



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Intelectuales, artistas y cinematografistas. sobre el exilio de la Guerra Civil española y su efecto en el cine mexicano

Autor: Peredo Castro, Francisco

Forma sugerida de citar: Peredo, F. (2022). Intelectuales, artistas y cinematografistas: sobre el exilio de la Guerra Civil española y su efecto en el cine mexicano. En A. Santana (Coord.), *Intelectuales y políticos en el exilio iberoamericano* (41-55). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Datos del libro: *Intelectuales y políticos en el exilio iberoamericano*

Diseñadora de cubierta: Brutus Higueta, Marie-Nicole

Diseñadora de interiores: Martínez Hidalgo, Irma

ISBN: 978-607-30-6024-0

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P.
04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx
Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- ✓ Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

INTELECTUALES, ARTISTAS
Y CINEMATOGRAFISTAS.
SOBRE EL EXILIO DE LA GUERRA
CIVIL ESPAÑOLA Y SU EFECTO
EN EL CINE MEXICANO

Francisco Peredo Castro

En México, luego del triunfo del bando nacionalista en la Guerra Civil Española (1936-1939), y a pesar de que no se reconoció en términos diplomáticos al gobierno de la dictadura de Francisco Franco, el país no se divorció nunca de su filiación cultural con España, con la “madre patria”, con todo y lo franquista que fuera, e incluso en la inexistencia de relaciones diplomáticas entre ambos países, se mantuvieron y se fortalecieron los intercambios empresariales y comerciales.¹ Esto explica que en el terreno de la producción cultural, España no dejó de ser fuente nutricia para la producción filmica mexicana, a través de la multitud de obras literarias españolas adaptadas en películas, sobre todo en los años cuarenta, como *La barraca*, de Vicente Blasco Ibáñez, *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, *La malquerida*, de Jacinto Benavente, *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, o bien la muy lograda adaptación a México y su historia de la novela *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950), entre otros filmes quizá no tan destacados.

Todo aquello ocurrió en un contexto geopolítico en el que España, a través de su Consejo de la Hispanidad (fundado en 1940) luchaba con denuedo por evitar el divorcio de las sociedades latinoamericanas respecto a su autoproclamada posición como “eje rector cultural” de las “hijas de la madre patria”, y para lo cual crearía, después de su Consejo de la Hispanidad, una Unión Cinematográfica Hispanoamericana, a través de la cual premiaría los esfuerzos de las cinematografías latinoamericanas (principalmente la argentina y la mexicana), para moverlas

¹ Véase Ricardo Amann, *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940-1980*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

a mantener los vínculos culturales con la España franquista, que se encontraba en el ostracismo al no haberse incorporado a la ONU al término de la Segunda Guerra Mundial. Simultáneamente, ambas naciones luchaban entre sí por ejercer un liderazgo diplomático sobre Latinoamérica, desde España con la apelación a la hispanidad y el supuesto ascendiente de España sobre las repúblicas latinoamericanas, con base en la herencia cultural, mientras que México lo haría con base en el hecho de que había transitado de una dictadura hacia la modernidad y el desarrollo, con base en una gran revolución social que se planteaba como modelo a seguir por sus hermanas de la región.

Fue en aquel contexto en el que el cine mexicano enfatizó su filiación hispanista, cuando contaba con la participación en su industria de talentos llegados de la península, y aquello se manifestó, con mayor o menor éxito, en diversos filmes. Pese a lo anterior, es conveniente establecer que aquella filia de los productores de bienes culturales de México con lo español nació en realidad casi desde que el cinematógrafo fue presentado en México en agosto de 1896, y desde entonces se cultivó la literatura española en el cine del país. Entre todos aquellos antecedentes destaca el hecho de que hacia 1923 la prensa cinematográfica informaba de los grandes homenajes que en México se rendían a Jacinto Benavente,² en un entorno muy demostrativo de la hispanofilia existente entonces en México, sobre todo entre los sectores ideológicamente más conservadores de la sociedad mexicana. Quizá esto explicaría lo exitosa que fue después la trayectoria de varios cineastas españoles en México, incluso aunque no brillaron nunca con la magnitud de Luis Buñuel, pero que sí lograron insertarse, con sus melodramas y con sus éxitos, en un cine como el mexicano, y como parte de su nómina de directores, entre ellos con nombres como Jaime Salvador, Miguel Morayta y José Díaz Morales.

Durante los años treinta, junto con adaptaciones como *Malditas sean las mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1936), se filmó además la tremendamente exitosa *Allá en el Rancho Grande* (de Fernando de Fuentes), quizá lejanamente inspirada, aun sin acreditarse en pantalla, en el

² Ricardo Soto, *Cine Mundial*, núm. 4, Nueva York, Chalmers, abril de 1923, p. 221.

zaragozano Joaquín Dicenta.³ En este punto conviene mencionar la interacción que estaba ocurriendo en aquellos años treinta entre tres medios: el literario, el teatral y el cinematográfico, ya en su etapa con sonido, pues las tres expresiones artísticas tenían impacto en la crítica de prensa, que a su vez difundía informaciones sobre España y su guerra civil.

Allá en el Rancho Grande sería fundacional para el género del melodrama/comedia ranchera del cine mexicano, expresión filmica nacional por excelencia en México, cuando las cinematografías iberoamericanas luchaban por consolidarse como industrias. En aquel proceso de consolidación, luego de que en 1937 se exhibiera en México el documental *Llegada de los niños españoles a Veracruz*, con motivo de la apertura para el exilio que promovió el gobierno cardenista, en el cine mexicano de ficción la Guerra Civil española sería referida en *La gran cruz* (Raphael J. Sevilla, 1937) y en *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938).⁴ Al año siguiente la ópera bufa *Don Gil de Alcalá*, que el valenciano Manuel Penella había escrito en 1932, y estrenado en Barcelona, se adaptó para el cine mexicano en *El capitán aventurero* (de Arcady Boytler, 1939), en un año en el que menudearon cada vez más las adaptaciones literarias de lo español en México.

Había algo aún más significativo, y lo era el hecho de que no únicamente se frecuentaba dicha literatura, sino que se hacía un esfuerzo enorme por desarrollar las historias de los filmes con las acciones ubicadas en España misma, pero con sus escenarios recreados en México.⁵ Esto ocurrió, con mayor o menor fortuna, además de en algunos de los filmes mudos de Miguel Contreras Torres durante los años veinte, y en *La locura de don Juan* y *¿Quién te quiere a ti?*, durante los

³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 2a ed., México, Posada, 1979, p. 69. Sobre este filme crucialmente importante para la historia del cine mexicano sonoro, y también para el español, cuyo antecedente fue *Nobleza baturra*, véase María Luisa López Vallejo y García y Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional, 1984 (Serie Monografías 1), pp. 135-140 y 185-188.

⁴ Las referencias a la Guerra Civil española en el cine mexicano de ficción fueron más bien confusas, como lo destacó la crítica cinematográfica de la época. Véase, por ejemplo, respecto a *Refugiados en Madrid*, Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo. Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Conaculta/Imcine/Miguel Ángel Porrúa, 2000, pp. 143, 144 y 233-240.

⁵ Sobre *¿Quién te quiere a ti?* puede consultarse Francisco Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México, Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, 2015, pp. 49, 50, 59, 62, 70 y 408-411.

años treinta, y en diversas películas mexicanas de los cuarenta, entre las cuales, como dijimos antes, destacó más que ninguna *La barraca* (de Roberto Gavaldón, 1944, basada en Vicente Blasco Ibáñez), por sobre *Sierra Morena* (de Francisco Elías, 1944), *Marina* (de Jaime Salvador, 1944), y *Pepita Jiménez* (de Emilio Fernández, 1945), basada en la obra homónima de Juan Valera.

Cabe enfatizar, como decíamos antes, que la única realmente valorada por la crítica de su tiempo, y por la historiografía del cine iberoamericano después, ha sido *La barraca* (de Roberto Gavaldón, 1943), cuya filiación con la autenticidad de la historia y sus espacios la hizo parecer película española para las audiencias de la época que la aclamaron, junto con los conocedores de la industria que la premiaron como la mejor película mexicana de 1945, hasta el punto de que ganó 10 de los 18 Arieles que se otorgaron en la ceremonia de premiación de la recién fundada Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, creada como un símil de la Academia de Hollywood, y con el Ariel como equivalente del Óscar que se otorgaba en La Meca del cine mundial.

Si se consideran la fecha de su realización y la raigambre ideológica de quienes participaron en ella, mexicanos y españoles, *La barraca* (1943) bien puede advertirse, por el microcosmos dramático que plantea el filme, como una metáfora de la tragedia que había vivido España en el pasado reciente a consecuencia de la Guerra Civil española (1936-1939). Tanto Libertad Blasco como los participantes en el proyecto no pudieron evitar, o quizá intencionalmente así lo buscaron, que la película resultara prácticamente una metáfora, una alegoría o un paralelismo, entre el argumento de la novela y la dramática historia reciente de la España socialmente fracturada apenas unos años antes. Al confrontarse con las fuerzas más conservadoras y oscuras de España, los republicanos derrotados en la Guerra Civil tuvieron que huir, exiliarse, ponerse a salvo de la persecución, de la intolerancia de los nacionalistas-franquistas-falangistas que en España los acusaban de ateos, de comunistas y de anarquistas. De la misma manera que en la realidad de la Guerra Civil, en el filme también huyen de la intolerancia y la persecución de sus vecinos los personajes del buen Batiste y su familia, dejando atrás sus esperanzas por una vida mejor, y a su hijo muerto, como también los exiliados republicanos dejaron a los suyos, caídos a manos del bando franquista.

La barraca fue, en consecuencia, un juicio severo contra la intolerancia, la impiedad, la falsa religiosidad y la falta de solidaridad, que destruyen en la trama a Batiste y a su familia en la misma medida en que habían dividido a la sociedad española. Destaca así el tema de los desplazados, de los expulsados, de los que son repudiados porque son ajenos, lo cual es una alusión directa al fenómeno de los exiliados, los transterrados, los que acusados de ser distintos (rojos, comunistas) perdieron familia y patria, y hubieron de huir para tratar de reconstruir su vida en los países en los que encontraron asilo, México entre ellos. Todo esto ocurre en un contexto mexicano en el que, además, se confrontan con los emigrados españoles previos a la Guerra Civil española, que son económicamente muy pudientes y a la vez muy conservadores y reacios a aceptar a los exiliados.

Esto se explicaba porque frente a la primera migración española, la que había llegado para “hacer la América” entre el siglo XIX y el principio del siglo XX, y que por sus antecedentes tendía a ser profundamente católica y conservadora (pues habían migrado por razones económicas y no propiamente socio-políticas), surgió de pronto la migración española producto de la Guerra Civil, la conocida como la del exilio republicano, la de los transterrados. Esta última incluía en gran medida a sectores de pensamiento liberal, progresista, y talentos artísticos, científicos y académicos, que por su propia extracción socio-cultural en España, antes de migrar, caracterizaban a una comunidad intelectual y científica de avanzada, que no congeniaría fácilmente con los migrantes españoles de antaño en México. Estos, ya asentados en el país desde finales del siglo XIX, no condenaban al régimen franquista, y estaban en concordancia con los sectores de la sociedad mexicana también profundamente católica y conservadora, que veía como una gran amenaza la llegada de “los rojos”, “los comunistas”, “los agitadores”, “los ateos”, “los anarquistas”, “los disgregadores sociales”, etcétera, como eran referidos los exiliados de la República en la prensa.

En virtud de lo anterior, era evidente no únicamente que el exilio concedido a los españoles republicanos en México fue la crítica y la reprobación más abiertas que el gobierno de este país pudo hacer a la dictadura franquista, y que en tanto se patrocinaran en el cine mexicano filmes como *La barraca* se contribuía a la generación de productos culturales, filmes en este caso, que en sus planteamientos llevaban

también implícito el juicio y la condena moral contra quienes en España se habían adueñado del poder a costa de una tragedia social. Paradójicamente, y a consecuencia de la ya mencionada división en México de un hispanismo conservador y un hispanismo progresista, *La barraca* se produjo en un contexto cultural del cine mexicano en el que a la vez menudeaban significativamente en el cine nacional las aproximaciones cordiales y nostálgicas a la que, para buena parte de los mexicanos, además de los migrantes “antiguos”, era y seguiría siendo siempre “la madre patria”. Así, la mirada entre nostálgica y a la vez crítica que sobre Valencia y la Guerra Civil parecía plantear *La barraca*, contrastaba fuertemente con la mirada que sobre España, lo español y los españoles se contenía en *Los hijos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1944), tan exitosa como su secuela *Los nietos de don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1945).

Esto porque con filmes como los de Pardavé, y los de corte similar que se harían después, el cine mexicano parecía homenajear a España y a todos sus hijos en México, en un diálogo cultural cifrado en el que diplomáticamente se condenaba al régimen dictatorial del gobierno español, la dictadura de Franco, al negarse a establecer relaciones diplomáticas con él, y producir filmes como *La barraca*. Por otro lado se homenajeara fuertemente a la cultura española y su importancia para México en filmes como los de Don Venancio, pero desde perspectivas que omitían por completo tanto la tragedia social reciente de España como el diferendo diplomático e ideológico entre los dos países involucrados.

Era claro que existía una parte de la sociedad mexicana que no solamente veía con buenos ojos a la dictadura de Franco en España, sino que lanzó voces de alarma por la llegada a México del exilio español, que con una pesada cauda de epítetos y suspicacias habrían de sorrear la difícil empresa de lograr asentarse con dignidad y prestancia (como trataron de hacer Batiste y su familia en el filme *La barraca*), en un contexto como el mexicano de los años cuarenta del siglo xx, en el que por fortuna sus gobiernos (desde el cardenismo y en lo sucesivo), blasonaban de ser en aquellos años los propios de una nación democrática, moderna, laica y de puertas abiertas para los perseguidos del mundo, tanto por la Guerra Civil española como por la Segunda Guerra Mundial.

Así, los exiliados de la República española se establecieron en México, con sus familias. Se incorporaron al mundo académico, en la UNAM, o en la que fue primero conocida como La Casa de España en México, luego convertida en El Colegio de México, y se incorporaron cada vez más también al mundo cinematográfico, en el que coexistieron con los españoles emigrados antes, en el mundo de la dirección, la actuación, la escenografía, la dramática fílmica (estructura de argumentos, adaptaciones y guiones, para multitud de filmes mexicanos), la cartelística y, a la larga, se fusionaron por completo con la vida nacional y la sociedad mexicana, hasta un punto tal que contribuyeron, junto con el talento mexicano, al engrandecimiento no únicamente del cine mexicano, sino de la actividad académica, científica y artística del país en su conjunto.⁶

A la larga las tensiones entre ambos tipos de migrantes españoles en México nunca disminuyeron, y en algunos momentos cobraron tintes agudos, hasta el punto de que avanzados los años cuarenta, terminada la Segunda Guerra Mundial, y cuando quedó claro que los países Aliados triunfantes no propiciarían el derrocamiento de Francisco Franco en España, en México se constituyó en noviembre de 1946, bajo la mirada aprobatoria de la condena oficial/diplomática del gobierno mexicano al régimen franquista, la Federación de Organismos de Ayuda a la República Española (FOARE), que integraba no únicamente a los exiliados de la guerra, sino a los ciudadanos mexicanos de pensamiento progresista y solidario con el exilio. Así, esta organización no solamente concretó el derecho de vivir en paz y con dignidad para aquellos españoles exiliados en la tierra en que se les había acogido, sino que también demandó al gobierno mexicano, a través del periódico *El Nacional*, “la prohibición de la exhibición de filmes franquistas” en el país.⁷

⁶ Sobre *La barraca* véanse también Héctor Morales y Enrique Rubio [coords.], *Roberto Gavaldón. Director de cine*, México, Pronósticos para la Asistencia Pública/Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, 1996, pp. 29-33; Fernando Mino Gracia, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Cineteca Nacional, 2011, pp. 61-85.

⁷ La FOARE fue una organización de la sociedad civil española, de los exiliados ya nacionalizados como mexicanos, que en alianza con ciudadanos mexicanos que simpatizaban con ellos actuó en paralelo con el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, cuyo carácter era más bien oficial-gubernamental.

En respuesta oficial del gobierno mexicano se estableció por tanto que “como consecuencia de las gestiones hechas por la FOARE contra la exhibición de filmes franquistas en nuestro país, el Lic. Antonio Castro Leal, [entonces] Director de Censura Cinematográfica, aclaró a dicha organización que [un] noticiario que estaba siendo exhibido en el cine Metropolitan no había sido supervisado y su demanda sería atendida”.⁸ Muy probablemente se hacía referencia al noticiario fílmico propagandista de España que se llamaba *NoDo* (acrónimo de Noticiario y Documentales de España, entre 1942-1981), y que efectivamente era la cara mediática de la España franquista frente al mundo, con especial énfasis para su difusión en las naciones latinoamericanas antes de las proyecciones cinematográficas en salas. Así, y ante la respuesta oficial mexicana, “la FOARE insistió en que la opinión pública esperaba la prohibición completa de filmes franquistas, incluyendo aquellos proporcionados por los distribuidores desde la ruptura de relaciones con Franco, como un acto que honra al gobierno y al pueblo de México”.⁹

El nuevo panorama de la segunda posguerra planteaba enormes dificultades tanto para España como para el gobierno mexicano, puesto que ambas naciones también buscaban consolidar una zona de hegemonía política-cultural en Latinoamérica, por el argumento del ascendiente cultural (España), o por el argumento de ser un modelo para seguir (México), por la gran revolución social que se había vivido en el principio del siglo xx. De ella México había emergido, se sostenía en el discurso político y diplomático, como una nueva gran nación, moderna, democrática, en desarrollo y como gran promesa de ser potencia en los años por venir, como para tolerar una posible hegemonía de la España conservadora entre las que México veía como sus “hermanas repúblicas”, a las que podría servir de ejemplo y guía.

Se desarrollaban en la realidad, en consecuencia, varias confrontaciones. La geopolítica entre España y México, en primera instancia.

⁸ Archivos Nacionales de Washington. Reporte sobre las actividades de la FOARE en México enviado en noviembre de 1946 por la Embajada de Estados Unidos en México al Departamento de Estado. Archivo clasificado con la clave NAW812.4061/MP11-746. 812.4061, que corresponde a asuntos culturales de México y en el que las iniciales MP refieren asuntos de la cultura cinematográfica (*motion pictures*).

⁹ *Loc. cit.*

La diplomática en segundo lugar, y la ideológica-cultural. Esto último porque, por una parte los emigrados españoles conservadores y católicos, simpatizantes de la dictadura, tenían de su lado a los sectores sociales mexicanos del mismo corte ideológico. Juntos estaban contra los exiliados republicanos, progresistas, laicos, de pensamiento moderno, liberal. Estos últimos, como elites intelectuales y científicas, tenían de su lado a los sectores mexicanos de similares afinidades políticas, ideológicas, artísticas y culturales.

Finalmente, este debate interno de México, seguido del debate entre la península ibérica y Latinoamérica, encabezado en lo fundamental por España con su Consejo de la Hispanidad y México con su Revolución, ocurría en el nuevo escenario bipolar del mundo en plena Guerra Fría, cuando Estados Unidos y los otros Aliados triunfantes en la Segunda Guerra Mundial ya habían decidido no solamente no derrocar regímenes dictatoriales como el de Franco en España o el de Hiro Hito en Japón. Ahora se veía como una necesidad el sostenerlos, porque se les quería como barrera de contención contra la temida expansión del comunismo en Europa o en Asia. Así, la dictadura franquista terminó convertida en el adalid europeo en defensa del mundo judeo-cristiano-católico, frente al “comunismo ateo” de la URSS y todos los países de Europa central y del Este, integrantes de su órbita de influencia.

En ese panorama, los gobiernos “revolucionarios” de México procuran mantener el equilibrio entre los confrontados al interior del país, y eso explica por tanto que en el mundo social los intelectuales exiliados terminen en general en la academia, la ciencia y la cultura, y los migrantes previos permanezcan y florezcan en el mundo industrial-empresarial-comercial. En consecuencia, son entendibles también las contradicciones implícitas en la realización paralela de filmes tan significativos como *La barraca*, por sus planteamientos y sus alcances, a la vez que se realizan otros, como *Los hijos de don Venancio*, y luego *Los nietos de don Venancio*, ya comentados anteriormente. Estos últimos evidencian, en todo momento, que la propia estructura empresarial del cine mexicano tiene la vista bien puesta en conservar las relaciones comerciales (de distribución y exhibición), del cine mexicano en España, incluso si para el efecto se homenaja a la España franquista.¹⁰

¹⁰ Aquella situación tan peculiar entre España y México es abordada en Amann, *op. cit.*

Esto explicaría por tanto que la publicidad de la prensa sobre *Los nietos de Don Venancio*, en 1946, dijera que se trataba de “una película que servirá para que los españoles quieran aún más a México y los mexicanos aún más a España”. De esta manera, procurando evitar las referencias a bandos, subgrupos, rencillas o diferendos, entre los españoles republicanos y exiliados, y los migrantes de antaño, y entre sus respectivos aliados mexicanos, lo que no se podía concretar en la realidad política y diplomática se buscaba que se concretara en el imaginario social a través del discurso fílmico. Colateralmente, la crítica cinematográfica en la prensa pareció complementar aquellos propósitos con discursos conciliatorios en los que se establecían planteamientos como los siguientes: “Al estallar los aplausos entusiastas en el cine Chapultepec *ayer, cuando fue proyectada en la pantalla la película Los nietos de Don Venancio, México y España se dieron un abrazo simbólico*”.¹¹ Pese a aquel “abrazo”, el de la ficción fílmica que parecía querer concitar el de una realidad anhelada por diversos sectores, pero nunca concretada, la rencilla continuaría.

Cuando la película *Pepita Jiménez* fue publicitada como “la mejor película española del cine nacional después de *La barraca*”, se confirmó con el tiempo no solamente que ambos filmes “fueron lo único rescatable entre las muchas ‘españoladas’ que hizo el cine mexicano de la llamada ‘época de oro’, al grado de no merecer esas dos películas tal calificativo”.¹² Se confirmó además que a cada paso aparentemente en sentido conciliatorio a través del cine mexicano, sucedía en realidad que la herida diplomática se abría una vez más.

Esto fue evidente cuando otro posible proyecto de Emilio Fernández con tema español, derivado de la notoriedad alcanzada por *Pepita Jiménez* desde su reproducción y que habría podido rodarse en España misma, no pudo concretarse porque cuando se planeó, en 1945, todavía no eran propicios los tiempos para los ánimos de conciliación, por más que a propósito de Don Venancio y sus hijos así se proclamara. Se publicó en la prensa mexicana, respecto a aquel proyecto de Fernández en España, y lamentablemente abortado, lo siguiente:

¹¹ Ángel Alcántara Pastor, “El antiguo amor de Don Venancio”, en *El Universal Gráfico*, viernes 14 de junio de 1946, pp. 12-15.

¹² Emilio García Riera, *Emilio Fernández 1904-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 1987 (Cineastas de México 3), p. 82.

Águila Films, la compañía que producirá *Pepita Jiménez*, ha planeado el siguiente negocio: el dinero que produzca en España la exhibición de *Pepita Jiménez* no podrá salir del país, pues el gobierno franquista prohíbe tal cosa; en vista de lo anterior, Águila Films producirá con ese dinero una película en la propia España: proyectan la filmación de *Fuenteovejuna*, bajo la dirección de Emilio Fernández, quien se trasladará a la península en los primeros seis meses de improbable descanso. El proyecto es bueno, pero ¿permitirá el gobierno de Franco la filmación de *Fuenteovejuna*?¹³

La pregunta final, planteada por la periodista Lucila Balzaretto era, desde luego, muy pertinente y muy ilustrativa de lo que ocurriría tras las bambalinas de las relaciones empresariales, culturales y cinematográficas entre ambos países, que no acababan de cuadrar con las relaciones político-diplomáticas. Seguramente el régimen franquista no autorizó la realización de aquel proyecto, porque el argumento de Félix Lope de Vega y Carpio, proveniente del Siglo de Oro de la literatura española (con la obra en cuestión publicada en 1619), contenía tintes marcadamente políticos, y contestatarios frente a la tiranía. Esos factores sin duda alguna no concitaban ninguna simpatía dentro de la elite política y diplomática del gobierno franquista, que por supuesto no estaba dispuesta a sentirse evidenciada o cuestionada, así fuera de manera subrepticia, mediante la trama dramática construida por Lope de Vega y adaptada para un filme, que quizá podría resultar “explosivo”.

El proyecto era inviable sobre todo si, además, se tendría en él la dirección de un cineasta del único país más reacio a reconocer a la dictadura, que así era condenada moralmente, y confinada al ostracismo diplomático en el que se había quedado cuando, al fundarse la Organización de las Naciones Unidas en 1945, España quedó excluida de dicho organismo por su pasado pronazi, y por su talante fascista, pues con apoyos del fascismo europeo Franco había alcanzado el triunfo en la Guerra Civil y, finalmente, el poder en abril de 1939. Un poder que en la posguerra se le permitió conservar a condición de que fuera el fiel cancerbero de las “democracias occidentales”, las triunfantes en la Segunda Guerra Mundial, para contener los ánimos expansionistas ideológicos de la URSS, tanto en Europa como en el resto del mundo

¹³ Lucila Balzaretto, *El Popular*, México, 19 de mayo de 1945. Citado en García Riera, *op. cit.*, p. 81.

de habla hispana, de raigambre cultural occidental y judeocristiana, que en la Guerra Fría enarbolaría a la cristiandad como la némesis del comunismo.

Mientras todo aquello se desarrollaba en la arena geopolítica y diplomática, terminada la Segunda Guerra Mundial, y en México el gobierno de Manuel Ávila Camacho, la historia de las adaptaciones literarias españolas en el cine mexicano continuó con muy diversos filmes, y de muy diversos géneros, de entre los cuales destacaron sobre todo *La Malquerida* (de Emilio Fernández, 1949, basada en la obra homónima de Jacinto Benavente), *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950, basada en Benito Pérez Galdós), *La hija del engaño* (de Luis Buñuel, 1951, basada en *Don Quintín el amargao*, de Carlos Arniches), *Señora ama* (de Julio Bracho, 1954, basada en la novela homónima de Jacinto Benavente), y *Nazarín* (de Luis Buñuel, 1958), también basada en la obra del mismo título de Benito Pérez Galdós.¹⁴

Respecto a *La malquerida* diría Jacinto Benavente, el autor de la obra española base, que a la película “no la reconocía ni el Cristo que la parió, pero [...] era un buen filme”.¹⁵ No obstante lo anterior, y pese a los arrebatos iniciales de Emilio Fernández, cuando supuso que su filme sería acremente condenado en España e inclusive en México, *La malquerida* conoció a final de cuentas un buen éxito de público, a uno y otro lados del Atlántico. Aunque la crítica cinematográfica en prensa se dividió en ambos territorios, entre los que la denostaban y los que la homenajearon, no dejaron de reconocerse diversos méritos en aquella adaptación mexicana sobre un drama en el que una madre y su hija, enamoradas del mismo hombre, originan la muerte de este y un funesto desenlace para todos en la historia.

A final de cuentas, y hasta cierto punto de manera un tanto peculiar y sorpresiva, si se considera la historia anterior de Fernández con

¹⁴ Sobre el *Nazarín* de Buñuel, y también sobre *La hija del engaño* y el cine buñueliano en general, el lector interesado puede acudir a la muy interesante entrevista al cineasta hispano-mexicano en José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986 (serie Genio y figura), pp. 121-130. Una obra muy útil que aborda todas las adaptaciones de Benito Pérez Galdós en el cine mexicano es John H. Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*, Difusión Cultural UNAM/Universidad de Maryland, México, 2008 (col. Miradas en la oscuridad).

¹⁵ García Riera, *op. cit.*, p. 148.

su *Pepita Jiménez*, que ni siquiera logró ser exhibida en España, *La malquerida* acabó por ser bien recibida, finalmente, por la crítica y las audiencias españolas, desde su estreno mismo en Madrid y aquello fue notorio cuando se publicó en México una nota proveniente de España, en la que se hablaba sobre el “Inenarrable éxito [que] tuvo el estreno de *La malquerida* en Madrid, al que asistieron muchas personalidades”.¹⁶ Llena de elogios por la comunidad misma de la industria fílmica española en la época, *La malquerida* ha sido también bien valorada por una parte de la historiografía fílmica española posterior, de acuerdo con la cual Carlos Fernández Cuenca, importante historiador español de cine, escribió sobre la película el siguiente análisis:

Para evitar incurrir de nuevo en el error de ambientación de *Pepita Jiménez*, Emilio traslada la acción de *La malquerida* de la meseta castellana a la altiplanicie de Méjico. No es la casa de labor de El Soto, sino una típica hacienda mejicana el lugar de la acción. Y el problema dramático de pasiones frenéticas, de amor y celos, de insidias y de lealtad que llega hasta el crimen, no pierde un ápice de su terrible contenido, antes bien consigue una plenitud asombrosa. Emilio Fernández ha recreado la acción de *La malquerida* sin apartarse lo más mínimo del espíritu de la obra original, sin traicionar nada de su contenido, de su proceso psicológico y de sus situaciones claves. Y con todo ello, trasponiendo al punto de vista cinematográfico el punto de vista teatral, *consiguió uno de sus films magistrales*, digno enteramente de la gloria del dramaturgo español [Jacinto Benavente].¹⁷

En adición a aquella adaptación benaventina, y aunque Julio Bracho dirigió en España *Señora ama*¹⁸ y Buñuel dirigió también sus filmes mexicanos basados en literatura española, sería más acertado establecer que el cine mexicano, con Dolores del Río en filmes de similar raíz literaria, tuvo sus mejores éxitos, además de en *La malquerida*, sobre todo en *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950), que ha

¹⁶ *Semanario Claridades*, Madrid, 16 de julio de 1949, reproducido en García Riera, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷ Carlos Fernández Cuenca, *Homenaje a Emilio Fernández*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1961, p. 19, citado en García Riera, *op. cit.*, p. 155. Los corchetes son míos.

¹⁸ Véase al respecto Emilio García Riera, *Julio Bracho 1909-1978*, Guadalajara, CIEC/Universidad de Guadalajara, 1989 (Colección Cineastas de México 1), pp. 88-92 y 292-297.

sido considerada, cada vez más en el tiempo, como una de las mejores adaptaciones de la literatura española en el cine mexicano.¹⁹

En virtud de todo lo expuesto, una conclusión de esta aproximación a la incidencia del exilio español en México, de su coexistencia con los españoles migrados previamente, y del impacto de la literatura española adaptada para nuestro cine, es la de que nunca fue tanta la presencia y el impacto de todas aquellas obras como el que se tuvo en los primeros sesenta años del cine nacional. Aquello ocurrió precisamente cuando desde un punto de vista gubernamental y diplomático estuvieron rotos los nexos entre los gobiernos de los dos países, y a la vez cuando la efervescencia de las colonias españolas en México, la “antigua” y la republicana, reproducían entre sí, en suelo mexicano, el diferendo que los había confrontado en la España de la Guerra Civil. De esta manera, ambos grupos concitaban a la vez a los dos sectores de la hispanidad nacional mexicana: la hispanidad de los sectores hispanófilos de raigambre católica, tradicionalista y conservadora, que simultáneamente era antiestadunidense, anticomunista, panista más que priísta, y enfatizadora siempre del apego por “la madre patria”, y por sus ilusas pretensiones de sentirse como una hispanidad heredera de Los Caballeros de Colón. Esto los identificaba con organizaciones y movimientos mexicanos de ultraderecha, como el sinarquismo (que databa de los años treinta, y había sido demasiado cercano al fascismo europeo, como el falangismo español), y muy cercano después también a agrupaciones semiclandestinas y reaccionarias como El Yunque, cuyo poder se ha sentido siempre con mayor fuerza en la región del Bajío mexicano. Frente a aquel grupo de la hispanidad mexicana se alzaba el de los mexicanos hispanistas pero simpatizantes de los

¹⁹ Para mayor ahondamiento sobre este filme tan importante en la filmografía mexicana basada en literatura española, y en relación con la literatura galdosiana trasladada al cine mexicano, el lector interesado puede acudir, además de a Sinnigen ya citado, también a obras recientes como Ulises Íñiguez Mendoza, “De España a México: liberales y conservadores en el siglo XIX. *Doña Perfecta* de Pérez Galdós (1876) a Alejandro Galindo (1950)”, en Ulises Íñiguez Mendoza [coord.], *Transmutaciones de la literatura al cine mexicano. Cuatro estudios de caso: 1950 a 2016*, México, Plaza y Valdés, 2020, pp. 21-71. También a Francisco Peredo Castro, “*Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950). Joya de la literatura española/obra cumbre del cine mexicano”, en Francisco Peredo Castro e Isabel Lincoln-Strange Reséndiz [coords.], *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre cine, prensa y literatura*, México, Coordinación de Difusión General-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM, 2020 (Col. Miradas en la oscuridad), pp. 331-360.

exiliados, en su carácter de comunidades intelectuales de vanguardia, progresistas, culturalmente modernos y cercanos a las izquierdas en política, lo cual conformaba dos grupos de españoles, y dos grupos de mexicanos hispanistas fuertemente diferenciados y en algunos momentos, como hemos visto, relativamente enfrentados.

En última instancia, este fenómeno cultural, el de la hispanofilia del cine mexicano, entraña una de las más peculiares paradojas culturales de México, porque se desarrolló precisamente en el marco de un Estado que se proclamaba como laico, progresista y antifranquista, pero con unos sectores empresariales de la industria cinematográfica que ideológicamente eran más cercanos de lo que se quería suponer (y reconocer) a la España de Francisco Franco. Convertida en heraldo de la cristiandad para Occidente, frente al comunismo de la URSS, aquella España no cejó nunca en sus empeños de acercarse e interactuar en México, a través de los sectores ultracatólicos nativos del país que desde el sexenio alemanista en adelante volvieron por sus fueros y minaron paulatinamente el desgastado laicismo del Estado mexicano. De esta manera, la hispanofilia del cine mexicano sería una manifestación de aquella contradictoria paradoja en las relaciones diplomáticas y culturales entre la España de la dictadura franquista y el México “revolucionario”, que a partir del gobierno de Miguel Alemán lo sería cada vez menos. A su vez, el régimen de Francisco Franco nunca cejó en su empeño, a través de diversos agentes diplomáticos y hasta de espías y enviados diversos, por vencer la reticencia del gobierno mexicano para reconocerlo. No lo consiguió nunca, y las relaciones diplomáticas entre México y España se reanudarían hasta la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975. Pero mientras tanto las relaciones culturales, y dentro de ellas las cinematográficas, se mantuvieron firmes, y florecieron, incluso con los dos bandos de la hispanidad existentes.