

La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)¹

Francisco M. Peredo Castro

La diplomacia del celuloide y las representaciones nacionales

La diplomacia tradicional tiene formas y esferas de acción e influencia para todos conocidas, en lo general, sobre todo en el ámbito de las relaciones internacionales. Sin embargo, en los últimos años nuevos paradigmas se han ampliado para hacer que nuestro entendimiento de la diplomacia sea más incluyente y capture otras realidades. Lo que aquí llamo una *diplomacia del celuloide* no es otra cosa que determinadas acciones, desarrolladas en el ámbito de la diplomacia oficial y fuera de ella, cuyo objetivo es plantear un punto de vista de un país hacia la sociedad de otro, por medio de documentos fílmicos. Esta definición no pretende ser normativa ni teorizar sobre el concepto de la

¹ Este artículo se presentó como ponencia, en una versión preliminar, en la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en el marco del simposio internacional “Diplomacia pública y cultural”, organizado por la Dirección General de Asuntos Culturales (hoy Dirección General de Cooperación Educativa y Cultural) de la SRE y el Departamento de Estudios Internacionales de la Universidad Iberoamericana, el 30 de octubre de 2008.

diplomacia del celuloide en este espacio. En todo caso, se hace una amplia presentación de películas desde la cual se puede entender la práctica de la misma.

Algo semejante ocurre en la historia con el análisis de documentos, limitado antes a los archivos escritos y objetos seleccionados. Entre los tipos de documentos por considerar destacan, por su singular importancia, los derivados de la industria del cine que, cuando se le percibe y se le estudia como mera industria de entretenimiento, hace fácil olvidar sus fuertes y significativas implicaciones (además de como actividad empresarial, como medio de expresión estética, o como medio de comunicación, con todos los alcances que tiene en materia de entretenimiento, evasión, aculturación, socialización, creación, difusión o reforzamiento de patrones conductuales, estereotipos, etcétera), como instrumento de lucha ideológica.

Precisamente por todos esos aspectos, no puede evadirse lo que el cine ha significado, desde su surgimiento hace poco más de un siglo, en el terreno de las luchas propagandísticas, de unos pueblos en su relación con otros, lo cual se manifiesta por medio de las imágenes y representaciones creadas y difundidas por unas sociedades e industrias de cine respecto de otras, con la ayuda de los filmes que lanzan al mundo.

Si no es aceptable la omisión del cine, o de cualquier otro producto de la creación cultural (de élite o popular), como testimonio apropiado para estos fines, mucho menos lo es cuando el cine como industria, por los efectos que generan sus productos, da lugar a tensiones y negociaciones diplomáticas expresadas en documentos, tradicionalmente aceptados y resguardados en archivos diplomáticos. Esto abre una posibilidad todavía más rica: la de complementar el uso de los archivos históricos con el de los audiovisuales, como una manera de fortalecer y enriquecer la trama de una historia que así aparece no tanto como propia de comunicadores o comunicólogos, sino también de in-

ternacionalistas y, en concreto, de los interesados en la historia, que encuentran en los cruces disciplinarios una forma de innovar la docencia y la investigación en nuestras instituciones.

Puede parecer que no haya mucho de novedad en todo esto, pues la historia humana nos ha mostrado múltiples ejemplos de casos en los que los productos de la alta cultura, o de la cultura popular, permiten atisbar, sobre todo cuando la perspectiva histórica lo facilita, las percepciones y distorsiones construidas por determinados pueblos y naciones respecto de otros, y manifiestas en creaciones literarias, pictóricas, musicales, etcétera, en las cuales quedó plasmado todo el proceso.

Desde que en la antigüedad clásica obras como *La Ilíada*, *La Odisea* o *La Eneida* mostraron que sus autores expresaban una autoimagen (de ellos y de sus sociedades) y a la vez la imagen de aquellos otros de los que hablaban (los de otros pueblos o naciones, aliados o enemigos), pasando por el teatro isabelino de William Shakespeare (cuyas obras se basaron en situaciones y personajes reales en varios casos y cuyo contenido aludía a la política, la diplomacia y las tensiones sociales de su tiempo), hasta nuestros días, para nadie es ninguna novedad quizá que la mentalidad y/o el imaginario social de las naciones en una época determinada quedan plasmados en todas sus creaciones.

Lo que sí continúa siendo una novedad es que todavía, cuando menos en nuestro país, haya una relativa resistencia a aceptar estos hechos y a derribar las últimas barreras para establecer un libre juego entre testimonios e interpretaciones, críticas y explicaciones de toda índole, provenientes de ámbitos diversos, que hagan del todo aceptable lo innegable: la incorporación de otro tipo de objetos o creaciones en la investigación permite recuperar lo que escapa a la formalidad de los documentos diplomáticos, o a la precariedad con la que esas informaciones llegan a veces a la prensa (donde quedan ocultas las “cláusulas secretas”, por ejemplo). Esto permitirá, a su vez,

aclarar e identificar inconsistencias, contradicciones o tergiversaciones, provenientes del imaginario social o del terreno de lo discursivo en la producción cultural de los pueblos, con toda la carga de subjetividades e influencias que conllevan (religiosas, políticas o contextuales en lo general), para completar el panorama de la historia, de lo que unos pueblos han hecho respecto a otros, con base en percepciones, prejuicios, representaciones, imágenes, etcétera.

A la luz de lo antes expuesto, este artículo se propone recuperar una parte de las relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos, atendiendo a las interacciones con otras naciones, particularmente en lo que concierne a las representaciones filmicas. Como quedará claro al final del artículo, el cine estadounidense ha hecho representaciones de la imagen de México (y Latinoamérica), causantes de respuestas de diversa índole, en lo individual o de manera conjunta con otras repúblicas del continente.

Todo esto a un punto tal que, en momentos históricos específicos como el periodo de la Segunda Guerra Mundial, se hizo evidente la irresoluble dificultad de México para equilibrar el peso de sus relaciones diplomáticas y terminó por “sacrificar” la imagen de otros aliados (principalmente Francia), para proteger precisamente la del *aliado* (Estados Unidos) que más había agredido a la nación mexicana, no únicamente en términos de expansión territorial, o de economía, sino también mediante la representación de nuestro país difundida por el mundo a través del cine hollywoodense, desde la etapa del cine mudo e incluso de la sonora.

Por otra parte, se referirán también algunas cuestiones relativas a la preocupación expresada en los países contendientes en la Segunda Guerra Mundial, por medio de comunicados diplomáticos dirigidos al gobierno y la Cancillería mexicana, en relación con la distribución y exhibición en México del cine que

les era contrario, no únicamente porque provenía de sus enemigos, sino por las representaciones contenidas en aquellos filmes de quienes por esas mismas razones protestaban.

En todo este proceso el uso combinado del cine, de otros productos culturales como la prensa y la literatura, al igual que documentos hemerográficos y diplomáticos, se propone ilustrar la necesaria complementariedad entre archivos históricos y audiovisuales. Al respecto, podría surgir la percepción de que lo dicho por un periódico, un filme o una obra histórica o literaria parezca una manifestación aislada que de ninguna manera podría tomarse como la expresión generalizada de la sociedad estadounidense o como manifestación de la política real de su gobierno.

Sin embargo, concuerdo con Jaques Le Goff cuando advierte que “los *mass media* son los vehículos y las matrices privilegiadas de las mentalidades: el sermón, la imagen pintada o esculpida, son, más acá de la galaxia de Gutenberg, las nebulosas de donde cristalizan las mentalidades”.²

Lo anterior puede ser mejor aceptado cuando se tiene en cuenta, además, que en el modo de vida estadounidense del siglo xx, la opinión de los individuos es moldeada y conformada en gran medida por los medios (prensa, cine y radio a principios del siglo xx, y la televisión después), y a su vez están controlados por grandes consorcios periodísticos e industriales —coligados entre sí de manera muy estrecha (NBC y CBS, radio y televisión, o las *majors* de Hollywood)— ligados a la banca de Nueva York, por ejemplo. Esto nos lleva a un esquema en el que la plutocracia de Wall Street dirige a, o actúa en concordancia con, los hombres del poder político en la Casa Blanca.

² Jaques Le Goff, “Las mentalidades, una historia ambigua”, en J. Le Goff y Pierre Nora (eds.), *Hacer la historia. Objetos nuevos*, vol. III, Barcelona, Laia (Papel 451), 1980, pp. 81-98.

Así, los discursos de los medios no son aislados, sobre todo si se producen y difunden de manera repetida (en los diversos medios) y permanente a través del tiempo, y quizá muestren una diplomacia aparentemente intangible (la de los mensajes periodísticos y audiovisuales) con mayores incidencias a veces que la diplomacia oficial, llena de formulismos, amabilidades y correcciones en el contenido manifiesto del texto en el papel, pero en el fondo más concordante en su contenido latente con el discurso ambiguo, contradictorio o francamente agresivo de los productos culturales de los medios.

Celuloide e imágenes de México a principios del siglo xx

Al hablar de las representaciones hechas en el cine extranjero sobre México se tienen prácticamente tres certezas: la imagen es, por lo general dual, puesto que se exageran los aspectos del color local y el folclor, la *mexicanidad*, o bien se trata de una imagen por lo general negativa en todos sentidos respecto a la sociedad, la política y el desarrollo del país. Este último aspecto es el que suele predominar y el cultivo de esta imagen se da sobre todo en la cinematografía de Estados Unidos. En tanto este proceso se ha dado con la tolerancia, a veces más arcana a la abierta complacencia, de los gobiernos estadounidenses, México no ha conseguido nunca gran cosa, en términos de diplomacia cultural, para atenuar la situación, y en cambio sí se ha visto obligado a hacer toda clase de concesiones en la materia, siempre en beneficio de los intereses de su principal agresor en términos de la imagen nacional mexicana difundida por el cine de Hollywood en las pantallas del mundo.

En esta situación, dos cuestiones son fundamentales: el problema no resuelto de la aceptación de la *otredad* del vecino, más agudo desde la perspectiva de la sociedad estadounidense

para entender y en consecuencia aceptar a la sociedad mexicana en su especificidad y diferencias; ligado con este aspecto, otro problema más grave es el de las representaciones que una sociedad con poder de difusión masiva puede crear y distribuir con base en sus industrias culturales, desde las impresas y más simples (a partir del siglo XIX) hasta las más sofisticadas y complejas de la era audiovisual y la informática. No es posible ahondar aquí sobre el problema que la aceptación de la *otredad* ha originado en las relaciones entre pueblos y sociedades diferentes, tampoco es éste el espacio para teorizar a fondo sobre la cuestión de la representación y su efecto en las relaciones entre pueblos que, siendo diferentes, las construyen los unos respecto de los otros.

Pero acotemos brevemente que el problema de la *otredad*, es decir el de la mirada propia hacia *el otro*, el que es distinto y al que no se le comprende en su diferencia y en consecuencia no se le acepta, no se le respeta y se le agrade, se había manifestado en Estados Unidos fundamentalmente en su relación con México (desde el inicio de la conformación de ambos países como Estados-nación independientes), toda vez que sus vecinos del norte eran de ascendencia europea, los ingleses y franceses de Canadá.

Se trató pues el desencuentro entre una sociedad mexicana predominantemente indígena, todavía con un mestizaje reducido, una porción de población “blanca” aún más pequeña y de filiación profundamente católica (criticada desde sus raíces históricas en filmes como *The Penitentes*, de Jack Conway, en 1915), con una sociedad estadounidense definida hasta la fecha como WASP (*white, anglo-saxon and protestant* o blanca, anglosajona y protestante), la de los “arios cabales”, como los que se representarían en casi todos los filmes estadounidenses de la época muda, con títulos ilustrativos al respecto, entre ellos *The Aryan* (de William S. Hart, 1915). Por otra parte, respecto al se-

gundo problema, el de las representaciones, bástenos por ahora recordar que:

La representación se refiere a la forma en la cual las imágenes y los textos reconstruyen, más que reflejan, las fuentes originales que representan [...] Representación es un concepto importante en la semiología, la lingüística, el marxismo y el feminismo (entre otras disciplinas), y enfatiza la cuestión de la manera en la cual se construye el significado. [...] Todas las imágenes de los medios —por ejemplo, las de la publicidad o el cine— son construidas por alguien, para un propósito específico, con una audiencia específica en mente, aunque usualmente sean presentadas como si fueran un “aspecto de la realidad”. Para tratar con representaciones y entender qué significan y cómo construyen significado es importante entender lo que está detrás de la imagen o del texto: quién lo construyó, dónde y cuándo, con qué propósito y para la mirada específica de qué audiencia. En tanto los observadores raramente tienen acceso a este proceso, las imágenes en particular tienden a clasificar ideas complejas en significados aparentemente simples; en consecuencia, se diluyen las contradicciones y las ambigüedades y las representaciones devienen en mitos que, no obstante, son aceptadas como “realidades”.³

Precisamente lo que nos explica la definición anterior, inspirada en obras como *Sociology and Visual Representation*,⁴ fue lo que ocurrió desde el siglo XIX con la conformación en Estados Unidos de una representación negativa sobre los mexicanos y

³ Gordon Marshall (ed.), *Oxford Dictionary of Sociology*, 2a. ed., Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 565. La edición, corchetes, paréntesis y cursivas son del autor de este artículo.

⁴ Elizabeth Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, Taylor & Frances Limited, 1994, 320 pp. De este libro existe otra edición: E. Chaplin, *Sociology and Visual Representation*, Londres, Routledge, 1994, 320 pp.

México en general. Inspirados en la literatura estadounidense de corte racista y antimexicano en el siglo XIX, y en la Greaser Act, establecida contra los chicanos en la California de 1855,⁵ varios títulos de filmes estadounidenses de principios del siglo XX tuvieron como componente aquella denominación para los ciudadanos de México. La palabra *greaser* se adoptó como el término ofensivo por antonomasia para designar o definir a las personas de ascendencia mexicana.

Pese a todo, casi desde sus orígenes como industria, el cine hollywoodense distinguiría entre dos tipos de mexicanos: los de ascendencia española o propiamente criollos, y los de ascendencia mestiza o propiamente indígenas. Los primeros solían ser los hombres del poder, pero descritos como corruptos, interesados, falsamente lisonjeros, ambiciosos, hipócritas, etcétera; protagonizaban a las clases económica y políticamente pudientes, en contextos en los que los argumentos aludían a “la sofocante atmósfera de política frívola de intrigas tan cara a la sangre española”.⁶

Por otra parte, el mismo cine en que se referiría a los mexicanos como *greasers* lo hacía sobre todo en alusión a los mestizos e indígenas, lo cual implicaba representarlos como malagradecidos,⁷ bandidos, sucios, violadores de la ley, asaltantes, secuestradores, asesinos, salvajes, inescrupulosos,⁸ codiciosos, lujuriosos,⁹ físicamente desagradables¹⁰ y moralmente

⁵ Carlos Larralde, *Mexican-American: Movements and Leaders*, California, Hwong Publishing Co., 1976, p. 222.

⁶ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, vol. 1 (1894-1940), Guadalajara, Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, 1987, p. 86.

⁷ *A Western Child's Heroism* (1912). Cuando se conozcan el nombre del director o la empresa productora se citarán antes del año de producción y en ese orden de importancia.

⁸ *Man's Lust for Gold* (de David W. Griffith, 1912).

⁹ *The Mexican's Faith* (de Anderson, 1910).

¹⁰ *The Dream of Loco Juan* (1914), o *The Crest of Von Endheim* (1915).

deplorables,¹¹ como en *The Girl and the Greaser* (1913), donde “el sirviente mexicano de una pobre familia campesina norteamericana roba el dinero con que se trata de curar a una mujer enferma”.¹²

Entre filmes como *The Greaser’s Gauntlet* (*El guante del mexicano*, de David Wark Griffith, 1908) y *Guns and Greasers* (Larry Semon, 1918), aparentemente la última de las insultantes películas con aquellos títulos (a raíz de que el pueblo y el gobierno mexicanos comenzaron a rechazar abiertamente aquel cine estadounidense en el territorio nacional), se recuperó (de la literatura, el periodismo y la historiografía), se reforzó y se difundió masivamente aquel tipo de discurso racista,¹³ incluso a través de filmes que aun sin contener el término *greaser*, aludían abiertamente a su mismo sentido.¹⁴

Así, el nuevo medio mostró su utilidad para reciclar y reforzar los mitos preexistentes. Fueron muy pocos los filmes en que “los anglos” eran los villanos y los mexicanos los buenos.¹⁵ Más pocos aún los que tuvieron una mirada positiva sobre los mexicanos, como ocurrió en *The Battle of Elderbush Gulch* (Griffith, 1913), donde un mexicano salvaba a unos colonos norteamericanos del ataque de los “indios comeperros”. En

¹¹ *The Half Breed Treachery* (1912).

¹² E. García Riera, *op. cit.*, vol. 2, p. 34.

¹³ Otros títulos representativos fueron: *Ah Sing and the Greasers* (1910), *Tony the Greaser* (1911), *The Greaser and the Weakling* (Allan Dwan, 1912), *The Girl and the Greaser* (1913), *Broncho Billy and the Greaser* (G. M. Anderson o *Broncho Billy*, 1914). Véase al respecto E. García Riera, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴ Ejemplo de esto fueron títulos como *Broncho Billy’s Mexican Wife* (*La esposa mexicana de Broncho Billy*, de G. M. Anderson o *Broncho Billy*, 1912), *The Rattlesnake* (*La víbora de cascabel*, es decir el personaje mexicano protagonista, producida por la firma Lubin en 1913), y *Shorty’s Trip to México*.

¹⁵ *The Señorita* (1909), *A Mexican’s Gratitude* (de Anderson, 1909), *Tony the Greaser* (1911), *In Old California When the Gringos Came* (Selig, 1911), *An Adventure on The Mexican Border* (Lubin, 1913) o *The Mexican* (de Tom Mix, 1914).

la mayoría de los casos, la mirada positiva sobre los *greasers* los presentaba como bandidos, posteriormente arrepentidos de sus “brutales inclinaciones”, como ocurrió en *The Tavern-Keeper’s Daughter* (Griffith, 1908), o en *Under a Mexican Skies* (1912).

La posición del cine estadounidense frente a la Revolución Mexicana fue casi del todo denigradora pues, por una parte, el cine documental (frecuentemente mezclado con reconstrucciones) reflejaba en lo general la inconsistente política estadounidense ante la conflagración social en México y, por la otra, la visión en el cine de ficción sobre el tema era por lo común racista y plena de estereotipos, cuando no francamente ridícula, debido a una absoluta incomprensión del proceso social que ocurría en México. Esto se mostraba en filmes como *The Battle for Chili con Carne* (comedia dirigida por Louis W. Chaudet, 1916), en la que un “general Enchilada” se enfrentaba a los “torpes constitucionalistas del general *Carramba*”.¹⁶

Tanto en el terreno del cine documental,¹⁷ como en el de la ficción,¹⁸ la perspectiva estadounidense sobre la Revolución sería mayoritaria y permanentemente denigradora.¹⁹ En todo

¹⁶ “Cuando el general mexicano *Enchilada* lee su informe en un cuarto de hotel de El Paso, tiene a su derecha, como aliado, al corresponsal de guerra Ferdinand Archibald von Piffle, que suele escribir sobre sí mismo y sus propias aventuras. Enamorado de una señorita mexicana, Archibald pelea contra los apaches en Guanajuato y participa en la batalla de *Chili con Carne* entre *Enchilada* y los torpes e incapaces constitucionalistas del general *Carramba*”. E. García Riera, *op. cit.*, vol. 2, p. 65.

¹⁷ Con títulos como *Barbarous Mexico* (de H. Hood, 1912), *Mexican Civil War* (1912), *Across the Mexican Border*, *The Mexican Insurrectos*, *Villa Dead or Alive* o *War in Mexico* (todos de 1916).

¹⁸ En el que cabe citar desde *Across the Mexican Border* (1911), *Across the Mexican Line* (Solax, 1911), *A Mexican Tragedy* (Ince, 1912), *The Life of Villa* (de Christy Cabane y Raoul Walsh, 1914) o *The Insurrection* (de George Terwilliger, 1915), hasta llegar a filmes como *¡Viva Villa!* (de Howard Hawks y Jack Conway, 1934).

¹⁹ Véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911–1917*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1991, 300 pp.

caso la incompreensión, por voluntad o por ignorancia, de la Revolución Mexicana que mostraba el cine estadounidense justificaba o buscaba justificar los denuestos, las distorsiones y las tergiversaciones con base en los cuales se explicaba lo justo de cualquier agresión a la República Mexicana, como la de 1914.

Presentes en todos los productos culturales de aquella sociedad, entre ellos también la prensa, estaban los argumentos que explicaban la situación. El 25 de abril de 1914, por ejemplo, el periódico *Mining & Engineering World*, de Chicago, había publicado un artículo en el que se planteaba lo siguiente:

México debe ser territorio de los Estados Unidos; y sus habitantes, ciudadanos norteamericanos [...] *El Presidente Wilson ha sido muy paciente, quizás demasiado paciente, al manejarse en la actual situación del modo como lo ha hecho hasta hoy. Pero ahora que ha ocurrido a la fuerza —único argumento que nuestros turbulentos vecinos están aptos para entender— el pueblo de los Estados Unidos debe encontrarse satisfecho.* [...] La guerra que ha de purgar a México de sus podridos sistemas de gobierno y de sus grandes turbas de bandidos faltos de todo respeto a la ley tiene ya proporciones considerables [...] Está bien que nosotros digamos que nuestra lucha es solamente para eliminar a Huerta y que no sentimos enemistad alguna hacia el pueblo mexicano, pero ¿creerá esto el pueblo de México? ¿Lo crearán los llamados rebeldes? Indudablemente que no, porque *no está en su naturaleza.* [...] *Una raza que en su mayor parte está compuesta de mestizos, de indios y aventureros españoles no puede fácilmente creer que peleamos por demostrarle nuestro amor. Durante siglos ha sido víctima de la opresión, de la superstición, de la degradación de todas sus autoridades.* [...] Acabaremos la conquista prontamente, y entonces *haremos por México lo que hemos hecho por Cuba, por Puerto Rico y Filipinas: salvar al pueblo de sí mismo.* [...] *Nuestro deber es libertar al país del sistema empleado*

*por ladrones, asesinos y cohechadores. El pueblo mexicano ha demostrado que no es bastante fuerte para gobernarse de una manera estable. Ahora que tomamos por nuestra cuenta el asunto, estamos obligados a garantizar al mundo que en lo sucesivo el gobierno de México será conducido de un modo benéfico para los intereses del mismo pueblo mexicano y de los extranjeros que allá residan o hagan negocios. [...] Para llegar a esto debemos convertir a México en territorio de los Estados Unidos y a los mexicanos en ciudadanos norteamericanos. Entonces aprenderán lo que significa vivir en un país libre y bajo un gobierno verdaderamente democrático.*²⁰

De lo anterior se desprende que la perspectiva del cine hollywoodense sobre la Revolución Mexicana hiciera apología de las virtudes del pueblo estadounidense, por contraste con los “vicios” e “ineptitudes” de un pueblo como el mexicano, contraste por lo demás aparentemente incuestionable en títulos como *Under Fire in Mexico* (*Bajo el fuego de México*, dirigida por Othis Thayer o J. Arthur Nelson, en 1914), película de ficción que “se anunciaba como una terrible historia sobre la crueldad mexicana y el heroísmo norteamericano”, de acuerdo con *Moving Picture World*, de julio y agosto de 1914.²¹ Tomás Pérez Turrent sintetizó esta cuestión y las características de aquel cine de esta manera:

Durante toda la época muda el *western* norteamericano incorporó personajes mexicanos y entre ellos *revolucionarios*. Forman

²⁰ *Mining & Engineering World* (Chicago, 25 de abril de 1914), tomado de Mario Gil, *Nuestros buenos vecinos*, México, Ediciones Paralelo 20, 1957 y reproducido por Isidro Fabela, *Historia diplomática de la Revolución Mexicana*, t. I, México, INEHRM (Colección Revolución-Obras Fundamentales), 1985, p. 348. Las cursivas y los corchetes son del autor de este artículo.

²¹ M. de Orellana, *op. cit.*, pp. 79 y 134, y E. García Riera, *op. cit.*, vol. 2, p. 38.

parte por lo general del bando de los villanos, hombres crueles, ladinos, sucios, de vestimenta pintoresca: *poncho*, calzón y camisa de manta y el imprescindible *sombrero*. Su única función era asustar y poner en jaque a la pura e inocente heroína blanca o a la familia de pioneros. En los casos en que el personaje formaba parte de la categoría de los *bandidos-revolucionarios* no había ninguna referencia concreta a su actividad revolucionaria o a su pertenencia política e ideológica. Era, en todo caso, una imagen que llenaba el concepto de la *revolución en México en particular y en Latinoamérica en general*, es decir, un bandido levantado siempre contra todo y contra todos, elemento fundamental del golpe de Estado cotidiano que hacía que esos países amanecieran siempre con un nuevo presidente, jefe o caudillo. La tipificación simplona e ingenua resulta un reflejo ideológico bastante exacto de la actitud de algunos grupos dominantes hacia lo que sucedía al sur de la frontera.²²

Con la literatura estadounidense del siglo XIX y con medidas como la Greaser Act, como raíces históricas, aquella perspectiva estadounidense sobre México y los mexicanos, trasladada al cine, encontraría un apuntalamiento en la historiografía hecha en el mundo académico, para justificar las agresiones estadounidenses a México, desde la guerra por la independencia de Texas en 1836, hasta la ocupación del puerto de Veracruz en 1914. Quedaba claro así que aquellas percepciones no eran cuestión del pasado, sino una mirada muy contemporánea de filmes despectivos, como lo muestra la siguiente glosa del libro *The War with Mexico (La guerra con México)*, escrito por Justin Harvey Smith en 1919, quien con este panfleto sobre la guerra

²² Tomás Pérez Turrent, “La Revolución mexicana vista por el cine internacional”, en *Filmoteca, Revista de la Filmoteca de la UNAM*, núm. 1, noviembre de 1979, p. 80. Las cursivas son del autor de este artículo.

de 1846-1848 fue doble ganador: del Premio Pulitzer de 1920 y del primer Premio Loubat en 1923. Ramón Eduardo Ruiz explica lo siguiente sobre aquella “magna” obra:

Smith describe a la sociedad mexicana en términos poco galantes. Por ejemplo, el subtítulo final del segundo capítulo dice: “El deplorable Estado de México”. *Smith habla de políticos demagogos, autocomplacientes y despreciables, y de estafas, deshonestidad e inmoralidad en la vida pública del país*. Para él las leyes y las constituciones significaban muy poco “para una raza tan obstinada y apasionada”. Todos los mexicanos, no importa la clase social a la que pertenezcan, “viven para complacer sus sentidos”. Sólo una pequeña minoría disfruta “del gusto por la lectura de libros”, la mayoría de los cuales son “terriblemente parciales, irresponsables y engañosos” [...] *La indolencia y el buen carácter son típicos del mexicano, a menos que algo “excite sus pasiones”*. De las mujeres, dice Smith: la conversación no es su fuerte, “porque raramente leen y nunca piensan”. *El temperamento, el ambiente y la educación limitan cualquier actividad intelectual y desapasionada*. De hombres y mujeres apasionados, que han “crecido en medio de la pereza y la indolencia”, no se puede esperar que practiquen el autocontrol. Debido a que los mexicanos tienen pocas de las “cualidades para el autogobierno”, y manejan mal cualquier cosa que requiera buen juicio y autocontrol, “los malentendidos entre ellos y un país como los Estados Unidos no sólo se producirán sino que de seguro serán problemáticos”. Smith da a entender claramente que los mexicanos, a quienes califica de “niños”, deben ser considerados como responsables de la guerra (de 1846-1848).²³

²³ Ramón Eduardo Ruiz, “La guerra con México: tres etapas en el pensamiento norteamericano”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXI, núms. 4-5, diciembre de 1976-enero de 1977, pp. 13-14. Las cursivas y los corchetes son del autor de este artículo.

Se puede establecer la existencia de varios niveles en el desarrollo de los prejuicios contra México y los mexicanos y la forma en que acabarían por ser, a final de cuentas, prejuicios estadounidenses contra lo hispano-latino en general. Todas las percepciones distorsionadas sobre el *otro*, México y los mexicanos, utilizadas para fundamentar la expansión territorial estadounidense en el siglo XIX, y que en general no fueron privativas del mundo de la cultura popular, ni únicamente de medios como la prensa o el cine, terminaron aplicándose por extensión hacia todas las repúblicas latinoamericanas y sus habitantes.

La Revolución Mexicana había agudizado la incompreensión sobre ese primer *otro* con el que los estadounidenses tenían que lidiar al sur de su frontera y las consecuencias de aquel rechazo estaban presentes, en buena medida, entre la inconsistente, convenenciera y acomodaticia clase política estadounidense, en la cultura popular y en el mundo académico, como vimos con la glosa del libro *La guerra con México*. Había además un riesgo condenable del todo para los estadounidenses: el “mal ejemplo” de la Revolución Mexicana podría extenderse hacia Centro y Sudamérica, lo que finalmente ocurrió con el surgimiento de otras revoluciones y agitaciones políticas latinoamericanas, como la Revolución Sandinista de Nicaragua.

Así, es del todo comprensible el que, por extensión, muchos o casi todos los prejuicios inicialmente dirigidos contra México y los mexicanos pudieran ser relacionados después por los estadounidenses, particularmente por los cineastas de la etapa muda, con las demás sociedades latinas al sur de México, como queda bien claro por los filmes y sus tramas, y como quedaría aún más claro por los conflictos suscitados durante los restantes años veinte, los treinta y el inicio de los cuarenta. Con nombres ficticios y distorsionantes para las repúblicas latinoamericanas, el contenido de los filmes, en cuanto a situaciones, personajes y contra lo hispano o latino en lo general, rayaba

frecuentemente en la ignorancia, cuando no en la estupidez o la actitud mal intencionada.²⁴

Con frecuencia, los argumentos de aquellas películas pretendían “denunciar” un supuesto orden familiar, en lo general muy injusto, considerado como propio de las sociedades latinas, en las que predominaba el autoritarismo, con padres y/o tutores abusivos, capaces casi de vender a sus hijas (criollas o españolas) por interés económico o bien de obligarlas a matrimonios sin amor,²⁵ o a quedarse recluidas en conventos para impedirles cobrar una herencia, ambicionada por tutores que, aunque de condición económica acomodada, aparecían como codiciosos, hipócritas, pomposos y farsantes. No importaba que en los intertítulos se les denominara, en castellano, “hidalgo”, “caballero”, “señor”, “don”, etcétera.²⁶

En estos contextos de familias mexicanas o latinas, económicamente acomodadas pero moralmente corrompidas, las *beautiful señoritas* tenían como rasgos positivos el ser virtuosas, en tanto su pureza católica aparecía casi como su única virtud, después de su belleza (latina, aunque de ascendencia

²⁴ En lo general, las historias narradas en aquellos filmes ocurrían en repúblicas imaginarias de Latinoamérica, a veces indeterminadas, pero que en otras ocasiones sí tenían nombres, como Paragonia (*The Americano*, de John Emerson, 1916), Santa Bana (*The Rough Neck*, de Melvin Mayo) o Bargravia (*The Rough Diamond*, de Edward Sedgwick, 1921). Algunas naciones centroamericanas eran llamadas Anduras (*Captain Macklin*, de Richard Harding, 1915), Buenaventura (*A Man's Man*, de Oscar Apfel, 1917) o Santa Dinero (*Full of Pep*, de Harry L. Franklin, 1919). En Sudamérica ubicaron su acción filmes como *Captain Alvarez* (de Rollin S. Sturgeon, 1914), *White Washed Walls* (1919), *Soldiers of Fortune* (de Allan Dwan, 1921), *Do and Dare* (de Edward Sedgwick), *I Can Explain* (de George D. Baker, 1922), *Man and His Kingdom* (de Maurice Elvey) y *The Adventures of Captain Kettle* (de Meyrick Milton, 1922).

²⁵ *The Fighting Lieutenant*, de Martin, 1913.

²⁶ En este sentido fueron representativos filmes como *The Eavesdropper* (de Griffith, 1909), *The Mexican* (Lubin, 1911) y *Dolores de Arada* o *The Lady of Sorrow* (Bisson, 1914).

criolla-española).²⁷ Eran presentadas como hijas de hacendados, de nobles o de presidentes, locas por jóvenes estadounidenses que pudieran salvarlas de aquel orden patriarcal feudal.²⁸ Podía ocurrir que ellas salvaban de los bandidos mexicanos, a veces *in extremis* o a costa de sus vidas (*A Border Tale*, 1910), a dichos jóvenes anglosajones cuyos cuerpos apolíneos, de elevada estatura, hombros anchos y puños como de roca, contrastaban con los frecuentemente contrahechos y deformes cuerpos de los oscuros *greasers* y los farsantes *caballeros* o *señores* hispano-latinos.

Cuando no se trataba de personajes latinos de clase acomodada la mirada era aún más despectiva, pues las jóvenes latinas, de ascendencia más bien mestiza o indígena, aparecían como prostitutas, bailarinas,²⁹ empleadas de cantinas o burdeles.³⁰ En su lado más positivo podían a veces ser graciosas y/o “picantes”, sobre todo cuando eran sirvientas, pero en el último extremo siempre eran presentadas como hembras embravecidas por una visceralidad incontenible, pecadoras, celosas, semi-salvajes, apasionadas, aguerridas e irreflexivas.³¹

El que fueran excesivamente temperamentales estaba por lo general relacionado con que eran seducidas por la mirada en verde esmeralda o azul cielo de algún joven anglosajón, al que luego perdían por no ser dignas de él, lo que las llevaba a

²⁷ Ser de ascendencia hispana daba un relativo valor a los personajes femeninos mexicanos, en filmes como *At the Old Cross Roads* (1914), en donde un aristócrata sureño desheredaba a su hijo por casarse con *Parepa*, una mujer a la que se suponía mulata (*octoroon*). Todo se arreglaba al final, cuando se aclaraba que ella era *spanish*.

²⁸ En filmes como *A Rose of Old Mexico* (de Allan Dwan, 1913), *The Bowl Bearer* (Thanhouser, 1915) o *Liutenant Danny* (de Gilbert P. Hamilton, 1916).

²⁹ *Chiquita, the Dancer* (de Gilbert Hamilton, 1912) o *The Girl of the Golden West* (de Cecil B. de Mille, 1914).

³⁰ *The Mexican Sweethearts* (de Griffith, 1909) o en burdeles (*The Silent Man*, de Hart, 1917).

³¹ *Cross the Mexican Line* (de Wallace Reid, 1914) o *Gold and the Woman* (de James Vincent, 1916).

comportarse como malas perdedoras, traidoras (*Broncho Billy's Mexican Wife*, 1912), vengativas, cuya mirada incendiaria y ademanes arrebatados correspondían con la pasión incontenible que delataban sus pechos agitados, casi convulsivos, y sus rostros jadeantes por el furor que les causaba la pérdida del tan apetecido hombre blanco (*Fate's Interception*, de Griffith, 1912).

Subyugadas así por el “blanco”, la fiera pasión por él las podía llevar hasta el suicidio, en filmes como *Martyr of the Present* (de Powers, 1915), *The Other Side of the Door* (de Thomas Ricketts, 1915) o *The Heart of Paula* (Julia Crawford Ivers, 1916). Estos personajes acababan por desmerecer aún más frente al varón anglosajón, en la comparación tan desventajosa que de todo aquello resultaba con las “castas *beautiful señoritas*”, las latinas criollas de las clases acomodadas y, sobre todo, con las damas anglosajonas que, en contraste, aparecían como siempre bondadosas, contenidas, mesuradas y, principalmente, muy racionales. Filmes ilustrativos al respecto lo fueron también *The Red Girl* y *The Broken Locket* (ambas de Griffith, en 1908 y 1909, respectivamente).

Las mujeres latinas representan pues una desafiante tentación y, a la vez, un principio de conquista, que comienza con la seducción de las mujeres del pueblo por conquistar. Esto dejaba al personaje femenino de las historias hollywoodenses en condición de apetecible botín (*The Ranger's Reward*, 1912), porque además dicho personaje femenino, la *beautiful señorita* o la mestiza-indígena, locamente apasionada por la mirada azul de su salvador, estaba siempre eróticamente ansiosa por rendirse ante el blanco, por traicionar a los suyos (*His Mexican Sweetheart*, 1912) y por ser botín de aquel ente mítico de providencial aparición, que la tomará y la tendrá como el primer y más cercano blasón de su victoria.³²

³² Ejemplo de este tipo de historias fue la película *The Loyalty of Don Luis Verdugo*, en donde “un caballero mexicano se niega a reconocer la autoridad im-

El corolario de todo esto era siempre, para las latinas, la enorme promesa de llegar a ser la esposa de un estadounidense, con una posibilidad promisoriosa como la que el personaje de Shorty Hamilton hacía a *Anita*, su novia mexicana en la película *Licking the Greasers* (de Francis Ford, 1914), en la que al final él le decía a ella: “And your future name and adress is to be Mrs. Shorty, U.S.A”.

El paralelo de las jóvenes latinas de clase baja eran los hombres latinos, también mestizos³³ o indígenas, presentados como tramposos, desaseados, criminales, traidores, simuladores, codiciosos, que en su lado más positivo podían ser bufonescos, proclives a ser objeto del escarnio y la derrota a manos de los blancos (*His Mexican Bride*, 1909), cuando no morían a manos de aquéllos por los crímenes que cometían, casi siempre en contra de los anglosajones, con los que contrastaban por sus ademanes poco o nunca elegantes y hasta toscos, por sus miradas fulgurantes de maldad, y por todos los rasgos de carácter que parecían propios de la piel oscura y los ojos negros: la abulia, la apatía, la dejadez y el relajo.³⁴

En consecuencia, los contextos familiares autoritarios y semif feudales eran los microcosmos de ambientes sociales y políticos en los que la vida de las supuestas naciones latinoamericanas, con México a la cabeza, se regía por la frivolidad, las

puesta por los norteamericanos en California, en 1848, y se encuentra con que su hija María se ha enamorado de un teniente gringo” (E. García Riera, *op. cit.*, vol. 2, p. 21).

³³ En los hechos, en algunos filmes la referencia no era a mexicanos o *greasers* únicamente, sino que se denominaba a los personajes como *half breed*, por ejemplo en *The Half Breed Treacher* (1912).

³⁴ Filmes representativos de estas situaciones fueron títulos como *A Story of the Arid Southwest* (Griffith, 1908), *Mexican's Crime* (Thomas Harper Ince, 1909), *Mexican Bill* (Lubin, 1909), *A Thwarted Vengeance* (Essanay, 1911), *The Poisoned Flume* (1911) y *Along the Border* (de Tom Mix, 1916).

intrigas, la corrupción, el desorden, con el relajamiento, la abulia y el ocio también como fundamentos de lo social cotidiano, todo lo cual hacía imprescindible la aparición del héroe anglosajón que viniera a salvar a “aquella gente” de sí misma, como se afirmaba en el texto periodístico antes referido.³⁵

Esto lo hacían los personajes derrotando de pasada alguna revolución (casi siempre presentada como injustificada y realizada por mero afán delincencial de “los inferiores”), misma que amenazaba con derrocar a algún débil presidente de esas repúblicas (con grave riesgo o perjuicio de los intereses estadounidenses en ellas), lo que daba al joven blanco la posibilidad de mostrar sus grandes dotes y cualidades derrotando a “los bandoleros” y el premio de quedarse con la hija del presidente, o el hacendado, salvados providencialmente por él.³⁶ La mayoría de los filmes, aunque tuvieran el nombre ficticio de alguna “república” centroamericana o sudamericana, se filmaban en la frontera con nuestro país, al que tenían como referente junto con su revolución.³⁷

³⁵ I. Fabela, *op. cit.*, p. 348.

³⁶ Representativos de estas situaciones fueron filmes como *Mexican Conspiracy Outgeneraled* (1913), *Captain MacKlin* (Richard Harding, 1915), *The Americano* (John Emerson, 1916), *The Roughneck* (Melvin Mayo, 1916), *The Man's Man* (Oscar Apfel, 1917), *Soldiers of Fortune* (Allan Dwan, 1919) o *The Dictator* (James Cruze, 1922).

³⁷ En filmes como *The Americano* (de John Emerson, 1916) el héroe salvador no se quedaba únicamente con la hija del débil presidente salvado de la Revolución y sus bandidos, sino que se quedaba físicamente en el país (Paragonia), como jefe de las fuerzas armadas, con lo cual se aludía a la necesidad de la presencia estadounidense en países “débiles” o corrompidos por revoluciones “injustificadas”, para ayudarles a alcanzar alguna estabilidad. Con esta clase de tramas se justificaba la ocupación que los *marines* de Estados Unidos hacían de países centroamericanos para apropiarse de las industrias extractivas y agrícolas por las cuales debían velar siempre.

Tres paranoias entrelazadas: antimexicanismo, antilatinoamericanismo y el espionaje bélico

La paranoia y las consecuentes agresiones estadounidenses se manifestaron también en varios filmes atentatorios contra México y lo latino en general, en los que sibilinaamente se planteaban argumentos de acuerdo con los cuales en las repúblicas latinas los intereses estadounidenses eran siempre proclives a ser atacados, lo cual justificaría las intervenciones *yankees* en dichas repúblicas, como se exponía en *The Insurrection* (de George Terwilliger, 1915) o en *Captain Macklin* (Richard Harding, 1915).³⁸ En otros casos se mostraba a los latinos no únicamente como despectivos hacia los intereses estadounidenses, sino hacia las vidas de sus ciudadanos, que debían ser salvadas por sus *marines*, como en *The Americano* (de John Emerson, 1916) y en *The Roughneck* (de Melvin Mayo, 1916).

En algunos filmes se hablaba de conspiradores extranjeros (de países europeos), que contaban con la anuencia de México y América Latina en amenazantes proyectos antiestadunidenses.³⁹ En *Elusive Isabel* “se supone que conspiran en contra de los Estados Unidos, con el fin de subyugarlos y gobernarlos, todos los países ‘latinos’ de Europa y América (México incluido)”.⁴⁰ *Patria* fue más lejos, pues como serial de 15 episodios,

³⁸ En *The Insurrection* los revolucionarios latinos aludidos “planean un ataque a la flota de los Estados Unidos que protege los intereses norteamericanos invertidos en una gran planta petrolera”; en *Captain Macklin* el susodicho capitán de este nombre evita que un revolucionario de Anduras, el usurpador Álvarez, ejecute a un norteamericano rico, dueño de vapores costeros y padre de la novia del héroe, a la que “Álvarez y sus esbirros —unos ‘mugrosos peones’— pretendieran violar”. E. García Riera, *op. cit.*, vol. 2, pp. 49 y 50, respectivamente.

³⁹ En *A Mexican Spy in America* (de Henry McRae, 1914), *The Sealed Orders* (Lubin, 1914), *Elusive Isabel* (de Stuart Paton, 1916), *Patria* (de Leopold Wharthon, 1916) o *Her Country's Call* (Lloyd Ingram, 1917).

⁴⁰ En aquel argumento los representantes de los países latinos conspiradores contra Estados Unidos “han decidido encontrarse secretamente en Washington

producidos por el gangsteril empresario periodístico William Randolph Hearst, planteaba la melodramática historia de Patria Channing, rica heredera que, junto con su novio, el agente secreto Donald, se daba a la tarea de destruir una intriga contra Estados Unidos tramada por los ejércitos aliados de México y Japón.⁴¹

Frente a esto podría hasta parecer poco que en el argumento de un filme como *The Ranger* (1918) un espía alemán en la frontera entre México y Estados Unidos introdujera propaganda pro germánica en ambos países o que en *Western Blood* (de Lynn Reynolds, 1918) otro espía alemán instigara a bandidos mexicanos contra intereses estadounidenses.

Producidos en el apogeo de la Primera Guerra Mundial, aquellos filmes se verían apuntalados por otros títulos como *The Eagle's Eye* (de George A. Losey, 1918) y *The Border Wireless* (de William S. Hart, 1918). Mientras que en este último la trama giraba en torno a una pareja de estadounidenses que, una vez más, frustraban los esfuerzos de espías alemanes aliados con México en actividades antiestadunidenses, en *The Eagle's Eye* el autor de la trama, William J. Flynn, a la sazón jefe del servicio secreto de Estados Unidos, propuso un argumento de acuerdo con el cual espías alemanes planeaban invadir Canadá, destruir el canal Welland e involucrar a Estados Unidos en una guerra contra México.

Aquel planteamiento y su origen dejaban fuera de toda duda que el filme había sido producido con abiertos fines pro-

para firmar un pacto. Frustra eso el agente del servicio secreto Grimm, quien conquista además a una participante en la intriga". E. García Riera, *op. cit.*, p. 62.

⁴¹ Tanto con el cine de ficción como con el de documental, William Randolph Hearst, al igual que hiciera en el desarrollo de la guerra hispano-norteamericana por Cuba, propició que "en todo momento la Hearst [Vitagraph News] abogaba por una 'necesaria' intervención americana en México". *Moving Picture World*, 1 y 8 de abril de 1916, p. 40 (en ambos ejemplares), citado en M. de Orellana, *op. cit.*, pp. 113 y 135.

pagandísticos, habida cuenta del hecho real ocurrido en la historia del famoso telegrama Zimmermann, con el que el servicio exterior alemán trató, efectivamente, de inclinar a México hacia un conflicto internacional con Estados Unidos, de manera que éste distrajera su atención aplastando a la nación mexicana, entonces gobernada por Venustiano Carranza, para evitar la participación del ejército estadounidense en Europa durante la Primera Guerra Mundial.

La diplomacia oficial mexicana en acción

Frente a aquel cine propagandístico contra México y Latinoamérica, con historias tan disparatadas, resultó comprensible que, desde 1913, los gobiernos mexicanos tomaran medidas para contrarrestar aquellos ataques. Cuando se estrenó la película *Their Lives in a Thread* (Warner, 1913), en la que se decía que estadounidenses eran atacados por “salvajes mexicanos verdaderos”, ocurrió que el gobierno mexicano confiscó la cinta porque, además de incluir escenas filmadas en territorio de México, empleaba en el argumento un tono agresivo contra el país.

Más tarde, en 1917, Venustiano Carranza tomaría la decisión de censurar, por decreto, las películas antimexicanas, lo que coincidió casi simultáneamente con el hecho de que, de acuerdo con lo reportado por la revista *Cine Mundial* en una nota del 14 de julio de 1917, “ya otros países latinoamericanos habían dado pasos semejantes”, y cuando simultáneamente también desde aquel año y durante 1918 las audiencias latinoamericanas comenzaron a rechazar aquellas películas que, como *Headin' South* (de Arthur Rosson, 1918), originaron una protesta oficial de Adolfo de la Huerta, entonces cónsul general de México en Nueva York, a la vez que se concitaba la simpatía de las demás naciones latinoamericanas.

En virtud de que las agresiones y tergiversaciones contra México y Latinoamérica menudeaban, se gestó entre las repúblicas del continente el refuerzo de una convergencia defensiva, una de cuyas primeras manifestaciones fue la actitud solidaria del gobierno colombiano que hacia 1921 prohibió en su país la exhibición de la película *Río Grande*, dirigida por Edwin Carewe en 1920, por considerar que era ofensiva para México, haciendo además extensiva aquella prohibición a cualquier película que atacara “la dignidad de México o de cualquier otro país amigo”.⁴² Un suceso similar se originó cuando el gobierno mexicano prohibió y solicitó a los gobiernos de los estados la exhibición de varios títulos, entre ellos la segunda versión de *The Dictator*, producida esta vez por la compañía Paramount (y dirigida en 1922 por James Cruze), cuya acción se desarrollaba en algún supuesto país de Sudamérica, denominado San Mañana.

Después, la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Gobernación y la Secretaría de Hacienda se dieron a la tarea de prohibir “todas las películas de los actores o directores que hubieran trabajado en una película ofensiva”.⁴³ El embrollo, que era nacional, se convirtió en internacional y casi diplomático. Brasil, Chile y Argentina, como había hecho antes Colombia, decidieron solidarizarse y prohibieron en sus territorios las películas ofensivas para México. A juicio del encargado de negocios de Estados Unidos en nuestro país, hacia finales de 1922, “el gobierno de México prohibía películas estadounidenses para buscar la solidaridad latinoamericana y para estimular

⁴² *Excelsior*, 5 de octubre de 1921, p. 4, citado por Aurelio de los Reyes en “Las películas estadounidenses denigrantes y el gobierno mexicano. Años veinte”, en *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación*, núm. 5, diciembre-enero de 1993, pp. 58-69.

⁴³ *Idem.*

la importación de películas europeas con el fin de debilitar la posición negociadora de Estados Unidos en el problema del reconocimiento” al gobierno de Álvaro Obregón.⁴⁴

Con estos argumentos los empresarios filmicos estadounidenses, y sus personeros de embajadas y otros organismos, dejaban ver claramente su indisposición para reconocer que en sus filmes la visión sobre México y lo latinoamericano era realmente denigrante y, de paso, dejaban ver también sus resquemores sobre los fantasmones que siempre han atormentado a la diplomacia estadounidense en su relación con Latinoamérica: por una parte, la posibilidad de que las repúblicas latinoamericanas, lideradas por México, se unan para responder de manera conjunta a Estados Unidos por sus agresiones de diversa índole contra la región. Por la otra, la posibilidad de que se abra el menor resquicio de entendimiento entre las repúblicas latinoamericanas y las naciones europeas, aún las que no son de ascendencia latina.

En estas circunstancias y con dichos antecedentes ocurridos desde los años diez y recrudescidos en el principio de los veinte, entre abril y noviembre de 1922, la Motion Pictures Producers and Distributors of América (MPPDA) y el gobierno mexicano de Álvaro Obregón alcanzaron un acuerdo mediante el cual la asociación estadounidense comprometería a sus empresas asociadas, y acordaría presionar a las no afiliadas, a no filmar películas ofensivas para México y a retirar las que ya estaban en circulación, aun cuando esta situación estaba ya relativamente fuera de control. Como punto muy significativo del acuerdo, la MPPDA se comprometía “a no editar películas ofensivas para los demás países latinoamericanos”.⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ U. S. State Department Reports, Internal Affairs of México, 1910-1929, 812.4061/28, 6 de noviembre de 1922, citado por A. de los Reyes, *op. cit.*, p. 66. Véase también Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin*

Poco se logró sin embargo con aquel acuerdo que el gobierno obregonista consiguió de la asociación de productores de cine de Hollywood a favor de México y, en reciprocidad por el apoyo y la solidaridad recibidos, a favor también de las demás repúblicas latinoamericanas. Así las cosas, las miradas denigrantes e insultantes para lo latino continuaron, no únicamente contra México sino, como antes, contra lo latino en general y, en consecuencia, los conflictos siguieron.⁴⁶

Incluso con la firma del acuerdo de 1922, en Estados Unidos siguieron produciéndose filmes con referencias a repúblicas latinoamericanas con nombres ficticios como Santo Dinero, República de Paula o República de Paloma.⁴⁷ Hacia aquel mismo año de 1924, en la crítica que para *Variety* escribiera un articulista cuyo seudónimo era “Lait”, en relación con la película *Mademoiselle Midnight*, se advirtió con relativa naturalidad el que el personaje del villano pudiera ser referido como un *spanish dirty dog* (“un sucio perro hispano”), a la vez que se utilizaba, sin recato alguno, la expresión de *dirty greaser*, cuyos antecedentes mencionamos antes.⁴⁸

America, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press (Studies in Cinema, 17), 1982 p. 42.

⁴⁶ Hacia 1922 y 1923 la revista estadounidense *Variety* reportaba que el gobierno mexicano había prohibido los filmes de Charles Chaplin y Douglas Fairbanks, entre otros factores, porque en filmes como *The Mark of Zorro* (*La marca del Zorro*, de Fred Niblo, 1920), aunque los campesinos mexicanos eran vistos con simpatía, los líderes mestizos y los oficiales del gobierno eran retratados como alcohólicos traidores.

⁴⁷ En *Mr. Billings Spends his Dime* (de Wesley Ruggles, 1923), en *The Diamond Bandit* (de Francis Ford, 1924) y *The Lash of Pinto Pete* (1924), respectivamente.

⁴⁸ Algunas otras imaginarias repúblicas centroamericanas recibieron los nombres de Sevilla (*Yankee Madness*, de Charles R. Seeling, 1924), Costa Blanca (*Cyclone Cavalier*, de Albert Rogell, 1925), Centralia (*Heads Up*, de Harry Garson, 1925), San Mateo (*Thunder Below*, 1932) o Nicrania (*First in War*, 1932). Una Sudamérica imaginaria siguió siendo escenario de otros filmes, entre ellos *The Dangerous Flirt* (de Tod Browning, 1924), *Don Dare Devil* (de Clifford S. Smith, 1925),

Con estos preliminares, más el hecho de que la revista *Variety* en su ejemplar del 9 de mayo de 1928, refiriera en la cinta *Turn Back the Hours* (1928) el “imperio de una atmósfera gaucha de orden independiente”, aun cuando la trama se desarrollaba en una isla de los mares del sur, con una protagonista llamada Tiza Torreón (interpretada por Myrna Loy), frente a bandidos de aspecto muy mexicano, los insultos de Hollywood ya no eran únicamente gratuitos, sino también erráticos.

En aquel contexto todavía habrían de sobrevenir filmes como *A Devil with Women* (de Irving Cummings, 1930), *The Texan* (de John Cromwell, 1930), cuya acción transcurría en el país ficticio llamado Buenas Tierras, *Thunder Below* (de Richard Wallace, 1932), con su acción ubicada en la república centroamericana de San Mateo, hasta llegar a películas como la ya mencionada *First in War* (de Warren Doane, 1932) y *The Stoker* (de Chester M. Franklin, 1932), en las que se hacía referencia a la nación llamada Nicrania y a un supuesto bandido, Santono, lo que aparecía como abierta alusión y consecuente descalificación de la Revolución de César Augusto Sandino en Nicaragua, quien con su guerra de guerrillas obligó al desalojo de Estados Unidos en 1933. Tan condenable como había parecido antes la Revolución Mexicana aparecía ahora la nicaragüense, o cualquier otra que pudiera iniciarse al sur del Río Bravo, y merecía condena automática desde las pantallas de Hollywood, justificadoras así de las intromisiones oficiales o militares.

Heads Up (de Harry Garson, 1925), *Women and Gold* (de James P. Hogan, 1925), *Money to Burn* (de Walter Lang, 1926), *The Perfect Gentleman* (de Clyde Bruckman, 1927), *Señorita* (de Clarence Badger, 1927), *The Adventurer* (Viachetslav Tourjansky) y en algunos casos se siguió con la tradición de los nombres ficticios, como el de Costa Casaba (*Heads Up*, de Harry Garson, 1925). Cuando la zona continental se les agotaba, el imaginario de los primitivos guionistas y cineastas hollywoodenses los había llevado a ponerse exóticos en extremo, lo suficiente como para ubicar la acción de sus filmes en supuestas islas caribeñas cuyos nombres podrían ser Paradiso (en *Why Worry?*, 1923), o Caparaja (en *Love Comes Along*, de Rupert Julian, 1929).

Con estas representaciones fílmicas Estados Unidos descalificaba o ridiculizaba las revoluciones latinoamericanas (siempre injustificadas o carentes de fundamentos socioeconómicos, de acuerdo con Hollywood), perpetradas por bandidos usurpadores, en países de gobernantes débiles y sin democracia, necesitados de ser salvados. Se construía al “otro” por oposición a la imagen propia (la de Estados Unidos y sus ciudadanos), y se sentaban las bases ideológicas para justificar una eventual intervención estadounidense en el “desordenado” y antidemocrático país de referencia, como consecuencia directa de su evidente incapacidad para resolver por sí mismo sus propios problemas y vivir en la razón, la libertad y la democracia *Made in USA*.

Contradiplomacia mexicana y latinoamericana frente al cine denigrante sonoro de Estados Unidos

Cuando el cine se acababa de sonorizar las referencias negativas de filmes como *The Arizona Kid* (de Alfred Santell, 1930) continuaron haciéndose. El crítico Mordaunt Hall escribió en *The New York Times* a propósito de Carole Lombard (intérprete en la cinta de un personaje anglosajón): “Se ve dulce y adorable, pero pronto revela que las rubias de ojos azules pueden ser *de temperamento tan ardiente y tan traicioneras como cualquier señorita mexicana*”.⁴⁹

En cuanto a filmes como *The Bad Man* (de Clarence Badger, 1930), que en su versión castellana se llamó *El hombre malo* o *Las aventuras del bandido mexicano Pancho López* (de

⁴⁹ Mordaunt Hall, *The New York Times*, 17 de mayo de 1930, citado por E. García Riera, *op. cit.*, vol. 1, p. 169. Las cursivas son del autor de este artículo.

William McGann),⁵⁰ las críticas contra las imágenes hollywoodenses de lo hispano arreciaron, al grado de que pareció entendible que una crítica aguda como Luz Alba pudiera establecer con claridad lo siguiente: “Hollywood padece una enfermedad crónica: la hispanofobia. Todo lo que es hispano le huele a tore-ro, a manola, a gitano, a perico, a cantina y a villano”.⁵¹

Desde finales de 1931 la Casa Blanca instruyó a sus embajadas en Latinoamérica para que recabaran información, dirigida a la MPPDA, respecto a los filmes estadounidenses que los gobiernos y sociedades latinoamericanas consideraban ofensivos y en consecuencia rechazaban. Pero la necia persistencia de las *majors* de Hollywood en menospreciar a sus vecinos del sur originó la inevitable y permanente reacción diplomática oficial de algunos de los gobiernos y, en la práctica, la prohibición de aquel cine. Ante la tergiversación sostenida de lo latino, los gobiernos de los países involucrados quisieron hacer valer el derecho de sus naciones a no ser insultadas en el cine, mientras la diplomacia oficial estadounidense se decía respetuosa de todos.

Esto planteó un gran desafío a la diplomacia estadounidense y el riesgo siempre temido de una unidad hispanolatinamericana de los gobiernos ocurrió finalmente hacia el 5 de septiembre 1933, cuando los gobiernos de México y España establecieron un convenio para impedir la circulación de películas denigrantes, acuerdo filmico recíproco dirigido contra Hollywood para defender sus respectivos nacionalismo y cultura. En los hechos, aquel acuerdo se proponía un más largo alcance, como lo explica claramente Seth Fein cuando establece que:

⁵⁰ Además de las versiones en inglés y en castellano, también se hizo de *El hombre malo* una versión en francés, *López le bandit*, dirigida por Jean Daumery e interpretada por Geymond Vital, Jeanne Helbling, Gastón Glass y Suzy Vernon.

⁵¹ Luz Alba en *Revista Ilustrada*, del 22 de enero de 1931, citada por E. García Riera, *op. cit.*, vol. 1, p. 154.

Diplomáticos estadounidenses en México reconocieron la importancia de un acuerdo fílmico recíproco en 1933, entre los gobiernos mexicano y español, como un arma de nacionalismo cultural dirigida a Hollywood. El acuerdo establecía una censura de las películas que fueran difamatorias para cualquiera de ambos países [...] España y México también acordaron extender sus sanciones bilaterales contra “las películas que se consideren denigrantes para *cualquier otro país hispanoamericano*”. México inició el proyecto como un primer paso hacia un sistema de protección cultural que abarcara toda América Latina. Su meta era proteger su imagen internacional —en gran medida controlada por Hollywood— a través de una cooperación interestatal que restringiera las películas desfavorables y en el proceso influyera en las representaciones elaboradas por Hollywood sobre México y, en general, sobre América Latina. Junto con otra legislación relacionada con la hegemonía cultural de la industria fílmica estadounidense en México, las políticas nacionalistas mexicanas para películas extranjeras [...] provocaron una nueva sensibilidad en Hollywood acerca de sus representaciones sobre México en el inicio de la década de 1930.⁵²

Enterado el Departamento de Estado sobre el acuerdo entre España y México de finales de 1933, en el que se involucraba la cuestión de la representación en el cine de todos los pueblos de Latinoamérica, defendida sobre todo por México, el gobierno de Washington se dispuso a vigilar no únicamente las alusiones a Latinoamérica, sino también las formas en que la vida estadounidense

⁵² Seth Fein, “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales: México-Estados Unidos. Política, cultura e ideología* (Coordinación de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora), núm. 34, nueva época, enero-abril de 1996, pp. 156-158. Las cursivas y los corchetes son del autor de este artículo.

se presentaba en los filmes, de manera que aspectos como el racismo u otros negativos no afectaran la imagen de la potencia del norte frente a sus vecinas. En este panorama un nuevo conflicto se gestó, entre Estados Unidos y México, a propósito de la filmación de películas hollywoodenses *¡Viva Villa!* (de Howard Hawks y Jack Conway, 1934) y *The Shadow of Pancho Villa*,⁵³ ante las que el gobierno mexicano respondió patrocinando la producción en México de *Vámonos con Pancho Villa*, dirigida en 1935 por Fernando de Fuentes.

Junto al esfuerzo por contrarrestar la versión cinematográfica de la Revolución Mexicana y de Francisco Villa, presentado en el cine estadounidense como un bandido generoso, una especie de Robin Hood, pero con rasgos notorios de ignorancia, vulgaridad, brutalidad y salvajismo, el gobierno mexicano de la época arreció en su dureza contra el cine hollywoodense y prohibió no únicamente *The Shadow of Pancho Villa*, sino también la exhibición de la película *In Caliente* (de Lloyd Bacon, 1935), protagonizada por Dolores del Río y con “escenas que representaban a los mexicanos estafando a turistas estadounidenses alojados en el hotel Baja California”, que servía de escenario a la película.⁵⁴

Algunos cambios, sin embargo, habían comenzado a darse, y sin duda alguna influyó el hecho de que a finales de 1933 Franklyn Delano Roosevelt había sido electo presidente de Estados Unidos, y ya para 1934 había dado instrucciones para que se iniciara la vigencia de la *good neighbour policy* (política del buen vecino) para con las repúblicas del continente al sur del Río Bravo.

Desde 1931 algunos de los *moguls* de Hollywood intentaron ponerse a tono con la nueva política de la Casa Blanca res-

⁵³ *¡Viva Villa!* sí se estrenó en México, D. F., el 4 de septiembre de 1934, en el cine Regis, en el que permaneció durante dos semanas en cartelera.

⁵⁴ Fein, *op. cit.*, p. 167. Cuando el filme se estrenó en México, en el Canal 11 de televisión, a finales de los años setenta, se le tituló *Un atribulado romance* (el de los personajes de Dolores del Río y Pat O'Brien).

pecto a Latinoamérica y produjeron y estrenaron cortometrajes festivos con títulos como *Una fiesta en Hollywood* (Richard Boleslawsky, 1932, de la MGM), con Lupe Vélez, que fue estrenada en septiembre de 1934; *La Cucaracha* (de Lloyd Corrigan, 1934), película de la RKO (Radio Keith Orpheum) en *technicolor* y hablada en castellano; *Music is Magic* (George Marshal, 1935), producida por la Twentieth Century Fox; *Las glorias del Rancho*, corto estadounidense también en colores; *Dancing Pirate* (de Lloyd Corrigan, 1935, de la Pioneer y RKO), con alusiones al *mexican flavor* y al folclor de Tehuantepec; *La fiesta de Santa Bárbara* (1935), en la cual la entonces niña Judy Garland interpretó *La Cucaracha*, que sería incluida posteriormente también en el corto animado *Picador Porky* (de León Schlesinger para Warner Brothers en 1937) y en *La conga nigths* (1940), interpretada por la cantante Armida.

Ésta fue una etapa de devaneos y oscilaciones ante la evidencia de que la actitud de Hollywood tendría que ser más seria de lo que aquellos cortos festivos prefiguraban, puesto que a mediados de los años treinta campeaban por el mundo vientos de agresividad, violencia, racismo y dictadura. El fascismo italiano, el nazismo alemán, el totalitarismo japonés, el socialismo stalinista y, posteriormente, el falangismo-franquismo español, percibidos como desafiante amenaza para las democracias, obligaron a una política de acercamiento de la Casa Blanca con sus hermanas repúblicas del continente, para salvaguardarse todas de aquellas amenazas y de la conflagración mundial que se avecinaba. La diplomacia oficial tradicional tendría que ser forzosamente complementada por la diplomacia del celuloide. La historia comenzó a cambiar paulatinamente, aunque no con mucho éxito mientras todo quedara en manos de La Meca del cine y hasta que no interviniera directamente el Departamento de Estado para el viraje final.

Ante las turbulencias políticas e ideológicas que agitaban al mundo, “el presidente Roosevelt patrocinó proyectos Panamericanos de ‘buena voluntad’ que favorecieran el ‘tratamiento especial’ que Hollywood debía darle ahora a Latinoamérica”.⁵⁵ Uno de estos esfuerzos fue el estreno, en abril de 1939, de la película *Juárez* (dirigida por William Dieterle para Warner Brothers), con Paul Muni en el papel del Benemérito, Brian Aherne como Maximiliano de Habsburgo, Bette Davis interpretando a Carlota y John Garfield en el papel de Porfirio Díaz en su juventud. Aunque la prensa estadounidense consideró a *Juárez* como el prototipo de lo que debía ser el nuevo cine panamericanista, promovido desde Hollywood, y aunque el filme fue estrenado con autorización del gobierno cardenista en el Palacio de Bellas Artes, en lo que se supuso sería un evento histórico, la crítica mexicana se volcó contra el filme de la Warner.

Así las cosas, hacia finales de 1939 las compañías estadounidenses de cine decidieron no involucrarse más en la producción de cine panamericanista, ante la evidencia de que las películas no eran bien recibidas por las audiencias latinoamericanas, de acuerdo con lo que mostraban los ingresos en taquilla, y mucho menos eran aceptadas por la crítica de los países al sur del Río Bravo, que consideraban sus planteamientos como ridículos, ingenuos y rayanos en la tontería.

En aquel contexto complicado, tanto para Hollywood como para la Casa Blanca, resultó evidente que si el gobierno y el cine estadounidenses querían acercarse a Latinoamérica y llevar adelante una verdadera y positiva representación de lo latinoamericano, tendrían que recurrir a alguna de las repúblicas que estuviera en condiciones de hacerlo y que contara con el liderazgo necesario como para llevar adelante tal empresa.

⁵⁵ G. S. de Usabel, *op. cit.*, p. 136.

Hacia el final de los años treinta y principios de los cuarenta, cuatro cinematografías habían alcanzado un desarrollo suficiente en el contexto iberoamericano; cada una con sus respectivos géneros fílmicos nacionales, en los que se daba cuenta de una representación local de lo hispano o lo latino que, aunque también distaba de ser genuina, era desde luego mucho más aceptable y digerible para las audiencias hispanoamericanas, sobre todo en comparación con las aberraciones de Hollywood. Argentina con el *tango film*, Brasil con la *chanchada*, España con la *españolada* y México con el *melodrama ranchero* habían logrado configurar industrias exitosas, no sólo en lo local sino también en el ámbito internacional.

Con el inicio formal de la Segunda Guerra mundial el 1 de septiembre de 1939, las prioridades geopolíticas y diplomáticas de la Casa Blanca (en relación con la seguridad de Estados Unidos, la del continente como su zona inmediata de influencia y ante la real amenaza que el fascismo europeo y el totalitarismo japonés implicaban) hicieron que se llegara a un momento de decisión en el que los intereses de Hollywood se doblegaron tanto como para aceptar que una república latinoamericana, México en este caso, asumiera el liderazgo de la representación fílmica de lo latinoamericano en el cine, con apoyo del gobierno estadounidense, lo cual enfurecería desde el principio a las *majors* de Hollywood. Al respecto, conviene analizar en breve aquel escenario y concluir así esta exposición.

Cooperación diplomática cultural: el panamericanismo cinematográfico de México y Estados Unidos

La confluencia político-diplomática de México con los aliados (sobre todo con Estados Unidos) y, de manera particular, la manifestación de dicha articulación en una estrategia de lucha

ideológica mediante propaganda en los medios, fue el primer paso de una nueva era en la relación de Estados Unidos con México y Latinoamérica. El Departamento de Estado se decidió a invertir de manera directa en la producción fílmica latinoamericana, léase la mexicana. Las consideraciones fundamentales fueron simples.

De las cuatro cinematografías iberoamericanas desarrolladas dos quedaban automáticamente descartadas: Argentina y España. La primera, porque detrás de su aparente neutralidad ocultaba la real simpatía de sus gobiernos militares con el Eje. La segunda, porque en ella Franco había llegado al poder con apoyos morales y materiales del nazifascismo de Hitler y Mussolini. España producía cine fascista y reaccionario en estudios alemanes, italianos y portugueses, y no era previsible que hiciera de buen grado propaganda fílmica a favor de los aliados. La de Brasil se descartó porque la lengua portuguesa no hacía viable propaganda fílmica en un idioma que no se podría emplear ni sería útil en las demás repúblicas hispanoamericanas. Como en Argentina, sus gobiernos militares simpatizaban, aunque de manera vergonzante, con el fascismo europeo, México emergió como el único candidato viable.

En México los filmes del Eje se prohibieron desde los últimos años treinta y durante la guerra; en cambio se permitió la exhibición del cine que les era contrario, lo cual originó protestas diplomáticas tanto de Alemania⁵⁶ como de Japón.⁵⁷ El

⁵⁶ Protesta de la legación de Alemania en México, turnada por Ernesto Hidalgo, oficial mayor de la SRE al Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), el 17 de abril de 1939, en relación con la exhibición de la película británico-estadunidense y antialemana titulada *The Refugee* (*El refugiado*, de Bernard Vorhaus). AGE/SRE/III/833(43)/3.

⁵⁷ Protesta de la legación de Japón ante la SRE, el 22 de junio de 1939, para solicitar que a través del DAPP se investigara y finalmente se cancelara la exhibición en México de filmes chinos con propaganda antijaponesa. AGE/SRE/III-243(52)/21.

gobierno estadounidense, por conducto de su Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA, Office of the Coordinator of Interamerican Affairs, OCIAA), solicitó a Hollywood que atendiera las recomendaciones de la Casa Blanca para mejorar las imágenes de México y Latinoamérica en las películas producidas por La Meca del cine, a propósito de lo cual sería fundamental la entidad denominada Motion Picture Society for the Américas.

Simultáneamente Estados Unidos, mediante un plan para estimular la producción de cine por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico,⁵⁸ y aun desde antes de la formalización de aquellos acuerdos entre mayo y junio de 1942, requirió de México y Latinoamérica la puesta en práctica de una estrategia común, que incluyó el uso de filmes como instrumento de propaganda para ganar apoyo a favor de la causa aliada entre las audiencias latinoamericanas. En aquel proyecto la participación de México se dio por medio de la creación del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica mexicana.

Cobró así gran importancia la realización en nuestro país de filmes históricos, como *Simón Bolívar* (de Miguel Contreras Torres, 1941), referida a la gesta independentista de las repúblicas sudamericanas que, en aquel contexto, se abordaban con claros tintes panamericanistas. La biografía fílmica de Bolívar sería el primero de varios filmes históricos con acentuados paralelismos, en contenidos y diálogos, con la situación de la Segunda Guerra Mundial.

En este tenor, el acuerdo mexicano-estadunidense del 15 de junio de 1942 fue decisivo, pues su principal objetivo era

⁵⁸ Archivos Nacionales de Washington (NAW Records), Clasificación: NAW812.4061/MP269, 23 de mayo de 1942. *Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort.*

auxiliar a la industria del cine mexicano en la producción de filmes que tuvieran un “efecto deseable de propaganda sobre las audiencias latinoamericanas”.⁵⁹ Los futuros discursos periodísticos y fílmicos mexicanos, aunque panamericanistas, transitarían también por el iberoamericanismo, el hispanoamericanismo y, más consistentemente, por el latinoamericanismo, merced al hincapié que en él se hizo respecto a las razones que hermanaban a México y las repúblicas al sur del continente, y a todas ellas en conjunto como necesarias aliadas de Estados Unidos que, en el bando de los aliados en la guerra, hipotéticamente defendería los intereses de toda América frente al Eje.

Entre las razones para el enlace crucial entre el panamericanismo y el latinoamericanismo destacaron factores de identidad cultural (mestizaje racial, catolicismo, habla castellana, etcétera) y la experiencia histórica compartida (manejada con extrema ambigüedad en algunos casos) que sirvieron entonces no únicamente para repeler el fascismo europeo y el totalitarismo japonés, sino para dirimir las diferencias entre los países pro aliados y los que se mantuvieron neutrales casi hasta el final de la guerra, como Argentina. Entreveradas en aquel discurso panamericanista aparecían las referencias a la “raza espiritual” o al “mestizaje espiritual” de América, también como una forma de contrarrestar el activo cabildeo de los agentes diplomáticos españoles, que trataban de obtener el reconocimiento de las naciones latinoamericanas para la dictadura franquista.

A través de comedias musicales (*Canto a las Américas*, de Ramón Pereda, 1942), de filmes histórico-religiosos (*La virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho, 1942), de melodramas familiares (*Cuando los hijos se van*, de Juan Bustillo Oro, 1941),

⁵⁹ *Idem.*

de filmes de espionaje (*Espionaje en el Golfo*, de Rolando Aguilar, 1942) y sobre todo con adaptaciones de obras literarias latinoamericanas (principalmente las de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Cantaclaro*, *La trepadora*, etcétera), se forjó un nuevo ideario continental, útil para tiempos bélicos, que restituyó un poco de dignidad para el tratamiento de lo mexicano y lo latinoamericano por medio del cine nacional, que por una vez pudo desarticular, paradójicamente con ayuda de la Casa Blanca (aunque no como el factor único y decisivo), el discurso denigrador que Hollywood llevaba a las pantallas del mundo.

Con los filmes que enfatizaban las agresiones infringidas en el pasado a Latinoamérica por Europa (particularmente a México por Francia), la cinematografía mexicana proporcionó a las audiencias latinoamericanas los elementos para la constitución de un ideario panamericanista susceptible de estudiarse hoy en día en la hemerografía y en el cine como fuentes sustanciales y complementarias de los documentos diplomáticos empleados para la escritura de la historia. México se benefició por partida doble: empleó y promovió el discurso del nacionalismo mexicano para fortalecer su unidad y desarrollo internos y, a la vez, promovió un sentimiento de integración latinoamericana que, si bien fortalecía el panamericanismo reclamado como necesario por Estados Unidos, también otorgó gran presencia, imagen y liderazgo a México frente a la región latinoamericana. Claro está que hubo, como siempre, un precio que pagar.

Que se prohibiera el cine alemán, japonés o italiano, por su contenido fascista (como *Escipión el Africano*, de Carmine Gallone, 1937),⁶⁰ era comprensible si México fue finalmente miembro de los aliados. Y en ese sentido se entendía que a la vez se permitiera la difusión de cine propagandístico (documental y

⁶⁰ Véase el expediente AGE/SRE/III-722-14, resguardado en el Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada de la SRE.

de ficción) contra los países del Eje, e incluso que se produjeran filmes de ficción mexicanos en donde los ciudadanos del Eje aparecían como los villanos (por ejemplo, en *Soy puro mexicano*, de Emilio Fernández, 1942) y varios más.

Lo que no fue aceptable fue que al producir filmes como *La fuga* (de Norman Foster, 1943), *Una carta de amor* (de Miguel Zacarías, 1943), *Mexicanos al grito de guerra* (de Álvaro Gálvez y Fuentes, 1943), *El camino de los gatos* (de Chano Urueta, 1943), *Alma de bronce* (de Dudley Murphy, 1944) y *El jagüey de las ruinas* (de Gilberto Martínez Solares, 1944), el cine mexicano, e indirectamente su gobierno, enfatizaran las agresiones militares del pasado contra México, pero sólo las de Francia, sin mencionar, prácticamente para nada, las aún más graves cometidas contra el país por Estados Unidos. Francia era también parte de los aliados, con los que estaba México, sin embargo, en aras de promover el nacionalismo y el panamericanismo, con base en referencias a la historia pasada del siglo XIX, se sacrificó la imagen histórica de la nación gala para proteger la estadounidense, lo que se tradujo, inevitablemente, en una percepción de todo aquello como una injusticia y desde luego se originaron reclamos diplomáticos.⁶¹

El fin de la diplomacia mexicana del celuloide

La imposibilidad de México para mantener relaciones diplomáticas equilibradas quedó de manifiesto una vez más, como

⁶¹ Nota de protesta dirigida a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 25 de octubre de 1943, por la delegación en México del Comité Francés de Liberación Nacional. Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada de la SRE. AGE/SRE/III-833(72)/1. Véase también la nota diplomática dirigida a Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores de México, por Maurice Garreau Dombasle, ministro francés ante el gobierno de México, el 13 de diciembre de 1943. AGE/SRE/833(72)/2.

ocurriría en el futuro. Terminada la Segunda Guerra Mundial en 1945 y el gobierno de Ávila Camacho en 1946, concluiría también la colaboración filmico-diplomática que Estados Unidos y México habían establecido, por mutua conveniencia, durante el periodo crucial de la conflagración. Hollywood volvería por sus fueros en sus representaciones distorsionadas sobre México e Iberoamérica en lo general, pues en el contexto de la Guerra Fría ya no se dio una colaboración tan estrecha en la materia, lo cual no hizo posible que la Casa Blanca hiciera exigible para la capital mundial del cine una mirada más amable y respetuosa respecto de las repúblicas al sur del Río Bravo, comenzando por México.

De esta manera, como hemos podido advertir a lo largo de la presente exposición, los productos culturales de los medios de comunicación, entre ellos los filmes, son también un documento, un testimonio histórico de su momento, complementario de las fuentes documentales tradicionales para la indagación histórica y para la historia de la diplomacia, en consecuencia susceptibles de análisis e interpretación en la misma medida en que lo son las fuentes consideradas oficiales, porque sirven, en conjunto con aquéllas, para una mejor explicación de los hechos.

Otro propósito de este artículo ha sido mostrar cómo la diplomacia oficial estadounidense es en ocasiones contradictoria, contrapuesta o incongruente con su diplomacia cultural, manifiesta por medio de la política gubernamental estadounidense observada en relación con sus medios de comunicación. Mientras que la diplomacia oficial puede ser respetuosa, en la letra, y proclamar un trato equitativo y considerado para otra nación, en este caso México, en la práctica se ejerce una tolerancia, rayana en la complicidad, cuando simultáneamente se consuman ataques y agresiones a través de los medios, sin ningún control o intervención oficial.

Aunque pudiera alegarse que esto no ocurría en el pasado por respeto a la libertad de expresión, es un hecho probado que cuando desde la Casa Blanca se consideró conveniente solicitar, sugerir o en definitiva conminar a las empresas y empresarios del cine para que observaran otra actitud hacia México, ésta cambió porque se consideró la cuestión como “razón de Estado”. Así, es evidente que la diplomacia oficial se manifiesta flexible o astringente en función de intereses particulares y del momento, no porque exista en el fondo una actitud verdaderamente respetuosa y considerada para con el vecino, por más que este argumento se ponga por escrito en documentos.

En el caso de México, por otra parte, queda expuesta su incapacidad para mantener relaciones diplomáticas equilibradas, sometido como está siempre a acatar los dictados de su principal interlocutor en el continente. Peor aún es el hecho de que esta sujeción de la diplomacia mexicana ocurra en formas en las que, paradójicamente, el Estado mexicano, a cambio de una dádiva menor, termine por entregar, como contraparte, un pago mucho más alto que el beneficio recibido, y en todo caso financiado desde lo interno, no tanto desde fuera, por el demandante del “servicio”.

Lo anterior quedó claro cuando a principios de los años cuarenta el Estado mexicano apoyó fuertemente su industria fílmica, en todos los terrenos y porque le era necesaria en términos de su propio proyecto nacionalista, y al final, ante la Segunda Guerra Mundial, este gran esfuerzo se puso al servicio de los intereses estadounidenses para proteger su imagen frente a las demás repúblicas latinoamericanas, con el argumento de que el Departamento de Estado había apoyado al cine mexicano. Ciertamente dicho apoyo existió, pero nunca fue mayor que el esfuerzo del gobierno mexicano de la época, además de que no fue ni el apoyo decisivo, ni el único, recibido por la industria fílmica mexicana, como para solicitar de ella tal clase de prebendas.

A final de cuentas, terminada la Segunda Guerra Mundial, pasada la necesidad de la alianza y cuando México, su gobierno y su cine, ya no fueron necesarios a la diplomacia estadounidense en el continente, la tolerancia del Departamento de Estado para con los empresarios del cine hollywoodense volvió a ser la de siempre. Desde luego menudearon otra vez, y hasta nuestros días, las miradas despectivas, denigrantes e insultantes contra México y lo mexicano, que cotidianamente se difunden en el cine de Estados Unidos.

Baste citar al respecto, como ejemplos, filmes recientes, por cierto estrenados en México, como *Tráfico* (*Traffic*, de Steven Soderbergh, 2000), *Hombre en llamas* (*Man on Fire*, de Tony Scott, 2004) o *Una chihuahua de Beverly Hills* (*Beverly Hills' Chihuahua*, de Raja Gosnell, 2008). Ciertamente, la historia de la diplomacia cultural y la de los medios y los procesos de comunicación dicen mucho más, o dicen algo distinto, de lo que muestran los documentos oficiales redactados por los diplomáticos y resguardados en los archivos.