

Lago, P. y Ponce de León, L. (2012). Creatividad y tecnología en la orientación de nuestros futuros músicos. *Revista Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 10(2), 136-147. <https://revistas.uam.es/reice/article/view/3060>

Navarro, J. L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 19(3), 143-160. <https://doi.org/10.24320/redie.2017.19.3.675>

Pansza, M. (1986). *Pedagogía y Currículo*. Gernika.

Polanco Olmos, R. (2013). La orientación académica y profesional en los conservatorios de música. *Artseduca*, 5, 58-69. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4339753>

Ponce de León, L., & Lago, P. (2009). Necesidades de orientación en los conservatorios profesionales de música. *Revista Electrónica de LEEME*, 24, 63-76. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9795/9222>

Roberts, B. (2004). Who's in the mirror? Issues Surrounding the Identity Construction of Music Educators. *The Scholarly Electronic Journal of Mayday Group*, 3(2), 2-42. [http://act.maydaygroup.org/articles/Roberts3\\_2.pdf](http://act.maydaygroup.org/articles/Roberts3_2.pdf)

Ruiz, J. M., Barreto, G. y Blanco, R. (2007). Flexibilidad en planes de estudios universitarios. *Pedagogía y Saberes*, 26, 9-17. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/6821/5563>

Scheib, J. W. (Septiembre de 2007). Music teacher socialization and identity formation: Redesigning teacher education and professional development to enhance career satisfaction [Ponencia]. National Symposium on Music Teacher Education, Greensboro, NC. [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=en&user=hjRbNSEAAAAJ&citation\\_for\\_view=hjRbNSEAAAAJ:qjMakFHDy7sC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=hjRbNSEAAAAJ&citation_for_view=hjRbNSEAAAAJ:qjMakFHDy7sC)

UNESCO. (1998). Conferencia Mundial sobre la Educación Superior. La educación superior en el siglo XXI: Visión y acción. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000116345>

Vilar, J. M. (2008). Jóvenes músicos, formación académica y mundo laboral. *Musiker*, 16, 341-350. <https://core.ac.uk/download/pdf/11502464.pdf>

Williams, K. (2005). Reshaping Dreams: "A Life with Music" or "A Life in Music"? *American Music Teacher*, 55(2), 71-73. <https://www.proquest.com/openview/c511bbda064c097eb600355e8748a7c4/1?pq-origsite=gscholar&cbl=40811>

# La cinematografía mexicana como discurso nacional: las bases del antiyanquismo

## Mexican cinematography as a national discourse: the bases of anti-Yankeeism

**Marco Antonio Flores Moreno**

[marco.flores.moreno@gmail.com](mailto:marco.flores.moreno@gmail.com)

Universidad Nacional Autónoma de México

<http://orcid.org/>

### Resumen

Se mostrará cómo la cinematografía nacional transitó de ser una diversión para la oligarquía a un producto de consumo popular, ligado a la inversión estatal y a las necesidades de la política. Se podrá ver cómo desde el gobierno de Porfirio Díaz (Oaxaca, 1830-1915) hasta los inicios del gobierno de Manuel Ávila Camacho (Teziutlán, 1897-1955), se trató de articular un sentido de nacionalismo a través del cine. De esta manera, el gobierno trató de controlar los valores de la mexicanidad y dictar un papel a cada sector de la sociedad. Palabras clave: Cinematografía, mexicanidad, nacionalismo

### Abstract

It will be shown how national cinematography went from being a diversion for the oligarchy to a popular consumer product, linked to state investment and the needs of politics. It will be possible to see how from the government of Porfirio Díaz (Oaxaca, 1830-1915) to the beginning of the government of Manuel Ávila Camacho (Teziutlán, 1897-1955), an attempt was made to articulate a sense of nationalism through cinema. In this way, the government tried to control the values of Mexicanness and dictate a role to each sector of society.

Keyword: Cinematography, mexicanness, nationalism

Desde su aparición a principios del siglo XX en México, el cine hizo creer a las recientes audiencias que se trataba de historias verídicas o, al menos, inspiradas en hechos reales, por medio de recursos visuales y narrativos varios, pues como menciona Peter Burke el poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos (2001, p. 202). De esta manera, las cintas se convirtieron en fuentes más o menos creíbles de información para las mayorías, más aún, los unificó a pesar de contar con hondas contradicciones entre sí.

La llegada del cine tuvo lugar en 1896 de la mano de Claude Bon Bernard y Gabriel Veyre, empleados de los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo. La sensación entre la élite y el gobierno dio pie a la realización de una serie de vistas cinematográficas en las que se retrató al presidente de la república como El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec o El general Díaz recorriendo el Zócalo (Reyes, 1995, pp. 119-137). La proyección de vistas pronto se convirtió en entretenimiento popular, a pesar de que la temática estaba limitada a documentar eventos sociales o políticos y en menor medida actividades cotidianas. El alza en la demanda propició un incremento de la oferta de sitios adaptados para la proyección de las vistas cinematográficas y, por consiguiente, el abaratamiento de los costos de entrada. El incipiente cine mexicano nacía prácticamente como un entretenimiento al alcance de las mayorías.

El estallido de la Revolución en noviembre de 1910, aportó nuevos temas como las giras antirreeleccionistas de Francisco Ignacio Madero González (Parras de la fuente, 1873-1913), realizadas por los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva. De esta manera, casi incidental, la efervescencia política de la Revolución Mexicana hizo de la cinematografía nacional un medio para informar a los espectadores en tiempo casi real del avance de las armas (Vázquez, 2010, pp. 27-28). No obstante, el protagonismo político y filmico de Madero fue ensombrecido por el general José Doroteo Arango Arámbula, alias Francisco Villa, (La coyotada, 1878-1923), quien comprendió el valor de los medios de comunicación para conservar su legado en la historia y el imaginario colectivo.

Arango firmó un contrato con la compañía estadounidense Mutual Films (Méndez Lara, 2020, pp. 213 - 240) en 1914 para grabar sus batallas y escenificarlas cuando fuera necesario. La imagen de esta estrella militar y cinematográfica, que quizás había sido como un héroe del medio Oeste, tuvo un giro de 180 grados después del asalto a la ciudad de Columbus, Nuevo México, por las fuerzas villistas en 1916. El cine hollywoodense se encargó de reformular un estereotipo poco afortunado de los mexicanos, mostrándolos como bandidos o sanguinarios salvajes (García Riera, 1987, pp. 19-25), imagen que pervivió en la cinematografía estadounidense por varias décadas.

En el interludio de la Revolución, el general Venustiano Carranza (Cuatro ciénegas, 1859-1920) fue electo como titular del Ejecutivo. El gobierno carrancista comprendió el poder del cine sobre las mayorías. Cinco meses después de haber ganado la presidencia, el 1 de octubre de 1919 creó el Departamento de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación, que calificaba las películas, permitiendo o prohibiendo la exhibición sin derecho a segunda oportunidad, publicando el Reglamento de Censura Cinematográfica en el Diario Oficial (Aviña, 2004, p. 17).

Durante los gobiernos de Álvaro Obregón Salido (Siquisiva, 1880-1928) y Francisco Plutarco Elías Calles (Heroica Guaymas, 1877-1945), el cine tuvo menos atención oficial que en tiempos de Venustiano Carranza. No se alentaba

la realización de documentales que dieran reflejo de las luchas de poder (García Riera, 1998, p. 53), pareciera que su mayor preocupación estaba en establecer mecanismos de censura para neutralizar la imagen negativa del mexicano en las películas norteamericanas sin crear estímulos ni proteger de la competencia a la industria y permitir el libre comercio de películas (Reyes, 1987, p. 92). En otras palabras, para la nueva oligarquía revolucionaria prometer facilidades a los exhibidores estadounidenses traería el reconocimiento de Washington y la censura evitaría alimentar cualquier derrocamiento presidencial.

En resumen, para la historia de la cinematografía nacional, la Revolución dio las bases de una estética nacionalista y para una futura industria del entretenimiento. Las películas ficticias, o no, se convirtieron en una fuente para el estudio de la historia revolucionaria, desde el descontento ante el gobierno de Díaz y las obvias contradicciones de la lucha revolucionaria y el protagonismo de sus caudillos. Más aún, hizo del cine una estrategia para propagar ideologías y contar la historia nacional a modo, en donde el campo fue escenificado y al tiempo folclorizado en la llamada época de oro.

### **Nuevo gobierno, nuevos ricos y nuevas estrellas en la pantalla**

La industria cinematográfica nacional, al finalizar una guerra de casi veinte años, no quedó en las mejores condiciones para satisfacer al mercado interno. Tampoco ayudaron la crisis económica para estimular una industria propia y la competencia de los distribuidores norteamericanos que tenía todo para satisfacer la demanda nacional y extranjera. Aunado al contexto americano, la Primera Guerra Mundial alejó la posibilidad de acceder al cine europeo, dejando a los estadounidenses como proveedores de películas e incluso de cinta virgen.

Al concluir la Revolución, México se adentró en un proceso de institucionalización, que fue cimentado con el asesinato del presidente Álvaro Obregón en 1928, concluyendo la afanosa reelección caudillista. Esta etapa, además de consolidar las bases del sistema político, también coincidió con un insípido renacer de la industria nacional mexicana y la transición del cine silente al cine sonoro. A pesar de la novedad tecnológica, el cine sonoro no fue bien recibido. Se trataba de una proyección con sonidos e intertítulos en inglés, algo que tampoco fue atractivo considerando que gran parte de los espectadores eran analfabetas.

Los gobiernos de Emilio Portes Gil (Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1890 - Ciudad de México, 1978) y Pascual Ortiz Rubio (Morelia, Michoacán 1877 - Ciudad de México, 1963) fueron claves para germinar la industria cinematográfica nacional. En esos años se fundaron nuevas empresas cinematográficas, se filmaron las últimas películas mudas y se realizaron los primeros ensayos sonoros. Durante sus administraciones trataron de intervenir a favor de la realización de películas mexicanas. El presidente Portes Gil emitió en mayo de 1929 un decreto que prohibía los intertítulos en idioma diferente al

español (Dávalos, 1979, p. 79). En 1930, estudios Azteca fueron adecuados para filmar en exteriores y acondicionaron laboratorios; los estudios México Films, Industria Cinematográfica y Nacional Productora (García Riera, 1993, p. 64).

En julio de 1931, el presidente Ortiz Rubio elevó los aranceles de importación a los filmes extranjeros, en apoyo a una campaña nacionalista aprobada por la Cámara de Diputados (Maza, 1973, p. 205). No obstante, la industria americana hizo saber que no pagaría más impuestos de los convenidos anteriormente e incluso amenazó con suspender la remisión de sus películas. Esta estrategia fallida no logró detener la penetración de los estudios estadounidenses, pues la incipiente industria nacional no contaba con la capacidad de proveer al mercado que había crecido gracias al abastecimiento de películas del vecino país del norte.

La coartada del Estado para estimular el surgimiento de la industria filmica nacional a través del aumento de impuestos había sido infructuosa al intentar proteger un sector apenas naciente. Si bien el gobierno tuvo que retractarse y perder ante la presión de Hollywood, no desanimó a la iniciativa privada. Un grupo de empresarios se asociaron para crear la Compañía Nacional Productora de Películas, CNPP, (García Riera, 1993, p. 28). Los ejecutivos de la Compañía pusieron su mira en una nueva versión de Santa (Peredo, 1917), una novela de Federico Gamboa publicada en 1903. El argumento se adaptó a los reglamentos de censura, no había política de por medio ni historia que recordara las rencillas caudillistas. En resumen, Santa fue la primera producción exitosa de la nueva industria sonora nacional cuya importancia residió en el esfuerzo financiero y de producción, desplegada para congregarse en su realización a los elementos técnicos y artísticos formados para el rodaje de la cinta y grabada con sonido directo (Dávalos, 1979, p. 80).

El triunfo de Santa ocurría en paralelo con otros acontecimientos que de a poco contribuyeron al andamiaje de la cinematografía nacional. En diciembre de 1930, llegó el conocido cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien venía como emisario de la Mexican Film Trust con el objetivo de producir un filme sobre la mexicanidad, que meses más tarde se llamó ¡Qué viva México! (De la Vega, 1998, p. 42.). Aunque Eisenstein nunca vio terminado su trabajo, su presencia fue factor decisivo para el cine y la cultura nacional pues su obra sintetizó las ideas y experiencias estéticas, creando un modelo artístico de la mexicanidad, afianzando las intenciones del gobierno posrevolucionario para catalizar el cine para legitimarse ante las masas.

## **El discurso nacional cuadro a cuadro**

El éxito de Santa y la novedad de Eisenstein no fueron suficientes para impulsar al cine mexicano, al año siguiente apenas se realizaron seis producciones. La industria era apenas un puñado de empresarios que invertía, a pesar de las complicadas condiciones económicas y de una transición política que no parecía terminar. La industria nacional había terminado dos o tres películas anuales de baja calidad, mientras que en los Estados Unidos

se estrenaban cada año alrededor de 200 cintas. Para 1934, México tenía un mercado de 16 millones de habitantes de los cuales dos terceras partes eran analfabetas (García Riera, 1993, p. 119 y 120).

Si bien es cierto que, las presidencias de Portes Gil y Ortiz Rubio fueron significativas para la cinematografía, fue hasta la presidencia del general Lázaro Cárdenas del Río (Jiquilpan, Michoacán, 1895-1970) que la industria fílmica del país se afianzó: se contaba con la infraestructura necesaria, con temáticas aceptadas por el gobierno y el público, e instrumentos gubernamentales de control. El presidente Cárdenas creó el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP) en diciembre de 1936, con la tarea de vincular y vigilar al gobierno con los diversos medios de comunicación nacional y extranjeros. En lo que respectaba al cine, correspondía al DAPP dos actividades definitorias: la edición de películas cinematográficas informativas, educativas y de propaganda y, también, la autorización para la exhibición comercial de películas en el país y la exportación de producción nacional, entre otras funciones.

La formación del DAPP arrebató a la Secretaría de Educación Pública asuntos que habían sido de su competencia en materia de cinematografía. Con la vigilancia del Departamento, el cine se sumó a los objetivos del nuevo régimen. Se potenciaba, por un lado, el valor como instrumento cohesionador que se concedía desde entonces en ese medio y por el otro la necesidad de poner un dique a las campañas de propaganda cinematográfica orquestada por norteamericanos, alemanes, ingleses y franceses en suelo mexicano (Sánchez de Armas, 2022, s.p.).

El cardenismo actuó en favor del desarrollo de la cinematografía del país, ejemplo de ello fue la creación de la empresa estatal Financiadora de Películas, dedicada a proporcionar préstamos para la producción (Schnitman, 1984, p. 41). Para 1934 el gobierno apoyó la creación de la productora Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima (CLASA), la más importante compañía productora y distribuidora de películas mexicanas, de la cual surgieron varias películas que reflejaron el creciente interés por el indigenismo como artilugio del nacionalismo mexicano. Esta institucionalización fue determinante para edificar la llamada época de oro del cine mexicano y crear narrativas de interés para el Estado.

Las películas exhibidas durante el cardenismo, y anteriores, no pretendían generar una conciencia histórica, pero al igual que los símbolos patrios, éstas se hicieron parte de la identidad nacional. Como señala Vázquez Mantecón lo que había nacido como una serie de imágenes restringidas a la élite, comenzó a ser difundido a un espectro más amplio de la sociedad. Un proceso que tiene que ver, sin duda, con la conformación de los imaginarios (2005, p. 110). El apoyo del gobierno de Cárdenas a películas como *Redes* (Zinnemann y Gómez Muriel, 1934) y *¡Allá en el Rancho Grande!* (Fuentes, 1936) demostraba el papel del Estado en la promoción del mestizaje y el reconocimiento al indigenismo, una fórmula discursiva que arraigaba a las personas a la tierra por su pasado biológico e implicaba el rechazo del extranjero.



Desde finales del siglo XIX, las clases políticas e intelectuales habían puesto en la mira al indigenismo para incentivar el nacionalismo pero la Revolución añadió un componente: el sentimiento anti estadounidense. Los financieros norteamericanos se habían hecho del control de los ferrocarriles, la minería, la tierra de explotación agrícola y de la banca en México durante el porfiriato. No resultaba extraño que se tuviera un resentimiento hacia los Estados Unidos (Hart, 2002, p. 180), de manera particular entre el sector campesino que había hecho frente a la pérdida de sus tierras, así como al abandono de éstas para migrar a los centros urbanos en donde dejaron su libertad para convertirse en mano de obra industrial.

## **La pantalla como escenario del antagonismo entre México y Estados Unidos**

En cuarenta años, después de las primeras vistas proyectadas por Claude Bon Bernard y Gabriel Veyre, el cine mexicano había sido partícipe de la progresista "pax porfiriana", el personalismo revolucionario, la parafernalia caudillista, el folclore campirano y la civitas posrevolucionaria. La llegada de Manuel Ávila Camacho (Teziutlán, Puebla, 1897-1955) en diciembre de 1940 también escribió nuevas páginas a la historia del cine mexicano al reparar en la formación de organismos específicos para controlar e incentivar a la cinematografía nacional.

El 1 de abril de 1941 se fundó el Departamento de Supervisión Cinematográfica a cargo de Felipe Gregorio Castillo, dependiente de la Secretaría de Gobernación (Díaz, 2020, p. 79), acompañado del Reglamento de Supervisión Cinematográfica, para continuar con algunas de las medidas cardenistas para proteger al cine nacional de la competencia norteamericana. Una de las disposiciones que destaca fue la creación del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, encabezado por Miguel Alemán, futuro presidente del país, y en el que estaban representadas autoridades, productores, directores y sindicatos (Peredo, 2012, p. 110). En síntesis, se trataba del Estado cooptando y corporativizando a la industria cinematográfica para sumarla a su estrategia de gobierno.

La vigilancia del estado en las pantallas llegó de la mano de la inversión. El 14 de abril de 1942 se fundó el Banco Cinematográfico, S. A., sustituyendo a la organización cardenista Financiadora de Películas, por iniciativa del Banco Nacional de México y el respaldo político del Ejecutivo. Gracias a la nueva institución bancaria, el cine nacional no tendría que financiarse por fuerza con anticipos por distribución, como era de costumbre. Ese mismo año, el Banco Cinematográfico creó la empresa GROVAS, S. A., que llegó a contar con un capital de un millón de pesos y la condicionante de realizar como mínimo 20 películas anuales, supervisadas por sus asociados: Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla (García, 1988, p. 123)

Hacia 1941 se crearon productoras como FILMEX de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein, Films Mundiales S. A. de Agustín Fink, POSA Films de Mario Fortino Alfonso Moreno Reyes «Cantinflas» y socios, y Producciones Rodríguez Hermanos de Ismael, Roberto y José de Jesús Rodríguez (García, 1988, p. 123). A estas se deben largometrajes como *El baisano Jalil* (Pardavé, 1942), *¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!* (Bracho, 1941), *¡A volar joven!* (Delgado, 1947) y *Los tres García* (Rodríguez, 1947), respectivamente.

A poco más de un mes de haber creado el Banco Cinematográfico S. A., el 22 de mayo, el presidente Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje tras el hundimiento de dos buques mexicanos. Con la entrada a la II Guerra Mundial, de acuerdo con Francisco Peredo Castro, el gobierno estadounidense, por conducto de su Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Interamerican Affairs), solicitó a Hollywood que atendiera las recomendaciones de la Casa Blanca para mejorar las imágenes de México y Latinoamérica en las películas producidas en Hollywood. De forma paralela, los Estados Unidos desarrollaron un plan para estimular la producción mexicana en retribución al esfuerzo bélico mexicano (Peredo, 2022, p. 129) La ayuda financiera debía estar correspondida por la producción de filmes como instrumento de propaganda para ganar apoyo a favor de la causa aliada entre las audiencias latinoamericanas.

Durante los años de esta faceta amistosa, a conveniencia, en México se produjeron películas como *La virgen que forjó una patria* (Bracho, 1942) y *Mexicanos al grito de guerra* (Gálvez y Fuentes, 1943). La primera, está situada en vísperas del Grito de Dolores, cuando Miguel Hidalgo y Costilla plantea al capitán Ignacio Allende que la insignia del movimiento insurgente sea el estandarte de la Virgen de Guadalupe. Por medio de una elipsis, el filme se remontaba a la Conquista para introducir a Juan Diego, interpretado por Ramón Novaro, y contar la historia de la aparición de la virgen de Guadalupe en México. El milagro de la imagen en el filme se tornaba como la figura central, resaltando su peso como elemento atemporal de unión entre los mexicanos.

La película *Mexicanos al grito de guerra* se contextualiza en los albores de la invasión francesa y fue protagonizada por el actor Pedro Infante, quien encarnaba al general Luis Sandoval. El valor de la trama giraba en colocar a Infante en el momento más desesperanzador de la guerra, tocando con su corneta el Himno Nacional, para motivar a los soldados y vencer al ejército francés. En el periodo que el gobierno estadounidense apoyó al desarrollo de la cinematografía nacional, se realizaron otros filmes que no se abordarán aquí. Consideramos que estos dos ejemplos son una manera de ilustrar cómo las producciones mexicanas insinuaban discursos a los públicos locales y latinoamericanos, enmarcados por los intereses de los Estados Unidos de una alianza continental basada en el rechazo a Europa.

La cinematografía norteamericana correspondía a su vecino del sur favoreciendo su imagen. En 1942 Alvin Gordon dirigió la cinta *Mexico builds a democracy*, México construye una democracia (Gordon, 1942). Al inicio,



el narrador introducía a los espectadores con el mensaje «México es un país progresista ... México desea unidad. México quiere un gobierno del pueblo y por el pueblo. México es progresista». De acuerdo con la narrativa, el obstáculo para lograr el progreso del modelo capitalista radica en la asimilación de los pueblos indígenas. No obstante, como lo señaló Seth Fein, se reconocían los esfuerzos del estado mexicano para llevar la democracia y la educación a las zonas rurales (1996, pp. 41-58).

Al término de la II Guerra Mundial, la sinergia en materia fílmica continuó entre las dos naciones, aunque con aristas. Para 1946, *March of Time: Tomorrow's Mexico* (Rochemont, 1946) dio una nueva visión de Cárdenas, incluso lo equiparaba con Franklin Delano Roosevelt y lo ensalzaba como liberal progresista, no un radical peligroso como había sido retratado en *March of time: Mexico's New Crisis* (S.A., 1939). Este filme pintaba al presidente Ávila Camacho como un hombre valiente que había sumado a su país a la guerra y como un político moderado, en comparación a su predecesor. La narración no omite su preocupación ante la relación de México con los países comunistas, la película sostenía que aunque el gobierno mexicano es amigo de Rusia, sigue confiando principalmente en la cooperación panamericana (Fein, 1996, p. 57).

El gobierno de Ávila Camacho fue el epítome de sus predecesores. Logró el control del cine consciente de su valor como medio de comunicación a favor de los intereses del gobierno. A lo largo de cuatro décadas el Estado reguló a la cinematografía mexicana a través de medidas fiscales y proteccionistas; fue patrocinador hasta crear una industria nacional que después tuvo que rescatar porque no había un concepto claro de empresa y de mercado. El cine no fue hasta este momento una industria como la norteamericana, era un paso más del gobierno en turno para consolidar su proyecto ideológico a través de las instituciones. El Estado, como grupo hegemónico, necesitó del cine para difundir sus valores a la vez que servía de distractor entre la población. La gradual masificación del consumo cultural a través del cine contribuyó a debilitar el sentido cívico y el debate público. Lo que había sido motivo de debate durante la Revolución se había convertido en un mero ejercicio de consumo.

Desde la década de 1920 se delinearón los estereotipos nacionalistas mexicanos, como ha señalado en algunas de sus investigaciones Ricardo Pérez Monfort (Pérez Monfort, 2003, p. 122). No obstante, la producción cinematográfica, en consonancia con la visión oficial entre 1930 y 1940, fue fundamental para transmitir un orden de ideas consecuentes con ese ideal de la mexicanidad, lo cual, no necesariamente significa la mexicanidad real, sino la versión imaginada e idealizada de la misma (Pérez Monfort, 2003, p. 314), de tal manera que de nuevo el Estado triunfaba al lograr que los mexicanos abrazaran su mestizaje.

El cine además había logrado dar cabida a la visión de conservadores y liberales al representar dos tipos de nacionalismos. El primero realizaba

las tradiciones indígenas, la familia y la religión, valores intrínsecos de lo mexicano; el segundo celebraba la modernidad después de la Revolución (Hershfield, 2006, p. 265). Los cineastas surgieron desde los grupos hegemónicos desde el porfiriato y se consolidaron con el nuevo estado posrevolucionario. Actuaron como mediadores entre el poder y los sectores marginados. Sus criterios creativos estaban influenciados por la industria hollywoodense y la política nacionalista mexicana. Dicho de otro modo, y bajo la lupa gramsciana, los directores y productores nacionales formaron un grupo hecho a la medida de los intereses del estado y de los sectores privilegiados, e integraron a la diversidad cultural en una fórmula homogénea que aceptaba los valores de los sectores populares.

Los públicos fueron receptores pasivos de un discurso uniformizado y manipulado, mientras que los productores se subordinaban a las reglas del gobierno para la obtención de financiamiento. La administración avilacamachista además de disfrutar de beneficios del cine, también gozó de la economía de guerra con el advenimiento de la II Guerra Mundial en Europa y, de alguna manera, de la recuperación económica de los Estados Unidos después de la crisis de 1929. La bonanza en el vecino país del norte le motivó a acercarse a México y negociar por primera vez un acuerdo migratorio conocido como el Mexican Farm Labor Program "Programa Bracero" (1942-1954), que permitía a los empleadores estadounidenses contratar mano de obra mexicana para laborar en los campos de estados como Texas, California o Illinois, entre otros. Sin embargo, las consecuencias de este tratado no serían las esperadas para los contratistas, ni para los trabajadores y sus familias, y mucho menos para el gobierno mexicano.

Un acuerdo de buena vecindad derivó en explotación laboral, despoblamiento de zonas rurales mexicanas y desacuerdos diplomáticos entre ambos países, situación que no pasó desapercibida para la cinematografía. El Estado apoyó la producción de películas que mostraban los terribles escenarios de la experiencia migratoria a causa de las malas condiciones laborales, y por supuesto, haciendo énfasis de la discriminación racial a la que serían sometidos por su condición indígena, que de este lado de la frontera era el eje del orgullo patriótico. Las cintas que abordaban este tipo de historias además ponían sobre la mesa el drama de la identidad cultural en la frontera norte. Hombres y mujeres, de origen mexicano, nacidos en Estados Unidos que no se asimilaban como norteamericanos y que por condición de su nacimiento habían perdido la pureza de la moralidad mexicana, un tema que fue recurrente en la cinematografía nacional.

## Referencias

Akzin, B. (1968), Estado y nación. Fondo de Cultura Económica.

Anduiza, V. (1983), Legislación Cinematográfica Mexicana. Filmoteca UNAM.

Ávila, J. (2020), Cinesonidos, Film Music and National Identity During Mexico's Época de Oro. Oxford

University Press.

Aviña, R. (2004), Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano. Océano.

Ayala Blanco, J. (1979), La aventura del Cine Mexicano. Ediciones Era.

Badía, J. (1975), La nación. Revista de estudios políticos, (202), 5-58

Bartra, R. (1987), La jaula de la melancolía. Metamorfosis del mexicano. Grijalbo.

Berrueco, A. (2009), Nuevo régimen jurídico del cine mexicano. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

Burke, P. (2001), Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Crítica.

Cárdenas del Río, L. (1934). Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río (Exp. 545.2/33). Archivo General de la Nación.

Cárdenas del Río, L. (1936). Ramo Presidentes. Fondo Lázaro Cárdenas del Río (Exp. 13.3 3). Archivo General de la Nación.

Carreño King, T. (2000), El charro: la construcción de un estereotipo nacional, 1920-1940. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Critchlow, D. (2013), When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics. Cambridge University Press.

Dávalos Orozco, F. (mayo-junio 1979). El cine mexicano en 1920. Revista de la Universidad de México, 78-81

Díaz Calderón, M. y Vargas Amézquita, A. (2020), La figura presidencial en el filme Río Escondido (1947), de Emilio Indio Fernández. En R. Gutiérrez y A. Fernández (coord.), A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano (pp. 77-94). Universidad Autónoma de Zacatecas.

Durand Ponte, V. (1979), La formación de un país dependiente. Universidad Nacional Autónoma de México.

Estudios Churubusco (1988), La fábrica de sueños, 1945-1985. IMCINE.

Esteinou Madrid, J. (2000), Globalización, medios de comunicación y cultura en México a principios de siglo XXI. ÁMBITOS, (5), 7-49.

Fein, S. (1996), La imagen de México: la Segunda Guerra Mundial y la propaganda filmica de Estados Unidos. En I. Durán, I. Trujillo y M. Vereá (ed.), México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine (pp. 41-58). IMCINE/UNAM.

Gamio, M. (1916), Forjando Patria. Librería Hermanos Porrúa.

García Riera, E. (1987), México visto por el cine extranjero. Tomo 1. ERA.

García Riera, E. (1993), Historia documental del cine mexicano. Vol. 1. Universidad de Guadalajara.

García Riera, E. (1998), Breve Historia del Cine Mexicano. Primer Siglo 1897-1997. Ediciones Mapa.

González, R. (1998), Introducción: primeros tropezones del español en el cine. En L. Cortés, C. Mapes, C. García (coordinadores), La lengua española y los medios de comunicación (pp. 735- 742). Tomo II. Siglo XXI.

Gómez, G. y Valle Berrocal, M. (1988), El cine etnográfico. En C. García Mora (Coord.), La antropología en México. Panorama Histórico (pp. 635-643). Vol. 6. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Hart, J. (2002), Empire and Revolution: The Americans in Mexico since the Civil War. Estados. University of California Press.

- Hershfield, J. (2006), Screening the Nation. En Vaughan, Mary Kay y E. Lewis, Stephen (ed.), *The Eagle and the Virgin* (pp. 266-267). Duke University Press.
- Knight, A. (2004), Racism, Revolution, and Indigenismo, 1910-1940. En R. Graham (ed.), *The idea of race in Latin America, 1870-1940* (pp. 71-114). University of Texas.
- Leal, J. (2019), *Filmografía mexicana. 1896-1911*. Filmoteca de la UNAM.
- Maza de la, L. (1973), *El cine sonoro en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Méndez Lara, F. (2020), Francisco Villa en la prensa carrancista (1914-1915). *La construcción del adversario*. *Bibliographica*, (3), 213-240.
- Mercader, Y. (2010), La mujer en el cine de la Revolución Mexicana. En *Universidad Autónoma Metropolitana, Anuario Investigación 2010* pp. 781-800). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Miquel, Á. (2005), *Acercamientos al cine silente mexicano*. Facultad de Artes: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Monsiváis, C. (1998), Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En R. Ulloa, Berta, et. al. *Historia general de México* (pp. 1375-1548). Vol. II. El Colegio Nacional.
- Narváez Torregrosa, D. (2015), Primeras exhibiciones audiovisuales en la ciudad de Zacatecas: Precine y cinematógrafo (1898-1930). *Vivomatografías*. *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (1), 33-71.
- Nava Venegas, H. A. y Gutiérrez Díaz, M. (2012), Los primeros años del cine en México y el caso de Aguascalientes. *Horizonte Histórico - Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, 13 – 24.
- Pani, A. (2003), *Apuntes Autobiográficos*. Tomo II. Senado de la República.
- Pardavé, J. (Director). (1942). *El baisano Jalil* [Película]. FILMEX.
- Peredo Castro, F. (2012), El cine y el Estado mexicano. Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y sobrevivencia durante la segunda guerra mundial y la posguerra (1940-1952). En C. Cardona (coord.), *El Estado y la imagen en movimiento* (pp. 75-107). Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) – CONACULTA.
- Peredo Castro, F. (2022), La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946). *Revista Mexicana de Política Exterior*, (85), 93-13.
- Peredo, Luis G. (Director). (1917). *Santa* [Película]. Ediciones Camus.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 2003.
- Pérez Montfort, R. (1999), Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, (12), 177-193.
- Pulido Islas, A. (1939), *La industria cinematográfica de México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reglamento de Supervisión Cinematográfica 19 de septiembre de 1941. *Diario Oficial de la Federación*. Tomo CXXXVIII, 6, 1-2.
- Reyes de los, A. (1983), *Cine y sociedad en México. 1896-1930: Vivir de sueños (1896-1920)*. Vol.1. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reyes de los, A. (1987), *Medio siglo de cine en México 1896-1947*. Editorial Trillas.
- Reyes de los, A. (1991), La censura cinematográfica. En R. Camp, C. A. Hale y J. Z. Vázquez, *Los intelectuales y el poder en México* (pp. 707-724). Colegio de México: Universidad de California.
- Reyes de los, A. (1995), *Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière*

en México. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 17(67), 119-137.

Rochemont, R. (Director). (1946). *Tomorrow's Mexico* [Película]. Time and Life.

Sánchez de Armas, M. A., *Juego de ojos: El cine en el cardenismo*. *Razón y Palabra*, revista digital <<http://www.razonypalabra.org.mx>>. Fecha de consulta, 1 de abril de 2022.

Schnitman, J. (1984), *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, Nueva Jersey. Ablex Publishing Corporation.

Tovar y de Teresa, R. (2018), *De la paz al olvido. Porfirio Díaz y el final de un mundo*. Penguin Random House.

Tuñón, J. (2003), *Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia*. *Historias*, (55), 23-39.

Vaughan, M. y Lewis, S. (ed.) (2006), *The Eagle and the Virgin*. Duke University Press.

Vázquez Mantecón, Á. (2004), *La censura en el cine mexicano de los años cuarenta*. *Revista Fuentes Humanísticas*, 16 (28), 163-176.

Vázquez Mantecón, Á. (2005), *Orígenes Literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones Cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Vázquez Mantecón, Á. (abril, 2010), *Encuadre a la Revolución Mexicana. Proceso, Bicentenario*. fascículo 13, 26-34.

Vega de la, E. (1987), *Juan Orol*. Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.

Vidal Bonifaz, R. (enero-junio, 2008), *Los inicios del cine sonoro y la creación de nuevas empresas filmicas en México (1928-1931)*. *Revista del Centro de Investigación*, 8, (29), 17- 28.

Vidal Bonifaz, R. (2010), *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y el Papel del Estado en México [1895-1940]*. H. Cámara de Diputados, LXI Legislatura: Miguel Ángel Porrúa.

Zinnemann F. y Gómez E. (Directores). (1934). *Redes* [Película]. Secretaría de Educación.