

MÉXICO Y ARGENTINA EN LA DISPUTA CINEMATOGRÁFICA POR LATINOAMÉRICA 1941-1950 POR JESÚS ROBERTO BAUTISTA REYES

México and Argentina in the film dispute over Latin America 1941-1950

Resumen

El periodo de 1941 a 1945 se caracterizó no solo por el conflicto mundial que enfrentó a las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón) contra los Aliados (Estados Unidos, Francia, Inglaterra y Rusia), al mismo tiempo, se puede apreciar una intervención de Estados Unidos en las cinematografías latinoamericanas con la intención de controlar la información y construir una opinión pública favorable a sus intereses. En ese sentido, se favoreció a la industria cinematográfica mexicana con el acceso a la película virgen, material indispensable para filmar y para realizar bombas. Mientras que a Argentina se le reducía la dotación de dicho material, como una medida de castigo por no acatar las “recomendaciones” respecto a las potencias del Eje. Todo ello provocó una serie de conflictos y discrepancias entre las autoridades argentinas y mexicanas sobre qué medidas y soluciones se debían tomar para fortalecer su cine y mirando al otro, como una competencia y una seria amenaza a su negocio e interés.

Palabras clave: México, Argentina, película, guerra

Abstract

The period from 1941 to 1945 was characterized not only by the world conflict that confronted the Axis powers (Germany, Italy and Japan) against the Allies (United States, France, England and Russia), at the same time, you can see an intervention of the United States in Latin American cinematographies with the intention of controlling information and building a public opinion favorable to their interests. The Mexican film industry was favored with access to the virgin film, indispensable material for filming and bombing. While Argentina was reduced the provision of such material, as a measure of punishment for not complying with the “recommendations” regarding the powers of the Axis. All this caused a series of conflicts and discrepancies between the Argentine and Mexican authorities on what measures and solutions should be taken to strengthen their cinema and looking at the other, as a competition and a serious threat to their business and interest.

Key words: Mexico, Argentina, movie, war

Durante el conflicto armado de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el Estado mexicano no solo se declaró en contra de las potencias del Eje, sino que, al mismo tiempo, se hizo un ferviente defensor de la causa aliada y específicamente de Estados Unidos. En contraparte, Argentina adoptó desde un inicio la neutralidad frente al conflicto armado. Por un lado, tenía en el seno de su sociedad una gran cantidad de individuos de ascendencia italiana y alemana; por el otro lado, era el gran exportador de carne para Gran Bretaña, de manera que, al no tomar un bando específico en la contienda, tenía la garantía de que sus barcos y navíos no serían atacados en el Atlántico. Así, quedó atrapada en el discurso ambiguo de los aliados mientras el gobierno de Washington presionaba para que les declarara la guerra a las potencias del Eje, Gran Bretaña hacía lo propio para que se mantuviera neutral, una situación que nos ayuda a explicar su accionar en ocasiones contradictorio respecto a la percepción del conflicto bélico.

Dicho comportamiento afectó la percepción que se tenía en Estados Unidos sobre la sociedad y el gobierno argentino, pues constantemente se les acusó de ser pro fascistas, pro nazis y con abiertas tendencias a favorecer el hispanismo por encima del panamericanismo. El hecho de no poner en práctica las recomendaciones estadounidenses de incautar las propiedades de alemanes, italianos y japoneses, aunado al estreno de películas de las potencias del Eje, reafirmaban la creencia de que Argentina estaba en contra de la unión hemisférica.

La decisión de prohibir en todas las provincias la exhibición de las películas *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) y *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939), se justificaba argumentando que se trataba de una agresión entre dos países, Alemania y Estados Unidos, con los cuales se mantenían relaciones de amistad (Anales de legislación argentina, 1941: 299).

Podemos decir que, en dicho contexto, la consolidación de la industria cinematográfica se había convertido en parte de la agenda política y diplomática local e internacional; de aquí el interés en vigilar sus actividades y crecimiento (Campodónico, 2005). Como afirma Clara Kriger, se buscó desarrollar la industria del celuloide sin incidir significativamente en las formas o contenidos de los largometrajes de ficción (Kriger, 2009: 3). En el caso argentino, se acusaba a Carlos Pessano, Director del Instituto Cinematográfico, de tener una falta de conocimiento de la realidad nacional, lo que se traducía en su incapacidad para dirigir una institución que fue concebida para fomentar el cine nacional (*Heraldo del Cinematografista*, 1940: 1). En medio de las críticas, se decretó el reglamento para esta institución. Por primera vez en la historia argentina se reconocía la labor del Estado como creador de propaganda fílmica, pues dicha institución estaría a cargo de la producción de películas oficiales que serían realizadas por las instituciones del Estado de forma directa o por intermedio de las empresas privadas.

El reglamento también señalaba que se buscarían los medios para fomentar el estudio y la enseñanza del arte y de la industria cinematográfica; se organizarían exposiciones y concursos que permitirían la incorporación de nuevos valores y se promovería la creación de un archivo de películas y fotografías (Anales de legislación argentina, 1941: 317). En conclusión, como afirma Clara Kriger respecto al Instituto, este “se dedicó a gestionar cuatro zonas: la conformación de un aparato de censura, la producción fílmica estatal, la organización de un sistema de premios y la confección de una ley de cine” (Kriger, 2016: 279).

Los Estados Unidos, por su parte, en vista de la emergencia bélica y del miedo a que las ideologías fascistas encontraran eco en los sentimientos conservadores y nacionalistas de los países latinoamericanos, constituyeron un comité integrado por: Edward Arnold, Sam Briskib, Frank Capra, Sheridan Gabney, Samuel Goldwyn, Lous B. Mayer, George J. Schaerer, David O. Selznick, Walter Wagner, Cliff y Harry M. Warner, quienes eran los principales ejecutivos de las grandes empresas de Hollywood. Dicho comité colaboraba de manera cercana con el Departamento de Estado, y su objetivo era estudiar la cinematografía argentina y mexicana, principales productoras latinoamericanas, y cuál era su situación en medio de la guerra.

En contrapartida, Argentina estaba enterada de la labor que Nelson A. Rockefeller estaba realizando a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Se aseveraba que se había iniciado un vasto programa que utilizaría las películas como un medio para estrechar relaciones y permitir una mejor comprensión continental, es decir, difundir el panamericanismo. Para ello, se afirmaba que se comisionó a John Hay Whitney como director de la sección de cinematografía para que promoviera la realización de películas noticiosas de corto y largo metraje que incluyeran temas de Centroamérica y Sudamérica (*Film*, 1941:3).

Para este momento, se perfilaba ya la lucha ideológica entre las potencias cinematográficas que intentaban intervenir política y culturalmente en América Latina para establecer posiciones hegemónicas. Ejemplo de lo anterior fue la llegada a Buenos Aires del francés Abel Ganco, “quien buscaba crear un consorcio comercial para distribuir películas italianas y alemanas, excluyendo los filmes angloamericanos de los mercados latinoamericanos. Dicha agencia llevaría el nombre de “Telepress” (*Film*, 1941:1).

Mientras los empresarios argentinos luchaban para mantener a flote su industria en tiempos de guerra, los mexicanos llevaban a cabo el acuerdo con Washington para garantizar el abasto suficiente de película virgen (*Film*, 1942: 1). Con ello, se comenzaba a hacer evidente el trato preferencial que tenía Estados Unidos con el Estado mexicano, mientras que la Argentina era relegada en las prioridades latinoamericanas, una situación que finalmente provocó un conflicto, en el cual el campo de batalla

eran las salas de exhibición.

| Película virgen importada en toneladas por Argentina | |
|-------------------------------------------------------------|--------------|
| 1942 | 133.1 |
| 1943 | 52.2 |
| 1944 | 22.7 |
| 1945 | 2.6 |
| 1946 | 133.3 |
| 1947 | 204 |

(Archivo Intermedio, 1947)

La única alternativa para los empresarios argentinos era realizar una solicitud de película virgen a Nelson Rockefeller, pues el Departamento de Estado había anunciado el racionamiento de dicho material (*Film*, 1942: 1). En vista de las negativas por parte de Washington, el Estado argentino no tuvo otra alternativa que decretar el racionamiento de la película virgen en todo el territorio (*Anales de la Legislación Argentina*, 1943: 283). Con ello, se controlaría cómo se ocuparía. Al mismo tiempo, se decidiría qué películas serían exhibidas en otros países, pues se facultaba al Estado para dictaminar cuáles eran dignas de ser exportadas.

Inclusive, cuando se anunció que habían arribado al país 5.000 pies de película virgen, se decidió que el personal de Abastecimiento, Industria y Comercio del Ministerio de Agricultura asignaría qué empresas e instituciones gozarían de dicho material: Argentina Sono Film, Baires Film, Comisión Conservadora de Cereales, Emelco, EFA y Cinematografía Joly, San Miguel y A. A. Asociados, Carlos Callart, Instituto Cinematográfico del Estado, Laboratorio Cinematográfico, Ministerio de Agricultura, Liga Argentina contra la Tuberculosis, Ministerio de Guerra, Pampa Film, Radiocinematográfica Lumiton, Sucesos Argentinos y la Unión Internacional de Socorro, resultaron favorecidas (*Film*, 1943: 1). Asimismo, se aprovechó que el Instituto Cinematográfico tendría una ración de película virgen para elaborar *Playa Grande* (1943), que exhibía el ambiente de la costa marplatense. Además, se inició la filmación de *Pesca y Estancias Argentinas*.

Por otra parte, se obligó a realizar un máximo de seis copias con una producción que oscilaba en las cuarenta y cinco películas anuales, en un panorama donde anualmente ingresaban en promedio doscientos cincuenta títulos de cintas provenientes de Hollywood. Así, los estadounidenses pasaron a dominar el mercado local. Se había perdido la capacidad de abastecer el mercado externo y, en el peor de los casos, el interno, “mientras competían con producciones costosas que asestaban un golpe casi mortal al cine nacional” (Campodónico, 2005: 103). Además, los cinematografistas Nicolás A. Di Fiore, Joaquin Pazcazzi, Ángel Raca y el teatro Belgrano fueron señalados en las listas negras como personajes que tenían tendencias nazifascistas (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Como se desprende de lo anterior, el boicot estaba afectando la producción nacional argentina, pues había logrado un cambio en el mercado a favor de las películas estadounidenses, lo que provocaba sospechas de un castigo contra la neutralidad argentina, logrando interferir en el mercado latinoamericano (Kriger citada en Mazzeo y Trombetta, 2016: 246). A pesar de esto, se era consciente de que no se tenían las herramientas para competir contra el monstruo que representaba Hollywood. En ese caso, se debían concentrar en las otras industrias hispanoparlantes, pues se avecinaba una lucha por los mercados naturales. Para ello, se hacía un llamado a que argumentistas, directores y actores se unieran en una misma causa y abarataran su trabajo, para reducir costos y, lo más importante, concientizarse de que el cine no era solo dinero, pues se luchaba por difundir una imagen de lo argentino (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Era un momento crucial para la supervivencia del cine nacional argentino cuyos años de expansión y crecimiento habían quedado atrás. El único remedio era mirar lo que otras industrias hermanas estaban realizando para sortear el difícil panorama. En ese sentido, Brasil no contaba con una producción amplia y, ante ello, había decidido decretar leyes para fomentar y proteger su cine, mientras que México intentaba alentar un cine nacional con apoyo del Estado y, finalmente, España, cerrada al exterior por el triunfo de Francisco Franco, había decretado leyes prohibitivas de cintas externas a su ideología.

La conclusión era que hacía falta una labor cercana y estrecha entre las distintas embajadas en el exterior y los empresarios del cine, pues era un negocio que atañía a todos. Si se lograba esta colaboración, por un lado, se obtendría la ganancia económica perseguida y, por el otro, la imagen que se deseaba proyectar en bien del país (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Mientras se seguía manteniendo la posición política de neutralidad frente a los acontecimientos externos, la industria se paralizaba por completo llevando a las distintas empresas productoras al borde de una crisis sin precedentes. “La importancia que el cine tiene como valor psicológico en las circunstancias porque atraviesa este país. Y aun cuando la Argentina no está en guerra, el trágico problema ha hecho sentir, moral y materialmente, su influencia” (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

La gran amenaza para el cine argentino por fin se hizo presente. Eran de todos conocidas las pérdidas en los mercados de Venezuela, Colombia y Centroamérica frente al cine mexicano, cuyas producciones, como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), habían logrado situarse en el panorama mundial gracias al reconocimiento que se les otorgaba en certámenes internacionales. En contraparte, el cine argentino no gozaba entre sus filas de ninguna cinta que tuviera una mención similar.

Se entendía el nuevo auge del cine mexicano como algo lógico, pues sus películas se caracte-

rizaban por tener argumentos sentimentales o dramáticos, con un léxico simple y comprensible, con una notable preocupación por resaltar lo típicamente “mexicano”, sin caer en la idealización europea, es decir, se hablaba de problemas comunes, cotidianos y de la idiosincrasia latinoamericana. Para hacer frente a dicha competencia no se haría: “Nada de películas de gauchos ni de ambiente histórico” (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1), opinión compartida por Salvador Socias, representante de Cine Colombia Sociedad Anónima con sede en Medellín: “Debo decirles que las películas mexicanas duplican el rendimiento de ciertas películas argentina” (*Cine Argentina*, 1942: 1).

Es decir, en opinión de la prensa argentina, mientras que el cine mexicano era destinado a la sociedad de la clase media-baja, el cine argentino era dirigido a la clase media-alta. Así, las películas mexicanas se juzgaban por tener un argumento infantil, con un desarrollo hilvanado, acompañadas de momentos graciosos que incluían episodios burdos y con escaso buen gusto, que atraían al público más por simpatía que por ser obras de arte. En suma, estaban destinadas al vulgo, justificación que se ofrecía en vista de que la industria mexicana comenzaba a superar en producción y en algunos mercados latinoamericanos al cine argentino. A pesar de este clima hostil, la empresa Procine abrió sus oficinas en la calle Riobamba de Buenos Aires y su principal objetivo era la distribución de películas mexicanas a través de los cines: Opera, Ideal, Normandie y Suipacha (*Heraldo del Cinematografista*, 1942: 1).

Otra condición que ponía a la industria argentina en desventaja frente a sus competidores mexicanos era que estos gozaban del apoyo de su gobierno y del de Estados Unidos a través de la oficina de Rockefeller. Ante ello, se decidió conformar la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que reunía en su interior a representantes de productores, directores, escritores, críticos, empresarios, técnicos, decoradores, músicos y distribuidores (*Heraldo del Cinematografista*, 1943), y cuyo primer acto fue realizar una carta para Will H. Hays, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Estados Unidos.

En dicho documento se daba cuenta de la penosa situación por la que atravesaban los estudios y de cómo la crisis del celuloide amenazaba no solo con paralizar la industria argentina, sino también con arrojar a la calle a una gran cantidad de trabajadores ante una quiebra inminente. Se necesitaba el apoyo estadounidense y, para ello, en el escrito se recurría al discurso panamericanista de la guerra: “el público argentino pueda seguir admirando las películas de Hollywood sin verse privado de ver las propias (películas). Con ello, la causa de la solidaridad americana se habrá afianzado” (*El Heraldo Cinematografista*, 1943). También se escribió todo un párrafo para hablar de las cualidades de Franklin D. Roosevelt y de su “política de buena vecindad” y ayuda a un país hermano.

Dicho acercamiento resultaba contradictorio ante la postura política del gobierno argentino, pues no se podía apelar a la solidaridad americana siendo el único país del continente en seguir neutral

después de los ataques a Pearl Harbor. No obstante, el Departamento de Estado aprobó una dotación de película virgen para los argentinos, aunque esto, lejos de verse con optimismo, despertó una serie de debates en el seno del empresariado nacional en torno a la forma en que debía aprovecharse dicho material.

Había dos opciones, por un lado, se planteó distribuir equitativamente el material, sin tomar en cuenta las listas negras de los agentes considerados profascistas, es decir mantener cierta autonomía y hacer respetar la neutralidad argentina sin importar los diseños estadounidenses. Por el otro, tomar en cuenta las “recomendaciones” del Departamento de Estado y restringir el reparto del celuloide, asegurando que no se suspenderían los envíos, evitando con esto las catastróficas consecuencias sobre su industria. Ante ello, el gobierno decidió conformar una comisión integrada por representantes del Ministerio de Agricultura, del Instituto Cinematográfico del Estado, del Comité de Exportación, Kodak y de la Asociación de Productores de Películas Argentinas.

Cabe destacar que, a pesar de la llegada del material, no se solucionaba el grave problema de la pérdida en los mercados externos, pues el material solo alcanzaba para cubrir escuetamente su mercado local. Esto hizo que las críticas se centraran en señalar al cine mexicano como primitivo y sin importancia artística: “Para nosotros no hay guerra, ni dramas de refugiados, ni el mundo es otra cosa que una suerte de pasiones sentimentales como el final feliz obligado” (*El Heraldo del Cinematografista*, 1943).

En su juicio, la lucha era desigual y desleal, pues también se aseguraba que Nelson Rockefeller, a través del Comité de Coordinación de Asuntos Interamericanos había destinado una suma de 250.000 dólares como concepto de ayuda al cine mexicano. Por lo mismo, se consideraba al cine mexicano como una industria que respondía a las necesidades estadounidenses y a los intereses del Estado mexicano. Todo esto los llevaba a afirmar que se tenía la capacidad de superar al cine mexicano, por lo cual, se debía recurrir al uso de ciertas figuras: “El indio, el gaucho, el inmigrante, son veneno inagotable, que esperan su argumentista, su productor, sus técnicos y sus actores” (*El Heraldo del Cinematografista*, 1943).

Un hecho que modificó las cosas fue el levantamiento del 4 de junio de 1943. La sublevación liderada por los miembros del grupo militar nacionalista, provocó el surgimiento de nuevos actores en el escenario argentino. En vista de ello, el general Edelmiro J. Farrell sintetizaba el nuevo ideario político: “La Revolución de Junio no trajo un gobierno destinado a amparar privilegios de castas, de dinero o de apellido, impuso un gobierno para amparar el generoso concepto de un nuevo “credo social” (Archivo Intermedio, 1944).

Surgió así una nueva relación entre los militares y los empresarios. La primera acción fue po-

ner fin al Instituto Cinematográfico, que fue sustituido por la Dirección General de Espectáculos. Del mismo modo, se organizó la Subdirección de Información y Prensa que tendría a su cargo la Dirección de Cinematografía con sus divisiones de abastecimiento, fomento y producción. Hubo un cambio de actitud en la relación del nuevo gobierno con respecto a la cinematografía, pues se desentendió de la producción y prefirió confiar sus recursos en las empresas privadas. Además, se prefirió la propaganda directa de los noticieros en lugar de los documentales extensos (Luchetti, 2005: 29).

De forma paralela, la Dirección General de Fabricaciones Militares vendió a los estudios locales hasta cinco toneladas mensuales de nitrocelulosa líquida, especialmente preparada para elaborar el celuloide, con lo que la fábrica de película virgen Delta, que dirigía Orzabal Quintana y a la que pertenecían ejecutivos de la empresa cinematográfica Lumiton, se comprometió a transformar todos los químicos para realizar película virgen. Así, las películas se realizarían con materia prima elaborada en el país y se esperaba que las productoras suscribieran contratos a largo plazo para seguir adquiriendo el material (*Heraldo del Cinematografista*, 1944: 1). La realidad es que nunca se logró realizar todo lo que la industria local demandaba y lo poco hecho era de mala calidad, se gastaba demasiado y el producto final no era del agrado de todo el público.

Por lo anterior, el 20 de abril de 1944, la Asociación de Productores de Películas Argentinas, a través de la Dirección General de Espectáculos Públicos, solicitó la ayuda del Estado y su intervención para mejorar la situación en la que se encontraba la industria. Una de las solicitudes fue que se obligara a los exhibidores a proyectar en salas de primera fila cintas nacionales en un 33% como mínimo y, en las demás, en un 50% de las funciones mensuales. Ante ello, Mario Molina Pico, director de la dependencia señaló que los exhibidores tendrían hasta el 27 de abril para mandar sus observaciones y sugerencias, pero estas no llegaron a recibirse, pues el gremio de exhibidores se manifestó abiertamente en contra de la iniciativa, que a su juicio atentaba gravemente contra su negocio.

Sin importar las quejas, el gobierno aprobó que todas las salas de cine del país fueran obligadas a exhibir cintas nacionales de la siguiente manera: en salas de primera fila se debía proyectar una película argentina cada dos meses durante siete días, contando sábados y domingos; en las demás se debía exhibir una película por mes durante siete días seguidos (*Heraldo del Cinematografista*, 1944: 1). Los exhibidores se mostraron descontentos ante la medida porque los productores no podían asegurar cubrir el mercado local, sin mencionar la calidad de las cintas, lo que terminaría afectando sus ingresos.

Las reacciones hacia el Estado fueron muy hostiles, se aseguraba que anteriormente a su participación, todo se solucionaba entre los mismos empresarios, pues las acciones tomadas evidenciaban una completa ignorancia y un desconocimiento del negocio del cine (*Heraldo del Cinematografista*,

1943). Al final, era una resolución que no dejaba contento a nadie, pues los exhibidores lo apreciaban como una intromisión en su negocio y los productores esperaban otro tipo de apoyo, es decir, ayuda para conseguir celuloide, eximirlos de impuestos o financiamiento directo en la realización de películas.

En suma, era un ataque directo contra otras cinematografías, pues se buscaba disminuir la influencia de cintas que pudieran ser una competencia directa al cine nacional. Mientras las películas españolas eran escasas, las únicas que sobresalían como una amenaza seria eran las emanadas de México. Así, los exhibidores entendían la lucha que se estaba gestando, pero no compartían los medios. El gremio cinematográfico quedó dividido en dos bandos: los productores exigiendo ayuda y una barrera al cine mexicano; y los exhibidores, que velaban por su negocio financiero, pues argumentaban que, si el público comenzaba a preferir las cintas mexicanas por encima de las nacionales, no había porque obstruir su distribución en el país.

Aunado a ello, la forma despectiva de referirse al cine mexicano no cambió, pues el autor y crítico de teatro Segundo B. Gauna, vicepresidente del gremio de prensa, se refirió a Mario Moreno “Cantinflas” como un cómico que atentaba contra el buen gusto y la comicidad de buena ley. Además, reflexionaba en torno al cine argentino y la situación que atravesaba: “Por suerte, en la Argentina nos hemos librado, en materia de películas cómicas, de esos pretendidos humoristas (Cantinflas), que solo son payasos de mala muerte” (Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1945).

El Ministro Plenipotenciario de Relaciones Exteriores y Culto, César Ameghino, proponía que lo mejor era ofrecer una disculpa pública, pues el actor mexicano ocupaba un lugar preeminente en la cultura nacional mexicana. Además, se recomendaba tener prudencia en bien de la cordialidad de ambas industrias cinematográficas, pues el conflicto podría generar serias medidas restrictivas. Al final, se procedió a ofrecer disculpas, señalando que se trataba de un comentario visceral y con un desconocimiento de la realidad cinematográfica mexicana.

Sucesos Argentinos, la presencia de México en la Argentina

El gobierno mexicano siguió de cerca las actividades cinematográficas de Argentina, al grado de que el embajador mexicano Octavio Reyes Spíndola visitó los estudios cinematográficos del noticiero *Sucesos Argentinos*. Era el primer noticiero cinematográfico del país, se estrenaban sus cintas los días martes, cada película circulaba aproximadamente durante diez meses, y se contabilizaban hasta ese momento un total de 208 noticieros realizados, bajo el lema “Conozcamos lo nuestro”. Dicho noticiero filmico se proponía evidenciar los principales aspectos de la vida argentina y se exhibía en Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile (Archivo General de la Nación, 1942).

Es decir, la gran difusión que alcanzaba y la labor que desarrollaba llamaron la atención de las autoridades mexicanas. En palabras del mismo embajador mexicano: “Deseo felicitar en forma sinceramente panamericana a la directiva de *Sucesos Argentinos*, institución cinematográfica de auténtica cultura y propaganda nacional” (*Cine Argentino*, 1942). En ese sentido, era atrayente la oportunidad que representaba emplear un documental fílmico argentino como medio de propaganda: “El cinematógrafo es, sin duda alguna, uno de los vehículos de propaganda más formidables y efectivos con que cuenta la humanidad” (*Cine Argentino*, 1942).

El acercamiento entre las autoridades mexicanas y el director de *Sucesos Argentinos* fue evidente, llegando al punto de que el embajador Octavio Reyes Spíndola ofreció una comida en honor a Antonio Ángel Díaz para celebrar que mediante su noticiero se erradicaba la ignorancia entre las naciones latinoamericanas. Algunos invitados a dicho evento fueron: el embajador de Uruguay, Martínez Thedy; el embajador de Brasil, Francisco de Paula Rodríguez; el embajador de Chile, Conrado Ríos Gallardo; el secretario del embajador de México, Edmundo Enciso Rodríguez.

Fue tanto el interés del plenipotenciario mexicano, que solicitó una reunión con Antonio A. Díaz. En dicha reunión, lo convenció de que incluyera noticias e imágenes de México, mismos que debían ser mandados directamente por el gobierno mexicano. En palabras del mismo embajador: “Veniría a proporcionar ventajosos resultados para conseguir una amplísima difusión cinematográfica de los acontecimientos sobresalientes de nuestra vida nacional” (Archivo General de la Nación, 1942).

Una situación que favoreció la postura del embajador mexicano fue que recientemente se había firmado un convenio entre *Sucesos Argentinos* y el régimen franquista para permitir la exhibición de sus películas en España. Así, se abría la posibilidad de que la audiencia española conociera la situación mexicana, en un periodo donde existía una ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España.

El proyecto fue aprobado por el presidente Manuel Ávila Camacho el 24 de septiembre de 1942 y quedó a cargo de Jaime Torres Bodet. Es interesante señalar que el proyecto mexicano se proponía el objetivo de promover una imagen conveniente sobre la nación en los demás países de América. La mejor manera de lograrlo era difundir las fiestas patrias, la cultura popular y, los avances realizados por el gobierno. Se intentaba destacar también los avances y las bellezas argentinas, para disimular y disfrazar la propaganda mexicana. El objetivo era ser visualizado como uno de los dos grandes polos culturales y de referencia política, como lo expresaba Antonio Ángel Díaz: “México o la Argentina, la actividad industrial, política, deportiva, el acontecimiento científico, la labor cultural de los grandes hombres de todos los países, sean conocidos en todas partes” (*Cine Argentino*, 1942).

El primer experimento de propaganda fue en el *Noticiero número 219*, que se centraba en la figura del héroe venezolano Simón Bolívar como un baluarte del panamericanismo, justo cuando iba a ser estrenada en territorio argentino la película mexicana *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942), misma que el diario principal del noticiero calificaba como: “Suntuosamente presentada, significa un loable esfuerzo de la cinematografía de México que, a pasos agigantados, marcha hacia su propio y verdadero destino” (*Cine Argentino*, 1942).

Reacciones al nuevo panorama cinematográfico

El 4 de junio de 1943 tuvo lugar el golpe de Estado en Argentina, el cual derrocó al gobierno constitucional del presidente Ramón Castillo y representó un cambio en la relación del empresariado local con los nuevos gobernantes del país, pues se aprovechó la coyuntura para realizar un llamado al Estado para que apoyara al cine nacional: “al público hay que educarlo, corregirlo y encauzarlo... porque el teatro, la radio y el cine transponen las fronteras del país y llevan a otros pueblos la sensación de lo que se es” (*Micrófono estrellas*, 1943).

La razón de la crisis no podía ser únicamente la carestía de película virgen. En ese sentido, el empresariado nacional, con espíritu autocrítico, enumeraba otras posibles causas: no se había logrado realizar una película desde 1941 que alcanzara un éxito económico fuera de las fronteras políticas; el alto pago a los actores principales de las películas, sin que estas tuvieran la capacidad de recaudar los mismos ingresos que en otros años; la competencia desleal del cine mexicano, pues gozaba del apoyo estadounidense. De hecho, los empresarios dieron opciones para revitalizar el cine argentino, entre otras, como era abaratar las películas, reducir costos en la elaboración y aprovechar el estilo de vida de la ciudad de Buenos Aires como muestra de la vida argentina

Aunado a ello, se observó el éxodo de un gran número de estrellas consolidadas. Eran muy diversas las causas que explican la migración de actores argentinos a suelo mexicano. Sin embargo, es posible ubicar tres grandes grupos: el primero, conformado por aquellos que fueron convocados directamente por productores mexicanos y que gozaban de fama internacional, como fue el caso de Luis Sandrini; el segundo, cuyo traslado estuvo ligado a razones políticas durante el gobierno peronista como, por ejemplo, Libertad Lamarque y Tulio Demicheli; y el tercero muy posterior, los que debieron partir cuando se instaló la Revolución Libertadora que derrocó al gobierno peronista (Marrero, 2016: 35).

La llegada a México de actores, escritores o argumentistas, no fue exclusivo de los artistas argentinos, pues la industria cinematográfica mexicana procuró la inclusión de sujetos representativos de diferentes países latinoamericanos, para convertirse en un lugar privilegiado como fuente de trabajo y en una especie de Hollywood hispano.

La cinta que mejor evidenció la relación entre México y Argentina es *Cuando quiere un mexicano* (1943), del director Juan Bustillo Oro, con interpretación de Jorge Negrete, Amada Ledesma y Enrique Herrera, estrenada en el Cine Alameda y que duró en cartelera cuatro semanas. En la trama de la película, la caprichosa y rica Mercedes, interpretada por Amada Ledesma, termina en los brazos de Jorge Negrete, se ironizó así sobre los estereotipos culturales, porque mientras los mexicanos son “bárbaros revolucionarios”, las argentinas son “insolentes y vanidosas”. En el mismo argumento, los personajes afirman que en México se pecaba de democráticos, mientras que en Argentina eran clasistas y autoritarios (Castro y McKee, 2011: 137). Finalmente, la argentina termina cayendo a los pies del mexicano suplicando por su amor ¿México conquistaba a la Argentina?

La llegada del general Juan Domingo Perón a la presidencia afectó la relación entre las industrias de celuloide de ambos países. En la filmación de la película *La cabalgata del circo* (Eduardo Boneo y Mario Soficci, 1945), donde participaron Libertad Lamarque y Hugo Carril, como actores principales, la actriz secundaria era Eva Duarte, que en ese momento era la pareja sentimental del coronel argentino. El problema es que había ciertos tratos especiales, como pasar por alto su impuntualidad, lo cual desembocó en algunos problemas, como la cachetada que Libertad Lamarque le propinó a esta actriz. Como consecuencia, Lamarque se autoexilió de Argentina, con el pretexto de una gira comercial por todo el continente que terminó con su arribo a México, donde se le presentó el proyecto de realizar una cinta bajo la dirección de Luis Buñuel. Esto dio lugar a la película *Gran Casino* (Luis Buñuel, 1946), en la que participó al lado de la estrella mexicana Jorge Negrete.

Como era de esperarse, se prohibió la exhibición de la cinta en Argentina. Ante ello, Jorge Negrete intervino sacando provecho de su popularidad y en calidad de artista- diplomático mandó una carta a Perón pidiendo que permitiera la exhibición de la cinta. Gracias a su popularidad o al empleo de palabras adecuadas, se permitió la exhibición de una película que no tenía como finalidad la difusión de propaganda. En realidad, era la única cinta mexicana que hasta ese momento había tenido restricciones para su proyección en el país sudamericano. Pero era evidente que el ataque frontal era hacia Libertad Lamarque, mas no hacía la cinematografía mexicana, y mucho menos hacia Jorge Negrete.

En lo que respecta a la cinematografía, una situación que no se podía negar era que la industria mexicana había salido fortalecida después de finalizar la guerra, logrando desplazar del mercado latinoamericano al cine argentino. El acento en el habla no había significado una barrera comercial, pues se logró consolidar las preferencias de un público que llenaba las salas deseosas de una película de Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas”, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Tito Guízar, María Elena Márquez y Gloria Marín, entre otros.

Mientras tanto, en Argentina se aseveraba que la industria cinematográfica mexicana estaba

en crisis. Ejemplo de ello era que los estadounidenses habían retirado su dinero del Banco Cinematográfico, finalizando la capacidad crediticia de una industria con películas de baja calidad, aunado a la huelga y a la escisión entre los trabajadores de la industria y el alto costo de filmación dentro del territorio, pues ascendía en un promedio de 35.000 pesos. Ello motivó que el presidente mexicano, Miguel Alemán, diseñara un plan para salir de la crisis, que consistía en: la creación de la Comisión Nacional Cinematográfica; mejorar la distribución y exhibición; asegurar el intercambio de artistas entre México y otros países latinoamericanos, y mantener la paz entre los sindicatos de trabajadores (*Heraldo del Cinematografista*, 1946).

Argentina se unió muy tarde al concierto latinoamericano de condenar el fascismo y el nazismo, tal como lo demuestra el decreto de censura cinematográfica: “En las películas no se infiltren conceptos sobre formas políticas repudiadas por el mundo y felizmente aplastadas en sus inicios” (*Heraldo del Cinematografista*, 1946). En este contexto, Perón decidió reunirse con los principales líderes de la industria cinematográfica para acordar lo siguiente: dar cumplimiento al decreto que exigía la exhibición de películas nacionales; considerar a la industria en el Plan Quinquenal; dar apoyo mediante el Banco de Crédito Industrial; y conseguir una libre entrada de películas argentinas en España (*Heraldo del Cinematografista*, 1946). Con ello, se abría una nueva etapa en las relaciones entre el gobierno argentino y el mexicano a partir del contacto entre sus industrias cinematográficas.

Si algo buscaban los empresarios argentinos fue una institución crediticia similar a la de los mexicanos (Banco Nacional Cinematográfico), pues debían solicitar préstamos personales a instituciones financieras en calidad de empresas comerciales. Por ello, se decidió que el Banco de Crédito Industrial Argentino sería el encargado de financiar y fomentar el cine nacional, mediante un crédito acordado para cada película. El monto máximo de financiamiento era del 70% del costo total de la película; se pagaría al banco en doce cuotas bimestrales; y, por último, solo eran susceptibles de financiamiento aquellas empresas constituidas y estables (*Heraldo del Cinematografista*, 1948).

Claudio Martínez Pay, director general de la Dirección General de Espectáculos Públicos, tuvo que explicar cuál era el nuevo proyecto del gobierno peronista: “No existe en esta Dirección propósito alguno contra determinada fuente de producción cinematográfica extranjera” (*Heraldo del Cinematografista*, 1948). Es decir, se buscaba bloquear las nuevas películas extranjeras, para que de este modo su lugar fuera cubierto por las cintas nacionales. Sin embargo, el problema seguía siendo querer forzar la exhibición de cintas argentinas, cuando el público argentino prefería las estadounidenses o las mexicanas.

Esta situación no fue bien recibida por las autoridades mexicanas, pues juzgaban que se trataba de una maniobra contra su cine y no entendían que era parte de un proyecto nacional para revitali-

zar la industria local. En vista de que la Dirección General de Espectáculos propuso negar la entrada al país de películas extranjeras, los productores mexicanos exigieron que se prohibiera exhibir películas argentinas en territorio mexicano.

Finalmente, México optó por prohibir la importación de películas argentinas como una manera de ejercer presión para promover e impulsar un acuerdo de reciprocidad entre ambas industrias. De modo que se realizó una reunión entre Ángel Luis Mentasti, como representante de la Asociación de Productores Argentinos y Raúl de Anda y Gregorio Wallerstein, para acordar una nueva cuota de intercambio de películas libre de impuestos, pues anteriormente se hablaba de veinte y se buscaba ampliarlo a treinta, por parte del gremio mexicano (*Heraldo del Cinematografista*, 1949). Además, se siguió aprovechando la popularidad de sus estrellas cinematográficas para garantizar el éxito de sus películas propagandísticas.

El gobierno argentino seguía intentando impulsar un cine autóctono: “limitar el número de películas cuyas adaptaciones sean de obras extranjeras” (*Heraldo del Cinematografista*, 1950). Se argumentaba que la pérdida del mercado latinoamericano se debía en buena medida a las pretensiones europeizantes. Empero, el mayor problema era definir qué se entendía por lo “argentino”. A pesar de mostrar una preferencia por los estereotipos populares, se continuó negando el pasado indígena y el mestizaje, pues se prefirió llevar a la pantalla una población blanca con marcados rasgos de ascendencia europea.

Aunado a ello, la España franquista intentó realizar acuerdos con sus competidoras latinoamericanas en el Certamen Cinematográfico bajo el hispanismo como un medio de crear un contrapeso regional contra Hollywood. Paralelamente, hubo el intento de crear un proyecto para que Argentina y México se unieran en el financiamiento y elaboración de celuloide, material que había condicionado a ambas industrias, al ser indispensable en la realización de películas, pero dichos esfuerzos no fructificaron. El fracaso de dichas iniciativas se puede ver por dos vertientes: por un lado, las diferencias ideológicas entre los gobiernos que provocaba un distanciamiento y rupturas de relaciones comerciales y diplomáticas, aniquilando cualquier oportunidad de diálogo. Por otro lado, la intromisión de Estados Unidos para desarticular cualquier proyecto que afectara el interés de sus empresas (Hollywood y Kodak), facilitando el acceso de película virgen a Argentina, reconociendo al gobierno de la España franquista y llevando a cabo acuerdos comerciales con ella a cambio de que desistieran en cualquier intento de crear una organización hispanoparlante para competir con la industria cinematográfica estadounidense (Peredo, 2011:455).

Consideraciones finales

Al comenzar la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, el panorama era muy claro sobre qué política iba a seguir México en torno a este conflicto. Uno de los factores que finalmente influyeron en la adopción de su postura internacional fue la cercanía con Estados Unidos. En ese sentido, no solo se compartía frontera territorial, al mismo tiempo, el cerco naval impuesto en el océano Atlántico obligaba al gobierno de Ávila Camacho a ponderar lo más conveniente para la nación. En estas circunstancias, lo más idóneo era aliarse con el gobierno de Washington en su cruzada contra las potencias del Eje.

De esta manera, el gobierno mexicano abrazó la política estadounidense de la “buena vecindad” y el panamericanismo para hacerle frente ideológicamente al fascismo europeo. En esta coyuntura surgió el proyecto para impulsar el cine en México con la intención de realizar propaganda a favor de la causa aliada.

El Estado mexicano utilizó la industria cinematográfica y a sus actores más famosos de la época, como Cantinflas y Jorge Negrete. La intención era proyectar cintas afines a su postura internacional sobre el contexto bélico. Empero, esto provocó roces con Argentina por dos razones: la primera, es que su industria de cine comenzó a verse mermada por la carencia de celuloide, mientras que el cine mexicano gozaba de los frutos de haberse aliado con Estados Unidos; en segundo lugar, la nación rioplatense no siguió las políticas del gobierno de Washington en torno a la guerra, lo que se traducía en desarrollar un modelo de política internacional diferente al planteado por México.

Inclusive, cuando finalizó la contienda armada, no surgió un verdadero proyecto entre las cinematografías argentina y mexicana para colaborar y hacer frente de manera conjunta a Hollywood, el enemigo en común para ambas industrias. De manera paradójica, tanto el cine argentino como el mexicano se vieron como rivales para conquistar el mercado hispanoparlante, situación que benefició a la llamada “Meca del Cine”, pues no hubo una competencia real con la capacidad de disputarle las ganancias económicas y, al mismo tiempo, le permitió a Estados Unidos la conquista ideológica y la penetración cultural en el nuevo escenario que representaba la Guerra Fría.

Fuentes documentales

Anales de Legislación Argentina (1941), Buenos Aires: Editorial la Ley.

Anales de Legislación Argentina (1943), Buenos Aires: Editorial la Ley.

Archivo General de la Nación (1942), Fondo Manuel Ávila Camacho, Caja 598, Expediente 523.3/45, "Noticiero cinematográfico Sucesos Argentinos".

Archivo Intermedio (1947), Fondo Secretaría de Prensa y Difusión, Caja 16, Expediente 39, "Dirección General de Estadística. Cantidades de los principales artículos importados".

Cine Argentino (1942)

Film (1941 y 1942)

Heraldo del Cinematografista (1940-1950)

Micrófono estrellas (1943)

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (1945), caja 10, expediente 58, "En la Argentina insultan al Cine Mexicano y a Cantinflas".

Bibliografía

Campodónico, Horacio (2005), *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor-Universidad de Alcalá-Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

--- (2005), "Causas y razones de una ley (1947)", en *El Estado y el cine argentino*, Argentina: Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.

Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Luchetti, Florencia (2005) "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943 el Instituto Cinematográfico del Estado" en *Cuadernos de Cine Argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*, Argentina: Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.

Kruger, Clara (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

--- (2016), "Primeros intentos de política cinematográfica en México y Argentina" en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: IMAGO MUNDI/Cineteca Nacional México.

Marrero Castro, Carmela (2016), "Entre lo cosmopolita y lo vernáculo: textualidades trasnacionales de escritores argentinos en el cine clásico mexicano", en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.) *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: Imago Mundi/Cineteca Nacional.

Mazzeo, Ezequiel, Nicolás y Jimena Cecilia Trombetta (2016), "Las políticas de distribución y exhibición en México y Argentina: tensiones e intercambios en la construcción de un mercado trasnacional", en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*, Argentina: Imago Mundi/Cineteca Nacional.

Peredo Castro Francisco (2011), *Cine y Propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Jesús Roberto Bautista Reyes:

jesusrobertobautista@yahoo.com