

# Entre competencia y cooperación. La guerra no declarada entre las cinematografías iberoamericanas (1930 – 1980)<sup>1</sup>

*Between competition and cooperation. The undeclared war between Ibero-American cinematography (1930-1980)*

· Francisco Peredo Castro  
Universidad Nacional Autónoma de México

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.2.5.3780>

## Resumen

Las relaciones entre las cinematografías argentina, española y mexicana, a partir de su real existencia como industrias por la sonorización del cine, nunca fueron fáciles. Su florecimiento generó primero una gran rivalidad comercial, y después, durante la segunda guerra mundial y la posguerra, una auténtica "guerra". Información de archivos diplomáticos y gubernamentales, mexicanos y estadounidenses, así como la difundida en la prensa, demuestra cuánto aquel conflicto propició un contexto que debilitó a estas industrias frente al verdadero enemigo común de todas, Hollywood, que capitalizó en su favor aquel divisionismo. Conocer esta historia permite saber sobre los antecedentes de una colaboración que fue todo menos amistosa, y que se hizo para zanjar diferendos en los que la retención de fondos, el cierre de circuitos de exhibición, las censuras y la animadversión cancelaron lo que pudo ser un gran entendimiento y enriquecimiento filmico iberoamericano basado en real colaboración.

## Abstract

The relationships between Argentinian, Spanish and Mexican film industries, from its real existence based on sound film, were never easy. However, the flourishing of these industries generated first a great commercial rivalry, and later, during the Second World War, a real "war". Documentation of diplomatic and governmental Mexican and US archives and news diffused in the press shows how that conflict led to a context that weakened these industries before the real common enemy of all them, Hollywood, who capitalized on his behalf that divisiveness. Knowing this story let us know about the background of a collaboration that was anything but never friendly, and it was made to settle disputes in which withholding funds, closing exhibition circuits, censures and animosity, canceled what could have been a greater understanding and enrichment in the Ibero-American film industries, based on real collaboration.

## Palabras clave

Iberoamérica, coproducciones, cine, historia, resultados.

## Keywords

Iberoamérica, coproductions, movie industries, history, consequences.

<sup>1</sup> Este artículo es un producto parcial del proyecto de investigación titulado Cine, literatura, prensa e historia en México, del programa PAPIIT – DGAPA – UNAM, registrado con la clave IA301716, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Una primera versión fue presentada como ponencia en el 8º Congreso del Consejo Europeo de Investigaciones Sobre América Latina (CEISAL, junio de 2016), celebrado en la Universidad de Salamanca, España.

---

## Sumario

1. Introducción
2. El escenario
3. Los apetecibles mercados e industrias fílmicas iberoamericanas, en la mira europea...
4. La “época de oro” del cine mexicano y la prédica del latino - ibero – hispano -panamericanismo
5. Referencias

## Contents

1. Introduction
2. The Stage
3. The attractive Ibero-American film markets and industries under the European sight
4. The “golden age” of Mexican cinema and the preaching of the Latin-Ibero-Hispanic Pan-Americanism
5. References

## Notas biográficas

**Francisco Peredo Castro** es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Maestro en Historia (UNAM). Maestro en Historia comparada (Universidad de Essex, Gran Bretaña). Doctorado en Historia (UNAM) y Posdoctorado en Análisis cultural (Universidad de Ámsterdam, Holanda). Profesor / investigador de carrera, Titular C, de tiempo completo, definitivo, por oposición (CECC – FCPyS – UNAM). Además de artículos en revistas y capítulos en libros, arbitrados, ha impartido cursos, conferencias, seminarios, diplomados y ponencias, en medios, eventos e instituciones diversas, mexicanas y extranjeras. Desde 2001 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI – CONACYT), actualmente como Investigador Nacional nivel II. [peredofm@unam.mx](mailto:peredofm@unam.mx)

## 1. INTRODUCCIÓN

Fue prácticamente imposible que durante la etapa silente pudieran surgir industrias cinematográficas sólidas en los países iberoamericanos, al menos lo suficientemente fuertes como para competir con las cinematografías europeas y Hollywood después. Sin embargo, el advenimiento del cine sonoro entre el final de los años veinte y el principio de los treinta facilitó que algunas cinematografías iberoamericanas pudieran consolidarse como auténticos cines nacionales, involucrados inicialmente en una espiral competitiva en la que los géneros netamente nacionales que logran articular les insertan en una competencia, comercial primero, e ideológica después (por la filiación ideológico - política de sus gobiernos en los años previos a y durante la Segunda Guerra Mundial). La importancia de la música propia, el folklore y el habla local fueron cruciales en las cinematografías iberoamericanas cuando se sonorizaron. Surgirían así el tango film en Argentina, el cine de carnavales y chanchadas en Brasil, la españolada en España y el melodrama ranchero en México, puntales todos de esos géneros de los cines genuinamente nacionales en Iberoamérica.

Cuando la balanza de la geopolítica así lo determina, por la emergencia de los regímenes totalitarios en el mundo, las cinematografías iberoamericanas viven sus respectivas eras “doradas”, detonadas en principio con sus géneros propios y altamente atractivos entre las audiencias de habla española, cuando menos en la tercia de cinematografías que para los efectos de este artículo denominaremos como EMA (España - México - Argentina). En aquel escenario fue perfectamente perceptible que la relación entre el cine mexicano y el argentino no sería una relación de amistad y sana competitividad. Una breve incursión en la prensa cinematográfica mexicana (periódicos y revistas) del final de los treinta, durante la confluencia de las cinematografías de EMA y sus grandes éxitos en los mercados latinoamericanos nos lo muestra, si atendemos a titulares como el siguiente: una nota informativa establece que “Argentina abre por fin su mercado a nuestras películas” (Cinema Reporter, 1938a, p. 3) y es indicativa de la situación real de la cerrazón inicial del sector argentino de la exhibición para la difusión del cine mexicano entre los espectadores argentinos.

Cuando más tarde otros medios publicaron sobre la “absurda y peligrosa campaña de exhibidores argentinos en México” (Cinema Reporter, 1939b, p. 56), pareció necesario un llamado a la concordia, el cual hicieron, entre otros, periodistas como Anita Pardo Bazán en notas como la titulada “¿Cine argentino contra cine mexicano? No” (Pardo, 1939, p. 57). En ella aludía a la descortesía publicitaria que se había suscitado y refiriéndose también a “los brazos siempre abiertos de México”.

En cuanto a las relaciones entre el cine mexicano y el español la situación parece un tanto contradictoria. En México, y no solamente por la herencia cultural de la conquista y la colonia, el gusto por lo español era y habría de ser muy fuerte, tanto en los espectáculos teatrales como cinematográficos, desde la etapa silente, quizá también por efecto de la migración española de transición de siglos, y luego por la Guerra Civil española (1936 - 1939). Por otra parte, en 1931, en el contexto del I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano, México es el primer país de Latinoamérica en establecer fuertes relaciones de comercio cinematográfico con España. En aquel escenario se firma incluso el convenio del 5 de septiembre de 1933 entre México y España para la exclusión, en sus respectivos mercados de exhibición, de cualquier filme denigrante contra cualquiera de los dos países o de cualquier nación hispanoamericana.

Sin embargo, la competitividad comercial también surge y hacia el final de los años treinta se complica con la diplomacia por la negativa del gobierno cardenista a reconocer a Francisco Franco y al nuevo régimen español, aquel que había derrocado a la República. Esto no obstó para que las relaciones cinematográficas se sostuvieran y el melodrama y la comedia ranchera mexicanos, a partir de la exhibición en España de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1939), abrieron de par en par las puertas del mercado español para el cine mexicano.

Por su parte, en México no solamente se continuó la tradición existente de cultivar el gusto por lo español en el país, sino que el asunto se agudizó. El cine mexicano redundaría “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” (Amann, 1989, p. 9). Recíprocamente, en España sería muy popular la imagen estereotipada del charro cantante, puesta casi siempre al servicio de una mítica y

reaccionaria hispanidad, en tanto se le relaciona con la “bizarría” y virilidad hispánicas, la defensa del honor, el catolicismo a ultranza, etcétera.

La tensa y oscilante relación en lo político – diplomático, entre México y España, no afectaría en extremo las relaciones empresariales – comerciales, que tampoco serían fáciles, pero que nunca llegaron a romperse. Por el contrario, la tensa relación político - diplomática entre Argentina y México, por su diferente postura frente al nazi – fascismo europeo, estaría en concordancia con las difíciles relaciones comerciales cinematográficas, que de los treinta a los cuarenta alcanzarían cúspides de verdadera conflictividad. Pese a múltiples llamados en la prensa de los tres países, para la convivencia pacífica en los mercados y la concordia, el conflicto continuaría durante los años cuarenta hasta que, a finales del decenio, tanto el gobierno mexicano como sus empresarios de cine buscarían propiciar un verdadero acercamiento con Argentina y otras naciones sudamericanas ante la feroz agresividad de Hollywood para con todos.

## 2. EL ESCENARIO

Una mirada breve a la cronología de los hechos permite tratar de fundar la hipótesis antes expuesta. Con su triunfo continental y espectacular, la película mexicana *Allá en el Rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) pareció emparejar la competencia en la que México había ido a la zaga frente a España y Argentina y, en el mismo año, el cine mexicano sobrepasa en número de producciones a sus rivales del grupo EMA. La guerra comercial estaba en su apogeo y por momentos la prensa advertía sobre el riesgo de que “la producción cubana y la argentina arrebatan a México sus mercados fílmicos” (Cinema Reporter, 1939a, p. 33). Esa competencia comercial entre las cinematografías de EMA, inicialmente en el mercado sudamericano, abarcará pronto a todo el mundo de habla hispana, por el cual Hollywood también estaba peleando con el llamado “cine hispano” hecho por Hollywood (con elencos iberoamericanos), en un esfuerzo por conservar sus mercados.

1936 es pues el año crucial en el que las tres cinematografías iberoamericanas en español están en su primer apogeo, de éxito comercial y consecuente rivalidad, y no será sino en el segundo lustro de los años treinta cuando aflorarán las condiciones que en los tres países determinarán un rumbo para cada una de las

tres cinematografías iberoamericanas en la palestra. México tendría algunas ventajas, como un sistema de sonido óptico inventado y patentado por mexicanos, los hermanos Roberto y José (Joselito) Rodríguez, cuyo registro en Estados Unidos fue el de Rodríguez Sound Recording System y para México Sistema Sonoro Rodríguez Hermanos. Con él fueron sonorizadas 123 películas mexicanas, en nueve años del decenio de los treinta.

Por otra parte, la gran afluencia de toda clase de talentos extranjeros, al conjuntarse con el talento de los mexicanos entusiastas, configuraron para México un primer elenco multinacional que quizá no había en las mismas características en ninguna de las demás cinematografías iberoamericanas. Fue sobre aquellos hechos que se fundó el que posteriormente llegó a ser visto como el star system latino – ibero – hispanoamericano, que no tuvo ninguna de las cinematografías competidoras y que sí benefició mucho a México.

El proceso que estaba ocurriendo con el cine se complementó con otro impacto en la industria de medios de comunicación mexicana, en la cual se había inaugurado en 1930 la muy poderosa radiodifusora XEW, cuyo eslogan sería el de “La voz de América Latina desde México”. Con ello, la sinergia originada entre la industria radiofónica, la industria del disco y la industria fílmica parecía prefigurar, ya desde los años treinta, lo que luego fue evidencia incontestable en los cuarenta. El gran impacto de las industrias de medios mexicanos en Hispanoamérica, que por afinidad cultural tuvo gran éxito y hasta arraigo entre algunos sectores de los públicos de habla hispana. En el campo de estudios de la relación entre historia y procesos de comunicación es evidente que se entrecruzan los aspectos de las diferencias en la producción y usufructo de tecnología de punta, en países centrales y periféricos, con cuestiones diplomáticas en coyunturas específicas, y con los inevitables aspectos de la rivalidad o competitividad comercial.

De entre todos estos factores, quizá el más importante para explicar el ya próximo despegue del cine mexicano, entre el final de los años treinta y al iniciar los cuarenta, lo sea el que el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), de carácter muy nacionalista, concede gran importancia al cine como medio de socialización, de aculturación y, desde luego, como instrumento de propaganda política para el régimen. Fue ilustrativa al respecto la

fundación de los Estudios de Cinematográfica Latinoamericana, S. A. (CLASA), concebidos para ser los más grandes y mejor equipados del momento en Latinoamérica, o cuando menos capaces de competir con dignidad con los estudios de Argentina Sono Film (ASF) o con los de Cinematográfica Española Americana (CEA).

Adicionalmente, el régimen cardenista buscó crear mecanismos eficaces para el financiamiento de la producción cinematográfica, inicialmente con la Financiera Nacional Cinematográfica (precedente del Banco Cinematográfico que se creará en 1942). Finalmente, casi al concluir el régimen de Cárdenas, se establecen cuotas mínimas de exhibición para el cine mexicano en las salas, para disminuir la apabullante predominancia del cine extranjero (hollywoodense) y, casi para cerrar su gobierno, el régimen cardenista establece acuerdos para eximir de impuestos la importación de insumos para la industria cinematográfica, explorando otras exenciones a la industria.

Así, a finales de los años treinta la industria fílmica mexicana cuenta con relativas buenas condiciones como para competir en el mundo fílmico iberoamericano y también contra Hollywood, que momentáneamente queda estupefacto ante el inesperado y contundente éxito del tango film, de la españolada y del melodrama ranchero. Pero de la estupefacción Hollywood pasaría a la acción, buscando contratar a las que de pronto se convirtieron en grandes estrellas del cine iberoamericano, en una intentona de quitarle a aquellas el atractivo de sus figuras, argentinas, mexicanas o brasileñas (Cinema Reporter, 1938b, p. 8; Cinema Reporter, 1938c, p. 22; Cinema Reporter, 1939c, p. 57), a la vez que Hollywood refuerza la creación de sus propios circuitos de exhibición en Sudamérica (Cinema Reporter, 1939d, p. 66).

En paralelo con aquel proceso, el mercado iberoamericano del cine se vuelve también apetecible para las cinematografías europeas, ya no solo por razones comerciales sino por razones ideológicas. Al final de los treinta las cinematografías de las potencias buscan acercarse mediante convenios a las cinematografías “periféricas”, en lo ideológico y en lo tecnológico, para llegar a través de ellas a sus audiencias, con fines comerciales y proselitistas. Así, a finales de los treinta el peligro no está entre lo que los iberoamericanos puedan hacerse entre sí, sino en lo que Europa y

Hollywood intentan con las industrias fílmicas al sur del Río Bravo.

### 3. LOS APETECIBLES MERCADOS E INDUSTRIAS FÍLMICAS IBEROAMERICANAS, EN LA MIRA EUROPEA...<sup>2</sup>

A principios de 1936, intereses del cine francés se aproximan a las figuras estelares del cine español (Imperio Argentina y Florián Rey) con la finalidad de producir cine, estelarizado por la primera y dirigido por el segundo, estrictamente con la finalidad comercial de llegar al mercado de habla hispana<sup>3</sup>. Una vez que la Guerra Civil Española frustra de manera definitiva aquel proyecto, del que nada llegó a concretarse, un segundo proyecto europeo de “puenteo” mediante España, para llegar a las audiencias latinoamericanas, surge cuando en 1938 intereses de la Compañía Industrial del Film Español, S.A. (CIFESA), acuerdan con intereses de Alemania nazi la creación de la entidad Hispano Film Produktion, con la cual se producirán españoladas rodadas en Berlín. Se buscaría primero una expansión comercial alemana y, paulatinamente, también la expansión ideológica mediante la difusión del ideario de la propaganda fascista en el continente americano de habla hispana. Así, merced a los acuerdos entre CIFESA y el régimen nazi, se rodaron “españoladas” como *El barbero de Sevilla*, *Suspiros de España*, *Mariquilla terremoto*, de Benito Perojo hacia 1938 - 1939, en tanto Florián Rey e Imperio Argentina hacían lo propio con *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939).

<sup>2</sup> Todas las referencias acerca de archivo provienen del Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores, Ciudad de México, México. Documentos citados con la clave AHDGE/SRE/, con números de expedientes, fechas, entidades y / o nombres de los personajes involucrados y del Archivos Nacionales de Washington (National Archives and Records Administration, NARA Records), Washington, D.C., Estados Unidos. Documentos citados con la clave NAW/, número de documentos establecido por países (835 corresponde a la República Argentina), e indicación de fechas, y oficinas involucradas. Expedientes citados.

<sup>3</sup> El primer proyecto que se acometería con la alianza fílmica franco - hispana sería *La casta Susana*, basada en la opereta de Jean Gilbert, y que se rodaría a partir de septiembre de 1936 en París. Al no concretarse esta filmación, la película de todos modos se realizó, en un proyecto franco-británico (producida por una empresa británica, pero rodada en París), con el título de *La Chaste Suzanne* (de André Berthomieu, 1937).

En México la sensación de una “amenaza” para su cine y para el mercado latinoamericano lo muestra lo publicado en 1938 respecto a que Cuba y Argentina únicamente esperaban a que el cine mexicano tuviera algún descuido para así ganarle terreno (Cantú Robert, 1938, p. 5). Estas percepciones se confirmaron en los círculos diplomáticos cuando, hacia 1939, los intereses de CIFESA de España, que están estrenando la alianza con Alemania mediante la Hispano Film Produktion, buscan por su parte penetrar la infraestructura de producción y distribución en Latinoamérica del cine mexicano. El español Quirico Michelena y Llaguno invitó a los distribuidores y exhibidores del cine mexicano en Centro y Sudamérica para que se convirtieran en financiadores de una nueva empresa, Producciones Dulcinea, cuyo gran atractivo sería, nuevamente, la realización de filmes dirigidos por Florian Rey y protagonizados por Imperio Argentina, a partir de un primer proyecto que sería Marianela. Lo más inquietante del proyecto español de CIFESA – Michelena en Latinoamérica era la abierta declaración de Quirico Michelena: Producciones Dulcinea, y sus artífices, “no persiguen un simple afán de lucro. Se basan en móviles ideológicos, de acuerdo con las orientaciones espirituales del Nuevo Estado Español” (AHDGE/SRE/III-419-4/1939, Quirico Michelena, desde México a Jorge Jaramillo Villa, en Colombia). Es decir, Michelena y CIFESA actúan a nombre del nacionalismo – falangismo – franquismo.

La estratagema se desarticuló entre finales de 1939 y principios de 1940, pero evidenció la ofensiva ideológica del régimen franquista que por diversos frentes, por ejemplo con la creación del Consejo de la Hispanidad en 1940, o el Instituto Iberoamericano en Berlín, el 14 de octubre de 1941, estaba tratando de hacer proselitismo de carácter fascista en el continente americano, para ganar simpatías hacia el “nuevo estado español” y de paso servir también a los propósitos del nazismo alemán y el fascismo italiano en Latinoamérica. La premisa de que España y Portugal debían ser vistas como las “madres patrias” de las naciones latinoamericanas, y por esa razón éstas deberían estar estrechamente ligadas con aquéllas, conduciría poco después al Primer Congreso de la Hispanidad en Salta, Argentina, en mayo de 1942.

Casi en paralelo con aquel episodio, surgió la alarma entre los intereses estadounidenses en Sudamérica, cuando en Argentina varias publicaciones, entre ellas Cine Prensa,

difundieron en 1940 informaciones de acuerdo con las cuales era ya muy fuerte la influencia alemana en la industria fílmica argentina. Surgió un reporte remitido al Departamento de Estado en Washington con el título de “Participación alemana en la industria cinematográfica argentina”, y momentáneamente se concluyó que no había peligro real. “Se puede decir que la reorganización reciente de la empresa SIDE es el único caso conocido hasta ahora en el que los intereses alemanes han obtenido una participación activa en la industria de producción fílmica argentina, y este acontecimiento fue más o menos forzado en la compañía Agfa (la cual será una accionista minoritaria)” (NAW/835.4061MP/220LD6/1940, “German Participation in Argentine Motion Picture Industry”).

Sin embargo, se decidió comunicar toda aquella información, pero con un tono muy alarmista y aprensivo, a los oficiales de la embajada británica en Buenos Aires, de una manera en que lo dicho en el informe dirigido al Departamento de Estado llegó pocos meses después al Ministerio Británico de Asuntos Exteriores (British Foreign Office) y al Ministerio Británico de Información (British Ministry of Information) casi con un sentido totalmente contrario. Así, los informes recibidos en Gran Bretaña establecían que “la infiltración nazi” en la distribución de propaganda para el Eje en Argentina había comenzado, que habían “dominado casi completamente la venta de película virgen”, y se agregaba que, “en cuanto a la producción, aunque nada concreto existe, es evidente que por medio de abundante crédito están tratando de intervenir en la producción argentina, esperando el momento oportuno para obtener una mayor incidencia sobre esta fase de la industria” (PRO/INF/607/1941, Embajada británica en Argentina a Ministerio Británico de Información, p. 4).

Ante todas estas circunstancias ocurrió que por las presiones de Estados Unidos para contrarrestar la propaganda del Eje en América Latina y por el esfuerzo hecho para involucrar a Gran Bretaña en el campo de cine se originó que el imperio británico se lanzara a la propuesta de un plan propio para la producción de cine de propaganda anti – eje, financiado con capitales, insumos y personal artístico británico, lo cual puso nuevamente en alerta a los intereses estadounidenses (Peredo Castro, 2013, pp. 71-75).

Estaban de por medio no únicamente los intereses ideológicos de los Aliados, sino también los comerciales de las *majors* de Hollywood, por lo cual los imperativos sucesivos y urgentes de atender iban así: desarticular la más mínima intromisión alemana, incluso si algunos reportes decían que no había real peligro, desarticular cualquier intento británico para “solucionar” ellos el problema, desarticular cualquier intromisión europea en general (NAW/8354061MP/295/1941, Report on French Film Industry in Buenos Aires). Simultáneamente, se buscaba a la vez desarticular a la industria argentina del cine, con el argumento del riesgo de infiltración ideológica del eje, pero con la mira puesta en disminuir a la vez su fuerte y exitosa competitividad comercial con el cine de Hollywood (NAW/835.4061/MP216/1940, Reporte de la embajada estadounidense en Buenos Aires, al Departamento de Estado, sobre la “Situación de la industria fílmica argentina”).

Entonces fue el momento propicio para que el Departamento de Estado tomara la decisión de llevar a cabo un plan de propaganda fílmica con el gobierno de Manuel Ávila Camacho en México (1940 - 1946), mediante la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, la Motion Picture Society for the Americas (MPSA) y, por parte del gobierno mexicano, el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, creado por el gobierno de Ávila Camacho para su industria fílmica, porque la consideraba crucial en términos del fortalecimiento interno del “nacionalismo revolucionario”, para promover la unidad nacional ante los divisionismos internos generados en el gobierno anterior, o por alguna eventual amenaza externa.

En toda esta estrategia el gobierno estadounidense no hizo sino aprovechar las enormes ventajas que le significaba aliarse con una industria fílmica como la mexicana, que ya estaba en franca recuperación con el apoyo irrestricto de su gobierno, porque además a Estados Unidos no le quedaba otra opción. O era con México o no sería con ninguna otra industria hablada en español. Si la industria fílmica española sería controlada por el régimen franquista luego de su triunfo sobre la República en abril de 1939, si existían proyectos para la producción de cine de contenidos fascistas no únicamente en España, sino también en Alemania, Italia y Portugal, donde se rodaron algunos filmes hablados en español, si en el cine argentino los regímenes militares pro-fascistas toleraban las campañas anti aliadas, anti

estadounidenses o anti británicas, y si además había el riesgo, luego aparentemente confirmado, de una alianza de las cinematografías española y argentina para actuar en Latinoamérica, era claro que esas dos industrias no sólo no podrían servir a los fines de propaganda pro aliada y pro estadounidense para las audiencias hispanoamericanas, sino que se habían vuelto ellas mismas en el enemigo a vencer, tanto en lo ideológico como en lo comercial (NAW/835.4061MP/302PS/SGB/1942, Acuerdo hispano - argentino para el intercambio cinematográfico).

Sí podría servir a los fines estadounidenses y aliados la industria mexicana que contando con una infraestructura útil (aunque no en condiciones óptimas), y el apoyo interno de su gobierno, estaba en mejores condiciones de servir a los propósitos aliados que aquellas industrias de países con gobiernos profascistas o la industria fílmica brasileña (porque un cine hablado en portugués no sería útil para audiencias de habla hispana, o mayoritariamente analfabetas o semi analfabetas, en Iberoamérica, imposibilitadas de leer subtítulos en español de filmes hablados en inglés o portugués).

#### 4. LA “ÉPOCA DE ORO” DEL CINE MEXICANO Y LA PRÉDICA DEL LATINO-IBERO – HISPANO -PANAMERICANISMO

A finales de los años treinta, luego de lo que se ha mencionado como una momentánea “crisis de saturación” del melodrama ranchero en los mercados que se habían ganado con el éxito continental de *Allá en el Rancho Grande*, y los múltiples “ranchos grandes” que siguieron, el cine mexicano está en franca recuperación. La prensa cinematográfica mexicana vaticina que “gracias a próximas súper producciones el cine mexicano confirma que no está muerto ni enfermo” (Cinema Reporter, 1939, p. 58). Se afianzan los géneros netamente mexicanos (el melodrama ranchero, el melodrama revolucionario, el melodrama indigenista, el melodrama familiar, religioso, etcétera) y se incursiona en una vocación cosmopolita y universalista, a la vez que panamericana y pro aliada, mediante la producción de filmes situados en contextos internacionales, o históricos, adaptaciones de literatura importante, universal, española y latinoamericana, y la realización de filmes de espionaje y propagandísticos, del

panamericanismo, a favor de los Aliados y con discursos contra los países del Eje.

Se potenciaría todo esto después, con el acuerdo de colaboración de junio de 1942 entre los gobiernos mexicano y estadounidense, para la dotación con maquinaria e implementos a los estudios fílmicos mexicanos con el apoyo financiero para la producción de filmes favorables a los Aliados, sobre todo Estados Unidos, contrarios al Eje y apoloéticos del Panamericanismo, con la cooperación personal de expertos de Hollywood, que proporcionarían asesoría técnica a los empleados de la industria mexicana del cine; y con los acuerdos para que las empresas de Hollywood distribuyeran el cine mexicano, donde fuera necesario para el Departamento de Estado que así se hiciera, y donde les fuera necesario a ellas para capitalizar también el éxito de las estrellas del star system iberoamericano que para entonces ya tenía el cine mexicano.

En lo interno, el gobierno mexicano crea en abril de 1942 un Banco Cinematográfico (paradójicamente siguiendo en muchos sentidos estrategias similares a las de la virtual estatización de las industrias fílmicas fascistas en Alemania o Italia), el cual se consideró modelo a seguir en los demás países iberoamericanos que buscaban con gran afán constituir sus propias industrias fílmicas nacionales y buscan seguir el ejemplo de México (AHDGE/SRE/III-628-22/1942, "Refacción bancaria a la industria cinematográfica" y "Solicitud de informes de la embajada de la República de Chile en México, acerca de la manera en que los bancos mexicanos han cooperado en el desarrollo de la industria cinematográfica").

Es entonces cuando el cine argentino inicia su declive debido a la restricción de película virgen que le aplicó Estados Unidos, produciendo únicamente 36 películas en 1943, mismo año en el que para el cine mexicano se produjeron en su industria 71 filmes. En 1943 el cine mexicano despliega sus nuevos grandes lujos y capacidades hasta un punto en el que cerca del 50% de lo producido es "historias de época", o cuyas acciones ocurren en entornos extranjeros. Así, se tiene un cine nacional que se convierte en transnacional, es muy nacionalista y a la vez de vocación universalista – cosmopolita, dentro de lo cual se refuerza la hispanofilia que el cine mexicano había mostrado desde mucho tiempo atrás, surge un inusitado latinoamericanismo, con las adaptaciones de literatura sudamericana,

principalmente de Rómulo Gallegos, y todo en sintonía con el panamericanismo, el discurso pro aliado, contrario al Eje y con mirada muy benévola para Estados Unidos.

En el largo trayecto que fue de 1936 a 1956, con los veinte años que en alguna historiografía se suelen establecer como la duración de la primera "época de oro" del cine mexicano, el éxito fue sostenido y consistente hasta 1946 por la coincidencia de un gobierno todavía muy nacionalista, el de Manuel Ávila Camacho, con la Segunda Guerra Mundial, que abrió para el cine mexicano condiciones inmejorables de competitividad en términos de su expansión en los mercados, dentro de ellos principalmente el iberoamericano.

Pero el tránsito por la segunda parte de aquella era dorada, entre 1947 y 1956, ya no fue tan terso y transcurrió entre los agudos conflictos que aquejarían al cine mexicano por varias razones: Estados Unidos ya no necesitaba al cine mexicano para su propaganda en la posguerra o la era de la "guerra fría" (y en consecuencia procedió a recuperar mercados que antes Hollywood "tuvo que" compartir con el cine mexicano) y la revancha de las industrias cinematográficas española y argentina que, apoyadas por sus respectivos gobiernos, decidieron cobrar al cine mexicano las cuentas pendientes, reteniéndole sus ganancias en sus mercados, "congelando" sus fondos o frenando la salida de divisas. Esos fondos, al quedar así congelados, no podían revertirse fácilmente a la industria fílmica mexicana para seguir apuntalando su desarrollo, su expansión por los mercados de habla hispana y su éxito.

La guerra que las tres industrias libraban por debajo de la mesa acabaría por dejarlas lamentablemente postradas, a las tres, en manos del cine Hollywoodense, que volvió por sus fueros, como lo muestra la historia. Y lo que los medios difundían, entre el final de los años cuarenta y principios de los cincuenta, como saludables acuerdos de colaboración y concordia, en realidad no lo eran. Así, hacia mediados o el final de los cuarenta, cuando grandes estrellas como Sara Montiel o galanes como Jorge Mistral o Armando Calvo fueron no solamente muy valorados en México con sus películas españolas, sino hasta contratados para hacer carrera en México, la situación era ominosa. Obedecía a una estrategia para descongelar fondos en Madrid. Se les contrataba para que trabajaran en México, pero se les pagaba con el dinero retenido en España. El star system iberoamericano se nutrió aún

más: con argentinos y cubanos principalmente (con aproximadamente 100 nombres identificados para cada caso) y sobre todo con españoles (con poco más de 400 nombres de entre todas las especialidades), además de provenientes de otros países, como Colombia o Chile.

Cuando Hollywood no pudo transigir más con el éxito del cine mexicano (como antes no había querido tolerar el gran éxito del cine argentino), comenzó a arrebatarle al cine mexicano sus mercados desde finales de 1945, y cuando casi simultáneamente España y Argentina establecieron políticas duras para impedir la salida de sus territorios de las ganancias que el cine mexicano obtenía ahí por la exhibición de sus películas, la situación se tornó grave. El Consejo Superior Ejecutivo de Comercio Exterior de México, bajo la dirección de Armando Amador, preparó en 1947 un informe sobre la situación, las fortalezas, las debilidades y los riesgos para el cine mexicano en el nuevo contexto internacional. En dicho informe se estableció que España y Argentina eran los dos países más estrictos para permitir la salida de divisas. Esto había forzado, desde años atrás, a que en México se contrataran actrices, actores, adaptadores, guionistas, y hasta realizadores, etcétera, españoles o argentinos, para que trabajaran en México pero pagándoles con los fondos financieros “congelados” en los territorios español y argentino. Y para el mismo fin el cine mexicano recurrió en múltiples ocasiones a la realización de versiones mexicanas de diversos filmes argentinos que no habían sido estrenados en el país, por cuestiones ideológicas o de mera revancha comercial.

Dada la situación que se reportaba en el informe del Armando Amador, arriba citado, se hubo de entrar luego en la dinámica de las coproducciones entre las cinematografías de EMA, para darle mejores cauces al diferendo de la retención de divisas (ganancias) y siempre aparentando que todo era en aras de una convivencia pacífica y de buena voluntad. El asunto comenzó aparentemente primero con Argentina, de acuerdo con lo que la prensa mexicana publicaba a mediados de los cuarenta, y de acuerdo con lo cual en un principio la situación pareció promisoria, a decir de notas de prensa como la siguiente:

Clasa Films Mundiales continúa sus trabajos sin ninguna interrupción. Prueba de ello es el convenio que el viernes 13 (de septiembre de 1946) firmó con la SERC (Sociedad de Estudios y Realización Cinematográfica) y la CIA

(Cinematográfica Interamericana de Argentina), ambas de dicha república, por el que queda estipulado que entre las tres firmas realizarán una película en Buenos Aires, en febrero o marzo próximos, obligándose Clasa Films Mundiales (de México) a aportar a Arturo de Córdova como protagonista masculino, la estrella femenina y la dirección, así como el argumento... Por su parte, la SERC proporcionará estudios, laboratorios, foros, película virgen y cuantos elementos sean necesarios para la filmación. (El Redondel, 1946, p. 6).

No es del todo claro cuál fue el filme anunciado en 1946 como una de las primeras coproducciones entre Argentina y México, pero muy probablemente la primera coproducción entre el cine argentino y mexicano fue el filme Dios se lo pague (Luis César Amadori, 1948), aunque las fuentes de esta investigación no reconozcan a ese filme como coproducción entre ambos países<sup>4</sup>. De manera casi similar la primera coproducción entre el cine español y el mexicano se realizó también en 1948, inmediatamente después de celebrarse el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano (27 de junio - 4 de julio de 1948), en el que se buscó alcanzar acuerdos para zanjar los diferendos financieros y comerciales entre las cinematografías española y mexicana, y cuando aparentemente todo se encaminó por la concordia mediante la realización de la película Jalisco canta en Sevilla (Fernando de Fuentes, 1948).

Pero que el asunto tenía de fondo el problema de la retención de dividendos del cine mexicano en Argentina y España se demuestra con la prensa mexicana, que informaba de acuerdos de competitividad comercial, más que de convenios diplomáticos. Después del acuerdo hispano - mexicano de 1948, al año siguiente, en 1949, la prensa mexicana publicaría respecto a la relación cinematográfica entre Argentina y México, y lo que de ahí se derivaría respecto al mismo tipo de relación entre España y México, lo siguiente:

<sup>4</sup> El productor mexicano Gregorio Walerstein declararía, en entrevista que concedió en los años setenta para el Programa de Historia Oral (PHO), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en México, en lo que hoy es el Archivo de la Palabra, que Dios se lo pague fue una coproducción suya (de Filmex) y de intereses argentinos. Arturo de Córdova, el protagonista masculino, era la carta fuerte de Filmex en México y Latinoamérica y Zully Moreno, la protagonista femenina, fue contratada luego por Filmex, para rodajes en México y en Argentina, y para convertirlos en “pareja dorada” del cine.

Hoy a las doce del día... será firmado el convenio de reciprocidad cinematográfica entre México y Argentina. Por parte nuestra firmará el Presidente de la Asociación de Productores, y por la parte extranjera, el señor Luis Ángel Mentasti, en representación de la Asociación de Productores de Películas Argentinas... Habrá compensación de fondos con la explotación de las películas mexicanas allá, y argentinas aquí. La diferencia en metálico quedará en libre disponibilidad con anuencia de ambos gobiernos, anuencia que los productores argentinos y mexicanos se comprometen a conseguir... El mismo convenio se proyecta en la actualidad con España. (Valdés, 1949).

Arrancó así una historia de acuerdos con la cual, entre 1948 y el año 2000, se generarían alrededor de 280 filmes de coproducción española – mexicana o española – argentina, con una prevalencia de coproducciones entre México y España, más que entre España y Argentina o entre México y Argentina (Elena, 2005, pp. 37-38). En aquella relación de aparentes deseos de colaboración para atender problemas de las tres industrias, de concordar para enfrentar a Hollywood, y aparentemente en aras de la buena amistad y el entendimiento, la guerra soterrada por las divisas y su retención se mantuvo cuando menos entre 1948 y hasta finales de los años ochenta, en una cadena que originaría, en el final de los sesenta, filmes como *Somos novios* (Corazón contento, Enrique Carreras, 1968), coproducción argentina – mexicana; filmes como *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1972), coproducción hispano – mexicana concebida como supuesta “súper producción urdida en España por los mexicanos (Mario Moreno) Cantinflas y Roberto Gavaldón” (García Riera, 1995, pp. 110-112), que fue ácremente criticada, y fracasada, con justa razón. Y el asunto llegaría hasta el punto de que, por ejemplo, el productor mexicano Gregorio Walerstein acudiría recurrentemente a los servicios de la actriz española Amparo Muñoz, a principios de los ochenta, para que estelarizara filmes mexicanos como *El gran triunfo* y *Las siete Cucas* (ambas de Felipe Cazal, 1981), o *Como México no hay dos* y *Todo un hombre* (ambas de Rafael Villaseñor Kuri, 1981).

Por lo pronto, cuando aquellas ‘colaboraciones’ y acuerdos se iniciaron entre 1948 – 1949, se generó un círculo vicioso en el que México se vería obligado cada vez más a contratar con más ahínco talento español y argentino. Cuando la situación se volvió aún más insostenible para los productores mexicanos, por la protesta interna en la comunidad fílmica

mexicana, y se agudizó hasta su último extremo la necesidad de producción de películas mexicanas en el extranjero, rodadas en España, Cuba o estudios Bonaerenses, la situación pareció llegar a límites insostenibles.

Una situación aún más malsana surgió cuando dentro del personal técnico y artístico del cine mexicano comenzó una cierta xenofobia contra los migrantes que trabajaban en todos los ámbitos del cine mexicano, adoptándose una “política de puertas cerradas” por ejemplo en el sindicato de directores, o prohibiéndose mediante el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica el rodaje de tal o cual película si llevaban en los créditos estelares a extranjeros. Y cuando los filmes de todos modos se realizaban, ácidas críticas en la prensa cinematográfica exhibían lo que estaba sucediendo, como evidenció una nota publicada sobre la película *El embajador*, protagonizada por el comediante argentino Luis Sandrini:

[...] Con esta producción la industria mexicana no será censurada, porque al fin y al cabo México no puso más que los estudios en que se desarrolló el film y el elemento técnico que da un buen rendimiento. Lo demás es extranjero, de manera que las censuras o los elogios no nos corresponden. Historia: argentina; adaptador y director: chileno; protagonista principal: argentino. Y todavía hay dos o tres refuerzos de menor categoría que responden a un color sudamericano (Ariel, 1949, p. 7).

En consecuencia, fue notable que las notas de prensa informaran que “no se autorizó una película con dos extranjeros” (El Redondel, 1949, p. 2) y luego del encabezado se explicaba que “el comité ejecutivo de la Asociación Nacional de Actores (ANAA) no autorizó la filmación de una película en la que figuraban como estrellas principales dos extranjeros” (El Redondel, 1949: 2). Si esto pasaba con el sindicato de actores, que siempre había tenido una mayor apertura, es entendible que, en el mismo sentido, respecto a los directores se publicaban notas rencorosas como una en la que el ingeniero Fernando A. Palacios, mediocre director de cine decía en entrevista con *El Duende Filmo* que “es lamentable [...] que haya productores que prefieran, en vez de mexicanos, a españoles audaces que se proclaman directores de cine, y han estado aprendiendo el oficio haciendo mamarrachos” (El Duende Filmo, 1948, p. 1)<sup>5</sup>. Además, en la prensa se hablaba

<sup>5</sup> Realizador poco conocido y cuyo único gran mérito fue el de haber sido el descubridor e introductor de María Félix en el mundo fílmico.

del “hielo” existente entre las tres principales cinematografías del mundo iberoamericano (la argentina, la española y la mexicana), y se hacían comparaciones respecto de las tres. Desde el principio de los cuarenta la prensa fílmica iberoamericana había dado en atizar la confrontación, con notas como la siguiente:

En la revista Cine Radio Actualidad que se edita en Montevideo, correspondiente al día 2 de enero último, hemos leído una información verdaderamente descabellada ya que el articulista después de encabezarla con el absurdo título de “Progresan el cine argentino, se estanca el mexicano y muere el cine español”, afirma con su sin igual ligereza que su visión de la producción mexicana es completamente pesimista, ya que – palabras textuales – “los mexicanos siguen apegados a sus dramones”, añadiendo más tarde que: “el cine mexicano es extranjero en su tierra”. (Cinema Reporter, 1942).

El actor español Armando Calvo, luego de su primera participación en el cine mexicano, había manifestado su deseo de una convivencia armoniosa en los términos siguientes: “Espero que con La mujer de todos (Julio Bracho, 1946) se rompa el hielo que ha existido entre la cinematografía mexicana y española, pudiéndose llevar a cabo un intercambio de artistas que sería de gran provecho para ambas industrias cinematográficas [...]” (Escalera, 1946, p. 11). Similares buenos deseos se difundían respecto de la relación del cine mexicano con el de la Argentina, y hacia 1948 la prensa publicaba declaraciones como las del productor mexicano Gregorio Walerstein, “sobre el intercambio mexicano-argentino”, que se consideraba muy deseable, pero que era necesario a los productores mexicanos y contrario a los intereses de los sindicatos de la producción fílmica en México. Al respecto, se difundía optimistamente que el productor mexicano Gregorio Walerstein, “respondiendo a su amplia visión, ha sentado principios sumamente valiosos de intercambio entre los dos países señeros de la lengua hispánica, en el continente americano. Quedan así destruidas de raíz todas las campañas malevolentes, y todos los antagonismos entre los cines de México y Argentina”. (Santiago, 1948, p. 8).

Pese a tan buenos deseos y manifestaciones, la realidad de la situación fue que la revancha de Argentina y España contra el éxito del cine mexicano no sólo había generado un círculo vicioso (pues a mayor restricción a la salida de divisas continuó una mayor contratación de elementos artísticos de España y Argentina en México), sino que generó un ambiente de hostilidad mutua que a la larga

cancelaría toda real posibilidad de auténtica colaboración, necesaria para las cinematografías mexicana y argentina, puesto que su calidad estaba cada vez más en entredicho de acuerdo con informaciones de prensa en las que ambas aparecían fuertemente cuestionadas, como ilustra el siguiente ejemplo:

En la encuesta que hizo entre sus lectores el vespertino Última hora, la casi totalidad de las opiniones fueron adversas al cine mexicano, hallado por los lectores del diario citado como carente de calidad artística [...] Y lo propio ocurre con las películas argentinas; gustan las comedias, pero fracasan las truculentas y las que se basan en tangos llorones que no soporta la gente. (El Redondel, 1950).

Fue en aquel escenario en el que se gestó la colaboración “forzada”, entre las industrias fílmicas argentina, española y mexicana. Los mexicanos que por pedido de los productores se trasladaban a España o Argentina para rodar ahí y “descongelar” fondos, ponían su mejor esfuerzo y entusiasmo, incluso con declaraciones que en México se consideraban un poco “demasiado” amables para quienes propinaban semejantes embestidas a la industria nacional. Roberto Gavaldón, en misión de “buena voluntad”, declararía durante su estancia en Argentina (para dirigir Mi vida por la tuya) lo siguiente:

Creo en el cine argentino, y esa es la razón que me indujo a venir. Tengo fe y esperanza en él y estoy seguro que se colocará a la cabeza del cine de habla hispana. Y creo en un acercamiento argentino - mexicano por medio de un intercambio inteligente de valores, para formar un frente común, debidamente fomentado, capaz de enfrentar a quienes nos han hecho siempre tan desleal competencia. Unidos los dos países podremos hacer un cine tan bueno como el mejor y por mi parte estoy empeñado en colaborar para que ello se logre. (El Redondel, 1948, p. 7).

Pese a expresiones como las anteriores, un hecho incuestionable fue el de que en realidad semejantes propuestas no pudieron llevarse realmente a la práctica, porque las industrias cinematográficas competidoras, la Argentina y la Española, sí ejercieron, y llevaron hasta sus últimas consecuencias, la exclusión de los mexicanos que pudieran haber trabajado sistemáticamente en esas industrias de cine. De México trabajaron en España, si acaso, Jorge Negrete (Díaz, 1999, pp. 149-153), María Félix, Dolores del Río, Luis Aguilar, y unos cuantos más, mientras que de España, como vimos arriba, siempre fue más numeroso el contingente (400) que no provenía únicamente de españoles residentes y sus descendientes (la

migración previa a la Guerra Civil), ni de los exiliados, sino de los que fueron contratados al margen de esos dos fenómenos.

Las experiencias de Emilio Fernández y Julio Bracho cuando dirigieron en Argentina y España, respectivamente, fueron lo suficientemente desalentadoras, como para que todo futuro intento quedara en el olvido. La realidad es que pese a los acercamientos que en materia de cine propició la Unión Cinematográfica Hispano Americana (UCHA) a partir de 1949, en que se realizarían en España los certámenes de cine hispanoamericano, en donde se premiarían repetidamente filmes argentinos y mexicanos, el asunto tenía siempre otro fondo. En aquel contexto, la participación de Dolores del Río en filmes como el argentino *Historia de una mala mujer* (*El abanico de Lady Windermere*, Luis Saslavsky, 1948), o en películas como la hispano-mexicana *Señora Ama* (Julio Bracho, 1954) fueron realmente excepcionales, y Julio Bracho relataría en su momento el ambiente de hostilidad de que se vieron rodeados los elementos mexicanos, cuando se trasladaban a los países a cuyos ciudadanos, cualquiera fuera la razón, se habían abierto las puertas en México. Diría Julio Bracho, respecto de su experiencia en España, para dirigir *Señora Ama* -financiada por Producciones Diana Films (de Fernando de Fuentes, hijo, en México), y por Unión Films (de España)-, lo siguiente:

Resultó una experiencia espantosa para mí, entre otras cosas debido a la hostilidad manifestada por los directores españoles que habían deseado filmar esa película y no lo hicieron [...] Tanto Dolores (del Río) como yo nos encontrábamos sorprendidos por el ambiente hostil, una especie de vacío bastante desagradable... Yo no creo en la hospitalidad española, tal vez a causa de que conocí la inhospitalidad cinematográfica. (García Riera, 1987a, pp. 88-89).

La complejidad de las relaciones cinematográficas entre México y España, en realidad una convivencia o coexistencia muy contradictoria, y siempre afectada por factores cinematográficos, pero también extracinematográficos, amerita desde luego mayor profundidad de la que aquí se puede lograr en un trabajo de estas dimensiones, y mayor que la que han alcanzado importantes trabajos realizados hasta ahora. Prácticamente lo mismo puede decirse de las relaciones cinematográficas entre Argentina y México, que también se han investigado pero que también precisan ir más allá de los aspectos formales y estéticos o de contenidos, desde luego importantes, pero que no pueden dejar de lado

los aspectos de la práctica de la producción cultural a secas y las incidencias en ella de la política, la diplomacia y la competitividad comercial. Lo planteado aquí es un acercamiento preliminar, que a futuro sería deseable profundizar. Pero que las rencillas existieron entre las industrias fílmicas argentina, española y mexicana lo prueba también el hecho de que cuando Emilio Fernández concluyó el tortuoso rodaje de *La tierra del Fuego* se apaga (1955), se supo que con ese motivo:

En una comida ofrecida por el sindicato de los trabajadores del cine argentino al Indio, a (Gabriel) Figueroa y a los colaboradores de éste, se reconoció además que “la cooperación fraternal” entre argentinos y mexicanos durante el rodaje “había contribuido a disipar muchos prejuicios que antaño habían empañado las relaciones cinematográficas entre México y Argentina”. (García Riera, 1987b, p. 237).

A la luz de la distancia, en la perspectiva histórica, es perfectamente claro ahora que, para el cine hollywoodense y para las nacientes industrias de televisión en Iberoamérica, el panorama de toda aquella competitividad mal encauzada no pudo ser mejor. A principios de los años cincuenta ambas industrias (Hollywood y la televisión), como aves de rapiña, se dispusieron a devorar los residuos de la batalla campal que habían protagonizado las dos cinematografías más significativas del contexto latinoamericano, con España relativamente al margen en su nueva condición de país amigo y aliado de Estados Unidos contra el comunismo, en la era de la guerra fría.

Con la pujanza de sus cinematografías, en los diversos momentos en que les tocó el rol protagónico de su respectiva “edad de oro”, con Argentina quizá en los treinta y hasta inicio de los cuarenta, México en los cuarenta y España en el final de los cuarenta y el principio de los cincuenta, con su cine de temas históricos, literarios y nacionalistas, como *Locura de amor* (Díaz 1999, p. 147), las tres industrias contribuyeron a crear las audiencias, afectas al consumo del cine -del melodrama fílmico-, que luego abandonaron a sus industrias nacionales para volverse adictas al cine de gran espectáculo (de igual mala calidad, pero mucho más llamativo) con que Hollywood inundó las pantallas a partir de los años cincuenta: los géneros del cine pseudo - histórico y bíblico, el cine de ciencia ficción y los grandes espectáculos musicales rodados en color y en formatos de gran pantalla.

Los celos, las envidias, los resentimientos, el chauvinismo, la xenofobia, etcétera, practicados

por igual a ambos lados del Atlántico, en Norte y Sudamérica, entre los países con industria fílmica en competencia (España, México y Argentina), acabaron con la que había sido una muy exitosa experiencia de comunicación intercultural en el siglo XX. Conseguida a través de un medio audiovisual, propiciada en mucho por las circunstancias históricas del momento, por los flujos migratorios que se originaron, y posibilitaron la existencia efímera de un “Hollywood iberoamericano”, pareció acariciable el ensueño de un hipotético imaginario colectivo latino - ibero - hispanoamericano, positivo en tiempos bélicos, pero evidenciado después como artificioso, realmente inexistente y peor aún, imposible de concretar en el futuro.

Cuando en 1953 se lanzó a los mercados iberoamericanos una nueva coproducción mexicano - argentina, con la realización de una nueva y muy lujosa versión en español de El conde de Montecristo (Leon Klimovsky, 1952), se evidenció lo sabido por todos en los círculos cinematográficos del continente: los empresarios de la empresa fílmica mexicana, Producciones Calderón, habían tenido que concordar con los empresarios de Argentina Sono Film, para encauzar una vez más los diferendos comerciales a través de la realización de un filme con Jorge Mistral como única estrella del cine mexicano en el elenco y casi todo lo demás de origen argentino, pero pagado con dinero mexicano retenido en Buenos Aires. Lo forzado de aquellas coproducciones y lo que pudo haber sido otra historia si se hubiesen hecho con genuino deseo de colaborar para el bien común, fue expresado así a propósito de otro filme:

Para (Domingo) Di Núbila, la experiencia de La Tierra de Fuego se apaga resultó valiosa para el cine argentino porque fue “la primera película hecha (en la Argentina) con el sistema mexicano del ´equipo fotográfico, que además de incluir a director de fotografía, cameraman y foquista, cuenta con un ´segundo iluminador´ encargado de poner luz en los fondos mientras el director fotográfico se ocupa de los problemas plásticos de cada imagen, lo que permite obtener calidad y ahorrar tiempo. Así, “la película se filmó en ocho semanas, o sea en mucho menos que lo normal para cualquier película argentina no quickie de su tiempo”. (García Riera, 1987b, p. 237).

Lo que la prensa pudo entrever en su tiempo, y también la historiografía posterior (respecto a la posibilidad de compartir experiencias, recursos financieros, estrategias, etcétera), fue percibido un tanto tardíamente en los ámbitos empresariales del mundo fílmico iberoamericano, y se hicieron incluso nuevos y

recurrentes esfuerzos por concretar posibilidades de acercamiento y colaboración. Pero la posibilidad de recuperar el latino - ibero - hispanoamericanismo fílmico que se había gestado desde México, o de construir uno nuevo y genuino si aquel era artificioso y coyuntural (por la Segunda Guerra Mundial), no pudo concretarse nunca en el futuro, aunque existían las condiciones para alcanzarlo y así competir todos unidos en el mundo cinematográfico de Iberoamérica contra el verdadero enemigo a vencer: Hollywood<sup>6</sup>.

La maquinaria del cine más poderoso del mundo, pero sobre todo el temor de los débiles de perder lo poco ganado y la incertidumbre de conservar cuando menos eso y lanzarse a una estrategia para dar pasos mayores y lograr la independencia y la unidad (mediante una acción concertada), frustraron la que pudo ser una oportunidad promisoriosa para las tres cinematografías más pujantes en el mundo de habla española. Pesaron en todo esto también las implicaciones diplomáticas de la posguerra, pues Argentina y España estaban en la necesidad de congraciarse con los Aliados triunfantes en la guerra, principalmente Estados Unidos, demostrar su anticomunismo y España, queriendo salir del ostracismo y la exclusión de la ONU, acepta convertirse en el adalid de la cristiandad frente a “los rojos” detrás de la cortina de hierro y uno de los muros de contención de la expansión comunista en Europa occidental. Como los regímenes mexicanos de gobierno, emanados del Partido Revolucionario Institucional, se empeñaron en nunca establecer relaciones diplomáticas con el régimen franquista (desde 1939 y hasta 1975 en que Francisco Franco murió), aquello facilitó el distanciamiento de los países abiertamente anti comunistas con los regímenes mexicanos de gobierno que se declaraban como propios de un Estado laico, contrario a la España franquista que buscaría, además, beneficiarse de los alcances del Plan Marshall en Europa. En concreto, por todas estas situaciones, durante la segunda posguerra las cinematografías iberoamericanas quedan subordinadas al poderío fílmico internacional de Hollywood, que atiza la división diplomática y comercial entre ellas (incluida la industria cinematográfica) y la utiliza en su favor, dejándolas a todas

<sup>6</sup> Para el caso de las relaciones hispano - mexicanas, aunque en 1965 se firmó un Tratado Económico y Comercial entre España y México, no sería sino hasta 1977 cuando se establecería un nuevo Convenio de Intercambio Cinematográfico.

incapacitadas para articular un frente unido que habría podido ser el inicio de una genuina unidad iberoamericana en materia fílmica, con base en los logros propios alcanzados durante los años treinta y los cuarenta, después de la sonorización del cine en el mundo, y con base en una acción concertada que pudo haber concitado la solidaridad de otras naciones latinoamericanas. Como había ocurrido durante los años veinte, cuando actuando en conjunto lograron doblegar la soberbia y la arbitrariedad de las *majors* respecto a sus representaciones de lo mexicano, lo hispano y lo latino en general<sup>7</sup>.

## 5. REFERENCIAS

- Amann, R. (1989). *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940 – 1980*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Ariel. (1949). Nuestra crítica cinematográfica. *El embajador*. Novedades.
- Cantú Robert, R. (1938). El cine en Cuba y en Buenos Aires. *Cinema Reporter*, 1.
- Cinema Reporter. (1938a). Argentina abre por fin su mercado a nuestras películas. *Cinema Reporter*, 3.
- Cinema Reporter. (1938b). Libertad Lamarque rechaza una oferta de Hollywood. *Cinema Reporter*, 8.
- Cinema Reporter. (1938c). ¿Está en peligro nuestra industria? Ofrecen jugosos contratos en Hollywood para destacados artistas mexicanos. *Cinema Reporter*, 22.
- Cinema Reporter. (1939a). Al borde del fracaso. *Cinema Reporter*, 33.
- Cinema Reporter. (1939b). Absurda y peligrosa campaña de exhibidores argentinos en México. *Cinema Reporter*, 56.
- Cinema Reporter. (1939c). Carmen Miranda, contratada en Hollywood. *Cinema Reporter*, 57.
- Cinema Reporter. (1939d). Los primeros circuitos yanquis en Sudamérica. Los forman grandes empresas para exhibir su producción almacenada. *Cinema Reporter*, 66.
- Cinema Reporter. (1942). El auge del cine mexicano. Pesimismo injustificado. *Cinema Reporter*.
- Díaz López, M. (1999). Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanoamericana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*. En Díaz López, M. y Fernández Colorado, L. (Eds.). *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español* (VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine) (141-165). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Elena, A. (2005). *Cruce de destinos: Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. Madrid: Liceus.
- El Duende Filmo (1948). Nuestro Cinema, *El Universal*, Suplemento Megacinema, 17, p. 1.
- El Redondel. (1946). Clasa Films Mundiales hará una película en la Argentina. *El Redondel*.
- El Redondel. (1948). Enfoques desde Buenos Aires. *El Redondel*.
- El Redondel. (1949). Editorial. *El Redondel*.
- El Redondel. (1950). Desfavorable para nuestro cine un periódico limeño. Los filmes de bajos fondos no gustan. *El Redondel*.
- Escalera, A. (1946, 13 de septiembre). Habla Armando Calvo. *El Universal Gráfico*.
- García Riera, E. (1987a). *Julio Bracho 1909 – 1978*. Guadalajara: Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara (Colección Cineastas de México, 1).
- García Riera, E. (1987b). *Emilio Fernández 1904-1986*. Guadalajara: Centro de Investigación y Enseñanza cinematográficas de la Universidad de Guadalajara – Cineteca Nacional. (Colección Cineastas de México, 3).
- García Riera, E. (1995). *Historia documental del cine mexicano 1972 – 1973*, v. 16. México: Universidad de Guadalajara, Conaculta, Imcine.
- Pardo Bazán, L. (1939). ¿Cine argentino contra mexicano? No. *Cinema Reporter*.
- Peredo Castro, F. (2013). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro de

<sup>7</sup> A principios de los años veinte el gobierno mexicano de Álvaro Obregón (1920 – 1924) vetó la distribución y exhibición de filmes de varias empresas hollywoodenses, por su cine denigrante contra los mexicanos, y en 1922 obtuvo de la Motion Pictures Producers and Distributors of America el compromiso de que no persistirían en dicha actitud, ni contra México ni contra cualquier país iberoamericano en general. Aquella lucha concitó la simpatía y la solidaridad de varias repúblicas latinoamericanas, como Argentina, Brasil, Chile, Colombia y más tarde España, con quien México firmó en 1933 el acuerdo de mutua exclusión. Un filme denigrante contra España no se exhibiría en México, y un filme denigrante contra México no se exhibiría en España. Varios convenios similares se firmarían entre España y otras repúblicas de habla hispana, pero aquella historia de concordia y solidaridad concluyó por la Segunda Guerra Mundial. Además de la información en archivos diplomáticos, mexicanos y estadounidenses, se puede consultar al respecto la siguiente fuente: Vasey, R. (1997). *The World according to Hollywood 1918 – 1939*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Investigaciones sobre América Latina y el Caribe  
(CIALC – UNAM).

- Santiago, C. (1948). Enfoques desde Buenos Aies. *El Redondel*.
- Valdés, J. (1949). Reciprocidad entre Argentina y México en el cine. *Novedades*.
- Vasey, R. (1997). *The World according to Hollywood 1918 – 1939*. Madison: The University of Wisconsin Press.

