que algunas empresas extranjeras hicieron ofertas para la compra de los Estudios y Laboratorios Azteca, mismas que fueron desechadas, al mismo tiempo que sentaba un precedente en la política mexicana, pues la respuesta fue la adquisición de estos mismos por parte del gobierno de México,³¹ salvándolos de la bancarrota y evitando que otros intereses externos se inmiscuyeran en la economía del país.

²⁸ Miguel Alemán Valdés, *op. cit.*, 1986, pp. 257-258.

²⁹ “Carta de Rafael Gómez del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica” en AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/29, 29 de marzo de 1948.

³⁰ Francisco Peredo Castro, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, p. 154.

³¹ “Estudios y Laboratorios Cinematográficos Azteca” en AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/59, 13 de junio de 1949. Inclusive el gobierno mexicano aseveraba que el señor Peter Ratvhon,

En la Asamblea de accionistas del Banco, celebrada el 12 de agosto de 1947, se propuso el aumento de capitales en sus acciones y la disminución de sus acciones preferentes. Eran conscientes de que se requería mayor crédito y no se contaba con la cantidad necesaria. El gobierno federal estaba dispuesto a ayudar con el financiamiento de la industria cinematográfica, mediante su participación en el capital del Banco, lo que le daría el carácter de Banco Nacional Cinematográfico.

Con ello, se permitía la realización de operaciones como sociedad financiera y fiduciaria y, en consecuencia, llevar a cabo todas las acciones autorizadas por las leyes de las sociedades financieras como instituciones de crédito.³² En ese sentido, oficialmente tenía la finalidad de promover la producción de películas de calidad artística y comercial, así como la de conservar los mercados de la industria cinematográfica mexicana. No se perseguía la limitación de empresas productoras y, por ello, no había ningún tipo de prohibiciones o resoluciones que restringieran las actividades de los productores.

Sin embargo, la realidad fue más compleja, pues se creó una élite en la industria cinematográfica, que venía desde los años de la guerra, y que con el alemanismo sólo se consolidó en el control de recursos y temáticas de las cintas.

Los financiamientos se otorgaban a las empresas distribuidoras Cimex, Películas Mexicanas y Películas Nacionales y a las empresas productoras asociadas a ellas, considerando dicha ayuda como un adelanto con garantía sobre los productos totales de la película financiada y con garantía colateral de los excedentes de recuperación de todas las películas propiedad de la misma productora.

El control del Banco fue total en la realización de una película, ya que para acceder al financiamiento se requería que el productor presentara una solicitud acompañada de once ejemplares del guión, quince sinopsis del guión y cuatro

Presidente de la R.K.O realizó una oferta para adquirir los Estudios, ante ello, la solución era que mediante el Banco Cinematográfico se adquiriera los Estudios, evitando así quedar en manos norteamericanas, en “Angustiosa situación de los Estudios Cinematográficos” en AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/47, 19 de mayo de 1949.

³² Federico Heuer, *op. cit.*, p. 129.

ejemplares del plan de producción, incluyendo sistema de filmación (blanco y negro, colores o cinemascope), duración del rodaje y principales figuras del reparto.³³

Los recursos estaban sujetos al dictamen del Banco, que tomaba en cuenta la calidad de la historia, el plan de producción, la dirección, el reparto, la calidad artística, la calidad comercial y los antecedentes del productor. Aunado a las acciones del Banco Nacional Cinematográfico. Asimismo, el 31 de diciembre de 1947 se concretó la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía, que perseguía el objetivo de mejorar el desarrollo de la industria cinematográfica del país.

Para realizar dicha tarea se tenía el siguiente plan de trabajo: fomentar la producción de alta calidad e *interés nacional*, procurar la ampliación de los mercados, impulsar actividades que tuvieran la intención de formar nuevos artistas, elaborar películas documentales y educativas que fuera conveniente exhibir al público y *realizar una labor de propaganda en el país y en el extranjero*.³⁴

La Comisión fue integrada por doce miembros, designados tres de ellos por el Ejecutivo Federal, y los nueve restantes por distintas entidades e instituciones. Designado por el presidente: Antonio Castro Leal (presidente de la Comisión), Pablo Bush Romero y Celestino Gorostiza. Por el Banco Nacional Cinematográfico: Manuel Sánchez Cuén, José L. Campos. Por los Estudios y Laboratorios eran César Santos Galindo y José Luis Fernández.

Por los distribuidores: Jesús Grovas y Rafael Sevilla Campos. Por los productores: Mauricio de la Serna y Santiago Reachi. Por las empresas distribuidoras: Salvador Elizondo y Raúl de Anda. Por el sindicato de la Producción Cinematográfica: Carlos Toussaint y Raúl Martínez Solares. Por el Sindicato de

³³ *Ibíd.*, p. 132.

³⁴ *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1947, pp. 4-5.

Trabajadores de la Industria Cinematográfica: Salvador Carrillo y Enrique H. Mayorga.³⁵

Dicho cine de interés nacional despertó simpatía entre aquellos que buscaban nuevos caminos en el cine nacional, como era el caso de Salvador Novo, quien siempre se mostró distante ante el melodrama ranchero:

El mundo de la producción cinematográfica se encuentra, al parecer, un tanto inquieto por los problemas que confronta. El generoso gobierno contribuye a su desarrollo mediante un Banco Cinematográfico semioficial como tantos otros por cuyo medio el gobierno acude a refaccionar las actividades privadas que juzga interesantes... el Lic. Serra Rojas (director del Banco) pedía que las películas mexicanas contengan un mensaje y eleven en todos los sentidos su calidad, a fin de que representen con decoro a nuestro país en el extranjero, en vez de propagar la idea turística de los matones, gritones a caballo y borrachos con canciones altisonantes que tanto nos han acreditado por ahí.³⁶

2. La Ley y el Reglamento de la Industria Cinematográfica

Un problema que enfrentaba la industria cinematográfica mexicana era el monopolio en la exhibición de la Compañía Operadora de Teatros, fundada en 1944 y controlada principalmente por el estadounidense William O. Jenkins. De hecho, los negocios de Jenkins no eran exclusivamente las salas de cine, pues también tenía inversiones en el azúcar, la vainilla, la harina y, además, se había dedicado a la exportación de estupefacientes durante la prohibición en Estados Unidos. Aunado a ello, sus socios comerciales eran: Rómulo O`Farrill que instaló la armadora de automóviles Packard; Gabriel Alarcón, dueño del cine Reforma en Puebla y Manuel Espinosa. Sin embargo, el mayor negocio vino de la mano de su socio, Maximino Ávila Camacho, que no sólo ocupó la gubernatura de Puebla, sino también la Secretaría de Comunicaciones durante el mandato de su hermano Manuel Ávila Camacho.

³⁵ “Qué y cómo funciona la Comisión Nacional de Cinematografía” en *Cinevoz* en AHGE-SRE, III-5353-2, 1 de agosto de 1948.

³⁶ Salvador Novo, *Op. Cit.*, p.388. Cabe destacar que el mismo Salvador Novo fue un colaborador cercano al gobierno de Miguel Alemán, pues fue nombrado director del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947. Ello explica su postura favorable al accionar de su gobierno respecto a la industria cinematográfica.

De este modo, se facilitó desde Puebla la fundación de la empresa Operadora de Teatros, que extendió sus intereses a otras ciudades entre las cuales se pueden mencionar: Monterrey, Mérida, Tampico, Jalapa, Orizaba, Pachuca, Tulancingo, Córdoba, Ciudad Juárez, Chihuahua, Guadalajara, Torreón, Durango, Toluca, Oaxaca, Cuernavaca, Matamoros, Aguascalientes, Zacatecas, Irapuato, Querétaro, León, Morelia, Celaya, San Miguel Allende, Taxco, Guanajuato, Zitácuaro y la ciudad de México.

Sus métodos de adquisición de otras cadenas competidoras en ocasiones estaban fuera de la ley, pues había rumores de incendios a otras salas. Inclusive, cuando Emilio Azcárraga fundó su Cadena de Oro donde la joya de la corona, era el cine Alameda, su método de presión fue amenazar a los productores con dejar de exhibir sus cintas si las estrenaban primero en los cines de Azcárraga.

Ante ello, Miguel Contreras Torres, emprendió su lucha contra el monopolio Jenkins, que tenía bajo su administración al mayor número de salas de exhibición dentro del país, y para desacreditarlo empleó el discurso anticomunista. Cabe señalar que es imprescindible tomar con precaución las afirmaciones de Contreras Torres, porque es de los productores que mejor supo aprovechar los años de la guerra, pues realizó películas con tintes panamericanos para recibir ayuda financiera y facilidades para proyectar sus cintas ante el público latinoamericano, como por ejemplo, *Simón Bolívar* (1941). Una vez que llegó a su fin la contienda armada, paralelamente, también perdió los beneficios que tenía, cuando su producción era favorable para el proyecto gubernamental, pero una vez que ya no fueron requeridos sus servicios, simplemente se le dejaron de dar créditos económicos.

A pesar de ello, resulta importante el hecho de haber empleado el discurso de la época para poner en la opinión pública los atropellos e injusticias que a juicio de Miguel Contreras Torres cometía Jenkins: “La única forma de luchar contra el COMUNISMO es evitar la miseria y la inconformidad, con leyes justas y equitativas. Esta lucha es de su patria (Estados Unidos) y la nuestra (México), y usted indirectamente está favoreciendo la propagación de las ideas COMUNISTAS en México, exponiendo a la miseria a muchos seres que por años han constituido un

patrimonio modesto con su trabajo en el cine”.³⁷ Sin embargo, la realidad era que el monopolio en la exhibición era muy útil para el gobierno, pues las películas inconvenientes para el Estado no hallarían canales de distribución.

Ante las críticas por el monopolio de la exhibición y el nuevo panorama mundial frente a Hollywood, se solicitaba la ayuda del Estado y su accionar para remediar las señales que evidenciaban la crisis que comenzaba a enfrentar el cine mexicano, como había ocurrido con la escisión en el sindicato cinematográfico en 1945. Por un lado, representados por Enrique Solís, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y, en el otro extremo, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, que tenía a la cabeza al actor Jorge Negrete.

Ante ello, desde el mismo se Congreso se planteó derogar la Comisión de Cinematografía y cambiarla por la Dirección General de Cinematografía, para afianzar con ello la idea de que el fomento a la industria cinematográfica era una labor del Estado y su misión era desarrollarla con los medios que tuviera a su alcance.³⁸

Así, se realizó la segunda gran actividad del gobierno en lo que respecta al control e impulso de la industria cinematográfica, ya que se diseñaron y promulgaron la Ley y el Reglamento de la Industria Cinematográfica, expedidos en 1949 y en 1951, respectivamente, que buscaban una mayor intervención estatal en la industria y, para ello, se crearon los mecanismos necesarios: “Compete a la Secretaría de Gobernación el estudio y resolución de los problemas relativos a la cinematografía, velando por su elevación moral y artística y su desarrollo económico”.³⁹

Aunado a ello, el artículo segundo establecía que la Secretaría de Gobernación tenía la atribución de fomentar la producción de películas de alta

³⁷ Miguel Contreras Torres, *Op. Cit.*, p. 59

³⁸ *Diario de los debates de la Cámara de Senadores del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, 13 de diciembre de 1949.

³⁹ “Ley de la Industria Cinematográfica”, *Diario de la Federación*, 31 de diciembre de 1949.

calidad y de *interés nacional*. En realidad, se concretaban muchos de los planteamientos de la Comisión Nacional de Cinematografía, como otorgar premios y diplomas a las mejores películas, estimular inventores, otorgar ayuda moral y económica, *intervenir en la elaboración de películas documentales y educativas que conviniera exhibir en el país y en el extranjero* y conceder autorización para exhibir públicamente películas en toda la República. Además, se prohibía que empresarios que tuvieran inversiones en la rama de la exhibición también las tuvieran en la producción, situación que no se respetó pero que se legisló ante la presión y exigencias señaladas anteriormente.

Asimismo, se estipulaba que el gobierno vigilaría las películas extranjeras que se podían exhibir en el territorio nacional y, en caso de ser necesario, se pediría opinión a la Secretaría de Relaciones Exteriores. De la misma forma, se tomaría en cuenta el escenario mundial cuando se decidiera difundir una cinta mexicana en el extranjero, con la finalidad de evitar enfrentamientos diplomáticos. Paralelamente, estaría presente un representante del Estado en los comités del Banco Nacional Cinematográfico y de las asociaciones de productores, distribuidores y exhibidores, así como en ambos sindicatos de la cinematografía.

Sin embargo, la división de labores provocó no fue muy efectiva, pues surgió un problema con la exhibición de la película norteamericana *El Fugitivo* (1947), de John Ford, hecha en inglés por la compañía RKO en los estudios Churubusco, con colaboración de Emilio Fernández y la actuación de Pedro Armendáriz y Dolores del Río. El argumento fue tomado de una novela en inglés y retrataba la vida en el estado de Tabasco durante la administración de Tomás Garrido Canabal. Así, la trama contaba la historia de un norteamericano que robaba un banco en Estados Unidos, al mismo tiempo que empezaba la persecución de un sacerdote por el teniente del pelotón de caballería en México

La filmación fue aceptada por la Dirección de Supervisión Cinematográfica a cargo de Antonio Castro Leal,⁴⁰ quien al analizar el argumento dio su aprobación,

⁴⁰ Antonio Castro Leal formó en 1915 parte de los llamados siete sabios: Alberto Vázquez del Mercado, Alfonso Caso, Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Jesús Moreno Baca y

ya que todas las películas extranjeras que se filmaran en el país debían someterse a un dictamen, que fue realizado por el encargado del Banco Nacional Cinematográfico, mismo que comisionó a su cuñado para que supervisara la toma de vistas necesarias. Empero, la censora Alicia Hutchinson prohibió su exhibición al considerarla denigrante para el pueblo y el gobierno mexicano, mismo juicio que fue apoyado por Gustavo A. Rovirosa, director de la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

En contraposición, el subsecretario de Gobernación Ernesto P. Uruchurtu defendía la película, pues en su criterio el argumento no constituía una propaganda de ideas contrarias a la política de México, ya que su acción no sucedía en México, pues se evitó hacer una referencia concreta, a pesar de contar con actores, paisajes y tipos mexicanos.

Además, se debía considerar para quién era denigrante: el pueblo mexicano, el gobierno o el ejército mexicano. En ese sentido, cuando se presenta a los indígenas pobres, se debe considerar que eran frecuentes en todos los países de América Latina y no exclusivos de nuestra nación, además de que el villano de la película, que es el delator, está personificado por un actor estadounidense.

Y no era denigrante para el gobierno de México, pues la lucha religiosa aparecía como un hecho aislado y no como una política federal, además de que las tropas que se presentaban eran de milicia local y no parte del Ejército Federal, es decir, bajo las órdenes del gobernador estatal que no tenía repercusión nacional. Así, se llegaba a la conclusión de que el Estado mexicano se encontraba por encima de los sucesos presentes en la película, dando por resultado no ser una propaganda denigrante para el país.⁴¹

Uruchurtu señaló que hubiera sido mejor no autorizar que se filmara en México un incidente relativo a la persecución religiosa, pero no se podía hacer nada

Teófilo Olea y Leyva. Fue académico de la Escuela Nacional Preparatoria, de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y de la Escuela Nacional de Altos Estudios y rector de la Universidad Nacional de México. Fue director del Instituto Nacional de Bellas Artes y miembro de El Colegio Nacional.

⁴¹ “Memorandum sobre *El fugitivo*” en AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/26, 20 de enero de 1948.

una vez que había sido aprobada por las autoridades competentes y, por obviedad, tampoco se podía impedir su exhibición en el extranjero. Por ello, se debía recordar al público que la película no atacaba al pueblo, ni al Estado mexicano, en vista de que al inicio de la misma se agradecía al gobierno por su ayuda. Se decidió no apelar públicamente contra ella, para no dar la impresión de que importaba la imagen que proyectaba de la nación mexicana, y simplemente permitir su exhibición.⁴²

El cuestionamiento que aún quedaba por resolver, era si bastaría el control gubernamental para asegurarle al cine su lugar entre el público nacional y extranjero. De manera rápida comenzaron las quejas por la falta de financiamientos dentro del mismo Banco Nacional Cinematográfico.⁴³ Inclusive, en 1947, el Banco de México mostraba su punto de vista ante la situación del cine: “La decadencia de la industria tiene significado especial en el aspecto económico, independientemente del cultural y de propaganda”.⁴⁴

Por su parte, la Embajada de Estados Unidos en México veía con buenos ojos la intervención del gobierno mexicano en su industria cinematográfica: “La exhibición de películas mexicanas permite a otras naciones venir a conocer historia, arte y valores culturales, características de la evolución social, política, industrial y agricultura”.⁴⁵ Aunque, en el mismo documento, se argumentaba que la crisis que enfrentaba el cine mexicano sólo se debía a un problema financiero y, por ello, era indispensable la intervención del Estado. La propuesta por parte del gobierno de Washington era similar a la realizada durante la guerra, pues consistía en apoyar económicamente la realización de películas, con la intención de

⁴² *Ídem.*

⁴³ “Faltan créditos”, en *Cinema Reporter*, 25 de mayo de 1946.

⁴⁴ *Examen de la Situación Económica de México*, México, Fomento Cultural BANAMEX, 1978, p. 316.

⁴⁵ “Exportation and Distribution Abroad of Mexican Motion Pictures”, 20 de noviembre de 1947, Reel 1 of 35, México Internal Affairs, Confidential U.S. State Department Central Files: Internal Affairs 1945-1949. Part II. Social, Economic and Industrial Affairs. Es pertinente contrastar esta información, porque en ese mismo año aparecía una declaración sobre la situación del cine y la intervención del gobierno: “No todos los estudios trabajan, no todos los productores producen, no todos los artistas hacen arte. La crisis... dicho sea así: crisis, sin ningún afán de alarma” en “¿Hacia el Zarismo cinematográfico?” en *Cinema Reporter*, 22 de noviembre de 1947.

apoderarse del cine mexicano. Sin embargo, ya no estaba en disponibilidad de seguir con dicho proyecto ya que, como se vio anteriormente, la Oficina de Rockefeller se había desmembrado y con ella todos sus proyectos habían quedado en el olvido.

Así, el gobierno mexicano continuó con el proyecto de crear propaganda, pero esta vez en un nuevo contexto mundial. El enemigo ya no eran los fascistas o los nazis; esta vez el “enemigo a combatir” era el monstruo soviético, que amenazaba con su simple sombra la estabilidad de las naciones democráticas.

México estaba del lado de la democracia, es decir del capitalismo. Es así que el cine de interés nacional, aunque no se definiera explícitamente, quedaba entendido como aquel que mostraba la estabilidad institucional, la riqueza turística y cultural.

La empresa que mejor expresó dicha situación fue Películas Mexicanas, conformada por Clasa Films Mundiales, Producción Grovas, Filmadora Mexicana, Panamericana Films, Mercurio Films, y otras empresas de menor consideración, pues opinaba lo siguiente: “Las películas constituyen en nuestros días el vehículo más apropiado para dar a conocer en el exterior las costumbres y el carácter de nuestro pueblo...pero si las películas nos permiten proyectarnos hacia tan vastos horizontes, anunciando la fuerza y vigor de nuestra raza, descubriendo nuestras incomparables bellezas naturales, también representan un importante renglón de nuestro comercio exterior”.⁴⁶

A pesar del apoyo del gobierno, no se podía ocultar la crisis que enfrentaba el cine mexicano y, ante ello, se tuvieron que diseñar algunas medidas para reducir costos y tratar de sortear el nuevo contexto: se intentó filmar en el menor tiempo posible (entre dos y tres semanas), en escenarios baratos (principalmente en los estudios olvidando las tomas externas) e impedir el acceso al cine nacional de extranjeros que cobraran demasiado. Así, el cine nacional quedó dividido en dos grupos: el mayoritario, de películas destinadas al consumo casero y a la

⁴⁶ “Fondos correspondientes a la explotación de películas en el extranjero” en AHGE-SRE, III-1432-24, 22 de noviembre de 1946.

propaganda interna del régimen; el segundo grupo minoritario, en un intento de vivir de glorias pasadas, que buscaba continuar con aquel cine que consiguió premios en los festivales europeos, resumiéndose principalmente en la figura de Emilio “Indio” Fernández. Ello explica que el gobierno siguiera de cerca la difusión de cintas como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), a pesar de haberse realizado bajo el mandato de Manuel Ávila Camacho.

El imaginario sobre lo caribeño: el cine de rumberas

Un género musical popular durante el alemanismo fue el mambo de Dámaso Pérez Prado quien llegó de Cuba. En los centros nocturnos entonaron el ritmo contagioso, motivando a que las mujeres mexicanas bailaran y se contonearan, situación que popularizó una canción de la época: “qué bonito y sabroso bailan el mambo las mexicanas, mueven la cintura y los hombros igualito que las cubanas”. Dicho género, se hizo común escucharlo en los lugares de baile que paulatinamente se hicieron un emblema del nuevo gobierno civil.

En el cabaret, salón de baile o arrabal era importante la bailarina principal que se mostraba con atuendos ostentosos, que evidenciaban su curvilínea figura y sus dotes artísticas de baile, frente a un público que bebía y se divertía. La modernidad alemanista venía acompañada de una vida nocturna activa y con la apropiación y transformación de la música de otros países que se consideraban exóticos o, en todo caso, alimentando la imaginación sobre la vida en dichos lugares.

Acompañada de esta explosión de mambo y bailarinas, vino el sello cinematográfico por excelencia del nuevo gobierno: las rumberas en los cabarets. Entre las más famosas se pueden mencionar a Ninón Sevilla, Meche Barba, Rosita Fornés, Rosa Carmina y María Antonieta Pons, que siempre interpretaron a la mujer inocente y engañada por un hombre de la ciudad pecaminosa y llena de perdición. Así, inevitablemente, terminaban trabajando como bailarinas y, finalmente, caían en la prostitución. A pesar de que Carl J. Mora asevera que el cine de cabareteras

fue una creación del alemanismo,⁴⁷ la realidad es que no era la primera vez que se planteaba dicho tema en el cine nacional, pues María Antonieta Pons ya había demostrado sus dotes histriónicas en *Konga Roja* (Alejandro Galindo, 1943) y *La reina del trópico* (Raúl de Anda, 1946).

De este modo, el cabaret o arrabal se transformó en el espacio fílmico por excelencia, donde se mezclaban ritmos y géneros musicales que evidenciaban la modernidad de un régimen cosmopolita, que mostraban la nueva cara del país en vías de progreso. Ello se puede apreciar cuando Ninón Sevilla baila conga en *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), el danzón en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) y el boogie en *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950).

La película que mejor ejemplificó lo anterior fue *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), interpretada por Ninón Sevilla. Nos narra la historia de una joven que encuentra a su madre siendo infiel. Ante ello, debe hacer frente al suicidio de su padre, obligándola a buscar trabajo, pero una dama a la que le ha hecho falta la guía de una madre, no tiene como defenderse de la sociedad hostil. Así, que no se percata de los planes de un tratante de blancas y termina cayendo en sus engaños, siendo drogada y abusada, obligada a prostituirse y a bailar en un cabaret de Ciudad Juárez.

Ella debe expiar los pecados de la madre, para poder redimirse como mujer y demostrar que tiene la capacidad de ser una buena esposa y cumplir con su rol social de formar una familia y tener hijos. Cabe señalar que, en el cabaret, se podía oír y bailar mambo, danzón, samba, rumba, escuchar al Trío Los Panchos, mientras Pedro Vargas interpretaba el tema homónimo de la película. En la misma cinta, se puede apreciar la dicotomía entre Ciudad Juárez y Guadalajara, pues la ciudad fronteriza es mostrada como un lugar de corrupción y donde los vicios y la prostitución es algo común. En contraposición, en Guadalajara podemos percibir una ciudad con familias de la clase alta, estables, católicas, conservadoras y respetuosas del orden, de las costumbres y de la ley.

⁴⁷ Carl J. Mora, *Mexican cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, California, University of California Press, 1982, p. 83.

Además de Pérez Prado, arribaron al país otros cubanos que participaron en las películas mexicanas, como la cantante Rita Montaner, el cantante y compositor Benny Moré y el bailarín Kiko Mendive, además del grupo brasileño Los ángeles del infierno, que hicieron dueto con los mexicanos: Pedro Vargas, Agustín Lara y el Trío Los Panchos.

Se empleó una mezcla de ritmos como: el mambo (Cuba), la samba (Brasil) y el bolero (México) que sonaban en el cabaret mexicano, donde confluían y convivían. Con ello se planteaba un nuevo panlatinoamericanismo en el cual, México era la cabeza de la región con la capacidad de conglomerar en sus nuevos centros nocturnos a una diversidad de individuos. En todo caso, la realidad es que se difundían imágenes estereotipadas de la cultura cubana y en el peor de los casos, distorsionadas.

Se sabía que en el Caribe eran importantes las relaciones de dominación y subordinación en función del color de piel y la pertenencia a una clase social. Sin embargo, a pesar de que las bailarinas eran caracterizadas como mulatas, no había presencia de la negritud en los personajes principales, pues siempre eran de tez blanca, y alimentaban la imaginación de que sólo por ser caribeñas, tenían el don del baile. En pocas palabras, eran mujeres blancas que se movían como mulatas y tenían la ambición de casarse y poder formar una familia.

En ese sentido, en el cine de rumberas, México se construyó en contraste con lo cubano. Es decir, mientras Cuba es referenciada como un lugar de lujuria, con mujeres inocentes y propensas a caer en la prostitución, se presentaba al varón mexicano como el único con la capacidad de redimirla, reformarla y, en caso de ser necesario, otorgarle el perdón.

Si bien el cine de rumberas evidenció la modernidad alemanista a través de una vida nocturna activa, en España se prohibió este tipo de cine, pues a su juicio se mostraba una propensión al pecado y a la mala vida. Mientras que, en Cuba, el

cine mexicano de rumberas de este periodo, que incluía música y rostros familiares, pasó de los cines de barrios a los grandes recintos de la Habana.⁴⁸

Fórmulas comprobadas en el cine del alemanismo

Uno de los remedios empleados para hacer frente a la crisis fue seguir fomentado aquellos temas que habían ayudado a consolidar a la industria cinematográfica nacional. En vista de ello, en pantalla se siguieron proyectando el melodrama ranchero y la revolución, la añoranza porfiriana, la hispanofilia, además de reanudarse la lucha contra las drogas.

1. El melodrama ranchero y la épica revolucionaria

Los tiempos habían cambiado y el nuevo discurso oficial pugnó por evitar cualquier situación que alentara de nueva cuenta la radicalización o polarización social. En vista de ello, el melodrama ranchero y la épica revolucionaria se entretrejieron para dar una visión idílica de la misma contienda armada.

Así, por ejemplo, se encuentra *Aquí está Juan Colorado* (Rolando Aguilar, 1946), ambientada en 1914 con el revolucionario Juan Colorado que entra junto con su tropa a un pueblo de Michoacán. Ahí se enfrenta contra un ejército de federales al mando de Carlos, mismo que es preferido por Carmen, la enamorada de Juan.

Además, se puede mencionar *La casa colorada* (Miguel Morayta, 1947), *Tierra muerta* (Vicente Oroña, 1949), *El rencor de la tierra* (Alfredo B. Crevenna, 1949). Cabe mencionar que en la cinta *Los tres huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948), sobre unos triates que nacen en la huasteca potosina, veracruzana y tamaulipeca, se puede apreciar una exaltación de los tres poderes predominantes en la vida social y política del mexicano, ejemplificado en el oficio de cada uno de ellos: el eclesiástico (cura), el gubernamental (capitán del ejército) y el macho

⁴⁸ Maricruz Castro Ricalde, “Rumba caliente beats foxtrot cinematic cultural exchanges between Mexico and Cuba”, en Robert McKee y Maricruz Castro Ricalde, *Mexican cinema its Golden Age*, China, Palgrave Macmillan, 2013, p. 44.

(dueño de una cantina y padre de una niña de tres años). Aunado a ella, *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), interpretada por Jorge Negrete, que aprovechó su voz para llevar a la pantalla el famoso corrido y mostrar un movimiento armado pintoresco, donde no se aprecia plenamente a que bando se pertenecía.

Asimismo, se recurrió a la popularidad de personajes que el público reconocía ampliamente. Tal fue el caso de *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), con Jorge Negrete y Pedro Infante, además de *Tal para cual* (Rogelio A. González, 1952), repitiendo Jorge Negrete, pero ahora en compañía de Luis Aguilar.

2. La añoranza porfiriana

Se continuó con las referencias a la dictadura porfiriana evitando evidenciar sus contradicciones y en contraparte, mostrando familias de clase alta con buenas costumbres y respetuosas del orden social. De hecho, a pesar de ser cintas que hacían referencia concreta a la historia mexicana, fueron bien recibidas en Latinoamérica y España.⁴⁹

En ese sentido, podemos mencionar *Don Simón de Lira* (Julio Bracho, 1946) *El niño perdido* (Humberto Gómez Landero, 1947), *Si me viera don Porfirio* (Fernando Cortés, 1950), y *El gendarme de la esquina* (Joaquín Pardavé, 1950)

Una película que mezcló la añoranza porfiriana con el melodrama revolucionario fue *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949) que inicia con la frase: “Tras la tormenta de fuego y sangre, México construye presas, escuelas, carreteras y rinde homenaje a quien se sacrificó para dar un sentido nuevo”. Así, nos muestra como una familia porfiriana que vivía bien y estable es asolada y destruida por el remolino de la revolución. El padre es un sujeto a favor del orden y defiende a Porfirio Díaz, de lo que consideraba unos mugrosos bandidos. Por el contrario, sus tres hijos emplean la imprenta familiar para hacer

⁴⁹ “Noticiero de Cinematografía”, *La vanguardia española*, 9 de septiembre de 1948.

panfletos a favor de Francisco I. Madero, cuando el movimiento armado pasa por encima de la familia y la desmorona y desintegra.

De este modo, los tres hijos son asesinados durante el movimiento armado, el padre sufre un infarto al ver entrar las tropas carrancistas en la ciudad de México y finalmente, la hermana se convierte en prostituta de un cabaret para entretener a los militares y a la clase alta. La película cumple la finalidad de evidenciar que la “bella época” finalizó con el inicio de la misma revolución.

3. Se reanuda la lucha contra las drogas en la pantalla

Los esfuerzos de Estados Unidos se habían concentrado en aniquilar las amenazas fascistas de Europa, pero en el panorama de la posguerra se retomó el combate a las drogas. Así, en 1948 el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas formó la Comisión de Estupefacientes a cargo de Harry J. Anslinger quien había sido director de la Oficina Federal de Narcóticos del Departamento del Tesoro estadounidense desde 1930. De modo, que se presionó para que los gobiernos que quisieran acceder a los préstamos económicos también emprendieran una lucha contra las drogas como parte de una lucha global anticomunista.

Esta situación que se empalmó con la postura del gobierno mexicano para reprimir y sujetar al movimiento obrero y campesino. Aunado a ello, se creó por decreto la Dirección Federal de Seguridad (DFS) bajo el mando de la Secretaría de Gobernación y con el General Marcelino Inzurreta como primer director. La DFS se convirtió en la oficina encargada del espionaje y el control político y social de la población. Esta misma dependencia que estaría a cargo de llevar a cabo la lucha contra las drogas.

Todo ello tuvo eco en el cine nacional con cintas como *Cita con la muerte* (Jaime Salvador, 1948), ambientada en un puerto tropical, donde el doctor Ernesto lucha contra una banda de maleantes que se dedican al tráfico de drogas. Así, se puede apreciar cómo la población sufre las consecuencias de la adicción al opio, y ante ello, el médico decide llamar al periodista Fernando para descubrir y desenmascarar a los traficantes. Al final, logran demostrar que Don Felipe el hombre fuerte y rico de la región es la cabeza de la banda.

Además, se puede mencionar *Opio. La droga maldita* (Ramón Peón, 1949) sobre una mujer llamada Norma, quien siendo casada acudía en compañía de su amigo Luis a un cabaret, donde unos chinos les vendían pipas de opio. Paralelamente, la policía emprende la lucha contra los traficantes de drogas, mismos que son detenidos. Situación similar se ubica en *No me quieras tanto* (Chano Urueta, 1949), donde Mauricio sale de prisión después de cinco años y con una sed de venganza contra todos aquellos que lo pusieron tras las rejas, pero casualmente esa misma semana, aparecen tres traficantes muertos. Conforme avanza la trama, se descubre que todo inició en un cabaret donde se vendían estupefacientes, pero la ambición y lucha de poder dieron como consecuencia que Mauricio fuera traicionado, explicando el por qué terminó en prisión. Sin embargo, la policía lleva a cabo un operativo en el cabaret, provocando que todos los traficantes sean asesinados en una auténtica lluvia de balas.

4. La hispanofilia y la presencia de Jorge Negrete en España

A pesar de que oficialmente no había relaciones diplomáticas entre México y España, siguieron siendo constantes las alusiones estereotipadas de la cultura española. En ese sentido, se mostró el acercamiento entre pueblos a pesar de que los modelos políticos fueran muy disímiles entre sí. De este modo, se entienden cintas como *La fuerza de la sangre* (Mauricio Magdaleno, 1946) sobre la llegada a México de un grupo de refugiados españoles que terminan trabajando en el campo. Es emblemático que el nuevo discurso del gobierno se hace presente en la cinta, cuando un personaje llamado Pancho le devuelve su hacienda que había sido expropiada anteriormente.

En la misma tónica se encuentra *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), ambientada en la ciudad de Madrid en 1910, cuando el coronel Cañedo antes de volver a México ofrece una fiesta a su amante. Posteriormente, al arribar al país, es recibido por su esposa, con quien finalmente continuará feliz, sin importar el amor del pasado dejado en la madre patria. Cabe destacar, que hay una breve referencia a la revolución, mediante un desfile militar y la presencia de Francisco I. Madero en la ópera. Además, se puede mencionar *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949),

con la actuación especial de Jorge Negrete, sobre una gallega que vende en el mercado de La Lagunilla, pero su hija se enamora del hijo del carnicero.

A pesar de las muestras de simpatía por la cultura española, la realidad era que el gobierno español y mexicano no habían reanudado sus relaciones diplomáticas y por el contrario, desde la llegada de Francisco Franco se ordenó que los fondos provenientes por la exhibición de las cintas mexicanas no podrían abandonar el país. Es decir, se dispuso el congelamiento que impedía la salida de divisas y en cambio, se exigía su reinversión en la economía nacional. Ante ello, se tuvo que idear una manera de poder disponer con el efectivo que por disposiciones oficiales acotaban el margen de maniobra.

La primera respuesta ante la situación, fue contratar a estrellas como: Sara Montiel, Jorge Mistral y Armando Calvo, para que trabajaran en México, pero se les pagaba con el dinero retenido en España.⁵⁰ La segunda solución, fue grabar directamente en España una película y, como producto de ello, surgió *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), con la actuación principal de Jorge Negrete y Carmen Sevilla. La coproducción hispanomexicana que se caracterizó por exaltar las similitudes entre el rancharo y el andaluz (amor a los toros, pasión por la mujer y gusto por las canciones). Así, la trama es sobre un rancharo que hereda una fortuna en Sevilla, “un pueblo que no se encuentra en Jalisco”, y por dicho motivo, se ve obligado a viajar a la madre patria. Ahí conoce a una andaluza de la cual se enamora. Al final, ella le corresponde aceptando regresar con él a México.

En la cinta, México se imponía a España y su hispanidad, pues el charro mexicano llega a tierras extrañas y logra imponerse a todos: consigue que la riqueza española sea suya, deja de ser empleado para convertirse en dueño del cortijo en el que laboraba y, al final, conquista a la joven andaluza, hija de un antiguo torero. De este modo, Jalisco no sólo cantó en Sevilla, más bien la conquistó. Esto causó molestia en algunos sectores, como en el caso del crítico de cine Sáenz Guerrero:

⁵⁰ Francisco Peredo, *Op. Cit.*, p. 118.

La idea de mezclar elementos tan opuestos como lo mejicano y lo andaluz parece buena, al menos en lo que se refiere al logro de contrastes cómicos, que en lo que esta película se trataba de conseguir, más la puesta en práctica del proyecto no ha resultado en Jalisco canta en Sevilla todo la afortunada que era de desear por infinidad de razones, algunas de las cuales enumeraremos sucintamente. En primer término, se abusa hasta límites inconcebibles de un falso pintoresquismo que ni refleja lo mejicano ni responde a lo andaluz; en segundo lugar, el argumento es un puro hilvanado de situaciones convencionales preparadas para el exclusivo lucimiento de Jorge Negrete: por otra parte, la realización cinematográfica carece de vivacidad y de soltura y en última instancia viene a resultar que todo lo que se ha hecho ha sido llevar a un cortijo las andanzas que hemos visto infinidad de veces en los ranchos aztecas, viaje para el cual, como puede comprenderse, no se necesitaban alforjas.⁵¹

Jorge Negrete era muy popular en España, desde su llegada a la estación Principe Pío en Madrid, el 31 de mayo de 1948, la gente se conglomeró para recibirlo. Se debe considerar que el franquismo había prohibido cualquier manifestación pública, pero el gobierno se mostró permisivo ante la llegada del actor mexicano, quien al ver la locura de su llegada, afirmó “que acaso en España no hay hombres”.

El gobierno español hizo caso omiso ante tales declaraciones, pues había situaciones que apremiaban y una era poder construir un bloque para hacerle frente a Hollywood. En vista de ello, la llegada del actor mexicano era el pretexto idóneo para refrendar el acercamiento entre México y España, y en particular, entre sus cinematografías.

Así, el régimen franquista impulsó y facilitó la publicación del libro *Amor a México a través de su cine* de Ernesto Giménez Caballero,⁵² que busca expresar el mensaje que tenía a su juicio el cine mexicano para España, ya que sólo a través de este medio el pueblo español podía conocer dicho país.⁵³ Así, el autor entiende

⁵¹ Sáenz Guerrero, “Jalisco canta en Sevilla”, *La vanguardia española*, 27 de julio de 1949.

⁵² Ernesto Giménez Caballero fue un escritor, diplomático español y de los primeros intelectuales que introdujo el fascismo italiano. En 1927 fundó *La Gaceta Literaria* y en 1933 en conjunción con Ramiro Ledesma funda el semanario *La conquista del Estado* y *El Fascio*. Después de la Guerra Civil fue embajador en Paraguay. Aunado a ello, funda el primer Cine Club en Madrid. En pocas palabras, fue un fiel defensor del franquismo.

⁵³ Ernesto Giménez Caballero, *Amor a México a través de su cine*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948. Todas las citas textuales en adelante serán tomadas del presente libro.

que son tres temas en los que se puede englobar a la cinematografía mexicana: el religioso, el caballeresco y el popular. Es relevante que el autor describe a México como: “la parte predilecta y más cuidada de nuestro Imperio y aquella donde la cultura española echó más hondas raíces...en la pantalla vemos no a la nueva, sino la mejor imagen de España antigua, la España imperial y recreadora que creíamos para siempre perdida”. En realidad, era evidente que de las cinematografías hispanoparlantes, la mexicana era la más fortalecida y en caso hipotético de plantear una batalla abierta contra Hollywood, se iba a necesitar de los estudios, los laboratorios y el financiamiento mexicano. Después de todo, era relevante la posición geográfica de su antigua colonia: “México ha sido el baluarte más duro ante la frontera más difícil, peligrosa y absorbente de América”.

En lo que respecta al religioso, Ernesto Giménez Caballero no comprendía como un país que venía de un movimiento popular armado era al mismo tiempo católico, pues afirmaba: “sólo en un milagro puede consistir el que un Méjico como el actual revolucionario y rojo según la propaganda oficial pueda abordar nada menos que el cine católico”. En su visión, el Estado mexicano se había mostrado públicamente como laico en extremo, provocando con ello la Guerra Cristera (1926-1929). De modo que, no entendía cómo podía convivir el catolicismo dentro de un gobierno muy disímil al franquista. Ello explica su asombro de la tendencia religiosa del cine mexicano, en cintas como: *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *La Virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942), *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943), *María Magdalena* (Miguel Contreras Torres, 1945) y *Reina de Reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945). Aunado a ello, el autor realiza una sobre interpretación de la película *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), pues asevera que el personaje principal es el cura católico que se encuentra conviviendo con las raíces mexicanas encarnadas en Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

En lo que respecta al tema caballeresco, el mejor exponente era Jorge Negrete, pues en caso de ser necesario, era capaz de robarse a su amada en plena boda (*El Rebelde*, Jaime Salvador, 1943), y de ser requerido se bajaba del caballo

para demostrar su amor a una mujer altanera (*Cuando quiere un mexicano*, Juan Bustillo Oro, 1944). Además, nunca pierde, porque cuando lo hace, arrebatada (*Hasta que perdió Jalisco*, Fernando de Fuentes, 1945), y marchaba sobre la tierra con un destino justiciero que lo obligaba a sobreponerse de todo, ya fuera en el campo mexicano o en los llanos venezolanos (*Canaima*, Juan Bustillo Oro, 1945).

De este modo, Jorge Negrete representaba las mejores virtudes y el valor de un caballero, por lo que Ernesto Giménez Caballero no dudó en compararlo con Hernán Cortés, pues a su juicio los dos se habían dedicado a arrancar ídolos paganos de los indígenas, para difundir el catolicismo. En ese sentido, si Jorge Negrete era el caballero conquistador, el caballero indígena era Pedro Armendáriz, por sus apariciones en cintas como: *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), *La perla* (Emilio Fernández, 1945) y *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), ya que se mostró como un macho salvaje que podía redimirse a través del amor, ennobleciéndolo y haciendo que se elevara su calidad moral y espiritual.

En lo que respecta al tema popular, Cantinflas era quien dio voz al pelado y con el adorno de su lenguaje evitaba decir mucho o decía mucho para no explicar nada. De modo que, Cantinflas era visualizado como el fiel escudero de armas, un acompañante cómico que hace más pasable el tedio y lo doloroso de la vida, completando con ello el cuadro: el quijote mexicano era Jorge Negrete y su Sancho Panza era Mario Moreno Cantinflas.

En conclusión, Ernesto Giménez Caballero mostraba una visión estereotipada de la sociedad mexicana, pero el problema no era que evidenciara su “amor” a México a través de su cine, sino que pensara que mediante la filmografía se podía explicar, entender y analizar a la sociedad mexicana. Al final, era lo que convenía, de acuerdo a los nuevos vientos que comenzaban a soplar sobre el franquismo.

En dicho contexto, en 1948 se llevó a cabo en Madrid el II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, presidido por el jefe del Sindicato Nacional de Espectáculos Español, David Jato Miranda, y con la participación de Argentina, México, Cuba, y desde luego, España. Cuatro fueron los temas principales que se

trataron en dicho evento: asociaciones cinematográficas, intercambio de películas, doblaje y la situación de los trabajadores del cine. Se buscaba crear un frente común panhispánico contra Hollywood, dando como resultado la formación de la Unión Cinematográfica Hispanoamericana. Uno de los logros, fue que Argentina actualizó un acuerdo comercial de intercambio cinematográfico con España. Esto molestó a la delegación mexicana, pues ellos no podían llevar a cabo ningún acuerdo formal, en vista de que México no mantenía oficialmente relaciones de ningún tipo con España.

Las aspiraciones a premios en Europa

Se pensó en seguir recurriendo al director Emilio "Indio" Fernández para cosechar nuevos premios en el ámbito internacional, principalmente en Europa. Por un lado, se sabía que era el cine que gustaba en el extranjero y, por otro lado, se recurrió a su figura como un medio para prolongar el prestigio que había ganado la cinematografía mexicana en los años anteriores.

La película *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948), contó de nueva cuenta con la colaboración de Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno, además de las actuaciones principales de María Félix y Pedro Armendáriz. Se intentó repetir la historia de *Janitzio*, pues de nueva cuenta se ubicaba la trama en dicho lugar, donde un humilde pescador quería casarse con su bella novia. Sin embargo, deben hacer frente al padre de ella, quien es el jefe de los indígenas, y además, al sargento Genovevo que pertenecía a los federales. Es necesario destacar que la película fue proyectada en 1948 en el festival de Venecia, sin poder ganar ningún premio. A pesar de ello, un año después en el festival de Marianske-Lanze en Checoslovaquia, obtuvo el galardón a mejor fotografía. Era una realidad que la cinta no logró despertar el interés suscitado anteriormente por cintas como *María Candelaria* o *La perla*, aunque la publicidad calificaba a la película así:

Maclovía de Emilio Fernández mago del celuloide azteca, portentosa personalidad que lleva escritas páginas sublimes en el fastuoso libro de la historia del cine. María Félix y Pedro Armendáriz encarnan los personajes maravillosos de esta joya cinematográfica, que incorporan al cine un estilo

de interpretación tan personal, tan de raza, que en esta película es ejemplo vivo de la nobleza y virtudes de los hijos del pueblo azteca, orgullosos de su estirpe, de sus costumbres y de sus tradiciones.⁵⁴

Cabe señalar que el gobierno mexicano quería seguir haciendo presente el hecho de haber contribuido a la causa aliada, de manera que el mismo contexto nacional sirvió de fondo para ambientar la película *Salón México* (Emilio Fernández, 1948) de la empresa productora Clasa Films, con el director Emilio Fernández e interpretaciones de Marga López, Rodolfo Acosta y Miguel Inclán, estrenada en el cine Orfeo y con tres semanas de duración en cartelera. Se mostraba este nuevo escenario de cabareteras y centros de diversión pública donde se podía bailar, pero donde también estaba presente la prostitución, el alcoholismo y los cigarrillos. Se trataba de que México había cambiado de una sociedad rural a los grandes centros urbanos donde se hacía presente la perdición y el vicio, y funcionó para demostrar que no importaba esta nueva cara de la nación, pues era el mismo país que ayudó al triunfo de la democracia.

El personaje principal, Mercedes, protagonizada por Marga López, usaba calcetas y tacón, porque la seda era considerada materia prima durante la guerra, por lo cual, no se podía dar el lujo de usarla, pues estaba contribuyendo al esfuerzo bélico.⁵⁵ Por otra parte, la hermana menor de Mercedes, Beatriz, en su escuela preparatoria tenía que dar un discurso sobre lo que implicaba el heroísmo. En primer lugar, había que decir cuáles eran las acciones y virtudes del héroe, pero además, explicar que hay varios tipos de héroes: el santo, el sabio, la madre y el patriótico. De manera que México se insertaba en este último punto: no era un santo porque eso era cosa de fe y religión; no era un sabio, porque no había contribuido al sostenimiento de la guerra por medio de innovaciones tecnológicas; no era madre, pues al definirse a favor del panamericanismo como ideología, era una nación hermana en esa comunidad imaginaria que se había creado. Por lo

⁵⁴ “Belleza maldita”, *La vanguardia española*, 8 de enero de 1950.

⁵⁵ Carlos Martínez Assad, “El cine como lo vi y como me lo contaron”, en Rafael Loyola (coord.) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1986, 1986, p. 357.

tanto, México se apegaba al último tipo de heroísmo como lo definiría la misma Beatriz: “hay también el heroísmo de quien defiende a su patria que sin importarle que el enemigo sea más poderoso y se le vaya la vida en la empresa, lucha por ella en la tierra, en el mar, en el aire...”.⁵⁶

Justo en ese momento, hacía su entrada triunfal a la ciudad el escuadrón 201, sin importar que sólo hubieran peleado en una batalla de poca importancia estratégica en el Pacífico. Lo relevante era que volvían de esa hazaña que significó vencer a las potencias del Eje. Uno de los generales que volvía a México se mostraba orgulloso de su papel en las fuerzas armadas y siempre se presentaba con sus insignias y condecoraciones que había obtenido por su tarea desempeñada. Si la joven Beatriz debía quedar con un hombre bueno y honrado, qué mejor que con aquel que personificaba a esa nación que ayudó y mostró su valor en los campos de batalla. ¿Qué mejor cara de México que esa?

En la película, las mismas protagonistas no podían negar su patriotismo, al asistir al grito de independencia en el Zócalo capitalino que daba el presidente Manuel Ávila Camacho. La simbiosis se conjuntaba: México era tanto patriótico como heroico, había demostrado su valentía y, al mismo tiempo, el amor a su propia nación. Finalmente, la película en el festival de Knokke Zeute de Bélgica obtuvo el premio a mejor fotografía, concedido a Gabriel Figueroa.

La última película realizada en 1948, fue *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948) con fotografía de Gabriel Figueroa y adaptación del argumento de Mauricio Magdaleno. La trama inicia con Aurelio cumpliendo una condena de seis años en la penitenciaría de la ciudad. Posteriormente, vuelve a su pueblo sólo para descubrir que su madre ha fallecido y que su amada fue violada por el hombre fuerte y poderoso de la zona. Ante ello, deberá sobreponerse y finalmente casarse con el amor de su vida, pero debe huir con su hijo ante la amenaza que representa para su vida seguir en la región. La película sólo ganó en el festival de Cannes el premio a la mejor música, otorgado a Antonio Díaz Conde. Además, se exhibió en el festival

⁵⁶ Diálogo de la película *Salón México*, 1948.

de Karlovy Vary en Checoslovaquia sin obtener ninguna mención honorífica o galardón (Imagen 18). Era una realidad que paulatinamente el prestigio del “Indio” Fernández comenzaba a decrecer y que sus cintas ya no generaban lo mismo en Europa. Sus tramas, argumentos e inclusive su fotografía ya habían sido apreciados anteriormente, y por ello, ya no deslumbraban, encantaban o maravillaban como en los años previos.

Imagen 18. Publicidad de Pueblerina en Colombia



7 de enero de 1950, *El tiempo*.

La empresa Posa Films de Cantinflas y Santiago Reachi encargó a Roberto Gavaldón que realizara en pantalla una adaptación de la pieza teatral de Jacinto Benavente, *La malquerida*. De este modo, se adaptó el guión con ayuda de Francisco de Paula Cabrera y José Revueltas para que la protagonista fuera Dolores del Río. Sin embargo, un desacuerdo entre el director y los productores, por mutuas acusaciones de incumplimiento de contrato, obligó a cancelar el proyecto, hasta que la misma Dolores del Río le pidió a Emilio Fernández que le ayudara a concluir dicho proyecto. Ante ello, en 1949 “el Indio” continuó su carrera con *La malquerida* y volvía a repetir su equipo de trabajo con Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno. Además, contó en los papeles estelares con Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

El argumento de la película es sobre Raimunda que contrae segundas nupcias con Esteban, pero su hija odia a su padrastro, ya que piensa que ha usurpado el lugar de su padre fallecido. Además, hay un rumor en el pueblo en

contra de ella, pues se asevera que quien la ame tendrá pena en su vida. Ante ello, decide casarse con un hombre al que no ama, pero sólo hay desdicha y dolor alrededor de la joven. La cinta ganó el premio a mejor fotografía en el festival de Venecia y fue un éxito rotundo en España.

La siguiente película del año, fue *Duelo en las montañas* (Emilio Fernández, 1949) contando de nueva cuenta con la colaboración de Gabriel Figueroa y adaptación en el argumento de Mauricio Magdaleno. Sin embargo, fue ignorada en el extranjero, pues no pudo obtener ningún premio o galardón en los festivales realizados en Europa. Situación similar fue la que presentó *Un día de vida* (Emilio Fernández, 1950), que no logró cosechar éxito en el extranjero. A pesar de ello, es necesario resaltar que la trama se ubica en 1919, y trata sobre una reportera cubana que idealiza la revolución que acontecía en México. Ante ello, decide viajar al país para realizar un reportaje y en el hotel conoce al gerente que era de las clases altas porfirianas, pero ahora se ve obligado a trabajar, afirmando: “Zapata nos quitó las tierras y Carranza los edificios”. Conforme se adentra la reportera en la historia nacional, conoce al general Lucio Reyes, que va a ser fusilado por revelarse ante el asesinato de Emiliano Zapata. De este modo, siente empatía por el general y logra entender lo que es la revolución: “Era el sueño del bien a México”.

En Cuba, el gobierno del presidente Carlos Prío Socarrás elogiaba la cinta por mostrar a México y su nación unidas por la admiración mutua entre sus personajes. De hecho, el Indio Fernández se le hizo acreedor a ser nombrado Caballero de la Orden por su cinta. Pero el éxito de la película vino de un territorio lejano e impensable hasta el momento, ya que el gobierno ruso de José Stalin expulsó a la Yugoslavia de Josip Broz de la Central de Información de los Partidos Comunistas y Obreros, motivando con ello, un nacionalismo exacerbado y un movimiento en contra de todo el cine ruso, dando como resultado que se dejara de exhibir. Ante ello, se proyectó la película mexicana *Un día de vida* por los escasos,

provocando que fuera aclamada y vitoreada por un público que le parecía ajena y exótica y, de hecho, fue la película más vista en Yugoslavia.⁵⁷

Ya no había más premios para el Indio Fernández, se habían acabado las menciones honoríficas y galardones especiales en los festivales europeos, parecía que el genio que había caracterizado al director mexicano comenzaba paulatinamente a llegar a su fin, pues eran historias similares y su equipo de trabajo que tantos éxitos logró cosechar en el pasado, ya no tenía la misma resonancia e impacto. En este panorama, filmó *Víctimas del Pecado* (1950), *Islas Marías* (1950), *Siempre tuya* (1950) y *La bien amada* (1950), que no lograron mayor trascendencia internacional.

Además, en 1951 se filmó *Acapulco* (Emilio Fernández, 1951), que parecía un intento por promocionar el nuevo proyecto empresarial del alemanismo y catapultar dicha ciudad de Guerrero, como nuevo destino turístico, no sólo para nacionales, sino para todos aquellos extranjeros que buscaban vacacionar.

Sus mayores glorías en premios vinieron de la mano de *Enamorada* y *Río Escondido*, pero ellas se analizarán más adelante. Lo cierto era que los años de la Segunda Guerra Mundial significaron la consolidación del equipo Emilio Fernández-Gabriel Figueroa-Mauricio Magdaleno. Durante el alemanismo se intentó continuar con la inercia creada por la filmografía elaborada a partir de dicho equipo, pero con el tiempo, se comenzó a perder el interés y a ser monótono sus presentaciones en los festivales europeos, dando como resultado que dejaran de ser premiados hasta llegar al desinterés.

El Estado en pantalla internacional: el festival de Bruselas

Las exposiciones internacionales que siguieron a la Segunda Guerra Mundial intentaban retomar el camino que se había frustrado con el estallido de la misma, es decir, mostrar confraternidad y progreso entre los diversos países. En ese

⁵⁷ Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *Op. Cit.*, p. 217.

sentido, México no olvidó su tradición de hacerse presente en dichos eventos. Era el lugar idóneo para mostrar la imagen de la nación que convenía al gobierno mexicano.

De tal manera que, cuando se organizó el festival de Bruselas en mayo de 1947, el gobierno mexicano fue invitado por “los progresos que México ha hecho en el orden de educación de las masas y cómo se ha utilizado el cinematógrafo para ello.”⁵⁸ Ante ello, La Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas en conjunción con la Secretaría de Relaciones Exteriores consideró que lo más conveniente era presentar: *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), *La Perla de la Paz* (Emilio Fernández, 1947) y *La Otra* (Roberto Gavaldón, 1946); la delegación mexicana estaría presidida por el embajador José de R. Núñez y Domínguez (Imagen 19). En el mismo certamen existía una categoría para Noticieros y Documentales, la cual era de gran interés para el Estado Mexicano.⁵⁹

Además de las mencionadas se proyectaron *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1945), *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1945) y *Maclovia* (Emilio Fernández, 1948). Fue así como el “stand” de la exposición sobre México quedó instalado dentro del Palacio de Bellas Artes de Bélgica.

Dicho festival fue un éxito para la cinematografía mexicana, pues la película *Enamorada* ganó el premio a la mejor fotografía, además de una Medalla del Consejo de Ministros concedida a *Maclovia* y la medalla de oro al corto documental *Cómo nace un volcán*.

⁵⁸ “Congreso Internacional CIDALC”, AHGE-SRE, III-5353-2, 22 de julio de 1947.

⁵⁹ “Festival Mundial del Film en Bruselas”, AHGE-SRE, III-5353-2, 28 de mayo de 1947.

Imagen 19. Embajador mexicano en el festival de Bruselas (28 de junio de 1947)



AHGE-SRE, III-5353-2, "Le Mexique au Festival" en La Cite Nouvelle 28 de junio de 1947

En dicho evento las palabras del embajador mexicano fueron muy elocuentes, pues los temas tratados fueron muy variados, mencionando la belleza mexicana y la política gubernamental de realizar propaganda fílmica:

La vida mexicana, nuestra historia y tradiciones, ofrecen temas de noble contenido humano, y en ellos el talento de los cineastas podrá hallar materia para muy selectas obras... Se explica también porque las películas son vehículos efectivos de difusión y propaganda de México, de nuestra música y artistas, de las costumbres y modo de ser nuestros. Inclusive aquellas que presentan aspectos primitivos de la vida popular, o actos de violencia, contienen una afirmación de carácter que impresiona.⁶⁰

El Estado Mexicano siguió optando por un nacionalismo en la pantalla, que no sólo engrandeciera el pasado mítico del país, sino que al mismo tiempo lo mostrara exótico, como una fuente posible de turismo. Por ello, se consideró un éxito que, en el festival, *Enamorada* fuera estrenada el día 12 de mayo en el cine Metropole en una sesión de gala a beneficio de la suscripción nacional para la erección del Memorial de Reconocimiento a las tropas británicas (Imagen 20). El

⁶⁰ "Discurso del Embajador José de R. Núñez y Domínguez en Bruselas", AHDSREGE-FECE, III-5353-2, 1 de marzo de 1948.

único inconveniente fue el hecho de que fuera presentada con doblaje al francés afectando el contenido lingüístico de ese México mítico.⁶¹

Imagen 20. Publicidad de *Enamorada* en el Festival de Bruselas



AHGE-SRE, III-5353-2, "Enamorada" en La Nation Belge 14 de junio de 1947

Inclusive, la Comisión Nacional de Cinematografía reflexionó en torno a los premios obtenidos a nivel internacional, mostrando interés en seguir el camino que se había trazado desde el periodo de Manuel Ávila Camacho con un cine nacionalista y de propaganda cultural y turística. De tal manera que Antonio Castro Leal, encargado de la Comisión Nacional de Cinematografía, expresó al Secretario de Relaciones Exteriores, Jaime Torres Bodet, lo siguiente en torno al cine y su utilidad: "es el vehículo más efectivo de difusión y propaganda del país, de sus artistas, de su música, de sus tradiciones y de su modo de ser... las películas mexicanas presentan la vida mexicana en cierta forma primitiva y violenta...el cine

⁶¹ "Se remiten recortes de prensa", AHGE-SRE, III-5353-2, 18 de mayo de 1949.

mexicano tiene que ir corrigiendo sus defectos si quiere triunfar de la competencia de las producciones extranjeras.”⁶²

El discurso de Antonio Castro Leal era muy similar al del embajador en Bélgica, lo que nos muestra que había un sector del gobierno mexicano interesado en seguir el camino trazado durante los años de la guerra en lo respecta a propaganda fílmica.

La propaganda fílmica del Estado alemanista

1. El nuevo hombre de la revolución institucional

Se proyectó entonces *Río Escondido* (1947), donde hacía su aparición la silueta del presidente Alemán, para encomendarle a la profesora de escuela (María Félix), que se dirigiera a Chihuahua para emprender la modernización educativa. En la travesía se encontraron la misma profesora y un médico, que podrían verse como los símbolos del nuevo régimen que se abrían paso en México (Imagen 21). Ya instalada en el rincón del país, la profesora se encuentra con un viejo caudillo villista que ostenta todo el poder del pueblo. Frente a él, tendrá que luchar para demostrar que había llegado al poder una nueva clase, y por ello, los viejos caudillos ya no tenían utilidad, ni razón de existir en un gobierno de civiles.

Esta imagen era la que se prefería proyectar hacia el exterior y, por ello, las ferias internacionales y exposiciones fueron el pretexto idóneo para mostrar a presidentes, plenipotenciarios, intelectuales, artistas y periodistas la imagen de un México en vías del progreso y con instituciones sólidas. Por ello, fue bien recibida la noticia de que *Río Escondido* tuviera una mención honorífica y el premio a la mejor fotografía en el Certamen Cinematográfico de Mariánske Lázně, celebrado en Praga en 1948.

⁶² “Carta de Antonio Castro Leal a Jaime Torres Bodet”, AHGE-SRE, III-5353-2, 8 de noviembre de 1948.

Imagen 21. Publicidad de *Río Escondido*



“Luces y sombra de *Río Escondido*”, AHGE-SRE, III-5353-2, 3 de octubre de 1948. Escena en la que la maestra interpretada por María Félix se encuentra frente a los padres y niños indígenas del poblado de Ciudad Juárez.

La película se presentaba como “algo más que una obra de ficción, es un documento histórico y un alegato político”. Después de todo, la América hispánica estaba llena de pueblos similares a *Río Escondido*. Además, se señalaba cómo el gobierno mexicano buscaba levantar el nivel económico y cultural de las grandes masas rurales. Es así que la película resumía el ideario y programa político del alemanismo, al mismo tiempo que sintetizaba la postura gubernamental en torno a la revolución mexicana, aquella gesta heroica que le dio sustento y vida al Estado, pero que en 1946 había engendrado a un nuevo hombre que dejaba de ser un macho, al mismo tiempo que era un revolucionario.

De manera muy rápida surgió la preocupación de buscar nuevos mercados, en vista de la nueva embestida que ya realizaban las grandes empresas estadounidenses. Es así, que al apreciar cómo *Río Escondido* había sido un éxito

rotundo en Francia, se pensó en emplearla como punta de lanza para afianzar una nueva distribuidora en Japón, mediante películas que mostraran: “el alma de México, sus progresos artísticos cinematográficos y sus inquietudes culturales”.⁶³ En teoría se comenzaría con la nación del Imperio naciente, para posteriormente seguir con Corea, Java, Sumatra, Indochina y Canadá, ya que México no podía cubrir su mercado interno cinematográfico y era inminente la caída frente a las películas de Hollywood. Ante ello, se recomendaba no intentar pelear una guerra perdida y buscar una alternativa, es decir mercados ajenos que retribuyeran en ganancias económicas.

A pesar de ello, hubo discrepancias y quejas en torno a la película, ya que Amadeo González Caballero, presidente municipal de Coatzacoalcos en Veracruz, hizo llegar una carta al presidente de la nación, donde exponía que la película presentaba al pueblo mexicano como hambriento, ignorante y con marcados instintos criminales, además de calumniar a los presidentes municipales del país, señalándolos como personajes capaces de cometer actos atroces y ególatras.⁶⁴

Aunado a ello, la *Revista Mañana*, en su edición del 13 de marzo de 1948, se interrogaba si la película era en sí misma una mala propaganda para el país en su conjunto, pues a pesar de exaltar y enaltecer la labor del Estado, hacía alusión a ese México bárbaro que se pensaba dejar sólo en la memoria histórica. Inclusive, Ángel Alcántara Pastor hablaba sobre un doble discurso en el argumento, pues se mostraba a un presidente universitario y civil desdeñando las leyes y la maquinaria oficial encargada de aplicar la justicia, para que los ciudadanos se hicieran justicia por su propia mano, mediante el motín y el asesinato de quien juzgaran conveniente (Imagen 22).

El gobierno había dado a la cinta la clasificación A, con lo cual niños, jóvenes y adultos podían verla, sin ningún problema, causando un grave problema

⁶³ “Proyecto para mercado cinematográfico en Japón”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/57, 27 de julio de 1949.

⁶⁴ “Relativo a la película *Río Escondido*”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/24, 6 de abril de 1948.

educativo pensando en el futuro del país. Ante ello, la recomendación del autor era simplemente evitar que se difundiera fuera del país.⁶⁵

Imagen 22. Publicidad negativa de *Río Escondido*



“Carta abierta al Sr. Presidente de la República”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/24, 20 de febrero de 1948. La otra cara de la moneda, la imagen negativa que contiene la película y que preocupaba a algunos sectores de la población.

A pesar de las negativas de algunos grupos de la sociedad, que estaban inconformes y preocupados con la imagen que se proyectaba del pueblo en la película, el gobierno prefirió difundirla, pues la lógica era mostrar que sólo a través del Estado mexicano surgido de la revolución, aquel pueblo mítico, salvaje en su accionar, lo dejaría de ser y se encaminaría hacia el respeto de las leyes, guiado por el nuevo gobierno civil.

Es la película que mejor ejemplifica la labor del Estado como creador de propaganda fílmica durante el alemanismo, pues a través de dicha cinta se hace patente la intervención del gobierno en la vida privada mediante dos armas: la educación y la asistencia social. De hecho, el argumento no era nuevo, pues cabe recordar que desde el cardenismo existía este tipo de temáticas, individuos que personifican el papel del Estado y que hacen su aparición en poblados lejanos de la capital, sólo para demostrar que la modernización del país va en curso.

⁶⁵ “Carta abierta al Sr. Presidente de la República”, en *Universal Magazine Cinema*, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/24, 20 de Febrero de 1948.

Más allá de la temática poco original, lo relevante es que evidenció la conciencia que tenía el gobierno mexicano por la imagen que estaban proyectando en la pantalla y su preocupación de crear un discurso sobre el nuevo hombre de la revolución. El macho mexicano es un adjetivo calificativo que surge con la revolución, aquellos hombres que olieron la pólvora y escucharon los balazos en los campos de batalla y, por ende, tenían la autoridad moral para juzgar e imponer sus reglas sociales. Estos hombres característicos de un periodo violento, pero que además sobrevivieron a la revolución, sólo le mostraban afecto y ternura a su caballo (fiel compañero de armas).

Esta imagen es la que se exportó durante los años de la Segunda Guerra Mundial, pero sirvió para construir un imaginario de la estética nacionalista sobre los paisajes rurales y urbanos.⁶⁶ Se alimentó la visión turística de México, vendiendo a la patria como novia y madre a la cual se le debía lealtad y, en caso de ser necesario, defenderla.⁶⁷

La Segunda Guerra Mundial abrió los ojos de la población mexicana. Siempre se miró y escuchó música de otras latitudes, pero nunca en la historia mexicana la sociedad se había visto bombardeada por una cantidad infinita de noticias referentes a otros países. Con ellas, se pudo visualizar una serie de maneras de comportar, vestir y de pensar ajenas al mexicano.

Aunque la guerra mundial había sucedido lejos del suelo mexicano, México se transformó en una nación cosmopolita con un nuevo gobierno que ya no había peleado en la revolución, sino que en muchos casos habían estudiado y de la revolución sólo sabían anécdotas. Entonces qué caso tenía seguir exportando al macho mexicano revolucionario.

⁶⁶ La Federación Nacional de Charros envió una carta al presidente Miguel Alemán para quejarse de los Productores de Películas, pues estaban denigrando la simbólica figura del Charro en el cine nacional, poniéndolos como bandidos, viciosos y en algunos casos, matones. Con películas cuyo objetivo es solamente explotar la morbosidad del pueblo. En "Carta de la Federación Nacional de Charros", AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/28, 1 de marzo de 1948.

⁶⁷ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1981, p. 179.

En medio de un proceso de industrialización donde la opulencia y lo cosmopolita eran el pan de cada día, surgió la imperiosa necesidad de volverse a preguntar qué era la revolución mexicana. Es así que se debía explicar cómo se vivía una nueva etapa, donde la modernización industrial era parte indispensable para alcanzar la justicia social. Si Lázaro Cárdenas logró perfeccionar el sistema político y Ávila Camacho construyó la estabilidad con el discurso de la unidad nacional, era momento de conquistar mediante las instituciones el progreso del país mediante las instituciones.

Es así que el Estado se inmiscuyó en la vida privada, mediante programas sociales, pero también dando empleo a gran parte de la población con la figura del funcionario público. La revolución era administrativa, porque había llegado el momento de sólo administrar el país.⁶⁸

Para ello, era menester acabar con los residuos de aquella revolución fenecida, es decir los viejos caudillos, caracterizados en *Río Escondido* por ser retrógrados, violentos, viscerales y en pocas palabras, un obstáculo para el progreso de la nación. Ahora el país contaba con estos nuevos hombres con ética, moral y educados en profesiones que la nación no sólo demandaba, como por ejemplo, maestros y doctores.

El nuevo Estado alemanista se dio a la tarea de mostrar al público su nueva labor: llevar los beneficios de la revolución a todos los rincones del país. Es así que el gobierno siempre prefirió dar a conocer esta visión de México, aquella que reconocía sus debilidades, pero que al mismo tiempo luchaba contra ellas.

En la lucha contra ese México bárbaro que era personificado por los caciques que se oponían al progreso. En contraparte, profesores y médicos que

⁶⁸ José C. Valadés, *Historia general de la revolución mexicana. La unidad nacional*, México, Ediciones Gernika, 1985, p. 126. Cabe señalar que los gobiernos posrevolucionarios extendieron sus funciones dentro de la sociedad en comparación con el Estado porfirista, ello provocó un aumento en la cantidad de empleados públicos, dando como resultado que en 1921 fueran 63, 074 trabajadores, en 1930 ascendieron a 153, 343. Según el censo de 1940, existían 191, 587 que representaban el 3.3% de la población económicamente activa, y en 1950 solamente los empleados federales eran 247,000. En Nathan L. Whetten, “El surgimiento de una clase media en México”, en *Las clases sociales en México*, México, Editorial nuestro tiempo, 1984, p. 86.

encarnaban la función del Estado, lo cual se hizo presente en otras películas del periodo. Una de ellas fue *Lluvia Roja* (René Cardona, 1949), interpretada por Jorge Negrete y ambientada en la Guerra Cristera. La trama se ubica geográficamente en el Bajío mexicano, donde el llamado tigre (Jorge Negrete) se apodera de las riquezas y pertenencias de sus enemigos y de los habitantes de la región. Sin embargo, como contrapeso hay un intelectual que se la pasa citando a José Martí y a Amado Nervo, mientras reciben noticias de que ha estallado el nuevo conflicto en el país.

Ante ello, la gran pregunta es a quién apoyar, al gobierno o a los nuevos alzados, pues nunca se especifican las raíces del conflicto y sólo se aprecia la oportunidad de escalar políticamente. Al final, el intelectual es asesinado después de pronunciar la frase: “tenemos que olvidar para poder vivir” y tiene la misma suerte el Tigre que perece junto a su amada, pues un movimiento que se alzó en contra del gobierno no podía tener un final feliz en pantalla. Así, se construye la oposición entre ese periodo lleno de caciques, ya que es una etapa violenta en la cual el intelectual es asesinado porque no tienen utilidad en los campos de batalla, mientras que con el alemanismo se invierten los papeles, pues el cacique debe extinguirse para que el letrado reconstruya el país y lo lleve al progreso y modernidad.

La siguiente cinta en evidenciar la lucha contra los caciques fue *Rosauero Castro* (Roberto Gavaldón, 1950), que de hecho inicia con la frase “en un pueblo cualquiera de México y de América Latina” para evidenciar que no se necesitaba una ubicación específica para demostrar que el cacicazgo era un mal que aquejaba a la región en su conjunto. De este modo, se sabe del asesinato del candidato independiente y, ante ello, el gobierno federal manda a un abogado de la capital para hacer respetar la ley y demostrar que no hay más fuerza en la región que la ley misma. Así, se entabla una lucha de poder entre el Cacique Rosauero Castro y el licenciado que personificaba al Estado mexicano, situación que adquiere mayor relevancia por ser un abogado como el presidente en turno.

Finalmente, el cacique va perdiendo su base de poder adquirida a través del asesinato, el soborno y el miedo, ante la nueva autoridad que hay en el pueblo. Inclusive, el presidente municipal que había implantado por su gusto, es quien lo asesina por hacer cumplir la ley.

La última película del periodo para hablar de las obras de modernización alemanista y su lucha contra los caciques es *El Rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952), pues nos muestra al doctor Robles, quien recibe el premio de cursar una especialización en la ciudad de México, mientras atiende a una comunidad que vive alejada de la capital y de cualquier comodidad, ya que no hay sanitarios, agua potable, ni pavimentación en las calles, provocando con ello que la población padezca sarampión y tuberculosis intestinal.

Así, el médico debe enfrentarse a las creencias del pueblo de atender sus enfermedades con el brujo local y su desidia al no quererse inyectar, al mismo tiempo, que conoce al cacique de la zona, caracterizado como un ser atrasado, ignorante y bárbaro. De hecho, el mismo médico explica su frustración cuando dice: “¿De qué sirve quemarse las pestañas, si creen más en la brujería que en la ciencia?” A pesar de ello, su sentimiento patriótico lo obliga a quedarse en el poblado y seguir luchando contra el atraso.

Cabe señalar, que la película fue enviada a Venecia para concursar y ni siquiera ganó el premio a mejor fotografía. A pesar de que la publicidad aseveraba lo contrario: “El rebozo de Soledad mejicana dirigida por Roberto Gavaldón, con la colaboración del genial Gabriel Figueroa y Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Estela Inda, premiada en el Bienal de Venecia por su argumento, fotografía y música”.⁶⁹ Tal vez como un medio de asegurar un éxito en taquilla para aquel público deseoso de un cine exótico, y en ese sentido, era relevante asegurar que la cinta había sido premiada en festivales internacionales.

⁶⁹ “Cine Pelayo”, *La vanguardia española*, 2 de agosto de 1953.

2. El realizador oficial de la propaganda cinematográfica

Durante el alemanismo se recurrió a la misma persona que realizó propaganda fílmica para el avilacamachismo, un viejo revolucionario que no encontró un lugar en las altas esferas de la política mexicana. El general Juan F. Azcárate, mediante su empresa cinematográfica España, México, Argentina S.A. de C.V. (EMA), se convirtió en el mayor concesionario de dicha labor en las dos administraciones mencionadas.

Ya fuera el cine de unidad nacional o de interés nacional, se buscaba filmar películas que proyectaran la imagen de un México moderno, con instituciones establecidas y como posible destino turístico. Ya lo había hecho con su cinta *El nacimiento de un volcán* sobre el Paracutín, misma que fue premiada con una medalla de oro por mejor corto documental en el festival de Bruselas.

La labor más importante de la empresa EMA era la realización del *Noticiero Mexicano* fundado en 1943 y destinado principalmente a exhibirse en México y Estados Unidos, contando con diez minutos en pantalla durante la semana. De hecho, la empresa filmó la toma de posesión de Miguel Alemán, para poder anexarlo a su famoso corto de la semana, mismo que fue presentado en la ciudad de México en los cines Alameda, Palacio Chino, Mariscal, Olimpia, México, Rex, Lux, Bucareli y Regis.

Asimismo, se aprovechó la cercanía con el gobierno para filmar el Segundo Informe Presidencial, para lo cual las secretarías y departamentos accedieron a facilitar información y dar entrevistas a la empresa. Además, se contó con la ayuda de la empresa CLASA en la producción y distribución de la película. Las primeras cinco semanas fue presentada en cines establecidos y posteriormente en cines ambulantes por todo el país.⁷⁰

Siempre se buscó exaltar la labor del gobierno alemanista bajo lemas como: “Gobierno constructivo es el del Lic. Alemán y si no que lo digan las grandes obras materiales realizadas”. Cabe señalar que además se filmó en marzo de 1947 la

⁷⁰ “Noticieros y Documentales”, AGN, FMAV, caja 475, expediente 523.3/16, 25 de julio de 1947.

visita del presidente Harry S. Truman a México y, desde luego, la visita de Miguel Alemán a Estados Unidos (Imagen 23). Aún existía en el ambiente el discurso demagógico y vacío del panamericanismo, y este tipo de acciones lo ponían en un nuevo contexto donde el enemigo comenzaba a ser la amenaza roja. Dicho noticiero fue presentado en: Arizona, California, Colorado, el distrito de Columbia, Illinois, Indiana, Kansas, Louisiana, Michigan, Minnesota, Nuevo México, New York, Pennsylvania y Texas.⁷¹

Imagen 23. Publicidad del *Noticiero Mexicano*



“Cártel de publicidad del Noticiero Mexicano”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/20

En 1949, hábilmente se decidió designar al antiguo Director de Supervisión Cinematográfica, Felipe Gregorio Castillo, como nuevo encargado del noticiero, justo cuando se preparaba un gran proyecto mexicano de propaganda estatal en Estados Unidos.

La idea se originó en la Mesa Redonda de la Industria del Turismo, que tuvo lugar en 1946 entre el presidente y los empresarios nacionales, ya que debido al proceso de industrialización que estaba viviendo el país era inevitable que se

⁷¹ “Noticiero Mexicano”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/20, 25 de agosto de 1947.

importara más de lo que se exportaba. Por ello, se debía incrementar el turismo como una fuente de ganancias para equilibrar la balanza internacional de pagos.

El secretario de Hacienda, Ramón Beteta Quintana encargó a la empresa EMA la formulación de un proyecto para fomentar el turismo. Así surgió la consigna de: “Tratar de atraer al turismo a México sin publicidad cinematográfica adecuada en los Estados Unidos, es lo mismo que hacer señas en la obscuridad”.

De manera que el Departamento Central ofreció \$100,000, PEMEX \$150,000, Ferrocarriles \$165,000, el Gobierno Federal \$2, 000,000, con el fin de dar a conocer un México bello, artístico, histórico, científico, progresista, y para que las películas fueran exhibidas en universidades, escuelas, clubes, asociaciones, curatos, sindicatos, industrias y hogares estadounidenses.

Los temas de las cintas serían: arte, agricultura, irrigación, cacería, ciencias, técnicas, deportes, educación, fenómenos, folklore, grandezas mexicanas, industrias, materias primas, música, hechos insólitos, religión, transportes, unidad internacional y viajes narrados. Cabe señalar que en las películas cuyos títulos hacían referencia a fenómenos naturales se contemplaba la cinta *Nacimiento de un volcán* y en Grandezas Mexicanas se referían a *México Colonial*, *Ruinas de Yucatán*, *Nuestra Sor Juana*, *El sombrero mexicano* y *México precortesiano*.

Para llevar a cabo dicho plan se requería hacer un catálogo ilustrado en inglés, bajo el nombre de One Hundred Mexican Films; establecer en Nueva York una empresa destinada exclusivamente a la distribución de las películas culturales mexicanas, con la razón social de Mexican Films Corporation; contratar personal estadounidense para reeditar las películas al gusto del público de aquel país y traducir al inglés coloquial la narración de las mismas; además de ofrecer en venta en todos los Estados Unidos las copias a precio de competencia contra todas las películas norteamericanas y extranjeras.

Cabe señalar que, lo que pensaba hacer la empresa, era simplemente doblar al inglés las películas que ya estaban hechas y aprovecharse del financiamiento del Estado mexicano; por ello se pensaba en un catálogo de cien cintas.

Sin embargo, el gobierno ofreció dos alternativas al proyecto. La primera, recomendó a la empresa EMA buscar a los sectores directamente interesados en el desarrollo industrial, agrícola y económico del país, pues eran los indicados para patrocinar las películas. La segunda, era que el Estado lo financiaría siempre y cuando se redujera el catálogo de 100 películas a 5 a colores y 4 en blanco y negro, exclusivamente turísticas.

La empresa se amparaba bajo el discurso del Secretario de Gobernación, Adolfo Ruiz Cortines, que señalaba como inaplazable la planeación y resolución del complejo problema del turismo. Es decir, el argumento era que ante el proyecto de industrialización y de crear un complejo para vacacionar en Acapulco, era menester un proyecto de igual magnitud que difundiera esta nueva misión estatal.

Empero, la postura oficial no cambió. Se estaba en desacuerdo con el establecimiento de una casa distribuidora en Nueva York y el alto costo de cotización que se manejaba. De manera que no se logró un acuerdo entre la empresa y el gobierno. Ante ello, los representantes de EMA tuvieron que abandonar las pláticas y darlas por terminadas, no sin antes dejar en claro que eso no significaba una ruptura de relaciones y convenios, pues se continuaría con la labor propagandística.⁷²

Por ejemplo, en El Salvador se estrenaron en el Teatro Apolo las cintas *Campaña Nacional de Alfabetización* y *La Industria Eléctrica de México*. A dicha función asistieron el ministro y subsecretario de Cultura Popular, el ministro del Interior, la totalidad de los funcionarios del Ministerio de Cultura, los embajadores de Argentina, Nicaragua y Honduras, el encargado de negocios de Chile, así como algunos profesores de la universidad.⁷³ Estas películas fueron pensadas desde el principio para ser exhibidas en el extranjero, considerando el título de las mismas.

⁷² “Publicidad Cinematográfica en los E.U.A. Pro Turismo a México”, AGN, FMSV, caja 475, expediente 523.3/4, 15 de mayo de 1948.

⁷³ “Películas Exhibidas en El Salvador”, AHGE-SRE, III-2071-25, 4 de diciembre de 1951.

De la misma forma, la empresa realizó las películas: *Nayarit Pintoresco*, *Petróleo*, *México hacía el futuro*, *Nace una Presa*, *La Aftosa*, *Alfabetización* y *Fiestas de Primavera*.

No cambió el objetivo de la empresa EMA de difundir la imagen de un México posrevolucionario pacífico, como un atractivo cultural y turístico en sus negocios lucrativos. Así, surgió en 1951 el proyecto de realizar un recuento de los logros obtenidos durante la presidencia de Miguel Alemán, bajo el título original de “La doctrina de la Revolución en la Acción de Alemán”, pero se decidió que lo mejor era intitularla *México Actual*.⁷⁴

Para ello, se solicitaba al secretario de Relaciones Exteriores, Manuel Tello, que no sólo patrocinara la película, sino que además financiara y ayudara a la difusión de la cinta en Centroamérica. De tal forma que se celebró un contrato entre dicha Secretaría y la empresa EMA para llevar a cabo la película que sintetizaba la evolución de la revolución mexicana hasta llegar a la presidencia de Alemán, que tendría una hora de duración (Imagen 24).

⁷⁴ “*México Actual*”, AHGE-SRE, III-2107-13, 16 de octubre de 1951.

Imagen 24. Contrato celebrado entre la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Empresa EMA



“México Actual. La Doctrina de la Revolución en la acción de Alemán”, AHGE-SRE, III-2107-13, 18 de octubre de 1951.

La idea del guión era abrir con un prólogo que mostrara al pueblo mexicano levantándose contra Porfirio Díaz, para posteriormente apreciar a Francisco I. Madero encabezando el movimiento revolucionario, para ser sacrificado por el bien de la nación. Venustiano Carranza continuaba la labor interrumpida de Madero, para luego ser asesinado trágicamente. Todo ello daba por resultado un pueblo que luchaba para lograr su seguridad económica, política y social bajo las administraciones de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, Emilio Portes Gil, Abelardo Rodríguez, Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho, hasta llegar a Miguel Alemán. Mostraba la labor realizada en agricultura, ganadería, reforestación, Comisión Nacional del Olivo, Comisión Nacional del Café, ingreso nacional, industrialización, fomento cooperativo, telecomunicaciones, aeropuertos, carreteras, líneas férreas, petróleo. Al mismo tiempo que se destacaban las

bellezas regionales de Baja California, Chihuahua, Durango, Veracruz, Cuernavaca, Tabasco, Yucatán y el Distrito Federal. Aunado a ello, se exaltaba la lealtad y la modernización del ejército, así como la libertad de expresión y la armonía entre obreros y patrones, la salud de los trabajadores, la labor de alfabetización y la construcción de la Ciudad Universitaria.

La película cumplía con la finalidad de difundir un cine de interés nacional. Por un lado, mostraba los progresos del país en materia de violencia, marcando el alemanismo como culminación de la revolución y con ello una consolidación institucional del ejército y de la economía del país. Por otro lado, se visualizaba un país como posible destino turístico; finalizando con la construcción de un espacio exclusivo para la educación, el país avanzaba hacia la modernidad acompañada de una nueva clase gobernante.

Sin embargo, se sopesó el tema de la duración de la película y se llegó al acuerdo de reducirla a 40 minutos para su exhibición en el extranjero. Aunado a ello, se proyectarían también las películas de 10 minutos de duración que fueron premiadas en Venecia, Madrid y Cannes: *Nace un Volcán*, *Bonampak* y *El Maestro Ponce*.

Aprovechando el viaje de presentación de las películas mexicanas, se planteó la creación de *Un Noticiero Regional Centroamericano*, englobando a todos los países de dicha región y, desde luego, a México. No habría notas de controversia política, provocaciones, ni notas amarillistas, y se daría prioridad a los avances económicos y culturales de las diversas naciones.⁷⁵ Así, acudiría personalmente a este país el general Juan F. Azcárate, presidente de la Empresa Ema, para sondear la posibilidad de concretar dicho proyecto cultural.

La idea era aprovechar las embajadas mexicanas que se encontraban en dichos países y el primer país en el cual se realizaría el noticiero sería Guatemala,

⁷⁵ “EMA S.A de C.V. Proyecto de Noticiero Centroamericano”, AHGE-SRE, III-2107-13, 6 de noviembre de 1951.

tomando en cuenta la proximidad con nuestro país. Sin embargo, quedaba por resolver qué perseguía el gobierno mexicano con dicho proyecto.

En 1944, el mismo general había realizado una gira cultural a todos los países hispanoamericanos por órdenes de la Secretaría de Relaciones Exteriores, con la finalidad de presentar películas realizadas por la Empresa EMA para difundir la revolución mexicana y los progresos que había traído a la nación. De allí había surgido la idea de crear un noticiero fílmico, para consolidar a México como un actor político regional en su zona de influencia cultural, frente a las naciones centroamericanas, pequeñas y débiles económica y políticamente.

Era una gran oportunidad para el Estado mexicano, pues se buscaba abrir nuevos mercados para los productos elaborados en el país en medio de la consolidación del proceso industrializador. Por su parte, las naciones al sur del Suchiate tenían una industria débil y en muchos casos escasa, de manera que México se planteaba cubrir las necesidades de la región.

Así, México empezó a fomentar como uno de sus objetivos la Unión Centroamericana, pues en palabras del director de la Empresa Ema: “Tengo la más firme convicción de que en los intereses de México está tener en su frontera de retaguardia, en lugar de 6 hermanos pequeños enfermos de parálisis infantil, un hermano grande, fuerte y sano”.⁷⁶ El proyecto era beneficioso para México. Si lograba la consolidación de la Unión Centroamericana, fomentaría el prestigio del país en toda la zona y de manera inmediata su influencia cultural se traduciría en política y económica.

Se consolidó la idea de emplear a Guatemala como “punta de lanza”, de dicho proyecto político-cultural. Por un lado, había en dicho país una influencia enorme del cine extranjero, que en muchos casos era de habla inglesa; aunado a ello, los noticieros que existían eran estadounidenses, por lo cual no había ninguna referencia a Guatemala y sólo al contexto internacional.

⁷⁶ “Proyecto de Noticiero Centroamericano”, AHGE-SRE, III-2107-13, 9 de noviembre de 1951.

Ello abrió una gran posibilidad de que el *Noticiero Guatemalteco* planteado por el gobierno mexicano fuera todo un éxito entre los espectadores del país, para después ser difundido en las demás naciones del istmo. Es así que el noticiero estaría compuesto de la siguiente manera: 2 notas de Guatemala, 1 nota de El Salvador, 1 nota de Honduras, 1 nota de Nicaragua, 1 nota de Costa Rica, 1 nota de Panamá y 1 nota de México.⁷⁷

Se financiaría el noticiero mediante subsidios del gobierno mexicano y de los diversos países centroamericanos, además de la publicidad. Los temas del noticiero serían: actividades del gobierno, empresas e individuos notables, arte, ciencia, industria, deportes, folklore y turismo.

El general Azcárate emprendió el viaje a toda Centroamérica para difundir las películas mexicanas y, al mismo tiempo, sondear la posibilidad de concretar la creación del noticiero para construir una idea en torno a la consolidación de la Unión Centroamericana. El general mexicano empleó a su favor la Ley Cinematográfica expedida en 1949, ya que por mandato presidencial las embajadas prestaron su ayuda moral. Dicha ayuda se tradujo en facilitar mediante su intervención la exhibición de las películas mexicanas.

Se solicitó a la embajada mexicana en Guatemala que intercediera y lograra que las películas fueran presentadas en el Cine Popular, ya que el señor Jorge Daesslé Segura era dueño de dicho recinto y encargado de distribuir las películas mexicanas en el país, situación que se logró siendo todo un éxito la función realizada.

Lo mismo sucedió en El Salvador, pues acudieron a la función los embajadores de Argentina, Honduras y Nicaragua, así como los encargados de negocios de Venezuela, Cuba y Guatemala. Inclusive el rector de la Universidad de San Salvador solicitó una función especial para la escuela con las películas *Bonampak* y *México Actual*.

⁷⁷ “Primer Proyecto de Noticiero Guatemalteco. Rollo Cinematográfico Semanario”, AHGE-SRE, III-2107-13, 1951.

En Costa Rica estuvo presente en la exhibición el presidente de la república, el presidente y secretario de la Asamblea Nacional Legislativa, todos los secretarios de Estado, alto personal de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el rector de la Universidad, gerentes de las seis principales estaciones radioemisoras, el presidente del Tribunal Supremo de Elecciones y el gobernador de San José (Imagen 25)

Imagen 25. Noticia sobre la visita del general Azcárate a Costa Rica 4 de enero de 1952



“Recepción al General Azcárate”, *Diario de Costa Rica*, AHGE-SRE, III-2107-13, viernes 4 de enero de 1952.

A pesar de que fueron un éxito las funciones en Guatemala, Honduras, Nicaragua, El Salvador, Panamá y Costa Rica, el proyecto de crear un noticiero centroamericano fracasó, pues el general mexicano siempre se encontró con las mismas respuestas en los diversos países: presupuesto reducido y un programa de

economía estricto que no permitía en esos momentos apoyar financieramente la realización del proyecto.

Aunado a ello, es indispensable contemplar que se acercaba el fin del sexenio alemanista y la llegada de Adolfo Ruiz Cortines trajo consigo un cambio en el país, que evidentemente también afectó a la industria cinematográfica y a la propaganda fílmica del Estado. Así, el proyecto tuvo que esperar, junto con los planes del gobierno mexicano de crear la Unión Centroamericana, sin quitar el dedo del renglón en torno al interés político y comercial de México sobre la región.

Los proyectos que fracasaron

Resulta imprescindible abordar aquellos proyectos de propaganda fílmica que no lograron concretarse, para contrastarlos con las películas realizadas y darnos una idea completa de lo que buscaba difundir el gobierno mexicano. En ese sentido, cabe señalar que muchos de ellos fueron cancelados por la gran inversión que representaban o simplemente porque las temáticas no eran propicias de acuerdo al contexto histórico que vivía el país. Es así que las películas fueron muy heterogéneas en sus temáticas, pero todas buscaban el mismo fin: difundir la revolución hecha gobierno.

No faltaron aquellos que criticaron al cine comercial elaborado durante el alemanismo, aquel lleno de arrabales, bailes de salón (danzón) y prostitutas. El crecimiento de la urbe y de la clase media, había permitido que este tipo de cintas fructificaran y se hicieran populares, mostrando un lado oscuro y sombrío, lleno de vicios. Esta misma imagen, era para algunas personas desagradable y ofensiva para el país. En este caso se encontraba Alfonso Sánchez Tello, quien veía este tipo de cine como morboso y que difundía un falso mexicanismo.

Ante ello, proponía la realización de dos películas. La primera, intitulada *Alborada*, que trataría sobre los braceros mexicanos en Estados Unidos, el programa de alfabetización, de higiene e irrigación; la segunda, bajo el nombre de

México, versaría en torno a los más bellos paisajes y lugares del país, su música, sus danzas y sus industrias.

Para ello, requería de la ayuda financiera del gobierno, mediante una aportación de 20 estados de la república, el departamento de turismo, compañías de aviación, Ferrocarriles Nacionales, PEMEX y algunas asociaciones de hoteles para cubrir el costo total que era alrededor de \$1 400 000, para poder realizar doblajes de la misma al inglés, francés e italiano.⁷⁸

Nunca se logró llevar a cabo el proyecto, por un lado, porque era alto el costo de la realización y, en segundo lugar, porque la temática era ambigua y no lograba aterrizar específicamente lo que se pretendía mostrar del país.

Inclusive, no era nuevo que las películas propagandísticas que realizaba el Estado fueron en su gran mayoría aburridas y tediosas para la audiencia, pero al ser un público cautivo, no tenían mucha capacidad de elección. A pesar de ello, preocupaba la poca o nula atención que prestaban al contenido de las mismas, por lo que surgió un proyecto ambicioso para filmar varias cintas de cada entidad federativa en technicolor y grabadas en varios idiomas.

Las temáticas serían: la gestión administrativa del presidente a través de las diversas secretarías y gobiernos de los estados, para difundir la obra social y material, así como mostrar al empresario nacional y extranjero el amplio campo de acción que existía en el país para la inversión de capitales y la explotación de los recursos naturales. Para lograrlo, se necesitaba del “respaldo moral”, es decir, del apoyo y facilidades de los diferentes gobernadores.

Hasta este punto, el proyecto era viable, sin embargo, también solicitaron facilidades de película virgen y ayuda para que las distribuidoras norteamericanas difundieran el material, en medio de un periodo en el que, como se mencionó anteriormente, las disputas cinematográficas entre México y Estados Unidos eran tensas y complicadas. A pesar de proponer que el presidente fuera el censor de las

⁷⁸ “Gran campaña Pro-Turismo”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/41, 1948.

películas para permitir su exhibición, el proyecto fue cancelado por las exigencias que se planteaban.⁷⁹

El evidente acercamiento que hubo entre el gobierno mexicano y el de Washington en busca de capitales y préstamos por parte del primero, para equilibrar la balanza comercial y echar a andar el proyecto de industrialización, provocó una mayor preocupación por las audiencias estadounidenses. De tal manera que no faltaron aquellos que proponían realizar cintas exclusivamente en inglés para aumentar el interés de viajar a México.⁸⁰

Por ello, el proyecto de realizar la película sobre los niños héroes, que llevaría el título *Cien años después*, fue cancelado. No era recomendable alentar el nacionalismo mexicano que se identificaba contra el imperialismo yanqui,⁸¹ en medio de la visita en marzo de 1947 de Harry S. Truman al monumento de los Niños Héroes llevando una ofrenda.

Dicho acontecimiento polarizó a la sociedad. Luis Cabrera aseveraba que el presidente norteamericano le dejaba sólo dos caminos al pueblo mexicano: la esclavitud en nuestro propio territorio, dando facilidades comerciales a los productos estadounidenses que terminarían con la incipiente industria mexicana, o la provocación inmediata de una guerra suicida contra la URSS. Por ello, se quería transformar a México en un cabestro de los intereses de Washington sobre América Latina.

En contra parte, Narciso Bassols miraba la visita como una oportunidad para estrechar los lazos de amistad con Estados Unidos, sin tener que entregar la soberanía, ni transformar a México en una plantación centroamericana o en una isla

⁷⁹ “Carta de José R. Arzate, Director Gerente de la Empresa Arzate Internacional Films”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/33, 29 de marzo de 1948.

⁸⁰ “Proyecto de películas en Inglés”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/35, 20 de mayo de 1948.

⁸¹ “Proyecto de película *Cien años después*”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/51, 9 de enero de 1949.

del Pacífico. Es decir, se abría la oportunidad de negociar, teniendo siempre presente que México no era un buey manso.⁸²

A pesar del acercamiento con el gobierno de Washington, el Estado mexicano no dejaba de mirar de reojo a América Latina; si bien no era su prioridad, tampoco podía negar lo importante que resultaría como mercado y potencial aliado político frente a Estados Unidos.

Ello ayuda a explicar por qué siguieron los proyectos de propaganda en habla hispana, para difundir la cultura mexicana. El gobierno facilitó todo a Salvador Fuentes R., para realizar proyecciones en América Latina, mediante exenciones del pago de impuestos y ayuda para la transportación y la exhibición.⁸³ Por otra parte, hubo quienes aprovecharon el discurso de la época sobre el cine de interés nacional. Por ejemplo, Luis Estévez, de la empresa Continental Films, solicitaba ayuda moral, que se traducía en económica, para poder filmar los tópicos históricos, turísticos y folklóricos del país.⁸⁴

La empresa Industrialmex de Gonzalo Larrea, propuso realizar el documental *Así es México* sobre las bellezas naturales, costumbres y música popular. Además, aseveraba ante la Cámara Nacional de Comercio contar con el permiso presidencial de llevarlo a cabo, y por ello se pedía fondos de dicha organización.⁸⁵ Sin embargo, cuando se estudió a detalle el proyecto, se descubrió que no había un calendario de exhibición, por lo cual no existía un acuerdo con las cadenas de cines y, lo más importante, faltaba la firma del presidente Alemán. Se llegó a la conclusión de que se trataba de un farsante, que sólo quería obtener financiamiento para su película.

Una vez que se lograron revisar todos estos proyectos que fracasaron, por el alto costo económico que implicaba o porque las temáticas no eran acordes al

⁸² Narciso Bassols, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 805.

⁸³ “Carta del gerente de Films Turísticos Mexicanos”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/53, 17 de febrero de 1949.

⁸⁴ “Proyecto de Continental Films”, AGN, FMAV, caja 476, expediente 523.3/34, 12 de mayo de 1948.

⁸⁵ “*México es Así*”, AGN, FMAV, Caja 476, expediente 523.3/38, 22 de abril de 1949.

contexto social e internacional que rodeaba al país, también nos percatamos de que la gran mayoría de temáticas propuestas, ya estaban siendo realizadas por la empresa EMA, con lo cual el Estado tenía un socio definido y que entendía a la perfección las preocupaciones e intereses del gobierno, y no había necesidad de financiar otros proyectos similares.

El nuevo discurso nacionalista: un revolucionario letrado y anticomunista

El discurso nacionalista posrevolucionario se había caracterizado en un principio por la creación de estereotipos, entre los cuales se ubicaban el charro y la hacienda, como ese mítico lugar donde no había conflicto de clase y sólo existían problemas individuales puramente afectivos. Justamente este modelo descontextualizado de la realidad fue el que facilitó la difusión continental del cine ranchero, pues como afirma Jorge Ayala Blanco: “se impide cualquier barrera de sensibilidad entre el hipotético charro mexicano y el llanero venezolano o el gaucho argentino. La indeterminación sociológica facilita la identificación de los niveles elementales. Jorge Negrete, Tito Guízar, Luis Aguilar y Pedro Infante, con un inocente cambio de indumentaria, podrían representar a cualquier país del continente”.⁸⁶

Si bien es cierto que México estuvo a favor de los aliados y contribuyó al esfuerzo bélico a través del Escuadrón 201, esto significó un cambio en la sociedad. “Pero en última instancia a la inmensa mayoría de los mexicanos, incluida la significativa minoría con predilección por los alemanes, la Segunda Guerra Mundial les resulta un espectáculo, algo entretenido y distante, que le da al país, sin previo aviso, oportunidades económicas y sociales”.⁸⁷

Fue al finalizar el conflicto armado cuando la vida del grueso de la población mexicana cambió drásticamente en la década de los cuarenta, pues el proceso

⁸⁶ Jorge Ayala Blanco, *Op. Cit.*, p 74.

⁸⁷ Carlos Monsiváis, “Sociedad y Cultura”, en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1986, p. 278

industrializador trajo consigo el crecimiento de las principales ciudades. Emergía paulatinamente una nueva visión sobre ese México que caminaba de la mano con su modelo económico hacia la modernidad. La frontera de nopal⁸⁸ se diluía poco a poco, a tal grado, que en la clase media y alta se aspiró a la forma de vida americana.⁸⁹

Dicha situación se hizo presente en la cinematografía, con la película *Una Familia de Tantas* (Alejandro Galindo, 1948), pues en una escena de la misma cinta, arriba a un hogar clase mediero un vendedor de aspiradoras: Destaca “la vehemencia con la que el aparato electrodoméstico es presentado como un reivindicador de una nueva manera de enfrentar la acumulación de polvo y lograr una limpieza de raíz. La salvación está en la tecnología”.⁹⁰

⁸⁸ María del Carmen Collado Herrera, “El giro conservador y las consecuencias de la guerra”, Conferencia el 9 de octubre de 2013.

⁸⁹ La revolución provocó una gran movilización social, con nuevos actores que ascendieron y bajaron en la escala social. Así, las reformas y medidas tomadas ayudaron a incrementar la clase media del país. Esto se debió al auge de la explotación petrolera y el impulso dado a la educación durante el gobierno de Obregón que crearon obreros calificados y profesores; las obras de riego y las carreteras promovidas por Calles que obligaron a la contratación de ingenieros, técnicos y empleados; el estímulo prestado por Cárdenas a las actividades crediticias, a los transportes, a las obras de riego y a la dotación de tierras, provocando la proliferación de funcionarios bancarios, ingenieros, técnicos, agrónomos y empleados públicos; y a la administración de Ávila Camacho, que incentivó nuevas industrias y comercios. Así, en 1940, la clase media en México era de 3, 118, 958 de personas de una población total de 19,653, 552 de habitantes, es decir un 15.87%. En contraparte, las clases altas se formaron o consolidaron a raíz de la progresiva desaparición del latifundio, la industrialización y la concentración urbana. De esta manera, fue compuesta por: los hacendados que explotaban sus propiedades con ayuda de nuevas tecnologías, pero que era común su ausencia, pues vivían en las grandes ciudades del país y no en los lugares de donde procedían sus ingresos; los grandes empresarios que se consolidaron con el inicio de la industrialización, situación que se evidenció al fundarse la Confederación Patronal de México y la Confederación de Cámaras Industriales de la República Mexicana, misma que funcionó como órgano de consulta del Estado mexicano a partir de la Ley de Cámaras de Industria y de Cámaras de Comercio promulgada el 26 de agosto de 1941; los grandes comerciantes que eran miembros de las Cámaras mencionadas; los banqueros que mostraron un crecimiento, pues en 1925 existían en el país 7 bancos en operación, en 1930 eran 26, en 1935 ascendió a 73, en 1940 eran 134, y en 1945 eran 373; y los grandes propietarios de inmuebles en los centros urbanos, al aumentar el número de departamentos y despachos. En José E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003, pp. 65-89.

⁹⁰ Álvaro Matute Aguirre, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo XX. La imagen, ¿Espejo de la vida?*, Tomo V, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 158.

Paulatinamente no sólo los nuevos implementos, como los electrodomésticos, se abrían paso entre los antiguos instrumentos de cocina tradicionales, como por ejemplo, el molcajete. Esto mismo produjo cambios en los antiguos hábitos y costumbres de la sociedad. El México idealizado y folclórico surgió del nacionalismo revolucionario, como nos ha dejado ver Carlos Monsiváis mostrando cierto tipos de imágenes: “En la comedia ranchera, el machismo es el estragamiento del nacionalismo cultural: los símbolos auténticos de México acaban llorando en la cantina, sollozando en el hombro de su enemigo o soportando los malos tratos de la endina. Los hombres no lloran pero los machos sí”.⁹¹

Pero, con la misma prosperidad económica y el crecimiento de la clase media, comenzaron a aparecer más comúnmente hombres que personificaban a ésta. Así lo demuestra la cinta de *Los Tres García* (Ismael Rodríguez, 1947), cuando Lupe Smith llega con su padre y ambos piden ayuda a Luis Manuel García para encontrar una dirección. Cabe señalar que el hombre interpretado por Víctor Manuel Mendoza, es un catrín de pueblo, próspero, elegante, bien vestido. Es el más rico de los primos, de buenos modales, poeta, pero no niega sus “cualidades de macho mexicano”, pues es altanero, presumido, arrogante. “Víctor Manuel Mendoza representa la belleza varonil, la cursilería y la caballerosidad del ranchero con vocación de sedentario hombre de empresa”.⁹² En la misma película, después de que el catrín mexicano aclara que no es extranjero, a pesar de su forma de vestir, se escucha este diálogo entre los actores:

Luis Manuel: Ustedes los extranjeros esperan ver a todos los mexicanos vestidos de charros con sus pistolotas.

Lupe Smith: Es un traje tan bonito, tan fascinador, tan romántico

Luis Manuel: Usted cree

Lupe Smith: Claro, se ven tan guapos, tan hombres, tan...

Luis Manuel: Machos

⁹¹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 1054.

⁹² Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 78-79.

El hombre, a pesar de no contar con la indumentaria del charro, tenía sus “cualidades” en el carácter y el comportamiento, pero no se dejaba de aclarar que la personalidad y vestimenta componían un todo.

Situación muy diferente fue el papel de la mujer, pues se siguió prefiriendo difundir una imagen conservadora de ella, lejos de aquella incorporada a la mano de obra trabajadora, competitiva y tenaz, que el México industrializado necesitaba. La mujer quedó atrapada en el discurso tradicional que apelaba a su papel dentro de la casa, ya que sólo con la correcta y perfecta labor femenina, una casa podía convertirse en hogar; debía ser el pedestal de la familia, la base de la sociedad mexicana, es decir, la mujer debía cuidar a la patria desde el santuario del hogar.⁹³

Era contradictorio, pues mientras el gobierno de Alemán permitió el voto femenino en 1947 para los comicios municipales, se seguía pugnando por mostrarlas como agentes apolíticos, pasivos y a expensas de las acciones masculinas, con una predilección por lo sentimental que las hacía ser frágiles y delicadas, es decir, no aptas para el mundo laboral.

La conclusión de este cambio en el discurso del nacionalismo se aprecia en la película *Primero soy mexicano* (1950), del director Joaquín Pardavé y con ayuda del productor Gregorio Walerstein y su compañía Filmex. El comienzo de la trama se ubica cuando el joven Rafael Fuentes (Luis Aguilar) se va a estudiar medicina a Estados Unidos alrededor de 1940, en los años de la Segunda Guerra Mundial y el acercamiento entre México y Estados Unidos. Su padre (Joaquín Pardavé), quien era el hacendado de la región, lo espera ansiosamente, sólo para descubrir que si bien éste volvió con el título de doctor, también era arrogante y presumido. Ya no comía mole con pollo, ahora prefería unos *hot cakes* para desayunar, además de avergonzarse de su padre por no saber leer bien.

Aunado a esto, el mismo doctor Rafael Fuentes decide seducir a la ahijada de su padre, Lupe, quien queda embarazada, mientras que el joven Rafael decide irse a la capital del país y no ser el médico de un pueblo olvidado de Dios. Ante

⁹³ Julia Tuñón, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA, 1998, pp. 176-177

ello, el padre decide irlo a buscar con la misma Lupe, para que se comporte como un caballero y asuma su responsabilidad. Al llegar a la ciudad, sólo descubren que éste se ha comprometido con una muchacha de clase alta, lo cual los obliga a desenmascararlo y acusarlo del agravio que había cometido. Éste no sólo se niega a regresar a su pueblo original; al mismo tiempo, reniega de su hijo y decide no reconocerlo. No había mayor ofensa, un macho mexicano era todo, menos un cobarde y sin honor.

Posteriormente, su padre se enferma y le avisan que vaya a verlo. Es recibido sólo en calidad de médico, pero no más. En la fiesta del pueblo lo retan en una carrera de caballos, mientras lo ofenden y se mofan de él, por ser un catrín que se ha olvidado de sus raíces. Sin embargo, Rafael Fuentes consigue la victoria ante el capataz de la hacienda, pero el pueblo en lugar de felicitarlo, carga a su contrincante y lo llevan en hombros. La lucha entre estos dos individuos antagónicos no termina allí, pues el capataz decide cortejar a la joven Lupe, sin importarle que ésta espere un hijo de su enemigo. Decide pedir su mano, justo en el momento en que el médico mexicano hace su entrada, provocando un fuerte debate entre ellos.

El peor insulto que recibe el médico Rafael Fuentes es cuando el capataz le insinúa que no es mexicano, y si lo fuera acudiría al monte para batirse en un duelo. Por ello, él decide aceptar, mientras que Lupe le dice a Pardavé que lo detenga o uno de ellos se va a morir. Pardavé interviene ante su hijo, pero éste lo interrumpe para preguntarle qué haría él si un hombre lo cuestionara acerca de su nacionalidad. Pardavé, sin pensarlo, le contesta que aceptaría el duelo y se presentaría. Lupe no entiende esta respuesta del honor varonil, pero el mismo padre de Rafael Fuentes le dice que su hijo para él va estar muerto si no se presenta ante la ofensa que le hicieron.

Si bien la contienda se llevó a cabo y el médico ganó, la misma Lupe llega a llorarle pensando que estaba muerto. Paradójicamente, él mismo es quien curó al capataz de sus heridas de bala. Al final, Rafael decide cambiar su postura y comportamiento ante el despliegue de amor que mostró la joven y, al darse cuenta

de que su padre lo quería igual que antes de irse a Estados Unidos, se reconcilia con su mexicanidad en el momento de probar un taco de chicharrón con chile y percatarse de que picaba como hacía mucho no recordaba. La manera de enmendar sus errores es reconocer al hijo que espera Lupe y casarse con ella, al mismo tiempo que decide quedarse en el pueblo para realizar sus servicios en bien de la comunidad, pero vestido de charro olvidando su traje y recordando sus raíces.

La cinta es relevante por dos aspectos. El primero, es que el doctor Rafael Fuentes decide quedarse en ese pueblo olvidado. El símbolo de la modernidad alemanista se hacía tangible en un médico que había estudiado en el extranjero sin olvidar su mexicanidad, sólo para poner su conocimiento al servicio de una comunidad sin importarle cuál fuera, muy similar a aquel estudioso de medicina que hizo su aparición en *Río Escondido* (1947).

El segundo, es el antagonismo entre las figuras masculinas. Por un lado, Rafael Fuentes, protagonizado por Luis Aguilar, y en el otro extremo, el capataz protagonizado por el charro Avitia. El primero de ellos, es símbolo de la innovación, pues estudió en el extranjero, sin olvidar a su México que lo necesitaba y para ello era indispensable prepararse. Se encarnaba en él a un nuevo nacionalismo en el cual ya no era ese macho mexicano bravucón, pero sin conocimientos. Mientras que el capataz es representativo del viejo nacionalismo, es altanero y hablador, pero no conoce más allá de los límites de la hacienda y sus conocimientos son los únicos que le ha dado la vida. A pesar de ello, ambos tienen el sentido del honor y el amor a su México idealizado, en donde para uno, es esa ciudad y sus zonas rurales atrasadas, pero con presencia de electrodomésticos; mientras que para otro, es ese lugar que llega hasta la frontera de nopal, con fiestas populares y carreras de caballos.

Los cambios que experimentaba la ideología nacionalista no sólo eran hacia adentro del país. Paralelamente, también se planteaba una postura hacia el exterior ante la cual habría de sufrir modificaciones dependiendo del contexto mundial. De manera que la posguerra no fue la excepción, como lo ha explicado Lorenzo Meyer: “La vigencia del nacionalismo tuvo que ser refrendada

periódicamente asumiendo posiciones que de alguna manera permitieran resaltar la independencia de México frente a la unanimidad con que el resto de los países latinoamericanos seguían los lineamientos norteamericanos”.⁹⁴ Esta afirmación no es del todo cierta, porque Argentina siempre procuró evitar alinearse y aceptar totalmente las posturas políticas y propuestas del gobierno de Washington. Sin embargo, es cierto que el gobierno mexicano intentó siempre buscar un equilibrio entre la cooperación con su “buen vecino” del norte y dar la impresión pública de que hacía valer su soberanía.

Pero la Guerra Fría también afectó la postura mexicana y su ideología, la cual se tenía que amoldar ante dicha situación. “Surge la nueva meta: la industrialización, el sueño que destruirá al México que lo engendra, y cuyo primer requisito es la forja de una nueva clase obrera, sumisa, deportiva, alcoholizable, amiga del orden y la parranda, enemiga del comunismo”.⁹⁵ Así que la batalla contra el comunismo comenzó a incidir en la vida nacional y, a partir de allí, salta a las pantallas de proyección.

El comunismo hasta ese momento no era más que un espectáculo en la sociedad mexicana, y eso mismo propició que en el cine se exhibiera como un gen maligno y, al mismo tiempo, sirviera para justificar al Estado mexicano. Tal es el caso de la película *Azahares para tu boda* (1950), dirigida por Julián Soler y con actuación de Sara García, Fernando Soler y Joaquín Pardavé. El contexto comienza con el levantamiento de Francisco I. Madero en contra de Porfirio Díaz, y retrata a una familia acaudalada que había visto las generosidades del régimen que estaba a punto de morir. El padre era don Ernesto (Joaquín Pardavé), quien fiel a la vieja usanza se muestra bien presentado y con modales refinados, preocupado porque los pretendientes de sus hijas no le han hablado de sus intenciones. La madre, interpretada por Sara García, daba una vez más muestra del estereotipo de madre abnegada y siempre dispuesta a dar todo su ser por el

⁹⁴ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2008, p. 928.

⁹⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 263.

bien de sus hijos y por el mantenimiento de la moral. Por eso se molesta cuando su primogénita no se abotona el cuello de la blusa.

Se trataba de una sociedad donde las masas populares se iban a la revolución y eran representadas por los zapatistas vestidos de campesinos y sin modales, que buscaban destronar a aquel hombre que había dado estabilidad y paz a la nación. Ellos se dedicaban a los negocios y gozaban de tiempo libre para convivir con su familia ¿Acaso era la clase media?

El mayor problema que tuvo esta familia clasemediera en ese momento en la historia mexicana, no era la violencia desmedida, porque ellos no se unieron a la revolución y sólo fueron observadores de los cambios que ocurrían. Lo paradójico era que la situación que trastocaba sus valores y normas, no era “la bola”, pues ni siquiera se aprecia en la cinta. Las dificultades que atravesaban tenían que ver con el pretendiente de su hija mayor, Carlos, que con su nueva ideología, el socialismo, representaba una amenaza a la paz social. Como lo demostró en un diálogo la madre de la muchacha: “Rumores dicen que tiran bombas y están excomulgados...Un socialista es un revolucionario”.

Pero, ¿por qué este joven se había envuelto en la lucha armada si era revolucionario y los zapatistas no? La misma respuesta la brinda el joven Carlos: “Me interesa ayudar a que surja un México mejor en donde no haya un abismo tan aterrador entre los que tienen todo y los que no tienen nada y en donde la justicia no sea sólo un simple negocio de los vividores”. Al final, el mismo padre don Ernesto, acepta que es una lucha digna, pero su cuñado Alberto da un golpe certero a estas ideas: “Utopías que a veces cuestan la cabeza”. A pesar de las discrepancias, el jefe de familia accede a que se haga novio de su hija; después de todo, mientras sólo sean utopías, no son una amenaza verdadera para su mundo como él lo concibe.

A pesar de ello, la discrepancia entre el yerno y el padre surge de una situación inconcebible, ya que el primero no es católico y por lo tanto, no se casará por la Iglesia, dando como resultado que esto se viera como una burla a la familia, garante de las buenas costumbres y pilar de la sociedad. Ello provocó que

simplemente fuera echado de la casa por su falta. A esta situación, debe aunarse que posteriormente fue atrapado por la policía que le seguía los pasos por atentar contra el orden y buscar derrocar al presidente “electo constitucionalmente”.

Carlos estuvo tras las rejas diez largos años, pero en ese tiempo habían sucedido importantes cosas en el país, porque él fue apresado en 1911 y liberado hasta 1921, bajo el mandato de Álvaro Obregón. Entre otras, se había derrotado al zapatismo y al villismo y había salido triunfante el carrancismo con su idea de reconstruir al Estado de las cenizas en que se encontraba. Se promulgó la constitución en 1917, que institucionalizaba y daba forma de nueva cuenta a la nación mexicana. Se pacificó al país, y paralelamente, la justicia social había llegado con los primeros repartos de tierras a los campesinos y los derechos otorgados a la clase obrera. Además, se dio inicio a la cruzada educativa.

Se habían logrado los ideales del socialismo y se habían agregado otros más como la formación de un Estado que no contemplaba la ideología extranjera. En conclusión, la ideología de la revolución mexicana cobijada por la justicia social, había resultado más efectiva que el socialismo; construyó de las cenizas un nuevo orden donde la clase media porfiriana encontraba cabida sin ver amenazadas sus pertenencias y los valores que daban forma a la sociedad.

Cuando el joven Carlos vuelve con la familia a rehacer su pretensión de casarse con su hija, se dan cuenta de que sus convicciones ideológicas han sido aplastadas y vencidas por el contexto en el cual el país se encontraba. ¿Cómo iba a luchar por su utopía, si el país ya había llegado a ella por otro camino y otros medios, que no eran echar bombas y ser excomulgados? Mientas transcurre la trama de la película, los viejos empresarios porfirianos escuchan la radio, donde reciben las noticias del comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la entrada de Estados Unidos, así como la declaración de guerra hecha por México en voz de Ávila Camacho contra las potencias del Eje. Entre ellos, sin ser conocedores de tácticas militares, auguran que el destino de dicho conflicto se decidirá en el Pacífico y que su vecino del norte no peleará solo. Claramente había una alusión a la ayuda brindada a través del escuadrón 201, pero se descontextualizaba a tal

grado de presentar las batallas en esta parte del océano como decisivas para el conflicto mundial.

Al final, Carlos, ya envejecido, muere sosteniendo un crucifijo, no sin antes pedirle perdón a la joven por el dolor provocado. El mensaje de fondo era que el socialismo no pudo construir una nueva sociedad, que esta ideología era una amenaza para la sociedad mexicana y que sólo causaba dolor a sus protagonistas, por abrazar una ideología impracticable en una sociedad con una tradición diferente, es decir, la de la revolución mexicana.

El comunismo empezaba a estar presente en la realidad mexicana a través de los discursos oficiales. Pero, en la vida de aquellos que tenían alguna relación con la industria cinematográfica, se empezó a escuchar con popularidad el nombre del senador Joseph McCarthy. Esto se debía a que en 1950, justo cuando comenzó a gestarse el conflicto de Corea, dentro de Estados Unidos, el presidente, Harry S. Truman, comenzó a experimentar gran tensión social, pues se argumentaba en su contra la debilidad con la que estaba tratando a los comunistas. Esto dio origen a que el senador aprovechara la coyuntura que representaba este nuevo conflicto, para comenzar a organizar una propaganda en contra de lo que él mismo definía como una conspiración comunista dentro de la sociedad estadounidense para desestabilizarla, por lo cual había que perseguir y encarcelar a los individuos que fueran acusados de ser favorables a la ideología de la Unión Soviética.

De esta manera, comenzaron a aparecer las listas negras y acusaciones en contra de algunos hombres de ser conspiradores o espías a favor de la idea de desmoronar a Estados Unidos. Una de estas listas impactó en Hollywood, provocando que diversos directores y escritores fueran señalados bajo las mismas acusaciones que se habían hecho a políticos y empresarios. Esto dio como resultado el juicio de los Diez de Hollywood, quienes fueron llamados a comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas del Congreso, quienes fueron encarcelados por desacato ante la negativa de responder si eran miembros del Partido Comunista. Ante ello, se realizaron audiencias en las cuales todos aquellos que quisieran limpiar su nombre, debían identificar a otros “subversivos” para

recuperar su empleo. Al final, los acusados fueron: el actor Lionel Stander, los guionistas John Bright, Hugo Butler, *Albert Maltz, *Dalton Trumbo, John Wexley, Ian McLelland Hunter y Ring Lardner Jr; además de *John Howard Lawson, Samuel Ornitz, *Howard Koch, Robert Rossen, *Lewis Milestone, Irving Pichel, Larry Parks, Waldo Salt, Robert Rossen y Gordon Kahn.⁹⁶

De este modo, una de las medidas adoptadas fue negarse a proporcionar documentos de viaje a los sospechosos, por lo que sólo podrían ingresar a países que no exigieran pasaporte, como Canadá y México. En ese sentido, a pesar de que el gobierno mexicano apoyó la iniciativa de Estados Unidos cuando planteó la guerra en Corea para contener a la amenaza roja, paralelamente recibió a sus exiliados acusados de ser favorables a dicha ideología ¿Cómo se puede explicar esta dualidad en la política mexicana?

Por un lado, al apoyar a Washington en su cruzada, favorecía su interés de mantener la cordialidad y la buena relación con su vecino al norte del Río Bravo, eso sin contar con que directamente no amenazaba su soberanía, ya que no representaba un mayor compromiso, pues también se había negado a mandar sus tropas a pelear en un territorio lejano donde no tenía ningún interés. En segundo lugar, al recibir a los exiliados, daba la impresión de hacer valer su propia soberanía al decidir qué individuos podrían entrar en su territorio.

A su llegada a la Ciudad de México, fueron a recibirlos Gabriel Figueroa y Pedro Armendáriz. Inclusive el director mexicano Alejandro Galindo albergó en su casa a uno de ellos: “Yo lo conocía de nombre. Había abandonado Hollywood porque ya no tenía trabajo ni nadie quería dárselo. Yo no soy comunista, nos explicaba Wright a Carrizales y a mí. Tengo amigos que sí lo son; ellos mismos me lo han dicho...Howard Lawson, por ejemplo...Pero yo no los voy a denunciar, ¡qué caray! Además, constitucionalmente, tienen derecho a pensar como les venga en

⁹⁶ Diana Anhalt, “Memorias de un exilio incómodo: expatriados políticos estadounidenses en México, 1948-1965”, Javier Garciadiego y Emilio Kourí (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Del amor de un historiador a su patria adoptiva*, México, El Colegio de México/Ediciones Era/Centro Katz, 2010, p. 732. Los asteriscos en los nombres señalan a los individuos que llegaron a México.

gana. Pero ahora no valen razones. O se camina como los del gobierno dicen, o a la calle a morirse de hambre”.⁹⁷

A pesar que algunos directores y actores mexicanos mostraron su cordialidad y ofrecieron su ayuda a aquellos que sufrían la persecución de su gobierno, esto tuvo que ser dentro de los mismos límites que puso el gobierno de Miguel Alemán. Una cosa era no poder impedir la entrada de estos hombres, pero otra cosa distinta era mostrar actos públicos de solidaridad con estos individuos, además de que el golpe más severo que sufrieron después fue pasar del sueño de las palabras de cordialidad y apoyo mutuo, a la amarga realidad de que dentro de la industria cinematográfica mexicana no había trabajo para ellos.

El gobierno mexicano había hecho valer su control sobre la industria cinematográfica, pues públicamente abrió las puertas de la nación a estos hombres, mientras que, al mismo tiempo, cerró sus puertas para cualquier oportunidad de trabajo y desarrollo.

México y Argentina en la pantalla después de la guerra

Una situación que no se podía negar era que la industria mexicana había salido fortalecida después de finalizar la guerra, logrando desplazar del mercado latinoamericano al cine argentino. El acento en el habla no había significado una barrera comercial, pues se logró consolidar las preferencias de un público que llenaba las salas deseosas de una película de Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas”, Tito Guízar, María Elena Márquez y Gloria Marín, entre otros.

Mientras tanto, en Argentina se aseveraba que la industria cinematográfica mexicana estaba en crisis. Ejemplo de ello era las noticias en torno al ambiente que rodeaba al cine mexicano: se aseveraba que los estadounidenses habían retirado su dinero del Banco Cinematográfico, provocando con ello disminuir la capacidad

⁹⁷ Alejandro Galindo, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Aconcagua Ediciones y Publicaciones, 1978, p 128

crediticia de una industria con películas de baja calidad;⁹⁸ se informaba de la huelga y la escisión entre los trabajadores de la industria y el alto costo de filmación dentro del territorio, pues calculaban que ascendía a una cifra promedio de a 35000 pesos,⁹⁹ motivando que el presidente Miguel Alemán diseñara un plan para salir de la crisis, que consistía en la creación de la Comisión Nacional Cinematográfica; mejorar la distribución y exhibición; asegurar el intercambio de artistas entre México y otros países latinoamericanos; y mantener la paz entre los sindicatos de trabajadores STIC y STPC.¹⁰⁰ Es decir, para la prensa de Buenos Aires, el nuevo panorama era alentador, pues se percibía cierta fragilidad en la industria competidora, provocando con ello las esperanzas de recuperar sus mercados perdidos durante los años de la contienda armada mundial.

Sin embargo, Argentina se unió muy tarde al concierto latinoamericano de condenar el fascismo, el nazismo y el panjaponismo, tal como lo demuestra el decreto de censura cinematográfica: “en las películas no se infiltren conceptos sobre formas políticas repudiadas por el mundo y felizmente aplastadas en sus inicios, impidiendo la propagación de ideas basadas en aquellos conceptos o que amenazan a la democracia y la paz”.¹⁰¹ En este contexto, Juan Domingo Perón decidió reunirse con los principales líderes de la industria cinematográfica para acordar lo siguiente: dar cumplimiento al decreto que exigía la exhibición de películas nacionales; considerara a la industria en el Plan Quinquenal; dar apoyo mediante el Banco de Crédito Industrial; y conseguir una libre entrada de películas argentinas en España.¹⁰²

Si algo buscaban los empresarios argentinos fue una institución crediticia similar a la de los mexicanos (Banco Nacional Cinematográfico), pues debían

⁹⁸ “26 semanas por año para el cine de Méjico”, *Heraldo del Cinematografista*, 27 de noviembre de 1946.

⁹⁹ “México ha superado su crisis y otra vez trabaja activamente”, *Heraldo del Cinematografista*, 9 de marzo de 1949.

¹⁰⁰ “El presidente Alemán propuso un plan contra la crisis del cine mexicano”, *Heraldo del Cinematografista*, 20 de junio de 1949.

¹⁰¹ “El decreto se aplicará estricta pero no arbitrariamente”, *Heraldo del Cinematografista*, 17 de abril de 1946.

¹⁰² “Perón apoya a la industria”, *Heraldo del Cinematografista*, 22 de enero de 1947.

solicitar préstamos personales a instituciones financieras en calidad de empresas comerciales.¹⁰³ Por ello, se decidió que el Banco de Crédito Industrial Argentino sería el encargado de financiar y fomentar el cine nacional, mediante un crédito acordado para cada película. El monto máximo de financiamiento era del 70% del costo total de la película; se pagaría al banco en doce cuotas bimestrales; y por último, sólo eran susceptibles de financiamiento aquellas empresas constituidas y estables.¹⁰⁴

Claudio Martínez Pay, quien estaba al frente de la Dirección General de Espectáculos Públicos, tuvo que explicar cuál era el nuevo proyecto del gobierno peronista: “No existe en esta Dirección propósito alguno contra determinada fuente de producción cinematográfica extranjera, ya que se trata de una resolución de carácter general inspirada en el deseo de lograr un real intercambio con las buenas películas argentinas...se puede tener la seguridad de que no quedarán salas sin películas para cumplir su programa”.¹⁰⁵ Es decir, se buscaba bloquear a las nuevas películas extranjeras, para que de este modo su lugar fuera cubierto por las cintas nacionales. Sin embargo, el problema seguía siendo querer forzar la exhibición de cintas argentinas, cuando el público argentino prefería las estadounidenses o las mexicanas.

Esta situación no fue bien recibida por las autoridades mexicanas, pues juzgaban que se trataba de una maniobra contra su cine y no entendían que era parte de un proyecto nacional para revitalizar la industria local. En vista de ello, la Dirección General de Espectáculos propuso negar la entrada al país de películas extranjeras, provocando que los productores mexicanos exigieran que se prohibiera exhibir películas argentinas en territorio mexicano.¹⁰⁶

¹⁰³ “En pocas palabras”, *Heraldo del Cinematografista*, 26 de septiembre de 1945.

¹⁰⁴ “La resolución y condiciones del préstamo”, *Heraldo del Cinematografista*, 17 de marzo de 1948.

¹⁰⁵ “Declaraciones del Director de Espectáculos”, *Heraldo del Cinematografista*, 11 de febrero de 1948.

¹⁰⁶ “Gravísimo problema enfrenta el gremio: No se visan films extranjeros”, *Heraldo del Cinematografista*, 4 de febrero de 1948.

Al final, México optó por prohibir la importación de películas argentinas como una manera de ejercer presión para promover e impulsar un acuerdo de reciprocidad entre ambas industrias. De este modo se realizó una reunión entre Ángel Luis Mentasti como representante de la Asociación de Productores Argentinos, y Raúl de Anda y Gregorio Wallerstein, para acordar una nueva cuota de intercambio de películas libres de impuestos, pues anteriormente se hablaba de 20 y se buscaba ampliarlo a 30, por parte del gremio mexicano.¹⁰⁷ Además, se siguió aprovechando la popularidad de sus estrellas cinematográficas para garantizar el éxito de sus películas propagandísticas. Ejemplo de ello, fue la película *Río Escondido* con María Félix (Imagen 26).

¹⁰⁷ “México prohibió importar films de 5 naciones, entre ellas la Argentina. Luego hubo un acuerdo con nuestro país”, *Heraldo del Cinematografista*, 9 de noviembre de 1949. Cabe señalar que, Raúl de Anda fue presentado como el presidente de los productores mexicanos y Gregorio Wallerstein como director del Trust Cinematográfico.

Imagen 26. Publicidad de la película *Río Escondido*



Heraldo del Cinematografista, 28 de junio de 1950

El gobierno argentino seguía intentando impulsar un cine autóctono: “limitar el número de películas cuyas adaptaciones sean de obras extranjeras”.¹⁰⁸ Se argumentaba que la pérdida del mercado latinoamericano se debía en buena medida a las pretensiones europeizantes. Empero, el mayor problema era definir qué se entendía por lo “argentino”. A pesar de mostrar una preferencia por los estereotipos populares, se continuó negando el pasado indígena y el mestizaje, pues se prefirió llevar a la pantalla una población blanca con marcados rasgos de ascendencia europea.

¹⁰⁸ “Películas mejores y más argentinas pidió Apold a los dirigentes de la Industria”, *Heraldo del Cinematografista*, 5 de diciembre de 1950.

Los empresarios argentinos querían construir una empresa que conglomerara la distribución de su cine en el extranjero, pues ellos tenían que negociar individualmente la colocación de su producto en las salas de exhibición. En ese sentido, se fusionaron en Venezuela tres circuitos de exhibidores y distribuidores: Cines Unidos, Tropical Film e Internacional Film, para poder competir con la compra y explotación del material mexicano.¹⁰⁹

En 1950, inició la guerra en Corea y, con ello, en Argentina se vislumbró la posibilidad de carestía de película virgen. Ante ello, se propuso que los productores argentinos financiaran a la empresa Luminton, misma que garantizaría la fabricación de la película Delta, como había ocurrido durante los años de la Segunda Guerra Mundial.¹¹⁰ Sin embargo, la guerra no se prolongó y no hubo necesidad de llevar a cabo este plan de emergencia.

Aunado a ello, como se apreció anteriormente, la España franquista intentó realizar acuerdos con sus competidoras latinoamericanas en el Certamen Cinematográfico bajo la bandera del hispanismo, como un medio para crear un contrapeso regional contra Hollywood. Paralelamente, hubo el intento de crear un proyecto para que Argentina y México se unieran en el financiamiento y elaboración de celuloide, material que había condicionado a ambas industrias, al ser indispensable en la realización de películas, pero dichos esfuerzos no fructificaron. El fracaso de dichas iniciativas se puede ver por dos vertientes: por un lado, las diferencias ideológicas entre los gobiernos que provocaba un distanciamiento y rupturas de relaciones comerciales y diplomáticas, aniquilando cualquier oportunidad de diálogo. Por otro lado, la intromisión de Estados Unidos para desarticular cualquier proyecto que afectara el interés de sus empresas (Hollywood y Kodak), facilitando el acceso de película virgen a Argentina, reconociendo al gobierno de la España franquista y llevando a cabo acuerdos comerciales con ella. Lo anterior a cambio de que desistieran de cualquier intento de crear una

¹⁰⁹ “Los mexicanos se pelean en casa y al exterior salen del Brazo: E. Faustín”, *Heraldo del Cinematografista*, 25 de julio de 1951.

¹¹⁰ “Kodak suspendió temporalmente el envío de film virgen al exterior: racionarán”, *Heraldo del Cinematografista*, 28 de febrero de 1951.

organización hispanoparlante para competir con la industria cinematográfica estadounidense.¹¹¹

Surge el cine de interés público

Cuando se acercaba el último año de gobierno de Miguel Alemán, seguían apareciendo en la prensa constantes quejas por la situación en la que se encontraba el cine. Analizaban la situación y argumentaban que los problemas en esta etapa se debían principalmente a la suspensión de créditos bancarios, que los anticipos del extranjero habían sufrido una merma considerable además de los altos salarios que percibían los individuos que intervenían en la realización de una cinta.¹¹² Estas notas nos permiten observar, por un lado, que el contexto de la posguerra había socavado profundamente a la industria cinematográfica mexicana.

Ante ello, en 1951 se decretó el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica donde se volvió a insistir en producir un cine de alta calidad e interés nacional y, para realizarlo, se debían analizar los guiones cinematográficos antes de aprobar la filmación de una película. Aunado a ello, era evidente que no se había podido romper el monopolio de William Jenkins, pues de nueva cuenta se prohibió que las personas o compañías que se dedicaran al ramo de la exhibición tuvieran intereses en las empresas productoras. Igualmente se especificaron las razones para censurar una cinta, entre las cuales destacaban: cuando se ofendan el pudor, la decencia y las buenas costumbres; cuando se incite la prostitución, la anarquía y al robo; cuando se desprestigie, ridiculice o se propague la destrucción de las instituciones fundamentales del país; cuando se provoque directa o indirectamente al ejército a la desobediencia; y cuando se injurie a las autoridades del país.¹¹³

A pesar de no decirlo textualmente, la nueva disposición ponía fin al cine de rumberas que tanta gloria había dado al alemanismo, pero que evidentemente era

¹¹¹ Francisco Peredo Castro, *Op. Cit.*, p. 455.

¹¹² “Se paraliza la industria”, en *Cine Gráfico*, 1 de julio de 1951.

¹¹³ Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, *El Diario Oficial*, 6 de agosto de 1951.

una incitación a la prostitución, al vicio y una amenaza a las buenas costumbres. Los vientos empezaban a soplar en vista de las nuevas elecciones presidenciales. De modo que, ya no tenía congruencia la Ley Cinematográfica de 1949 sobre el cine de interés nacional, y por ello, se reformuló. Entre los principales cambios se puede apreciar el fomento al llamado cine de interés público, al tiempo que se pretendió evitar la exportación de películas que dañaran la imagen del país y se volvió a insistir en romper todos los monopolios que existieran en la industria cinematográfica, evidenciando la idea de retomar la lucha contra Jenkins.¹¹⁴ Con ello, se dejaban sentadas las bases y los pendientes del gobierno para el sucesor de Miguel Alemán.

La elección de un camino

En medio de la campaña presidencial del entonces candidato oficial Adolfo Ruiz Cortines, apareció la película *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1952). El argumento encuentra su congruencia con la realidad de su contexto inmediato, pues el personaje principal, que era interpretado por el cómico Alberto Martínez “Resortes”, en medio de la recesión económica que se vivía en el país, comienza a ver con buenos ojos aquellas propuestas con tintes socialistas, que se proclaman a favor de la repartición de los bienes de los grandes burgueses entre las clases populares, con la finalidad de atenuar la pobreza y el hambre que sufría el pueblo. Sin embargo, conforme se empieza a adentrar en la organización de un partido político de extrema izquierda, descubre que en verdad es una organización criminal que busca sabotear los grandes negocios en beneficio de un comerciante extranjero, dispuesto a planear el asesinato de un gobernador que obstaculiza sus planes de acaparar el alimento para hacerse de una riqueza ilícita. Entonces a *Resortes* se le encomienda quitarle la vida aquel político, pero justo cuando está dispuesto a realizarlo, escucha el discurso que pronuncia en el cual se compromete a saldar las deudas que tiene con la población y abaratar los productos primarios

¹¹⁴ “Decreto que reforma y adiciona la Ley de la Industria Cinematográfica de 20 de diciembre de 1949”, *Diario Oficial*, 27 de noviembre de 1952.

de subsistencia, además de crear empleos mejor pagados para aumentar el poder adquisitivo del grueso de la gente (Imagen 27).

Resortes descubre el discurso institucional que ayuda a sostener al régimen político mexicano, aquel que ha transformado el movimiento armado de la revolución en un mecanismo político que legitima a los nuevos presidentes y a su partido el PRI, aquel discurso que se proclama a favor de la justicia social con un Estado sin clases y árbitro en las luchas sociales, discurso que al final termina de convencer al protagonista, quien denuncia toda la conspiración comunista que estaba viviendo el país. Así, en la cinta, Adolfo Ruiz Cortines encuentra su igual en el gobernador que se pronuncia en favor de su pueblo.

Imagen 27. Publicidad de la película *Dicen que soy comunista*



“Dices que soy comunista” en Benson Latin American Collection, Agrasánchez Collection of Mexican Cinema 1931-2001, Posters 1937-1985.

De manera que no sorprende que, desde su nombramiento como candidato, uno de los temas recurrentes en la agenda de Ruiz Cortines fuera el comunismo. De aquí que siempre procurara aseverar que estaba en contra de él por ser una ideología destructiva, que amenazaba la paz social. Aunado a ello, era indispensable hacer notar que dada la estabilidad que gozaba México, la propagación de este tipo de ideas era nula, pues en la mente del mexicano sólo existía la idea de la revolución mexicana con el discurso oficial de la justicia social y no teorías externas ajenas a la realidad del país. De esta manera, se creaba la oposición discursiva entre el comunismo y la revolución mexicana,¹¹⁵ de la misma forma que lo había visto *Resortes* en la película anteriormente citada.

Además del tópico sobre el comunismo, otro de los aspectos que tuvo que enfrentar el candidato presidencial fue la resquebrajada confianza que se tenía en la investidura presidencial, pues el sexenio alemanista se había visto envuelto en una diversidad de controversias que apuntaban a una enorme corrupción que había permeado en las diversas capas del gobierno. Esta situación se hizo patente en la cinta *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1952), que muestra cómo las elites económicas y políticas habían logrado su poder a base de fraudes y con una compleja red de corrupción. La cinta termina con una redención moral del protagonista, interpretado por David Silva, quien es asesinado por esta vieja elite del alemanismo.

Así, cobra sentido el discurso de Ruiz Cortines a favor de un saneamiento moral en la sociedad, dejando de lado todo el lujo que giró en torno al gobierno de Miguel Alemán Valdés. Pero este proceso no sería fácil, como lo demostró David Silva en la película citada, ya que al igual que su personaje quien sufría por rehacer su vida, así iba ser la suerte del pueblo mexicano en medio de la recesión económica. El boom que se había logrado obtener como producto de la Guerra de Corea había llegado a su fin justo en 1952, con lo cual la bonanza económica terminaba y se tenían que pagar los despilfarros financieros del anterior sexenio.

¹¹⁵ Adolfo Ruiz Cortines, *Los mensajes presidenciales*, México, Editorial Faro, 1958, p. 138.

Pero si tenía que haber cambios en México, estos tenían que ser impulsados desde el centro del país, es decir, desde el corazón político que era la Ciudad de México. Esto lo dejó entrever la película de Emilio "Indio" Fernández, *El Rapto* (Emilio "Indio" Fernández, 1952), protagonizada por los dos grandes actores del momento: Jorge Negrete y María Félix. En una escena de la misma cinta aparece un empleado de gobierno de un pueblo lejano, idealizado e hipotético, que podría ser cualquier provincia de la nación, dando un discurso de honestidad y compromiso con el cargo. Pero justo arriba de él hay unos cuernos de toro, quitándole toda credibilidad ante la demagogia discursiva que sustentaba a un régimen ¿Era una crítica al alemanismo? Al mismo tiempo, los personajes principales a lo largo de la cinta amenazan con hacerse justicia a través de las autoridades de la capital, pues ellos sí ponen en orden al país. Acaso los vientos de cambio ya comenzaban a soplar sobre México con la llegada de Ruiz Cortines a la silla presidencial.

Consideraciones finales

La llegada de los civiles letrados que habían pasado por los pasillos de las universidades y no por los campos de batalla de la revolución significó un gran cambio político, social y económico para el país. Era una nueva generación que ya no había peleado en la gran gesta violenta que había formado al nuevo Estado mexicano; por el contrario, sólo conocían el pasado mítico del país a través de cuentos, leyendas y anécdotas.

La sonrisa del presidente Miguel Alemán se tradujo rápidamente en un imán de popularidad, pero también en el gran proyecto de industrializar al país. Durante las pasadas administraciones se habían creado las instituciones que el país necesitaba, por ello, sólo se requería administrarlo para llevarlo a la panacea de la modernidad y el progreso que la revolución necesitaba como proyecto político.

El discurso nacionalista se transformó durante el sexenio alemanista, para mostrar a un hombre más acorde con el nuevo programa del gobierno. En

contraposición con aquel surgido de la revolución, caracterizado por ser en muchos casos analfabeta, violento y visceral.

El nuevo hombre debía ser culto, sin vicios y comprometido con el desarrollo del país. De esta forma comenzó a aparecer en *Río Escondido* la yuxtaposición entre estos dos hombres, es decir la antigua revolución contra la nueva. Ésta se abría pasado sobre los vestigios de la vieja, pero no olvidaba su pasado, sino que se alimentaba de ella, para construir un mejor país. Aquellos hombres fuertes de la revolución ya no tenían utilidad y debían dejar su lugar a la nueva generación con una sonrisa en el rostro.

Si *Río Escondido* representó de mejor manera el ideario político del alemanismo, también surgió la necesidad de acompañarla con un cine estrictamente propagandístico, que ensalzara la labor del Estado y el desarrollo del país. Quien mejor llevó a cabo dicha labor fue el general Juan F. Azcárate, ya fuera por antiguos favores o por entender mejor lo que buscaba el Estado, se encargó de filmar una serie de películas que mostraban a un país en vías de modernización.

El Estado estaba interesado en fomentar una visión positiva de la nación. Así, se dio a la tarea de fomentar aquello que definió como “cine de interés nacional”, entendiéndolo como un cine que no atentara contra las buenas costumbres, que difundiera la labor del gobierno en materia educativa y de salubridad, y lo más importante, evidenciar que el México violento de caciques había quedado sepultado por la nueva revolución institucional.

Este nuevo cine no sólo estuvo presente en los noticieros, pues paralelamente, el Estado diseñó y creó el Banco Nacional Cinematográfico y el Reglamento Cinematográfico para tener un mayor control de la industria cinematográfica de la mano de Antonio Castro Leal, uno de los siete sabios de la revolución.

Todo esto, en medio de la nueva acometida que provenía de Hollywood para reconquistar sus antiguos mercados, aquellos de los cuales había disfrutado en el periodo de entreguerras. Lo más preocupante es que las grandes empresas eran

apoyadas por el Departamento de Estado, que miraba con buenos ojos que el nuevo cine de la Guerra Fría difundiera el estilo de vida estadounidense, gozando de la innovación tecnológica que se cristalizaba con nuevos aparatos en la cocina y facilitaba el trabajo de ama de casa.

Sí los años de la Segunda Guerra Mundial se pueden traducir en un periodo de concordia y buen entendimiento entre Estados Unidos y México, los años inmediatos a la posguerra fueron de nuevos acuerdos que en ocasiones evidenciaron roces. Mientras el Departamento de Estado impulsó y apoyó su industria cinematográfica, el Estado mexicano entendió que debía hacer lo mismo con la suya, fomentando un cine de interés nacional.

A pesar de que, el discurso del gobierno mexicano apeló a considerar al socialismo como una ideología opuesta y con un potencial catastrófico para la sociedad, la realidad es que la verdadera amenaza para la industria cinematográfica mexicana era la competencia de la industria fílmica de Estados Unidos.

Epílogo: El cine de interés público: ¿Se agudiza la crisis en el cine mexicano?

El Plan Garduño: ¿Un nuevo control del Estado?

El cine mexicano gozaba de gran popularidad, no sólo dentro del mismo país, ya que su fama trascendía las fronteras políticas, pues los principales actores gozaban de gran prestigio entre el público latinoamericano. Muestra de ello, es el hecho de que el cómico Mario Moreno “Cantinflas” fue invitado a una comida de beneficencia en El Salvador, organizada por las esposas del presidente de la República, del presidente de la Suprema Corte, del presidente de la Asamblea Nacional y del Ministro de Defensa, de Hacienda y Salud Pública. Por ello, el gobierno mexicano “recomendó” al actor que acudiera o en caso de ser imposible su asistencia, diera pronta respuesta de manera amigable y cordial en vista de que México debía mantener lazos de amistad con dicho país.¹

A pesar de esta popularidad, la situación del cine mexicano no escapó a las críticas que se le hacían al gobierno del presidente Alemán Valdés. Los mismos señalamientos de corrupción fueron dirigidos a la industria cinematográfica, que fue acusada de mantener un círculo cerrado de directores, productores y actores, mientras que en la exhibición existía uno de los grandes monopolios que aquejaban al país, el cual estaba en manos del norteamericano William Jenkins, quien contaba con el 90% de las salas existentes en el país. Por ello, el nuevo gobierno se planteó la necesidad de debilitar el monopolio de la exhibición, como lo deja apreciar un pronunciamiento de Ruiz Cortines:

El presidente Ruiz Cortines anunció que será perseguido hasta destruirlo el monopolio que sobre la producción, distribución y exhibición de películas ejerce el grupo jefaturado por el norteamericano William O. Jenkins. Ese monopolio que se extiende a todo el país, es señalado como el responsable de los altos precios del espectáculo, de boicotear a los productores independientes que se preocupan por dignificar el cine nacional, y de exigir

¹ “Invitación que hace el Comité Central del Pro-Congreso Nacional Guadalupeño de El Salvador al C. Mario Moreno” en AHGE-SRE, Fondo Embajadas y Consulados en el Exterior, III-2148-9, 1953. Cabe señalar que finalmente el actor mexicano no pudo acudir a dicho evento, pero mandó un documento extenso disculpándose por su ausencia.

películas mexicanas inmorales y de baja calidad, que nos desprestigian en el extranjero.²

Para realizar dicha labor, el gobierno nombró a Eduardo Garduño como director del Banco Nacional Cinematográfico, quien organizó un proyecto con la idea de fortalecer a la unión de productores con las distribuidoras dependientes del banco para contrarrestar la fuerza del monopolio de la exhibición.³ El gobierno justificó esta nueva intromisión en la industria cinematográfica, presentando resultados exitosos en comparación con el régimen alemanista, como lo deja ver un estudio realizado por BANAMEX sobre la situación del cine:

Por otra parte, entre los factores que han retardado la evolución de la industria que se analiza (cine), está principalmente la competencia internacional, que ha venido quitando a la cinematografía nacional gran parte del mercado.

Las cifras de producción de películas en México nos indican la influencia que estos factores han ejercido, pues a partir de 1941 en que la producción norteamericana se desvió, debido a la 2ª guerra mundial, hacia películas de propaganda, el número de filmadas en México creció notablemente, lo cual fue debido también a que en ese año se fundó el Banco Nacional Cinematográfico y al siguiente la Unión de Crédito de la Industria Fílmica.

En 1947 se observa un fuerte decremento en la producción nacional ocasionado porque los principales países exportadores reanudaron su producción comercial; no obstante, la tendencia observada en los años siguientes, excepto en 1952 y 1953, años de receso en la actividad económica, es a aumentar la producción, lo cual obedece al acrecentamiento del mercado interno y a una más eficiente distribución tanto en el país como en algunos mercados iberoamericanos y europeos.⁴

Sin embargo, la realidad distó mucho de los resultados supuestamente exitosos del Plan Garduño presentados por el gobierno, pues desde un principio el proyecto tenía fallas. En primer lugar, los créditos financieros se daban a los productores mediante las distribuidoras, pero al ser los mismos productores accionistas mayoritarios de estas empresas, terminaban concediéndose los préstamos a sí mismos. Tales fueron los casos de Gregorio Walerstein, Miguel

² “Primer Monopolio en vías de extinción: el del cine” en *El Universal*, 3 de febrero de 1953.

³ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 184.

⁴ *Examen de la situación económica de México 1925-1976*, BANAMEX, 1978, p. 419.

Zacarías e Ismael Rodríguez, todos ellos ligados al monopolio Jenkins, dando como resultado que lo que se planeó como un remedio terminó involuntariamente por ser parte del mismo mal que se intentaba combatir.

Si bien en estos años los números de películas realizadas llegaron a superar inclusive a las realizadas una década anterior, lo cierto es que muchas de ellas dejaron mucho que desear en cuanto a calidad. La década de los años cincuenta no se puede dissociar de la crisis del cine mexicano, que vio cómo en esta época tres de sus principales actores morían: Jorge Negrete, Pedro Infante y Joaquín Pardavé, sin existir nuevas estrellas que ocuparan sus puestos estelares. En medio de la crisis, surgieron nuevas propuestas, como el llamado cine de luchadores, que buscó llenar ese hueco que los charros bravíos y bragados dejaron paulatinamente en el gusto del público. De manera que en los años cincuenta se popularizó un cine de baja calidad y más barato, que reportaba grandes ganancias a sus productores, quienes inflaban los precios a fin de concederse mayores préstamos: “se evidencian los límites de un cine en picada, la urgencia de filmar con presupuestos ínfimos, con guiones elementales y actores en pleno fogueo; de ahí surgió como institución nacional el churro, sinónimo de irresponsabilidad, incoherencia, fracaso de toda norma de calidad”.⁵

Uno de los factores fallidos del Plan Garduño fue que no pudo debilitar al monopolio Jenkins. Empero, cosechó un éxito en lo referente al control temático de las cintas, como lo muestra Alejandro Galindo cuando explica las fallas de dicho proyecto: “Yo, Banco-Gobierno, te daré, en supuesta calidad de préstamo, para que sigas haciendo tus películas; pero tú, productor, no habrás de salirte de las líneas que yo te señale en la temática-contenido. Tampoco tomarás parte ni partido en cualquier campaña, venga de donde venga, que ataque las condiciones que prevalecen en el cine ¡Cuidado con hacer declaraciones que encierren crítica de la acción gubernamental!”.⁶ Se había perdido así parte del control en la exhibición,

⁵ Gustavo García, “*La década perdida: el cine mexicano de los años cincuenta*”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM/IMCINE, 2001, p. 218

⁶ Alejandro Galindo, *Op. Cit.*, p. 137.

pero se seguía conservando el poder económico del financiamiento y a través de él se ejercía una censura disimulada y discreta.

A esta situación fue sometida la película *Espaldas Mojadas* (Alejandro Galindo, 1953), del mismo director Alejandro Galindo, en la cual se narra la travesía de un potosino interpretado por David Silva, quien busca cruzar a Estados Unidos en calidad de bracero, teniendo que enfrentar a un estadounidense que trata despectivamente a los mexicanos indocumentados. Finalmente, era una mirada a un tema de la época y que marcó uno de los vectores principales de la agenda diplomática entre México y Estados Unidos, pues durante este sexenio se llevaron a cabo diversas reuniones con la finalidad de encontrar una salida ante el aumento en el número de indocumentados que ingresaban por la frontera con destino al vecino del norte. A pesar de ser un tema popular entonces, se prohibió la exhibición de la misma durante dos años, por razones que explica el mismo director: “La censura ha ido sufriendo cambios en sus políticas de actitudes, no precisamente con los sexenios, aunque el sexenio también tiene que ver, desde luego, sino con el status económico y político, más, esencialmente político de los Estados Unidos. Por ejemplo: nosotros no podemos hacer películas o una película en que hagamos chiste a costa de un gringo, de un yanqui, no porque esté prohibido, sino porque los de aquí piensan-No vaya a ser que se molesten los de allá”.⁷

Al gobierno mexicano le preocupó la relación con el vecino del norte que era una superpotencia militar y esto adquiría importancia en un contexto de Guerra Fría, donde la estabilidad mundial era frágil y constantemente asediada. A pesar de ello, la censura también se incrementó, de acuerdo al discurso oficial que pugnaba por un saneamiento moral de la sociedad. Es por ello que el regente de la ciudad, Ernesto P. Uruchurtu, implantó el cierre de los cabarets y teatros inmorales que atentaran contra las buenas costumbres. El resultado de esta campaña moralizante se vio reflejado también en la producción cinematográfica, pues quedaron lejos las representaciones de prostitutas como Ninón Sevilla en *Aventurera*. Ahora se abría paso a un nuevo modelo que representaba estos

⁷ “Entrevista a Alejandro Galindo”, Archivo de la Palabra, PHO-2-29.

centros de diversión más estilizados y que no eran lugares de perdición y degradación humana.

En el contexto de la austeridad económica ruizcortinista, el cine mexicano comenzaba abiertamente a abordar el erotismo fuera del cabaret y el prostíbulo, para dar paso a ser personificado por la clase media, por ejemplo, las amas de casa en películas como: *La virtud desnuda*, *La fuerza del deseo*, *Esposas infieles*, *La ilegítima* y *El seductor*. Al mismo tiempo que en las pantallas comenzaron a aparecer los cuerpos desnudos de algunas féminas, se cambió el estereotipo de la belleza en la mujer, pues se comenzó a preferir la cadera amplísima, el pecho desbordado, la cintura pronunciada, los hombros anchos, ojos grandes y mejillas redondas.⁸

Surgió entonces un cine más de acuerdo con el discurso gubernamental y el mejor exponente de ello fue el actor de mayor popularidad que logró sobrevivir durante esta década: Mario Moreno “Cantinflas”. En las películas de estos años, sus personajes principales se adecuan a oficios de la cada vez mayor y en constante expansión de la clase media, en una ciudad que crece desproporcionadamente. A través de este personaje, se muestra a un grupo social en ascenso, pero neutralizando los contenidos políticos, mostrando a un individuo sin ideología: “será el peluquero de *Si yo fuera diputado*, sastre de *Caballero a la medida*, elevadorista del club de banqueros en *Sube y baja*, además de *El bombero atómico*, *El bolero de Raquel* y el *Señor fotógrafo*”.⁹ Los descontentos sociales por la depresión y la recesión económica son estrangulados, ahogados y suprimidos en las carcajadas y risas que provocó Cantinflas al servicio del Estado, creando una clase media sin conciencia política.

Se recurrió a la vieja usanza de las cintas de Ismael Rodríguez, como *Ustedes los ricos* y *Nosotros los pobres*, en donde se mostraba a unos personajes orgullosos de ser pobres, pues esta misma condición los llenaban de valores que los ricos ya no tenían: la honestidad, el compañerismo y el amor puro. En cambio, en

⁸ Gustavo García, *Op. Cit.*, p. 206.

⁹ *Ibíd.*, p. 210.

las clases pudientes sólo había avaricia. La misma fórmula se vio reflejada en cintas como *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1952), pues de nueva cuenta hacía su aparición la idea de que un individuo pobre está lleno de virtudes inculcadas por la familia, pertenecientes a estos barrios populares que crecían cada vez más en la ciudad. Pero el núcleo familiar se veía amenazado en el momento en que uno de sus miembros tenía la oportunidad de hacer negocios que redituaran en ganancias económicas muy superiores a sus estándares de vida. Así, la riqueza era aparejada a la soledad y los sufrimientos que en la pobreza no tendrían lugar, de manera que la pobreza se vivía con orgullo pero en compañía.

En este periodo el discurso oficial de Ruiz Cortines sólo se interesó en eliminar del discurso nacionalista las ideas combatientes que se visualizaban como antimperialistas, pues se conformó con apropiarse de nuevas figuras de la clase media para emplearlas en un escenario donde no cabía la confrontación social y política, lo que era de utilidad en un contexto de gran inestabilidad mundial por la Guerra Fría y la pérdida de legitimidad de la investidura presidencial dentro del país. La creación de una clase media acrítica sólo pudo ser lograda mediante una transformación en los mismos estereotipos, pues en un contexto de mayor urbanización e industrialización, la figura del charro perdía todo sentido y sólo quedaba recurrir a personajes más representativos de una sociedad que demográficamente crecía cada vez más.

Este proceso tiene sentido si se contempla que paralelamente es el periodo que Ariel Rodríguez Kuri ha denominado como los años maravillosos del sistema político, pues es el momento en que se perfeccionó este sistema y empezaron a cobrar sentido palabras como el *dedazo*. El presidente Adolfo Ruíz Cortines fortaleció el presidencialismo, porque sería únicamente el presidente quien designara a su sucesor en la silla, como ocurrió con el nombramiento de Adolfo López Mateos. A partir de este momento se impuso la disciplina partidista, quedando atrás las asonadas y revueltas de un miembro del partido que no

respetara los designios del jefe de Estado.¹⁰ Se trataba de un proyecto en el cual se intentaba controlar a las masas y al mismo tiempo, disciplinar al partido.

Esta situación encontraba su razón de ser en la postura del gobierno mexicano, de manejarse con prudencia en el ámbito internacional, evitando entrar en cualquier controversia que afectara directamente su relación con su vecino del norte. Así, paulatinamente el cine dejó de interesar al gobierno mexicano como medio idóneo para transmitir su postura internacional y simplemente se limitó a crear propaganda interna que legitimara al régimen político.

En los años cincuenta se rechazaban las figuras patrias como héroes taquilleros, para dar paso a nuevos héroes enmascarados que encontraron su apogeo y popularidad en el cine de luchadores. Su mejor exponente fue *El Santo*, con su debut en las películas de Joselito Rodríguez, *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*, ambas de 1958 y filmadas en Cuba con un presupuesto paupérrimo.¹¹ A pesar de ello, el gobierno recurrió a la figura de Francisco Villa para presentar una revolución folklórica y pintoresca llena de finales inesperados y con chistes que endulzan un momento frustrante en la historia de México, para presentar una semblanza de historias sobre este personaje revolucionario, como en las cintas: *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958), *Viva Villa, es la muerte* (1958).

En realidad, Villa era el personaje idóneo para mostrar esta visión de la revolución, pues era un héroe no sacralizado como Cárdenas, que no fundó instituciones como Carranza, que no creó la estabilidad como Obregón y Calles y que no era un mártir puro como Zapata. De manera que Villa representa la oposición entre el hombre civilizado ante el primitivo, el personaje que promueve el machismo, además de ser el personaje perfecto para el gobierno que permite transformar la revolución mexicana de un movimiento político y social, en un

¹⁰ Ariel Rodríguez Kuri, “Los años maravillosos: Adolfo Ruiz Cortines”, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 264-286.

¹¹ Rafel Aviña, Op. Cit, pp. 191-198.

paisaje rural acompañado de canciones en la personificación de Pedro Armendáriz.¹²

Así, el gobierno mexicano intentó hacer parecer que la revolución mexicana encontraba ecos de vida en la cubana, a pesar de que en la práctica de la vida nacional esto no tenía congruencia, pues el mismo proyecto gubernamental había reducido la gesta armada a un mero escenario que se prestaba en la cinematografía para cualquier pretexto sentimental. El dolor de la guerra, el sufrimiento de la pérdida y la violencia constante que asedió al país fue suplido por el lacrimógeno lloriqueo de las actrices que sufrían por su amado en medio del conflicto armado. En conclusión, la revolución sólo existía en el discurso, en la imaginación y en el recuerdo, porque se había transformado en un circo de la demagogia priista.

Esto lo dejó ver la superproducción financiada por el mismo Banco Nacional Cinematográfico, *La cucaracha* (1958), dirigida por Ismael Rodríguez y con las actuaciones de Emilio “el Indio” Fernández, Pedro Armendáriz, Ignacio López Tarso, Antonio Aguilar, Dolores del Río y María Félix. Dicha cinta fue estrenada justo cuando los levantamientos armados en Cuba comenzaban a cosechar triunfos. Pero la realidad cubana, con un movimiento violento que trastocaba su orden social y político, chocaba con la imagen distorsionada que se tenía en México de un levantamiento popular armado, pues en la misma cinta, el tema principal era el duelo de divas entre los dos polos estereotipados de la mujer en el campo de batalla, porque mientras María Félix era una soldadera muy macha, Dolores del Río era presentada en la trama como mujer recatada. La película muestra una feria de balas, pero nunca se aprecia en realidad quién es el enemigo al que se combate, sólo hay breves menciones a Carranza y a Villa como héroes revolucionarios a quienes todos les deben fidelidad y respeto. Al final, es la visión que se intentaba dar de la revolución: Villa es la imagen pintoresca y Carranza es el constructor de instituciones.

¹² Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, UAM, 1984, p. 76-77.

De manera que la revolución era sólo un discurso político y esta situación rápidamente encontró en la izquierda a sus personajes más críticos, pues era evidente que la revolución mexicana parecía un cadáver a punto de la descomposición, anquilosada y desviada. Frente a ella, la revolución cubana parecía retomar el camino de lo olvidado por México. Incluso el mismo ex presidente Cárdenas la apoyó, no sólo dando muestras de simpatía pública. De nueva cuenta, la vieja revolución mexicana vivía en su efigie más antigua y perpetua del Estado, Lázaro Cárdenas, a quien lo rodeaba la izquierda descontenta con el partido oficial y que veía en la revolución cubana una salida al Estado demagógico sin contenido.

A pesar de ello, el gobierno se empeñó en defender su postura y apoyar a la revolución cubana, situación que no sólo despertó el descontento en los sectores radicales y con tendencias de izquierda dentro de los grupos politizados del país, que veían una falta de coherencia entre el discurso y la realidad. Como se puede apreciar, para el año de 1959, la Guerra Fría en México se había transformado de ese escenario lejano en función de la relación con Estados Unidos, para convertirse en una realidad que politizó a algunos grupos en el país y que de allí saltó a la opinión pública acarreando críticas al gobierno, los cuales mermaban cada vez más su legitimidad.

Pero al gobierno le preocupaba seguir mostrando a ese México pintoresco lleno de costumbres arraigadas en la población y con ese mismo fin se financió la realización de la cinta *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón. Protagonizada por Ignacio López Tarso, que interpreta a un leñador indígena en medio de la fiesta del día de muertos, quien tiene la fantasía de comer un guajolote y en medio de la trama se cruzan en su camino con la muerte, el diablo y dios. Así, quedaba encarnada en el personaje principal la obstinación indígena y un pueblo lleno de alegría ante la celebración de una fiesta nacional, en un ambiente donde se aprecia el adornando las casas y la gran concurrencia en la plaza principal y de fondo un gran número de vendedores, terminando por dar la ilusión de mirar un cuadro

costumbrista de un México atrapado en el tiempo, donde no existe descontento social ni tensiones políticas.

Conclusiones Finales

La presente investigación nos permitió demostrar la forma en que el Estado mexicano se interesó en la creación de propaganda fílmica afín a sus intereses inmediatos dependiendo del contexto mundial. Así, no sólo se promovió en las películas la postura internacional del gobierno, sino que al mismo tiempo, se legitimó al régimen emanado de la revolución.

La industria cinematográfica se vio influenciada por diversas corrientes que se cuestionaron qué era ser mexicano y cuáles eran los elementos que conformaban su identidad. En ese sentido, se pueden ubicar los debates internos entre hispanismo-indigenismo y la épica revolucionaria con la añoranza porfiriana. Lo que se observa, es que paralelo a la consolidación del Estado surgido de la revolución, el cine contribuyó al proceso de cohesión social a través de valores que fomentaron dicha identidad, que anteriormente parecía difuminada como consecuencia de la guerra intestina.

Aunado a ello, Hollywood popularizó una visión negativa de la población mexicana y ante ello, se diseñó una contra propaganda para contrarrestar y crear una nueva imagen del país, que enfatizara el proyecto político de la revolución como fuerza creadora de instituciones. Para ello, se benefició de toda la experiencia acumulada por una diversidad de personajes que trabajaron en Hollywood, además de aprovechar las ideas estéticas de Sergei M. Eisenstein.

Así, el cine mexicano aprovechó, por un lado, la narrativa del cine estadounidense que ponía énfasis en el héroe que se sobrepone a una serie de adversidades, para lucir sus virtudes y cualidades. Por el otro, se enriqueció con la perspectiva del cineasta ruso que ponía el acento en las clases populares, como el campesinado o los obreros. De este modo, el cine de contenido social, a pesar de centrarse en un héroe principal, no perdió de perspectiva al pueblo que nutrió los batallones en los campos de batalla. Los años del cardenismo (1934-1940) son paralelamente, los de mayor experimentación, provocando con ello, el surgimiento o consolidación de temas como: la hispanofilia, la añoranza porfiriana, el melodrama ranchero, el indigenismo y la épica revolucionaria.

La Segunda Guerra Mundial forzó al gobierno mexicano a un posicionamiento político en función del panorama mundial. El bloqueo naval impuesto por Inglaterra en el Atlántico, por ejemplo, conllevó la imposibilidad de exportar artículos a Europa, lo que finalmente se tradujo en un mayor acercamiento comercial entre las naciones americanas. El discurso político del gobierno de Washington en pro de un panamericanismo, entendido como una comunidad imaginaria entre las repúblicas americanas, las cuales eran presentadas como hermanas, favoreció lo anterior. No obstante, en el fondo, Estados Unidos las visualizaba como hermanas pequeñas a las que no sólo se tenía que proteger, sino que también se les debía mostrar el camino a seguir en contra de los países totalitarios del Eje Roma-Berlín-Tokio.

El gobierno mexicano, condicionado por las circunstancias y la necesidad de exportar sus materias primas hacia el mercado estadounidense, como medida pragmática tuvo que apoyar la postura aliada en la guerra y en específico la estadounidense, con su discurso panamericanista. Esta situación trajo consigo, por un lado, beneficios políticos y económicos al Estado mexicano que vio cómo la misma coyuntura que representaba la guerra ayudaba al arreglo financiero por la expropiación petrolera de 1938. Al mismo tiempo, Washington comenzaba a percibir al gobierno mexicano como “punta de lanza” que apoyaría al panamericanismo en las juntas interamericanas frente a las demás naciones del continente. De esta manera, en los discursos oficiales de representantes mexicanos se comenzó a hacer alusión a la solidaridad continental y a lo fundamental que ésta era en tiempos de guerra.

Sin embargo, no era suficiente llevar el estandarte del panamericanismo únicamente ante los demás jefes de Estado latinoamericanos. Era indispensable diseñar también un proyecto que contemplara la creación de propaganda que circulara a nivel continental y Nelson Rockefeller estuvo encargado de dicha labor. Rockefeller pensó que la mejor manera de favorecer los contactos interamericanos no era sólo mediante las presiones políticas y las ayudas financieras; se requería promover los contactos culturales y, para ello, recurrió a la promoción de estaciones

de radio, exposiciones de arte, becas educativas, campañas de salubridad y, finalmente, a la creación de propaganda fílmica.

A esa labor se sumó el gobierno mexicano, aprovechando la popularidad que empezaban a tener en el gusto latinoamericano cintas como: *Allá en el Rancho Grande*, *Ahí está el detalle* y *Ay Jalisco no te rajés*. De esta forma, la creación de propaganda a través de la cinematografía no sólo era contemplada como un medio para difundir y promover el panamericanismo. Al mismo tiempo, representó el medio idóneo para realizar propaganda del gobierno mexicano, presentándose ante las demás naciones como un Estado surgido de la revolución.

En un mundo convulsionado por la guerra, aparentemente no importaban las fronteras políticas, pues en la cinematografía constantemente comenzaron a aparecer alusiones a este panamericanismo, donde lo relevante era resaltar al enemigo común: las potencias del Eje. Así, aquella sociedad alejada que podía ser un pueblo o una hacienda, sin tener una referencia política directa que la situara en un país específico, se podía transformar en una comunidad de Argentina, Chile, México o Colombia. Ejemplo de ello, era la película *Soy Puro Mexicano* (Emilio Fernández, 1942), en cuya trama un mexicano y una estadounidense luchaban contra unos espías de origen alemán, italiano y japonés. Sin embargo, la ciudadana estadounidense esconde información y muere al final, mientras que el mexicano interpretado por Pedro Armendáriz logra sobrevivir y vencer a todos sus enemigos. En conclusión, la superioridad mexicana se externaba y se hacía presente disfrazada del precepto panamericanista. Al final, los valores que buscaba difundir y popularizar Estados Unidos, fueron tergiversados y moldeados por el Estado mexicano bajo su discurso nacionalista.

Se exportó el imaginario de lo que era “ser un mexicano”, entendiéndolo como aquel varón vestido de charro, bragado, armado y machista, mientras que las mujeres debían ser abnegadas, fieles y serviciales, pero en ambos casos, debían sentirse orgullosos de su tierra y sus raíces. Se prefirió que en ese mundo que era la hacienda o el pueblo, no hubiera referencias a conflictos de clase, luchas políticas o descontentos por la realidad económica. Era un mundo idealizado, enaltecido y

en donde sólo podían existir problemas sentimentales entre los personajes principales.

Asimismo, en la disputa por Latinoamérica jugó un papel crucial el posicionamiento de Estados Unidos, ya que afectó y rivalizó con las industrias cinematográficas de Argentina, México y España, al mismo tiempo que se exhibía por toda América, la propaganda fílmica de Italia y Alemania. Esta lucha ideológica alcanzó su punto álgido durante los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando la cinematografía mexicana y argentina lucharon por representar lo que entendieron como cultura latinoamericana. Con ello, surgió un intento por amalgamar, uniformar y homologar las diversidades regionales y construir un panlatinoamericanismo. De aquí el intento de realizar una serie de películas (adaptaciones de la literatura) que sintetizaran y dieran identidad al continente frente a ideologías externas que se disputaban la supervivencia de su modelo político, que tenía el objetivo de transformarlas en referentes culturales y políticos para las otras naciones. En conclusión, se intentó difundir el modelo político y resaltarlo frente al otro, como una alternativa viable en el abanico de ideologías imperantes de la época. México creó un cine autóctono que priorizó el mestizaje, la tradición indígena y la revolución, como modelo político que llevaría al país a la tan ansiada panacea de la modernidad y el progreso.

En ese sentido, estoy en desacuerdo con la tesis de Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo, quienes plantean una complementariedad entre las dos industrias, ya que ellas visualizan la existencia de una relación bilateral que atravesó irregularidades durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, proyectando una historia de encuentros más que de discrepancias.⁴⁵⁷ Nunca se consolidó un programa para trabajar conjuntamente entre la industria cinematográfica mexicana y la argentina, por lo cual es muy difícil aprobar la tesis de confraternidad entre ambas industrias, propuesta por Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo. Por el contrario, lo que se observa claramente son disputas y discrepancias, pues cuando

⁴⁵⁷ Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.) *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional México, 2017.

se analiza la labor de los Estados y sus relaciones diplomáticas, descubrimos que cada uno tenía un proyecto sobre Latinoamérica, considerándola como su zona de influencia y acción directa, motivando con ello una disputa política, económica e ideológica.

El fin de la guerra no implicó que se dejara de producir propaganda fílmica, pues ésta sólo se transformó de acuerdo al nuevo contexto mundial. Una vez que fueron derrotadas las potencias del Eje y que se empezó a debatir el nuevo orden mundial, en el horizonte se dibujó a la Unión Soviética como el nuevo enemigo. Sin embargo, las condiciones no eran las mismas que al comenzar la Segunda Guerra Mundial: por un lado, Estados Unidos salió del conflicto como una de las dos superpotencias mundiales; en otro extremo, se había creado una institución interamericana que facilitaba el diálogo y los acuerdos, la Organización de los Estados Americanos (OEA). Así, América Latina tuvo que negociar nuevos créditos financieros con el gobierno de Washington, preocupado por contener el avance del ejército rojo en Europa.

Una vez que terminó la guerra en 1945, el discurso nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios cambió dependiendo del contexto mundial y de los intereses inmediatos del régimen. En el nuevo orden mundial, el Estado mexicano se mostró anticomunista y al mismo tiempo, en la demagogia anteponía a la revolución mexicana como un camino diferente al socialismo, como una vía que sólo buscaba la justicia social y no pretendía trastocar las instituciones políticas. De esta forma, se explica la producción de cintas como *Azahares para tu boda*, en donde lo relevante era mostrar cómo la ideología proveniente de la URSS no había influido en la gesta armada iniciada en México en 1910, que dio origen a los gobiernos posrevolucionarios.

Cuando las tensiones mundiales se agudizaron durante la Guerra Fría, el gobierno mexicano empezó a manejarse con cautela en los foros internacionales, con la intención de evitar discrepancias o conflictos con Estados Unidos y los demás Estados americanos. Se prefirió seguir con la propaganda fílmica, pero que ésta se circunscribiera sólo a la realidad nacional, quitando toda referencia a conflictos

ajenos al país. La única finalidad que se buscaba era legitimar al régimen priista, que en los discursos presidenciales era puesto como un logro de la revolución.

En medio de la recesión económica que vivía el país, no eran convenientes las referencias a las luchas de clases o a las críticas sociales que resquebrajaran al Estado posrevolucionario, por lo cual, empleando la popularidad de Mario Moreno “Cantinflas”, se proyectó la realización de películas en donde la clase media era presentada como acrítica y sin ideología. Empero, el régimen priista daba otra imagen de la misma revolución y la cinematografía es un ejemplo de ello, pues cuando el tema o contexto de fondo de las películas fuera la gesta armada comenzada en 1910, se procuró que no hubiera alusiones a conflictos políticos y en muchos casos ni siquiera se apreciaba quien era el enemigo contra el cual se luchaba.

La revolución en la cinematografía se transformó en un circo que se fusionó con el melodrama ranchero, pues constantemente las tramas eran acompañadas con canciones, hombres bravucones e inclusive las mujeres se convirtieron en soldaderas, aunque seguían con el estereotipo de ser presentadas como fieles y sumisas a sus esposos. Así, a pesar de que los contextos sociales cambiaron en México, pues el país comenzó un proceso industrializador que provocó una transformación en la sociedad, en las películas esto no se vio reflejado, pues se mantuvieron los mismos papeles de la masculinidad y la feminidad.

Fuentes Documentales

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (CEHM), Fondo MXXIV-3-Dolores del Río, y CLXXXVI.

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina

Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Lázaro Cárdenas del Río (FLCR), Fondo Manuel Ávila Camacho (FMAC) y Fondo Miguel Alemán Valdés (FMAV).

Archivo Histórico Genaro Estrada-Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGE-SRE). Fondos Embajadas y Consulados de México en el exterior y Fondo Legajos Encuadernados.

Archivo Intermedio, Fondo Secretaría de Prensa y Difusión

Instituto Dr. José María Luís Mora-Archivo de la Palabra-Fondo 2 (PHO-2)

Memoria de Labores de la Secretaría de Relaciones Exteriores

Mexico Internal Affairs, Confidential U.S. State Department Central files. Mexico: Internal Affairs 1945-1949. Part II. Social, Economic and Industrial Affairs, Reel 1 of 35.

Hemeroteca Nacional en Argentina: *Revista del Exhibidor, La Película, Herald del Cinematografista, Film, Cine Argentino y Micrófono estrellas*

Hemeroteca Nacional en México: *El Diario Oficial, Cine Gráfico, Cinema Reporter y Cine Mundial.*

Hemerografía de Estados Unidos: *Boxoffice, The Film Daily, Variety, Film Daily Year Book of Motion Pictures.*

Hemerografía de España: *La vanguardia española y Diario de Burgos*

Bibliografía

_____, *Historia del Cine. Volumen III, Guerra y Posguerra, España*, SARPE, 1984.

Alemán Valdés Miguel, *Remembranzas y Testimonios*, México, Grijalbo, 1987.

Álvarez, Inmaculada y Maricruz Castro Ricalde “Panhispanic Romances in times of rupture: Spanish-Mexican Cinema” en Robert McKee Irwin y Maricruz Castro Ricalde, *Mexican Cinema its Golden Age, El cine mexicano se impone*, Estados Unidos, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 155-181.

Álvarez Calderón de la Barca, Oscar Omar, “Cine y censura en México en la década de los años cuarenta: El caso de Las abandonadas”, Tesis de maestría en Historia, México, UNAM, 2015.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, México, UNAM-Filmoteca, 1980.

Amador María Luisa, “La exhibición en México 1930-1970”, en Aurelio de los Reyes, et al., *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1978, pp. 121-137.

Anales de Legislación Argentina, Buenos Aires, Editorial la Ley, 1953.

Anales de Legislación Argentina, Buenos Aires, Sociedad Anónima Editora e Impresora, 1966.

Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación Cinematográfica Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Filmoteca, 1983.

Anguiano, Arturo, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, México, Ediciones Era, 1980.

Anhalt, Diana, “Memorias de un exilio incómodo: expatriados políticos estadounidenses en México, 1948-1965”, en Javier Garciadiego y Emilio Kuourí (compiladores), *Revolución y exilio en la historia de México. Del amor de un historiador a su patria adoptiva*, México, El Colegio de México/Centro Katz/Ediciones Era, 2010, pp. 725-748.

Amann Ricardo, *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanoamericano: 1940-1980*, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1989.

Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, España, Taurus, 1998.

Aviña Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, COBACULTA/Cineteca Nacional/OCEANO, 2004.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1968.

Barbero, Jesús Martín “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, No. 10, México, 1983, pp. 1-21.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y Metamorfosis del mexicano*, México, Debolsillo, 2005.

- Bassols, Narciso, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Belmonte Grey, Carlos Alejandro, "El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la mexicana", en *Revista del El Colegio de San Luís*, vol. VI, núm 11, enero-junio, 2016, pp. 176-205.
- Bernays, Edward, *Propaganda*, España, Melusina, 2008.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, CONACULTA/Grijalbo, 1987.
- Bonfil, Carlos, *Los imprescindibles de Monsiváis*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Cineteca Nacional, 2010.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- Castillo Manuel Ángel, Mónica Toussaint y Mario Vázquez Olivera, *Centroamérica*, Tomo 2, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Collado Herrera, María del Carmen, "El giro conservador y las consecuencias de la guerra", Conferencia el 9 de octubre de 2013.
- Connell-Smith, Gordon, *El sistema interamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Contreras Torres Miguel, *El Libro Negro del Cine Mexicano*, México, Editora Hispano Continental Films, 1960.
- Contreras y Espinosa, Fernando, *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.
- Corella Torres, Norberto, *Propaganda Nazi*, México, Miguel Ángel Porrúa/Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- Da Costa, Marco, *Ideología y Propaganda en el cine del Tercer Reich. Cuando el cine alemán se afilió al nazismo*, España, Ediciones y Publicaciones Comunicación Social, 2014.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Volumen III. Sucedió en Jalisco o los cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- _____, "El nacionalismo en el cine" en *El nacionalismo y el arte mexicano*, UNAM, México, 1983, pp. 273-195.

_____, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*, volumen II (1920-1924), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993

_____, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1988.

Delgado, Jaime “Diplomacia Cultural y su impacto en el fortalecimiento de una cultura latinoamericana”, en Jaime Delgado y Daniel Camacho, *Diplomacia cultural, educación y derechos humanos*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, pp. 23-32.

Elias, Norbert, *Los alemanes*, México, Instituto Mora, 1999.

Examen de la situación económica de México 1925-1976, México, Fomento Cultural Banamex, 1978.

Figueroa Gabriel, “Un pueblo despojado de color”, *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, número 10, invierno 1990, pp. 47-48.

_____, “El arte y la fotografía: primeros pasos”, *Artes de México. El Arte de Gabriel Figueroa*, Numero 2, Invierno 1988, México, pp. 38-40.

Galindo Alejandro, *El cine mexicano*, México, EDAMEX, 1985.

_____, *Verdad y mentira del cine mexicano*, México, Aconagua Ediciones y Publicaciones, 1976.

García Gustavo, “La década perdida: el cine mexicano de los años cincuenta” en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM/IMCINE, 2001, pp. 189-220.

García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/Televisión Metropolitana/Universidad de Guadalajara, 1998.

_____, *México visto por el cine extranjero. Tomo 1 1894-1940*, México, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1987.

_____, *México visto por el cine extranjero. Tomo 2 1906-1940*, México, Ediciones Era, Universidad de Guadalajara, 1987.

_____, *Emilio Fernández 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara, 1987.

Garcíadiego, Javier, *Autores, editores, instituciones y libros. Estudios de historia intelectual*, México, El Colegio de México, 2015.

Giménez Caballero, Ernesto, *Amor a México a través de su cine*, Madrid, Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1948.

Gómez Estrada, José Alfredo, *Lealtades divididas. Camarillas y poder en México, 1913-1932*, México, Instituto Mora, 2012.

Gómez-Escalonilla, Lorenzo Delgado, "Entre la Hispanidad beligerante y la comunidad hispánica de naciones (1939-1953)" en Pérez Herrero, Pedro y Nuria Tabanera (coordinadores). *España/América Latina: Un siglo de políticas culturales*, España, AIETI/Síntesis-OEI, 1993.

González Llaca, Edmundo, *Teoría y práctica de la propaganda*, México, Editorial Grijalbo, 1981.

Gudiño María Rosa, "Salud para las Américas y Walt Disney. Cine y campañas de salud en México 1943-1946", en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coords.) *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*, México, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 179-202.

Hadamovsky, Eugen, *Propaganda and National Power: The Organization of Public Opinion for National Politics*, Oldenburg: Gerhard Stalling, 1933.

Heuer, Federico, *La Industria Cinematográfica Mexicana*, México, Policromía, 1964

Hitler, Adolf, *Mi lucha*, Chile, Ediciones Jusego, 2003.

Hopfenblatt, Alejandro Kelly, "Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias fílmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales", en Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo, *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, 2016, pp. 87-102.

Hopfenblatt, Alejandro Kelly, y Jimena Trombetta, "Características de la Censura entre 1936-1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional", en *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Argentina, Nueva Librería, 2009, pp. 231-257.

Horacio Campodónico, Raul, "Causas y razones de una ley (1947)", en *El Estado y el cine argentino*, 2005, Argentina, Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, pp. 91-116.

Iturriaga, José E., *La estructura social y cultural de México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2003.

Katz, Friedrich, *Nuevos ensayos mexicanos*, México, Ediciones Era, 2006.

Knight, Alan, "Estado, revolución y cultura popular en los años treinta", en Marcos Tonatiu Águila (coord.), *Perspectivas sobre el cardenismo. Ensayos sobre economía trabajo, política y cultura en los años treinta*, México, UAM/A, 1996, pp. 297-324.

Koppes Clayton y Gregory D. Black, "What show the world: The Office of War Information and Hollywood 1942-1945" en *Journal of American History*, Vol. 64, No. 1, junio, 1997.

Kruger, Clara, "Primeros intentos de política cinematográfica en México y Argentina" en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, IMAGO MUNDI/Cineteca Nacional México, 2017, pp. 269-282.

León Aguinaga, Pablo, "El cine norteamericano y la España franquista 1939-1960: Relaciones Internacionales, Comercio y Propaganda", Universidad Complutense de Madrid, Tesis para obtener el Grado de Doctor, 2009.

León y González, Samuel, "Cárdenas y la construcción del poder político" en Samuel León y González (coordinador), *El Cardenismo 1932-1940*, México, El Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 11-55.

Loeza, Soledad, "La historia, la historia patria y la formación de un nuevo consenso nacional", en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coordinadores), *Centenarios. Conmemoraciones e Historia Oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 381-408.

Lombardo Toledano, Vicente, "La CTM ante la amenaza fascista", en *Selección de obras de Vicente Lombardo Toledano*, México, Editorial el combatiente, 1977, pp. 23-38.

López González, Rafael, "Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación 1937-1939", Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 2002.

López Portillo Tostado, Felicitas, "Estado e Ideología empresarial en el gobierno alemanista", Tesis para obtener grado de doctora en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1993.

_____, *Tres Intelectuales de la Derecha Hispanoamericana: Alberto María Carreño, Nemesio García Naranjo y Jesús Guisa y Azevedo*, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012.

Luna, de Andrés, *La batalla y su sombra (La revolución en el cine mexicano)*, México, UAM, 1984.

María Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943 el Instituto Cinematográfico del Estado" en *Cuadernos de Cine Argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*, Argentina, Instituto de Cine y Artes Audiovisuales (INCA), 2005, pp. 11-30.

María Florencia, et al., “Intervención estatal en la industria cinematográfica”, en *Cuadernos de cine argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*, Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005, pp. 11-57.

Marrero Castro, Carmela, “Entre lo cosmopolita y lo vernáculo: textualidades transnacionales de escritores argentinos en el cine clásico mexicano”, en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.) *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, 2016, pp. 33-44.

Martínez, María Antonia, “El Modelo Económico de la presidencia de Miguel Alemán”, en Will Fowler, *Gobernantes Mexicanos*, Tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 227-262.

Matute Aguirre, Álvaro, “De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo XX. La imagen, ¿Espejo de la vida?*, Tomo V, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 157-176.

Mazzeo, Nicolás Ezequiel y Jimena Cecilia Trombetta “Las políticas de distribución y exhibición en México y Argentina: tensiones e intercambios en la construcción de un mercado transnacional”, en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina, Imago Mundi/Cineteca Nacional, pp. 235-254.

Medin, Tzvi, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1973

Medvedkin, Alexander, *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1973.

Meyer, Jean, *El Sinarquismo. El cardenismo y la Iglesia, 1937-1947*, México, Tusquets Editores, 2003.

Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 881-944.

_____, *México y el mundo. La marca del nacionalismo*, México, El Colegio de México, 2010.

Monsiváis, Carlos, “Notas de la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 957-1076.

_____, “Paisaje de batalla entre condones. Saldos de la revolución sexual” en *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, Cal y arena, 1992, pp. 165-179.

_____, "Sociedad y Cultura", en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1986, pp. 259-280.

_____, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Editorial Grijalbo, 1981.
Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana/Consejo para la Cultura y las Artes, 1979.

Mora Carl J., *Mexican cinema. Reflections of a Society 1896-1980*, California, University of California Press, 1982.

Muñoz Sánchez José, *La Argentina y la Segunda Guerra Mundial*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, INAH/Conaculta, 1994.

_____, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH/Conaculta, 1994.

_____, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, INAH/Conaculta, 1994.

Ortiz Garza, José Luis, *La Guerra de la Ondas*, México, Editorial Planeta, 1992.

_____, *Ideas en tormenta. La opinión pública en México en la Segunda Guerra Mundial*, México, Ediciones Ruiz, 2007.

Ortiz Mena, Antonio, *El Desarrollo Estabilizador: reflexiones sobre una época*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica/Gobierno de Chihuahua, 1998, p. 59.

Paranaguá, Paulo, *Cinema Na America Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*, Brasil, LPM editores, 1985.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Peredo Castro Francisco, *Cine y Propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.

_____, "La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)" en *Revista Mexicana de Política Exterior*, No. 85, febrero 2009, Secretaría de Relaciones Exteriores-Instituto Matías Romero, pp. 93-136.

_____, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

_____, “Entre competencia y cooperación. La guerra no declarada entre las cinematografías iberoamericanas (1930-1980)”, en *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 5, pp. 111-125.

_____, “La familia en el cine mexicano: una retrospectiva desde sus imágenes y personajes fundamentales con el rol femenino como eje”, en Alma Delia Zamorano Rojas (coord.) *La familia mexicana en la pantalla grande*, México, Universidad Panamericana, 2017, pp. 25-64.

Pérez Montfort Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)” en *Política y Cultura*, Núm. 12, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1999, pp. 177-193.

_____, *Avatares del nacionalismo*, México, CIESAS, 2000.

_____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2003.

_____, *Breve antología de documentos hispanistas 1931-1948*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores con Antropología Social, 1990.

Pilatowsky Goñi, Priscila, “Para dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y revolución en México 1936-1942”, México, El Colegio de México, Tesis de Doctorado en Historia, 2014.

Ponce Dolores, et al., “Lentas olas de sensualidad” en *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*, México, cal y arena, 1992, pp. 11-37.

R. Niblo, Stephen, *México, modernidad y corrupción en los años cuarenta*, México, OCEANO, 2008, p. 272.

Radkau Verena, “El Tercer Reich y América Latina”, en *Fascismo y antifascismo en América Latina y México*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1984, pp. 5-28

Rocha, Martha Eva, “Las mexicanas en el siglo XX” en Francisco Blanco Figueroa, *Mujeres mexicanas del siglo XX. La otra revolución*, México, Editorial Edicol/UAM/IPN/UNAM/UAEM/UANL/UACJ, 2001, pp. 89-161.

Rodero Antón, Emma, “Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo”, Texto publicado en las *Actas del III Congreso Internacional Cultura y Medios de Comunicación*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000.

Rodríguez Kuri, Ariel “Los años maravillosos: Adolfo Ruiz Cortines”, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 263-286.

Ruiz Cortines, Adolfo, *Los mensajes presidenciales*, México, Editorial Faro, 1958.

Ruiz Ojeda, Tania Celina, "El DAPP y el cine. Como uno de los constructores de la nación mexicana", Ponencia presentada en el Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, del 25 al 28 de Septiembre de 2012.

Schettino, Macario, *Cien años de confusión. México en el siglo XX*, México, Taurus, 2007.

Silva Herzog Jesús, *Una vida en la vida de México*, México, Secretaría de Educación Pública/Siglo Veintiuno Editores, 1972.

_____, "La revolución mexicana en crisis" en *Cuadernos Americanos*, México, 1944.

Taibo I, Paco Ignacio, "La revolución olvidada" en *Cine Latinoamericano 30-40-50*, México, UNAM, 1990, pp. 59-64.

_____, *Un Cine para un imperio*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

_____, *María Félix. 47 pasos por el cine*, México, Joaquín Ortiz/Planeta, 1985.

Taracena, Alfonso, *La vida en México bajo Miguel Alemán*, México, Editorial Jus, 1979.

Thomas Wynen, *Ann Van, La organización de los Estados Americanos*, México, Talleres Gráficos Toledo, 1968.

Torreiro Casimiro, "La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes" en Rimbau Esteve y Casimiro Torreiro (coords.) *Historia General del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. III, España, Cátedra Signo e Imagen, 1996.

Torres Blanca, *Historia de la revolución mexicana 1940-1952. México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 2005.

_____, *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores. Tomo VII De la guerra al mundo bipolar*, México, El Colegio de México, 2010

Toussaint, Mónica, "Los intelectuales latinoamericanos y la Universidad Nacional" en Carlos Martínez Assad y Alicia Ziccardi (coords.) *El barrio universitario de la revolución a la autonomía*, México, UNAM, pp. 205-231.

Townsend, William C., *Lázaro Cárdenas. Demócrata mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1954.

Tuñón Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México, 1998.

_____, "Relaciones de Celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid 1948", en Clara E. Lida (comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*, México, El Colegio de México, 2001, pp. 121-161.

_____, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA, 1998

_____, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/IMCINE, 2003.

Valadés, José C., *Historia general de la revolución mexicana. La unidad nacional*, México, Ediciones Gernika, 1985.

Vázquez Mantecón, Álvaro, "Cine y propaganda durante el cardenismo" en *Historia y Grafía*, núm. 32, 2012, pp. 86-101.

_____, "Nuevas Historias Oficiales: El caso del Memorial del 68 en México" en Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coordinadores) *Centenarios. Conmemoraciones e historia oficial*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 371-380.

Vidal Bonifaz, Rosario, "Entre el populismo y la promoción de la iniciativa privada, La política cinematográfica del sexenio de Lázaro Cárdenas del Río" en Cuauhtémoc Carmona Álvarez (Coord.) *El Estado y la imagen en Movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

_____, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el papel del Estado en México 1895-1940*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2010.

Vidal González Rodolfo, *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*, España, Universidad Pontificia, 2006.

Villanueva Rivas, César, "Las diplomacias pública y cultural: estrategias de inclusión y convergencia en el nuevo milenio", en *Revista Mexicana de Política Exterior*, Número 85, Febrero 2009, Secretaría de Relaciones Exteriores-Instituto Matías Romero, pp. 7-22.

Villaurrutia Xavier, *Crítica cinematográfica*, México, UNAM, 1970.

Whetten, Nathan L., "El surgimiento de la clase media en México", en *Las clases sociales en México*, México, Editorial nuestro tiempo, 1984, pp. 69-90.

Yankelevich, Pablo, *La revolución mexicana en América Latina. Intereses políticos e itinerarios intelectuales*, México, Instituto Mora, 2003.

