

## ¿HISPANIDAD, IBEROAMERICANISMO, LATINOAMERICANISMO O PANAMERICANISMO?

Francisco PEREDO CASTRO\*

### CINE MEXICANO, PANAMERICANISMO Y SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Durante los años climáticos de la Segunda Guerra Mundial se dio una confluencia, inédita y hasta entonces poco previsible, entre el nacionalismo mexicano y su política exterior de avanzada, por una parte, y los intereses ideológicos de los Estados Unidos que, a la cabeza de los Aliados, buscaron articular la posición mexicana con su lucha diplomática y propagandística contra cualquier intromisión europea en el continente americano, así fuera la de los países del Eje o la de los otros Aliados. Esta situación, que se había venido gestando desde los años finales del gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas (1934-1940) se manifestó más claramente en el inicio del gobierno del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946), entre otras razones porque ambos regímenes mexicanos coincidieron con los sucesivos gobiernos de Franklin D. Roosevelt en los Estados Unidos, y porque el estallamiento de la Segunda Guerra Mundial, con la invasión alemana en Polonia (septiembre de 1939), acabó por poner a los tres estadistas a la cabeza de la lucha contra la intervención del fascismo europeo en el continente americano, en lo cual a la larga Brasil también sería protagonista fundamental.

Desde que en el gobierno cardenista de México se levantara la voz para condenar las arbitrariedades alemanas en Europa, o las italianas en África, y además para dar apoyo moral y material a la República en la Guerra Civil

\* Doctor en Historia por la UNAM. Investigador del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

Este artículo es producto de la colaboración con las actividades del IPGH y también de mis actividades de investigación derivadas del proyecto titulado *Cine, literatura, prensa e historia en México*, registrado en el programa DGAPA-PAPIIT, bajo mi corresponsabilidad con la Dra. Isabel Lincoln-Strange Reséndiz, de la UNAM.

española (1936-1939), se había advertido como necesario fomentar el nacionalismo mexicano, porque por una parte la sombra del fascismo europeo se cernía como una amenaza para el mundo, y porque por otro lado México había confrontado de diversas maneras a algunas de las potencias europeas y a Estados Unidos, entre otros factores con la expropiación petrolera de marzo de 1938, que afectó primordialmente a Gran Bretaña, Holanda y Estados Unidos. Aquel gran escollo en la relación diplomática mexicana con las potencias anglosajonas hubo de subsanarse casi de inmediato, una vez iniciada la segunda conflagración internacional, para dar paso a una estrategia de conciliación, necesaria si se quería combatir de manera conjunta el esfuerzo del Eje por hacer proselitismo entre las repúblicas latinoamericanas y ganar adeptos para sus causas (el fascismo, el nazismo o el totalitarismo), y su visión sobre el mundo.

Así, el periodo comprendido entre 1939 y 1946 va a ser el escenario de un gran forcejeo entre diversos países por convertirse en hegemónicos frente a Latinoamérica en lo político-diplomático, lo económico-comercial, y lo ideológico-cultural. España, en donde había triunfado sobre la República el bando nacionalista encabezado por Francisco Franco, con apoyos materiales y logísticos del fascismo europeo protagonizado por Alemania e Italia, busca enfatizar el recurso discursivo sobre la hispanidad de Latinoamérica, para afianzarla como un enclave de poderío español en el continente, de aprobación para la dictadura franquista, y para inclinarla a la aceptación de los regímenes fascistas del mundo en lo general. Gran Bretaña y Estados Unidos se disputan el predominio económico-comercial sobre Sudamérica, pues en México, América Central y el Caribe el debate está casi fuera de duda a favor de Estados Unidos. México busca fortalecer su política del nacionalismo revolucionario, en un principio para concretar los reclamos derivados del movimiento armado iniciado en 1910, y después para contener las intromisiones de todos los mencionados, incluyendo las del socialismo de la joven URSS, y además para lograr la reconciliación interna del país, luego de un final del cardenismo demasiado efervescente por sus acciones.

Este artículo busca exponer de manera general la forma de aquella 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 cinematográfica. Ésta, dirigida fundamentalmente hacia la audiencias de habla hispana en América, hizo énfasis en el fortalecimiento del panamericanismo como sentimiento de unidad, como apelación a la identidad cultural latinohispanoamericana, que no tenía por qué ser vista como contrapuesta a la cultura anglosajona de Estados Unidos y Canadá y, a final de cuentas, como argumento defensivo para configurar (con un cine hecho en México, pero patrocinado por el gobierno

mexicano y el estadounidense), la argumentación necesaria contra el discurso racista, totalitario y arbitrario de la propaganda filmica del Eje y de sus simpatizantes durante la guerra de 1939-1945.

El panamericanismo, existente formalmente desde la Primera Conferencia Panamericana de Washington en 1889, como planteamiento de cooperación y solidaridad política, económica y cultural entre las naciones del continente americano, fue recuperado en el discurso continental de 1939 a 1945, incluso dentro del cine, por lo amenazador de la situación que se afrontaba y porque se buscaba resguardar al continente americano de las incidencias de la hecatombe mundial. Sin embargo, al estar involucrados los intereses de los diversos países mencionados, y los diferentes grupos político-diplomáticos y sociales ligados a ellos en las 21 repúblicas del continente, la estrategia no estuvo nunca exenta de tensiones y de discusiones sobre lo que se consideraba latinoamericano, iberoamericano, hispanoamericano o panamericano, que era lo que se quería plantear como hegemónico por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y las necesidades defensivas del continente americano frente a ella.

#### EL PANORAMA INTERNACIONAL Y EL FORTALECIMIENTO DEL PANAMERICANISMO

Ante el inicio de la Segunda Guerra Mundial el 1º de septiembre de 1939, la Conferencia Panamericana a realizarse en Panamá a mediados del mismo mes y año se planteó como el escenario ideal para configurar un nuevo panamericanismo. Esto porque en los muchos años previos a la contienda, aunque hubo mucho de panamericanismo, quizá no se le había sentido tan necesario ni tan urgente como en 1939 y en los años subsiguientes. Después de multitud de eventos de panamericanismo previo a la contienda mundial iniciada en 1939,<sup>1</sup> es en ese año en el que el panamericanismo parece cobrar por fin verdadera

<sup>1</sup> Como el Congreso Médico Panamericano de agosto de 1896, el Segundo Congreso Panamericano realizado en México en 1901, la constitución de la Unión Panamericana en 1910, el nacimiento del proyecto para la Carretera Panamericana en 1923, para unir a todas las capitales del continente (lo cual se iniciaría hasta 1936, pero con el proyecto modificado), la Primera transmisión Panamericana de radio de la marina estadounidense en 1927, la VII Conferencia Panamericana de Montevideo en 1933 (en la que Estados Unidos expuso su nueva diplomacia del “buen vecino” para con Latinoamérica), el Sexto Congreso Homeopático Panamericano, el Congreso Panamericano del Niño en México y la Asamblea del Instituto Panamericano de Geografía de Washington, realizados los tres eventos en el mismo año de 1935, el nacimiento del proyecto para una Radio Panamericana, impulsado por Nelson Rockefeller en 1937, la creación de la Cadena Panamericana de radio en México, por la National Broadcasting Company de Estados Unidos y la XEW de México en 1938, por citar unos cuantos ejemplos.

significación y utilidad práctica. Los funcionarios del gobierno estadounidense cabildearían en toda oportunidad a favor del panamericanismo, sobre todo en los foros diplomáticos que involucraran a la mayoría de las naciones del continente americano, como la Conferencia Panamericana de Panamá, en la que Sumner Welles, subsecretario de Estado del gobierno estadounidense, y cabeza de su delegación ante dicho evento, dijo al llegar al mismo que dicha asamblea de Panamá sería “ejemplo de solidaridad interamericana” y agregó su confianza en que “las consultas que se entablen en el congreso de neutralidad, redundarán en beneficio de las naciones americanas” (Anónimo, jueves 21 de septiembre de 1939). Por su parte Cordell Hull, secretario de Estado del gobierno de Roosevelt, hizo poco más tarde una “exhortación a la América contra la bárbara guerra”. Al inaugurar la segunda Asamblea del Instituto (Panamericano) de Geografía e Historia “hizo una invitación en favor la paz”, afirmó que “los países americanos deben estar unidos” y solicitó “que a las amenazas de malos entendimientos y guerras, contesten manteniendo una firme comunidad de naciones” (Anónimo, 15 de octubre de 1939).

Además, en el marco de aquella conferencia se llevó a cabo la primera reunión de consulta de los ministros de relaciones exteriores de las repúblicas americanas, con la finalidad de constituir un Comité Consultivo Económico y Financiero Interamericano, y la Sociedad de Naciones avanzó en la creación de un Instituto Panamericano de Educación, mientras que se constituye ante notario público en mayo del mismo año la Legión Panamericana de México y a la vez se anuncia en diciembre de 1939 una muy próxima reunión de la Asamblea de los Indigenistas de América, que se encontrarían en Pátzcuaro para estudiar los problemas de todo el continente en materia de pueblos originarios, del 14 al 24 de abril de 1940.<sup>2</sup>

Pese a todo esto, si el panamericanismo cobraba verdadera significación aquello obedecía al riesgo que implicaba la expansión del fascismo europeo hacia el continente americano, por lo cual dentro de las diversas medidas que se habían tomado en la región para fortalecer la unidad panamericana destacaba la muy activa diplomacia estadounidense. Desde la perspectiva del gobierno de Franklin D. Roosevelt se había reaccionado no únicamente con la política internacional del “buen vecino” para con las repúblicas latinoamericanas sino también, por otra parte, con la creación en agosto de 1940 de la Oficina del Coordinador para asuntos Interamericanos (OCAIA) u *Office of the Coordi-*

<sup>2</sup> De aquel evento surgiría el Instituto Indigenista Interamericano, creado en 1942 con Moisés Sáenz como primer director, y sustituido a su muerte por Manuel Gamio, quien permaneció en el cargo hasta su fallecimiento en 1960.

*nator for Interamerican Affairs* (OCIAA).<sup>3</sup> Con la política del buen vecino el régimen estadounidense no solamente abandonó el uso de la fuerza militar en la región para zanjar sus diferencias con los regímenes de las repúblicas latinoamericanas, sino que dejó de utilizar tácticas como la negativa del reconocimiento a los gobiernos y la ruptura de las relaciones diplomáticas con ellos para debilitarlos (Meyer, 1991: 461-462).

Pero más importante aún fue, en términos ideológicos, el que el objetivo más deseado del gran propagandista que fue la OCAIA en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial derivó en el esfuerzo por la construcción, y la promoción como verdad, del panamericanismo como un hipotético sentimiento de unidad continental, para crear por todos los medios y con todos los recursos al alcance, la idea de un sentimiento de comunidad, de un destino compartido, de una especie de hipotética y andersoniana “comunidad imaginada”, de escala continental, que en principio se refería a la obstrucción del fascismo, pero que paulatinamente se transformaría en un ánimo antieuropeo, hasta casi llegar a la idea de América como una autarquía, autosuficiente e independiente del resto del mundo entonces en llamas (Cramer y Prutsch, 2012).

Esto se reflejaría en el cine estadounidense y mexicano de la época, sobre todo cuando a través de los programas de cine de la OCAIA en Estados Unidos, se difundieron mediante largometrajes de ficción, cortometrajes educativos, noticieros, etc., las bondades del “nuevo trato” dentro de Estados Unidos (en lo que fue un gran momento de unión empresarial y gubernamental en el país, para superar la crisis del 29 y la nueva coyuntura bélica), y se dio paso a la creación de la *Motion Picture Society for the Americas*, entidad que serviría a aquel esfuerzo por incidir en las percepciones de las audiencias fílmicas de todo el continente para la construcción de la “identidad panamericana” (Cramer y Prutsch, 2012).

En concreto, la OCAIA por su parte fue planteada como una vía para fortalecer dicha política del buen vecino, con la cual Roosevelt buscaría convencer a Latinoamérica de que las naciones del área serían socios plenos e igualitarios en la lucha contra el fascismo. En materia económico comercial en gran medida los fines de la OCAIA operarían en concordancia con los del Comité Consultivo Económico Financiero Interamericano, constituido como se dijo antes en Panamá a finales de 1939, y que implicó la creación de Comisiones de Fomento Interamericano en cada una de las repúblicas del continente. Estados Unidos contribuiría al desarrollo industrial y agrícola de las repúblicas del continente, pero estas quedaban comprometidas a proporcionar a su benefactor

<sup>3</sup> El nombre original de esta entidad estadounidense fue el de Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas.

todas las materias primas y recursos minerales que le fueran necesarios en el periodo bélico.

En paralelo con aquellas estrategias, hacia septiembre de 1940 se buscaba fortalecer a toda costa a la Unión Panamericana, entidad internacional existente desde 1910, con sede en Washington, integrada por las 21 repúblicas del continente y regida por un consejo directivo a cuya cabeza estaba el Secretario de Estado Norteamericano, Henry A. Wallace. Mientras esto sucedía, en julio de 1941 el senador mexicano Alfonso Flores Mancilla había propuesto la creación de la Unión Parlamentaria Interamericana, considerando como modelo a la Unión Parlamentaria Europea, y para cuya iniciativa recibió el apoyo del Congreso de los Estados Unidos. Esta propuesta contó además con el apoyo de la ya existente Unión Panamericana, en el entendido de que todo esfuerzo era válido para “el desarrollo del comercio, las relaciones amistosas y un mejor conocimiento mutuo de todas las repúblicas americanas”.<sup>4</sup>

Una vez ocurrido el ataque japonés a Pearl Harbour en diciembre de 1941, mismo que determinó la participación abierta de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los países latinoamericanos rompió relaciones diplomáticas con el Eje, a lo cual habían quedado obligados en virtud de las Conferencias Panamericanas previas (entre ellas la Conferencia de Panamá en 1939) y los acuerdos de defensa común que se habían pactado en el continente americano ante la inminencia de la contienda. En general se dio una prohibición de los partidos nazis en la región, con el agravante de que entre tres de los países estratégicos para los aliados (Argentina, Brasil y México), Argentina permanecería hasta el final de la guerra casi como la única excepción al declararse neutral ante los acontecimientos.

En tanto Argentina ocultaba tras su declarada “neutralidad” una clara simpatía de su gobierno (que no de su pueblo) para con las potencias del Eje, y mientras el gobierno Brasileño de Getulio Dorneles Vargas no había definido abiertamente su posición (y había estrechado su relación con el Eje en 1939), el gobierno de México tomó severas medidas contra los intereses del Eje en el país, lo cual lo configuró desde un principio como abierto partidario de los Aliados (Torres, 1998: 77-80). Pero en la práctica las organizaciones y actividades alemanas no fueron del todo eliminadas y continuaron sus actividades de manera encubierta, para beneficiarse en Latinoamérica del temor por el imperialismo estadounidense en el continente y los añejos y justificados sentimientos antiyanquis en Latinoamérica (Rock, 1994: 25 y Frye, 1967: 193).

<sup>4</sup> AGN/MAC/577.1/10, correspondencia entre el Congreso de los Estados Unidos y el senador mexicano Alfonso Flores Mancilla, 26 de julio, y durante septiembre y noviembre de 1941.

Casi al mismo tiempo que todo aquello ocurría el franquismo había reforzado su ofensiva ideológica sobre Latinoamérica con la creación de un Consejo de la Hispanidad en 1940, y los Institutos de Cultura Hispánica en la región, luego de que en la Conferencia de Panamá en 1939 la dictadura española viera obstaculizados sus enormes esfuerzos por hacer proselitismo a favor del reconocimiento al gobierno de franco y la adhesión diplomática a los países del Eje. Ricardo Amann nos explica que, de manera harto contradictoria

A principios de la guerra mundial todos los asuntos que tenían que ver con América Latina estaban [en España] bajo el control de falange exterior, que tenía secciones en cada país latinoamericano; estas secciones se llamaban *falanges provinciales*, pues los estados americanos eran provincias para el franquismo. *Estas secciones tenían a su cargo la propaganda nazi-fascista en América y el impulso a movimientos cercanos a esta ideología*. En las publicaciones de “falange exterior” había dos tipos de propaganda: una dirigida a los españoles residentes —que constituían su base natural— y la otra a los intelectuales y organizaciones próximas a Falange. *Esta propaganda, que era muy sutil, exaltaba el carácter hispánico de los pueblos de América Latina y defendía la democracia, los aliados y, paradójicamente, a la España franquista [...]*. Para redondear esta infiltración se creó en España el Consejo de la Hispanidad (1940) y en América Latina los Institutos de Cultura Hispánica, de tal manera que la política a cargo de la Falange estuviera, aparentemente, separada de la cultura (Amann, 1989: 116; las cursivas y corchetes son míos).

En la arena de la diplomacia y el proselitismo ideológico la lucha prometía ser encarnizada, por todos los frentes y con todos los recursos, en lo cual el cine habría de ser a la vez estrategia política y diplomática de casi todos los gobiernos involucrados, y a la vez arma privilegiada de la guerra en un campo distinto al de los frentes de batalla, el de las pantallas de cine en todo el continente.

#### LA NECESIDAD DE LA PROPAGANDA FÍLMICA PANAMERICANA

Para las potencias aliadas y para Estados Unidos en particular hacia 1939 fue evidente, una vez desencadenada la Segunda Guerra Mundial, que los países del Eje, en particular Alemania e Italia, les habían tomado ventaja en el terreno de la propaganda a través de los medios de comunicación, tanto en el interior de cada uno de aquellos países como hacia el exterior. A las actividades quintacolumnistas mediante la prensa y la radio se había sumado desde un principio la estrategia de utilizar el cine (documental y de entretenimiento), como uno de los vehículos para el adoctrinamiento de las audiencias. En este

afán, el objetivo del Eje por alcanzar al auditorio filmico latinoamericano se había manifestado con diversas estrategias dirigidas desde Europa.

Los diversos acuerdos entre el franquismo triunfante en España y el Tercer Reich habían dado lugar a la constitución en 1936 de una productora filmica hispano-alemana, cuyo nombre fue Hispano-Film-Produktion, y entre cuyos objetivos se encontraban dos primordiales. Por una parte, producir películas de propaganda favorables a la causa franquista y, por otro lado, el de “rodar películas comerciales, en versión castellana y alemana, que propicien el desembarco de la industria nazi en España e Hispanoamérica” (Díez Puertas 2002: 307-308).

Así, además de documentales como *El azote del mundo* (*Geissel der Welt*, 1936), “que presenta(ba) el conflicto español como una confabulación del comunismo internacional”, y otros como *Arriba España* (1937), en marzo de aquel año se había formalizado un acuerdo para la realización de filmes comerciales, mismo que dio lugar a títulos como *Carmen la de Triana/Andalusische Nacht* (1938), *El barbero de Sevilla/Der Barbier von Sevilla* (1938), *Suspiros de España/Sehnsucht* (1938), *Mariquilla Terremoto/ Marietta* (1939) y *La canción de Aixa/Hinter haremsgittern* (1939), las cuales tuvieron en lo general un gran éxito entre las audiencias hispanohablantes.

Independientemente de la constitución de la Hispano-Film-Produktion, dos de las entidades involucradas por cada uno de los países, CIFESA de España y UFA de Alemania, trataron cada una por su cuenta de adentrarse en las dos industrias cinematográficas más exitosas para aquel momento en Latinoamérica (la mexicana y la argentina). Hacia finales de 1939 y principios de 1940 CIFESA, o Compañía Industrial del Film Español, S. A., trató de beneficiarse de la infraestructura de distribución y exhibición creada por el cine mexicano para su explotación comercial en Latinoamérica. Un agente de dicha empresa propuso la creación de la firma productora de cine que se denominaría Producciones Dulcinea, misma que de constituirse sería “regentada por señores que están dispuestos a sacrificarlo todo [...], no persiguen un simple afán de lucro. Se basan en móviles ideológicos, de acuerdo con las orientaciones espirituales del Nuevo Estado Español”.<sup>5</sup>

Por supuesto, detrás de todo aquello estaba la ofensiva ideológica del franquismo y los planteamientos de la Falange Española en el sentido de que,

<sup>5</sup> Archivo Genaro Estrada, de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, que en lo sucesivo se mencionará como AGE/SRE, seguido de la clave numérica del documento citado. En este caso la referencia es AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena y Llaguno, en documentos dirigidos a diversos distribuidores y exhibidores de cine mexicano en Centro y Sudamérica, finales de 1939.



decían, “respecto a los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales”.<sup>6</sup> Así, hacia 1940, cuando Francisco Franco ya había triunfado sobre los republicanos en España, la intromisión de CIFESA en la infraestructura del cine mexicano significaba muy claramente el riesgo de que el fascismo español penetrara en las cinematografías latinoamericanas, lo cual seguramente Alemania e Italia buscarían capitalizar en su beneficio.

De hecho, simultáneamente a los esfuerzos españoles en la materia, también diversas empresas alemanas, detrás de las cuales estaban los intereses de la firma filmica UFA de Berlín, habían tratado de cobrar gran fuerza en la industria cinematográfica de Argentina. De acuerdo con reportes británicos y estadounidenses de inteligencia en aquel país, compañías germanas como AGFA (surtidora de película virgen en Buenos Aires), Siemens, el Banco Germánico de Argentina y la aerolínea Cóndor, entre otras, se habrían involucrado desde 1933 en operaciones comerciales con algunas de las principales productoras filmicas rioplatenses (entre ellas Argentina Sono Film, SIDE, PAF, Tecnograf, Laboratorios Méndez Delfino y Laboratorios Christiani), otorgándoles créditos expeditos, abundantes y blandos. Pero cuando entre 1938 y 1940 aquellas compañías entraron en crisis financieras y se declararon en quiebra, los procedimientos legales de liquidación o reestructuración sacaron a la luz que los principales acreedores de las empresas argentinas eran las firmas alemanas que, al tener preeminencia sobre los demás acreedores de las empresas con problemas, terminaban convertidas en factores decisivos en su administración o posesión.

El espionaje británico y estadounidense también había sido advertido de que “un enviado oficial alemán, llamado Hans Heinrich Biester, llegó a Buenos Aires [...] con la finalidad de supervisar la distribución de los filmes alemanes de propaganda en Latinoamérica [...]. Está autorizado también para financiar a las compañías argentinas productoras de cine, con el objeto de hacer acuerdos para que la propaganda alemana sea introducida en los filmes y noticieros locales”.<sup>7</sup> Todo este panorama llevó a los diplomáticos británicos y estadounidenses en Buenos Aires a concluir que

<sup>6</sup> J.G. Ontiveros, 15 de junio de 1939, citado por Díez Puertas, 2002: 302.

<sup>7</sup> Public Record Office (Oficina del Archivo Público Británico), Ministerio Británico de Información. Archivo que en lo sucesivo será referido como PRO/INF, con la clave numérica de los documentos citados, los nombres de los personajes involucrados y la fecha. En este caso la referencia es: PRO/INF1/607/F109/31, Reporte enviado por la embajada británica en Argentina a la Sección Latinoamericana, de la División de América, del Ministerio Británico de Información (MBI), 26 de febrero de 1941. Corchetes míos.

*la infiltración nazi en la distribución de material recibido de los países totalitarios ha comenzado [...] han dominado casi completamente la venta de película virgen y, 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 (fílmica) (PRO/INF 1/607 1941: 4; cursivas y paréntesis míos).*<sup>8</sup>

Ante lo que parecía una situación en extremo peligrosa, la reacción de los Aliados no se hizo esperar y en un primer momento la iniciativa británica fue la de crear una compañía cinematográfica en Argentina, financiada por empresarios británicos en Buenos Aires, mediante la cual se intentaría “tomar el control, organizar y expandir, donde sea posible, la distribución en Latinoamérica” (PRO/INF 1/607 1941: 4) de noticieros, cortos de propaganda y filmes comerciales ingleses; además de “fomentar la producción por unidades locales de filmes en español que tendrían un conveniente ángulo de propaganda [...], la compañía debería estimular la producción local de filmes especialmente idóneos como propaganda para América Latina, basados en guiones aprobados por el Ministerio (Británico) de Información” (PRO/INF 1/607 1941: 4).

#### HACIA LA ALIANZA FÍLMICA PANAMERICANA

Fue este el punto en el que el gobierno de la Casa Blanca decidió ejercer, más que nunca, el principio de “América para los americanos”. Esto fue así porque el gobierno estadounidense por supuesto no deseaba la intromisión del fascismo europeo en el continente americano, pero tampoco deseaba que, a propósito de la propaganda Aliada y contraria al Eje, se llegara a introducir en la región la competencia comercial del cine británico para el cine hollywoodense. Es decir, la competencia no era únicamente comercial, sino que tenía detrás la lucha por la preeminencia política e ideológica sobre Latinoamérica, librada disimuladamente entre Gran Bretaña y Estados Unidos, aunque ambos estuvieran por el momento aliados contra el Eje.

Estando latente el riesgo de que, desde México por el norte, y desde Argentina por el Sur, la región latinoamericana se viera copada con propaganda fílmica fascista, el gobierno estadounidense se decidió a tomar la ofensiva en la materia. Para ello primero desarticuló el proyecto británico de cine propagandístico desde Buenos Aires (con el argumento de que era mejor que ingleses y estadounidenses trabajaran juntos). Luego, el Departamento de Estado se

<sup>8</sup> Reporte enviado por la Embajada Británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI el 10 de febrero de 1941. Cursivas y paréntesis míos.

dio a la tarea de buscar un aliado fuerte que pudiera participar en el proyecto de dicho cine pro aliado, en lengua castellana, realizado para las audiencias latinoamericanas. En el descarte quedó claro que con el cine argentino no se podría contar por las simpatías de su gobierno para con el Eje, y con el cine brasileño tampoco porque, aparte de similares veleidades políticas del gobierno de Getulio Vargas, la lengua portuguesa haría difícil difundir la propaganda en el mundo hispanoparlante. Las industrias cinematográficas chilena y cubana no eran lo suficientemente fuertes y, en consecuencia, para el gobierno estadounidense la única opción era el cine mexicano, que aparte de haber obtenido notorio éxito entre las audiencias latinoamericanas durante los años treinta, contaba con una infraestructura filmica básica, de la cual se podría partir para el esfuerzo filmico propagandístico.

Para impulsar el proyecto propagandístico panamericano a través del cine, el Departamento de Estado encomendó a la OCAIA la creación de una entidad cuya sede sería Hollywood, y a través de la cual se coordinarían todos los esfuerzos de colaboración del cine estadounidense para la campaña en Latinoamérica. Dicha entidad fue la antes mencionada *Motion Picture Society for the Americas*, que organizaría actividades de la más diversa índole para comprometer a los miembros del cine mexicano en el esfuerzo propagandístico para el continente americano, y para involucrar en él al resto de las repúblicas latinoamericanas. Por otra parte, como en una especie de doble pinza, se preparaba el terreno para que Hollywood se mostrara más receptivo a los requerimientos de la OCAIA en materia de propaganda. Se solicitó a Hollywood que atendiera las recomendaciones sobre un mejoramiento de las imágenes de México y América Latina en los filmes producidos por la *Meca del cine*, lo cual se consideraba muy necesario si se iba a requerir a la cinematografía mexicana que colaborara en aquel proyecto, y si los productos de dicha estrategia propagandística aspiraban a ser bien recibidos en las repúblicas latinoamericanas.

En los hechos, de forma temprana Hollywood había respondido ya en alguna medida a las demandas del Departamento de Estado en cuanto al imperativo de impulsar el panamericanismo con sus producciones. Respecto a la imagen latinoamericana, por ejemplo, la Warner Brothers produjo en 1939 la superproducción *Juárez* (de William Dieterle), con la cual Hollywood ponía en marcha su propia política filmica del “buen vecino” como parte importante de la campaña para “mejorar” la imagen histórica de Latinoamérica en los filmes estadounidenses, además de recordar las agresiones europeas a la región. Por otro lado, el 5 de diciembre de 1940, la productora filmica hollywoodense Metro Goldwyn Mayer (MGM), festinaba “la exhibición especial de [...] *Flight Command*, que se verificará en la ciudad de México el 17 de diciembre en celebración del Día

de la Aviación Panamericana”.<sup>9</sup> Se explica por lo tanto la producción de filmes hollywoodenses como *Serenata Argentina* (*Down the Argentine Way*, de Irving Cummings, 1940), *¡A La Habana me voy!* (*Weekend in Havana*, de Walter Lang, 1941), *Aquella noche en Río* (*That Night in Río*, de Irving Cummings, 1941) y *Canción de México* (*Down Mexican Way*, de Joseph Santley, 1941).

Se había iniciado todo con una mirada de simpatía hacia las naciones latinoamericanas, para luego buscar convencerlas de la hipotética verdad de una hermandad de todas con Estados Unidos, en paralelo con el discurso filmico contra el fascismo, pro aliado y a la vez pro estadounidense y, a final de cuentas, con la finalidad soterrada también de “deseuropeizar” a las élites y las audiencias latinoamericanas en general, así como a las élites mexicanas provenientes del porfiriato.

En correspondencia, en este periodo de luna de miel entre Estados Unidos y sus aliados latinoamericanos durante la guerra, algunos proyectos filmicos de la OCAIA en Hollywood reflejaron también aquel romance. A la formación de un Comité Panamericano de la industria de Hollywood, en México se correspondió con la organización de un Festival Panamericano del Cine, a celebrarse entre el 12 y el 15 de abril de 1941 y medios impresos como la revista *Cinema Reporter*, “la revista profesional del cine”, que se editaba en México a imagen y semejanza del *Hollywood Reporter* estadounidense, disciernen sobre “la importancia del panamericanismo en el cine” (Anónimo, 4 de abril 1941). Esa importancia explicaría el proyecto panamericano de la firma RKO y de Nelson Rockefeller, a través de la OCAIA, para que Orson Welles realizara en Latinoamérica una serie de filmes de entre los cuales serían clave *My Friend Bonito* (en México) y *Carnaval y Jangadeiros* (en Brasil), en un fresco filmico latinoamericano que habría de titularse *It's All True*, y que finalmente naufragó.

Más exitoso fue otro proyecto hollywoodense en Latinoamérica, desarrollado por Walt Disney, quien después de hacer *Saludos amigos* (1943), un corto animado en el cual el personaje del *Pato Donald* conoce al *papagayo* brasileño *Pepe Carioca*, representativo del aliado sudamericano más importante de los Estados Unidos, fue estimulado para que hiciera un proyecto todavía más grande y costoso, que además de Pepe Carioca y del Pato Donald incluyera a Panchito, el gallo mexicano. *Los tres caballeros*, el filme animado resultante, sería la imagen más “positiva y benigna” que Hollywood pudo ofrecer sobre México, Brasil y Latinoamérica en lo general. El público latinoamericano pareció asentir con su copiosa asistencia a las salas en que la cinta se proyectó. Pero

<sup>9</sup> AGN/MAC/135.2/17, Arthur M. Loew, de MGM, a Enrique Castillo Nájera, embajador de México en Estados Unidos, 5 de diciembre de 1940. *Flight Command* (de Frank Borzage, 1940) se tituló en español *Alas en la niebla*. Las cursivas son mías.

para algunos sectores quedaría claro lo que aquel dudoso honor representaba realmente, pues “el genio del creador de Donald se revela en el detalle [...] de que sea el pato quien, como dicen los del oficio, se robe la película, constituya su verdadero protagonista, y *no abdique nunca*, ni en aquellas secuencias en que el embrujo de Bahía, o la tronadera estruendosa de México podrían opacarlo, *de su importancia ni de su intervención vencedora* (Novo, 1994: 236; las cursivas son mías).

De todos modos, la cinta fue un éxito continental y en las personificaciones de Donald, Pepe Carioca y Panchito, los tres amigos hemisféricos fueron representativos de Estados Unidos, Brasil y México, en circunstancias de aparente igualdad los tres, en tales dibujos animados. Argentina, el otro gigante de la región sudamericana, había quedado fuera de aquellos dibujos animados precisamente porque su renuencia a declararle la guerra al Eje había enemistado al país con los Aliados, que mantuvieron a la nación rioplatense bajo severa vigilancia, a la vez que se obstaculizó su desarrollo cinematográfico con diversas restricciones.

#### LAS CARACTERÍSTICAS DE LA OFENSIVA FÍLMICA ALIADA-LATINO-PANAMERICANA DE MÉXICO

En aquel panorama, el cine mexicano fue requerido con apremio primero por su gobierno para fomentar el nacionalismo, y después por el de Estados Unidos para impulsar el panamericanismo. Casi desde el inicio del sexenio avilacamachista se había iniciado una fuerte campaña a través en los medios en pro de la unión de América en su nueva expresión defensiva, favorable a los aliados, y contraria al Eje. Se respondía así a demandas de todo tipo, las oficiales y las informales, como la que el 2 de abril de 1941 dirigió a México José Antonio Muñoz Jiménez, presidente de *Panamerican News Agency*, quien se dirigió al presidente Manuel Ávila Camacho para informarle lo siguiente:

Panamerican News Agency ha iniciado una campaña para la *mayor confraternidad entre las repúblicas hispanoamericanas y los Estados Unidos de Norteamérica*, sobre todo en lo que se refiere a la industria cinematográfica que tanto interés despierta en nuestros pueblos y que por su propaganda directa es de gran interés para los gobernantes en su labor, *sobre todo en estos momentos en que los acontecimientos mundiales hacen tan ardua esta labor*.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> AGN/MAC/710.11/154, José Antonio Muñoz Jiménez (presidente de Panamerican News, con domicilio en Hollywood Boulevard 6513, en Hollywood), a Manuel Ávila Camacho, 2 de abril de 1941.

Mediante los impresos y el cine (y también el Teatro Panamericano que Fernando Wagner desarrollaba en México en inglés y en español) (Novo, 1994: 277), el discurso filmico mexicano desarrollaría una fuerte campaña para atenuar los sentimientos antiestadounidenses de las audiencias latinoamericanas, que poseían grandes razones para abrigoarlos, principalmente la mexicana, por la experiencia histórica especialmente conflictiva con los Estados Unidos en el siglo XIX e inicio del XX.

Una de las más claras evidencias de que la industria filmica mexicana, en su estrategia opuesta a las amenazas del Eje, acabaría por apoletetizar el panamericanismo, la constituyen los nombres de algunas de las productoras y distribuidoras fundadas en la época: América Films, Súper Films de América, Films Intercontinental, Inter-América Films, Producciones Inter-Americanas, Continental Films, Pan-American Films (o Compañía Panamericana, S.A.) y Films de América, entre algunas otras.

En aquel contexto una de las más tempranas y contundentes muestras de la disposición del cine mexicano para colaborar en la propaganda filmica contra el Eje provino del director Miguel Contreras Torres. Siempre atento a los designios oficiales en México, y a lo benéfico de los vientos panamericanistas que corrían por el continente, este director realizó el filme *Simón Bolívar*, considerándolo, incluso antes de comenzar su realización, un “magno proyecto”, el más grande e importante de toda la historia del cine mexicano hasta el momento.<sup>11</sup> Planeado originalmente para realizarse en Estados Unidos,<sup>12</sup> y luego asumido también aparentemente por la OCAIA, llegó a decirse que “Robert Taylor interpretaría al héroe sudamericano” (Usabel, 1982: 161).<sup>13</sup> Finalmente producido con apoyos de los gobiernos de México y Estados Unidos, y los de Venezuela y Colombia (los gobiernos bolivarianos) en segundo lugar, la película fue publicitada como “imponente y majestuosa como Los Andes”, a la vez que se agregaba que en ella se abordaba “¡el genio del caudillo, la gloria del héroe y la integridad del hombre, inmortalizados en una película que habla al corazón de las Américas!”.<sup>14</sup> Rodada a un costo de un millón de pesos (García Riera, 1992: 197), cuando la inversión promedio de las producciones mexicanas en

<sup>11</sup> AGN/MAC/III/628. Miguel Contreras Torres (desde Caracas, Venezuela) a Manuel Ávila Camacho, 25 de enero de 1941. Se ha respetado en lo general la grafía original de los documentos.

<sup>12</sup> Manuel Horta, “Simón Bolívar, de José Vasconcelos, se filmará en Hollywood”, en *Cinema Reporter*, núm. 12, México, D. F., 7 de octubre de 1938: 2.

<sup>13</sup> Algunas otras referencias citan a Errol Flynn, Tyrone Power y hasta Clark Gable como los posibles intérpretes del filme que no se realizó en Hollywood y que llevaría por título *The Life of Simón Bolívar*.

<sup>14</sup> AGN/MAC/III/628, 28 de abril de 1941.

1941 era de 156 000.00 pesos, *Simón Bolívar* sentó en 1941 un importante precedente en la propaganda a favor del panamericanismo.<sup>15</sup>

Es válido suponer pues que hacia 1941 algunos filmes mexicanos ya eran financiados tanto por el gobierno mexicano como por el de los Estados Unidos, aun cuando un acuerdo formal para ello no se firmaría sino hasta junio de 1942. En aquel año *Simón Bolívar* fue un tremendo éxito comercial en todo el continente, hasta el punto de que el presidente de Venezuela, Isaías Medina Angarita, condecoró a su protagonista, Julián Soler, y a Contreras Torres, con el título de Libertador en el grado de Caballero. Por su parte, el gobierno estadounidense también condecoró al director del filme por su contribución a la causa de la unidad panamericana. Todo aquello se publicaba, por añadidura, en revistas que comenzaron a publicarse con una especie de marca de agua encima de sus textos, como ocurrió con *Cinema Reporter*, cuyo eslogan propagandístico de esas características decía “América libre y unida”, con el texto enmarcado en una muy agrandada V de la victoria que se deseaba para el bando aliado y con el subtexto entre líneas de aquel panamericanismo que debería plantear al continente americano como libre y unido frente a cualquier potencial amenaza, proveniente tanto de Europa como de Asia, es decir, del Eje.

*Simón Bolívar* como pretendida apoteosis del panamericanismo, fue el detonante de una carrera cuando en 1941, en el momento de su realización, comenzaba una nueva interpretación cinematográfica de la independencia de Latinoamérica (siglo XIX) y del panamericanismo (siglo XX). La prensa de la época en México dijo de *Simón Bolívar* que “[...] esta película es de palpitante actualidad *en estos momentos*, porque hace una *labor de acercamiento panamericano*, presentando en la pantalla a Simón Bolívar, que hace más de 100 años soñaba con la unión de todos los países hispanoamericanos” (16 de julio de 1942: 9; las cursivas son mías). Se esperaba de la película que fuera “bien estimada y comprendida, sin egoísmos ni pasiones ‘por los pueblos de Hispano América, para quienes lleva un mensaje fraternal de acercamiento’ [...]” (Florestán, 1942: 5), y se destacaba además que “Bolívar es uno de los vértices del triángulo inmortal de América. Él, con Washington y Morelos, colocó los cimientos de un Nuevo Mundo Libre” (1942: 5).

En todo lo dicho respecto al filme quedaban muy claros los fines de su realización y de la relación que trataba de establecerse entre la historia latinoamericana (Bolívar y Morelos), con la estadounidense (Washington). Con “la aprobación sin reservas” que las audiencias latinoamericanas le estaban reservando al filme, a consecuencia de la intensa campaña de publicidad que le dispensaron todos los gobiernos involucrados, se recibió también la de “las autoridades

<sup>15</sup> AGN/MAC/III/628. Miguel Contreras Torres a Manuel Ávila Camacho, 22 de abril de 1942.

venezolanas [y] los miembros de la Academia de Historia Bolivariana, que la aceptaron como apegada a la realidad histórica, después de un minucioso y detenido estudio” (1942: 5).

Esfuerzos como los que se hacían a través del cine se correspondían siempre en línea paralela con las posiciones oficiales. Ilustrativas de ello son las declaraciones que hacían los embajadores mexicanos, por instrucciones de su cancillería, para fomentar el panamericanismo también desde los círculos diplomáticos. Por ejemplo, el 7 de enero de 1942, el primer embajador de México ante Uruguay, Carlos Darío Ojeda declaró lo siguiente:

El Panamericanismo es, en mi concepto, la expresión que designa o simboliza a la raza espiritual de América, formada por hombres de diferente pigmentación y habla diversa, pero inspirados en la democracia como indispensable elemento de convivencia humana [...]. El Panamericanismo en estos momentos es suceso de tanta importancia histórica como el descubrimiento de América, porque a su luz se ha descubierto una incontrastable fuerza de unificación espiritual que pesará en los destinos del mundo y a cuya fuerza se sumarán todos los hombres libres de la tierra, fortaleciendo el contenido director que ya enuncia.<sup>16</sup>

Con aquellas estrategias se buscaba apuntalar una especie de liderazgo mexicano en materia de panamericanismo, que se hiciera sentir en todo el continente pero fue más inteligente y menos proselitista el discurso sobre el mismo tema que preparó Jaime Torres Bodet, intelectual mexicano que se refirió al panamericanismo como un sistema de libre conciliación para fines de paz y entendimiento, como garante de la integridad de los territorios, la permanencia de los derechos y “la dignidad de nuestra existencia”, es decir, la de las repúblicas del continente.

#### EL CONVENIO MEXICANO-ESTADOUNIDENSE Y EL ENTENDIMIENTO LATINOAMERICANO

Estando México y Estados Unidos en aquellas consideraciones, el 14 y el 20 de mayo de 1942, submarinos alemanes hundieron dos buques mexicanos. El *Potrero del Llano* y, tiempo después, el *Faja de Oro*, lo que originó que México declarara la guerra al Eje el 30 de mayo de aquel año. Fue en aquel momento cuando en el Departamento de Estado Laurence Dugan, asesor de relaciones políticas, consideró que por ser México uno de los Aliados era mejor establecer

<sup>16</sup> AGN/MAC/577.1/10. Declaraciones de Carlos Darío Ojeda, embajador mexicano ante Uruguay, al diario *La Razón*, en Montevideo, miércoles 7 de enero de 1942.



de una vez una colaboración directa y abierta con su gobierno y su industria cinematográfica, más que alcanzar el control de la misma, como había sido uno de los propósitos originales, según los primeros anteproyectos planteados al respecto desde principios de 1942.<sup>17</sup> En aquella resolución pesó el hecho de que el gobierno mexicano había adoptado controles muy estrictos que harían imposible para el Eje cualquier inversión financiera en la industria nacional de cine, como había ocurrido en Argentina, lo cual procuraba una relativa tranquilidad, pues se tenía clara conciencia de que después de Estados Unidos Alemania era el segundo proveedor más importante de la industria filmica en Latinoamérica.

Así, ambos gobiernos iniciaron las negociaciones para un acuerdo formal que diera sustento a la estrategia del cine panamericanista. La primera versión de lo que en los archivos del Departamento de Estado aparece titulado como el “Plan para estimular la producción de cine por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico” fue objeto de grandes discusiones y replanteamientos.<sup>18</sup> Al final se estableció en dicho documento que este proyecto era parte de una estrategia más amplia para desarrollar las industrias cinematográficas de varias de las repúblicas latinoamericanas, y México en primer lugar por su cercanía con Estados Unidos. Se indicó también que la industria filmica mexicana podría progresar todavía más porque las relaciones entre México y Estados Unidos eran amistosas y el gobierno mexicano ya había creado su propia comisión para impulsar fuertemente, por sí mismo, su industria filmica.<sup>19</sup>

El acuerdo final fue redactado y firmado el 15 de junio de 1942, sobre las siguientes bases: el principal objetivo era auxiliar a la industria del cine mexicano en la producción de filmes que tuvieran un “efecto deseable de propaganda sobre las audiencias latinoamericanas”, que dieran sustento al esfuerzo bélico y a la solidaridad continental como una forma de combatir las películas del Eje en español —“dondequiera que fueran producidas”—, y como una forma de “anticiparse al desarrollo de industrias (de cine) semejantes en otras repúblicas, contrarias a los intereses de Estados Unidos”.<sup>20</sup> La referencia era, claro, a la Argentina.

<sup>17</sup> National Archives of Washington (NAW Records), Confidential U. S. State Department Central Files. En lo sucesivo esta fuente se referirá únicamente con la clave NAW, seguida del número del archivo consultado, los nombres de las personas involucradas y la fecha del documento citado. En este caso la referencia es: NAW812.4061/MP271, 3 de mayo de 1942.

<sup>18</sup> NAW812.4061/MP269. 23 de mayo de 1942, Resumen del Plan para estimular la producción de películas por la industria mexicana en apoyo del esfuerzo bélico (*Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort*).

<sup>19</sup> NAW812.4061/MP269. 23 de mayo de 1942. Se refieren al Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana.

<sup>20</sup> NAW812.4061/MP256. Convenio final de colaboración, del 15 de junio de 1942: 1. Las cursivas son mías.

En el inicio del documento se estableció que los miembros de la OCAIA y los del comité mexicano se habían reunido “con el propósito de discutir los mejores medios para desarrollar una acción conjunta para el fortalecimiento de la solidaridad continental, indispensable para el triunfo de la causa de la libertad adoptada por las naciones de América”.<sup>21</sup> Quedaba establecido que la OCAIA colaboraría para “la financiación de películas mexicanas que por su asunto, valor educacional u otros méritos especiales sea difícil producir en forma comercial, pero que sirvan para incrementar un mejor entendimiento Interamericano, imbuir ideales de libertad y patriotismo en los pueblos del continente, o dar a conocer a los países de América la historia y tradiciones de las Repúblicas Americanas”.<sup>22</sup>

Una vez puesto en marcha el convenio, entre finales de aquel 1942 y principios de 1943, en el continente americano se vivió con gran intensidad la algarabía del panamericanismo. En México la compañía Continental Cinema produjo el filme propagandístico *Cómo responde México al llamado continental* (1942),<sup>23</sup> mientras que, en atención a las demandas del presidente mexicano Manuel Ávila Camacho, en el sentido de que la Unión Panamericana incluyera a Canadá, George Jaffin, escritor estadounidense, escribiría un texto cuyo título tendría gran significación para el momento: *Armonía constitucional del nuevo mundo: un panorama Panamericanadense*.<sup>24</sup> Por todos los medios se ponían en práctica iniciativas diversas, como el *Seminario Panamericano de Educación Visual*, llevado a cabo en Hollywood a partir del 25 de mayo de 1943 en los estudios de Walt Disney, y al que asistieron distinguidos profesores, intelectuales y artistas latinoamericanos, como invitados de Nelson Rockefeller, el organizador del evento y director de la OCAIA. Tiempo después, hacia enero de 1944, llegó a México el intelectual peruano Artemio Pacheco, con la misión de publicar un libro titulado *América es una sola* (Novo: 1994: 74) y hacia el 14 de abril de aquel mismo año, el doctor Ernesto Durango Restrepo había dictado a través de *La voz de Antioquía*, estación de radio de Medellín, Colombia, una conferencia sobre *La defensa del Panamericanismo*, y envió una copia de ella a Ávila Camacho como muestra de su reconocimiento por los dichos y hechos

<sup>21</sup> NAW812.4061/MP256. 15 de junio de 1942: 1. Anexo.

<sup>22</sup> NAW812.4061/MP256. 15 de junio de 1942: Convenio final de colaboración: 3. Anexo. Las cursivas son mías.

<sup>23</sup> El filme se realizó con apoyo de las cámaras de diputados y senadores y de las centrales obreras CTM, CGT y CROM. AGN/MAC/523.3/36, Velasco Ruso, de Continental Cinema, a Manuel Ávila Camacho, correspondencia entre el 16 de junio y el 29 de diciembre de 1942.

<sup>24</sup> AGN/MAC/577.1/10, George Jaffin, de la *Columbia Law Review*, Nueva York, al presidente Manuel Ávila Camacho, 12 de septiembre de 1942 y posteriormente el 8 de abril de 1943.

del presidente mexicano que lo habían inspirado.<sup>25</sup> Tácitamente se reconocía pues el liderazgo mexicano en la materia.

Aquellas fueron las bases firmes sobre las que el entusiasmo panamericanista se manifestaría, aún en países en los que el ambiente no era del todo propicio para el efecto, como fue el caso de Sudamérica. En Argentina la compañía filmica SIDE, que en 1939 había estado a punto de quedar en manos del ciudadano alemán Von Simpson, de Agfa, había sido finalmente vendida a Miguel Machinandiarena, propietario también de Estudios Cinematográficos San Miguel. Y para 1942 ambas firmas eran las más fuertemente identificadas como pro Aliadas. Los estudios de San Miguel habían sido diseñados por personal de la hollywoodense Warner Brothers y, en lo sucesivo Machinandiarena se mostraría como uno de los argentinos partidarios del “panamericanismo”.

En aquel contexto de fortalecido panamericanismo por medio de la conciliación, con México, y por medio de la presión, con Argentina y Brasil, Miguel Machinandiarena fundaría después con el mexicano Modesto Pascó la Distribuidora Panamericana, precisamente cuando el panamericanismo se habría de imponer como el discurso de moda. Y en ese tenor Estudios San Miguel de Argentina produjo filmes como *Cruza* (de Luis Moglia Barth, 1942), de carácter abiertamente antinazi,<sup>26</sup> y un gran éxito musical, *Melodías de América* (de Eduardo Morera, 1942), con un elenco “panamericano”: además de los cantantes y actores argentinos, trabajaron en ella los mexicanos José Mojica y Ana María González y la estadounidense June Marlowe. Mientras tanto, y para disimular su relación con los intereses alemanes en Argentina, la empresa Argentina Sono Films produciría los Noticieros Panamericanos.

En este estado de cosas, los años de 1942 a 1944 fueron la etapa cumbre de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra paralela que en términos ideológicos se libraba a través de las pantallas cinematográficas en el mundo. Las industrias filmicas iberoamericanas habían cobrado un papel relevante, así como sus audiencias. Unas porque por acción, o por omisión, estaban sirviendo a los fines del fascismo europeo en su búsqueda por afianzar una posición en Latinoamérica. Otras, porque creyendo actuar en bien de una causa justa, se involucraron en un proyecto, el mexicano-estadounidense, que en realidad estaba dirigido a toda Latinoamérica.

<sup>25</sup> AGN/MAC/577.11/10, Ernesto Durango Restrepo a Manuel Ávila Camacho, 14 de abril de 1944.

<sup>26</sup> “En tiempos de la Segunda Guerra Mundial una joven tiene que hacerse cargo de una estancia patagónica. La zona está controlada por alemanes que intentan imponer la ideología nazi. El maestro rural lucha por mantener la soberanía. Aparece un cazador que hace huir a los infiltrados”. Sinopsis tomada de: Guillermo Fernández Jurado y Marcela Casinelli, *El cine argentino (1933-1945)*, Fundación Cinemateca Argentina, Buenos Aires, 1995. Compilación en CD.

La OCAIA había quedado plenamente convencida de la necesidad y de lo benéfico de que filmes históricos como *Simón Bolívar*, dirigidos específicamente para las audiencias latinoamericanas, se realizaran en el mundo de habla hispana. Pero tanto en Estados Unidos como en México se tuvo claro que se podían abrir otras vertientes filmicas para el proselitismo, entre ellas el cine de carácter religioso, la adaptación de obras cumbre de la literatura latinoamericana y los filmes de simple y llano entretenimiento (melodramas, musicales, de aventuras, comedias, etc.), que también son importantes para levantar la moral de los pueblos en épocas de crisis.

En cuanto a los alusivos a la religión, en diciembre de 1942 se estrenaría *La virgen que forjó una patria*, sobre el principal símbolo de la identidad nacional mexicana, su mito fundamental: la virgen de Guadalupe. El argumento sirvió para explicar cómo el sacerdote criollo Miguel Hidalgo y Costilla había encabezado el movimiento independentista bajo la bandera de Guadalupe en 1810, y simultáneamente transmitía los mensajes propios del momento en contra de los prejuicios derivados de condiciones de raza y de clase, de la esclavitud, es decir contra las principales argumentaciones del expansionismo nazi.

El desarrollo del argumento se prestaba además para enfatizar la unicidad de América frente a Europa, pero teniendo siempre buen cuidado de no desconocer el bagaje español de las repúblicas latinoamericanas, y también de no fomentar o hacer resurgir entre el público el diferendo entre hispanistas e indigenistas. El epígrafe introductorio de la película era bastante claro: “*Esta película no pretende despertar pasiones juzgadas ya por la historia. En esta hora crítica de América es sólo un mensaje de rebeldía a la esclavitud y de amor a la libertad bajo una bandera siempre sagrada, la de una patria libre*”.<sup>27</sup>

En aquella mezcla de historia y religión que fue *La virgen que forjó una patria*, la precisión histórica pasó a segundo término frente a las referencias al Eje. El padre Hidalgo (Julio Villarreal) argumenta ante el caudillo insurgente, Ignacio Allende, que el drama de la Independencia no empezó con Cortés, el vencedor, ni con Cuauhtémoc, el vencido.

Ellos son el prólogo. El drama se inicia con el primer esclavo sometido al yugo del primer europeo que, sin ser siquiera un conquistador, reclama para satisfacer su codicia todos los privilegios de lo que entonces se llamó el derecho de conquista y que en realidad no era, como no fue ni lo será nunca, otra cosa que el derecho de la fuerza.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Tomado de la película *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942). Las cursivas son mías.

<sup>28</sup> Tomado de los diálogos de *La virgen que forjó una patria*.

El filme hacía un *flash back* a las raíces indígenas cuyas civilizaciones fueron destruidas durante la Conquista, a la mezcla de razas que dio origen a la población mestiza; enfatizaba la leyenda negra de los conquistadores militares y exaltaba también la defensa apasionada de los indios hecha por los primeros clérigos en la Nueva España. Con referencias constantes a “este momento de la historia”, el personaje de Hidalgo hacía concretas alusiones a la mitología aria de los nazis.

*En este momento de la historia la suerte del hombre de América está echada. Será esclavo o será hombre libre. Sus descendientes serán capaces de crear un día una nacionalidad o seguirán hasta el fin de los siglos siendo parias de una raza y una clase que se juzgan privilegiadas [...]. He aquí capitán Allende el drama de Anáhuac y de América toda. La palabra americano, es decir, hombre de América, frente a la palabra europeo, tiene ya un claro sentido de independencia y libertad (La virgen que forjó una patria).*

Ante la necesidad de conciliar todos los planteamientos del filme, para responder a las necesidades de la identificación cultural de las repúblicas latinoamericanas, la prensa se hizo eco de dichas argumentaciones, como lo ilustra la siguiente nota:

[...] *La virgen que forjó una patria* [...] contiene un mensaje patriótico y espiritual para las Américas y encierra una profesión de fe de carácter religioso y democrático que *interpreta fielmente el ideario de todos los pueblos del continente en esta hora del mundo* [...]. El productor Agustín J. Fink y el director Julio Bracho [...] *quisieron expresar el sentimiento de toda la nación y de todo el continente ante los problemas que agitan al mundo haciendo una franca exposición del ideal de las democracias* [...]. *La virgen que forjó una patria no es una película de propaganda política ni religiosa, pero sí es una obra de exaltación patriótica y de fervor creyente* que hablará al corazón de todos los mexicanos y de todos los habitantes de este continente que desde el Canadá hasta la Tierra del Fuego está unido y cree en los mismos ideales y se ha puesto bajo el patronato de la misma Virgen, la Virgen de Guadalupe, Patrona de las Américas” (Custodio 1942: 8).

En virtud de que uno de los factores de identificación fundamental entre las repúblicas latinoamericanas era el de la religión, además del bagaje cultural heredado de España y el idioma, consecuentemente los llamados cinematográfico-religiosos fueron muy importantes en la filmografía de la época. Por lo mismo, se buscó reforzar aquella idea mediante otros filmes religiosos. Con títulos como *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y *María Magdalena y Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945) se deseaba afianzar la idea, impulsada por los Aliados en sus campañas de propaganda, de que “las naciones aliadas unidas son los amigos de la religión, y sus enemigos los enemigos de la religión” (Custodio, 1942: 8). Publicitada como una nueva superproducción,

su director dijo de *La virgen morena*, otro filme guadalupano, que “estamos dispuestos a gastar todo lo que sea necesario para hacer de *La virgen morena la película continental por excelencia. Mediante ella, el milagro del Tepeyac, que unió a los mexicanos, unirá a todos los pueblos de América*” (Custodio, 1942: 8).

De un modo u otro, en los contenidos y en su publicidad, las cintas se aderezaban con alusiones antifascistas. Cuando el filme mexicano *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943) se estrenó en Estados Unidos, el cronista del Motion Picture Herald se refirió a él como “un ambicioso proyecto de época” y agregó que “[...] *en este momento de la historia, con la civilización conteniendo amargamente contra el salvajismo de los bárbaros, y las democracias combatiendo contra las fuerzas del demonio, volverse a lo espiritual por consuelo hace su exhibición [de San Francisco de Asís] particularmente apropiada*” (Anónimo, 1944: 17).

#### LA LITERATURA LATINOAMERICANA Y EL CINE

Las adaptaciones cinematográficas de obras cumbre de la literatura iberoamericana fueron otro de los aspectos más significativos de la propaganda panamericanista. Al propugnar la unidad continental, con base en la afinidad cultural entre las audiencias hispanohablantes, el cine mexicano abrevó repetidas veces en textos de diversas procedencias e índoles. Al respecto, tal vez el venezolano Rómulo Gallegos (1888-1964) se cuente entre los autores más frecuentados por el cine mexicano, en general con éxito muy aceptable. De las obras de aquel autor Fernando de Fuentes dirigió *Doña Bárbara* (1942), Gilberto Martínez Solares *La trepadora* (1944), Juan Bustillo Oro *Canaima* (1945) y Julio Bracho *Cantaclaro* (1945). La convicción de que las obras literarias latinoamericanas podían ser mejor adaptadas por el cine mexicano que por el hollywoodense estaba enraizada no solamente en el Departamento de Estado, y por supuesto en el cine mexicano, sino también en las audiencias informadas de Latinoamérica, como lo manifiesta una nota de la periodista cubana Mirta Aguirre, con referencias a varias de estas adaptaciones:

Otra novela nos trae la pantalla. Y otra novela de Rómulo Gallegos, cuya *Doña Bárbara* ha proporcionado al cine mexicano una de sus mejores realizaciones [...]. Pero *La trepadora*, aparte de no apresar la médula de la novela, está bastante bien realizada. Por lo menos no hay en ella ñoñería ni tragedia barata. *Si el tema no alcanza toda la fuerza dramática que pudo poseer, al menos es un tema americano desenvuelto en su propio ambiente, sin anclajes yanquis o europeos. Lo que constituye un mérito fundamental en gracia al que pueden disculparse muchas cosas* (Aguirre, 1988: 71, las cursivas son mías).

En concordancia con la periodista cubana, el periodista mexicano Efraín Huerta diría respecto a otra adaptación de Rómulo Gallegos que “*Cantaclaro* [...] toca un problema americano. ‘Son trozos palpitantes de la vida de los pueblos hispanoamericanos, que no necesitan de fecha, lugar ni personajes verídicos para que parezcan auténticos.’ *Cantaclaro* es mensaje social y folklore, belleza y fealdad. Todo cuanto de ella se había dicho es verdad: una señora película” (Efraín Huerta, 1945, cit. García Riera, 1986: 217).

Independientemente de aseveraciones como éstas, *Cantaclaro* fue especialmente ilustrativa de la nueva relación del cine mexicano con el estadounidense y su estrategia respecto a Latinoamérica. De manera un poco similar a como ocurriera con *Simón Bolívar*, *Cantaclaro* había sido un proyecto original de la 20<sup>th</sup> Century Fox Film Corporation, que había considerado realizarla con Gary Cooper como protagonista. Luego, en busca del *Mexican flavor*, los políticos estadounidenses decidieron que se hiciera en español, en México, para que sirviera a los fines panamericanistas. Aunque Julio Bracho, el director de la cinta, sostuvo que había sido producida por la Fox, la compañía productora creada para el efecto se llamó Producciones Interamericanas, por supuesto, y Francis Alstock (de la OCAIA) apareció registrado en los créditos como productor del filme, que fue abiertamente financiado por el Departamento de Estado y distribuido, eso sí, por la Fox (García Riera, 1992: 257).

Si pese a sus aciertos en los filmes mexicanos prevalecía a veces lo anecdótico, y se dejaba relativamente de lado la compleja psicología de los personajes de Gallegos, aquello no parecía ser del todo un fallo del cine mexicano, en opinión de otros críticos que atendían específicamente el aspecto literario. Se consideraba una literatura que ciertamente no era fácil de adaptar al cine y, por otro lado, ella misma atravesaba un proceso de constitución y era, por lo mismo, objeto de análisis y reflexiones. A través de ella se veía otra de las posibilidades de conformar lo que por entonces se denominaba “la americanidad”, y por lo tanto fue muy significativo que el cine mexicano abrevara en las letras latinoamericanas para contribuir al reforzamiento de la identidad cultural y la unidad continental. Al respecto se meditaba en la época, en descargo del cine mexicano que hacía su mejor esfuerzo, que “una manera de llegar a la *americanidad*, lucha en que se halla comprometido el escritor de este continente desde el siglo pasado, y de la que ya se notan algunas huellas levisimas e inconscientes desde anteriores siglos, ha sido y sigue siendo el folklore, la costumbre, la nota regional”, con “resultados exclusivamente pictóricos” (P.G.C., 1945: 11).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> No fue posible identificar al autor de este texto, aunque es probable que sea el entonces joven Pablo González Casanova, lo cual es una mera deducción por las iniciales de la firma de autor.

Con observaciones como las anteriores se planteaban críticas y reflexiones sobre un proceso de producción cultural que de cualquier manera se consideraba positivo, a la luz de los acontecimientos. En aquel acercamiento y recuperación del color local latinoamericano resultaba fundamental el trabajo del cine mexicano, que paradójicamente llegaría a conocer gran éxito en Latinoamérica no precisamente por el cine de contenidos propagandísticos, o no únicamente por esta clase de producciones, sino sobre todo por los melodramas de corte familiar, musical o ranchero que, junto con grandes adaptaciones de la literatura universal (como *El conde de Montecristo* o *La dama de las camelias*), contribuyeron a dar gran lustre a una industria filmica que se percibió por la época como orgullosamente latinoamericana, al servicio y para beneplácito de las audiencias al sur del Río Bravo, a la vez que al servicio de los fines nacionalistas de su gobierno y de los objetivos propagandísticos y panamericanistas de Estados Unidos en Latinoamérica.

## EPÍLOGO

En México, durante la Segunda Guerra Mundial, se propició un cine nacionalista, patriótico, fuertemente influenciado por los discursos internos de unidad y estabilidad e innegablemente revestido todo aquello de un tono antibélico, panamericanista, favorable a los aliados, defensivo, contra el Eje y con constantes argumentaciones sobre conceptos como libertad, justicia, democracia, etc. Varias películas evidencian que junto con los compromisos aliados había llamados al panamericanismo, entremezclados con hispanismo y latinoamericanismo.

Pese a todo, los filmes mexicanos que intentaron disminuir los sentimientos antiestadounidenses y recalcar el nacionalismo y el panamericanismo con respecto a Europa fueron muy exitosos y México se convirtió en una especie de Hollywood iberoamericano, con gran poder de atracción y éxito financiero, incluso más allá del mundo de habla hispana. Desde 1942 se había comenzado a blasonar en la prensa cinematográfica sobre “la internacionalidad de nuestras cintas”, por sus “repartos superiores a otros filmes hispanos” (Anónimo, 21 de agosto de 1942). Esa superioridad de los repartos estaba relacionada con la llegada a México de importantes figuras de todo el mundo de habla hispana, que junto con las estrellas mexicanas (María Félix, Dolores del Río, Gloria Marín o Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y Arturo de Córdova, entre muchos otros nombres) configuraron un panorama filmico que convirtió a México en La Meca del cine de habla hispana, pero en la que no pasaron inadvertidas algunas de sus contradicciones, cuando menos no para sectores atentos de la



intelectualidad, que percibieron los entretelones de aquel panamericanismo coyuntural. Salvador Novo diría por ello al respecto lo siguiente:

Yo comuniqué a Monsieur [Louis] Jouvét mi regocijo ante el éxito de una temporada [teatral] que expresa *la perduración mexicana de un buen gusto y de un europeísmo* que no han exterminado las películas yanquis. Él me expresó entonces que el nuestro es el décimo tercer país de la América Latina que visita, y en el que comprueba que la influencia sajona puede ser importante, más en unos que en otros; pero sólo económica y superficialmente. Aquella indefinible apatía en que reside el espíritu latino; que establece una automática armonía entre lo francés, lo español, lo italiano y lo latinoamericano, es incombustible, inderrotable. *Se habla de pangermanismo; se habla mucho ahora de panamericanismo*. Se encarga a las palabras de crear los hechos, y se calla, en cambio, porque es un hecho que no necesita de palabras, la persistencia de un panlatinismo universalmente real (Novo, 1994: 94).<sup>30</sup>

Efectivamente, durante los años de la Segunda Guerra Mundial se había dado en México, y en su cine, un gran debate sobre el pangermanismo que se buscaba combatir, si había el riesgo de que proviniera del cine en español hecho en España o en Argentina; se debatió sobre el panhispanismo que se promovía desde la España franquista, y del cual el cine mexicano pareció hacerse eco con multitud de adaptaciones de la literatura española para las pantallas; se debatió en tonos muy favorables sobre el latinoamericanismo filmico que México impulsó, como ninguna otra nación, a través de adaptaciones de grandes obras de la literatura latinoamericana, entre ellas las de Rómulo Gallegos o de José Eustasio Rivera y que habría servido para apuntalar ideas sobre el panlatinismo, como las vertidas por Novo; se debatió sobre la vocación universalista y cosmopolita que acometió al cine mexicano, lo suficiente como para adaptar también multitud de obras de la literatura universal (como *El conde de Montecristo* o *La dama de las camelias*), que pudieron ser conocidas en filmes, en su idioma, por unas audiencias latinoamericanas entre las que todavía había altos índices de analfabetismo.

Frente a todo ello se sublevaron en algunos momentos los sectores fuertemente nacionalistas que preconizaban la necesidad de preservar la mexicanidad de las películas nacionales, abogaban por la llamada “escuela mexicana de cine” (la de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa) y criticaban no solamente las tendencias hacia lo europeo, que se consideraban nocivas, sino también las adhesiones del cine mexicano hacia el panamericanismo, que servía a los fines

<sup>30</sup> Nota publicada por Novo el 3 de marzo de 1944 a propósito de un diálogo con el dramaturgo y cineasta francés Louis Jouvét, quien recorría Latinoamérica en esos años.

estadounidenses y no tanto a los mexicanos o latinoamericanos. En tono un tanto de broma, pero con algo de cierto respecto al impacto que el cine mexicano logró entre las audiencias latinoamericanas, en un artículo de prensa filmica se habló del Negretismo (en alusión a la súper estrella que era Jorge Negrete), y se dijo al respecto que “Negrete representa la suma del espíritu de la masculinidad espiritual latinoamericana, el alma de nuestra raza criolla. Es un gran mexicano, y esa es la razón por la cual es adorado por nuestros hermanos y hermanas latinoamericanas. Es claro que él unifica a la gente a través del mensaje de una inspiradora canción, mucho mejor de lo que podría hacerlo cualquier misión de buena voluntad” (Enrique Larrea, 1944: 13).

Mucho de cierto había en aquella aseveración, y pareció evidente sobre todo en la posguerra, cuando el panamericanismo pareció un discurso hueco e inútil. Cuando en mayo de 1948 la Legión Panamericana de México comunicó al presidente Truman de Estados Unidos sobre su “resuelta determinación de combatir el comunismo”, quedó clara la posibilidad de una nueva alianza entre Estados Unidos y las repúblicas al sur del Río Bravo, en tanto en la mencionada organización aparecían como comendadores los presidentes de las 21 repúblicas latinoamericanas, quienes participarían a través de sus respectivos embajadores en México, registrados ante la legión como consejeros de la misma.<sup>31</sup> Una vez vencido el fascismo, el comunismo se planteaba en 1948 tan amenazante como aquel, y a eso se debería la creación de la Organización de Estados Americanos en Bogotá, también en 1948, como sustituto de la Unión Panamericana, y cuyos fines serían la lucha contra el comunismo, y la ayuda mutua en caso de agresión por parte de una potencia extra continental, entre otras cuestiones. En aquella historia las cinematografías latino-ibero-hispano americanas ya no tendrían ninguna relevancia, y el panamericanismo filmico mexicano de los cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, paulatinamente quedaría en el pasado, y en el olvido.

<sup>31</sup> Se establecía además que la revista *Voces de América* sería el órgano oficial de esa agrupación. NAW812.43/5-2648, Carta del Coronel Aníbal M. Cervantes a Harry S. Truman, el 26 de mayo de 1948. Cervantes era comandante en jefe de la Legión Panamericana de México.

## ARCHIVOS

- Archivo General de la Nación, *Fondo Presidentes, Fondo Manuel Ávila Camacho*, México, D.F.
- Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F.
- Archivos Nacionales de Washington (National Archives of Washington NAW Records o NARA Records), Archivos Centrales del Departamento de Estado, Maryland, Estados Unidos.
- Public Record Office (Oficina del Archivo Público Británico), documentación del Ministerio Británico de Información, Londres, Inglaterra.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Mirta (1988), *Crónicas de cine*, vol. 1. La Habana: Letras libres.
- AMANN, Ricardo (1989), *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispano mexicano: 1940-1980*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- CRAMER, Gisela y PRUTSCH, Úrsula, eds. (2012), *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2002), *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Kaplan-Laertes S. A. de ediciones / Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Filmoteca de Andalucía.
- FRYE, Alton (1967), *Nazi Germany and the American Hemisphere 1933-1941*. New Haven: Yale University Press (Yale Historical Publications, Miscellany 86).
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986), *Julio Bracho 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (Cineastas de México, 1).
- (1992), *Historia documental del cine mexicano*, 2ª ed., vols. 2 y 3. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-CONACULTA-IMCINE.
- KOPPE, Clayton R. y BLACK, Gregory D. (1987), *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Nueva York: The Free Press.
- MEYER, Lorenzo (1991), *Su Majestad Británica contra la Revolución Mexicana 1900-1950*. México: El Colegio de México.
- NOVO, Salvador (1994 [1944]), *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. Comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: INAH / CONACULTA (Memorias Mexicanas).

- ROCK, David, ed. (1994), *Latin America in the 1940s. War and Postwar Transitions*. Los Ángeles: Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California.
- TORRES, Blanca (1988), “México en la Segunda Guerra Mundial”, en *Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952*, vol. 19. México: El Colegio de México.
- USABEL, Gaizka S. de (1982), *The High Noon of American Films in Latin America*. Ann Arbor: The University of Michigan Research Press (Studies in Cinema, núm. 17).

#### HEMEROGRAFÍA

- ANÓNIMO (1939), “La asamblea de Panamá: ejemplo de solidaridad interamericana”, en *Excélsior*, jueves 21 de septiembre.
- (1939), “Exhortación a la América contra la bárbara guerra”, en *Excélsior*, 15 de octubre.
- (1941), “La importancia del panamericanismo en el cine”, en *Cinema Reporter. Revista profesional del cine*, año III, núm. 142, sección “El cine en la semana”, 4 de abril.
- (1942), “América libre y unida”, en *Cinema Reporter. Revista profesional del cine*, año V, núm. 206, 26 de junio.
- (1942), “La película ‘Simón Bolívar’ fue estrenada ayer en el cine Palacio”, en *El Universal*, 1ª sección, 16 de julio, 9.
- (1942), “La internacionalidad de nuestras cintas”, *Cinema Reporter*, año V, núm. 214, 21 de agosto.
- (1944), “San Francisco de Asís”, en *Motion Picture Herald*, 1º de abril, 17.
- CHAPA, Esther (1935), “La castidad es un prejuicio burgués, y el capitalismo, la causa de muchos males”, en *Excélsior*, viernes 18 de octubre.
- CUSTODIO, Álvaro (1942), “La virgen que forjó una patria”, en *El Universal*, 3ª sección, 13 de septiembre, 8.
- FLORESTÁN (seudónimo), (1942), “Lo épico, flor de la historia. Una espectacular producción para una vida espectacular como pocas”, en *El Universal*, Suplemento dominical, 19 de julio, 5.
- HORTA, Manuel (1938), “Simón Bolívar, de José Vasconcelos, se filmará en Hollywood”, en *Cinema Reporter*, núm. 12, 2.
- LARREA, Enrique (1944), “Negretismo, nueva palabra”, en *Cinema Reporter*, 13.
- P.G.C. (1945), “Hacia la americanidad”, en *El Universal*, suplemento, 14 de octubre, 11.