

Avatares de interculturalidad

Lo latino-iberoamericano, lo español, lo sudamericano y lo caribeño en las cinematografías estadounidense y mexicana (1927-1957)¹

Avatars of interculturality.

The Latin-Ibero-Americans, the Spaniards, the South Americans and the Caribbeans in Hollywood and Mexican cinematographies (1927-1957)

Francisco Peredo Castro²
CECC – FCPyS – UNAM

Resumen: El inicio de la sonorización del cine (1927-1930), arrastró fuertes conflictos de representación y de percepción “del otro”, y respecto a las formas del habla española, tanto en el cine estadounidense como en el mexicano. Una vez sonorizado de manera definitiva, el cine mexicano tomó la batuta en la producción de habla española e incurrió en representaciones de lo hispano, lo sudamericano y lo caribeño, con muy buena fortuna en varios casos, con filmes muy celebrados en su tiempo e incluso ahora en algunos

¹ Este artículo es producto de mis actividades de investigación dentro del Proyecto *Historia sociocultural del cine en México 1896-2017*, en el programa PAPIIT-DGAPA-UNAM, bajo mi responsabilidad, con el Dr. Federico Dávalos Orozco como corresponsable, registrado con la clave IN307118. En tanto refiere procesos históricos de comunicación en periodos coyunturales, está relacionado también con el proyecto *Historia y procesos de comunicación*, registrado bajo mi responsabilidad en el Programa PAPIME-DGAPA-UNAM, con la clave PE 312018.

² Francisco Martín Peredo Castro, Profesor / Investigador de carrera, de tiempo completo, definitivo, Titular C, adscrito al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (Ejes formativos de Cultura cinematográfica e Historia y procesos de comunicación). Es licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro en Historia de México, maestro en Historia Comparada, doctor en Historia y posdoctorado en Análisis Cultural. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT-México), con el Nivel II. peredofm@unam.mx.

casos particulares, pero con fuertes tensiones entre algunos sectores de la crítica periodística y la intelectualidad, tanto en México como en los diversos mercados en los que ambas cinematografías circularon. Este artículo propone reflexionar sobre aquellos procesos, en realidad generados desde la etapa del cine silente, y sobre los agudos conflictos que se generaron, primero en Hollywood, luego con “la guerra de los acentos” en el “cine hispano” de La Meca del cine, al iniciarse la sonorización. Después en el cine mexicano, que se enfrascó en un gran proyecto de integración panamericana que se quiso concebir como de comunicación intercultural, pero en realidad con fines diplomáticos, de defensa, ideológicos, y propagandísticos. Merced a ellos el cine nacional realizó enormes esfuerzos que no siempre fueron lo suficientemente valorados y reconocidos, a pesar del enorme beneficio que significaron en momentos agudos de la geopolítica internacional: la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. Detrás de los conflictos se escondía, además, la lucha por la hegemonía cultural en el mundo de habla hispana, en un proceso de producción fílmica que hoy es, a pesar de todo, muy útil en la enseñanza de la cultura latino – ibero – hispanoamericana a extranjeros que estudian español y cultura hispánica.

Palabras clave: Latino – ibero -hispanoamericanismo, Caribe, cine, México, siglo XX.

Abstract: The beginning of the sound cinema (1927-1930), dragged strong conflicts of representation and perception regarding “the otherness”, and the specificity of Spanish language and culture, both in American and Mexican cinema. Once the sound cinema was definitively established, the Mexican cinema took the lead in the Spanish-speaking film production and produced representations of the Hispanic, the South American and the Caribbean cultures, with very good fortune in several cases, and with several films very celebrated in their time and even now, in some particular examples, but with strong tensions between some sectors of journalistic criticism and the intelligentsia, both in Mexico and in the various markets in which those films were screened. This article proposes to reflect on these processes of representation, actually generated from the silent era, and on the acute conflicts that were generated, first in Hollywood, with “the war of accents” in the “Hispanic American cinema”, and later with the Mexican cinema. This got involved in a great project of panamerican integration, apparently conceived as intercultural communication among the Latin American countries, and from these nations with North America, but actually marked with diplomatic, defensive, ideological, and propaganda purposes. Thanks to that endeavor, the national Mexican cinema made enormous efforts, and

reached great success in its positive portrayals, that were not always sufficiently appreciated and recognized, despite the enormous benefit they represented in acute moments of international geopolitics: The Second World War and the postwar period. Behind the conflicts was also the struggle for cultural hegemony, in a process of film production that today is, nevertheless, very useful in teaching Latin – Iberian-Hispanic American culture to foreigners who study Spanish language and Hispanic culture.

Keywords: Latino-Iberian-Hispanic American, Caribbean, Cinema, Mexico, 20th Century.

ANTECEDENTES

Un proceso de enseñanza de la historia, el arte y la literatura del mundo hispánico, con toda su diversidad, forzosamente implica la consideración de lo que el cine ha hecho en la materia, sobre todo cuando son países no hispánicos los que han incurrido en representaciones de lo latino – ibero – hispanoamericano. O bien cuando dentro de las naciones hispánicas unas han representado a otras, por diversas razones, y en coyunturas político – diplomáticas y socio – culturales diversas. Este proceso de construcción de representaciones de lo hispánico en filmes nació casi con el cine mismo, y ha implicado más desaciertos que aciertos, más conflictos que concordancias, más tensiones que entendimientos, con muy contadas excepciones en las que los propósitos de la representación fueron genuinamente amistosos, legítimos, encomiables, necesarios y, en algunos casos, hasta exitosos. Por lo anterior, una revisión de lo que algunos de estos procesos culturales significaron es útil en una doble vía: en la enseñanza de la cultura hispánica y la lengua española a través de un producto cultural de la comunicación como es el cine, con los filmes como material didáctico y útil para la investigación, y en la enseñanza de la historia sociocultural y los procesos de comunicación colectiva, en relación con los conflictos y dilemas que se presentan cuando se trata de procesos de comunicación que implican una interculturalidad conflictiva en unos casos, o positiva en otros momentos.³

³ Para los fines de este artículo se ha establecido una delimitación espacio-temporal que comprende el periodo 1927 – 1957 por las siguientes razones. En 1927 se inició el proceso formal de sonorización del cine, que posibilitó la emergencia de industrias fílmicas reales en el mundo de habla española. En 1957 concluyó, de manera más o menos generalmente aceptada, la llamada “época de oro” del cine mexicano. Por otra parte, se refieren fundamentalmente a las cinematografías hollywoodense y mexicana porque fue en estas dos industrias en donde más fuertemente se manifestó el conflicto, o el éxito en algunos momentos (sobre todo en la industria fílmica mexicana), por las representaciones de lo hispánico, lo mexicano, lo sudamericano, lo caribeño, etcétera. Se refieren solamente cuatro experiencias particulares: dos de Hollywood

El nacimiento de esta historia no fue, por cierto, promisorio. El primer filme estadounidense en el que aparecieron personajes de mexicanos, llamados Pedro Esquivel y Dionecio Gonzalez, se tituló *Mexican Knife Duel* (de William K. L. Dickson, 1894) y aquel brevísimo corto, estrenado el 6 de octubre de 1894 en Estados Unidos, versaba sobre la pelea de dos mexicanos con cuchillos. La historia no comenzó bien y no seguiría bien durante casi medio siglo, porque a aquella primitiva representación de lo que se asumía como la cultura de la violencia, aparentemente “propia de los mexicanos”, siguieron muchos denuestos más, contra la cultura contemporánea y pasada de México y los mexicanos. Aquella representación inicial de la que se suponía la cultura cotidiana de convivencia de los mexicanos fue seguida por multitud de representaciones fílmicas más, que luego comprenderían lo latino – ibero – hispánico en general, y que sería imposible enumerar por completo en el espacio de un artículo de revista.

Por desgracia, el inicio de la Revolución Mexicana en noviembre de 1910, y su larga duración, parecieron confirmar la percepción de alguna parte de la sociedad anglosajona en Estados Unidos. Aunque algunos sectores estadounidenses de tendencia liberal e izquierdista elogiaron la Revolución mexicana y simpatizaron con sus protagonistas y sus propósitos, en la percepción general de aquella sociedad conservadora México era un país violento, incivilizado, bárbaro, y el asunto se refirió con ese enfoque en multitudes de filmes, tanto de ficción como documentales (De Orellana, 1991). No solamente la cultura contemporánea de México, el de la transición del siglo XIX al siglo XX fue denostada, tanto en la prensa como en el cine. La perspectiva sobre la historia y la cultura de las civilizaciones prehispánicas, la conquista, la colonia, el siglo XIX, etcétera, fueron casi siempre abordadas por el cine estadounidense de manera distorsionada (Maciel, 1994).

Por ejemplo, en el filme *The Woman God Forgot* (de Cecil B. DeMille, 1917), pese a que su publicidad parecía alabar la grandeza de la civilización azteca, se planteaba una versión absolutamente denigratoria de ella, y del comportamiento mexicana durante el proceso de la Conquista.⁴ Como era de esperarse, el estreno de aquel filme en México provocó airadas protestas, que se habían iniciado años antes y que continuarían, incluso aun cuando durante el gobierno de Venustiano Carranza entró en vigor en 1919 una normatividad de censura, que entre otras cuestiones buscaba contener aquellos denuestos contra México a

(el de la etapa silente y el del inicio de la sonorización, con el “cine hispano” y hasta antes de la Segunda Guerra Mundial), y dos de México (con su cine de los años cuarenta, durante la misma guerra, y con el cine sobre entornos “tropicales”, “caribeños”, etcétera). La única experiencia de interculturalidad a través del cine, considerada realmente exitosa y positiva, fue la de México durante la Segunda Guerra Mundial, pues las otras tres experiencias suscitarían fuertes críticas.

⁴ *The Woman God Forgot* (de Cecil B. DeMille, 1917), fue estrenada en la ciudad de México el 10 de abril de 1918 en el cine Salón Rojo, y fue conocida con los títulos de *Olivada de Dios*, *La última de los aztecas* y *El último de los aztecas: Episodios de la conquista de México*.

través del cine. Además, el problema no sería solamente con México, porque el naciente Hollywood había dado en denostar a todo lo latino en general, por ejemplo, con varios filmes que, durante la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), habían referido hipotéticas alianzas de “todos los latinos, de América y Europa”, con espías alemanes y japoneses, en posibles complots contra Estados Unidos, supuestamente para debilitarlo, subyugarlo o destruirlo.

Ni el reglamento carrancista, ni las protestas de los espectadores, y ni siquiera la reacción de solidaridad de otros países latinoamericanos con México (entre ellos Argentina, Brasil, Chile, Colombia, etcétera), contuvieron aquella cascada de descalificaciones. La situación no mejoró demasiado hasta que, ya en los años veinte, el gobierno de Álvaro Obregón vetó para su exhibición en México los filmes de varias empresas de Hollywood, si contenían alusiones denigrantes contra México, los mexicanos y los ciudadanos de cualquier otro país iberoamericano. Un convenio establecido entre el gobierno obregonista de México con Hollywood en 1922, mediante el cual se exigió que cesaran aquellas alusiones fílmicas contra los latinos en general, pareció ser un buen arreglo. Pero no lo fue finalmente y el desencuentro continuó hasta que la transición del cine mudo al sonoro metió a Hollywood en un nuevo y verdadero gran aprieto (Vasey, 1997).

Las cintas de aventuras y similares, ubicadas en países latinoamericanos imaginarios, que podían llamarse Anduras, Buenas Tierras, Caparoja, Nicrania, Paradiso, Paragonia, San Mañana, etcétera, planteaban a veces la existencia de revoluciones latinoamericanas “injustificadas”. En ellas los revolucionarios eran referidos como bandoleros “mugrosos”, amenazantes de “gobernantes débiles”, que precisaban por tanto la intervención benefactora del Tío Sam, a través de sus marines. Dentro de aquel cine solía destacar el héroe alto, rubio, de ojos verdes o azules, que al final sometía a los “bandidos revolucionarios”, pacificaba al país, protegía al gobernante “débil” (para que a su vez él protegiera los intereses estadounidenses en la nación “paradisiaca” pero “agitada”), y de pasada se quedaba con la muchacha de la película, casi siempre la hija del gobernante rescatado, quien también podía nombrarlo “jefe de las fuerzas armadas” de la nación “tropical” y “salvaje”, para que se mantuviera la estabilidad. El mito de la mujer latina, fascinada, seducida y entregada al héroe anglosajón (como en *The Woman God Forgot*, previamente referida) mostraba la persistencia de “la tendencia a permitir que un personaje de un *yankee* se casara con un personaje femenino de mexicana de ‘clase alta’, [de raza blanca o criolla]”, mientras que, por el contrario, muy pocas veces se mostró la situación en el cine de que un hombre mexicano tuviera una esposa estadounidense (Rodríguez, 2004, p. 29).

En aquella lógica discursiva, y dentro del género fílmico nacional por excelencia del cine estadounidense, el western, “los personajes latinos [...] eran los malos, ‘los banditos’ sin nombre, o las chicas de cantina que tenían poco

tiempo o [poca] presencia sustancial en la pantalla. Por otra parte, los personajes [latinos] eran generalmente moral o estéticamente limitados, – [colocados] en ‘el otro lado’, el lado de la realidad en el que pocos espectadores desearían estar ubicados” (Rodríguez, 2004, p. 3).⁵ Aquella situación de referencia despectiva a los latinos, principalmente mexicanos, como los estereotípicos “greasers”, o los bufones proclives al escarnio, y las rameras o prostitutas de cantina, indígenas o mestizas (en fuerte contraste con las criollas españolas), se mantuvo hasta que una innovación tecnológica cambió al cine, con el sonido y el habla hispana en él (Rodríguez, 2004, p. 28). Toda aquella situación agudizó un grave problema que, existente desde el cine mudo, se complicó todavía más con el nuevo cine sonoro.

LA SONORIZACIÓN DEL CINE Y LA NUEVA PROBLEMÁTICA EN LAS RELACIONES CULTURALES

Hacia el principio del siglo XX ya existía el mito de Estados Unidos como el “*melting pot*”, el crisol de culturas que, en una nación construida con base en la migración de multitud de grupos poblacionales, provenientes de numerosos países del mundo, se supuso que habría de constituirse también un entorno de multiculturalidad, o pluriculturalidad, pero sobre todo de interculturalidad, que de acuerdo con la UNESCO en su página web se define como “la construcción de relaciones equitativas entre personas, comunidades, países y culturas”.

En este punto, en términos metodológicos y de conceptualización, es importante señalar que el hecho de que los conceptos intercultural, interculturalidad, comunicación intercultural, etcétera, sean relativamente recientes, o su uso sea también más o menos reciente, no significa que también lo sean los fenómenos, procesos y problemas asociados a ellos, o relacionados con lo que dichos conceptos estudian y buscan explicar. Este tipo de problemas existen desde épocas remotas, y precisamente por su existencia, perdurabilidad y complejidad han reclamado una problematización que conviene recuperar para los fines de este artículo. De acuerdo con Araceli Mondragón (2010), interculturalidad

⁵ Antes de que el auge y la fascinación por los “latin lovers” estuviera de moda lo indeseable de ser identificado como “latino” hizo que actores y actrices de ascendencia latina tendieran a “americanizar” sus nombres –como Ernesto Ávila Guillén, nacido en México, que se hizo llamar Donald Reed–, o a expresar molestia cuando eran identificados como latinoamericanos, si es que eran europeos (como sucedió con el español Antonio Moreno). Luego la mitología del “latin lover” condujo a algunos actores anglosajones y europeos, incluso de ascendencia judía, a “latinizar” sus nombres, y por ejemplo el actor Jacob Krantz o Kranze, judío de ascendencia austriaca, nacido en N. Y., Estados Unidos, devino en Ricardo Cortez. (Rodríguez, 2004, p. 48 y Hadley García, 1991).

[...] surge un poco después del concepto de multiculturalidad y como una forma de complementarlo; *el uso de ambos como categoría analítica de las realidades sociales y políticas se hace común y recurrente a finales del siglo XX. Así, si la propuesta multicultural se refiere a la coexistencia de distintas culturas dentro de un mismo territorio e incluso compartiendo un mismo marco jurídico, la interculturalidad apela a la relación simétrica y dialógica entre culturas diversas en un intento de conocimiento y aceptación, trascendiendo la simple tolerancia* (Alavez Ruiz, 2014, pp. 39 – 40).

A veces se suele pensar, de manera errónea, o se suele enfatizar académicamente en algunos estudios, que el concepto de interculturalidad solamente es válido o útil cuando se tratan los problemas de integración de comunidades indígenas dentro de sociedades mestizas o “criollas”, o de comunidades migrantes de un país o continente en otro, o cuando se trata de abordar procesos de educación para comunidades indígenas generalmente excluidas o marginadas, o cuando se trata de problemas de enseñanza de lenguas y culturas a integrantes de culturas distintas de las que se pretende enseñarles. O bien, finalmente, la interculturalidad se alude como relacionada casi solamente con los procesos de descolonización.⁶ Así, vale la pena recordar la coincidencia general existente respecto a la interculturalidad, entendida como concepto de aplicabilidad y utilidad general, en el tiempo y el espacio, pues alude

[a] la interacción entre culturas, *es el proceso de comunicación* entre diferentes grupos humanos, con diferentes costumbres, siendo la característica fundamental: “la horizontalidad”, es decir que ningún grupo cultural está por encima del otro, promoviendo la igualdad, integración y convivencia armónica entre ellas [...] Si bien la interculturalidad está basada en el respeto a la diversidad, integración y crecimiento por igual de las culturas, *no está libre de generar posibles conflictos*, tanto por la adaptación o por el mismo proceso de aprender a respetar, pero con la diferencia, de que estos conflictos se resolverán mediante el diálogo y escucha mutua, primando siempre la horizontalidad del proceso [...] Debemos tener en cuenta, que *la interculturalidad se refiere tanto a la interacción cultural a nivel geográfico y cultural, como en cualquier situación donde se presenten diferencias de cualquier tipo.* (Cavalié Apac, 2013, p. 2).

En tanto que, de acuerdo con nuestra autora inmediatamente arriba citada, dos requisitos indispensables de la interculturalidad son la “*comunicación, como base principal para mantener y fortalecer las relaciones cotidianas, [y la] construcción de una ciudadanía, basada en la igualdad de derechos*” (Cavalié, 2), resulta evidente

⁶ Sobre el problema de los alcances, limitaciones e indefiniciones inherentes al concepto de interculturalidad, que en principio también tenderían a inhibir su uso para estudiar procesos socio históricos pasados, cuando ni la UNESCO ni el concepto, ni su problematización no existían, y lo cual de ninguna manera puede ser aceptable, el lector interesado puede acudir a artículos como el siguiente: Fernando Trujillo Sáez. (2004). “En torno a la interculturalidad. Reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua”, *Porta Linguarum*. No. 4. Universidad de Granada. Disponible en la red en la siguiente liga de internet: <http://www.ugr.es/~ftsaez/aspectos/reflexiones.pdf>. Fecha de la consulta: 4 de febrero de 2019.

que en el proceso de producción cinematográfica hollywoodense durante la etapa silente, aquel en el que fue notorio el denuesto contra lo mexicano y lo latino en general, se rompió con uno de los presupuestos básicos de la interculturalidad. Aquel de acuerdo con el cual “la interculturalidad conduce a la coexistencia de las culturas en un plano de igualdad” (Soriano, 2004, citado en Alavez Ruiz, 2014, p. 40). Este presupuesto habría sido hipotéticamente garante del respeto al derecho de la representación de todas las personas en un plano de dignidad y equidad.⁷ Pero esto no ocurrió así del todo en el cine de Hollywood.

Estados Unidos es un ejemplo, como muchos otros países, de una sociedad en la que existe una multiculturalidad o pluriculturalidad como situación de hecho. Pero en tanto ese pluriculturalismo o multiculturalismo se refiere a una situación, y la interculturalidad se refiere a una forma de interacción, es también un hecho que en las formas de interacción cultural dentro de esa sociedad, y de esa sociedad en su relación con las otras sociedades con las que coexiste en el continente americano, se dio el caso de una relación asimétrica en relación con los procesos de comunicación colectiva. Ésta se expresó tanto en cuestiones factuales, materiales, como en los terrenos de lo simbólico, de la construcción de representaciones, por ejemplo a través de la producción fílmica, muda y sonora.

En ellos resultó evidente que el grupo hegemónico dentro del multiculturalismo estadounidense –la población denominada WASP o White, Anglo Saxon and Protestant–, y el propio país, como nación hegemónica dentro del continente, ostentaba el dominio en los medios y procesos de comunicación colectivos, como el del cine. Así, no contribuyó a la construcción de una genuina relación de interculturalidad, tanto en lo interno como a nivel continental. Esto se comprueba por el hecho de que ante la sonorización del cine, y por no querer perder los mercados mundiales en los que ya era dominante frente a Europa, desde el final de la Primera Guerra Mundial, Hollywood entró en la dinámica de hacer, con cambios de elenco artístico para cada caso, segundas, terceras, cuartas y hasta quintas versiones de sus filmes exitosos rodados originalmente en inglés. Éstos deberían rodarse así en alemán, francés, italiano y español, con este último denominado en la literatura al respecto como “el cine hispano” de Hollywood. Aquella estrategia sería la causa de nuevos problemas y tensiones.

Fue así que en aquel contexto afloró todavía con mayor fuerza de la que el conflicto había tenido durante la era silente el gran problema de la interculturalidad en materia de cine, en la relación entre sociedades anglo sajonas con sociedades del mundo hispánico. Hasta antes del sonoro estaban involucradas desde luego las percepciones, en efecto los prejuicios y las

⁷ Otro artículo interesante respecto a la interculturalidad es el siguiente: Sonia Comboni Salinas y José Manuel Juárez Núñez, “Las interculturalidad – es, identidad – es y el diálogo de saberes”, *REencuentro. Análisis de problemas universitarios*, No. 66, México, UAM – X, abril de 2013, pp. 10 – 23.

distorsiones, sobre las “otras” culturas a través de imágenes. Con el cine sonoro la cuestión se complicó más porque estaban involucradas ahora el habla de la lengua española y, en los filmes que aludieran a las sociedades hispánicas, su cultura, su música, sus folklores, su caracterología y su idiosincrasia, ya no solamente con imágenes, sino con sonido, en diálogos y musicalización, que agudizaron los conflictos y malos entendidos.

EL “CINE HISPANO” DE HOLLYWOOD

En términos teóricos y conceptuales se suele entender que la antropología social comprende el estudio de la diversidad de culturas y sociedades en el mundo. Sin embargo, para el principio del siglo XX, la antropología social todavía estaba lastrada por un pecado de nacimiento, que era el de estudiar a las sociedades no occidentales o “no desarrolladas”, desde la perspectiva de los países que se consideraban culturalmente “más avanzados” y civilizados. En consecuencia, se veía a todos los “otros”, al margen de Gran Bretaña, Alemania, Francia y Estados Unidos, etc., como sociedades *folk*, primitivas, no completamente desarrolladas o modernas. Desde el siglo XV, con la herencia cultural de los exploradores, conquistadores, misioneros, comerciantes y viajeros en general, en sus incursiones en el mundo no occidental –“no civilizado”–, no desarrollado ni “moderno”, etcétera (en recuentos que podrían comprender desde *Los viajes de Marco Polo*, las crónicas de la conquista y hasta las reseñas del barón de Humboldt en Hispanoamérica, etcétera), se determinó que aquellas formas de mirar se arraigaran en el imaginario occidental. Las formas de percibir la otredad en aquellos relatos se trasladaron a la literatura, la prensa, la iconografía en general, y desde luego también al cine, cuando surge a finales del siglo XIX.

Sería aquella situación la que detonaría el problema de cuestiones relacionadas con la cuestión relacional, vinculada a la interculturalidad, como un objeto de investigación que sin ser nombrado todavía de esta manera, ni conceptualizado o problematizado como tal, fue de particular interés e importancia. Al respecto, sabemos ahora que las aproximaciones, referidas como *cross cultural studies* en la literatura anglosajona, remiten a otro tipo de indagación y reflexión,

Iniciada por la antropología social y cultural, [con] un método [que] consiste en *comparar el objeto de estudio de que se trate con perspectivas procedentes de otras culturas*. Así, existen *estudios interculturales* de ceremonias de matrimonio, de redes de parentesco, de ilusiones visuales, etc. Una comparación *intercultural* reveladora mostraría que formas culturales en apariencia “primitivas”, tales como la magia y la brujería, no son en realidad demasiado diferentes de formas consideradas “avanzadas”, tales como las representaciones mediáticas o las

ideologías científicas [...] (Hartley y Saunders, en O'Sullivan, Montgomery, Fiske, 1997, p. 198).⁸

Esto es así porque tanto en las sociedades aparentemente "primitivas", como en la producción cultural de las sociedades "avanzadas", la magia o la brujería, las supersticiones, o la creencia y la fe en ellas, contribuyen a gestar una serie de imaginarios, de representaciones, de formas de actuar, de formas de relación, en concreto unas formas socio culturales particulares de convivencia en comunidad. En estos procesos, a través de productos culturales como los de medios técnicos (literatura, periodismo, filmes, programas de televisión, discos, etcétera), propios de las sociedades "desarrolladas", "modernas", "avanzadas", "sofisticadas", etcétera, se generan igualmente imaginarios, configuraciones ideológicas, patrones de conducta y de relación familiar, social, es decir una cultura particular, si acaso distinta de la otra, pero nada más. Distinta por la existencia de tecnologías en un caso, y su inexistencia en el otro, pero con mecanismos semejantes en cuanto a la construcción de un mundo particular de ideas, mentalidades, percepciones, representaciones del mundo, de la vida, en fin, cultura, imaginarios e ideologías. La obra arriba citada nos dice también que

El análisis intercultural ha atraído sobre todo a teóricos interesados en *las bases relativas de las normas, los valores, las reglas y los roles* que existen en las sociedades. En el análisis de la desviación, por ejemplo [o de lo que en una sociedad occidental "desarrollada", "moderna", "civilizada", etcétera, pueda considerarse desviación], *vale la pena observar que aquello que puede resultar inaceptable para una cultura es aceptable para otra*. No obstante, *importantes dificultades se presentan cuando se advierte que las propias perspectivas culturales de un autor acaso influyen en la observación y el análisis de un grupo "foráneo"* [es decir, en el análisis de "los otros"]. Esto se hace particularmente evidente cuando *los lenguajes que hablan el observador y el grupo observado difieren marcadamente*. (Hartley y Saunders, 1997).

Independientemente de lo que se pueda percibir como un error de traducción, la referencia a una diferencia de lenguajes, porque el lenguaje es una facultad

⁸ Este libro es la traducción al español de Tim O'Sullivan, Martin Montgomery, John Fiske, *et al.*, *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, 2ª ed., Londres, Routledge, 2006. El término originalmente empleado en la edición inglesa es *cross cultural* y efectivamente la definición se concluye con el planteamiento de que el conflicto "is particularly evident when *the languages of observer and observed differ so markedly*". Quizá deba entenderse esto en el sentido de English language y su traducción como *lengua* inglesa, o Spanish language y su traducción como *lengua* española, etc. Desde luego, puede estar también implícita la diferencia entre lenguajes corporales, faciales o cualquier otra clase de lenguajes, como facultad humana universal para la comunicación, pero que también establecen diferencias de sentido y significación cultural y relacional entre individuos en sociedades específicas. Por ejemplo, la inclinación japonesa o asiática, de cortesía o respeto, diplomacia, etcétera, puede ser vista en el mundo occidental como una señal de sumisión, de sojuzgamiento, de sometimiento, y por tanto puede así resultar inaceptable. *Cursivas mías.*

humana y universal, y porque quizá la referencia más apropiada es la alusión a la diferencia muy marcada entre lenguas o idiomas (por ejemplo el fuerte contraste entre las *lenguas* occidentales, que comparten un alfabeto, con las lenguas orientales, cuyos sistemas de signos y normas gramaticales son radicalmente distintos, o la diferencia entre lenguajes corporales, faciales, kinésica, gestualidad, etc.), hay otras implicaciones. Está implícito también el asunto de la realización de las lenguas en el acto concreto del habla de los individuos que la hablan en una sociedad, y a través del cual construyen el mundo de representaciones, de valores, de principios y de tradiciones que comparten, y que les dotan de una especificidad cultural.

Cuando esa especificidad cultural es vista con la lente de otra cultura, que con sus lenguajes, y su lengua y su habla propias, ha construido y construye cotidianamente textos y discursos sobre “el otro”, al que mira desde su cultura, es cuando puede generarse el conflicto, la incompreensión, la discordancia, el contraste, la distorsión, la tergiversación, la representación errónea, sesgada, mal intencionada y, a fin de cuentas, “el choque” cultural. Existe en esos contextos, cuando más, multiculturalidad, en el sentido de yuxtaposición o hegemonía de unas culturas sobre otras, donde las hegemónicas tienen el patrimonio, el usufructo de los medios y las posibilidades de construcción de representaciones sobre los subalternos, que no disponen del derecho de la auto representación, y en consecuencia difícilmente se alcanza una posible interculturalidad real.

Aquel fenómeno fue más o menos el que se suscitó con el llamado “cine hispano” de Hollywood. Si como establecen los relativistas culturales, el lenguaje construye el mundo, porque las concepciones sobre el mundo son *socialmente construidas*, dotan a los individuos de una sociedad determinada de las nociones fundamentales que lo guían en su vida y su relación con los otros miembros de su sociedad (en el sentido de que comparten iguales ideas sobre concepciones como verdad, moral, conocimiento, realidad, en efecto “su realidad”, que perciben como “la realidad”), y si dichas concepciones varían culturalmente, de una sociedad a otra, evidentemente era natural que se manifestaran las discordancias en las versiones fílmicas hispanizadas de tramas, personajes y situaciones originalmente anglosajonas. Así fue, en el principio con la palabra, y también el conflicto por ella.

“El idioma universal del cine [mudo] parecía destruido por la maldición bíblica de la Torre de Babel y la confusión de las lenguas” (Heinink y Dickson, 1990, p. 20). Poco después también fue destruido por la distorsión, mixtificación y denigración de las culturas de las naciones en que se hablaban otras lenguas, entre ellas el español. Aquello ocurrió, por cierto, no únicamente en las versiones en español de filmes originalmente rodados en inglés. Sucedió también en el cine hablado en español que Hollywood produjo al margen de antecedentes anglosajones, y

que resultaría igualmente decepcionante, por la distorsión cultural y un problema nunca resuelto, desde el principio de la aparición de aquel cine “hispano”, y hasta su desaparición: ¿qué era lo que se consideraba correcto en el habla de la lengua y el mundo hispánico? Una crítica sobre *La rosa de fuego* fue muy clara cuando estableció, a propósito de su proyección: “Y el público, nuestro buen público, la vio toda, sin la menor demostración de protesta, sin alterarse ni un solo instante, *con ese fatalismo casi oriental de nuestra raza...* ¿Por qué se llama la película *La rosa de fuego?*, ¿en donde se supone desarrollado el argumento?, ¿en qué época?” (Navarro, en Heinink y Dickson, 1990, p. 35). A los conflictos por las formas de la representación se sumó otro gran problema, “la guerra de los acentos” entre la comunidad latino – ibero – hispanoamericana en Hollywood, que no parecía tener un acuerdo al respecto (Heinink y Dickson, 1990, pp. 50 – 52).

Heinink y Dickson establecen que el “teorema de la hermandad de los pueblos hispánicos, llevado a la práctica” por Hollywood, con filmes como el cortometraje ¡Que viene papá!, o bien *Charros, gauchos y manolas* (de Xavier Cugat, 1930), dieron cuenta muy pronto de que una interculturalidad fílmica sería más proyecto que realidad, cuando menos durante los años treinta y sobre todo si se planteaba desde la mirada sesgada de Hollywood. Más éxito tendrían “filmes hispanos” en los que se pensó, evitando una mezcolanza, y al hacer versiones dirigidas a cada nación. Así, “*Galas de la Paramount* experimenta continuos cambios en la selección del programa según salga hacia México, a Cuba, Argentina o España [...]” (Heinink y Dickson, 1990, p. 47).⁹ Para *El rey del Jazz* (versión en español del inglés de *The King of Jazz*, de John Murray Anderson, 1930), se incluyeron, en su versión “hispana” en un 50%, “tomas adicionales, con Lupita Tovar y Martín Garralaga, como maestros de ceremonias, así como un par de bloques musicales con Jeanette Loff cantando *La Paloma* y John Boles en un cuadro de ambiente mexicano, aderezado todo ello con la orquesta de Paul Whiteman” (Heinink y Dickson, 1990, p. 48). Pero en la versión inglesa, un actor / bailarín blanco, Jaques Cartier, tenía a su cargo el baile supuestamente “africano” y con efectos sonoros de tambores. Así de disparatado podía ser aquel cine, con el que Hollywood trataba de acaparar o de conservar los mercados mundiales ganados en la era silente, y por tanto hacía aberrantes distorsiones culturales.

Junto a los enredos en la percepción de lo específicamente nacional de cada país hispano, que no siempre era bien recibido por los espectadores en los diferentes países latinoamericanos, por lo bizarro de las situaciones que se presentaban, se adicionaron el denuesto y el prejuicio. El filme en inglés sobre

⁹ El título en español de *Paramount on Parade* (de Dorothy Arzner, entre una oncenena de cineastas directores de secuencias particulares, en 1929), fue *Galas de la Paramount*. Además de las versiones inglesa e “hispana” existió una francesa, titulada *Paramount en Parade* (de Charles de Rochefort), con elenco mayoritariamente francés, desde luego. Finalmente, la versión holandesa se tituló *Paramount op Parade* (de Job Weening).

un bandido mexicano, Pancho López, y titulado *The Bad Man*, tuvo una versión francesa, *López Le Bandit*, y una "hispana", *El hombre malo*, en la que no hubo presencia, en absoluto, de mexicanos entre los personajes protagónicos.¹⁰

Pese a aquel conflicto, sí hubo un buen acuerdo entre las naciones hispanas, y atañía a una cuestión más importante. Desde el final de los años diez varios países latinoamericanos se habían solidarizado con México en sus reclamos contra las imágenes denigrantes del país y de los mexicanos. En correspondencia, cuando en el principio de los años veinte el gobierno mexicano de Álvaro Obregón prácticamente arrancó un compromiso de Hollywood para que cesaran las nocivas representaciones de México y de "lo latino" en general, estaba en gestación un riesgo para Hollywood. El de una reacción de solidaridad generalizada, y de una acción unificada que podría llevar a que, así como México había vetado de su exhibición en el país los filmes denigrantes contra los mexicanos, otros países de habla hispana siguieran el ejemplo de México y acabara por afectarse la rentabilidad del cine hollywoodense en el mundo de habla española, que era un muy importante mercado para el cine de Estados Unidos.¹¹

Para curarse en salud, y exorcizar el riesgo de conflictos financieros severos, si aquellas aberraciones fílmicas y lingüísticas contra lo hispano fueran rechazadas en bloques de naciones actuando de manera conjunta, Hollywood creó la Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA), en el mismo año de 1922 en que se alcanzó aquel concordato de paz con México e Iberoamérica. Como pese al acuerdo los denuestos de Hollywood contra todo lo latino – ibero – hispano continuaron, se complicaron con la sonorización del cine, y llegaron así hasta el inicio de los años treinta, México y España tomaron la batuta para tratar de contener, de una vez por todas aquellas afrentas.

En aquel tenor, diez años después del acuerdo de Álvaro Obregón con Hollywood, España y México firmaron un convenio de mutua exclusión en 1933. De acuerdo con él, un filme denigrante contra México no sería exhibido en España, y un filme denigrante contra España no sería exhibido en México. A continuación España firmaría otros sucesivos acuerdos similares con otros países centro y sudamericanos. Mientras tanto, México se mantuvo en su postura de censurar y hasta vetar de manera definitiva cualquier filme que denigrara a la población mexicana e ibero – latinoamericana o hispanohablante en general.

¹⁰ Diversos filmes sobre bandidos, con el título de *The Bad Man* se hicieron tanto en la etapa silente como en la época sonora del cine, con varios de ellos como alusivos a personajes específicamente mexicanos. Es el caso de los tres citados arriba: *The Bad Man* (de Clarence G. Badger, 1930), *López Le bandit* (de John Daumery, 1930), y *El hombre malo* (de Willam C. McGann, asistido por Roberto E. Guzmán, 1930). Fue la misma historia en versiones inglesa, francesa e "hispana".

¹¹ En 1923, por ejemplo, Panamá había imitado a México en su veto de 1922 para la exhibición del cine estadounidense denigrante contra lo latino. Varios países latinoamericanos más lo intentaron.

Una cuestión era muy clara para entonces, y era la de que las audiencias iberoamericanas habían aceptado mejor los filmes sonoros de sus respectivos países, ante las bizarrías de Hollywood. Con el “tango film” de Argentina, el cine de carnavales y “chanchadas” de los brasileños, las “habaneras” de Cuba, la “españolada” de los españoles, y los melodramas y comedias rancheros del cine mexicano, se habían encontrado con representaciones acaso más genuinas de sus propias culturas, historia, folklore e idiosincrasia. Éstas se disfrutaban todas por igual, pues esos géneros tuvieron gran éxito y desbancaron de modo definitivo al cine “hispano” de Hollywood hacia el final de los años treinta. El más modesto de los filmes mexicanos siempre sería mejor apreciado que *Alma mexicana* (filme estadounidense hablado en español, de David Kirkland, 1939), aunque estuviera protagonizada por mexicanos como Donald Reed y Guty Cárdenas.¹²

Aquella experiencia mostró que Hollywood en realidad no intentó establecer una genuina estrategia de comunicación intercultural a través de su cine “hispano”, sino que más bien intentó establecer su hegemonía industrial en el cine, imponiendo sus formas de ver lo hispánico, y tratando incluso de crear un “español neutro”, una especie de esperanto del español, o un “español internacional”. Se buscaba salvar el problema de las diferencias en acentos y especificidades culturales, pero en el fondo también defender su hegemonía y sus intereses económicos y de mercado, que serían acuciantes en el periodo de preguerra.

En aquel contexto se había dado ya en Europa el ascenso de Adolfo Hitler como canciller de Alemania, precisamente en enero de 1933. Italia, con Benito Mussolini a la cabeza, completaba la terna de los radicalismos ideológicos más amenazantes para el mundo, con el fascismo italiano, el nazismo alemán y el totalitarismo japonés, como la triada que durante la segunda mitad del decenio de los años treinta configuró el escenario internacional de pre guerra que hizo a Estados Unidos tomar nota de que los tiempos no estaban para confrontaciones. Así como en el terreno de la diplomacia se planteó la política del “buen vecino” de la Casa Blanca con las naciones latinoamericanas, el Departamento de Estado prácticamente conminó a Hollywood para que también se pusiera en marcha una especie de “política cinematográfica del buen vecino”, que a través de sus producciones filmicas propiciara un acercamiento, más que una confrontación, con las naciones al sur del Río Bravo. Hipotéticamente aquello debería conducir a una verdadera experiencia

¹² De manera similar, a ojos argentinos siempre sería mejor apreciado un filme local que filmes “hispanos” como *Alma de gaucho* (película estadounidense hablada en español, dirigida por Henry Otto, 1930), por más que estuviera protagonizada por actores argentinos afincados en Hollywood, como Mona Rico y Manuel Granado (luego conocido con el nombre “americanizado” de Paul Ellis), como *Las luces de Buenos Aires* (de Adelqui Millar y Manuel Romero, 1930), por más que estuviera protagonizada por Carlos Gardel, Sofía Bozán y Gloria Guzmán, o bien filmes como *El día que me quieras* (de John Reinhardt, 1935, también estadounidense hablada en español, al igual que las dos previas), por más que estuviera protagonizada por Carlos Gardel y Rosita Moreno.

de interculturalidad, al demandarse una mirada respetuosa para todas las culturas del continente americano, a través del cine, en una relación de equidad y respeto entre todas las naciones que coexistían en el continente.

MÉXICO: PANAMERICANISMO, HISPANISMO, IBEROAMERICANISMO, LATINOAMERICANISMO E IMAGINARIA Y SOÑADA CONTRIBUCIÓN A UN DESEADO PANLATINISMO A TRAVÉS DEL CINE

Adicionalmente a las medidas de Washington, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA), el gobierno estadounidense decidió aprovechar el gran impulso y apoyo que el gobierno mexicano estaba dando a su industria cinematográfica, con fines nacionalistas. Se buscaba que con ayuda estadounidense al cine mexicano se le convirtiera en la gran adalid de la propaganda pro Aliada, panamericana, pro latinoamericana y contraria al Eje, a través de un cine hablado en español que sirviera a propósitos de unificación continental, solidaridad y buen entendimiento. Para tal fin se había iniciado una campaña de concientización con la distribución y exhibición de algunos filmes que condenaban el fascismo europeo e informaban sobre la conflagración que se avecinaba.¹³ Estados Unidos y los Aliados no tenían otra opción. En España gobernaba desde abril de 1939 un fascista, Francisco Franco. En Argentina los gobiernos militares se habían declarado neutrales, lo cual los hacía sospechosos de pro fascismo. En Brasil un cine en portugués no serviría para fines propagandísticos en el mundo de habla hispana, y países como Chile, Cuba, Colombia o Venezuela no tenían una infraestructura fílmica fuerte, o no lo suficiente como para servir a los propósitos planteados. El proyecto sería con México o no sería con nadie, y la situación a finales de los treinta hacía urgente la marcha del plan. Así, la posibilidad de una verdadera y exitosa experiencia de comunicación intercultural, en la producción fílmica del mundo de habla hispana estaba por comenzar, con México y su cine como porta estandartes de una propuesta que, pese a todos los avatares, generó algunos muy buenos resultados.

Cuando entre el final de los años treinta y principios de los cuarenta Hollywood tuvo que aceptar que debían cesar sus denuestos contra lo latino–ibero–hispanoamericano–caribeño, y antes de que se concretara el convenio de colaboración con el gobierno mexicano de Manuel Ávila Camacho y la industria cinematográfica de su país (en junio de 1942), La Meca del cine mundial todavía intentó preservar para sí la potencial rentabilidad de un cine de temas hispánicos, con producción hollywoodense, hablada en inglés o en español. Pese al poco éxito en general, o al rechazo más o menos generalizado que el

¹³ Entre aquellos filmes precursores del anti fascismo estarían títulos como *¿A dónde va Europa?* (documental de Fox, exhibido en México en 1939), *Bloqueo* (*Blockade*, de William Dieterle, 1939), *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, de Anatole Litvak, 1939).

“cine hispano” estadounidense había concitado en el mundo de habla hispana, Hollywood siempre intentó mantenerse a la cabeza de una producción cultural filmica para el mundo de habla hispana, o para Latinoamérica en general, en inglés o en español.¹⁴ Quizá la más significativa fue *Juárez* (de William Dieterle, 1939)¹⁵, producida a todo lujo por la empresa Warner Brothers, y algunas otras películas, de corto, medio y largometraje, como esfuerzos de alusión amable a Latinoamérica.¹⁶ Fueron películas que pretendieron cumplir una doble función: “representaban el exotismo tropical de Latinoamérica como un atractivo para las audiencias estadounidenses [...] y simbolizaban así los vínculos amistosos entre las dos regiones a nivel político y económico” (Castro y McKee, 2011, p. 53). Pese a la propuesta, la posibilidad de una genuina experiencia de comunicación intercultural, desde Estados Unidos para Latinoamérica, había nacido rota.

Algunos de todos aquellos filmes, de los cuales se han citado ahora solamente unos cuantos ejemplos, desde luego fueron pensados como entretenimientos que ya contaban con una mirada menos denigratoria de lo latino o de lo mexicano. Pero junto a esos entretenimientos “amables” hubo filmes con grandes aspiraciones, como la citada *Bordertown* y, sobre todo, *Juárez* (de William Dieterle, 1939). Al final, el fracaso comercial de esa mirada hollywoodense sobre la historia latinoamericana y uno de sus principales próceres llevó a la Casa Blanca y a Hollywood a lo innegable. Los temas latinoamericanos, sus próceres, su historia, folklore y cultura, quizá podrían ser mejor abordados por un cine de habla hispana, como el mexicano. Así, otro gran proyecto que se había acariciado desde los años

¹⁴ Precedentes de todo esto fueron filmes estadounidenses sobre Latinoamérica, pero hablados en inglés, como *Bajo el cielo de Cuba* (*The Cuban Love Song*, de William S. Van Dyke, 1932), protagonizada por la mexicana Lupe Vélez y Jimmy Durante; *Forasteros en Honduras* (*The Cohens and Kellys in Trouble*, de George Stevens, 1933); *Volando a Río* (*Flying Down to Rio*, también conocida como *Volando hacia Janeiro*, de Thornton Freeland, 1933, con Dolores del Río y Gene Raymond); *Raza de bronce* (*Laughing Boy*, de W.S. van Dyke, 1934), con Ramón Novarro y Lupe Vélez; *Rosa del rancho* (*Rose of the Rancho*, de Marion Gering, 1935), con John Boles y Gladys Swarthout, además de Don Alvarado y Pedro de Córdova; *Bajo la luna de las pampas* (también conocida como *Amor de gaucho*, cuyo título original era *Under the Pampas Moon*, de James Tinlin, 1935), con Warner Baxter y Ketti Galian, además de intérpretes de ascendencia hispana, como Armida, Veloz y Yolanda, junto a Tito Guizar y Rita Hayworth, en realidad llamada Margarita Cansino; *Embrujo del trópico* (*Tropic Holiday*, de Theodore Reed, 1938), con Dorothy Lamour, Tito Guizar, Elvira Ríos y Roberto El Panzón Soto, mexicanos, con el español Fortunio Bonanova.

¹⁵ Los mismos protagonistas de *Juárez* (William Dieterle, 1939), Paul Muni y Bette Davis, habían protagonizado pocos años antes otro filme de tema y personaje mexicano, que había buscado ser una mirada condenatoria del racismo estadounidense contra los mexicanos. *Bordertown* (de Archie Mayo, 1935), se tituló en México como *Corazón mexicano*, y también suele ser conocido como *Barreras infranqueables*.

¹⁶ Fueron títulos como *Serenata argentina* (*Down Argentine Way*, de Irving Cummings, 1940), *Camino a México* (*Down Mexico Way*, de Joseph Santley, 1941), *Week – end in Havana*, de Walter Lang, 1941) o *Aquella noche en Río* (*That Night in Río*, de Irving Cummings, 1941). Argentina, Brasil, Cuba y México estaban en el “radar” del sinuoso furor “hispanico” de Hollywood.

treinta en Hollywood, para la *Vida de Simón Bolívar*, se canceló por completo en California, y se transfirió la estafeta a México (Horta, 1938).

Habría de ser así la cinematografía mexicana la encargada de rescatar para las pantallas, y para las audiencias del mundo hispánico, la historia y la cultura latino – iberoamericana, y la lengua española, a través de filmes más dignos, para unas audiencias y unos sectores de la crítica que vieron con muy buenos ojos que fuera México y no Hollywood, quien se ocupara de aquellos asuntos. Así, una primera gran súper producción fílmica mexicana, con gran éxito en toda Latinoamérica, fue la película *El conde de Montecristo* (de Chano Urueta, 1941). Sobre ella la publicidad enfatizó su gran presupuesto y su “latinidad”, al establecer que se trataba de “La película que ha costado medio millón de pesos y es *gloria del cinema nacional*”. Además, se advertía que “ningún país de habla española se arriesgó a filmar tan prodigiosa película y Hollywood no pudo imprimirle *el espíritu sublime del pensamiento latino*”.¹⁷ En adición a aquel universalismo, e independientemente de las numerosas obras de literatura española que se “mexicanizaron”¹⁸, surgirían varios filmes mexicanos ambientados en España, como el gran homenaje de un país latinoamericano que a través de su cine honraba a “la madre patria” y la cultura hispánica compartida en Latinoamérica.¹⁹

Aunque de manera un tanto lastimera, el encuentro de España con América fue referido en *Cristóbal Colón (La grandeza de América)*, de José Díaz Morales, (1943), pero se buscó hasta donde fue posible aminorar los discursos de confrontación y resabio contra España en los filmes que refirieran la conquista y el periodo colonial en América. A todo aquello se sumaron los rendidos homenajes a la colonia española en México, a través de filmes como *Los hijos de don Venancio* y *Los nietos de don Venancio* (ambas de Joaquín Pardavé, en 1944 y 1945, respectivamente).²⁰ Parecía pues que ahora sí había interculturalidad en marcha.

¹⁷ Frases tomadas de la publicidad del filme publicadas en la prensa de la época de su estreno.

¹⁸ De estos filmes hubo múltiples ejemplos, como la adaptación de *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, uno de los autores españoles más adaptados en el cine mexicano, para *Adulterio* (de José Díaz Morales, 1943).

¹⁹ Entre aquellos filmes estarían *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938), sobre la Guerra Civil Española (1936 – 1939), *En un burro tres baturros* (de José Benavides, hijo, 1939), ¿Quién te quiere a ti? (de Rolando Aguilar, 1941), *Dos mexicanos en Sevilla* (de Carlos Orellana, 1941), *El verdugo de Sevilla* (de Fernando Soler, 1942), *Maravilla del toreo* (Raphael J. Sevilla, 1942), *La hija del cielo (El final de Norma)*, de Juan J. Ortega, 1943), *Sierra Morena* (de Francisco Elías, 1944), *Sol y sombra* (de Rafael E. Portas, 1945), *La morena de mi copla* (de Fernando A. Rivero, 1945), *El último amor de Goya* (de Jaime Salvador, 1945), *Los siete niños de Écija* y su continuación, *El secreto de Juan Palomo* (ambas de Miguel Morayta, 1946), *La niña de mis ojos* (de Raphael J. Sevilla, 1946).

²⁰ Sin embargo, en el terreno del cine de temas españoles, adaptado de literatura española, y con la acción ambientada en España, aun cuando se rodaran en México, las obras más notables fueron y han sido siempre *Pepita Jiménez* (de Emilio Fernández, 1945) y, sobre todo, *La barraca* (de Roberto Gavaldón, 1944), basada en la célebre novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. Adicionalmente destacarían *La malquerida* (de Emilio Fernández, 1949), *La dama del*

Lo cierto es que con todas las adaptaciones de la literatura española, con autores tan renombrados como Juan Valera, Vicente Blasco Ibáñez, Jacinto Benavente, Alejandro Casona, Ángel Guimerá, Benito Pérez Galdós, etcétera, el cine mexicano ofrecía además un gran servicio de carácter cultural para las audiencias latinoamericanas, e inclusive españolas. Se podían ver, en adaptaciones fílmicas en general decorosas, dadas las condiciones de la época, grandes obras de la literatura en español que de otro modo no serían fácilmente accesibles para sectores de espectadores no demasiado alfabetizados todavía. Esto, que no era solamente rentabilidad económica, cumplía entonces una gran función de comunicación intercultural entre sociedades, la española con su gran literatura, la mexicana con su cine y la latinoamericana con su aceptación de aquella producción cultural a través del cine que además involucraba literatura y discografía, y que ningún otro cine latinoamericano generaba en igual magnitud.²¹

Así, por aquella contribución fílmica de México a una anhelada interculturalidad, útil para el panamericanismo, se propició que se encomiara en la prensa continental al cine mexicano bajo planteamientos como los siguientes: “Después de habernos sometido durante tantos años a la servidumbre de los titulares para comprender o semi comprender el idioma y la índole de otras razas, vemos prosperar ahora un celuloide que responde a la sensibilidad y los conflictos íntimos de nuestros pueblos indohispánicos y que es concebido y ejecutado con maestría dentro de nuestras fronteras de patria grande” (citado en Castro y McKee, 2011, p.177). Se aludía así a una interculturalidad cinematográfica creada para *alba* (de Emilio Gómez Murriel, 1949), *Tierra baja* (de Miguel Zacarías, 1950) y *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950), que a diferencia de las dos primeras (*La barraca* y *Pepita Jiménez*), no se ambientaron en España, sino en México o el Bajío mexicano, durante la Guerra de Reforma en el siglo XIX, en el caso de *Doña Perfecta*. Paradójicamente, las únicas películas mexicanas ambientadas en España, y que realmente se filmaron en España, fueron *Jalisco canta en Sevilla* (de Fernando de Fuentes, 1948) y *Señora Ama* (de Julio Bracho, 1954).

²¹ En algunas ocasiones se suele citar como una referencia muy útil el artículo de difusión “Cuando el cine mexicano se hizo industria”, de Emilio García Riera, publicado en la *Revista de la Universidad de México*, No. 10, de junio de 1972, mismo que después se reeditó en Del Moral González, F., ed. (1988), *Hojas de cine (Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano)*, vol. ii, México), México, Dirección General de Publicaciones y Medios sep / Fundación Mexicana de Cineastas, A. C. / Universidad Autónoma Metropolitana (uam). Sin embargo, escrito y publicado hace ya casi 47 años, es una fuente muy superada y sobre todo limitada en sus alcances explicativos. El lector interesado en la “época de oro” del cine mexicano puede recurrir, en todo caso, a fuentes como Fein, S. (1996). “El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos en la década de 1930”, en Suárez Arguello, Ana Rosa, coord. (1996). “México – Estados Unidos: política, cultura e ideología”, en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 34, nueva época, enero – abril de 1996, México, Coordinación de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora; también se puede acudir a Peredo Castro, F. (2013). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, 2ª ed. México, CIALC – UNAM, y, en última instancia, a la multicitada y útil obra, dentro de este artículo, de Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin.

las repúblicas latinoamericanas, que en conjunto eran concebidas como la “patria grande”, la anhelada antes por Simón Bolívar y que en aquel contexto bélico y conflictivo del siglo XX parecía hacerse por fin una realidad fílmica.

En términos del fortalecimiento del latinoamericanismo, muy necesario en tiempos bélicos como los que se vivieron en los cuarenta, el cine mexicano enalteció al prócer del sueño por la unión bolivariana de América, cuando produjo *Simón Bolívar* (de Miguel Contreras Torres, 1941), con apoyos de países e intelectuales sudamericanos, como Cornelio Hispano y Vicente Lecuma, muy versados en el conocimiento sobre el gran libertador, que lo había sido de países como Colombia y Venezuela, cuyos entusiastas apoyos oficiales/gubernamentales al rodaje se vieron recompensados luego con la gran aceptación que el filme, visto con aspiraciones de “epopeya fílmica”, tuvo en sus respectivos países. El cine mexicano mostraba así, aparentemente y sin saberlo ni conceptualizarlo como tal, una cierta “conciencia intercultural” y “unas destrezas y un saber hacer interculturales que incluirían la capacidad de relacionar culturas, la sensibilidad cultural, la capacidad de mediación [en este caso a través del cine] y la capacidad de superar los estereotipos” (Trujillo Sáez, 2005, p. 7).

Todo esto se evidenció aún más porque en el terreno mismo de la literatura, los productores del cine mexicano no solamente manifestaron su vocación hispanista, con notables adaptaciones de la literatura española, sino también una gran vocación latinoamericanista, con destacadas adaptaciones de la literatura latinoamericana, principalmente la novelística de Rómulo Gallegos, aunque la historia incluyó novela colombiana, con títulos como *María* (de Chano Urueta, 1938), basada en Jorge Isaacs y *La vorágine* (*Abismos de amor*, de Miguel Zacarías, 1948), basada en el colombiano José Eustasio Rivera Salas.²²

Sobre el proceso de preparación y realización de *Canaima* (*El dios del mal*) su director, Juan Bustillo Oro, haría un encomioso recuento. Y sobre el hecho de que, pese a algunos reparos porque se filmó en México, o en selvas artificiales, estableció que su filme fue muy bien aceptado, por los públicos mexicano, venezolano y latinoamericano en general, y por la crítica en todas partes, incluso muchos años después, y hasta la actualidad. Diría por tanto Bustillo Oro que

²² Aquel gran encuentro entre cine mexicano y literatura latinoamericana comenzó en realidad y en serio con la adaptación de las obras literarias del venezolano Rómulo Gallegos, a partir de *Doña Bárbara* (de Fernando de Fuentes, 1943), continuó con *La trepadora* (de Gilberto Martínez Solares, 1944), pero alcanzó la cúspide del latinoamericanismo fílmico, desde México, con la adaptación de *Canaima. El dios del mal* (de Juan Bustillo Oro, 1945). El gran triunfo ya no se reprodujo exactamente igual con la adaptación de *Cantaclaro* (de Julio Bracho, 1945), en la que también intervino el gran José Revueltas. Sin embargo, de *Cantaclaro* se establecería de todos modos que “se salva como intento reflejador de la problemática sudamericana”. Además de referirse como “cinta de buenos atisbos sociales” (Aguirre, 1945), *Cantaclaro* recibiría en Venezuela, su patria de origen literario, el premio de “mejor película del año” (Castro y McKee, 2011, p. 85)

Al público, incluyendo el de Venezuela, le importó un comino el que los sets fueran o no artificiales. Entró de lleno en la película y convirtió a *Canaima* en un gran éxito. Pasaron los años y mi filme ha sido visto por los cronistas jóvenes de las nuevas hornadas, sin el estorbo de los prejuicios de mis contemporáneos [...] A don Rómulo Gallegos no le gustó mi guión claro está. Empero, cuando al fin contempló *Canaima* en la pantalla, desde Caracas le envió a [Gregorio] Walerstein felicitaciones para cuantos intervenimos en el rodaje. *Nada faltó para dar autenticidad a aquel ambiente*. Los participantes venezolanos, salidos de no sé donde, rápidamente enseñaron el acento y el tono venezolano a los de casa (Bustillo, 1984, p. 223).

El gran valor de aquella literatura, y de sus adaptaciones filmicas en México, ejemplificado por el gran éxito que tuvieron filmes como *Canaima*, era el de que rescataban un tema que estaba muy en boga. El de la lucha entre barbarie y civilización, que se libraba en varios países latinoamericanos, sobre todo porque implicaba en muchas ocasiones la confrontación entre las élites criollas y los sectores campesinos e indígenas. Éstos habitualmente eran explotados, abusados, en un contexto en el que Latinoamérica toda avanzaba de su estadio de sociedad *folk*, “primitiva”, “bárbara”, en paralelo con la exuberancia de sus paisajes y su naturaleza, hacia un estadio de modernidad que no era del todo inocuo ni ajeno a la brutalidad de sus gobernantes, sus caciques y sus élites. Por estas razones, y a propósito de la producción de *La vorágine*, Miguel Zacarías, su productor y director declararía a la prensa cinematográfica lo siguiente: “Usted sabe mejor que yo que *La vorágine* no es propiamente una novela, sino un gran poema, cuya incomparable belleza y fuerza de emoción residen en sus fantásticas descripciones, más imaginativas que reales; en la tremenda y casi diría feroz crueldad de la naturaleza salvaje y de los seres absorbidos por ella” (Miguel Zacarías, *El Universal*, 24 de abril de 1949, en Agrasánchez, 2000, p. 97).

Aquel filme de Zacarías, basado en el colombiano Rivera Salas, tuvo buena aceptación en México, entre críticos tan reconocidos como Álvaro Custodio, cuya reseña destacaba “la honradez con que ha sido trasladada la novela de José Eustasio Rivera a la pantalla” (Custodio, *Excélsior*, 22 de abril de 1949, en Agrasánchez, 2000, p. 99). En consecuencia, Custodio sostenía que *La vorágine* “podía compararse en calidad con las máximas cintas del cine mexicano, como *La noche de los mayas*, *Flor silvestre*, *María Candelaria*, *Doña Bárbara*, *El socio*, *La barraca*, *Cantaclaro* o *La perla*” (Custodio, *Excélsior*, 22 de abril de 1949, en Agrasánchez, 2000, p. 99). *La vorágine* quedaría así equiparada a lo más laureado de la literatura latinoamericana en el cine mexicano. El beneplácito en Latinoamérica por aquellos esfuerzos del cine mexicano era patente, y algunos sectores de la prensa de habla española, como la periodista cubana Mirta Aguirre, destacaron el que fuera el cine mexicano el encargado de adaptar para la pantalla obras literarias latinoamericanas pues, afirmaban en sus

consideraciones, si se hubieran hecho por Hollywood hubieran podido perder su esencia latinoamericana.

Así, el hecho de que fuera en México donde se adaptaran dichas novelas para el cine disminuía la gravedad de cualquier yerro, y por tanto podía disculparse que aunque *La trepadora* no había sido trasladada con absoluto rigor a la pantalla, “al menos es un tema americano desenvuelto en su propio ambiente, sin anclajes yanquis o europeos” (Aguirre, 1988, p. 71). Con afirmaciones como aquellas se difuminaban intencionalmente las diferencias culturales entre las naciones latinoamericanas, enfatizando en todo caso las semejanzas, las familiaridades, las cercanías, desde una perspectiva que implícitamente se percibía como especie de interculturalidad, en el entendido de que la “interculturalidad implica y presupone una comunicación comprensiva entre las distintas culturas que conviven en un mismo espacio”, en este caso la región de Latinoamérica, y en el entendido también de que “la interculturalidad supone que entre grupos culturales distintos existen relaciones basadas en el respeto y desde planos de igualdad” (EcuRed, Cuba, 2019). Evidentemente esto, como hemos discutido antes, no se había percibido así en el cine hollywoodense de temas latinoamericanos o hispanoamericanos, y se advertía como mejor logrado, como un acierto, del cine mexicano de vocación entonces muy latinoamericanista.²³

Respecto a todos estos temas / problemas, conviene mencionar que asuntos similares se referirían años después también en *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*, de Luis Buñuel, 1956), cuya acción se ubicaba también en “un país latinoamericano”, muy impreciso, pero que sin embargo daba pie a que en el filme se presentara “el absurdo y el desconcierto de los estados dictatoriales sudamericanos” (Barbachano, 1986, p. 160).²⁴ Esta era una nueva faceta de la historia latinoamericana, además dolorosamente compartida por varias de sus repúblicas, en lo cual también existía una dolorosa comunidad, por más que no fuera grata para nadie y por más que tampoco fuera grato referirla en el cine, en un momento en el que la euforia de la comunidad panamericanista y latina ya estaban quedando atrás, y estaba por terminar la “época de oro” del cine mexicano, como se indica en la delimitación temporal de este artículo. Que la ilusión por un latinoamericanismo / panlatinismo cinematográfico existió lo prueban, no obstante, las referencias publicitarias que hemos citado

²³ Estas apreciaciones sobre interculturalidad, vertidas en la definición al respecto en la página de la Enciclopedia Colaborativa en la red cubana, se basan en planteamientos que provienen de la Biblioteca Virtual Cervantes (Instituto Cervantes, de España), y de otros sitios en la red, como el Aula Intercultural, del Portal de la Educación Intercultural. En ningún caso se acreditan nombres específicos de autores. La definición de EcuRed está disponible en la siguiente liga en la red de internet: <https://www.ecured.cu/Interculturalidad>. Fecha de la consulta: 4 de febrero de 2019.

²⁴ Conflictos de similar naturaleza, en cuanto a brutalidad y salvajismo, habrían de estar presentes también en *La rebelión de los colgados* (de Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954).

y también las opiniones de la crítica referidas. Entre ellas, la de Salvador Novo, quien en algún momento aludió *“la perduración mexicana de un buen gusto y de un europeísmo que no han exterminado las películas yanquis”,* refiriendo además que *“una automática armonía entre lo francés, lo español, lo italiano y lo latinoamericano, es incombustible, inderrotable. Se habla de pangermanismo; se habla mucho ahora de panamericanismo. Se encarga a las palabras de crear los hechos, y se calla, en cambio, porque es un hecho que no necesita de palabras, la persistencia de un panlatinismo universalmente real”* (Novo, 1994, p. 94).²⁵

EL FINAL NO MUY GRATO DE UN GRAN ROMANCE: EL CINE MEXICANO SOBRE LO CARIBEÑO.

DEL LATINOAMERICANISMO FÍLMICO – LITERARIO AL CARIBE FEMINIZADO, EXOTIZADO, TROPICAL Y CON APENAS UNA PIZCA DE NEGRITUD

Antes de que el periodo que delimitamos aquí concluyera, la mirada del cine mexicano sobre lo hispano y lo latinoamericano había sido un gran esfuerzo por ser digna, respetuosa, solidaria, y considerada como un homenaje a los “pueblos hermanos”, se decía en la publicidad, con los que México compartía muchos rasgos culturales (la religión católica, la lengua española, una historia compartida por la conquista y la colonia, el mestizaje en algunos casos, la presencia de comunidades indígenas, etcétera). Esto de ninguna manera significaba que realmente existiera con base en todos esos elementos una cultura latinoamericana en singular, sino en todo caso una cultura latinoamericana de ascendencia hispánica, y con rasgos compartidos, pero dentro de la cual existían notables diferencias. Éstas reclamaban que precisamente por ellas se hiciera un esfuerzo de comunicación intercultural, en aras de fortalecer el latinoamericanismo de vocación panamericanista y defensiva, además de todo, para propiciar hipotéticamente también una saludable comunicación intercultural de todas estas repúblicas con las “hermanas mayores” del continente, Estados Unidos y Canadá.

Si de acuerdo con los presupuestos que abordamos “la interculturalidad es un término principalmente descriptivo [que] básicamente se refiere a la multiplicidad de culturas existentes dentro de un determinado espacio –local, regional, nacional o internacional– sin que necesariamente tengan una relación

²⁵ Nota publicada el 3 de marzo de 1944, con motivo de un diálogo de Salvador Novo con el dramaturgo y cineasta francés Louis Jouvet, quien recorría Latinoamérica en esos años bélicos.

entre ellas²⁶, lo cual no queda del todo excluido como posibilidad dentro de esta definición, estamos ante una realidad geopolítica de la época. En ella sí existía una relación entre todas las culturas de Latinoamérica, puesto que no solamente compartían los rasgos históricos y culturales antes mencionados, sino también, en la época, la necesidad de mantenerse unidas y bajo la guía de Estados Unidos y los Aliados, y en estrecha relación de cooperación diplomática, económica y militar, ante los riesgos que significaran para el continente el conflicto bélico internacional y posteriormente, en la segunda posguerra, la nueva Guerra Fría.

En aquel panorama el esfuerzo del cine mexicano por su acercamiento a la historia y la cultura latinoamericanas, y por su difusión entre las audiencias del mundo de habla hispana, de obras de carácter universal, en general había sido celebrado con gran encomio, como cuando se dijo de *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), por ejemplo, en un diario colombiano que le dedicó al parecer una página entera de publicidad, que era “la obra más alta y lograda de la cinematografía mexicana” (publicidad citada en Castro y McKee, 2011, p. 77).

Pese a aquellos reconocimientos, al término de la Segunda Guerra Mundial habría de hacerse presente otra de las posibilidades de la interculturalidad. Aquella de acuerdo con la cual en la práctica de la interculturalidad “hay espacio para el éxito comunicativo aunque *la comunicación también supone malentendidos puesto que se basa en la inferencia, la asignación de intenciones comunicativas y la interpretación*” (Trujillo Sáez, 2005, p. 11). Aquello sería evidente cuando después de la Segunda Guerra Mundial el cine mexicano se abarató, abandonó su laureado latinoamericanismo y por añadidura cometió casi el mismo pecado que años antes había cometido Hollywood. Mirar de manera un tanto estereotipada, distorsionada, y hasta prejuiciada, una región del continente americano, el Caribe (el insular sobre todo, pero también el continental). Produciría así una serie de miradas más bien deformadas sobre esos países, su gente, su cultura, su folclor y su color local. Esta variación en el cine mexicano, sumada al resentimiento que había generado en algunos sectores latinoamericanos con sus éxitos, que no veían con buena disposición que se hubiera casi apropiado de los mercados latinoamericanos de la producción, distribución y exhibición de cine de habla hispana, motivaron que aparecieran resabios y resentimientos antes impensables.

Es cierto que los problemas con la “autenticidad” del cine mexicano al retratar a las sociedades al sur de su frontera sur habían aflorado desde antes.

²⁶ Véase al respecto Biblioteca virtual de pueblos indígenas, “Intra e interculturalidad: un acercamiento a la problemática para la educación”, Portal de la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, S/F, disponible en la red en la siguiente liga de internet: <http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/php/level.php?lang=es&component=50&item=1>. Fecha de la consulta: 13 de diciembre de 2019.

Pero habían tenido que ver con asuntos menores, de escenografía, vestuario y hasta de locaciones, y nunca porque se considerara que había una mirada desconsiderada, irrespetuosa o abiertamente denigrante. Por lo tanto, así fuera intuitivamente, los involucrados con el cine mexicano practicaron una muy aceptable interculturalidad en términos de que había habido, en general, una relación respetuosa entre culturas. Para cuando surgió con pujanza en México el cine de temas caribeños y música afroantillana aquel panorama positivo cambió, porque tendió a ser asociado con un cine referido como de “mujeres perdidas”.²⁷ De manera genérica, casi todo aquel cine ha sido referido con frecuencia como el género fílmico cabareteril – prostibulario, aunque desde luego no todos los personajes protagónicos de sus tramas argumentales eran personajes de prostitutas. Sin embargo, debe establecerse que a final de cuentas se dio una relación de complementariedad entre los niveles denotativo y connotativo.

En términos estrictos, en el nivel denotativo, los títulos de aquellos filmes condujeron en un buen número de casos al equívoco. Por otra parte, aunque en términos de melodrama se trataba de mujeres victimizadas, mujeres “caídas”, es una realidad que entre los recursos melodramáticos solía suceder que eran victimizadas, insultadas y violentadas, por algunos personajes masculinos, con alusiones a su supuesta, voluntaria o involuntaria, vida en “los bajos fondos”, en los arrabales, o en la franca prostitución, así fuera por razones ajenas a su decisión, a su voluntad. Adicionalmente, en el nivel connotativo, se detonó una percepción de “pecado”, de vida al margen de las normas que se suponían aceptables para las mujeres, por las presencias, los bailes, la voluptuosidad corporal, y el imaginario creado sobre aquellas mujeres como “exóticas”, “tropicalizadas” y notoriamente erotizadas, susceptibles al desenfreno, que se evidenciaba con sus bailes agitados, como el mambo y similares. Esto se originó en una sociedad tan católica y conservadora como la mexicana, sorprendida y a la vez simultáneamente fascinada por aquellas encarnaciones femeninas exacerbadamente sexualizadas, provenientes de un entorno representado como cuasi primitivo, y propicio al despliegue de pasiones carnales aparentemente irrefrenables, y a la larga se generó una filmografía que se consideró pernicioso.

²⁷ Este apartado, dentro de este artículo, no busca de ninguna manera establecer o abordar una tipología general de los personajes femeninos en el cine mexicano. Se refieren en concreto dos tipos de personajes femeninos: los prototípicos de la representación de las “fallen women” o mujeres caídas, de cualquier índole, y los personajes femeninos con alusiones de raza negra, porque estuvieron presentes en la filmografía que en esta parte se aborda en particular. Pero no existen como ejes, ni en este apartado, ni en el artículo en general, la perspectiva de género ni la negritud, porque aunque se abordan personajes femeninos, o de raza negra, las referencias son la cultura hispánica y la literatura, principalmente desde la perspectiva de la interculturalidad. El lector interesado queda invitado, desde luego, a acudir a la abundante bibliografía que se refiere, en general a los personajes femeninos del cine mexicano, como en las obras de Julia Tuñón Pablos.

Así, no podría explicarse el que se haya construido un esquema fílmico generalizado en el que a final de cuentas quedaron encuadradas películas que eran tanto de ambiente “caribeño”, como las que no lo eran, pero que de todos modos referían escenarios, ambientes y situaciones propicias para la perdición de todas aquellas mujeres en desgracia. Esto hasta que eventualmente aparecía el varón “redentor” que las reivindicaba, porque las protagonistas casi siempre eran “diferentes de las demás”, incluso dentro de los ambientes sórdidos y abyectos en que transcurrían sus desventuras, si es que no terminaban asesinadas a mansalva, en finales casi sacrificiales y por un delincuente, o suicidadas, o en soledad y con la maternidad negada de por vida, o muertas por enfermedad.²⁸

En todas aquellas tramas había personajes femeninos, protagónicos o secundarios, que por diversas razones transitaban por “los espinosos senderos del pecado”, a veces contra su voluntad y en otras voluntariamente, causando separaciones de matrimonios, perdición de varones, muertes, suicidios, actos delincuenciales, abortos, etcétera. Esto de suyo ya era escandalosamente detestable (aunque sibilamente también muy atrayente), para “las buenas conciencias” de sociedades como la mexicana, que en los años de auge de ese cine vivía una cruzada por la moralización y el retorno a la piedad y “las buenas costumbres”. La pantalla era el espejo confirmatorio, *a contrario sensu*, de su pureza. Pero cuando aquel cine llegó a Centro, Sudamérica y el Caribe, todo se complicó para un cine mexicano visto hasta poco antes con gran admiración.

Con todos aquellos antecedentes, y cuando es el Caribe el escenario para la perdición, voluntaria o involuntaria de los personajes femeninos, los protagónicos o los secundarios, con antecedentes como *Siboney* (de Juan Orol, 1938), que alude al Caribe insular, pues la acción se desarrolla en Cuba, o bien *Rosa del Caribe* (de José Benavides, hijo, 1944), cuya acción se desarrolla en el Caribe continental (Venezuela), el camino ya está muy pavimentado en la percepción y el imaginario de los públicos del cine mexicano, en el país y en

²⁸ Como sucedió con los personajes precursores de este género, en *Santa* (de Antonio Moreno, 1931, muerta por enfermedad en una sala de quirófano), o *La mujer del puerto* (de Arcady Boytler, 1933, suicidada al enterarse de que comete incesto con su hermano, en un cabaretucho portuario, evidentemente propicio para su mayor perdición). De ahí en adelante diversas “fallen women” estarán en títulos como *Mujeres sin alma* (producida por Juan Orol y dirigida por Ramón Peón, 1934), *Perjura*, *Infidelidad*, *Rosario* (de Miguel Zacarías, 1935, que por odio a su padrastro cae en un cabaret y se vuelve prostituta), *Malditas sean las mujeres*, *Irma la mala*, *Mujeres de hoy* (de Ramón Peón, 1936), *Ave sin rumbo*, *La mancha de sangre* (de Adolfo Best Maugard, 1937, “la película maldita” del cine mexicano), *Siboney* (de Juan Orol, 1938), *Perfidia*, *La traicionera*, *Mala yerba*, *Flor de fango*, *Virgen de medianoche*, *Casa de mujeres*, *La virgen roja* (bandolera y asaltante para cobrar una venganza), *Konga roja* (con cantantes inocentes, pero en cabaret), *Ave sin nido*, *La dama de las camelias*, *Naná*, *La fuga*, *Adulterio*, *El abanico de Lady Windermere*, *Diario de una mujer*, *Amok*, *Las abandonadas*, *La culpable*, *Amor prohibido*, *La reina de la opereta*, *Por culpa de una mujer*, *Palabras de mujer*, *La selva de fuego*, *La devoradora*, *La mujer de todos*, etcétera. Desde luego, no en todos los casos existe el trópico, ni por fuerza la prostitución femenil.

el extranjero. Las audiencias terminan por no distinguir entre los personajes, las víctimas o los caracteres verdaderamente “caídos”, y las que simplemente están “fuera de contexto”, pues incluso dentro de los más inmundos cabarets y prostíbulos en los que trabajan (bailando desenfrenadamente y cantando sensualmente), algunas de ellas pese a todo conservan su pureza y su candor.

Así, la hecatombe de carácter moralino se desata cuando aquel género de cine, que también es conocido como el de “las rumberas”, porque aparece asociado con el melodrama cabareteril – prostibulario, tiene como connotación en el final de los cuarenta el de que las acciones ocurren en escenarios caribeños, con una muy acentuada y enfática alusión a la avidez masculina por la contemplación de cuerpos “exóticos”, “exuberantes”, “turgentes”, “voluptuosos”, estremeciéndose con el ritmo frenético de las danzas afro – antillanas, que acentuaban lo sexualizado de toda la representación así construida. Desde *La reina del Trópico* (de Raúl de Anda, 1945), se sucede un aluvión de filmes que con *Memorias de una vampiresa* (producida por Ramón Pereda y dirigida por Ramón Peón, 1945), dan carta de naturalización a lo que de suyo no era real ni natural: la perspectiva de un Caribe “exótico” y con personajes siempre proclives al desenfreno, las “desviaciones” de la moral imperante y la pérdida potencial, a veces salvada con finales felices, y en otras resuelta con finales trágicos. *Pasiones tormentosas* (de Juan Orol, 1945), protagonizada por María Antonieta Pons, dará cauce a una filmografía cuyos títulos son, en consecuencia, muy ilustrativos de aquella construcción cultural, ejemplificada por una amplia filmografía específica.²⁹

Ciertamente, algunos de los títulos de aquellos filmes no denotaban tan nítidamente su “aroma” de perdición, la de los personajes femeninos que los

²⁹ *Pervertida, La insaciable, Pecadora, La sin ventura, La bien pagada, Señora tentación, Cortesana, Coqueta, Hipócrita, Callejera, Perdida, Traicionera, Amor de la calle, Aventurera, Vagabunda, Arrabalera, Trotacalles, Cabaretera, De pecado en pecado (La virgen del arrabal), Tania la bella salvaje* (que muere arrepentida por sus traiciones que la llevan a la perdición), *Mujer contra mujer, Humo en los ojos, A media luz, Ángel o demonio* (con María Antonieta Pons, en plan de malvada y que por lo mismo termina convertida en una piltrafa humana), *Revancha, Ojos de juventud* (con un personaje, interpretado por Elsa Aguirre, que entre más trata de salvarla Joaquín Pardavé, más se empeña en hundirse en la perdición), *La venus de fuego, Una mujer con pasado, La bandida, Flor de caña* (víctima de una acusación falsa sobre su supuesta pérdida de la virginidad), *Medianoche* (con una Elsa Aguirre como cantante de cabaret, liada con un gánster, y que se reivindicada con la muerte), *Salón México, El ángel caído* (que transcurre entre La Habana y la ciudad de México, con la salvación del Ángel de su caída final), *La venenosa, La mujer del puerto* (en su segunda versión, de 1949), *Un cuerpo de mujer* (producida por Ramón Pereda y protagonizada, como la inmediata anterior, por María Antonieta Pons, 1949), *Ángeles del arrabal, Mujer de medianoche, Doña Diabla, Cabaret Shangai* (de Juan Orol, 1949), *Si fuera una cualquiera, Mala hembra* (con protagonista que se suicida haciéndose atropellar por una locomotora, cuando fracasa en todas sus intrigas y manipulaciones), *Víctimas del pecado, Flor de sangre, Qué idiotas son los hombres* (de Juan Orol, 1950), *Amor vendido, Susana (Carne y demonio), Puerto de tentación* (o *Puerto de perdición*), *María Cristina* (con María Antonieta Pons que, imposibilitada para encontrar un trabajo “decente”, habrá de llegar, irremediablemente, a

protagonizaban, y que transcurrían sus dramas entre arrabales, cabarets y vidas atribuladas, por sus errores o por intrigas de terceros que las ponían en la ruta del desastre moral. En él aparecían imposibilitadas a veces para el matrimonio, la maternidad o la vida misma, cuando eran encarceladas, asesinadas o se suicidaban, antes de que pudieran ser “redimidas” por un varón noble, y con cuyo amor podrían eventual e hipotéticamente santificarse y lograr ser buenas para siempre. Lo cierto es que con toda aquella filmografía mexicana se había tejido una dualidad: la mitología de “la mujer buena” frente a “la mujer mala”, con posibilidades a veces de reivindicación y final feliz para la que se había desviado del camino “correcto”, sobre todo por causas estrictamente ajenas a su voluntad.

Mientras aquella filmografía se desarrollaba, en paralelo se gestó la filmografía específicamente referida a entornos caribeños, que se suele asociar con la primera, aunque no se trate siempre estrictamente de los mismos planteamientos. Una de aquellas primeras miradas había sido, como mencionamos antes, *Siboney* (de Juan Orol, 1938), cuya acción se ubicaba en la Cuba de 1868.³⁰ Sea que los filmes se ambientaran directamente en el Caribe, o que se tratara de caribeños, caribeñas y gente de Centroamérica ubicada en México, si no era el clima de su terruño lo que los hacía proclives al desenfreno,

un cabaret), *La estatua de carne*, *Cárcel de mujeres* (con mujeres “malas” y mujeres “buenas” en una especie de microcosmos social, que representa el todo, y del cual las buenas se salvan y las malas se mueren), *Mujeres sin mañana* (*Noches de cabaret*, con una comunidad de mujeres atrapadas en otro entorno, en el que ponen en práctica una gran solidaridad dentro de su “perdición” colectiva), *La noche es nuestra* (con una protagonista que termina en una casa de citas, prostituida, y finalmente acuchillada y muerta por su marido enloquecido), *Delirio tropical* (cuyo título es absolutamente indicativo de que el trópico hace propicios toda clase de “delirios” en los personajes), *La niña popoff* (de Ramón Pereda, 1951), *Viajera*, *El recuerdo del otro* (*Mujeres sacrificadas*, con Ninón Sevilla como protagonista de un melodrama en que, para salvar a su marido de una “enfermedad tropical”, tiene que bailar en cabarets, aunque había estudiado ballet...), *La ausente* (con antagonista malvada y adúltera que termina muerta en trágico accidente automovilístico), *Las infieles* (con dos hermanas muy malvadas que le causan tropiezos a “las buenas”), *La perversa* (nuevamente con Elsa Aguirre en plan de mujer malvada, y finalmente encarcelada), *La gaviota* (con María Antonieta Pons, otra vez, como muchacha buena que termina en un cabaret, llamado La barca de oro, en un hipotético entorno tropical y portuario, llamado precisamente Puerto largo) y *Una mujer en la calle* (con prostituta, muy a su pesar, que termina por fortuna bien reivindicada y feliz).

³⁰ A ella seguirán títulos como *El amor de mi bohío* (de Juan Orol, 1946), también ambientada en Cuba. Para *Tania la bella salvaje* (de Juan Orol, 1947), de plano se inventó una isla caribeña ficticia, Kanán, y junto a los disparates de Orol también con otros filmes, como *Amor salvaje* (1949), que además de ubicar su acción en Cuba también recurría a los llanos de Venezuela, habría intentos de seriedad, como el de *María la O* (de Adolfo Fernández Bustamante, 1947), *El ángel caído* (*El ángel malo*, de Juan J. Ortega, 1948). Juan J. Ortega sería también el director de *Ritmos del Caribe* (*Borrasca*, 1950), en la cual parecía confirmarse la sentencia de Orol: el ambiente tropical parecía propicio para la perdición, el adulterio y todo desvío de la “normalidad”, en principio aparentemente por el desenfreno que parecían desencadenar la música afroantillana y los vaporosos y húmedos aires cálidos de las costas, expresados a veces también en personajes masculinos sudorosos y jadeantes, ante la voluptuosidad y la exuberancia femenina y “tropical”.

era su propia naturaleza “tropical” la que las empujaba a sacar esa raigambre, incluso estando en México, donde la tropicalización propia también apareció.³¹

Antes de que concluyera la llamada época de oro del cine mexicano otros filmes nacionales con acción ubicada en Cuba fueron *La mujer que se vendió* (*El precio de una vida*, de Agustín P. Delgado, 1954), *Morir para vivir* (de Miguel Morayta, 1954), y las peculiaridades de siempre en Juan Orol, con filmes como *La mesera del Café del Puerto* (1954). Todavía con *Corazón salvaje* (de Juan J. Ortega, 1955), esta vez con la historia ubicada en Puerto Rico, se sellaba la historia del cine mexicano sobre desfogues caribeños. Tanto como el personaje de Aimée (Christiane Martel), sucumbía de manera trágica, víctima del desenfreno de sus pasiones y apetitos sexuales irrefrenables en *Corazón salvaje*, ocurría algo similar con el personaje de *Yambaó* (Ninón Sevilla), en el filme del mismo título (de Alfredo B. Crevenna, 1956), que también fue filmada en Cuba, con grandes despliegues de melodramática dislocación articular y músculo esquelética.³²

Por añadidura, junto a aquellos desatinos en las referencias a lo caribeño o lo cubano, estaba el incluso más inquietante problema de las formas del cine mexicano para aludir, quizá con más frecuencia eludir, la cuestión de la negritud. No únicamente en sus referencias a lo afro caribeño, sino en las casi nulas alusiones a la “tercera raíz”, la raza negra, en la composición poblacional

³¹ Todo aquello pareció ilustrarse en filmes como *El ciclón del Caribe* (de Ramón Pereda, 1950) y otros, que en melodrama o en comedia parecían ajustarse a un cartabón muy establecido, como sucedió con el filme *Al son del mambo* (*El rey del mambo*, de Chano Urueta, 1950), *La reina del mambo* (Ramón Pereda, 1950), *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950), *Del can can al mambo* (de Chano Urueta, 1951), *Me gustan todas* (*Hotel tropical*, de Juan J. Ortega, 1953) y *Una gallega en La Habana* (de René Cardona, 1955), varias de las cuales fueron, efectivamente, filmadas en esa ciudad capital. En tono de melodrama, o de comicidad, el mambo era precursor del “pecado”, que cuando menos en las comedias se aligeraba un poco en cuanto a la admonición.

³² En otros filmes, desde luego, aparecieron otros entornos tropicales, mexicanos como Veracruz (para *Llévame en tus brazos*, de Julio Bracho, 1953), Acapulco (en diversos filmes), Chiapas (como en *Rincón Bruja*, de Alberto Gout), e inclusive Brasil aparece como escenario precursor de extravíos, normalmente femeninos, como en *Noche de perdición* (de José Díaz Morales, 1951), *Aventura en Río* (de Alberto Gout, 1952) o *El vendedor de muñecas* (de Chano Urueta, 1954), sobre un tratante de blancas que se movía por igual entre Brasil, Cuba y México. *El puerto de los siete vicios* (de Eduardo Ugarte, 1951) ubica su acción, de manera genérica, en “un puerto del Caribe”, sin mayores precisiones, porque para el caso daba lo mismo, y aquella misma imprecisión ocurrió en *Caribeña* (de José Baviera, 1952), cuya acción se ubicaba en Guatemala. Volverían por Cuba, o por La Habana en concreto, filmes como *Viajera* (de Alfonso Patiño Gómez, 1951), *El derecho de nacer* (de Zacarías Gómez Urquiza, 1951) y, para mayor ilustración del poder de las pulsiones eróticas en entornos caribeños, *Sandra* (*La mujer de fuego*, de Juan Orol, 1952), fue quizá una de los mejores ejemplos, tanto como quizá también lo fueron *Piel canela* (de Juan J. Ortega, 1953), *Mulata* (de Gilberto Martínez Solares, 1953), *Ángeles de la calle* (de Agustín P. Delgado, 1953), donde a la frivolidad de una madre caribeña se sumaban alusiones a racismo y clasismo, por la diferenciación entre niños pobres y ricos, con el protagonista de éstos últimos con todo e institutriz francesa (*Mademoiselle Marie*).

/ étnica innegable en la sociedad mexicana, por más mínima que parezca. Las rumberas exóticas y sexualizadas que el cine mexicano gustó de referir y exportar para sus mercados son generalmente blancas, tienen de africano, si acaso, el “desenfreno” de sus bailes, que se suponen de raíces africanas, pero en general con poca o nula presencia de mujeres genuinamente negras o mulatas como protagonistas de los filmes. Eso fue muy notorio en filmes como *Mulata* (1953) o *Yambaó*, con las protagonistas blancas o mestizas maquilladas para lograr la apariencia de negritud. Ocurrió también con el desacierto de proceder de la misma manera con Marga López como protagonista del melodrama *Negro es mi color* (de Tito Davison, 1951), en el que por añadidura Rita Montaner aparece como una especie de *Aunt Jemima*, o negra regordeta, en funciones de nana o de sirvienta, cuya maternidad se oculta (como en *Angelitos negros*, de Joselito Rodríguez, 1948), ante la imposibilidad de la aceptación de la negritud como parte constitutiva de la identidad nacional (Juárez Huet, 2011). Que los filmes se plantearan como melodramas con tintes relativamente condenatorios del racismo no esquivaba el hecho real de una relativamente fallida discriminación positiva para la población negra entre la sociedad mexicana, y el conflicto nunca resuelto, hasta ahora, en cuanto a su aceptación y sus formas de representación en la muy diversa producción cultural que incluye la discografía, el cine, la televisión, etcétera.

EL AMARGO COLOFÓN DE LO QUE HABÍA SIDO UN GRAN ROMANCE CON LATINOAMÉRICA

No puede dejar de llamar la atención, por otra parte, que paradójicamente al cine mexicano le fueron cobradas las facturas por aquel cine que se consideró “indigno”, dentro y fuera del país, no obstante que no se trató de un cine que en su origen hubiera sido hecho por mexicanos. En las filmografías previas se han mencionado los diversos casos en que los artífices iniciales de aquella mirada distorsionada sobre el Caribe aparecen claramente definidos, y se trata precisamente de cubanos, o hispano – cubanos, como Juan Orol, Ramón Peón, Ramón Pereda, y sus sucesivas protagonistas.³³ Fueron ellos, junto con Dámaso Pérez Prado y sus mambos, quienes le descubrieron a México y Latinoamérica el escenario del “pecado”, al que luego tantos se volvieron tan afectos, aunque también voyeristas

³³ De entre ellas las más destacadas fueron precisamente las cubanas María Antonieta Pons, Rosita Fornés, Rosa Carmina, Ninón Sevilla y Meche Barba, neoyorkina de ascendencia hispano – mexicana, que junto con otras protagonistas, como Amalia Aguilar, la argentina Rosita Quintana, la española Emilia Guiú, o las mexicanas Gloria Marín, Elsa Aguirre o María Félix, configuraron el elenco de las *fallen women*, las mujeres caídas, que al final causaron tanto malestar como para llevar a la conclusión del género, en un contexto en que estaban también en boga las vampiresas, las *fallen women* del cine negro estadounidense, muy ligadas a capos y mafiosos de aquel cine.

vergonzantes, que acudían a las salas para ver “el pecado”. Desde luego, a final de cuentas, tanto los extranjeros como los mexicanos compartieron la tarea de realizar aquellos filmes de miradas sesgadas, sexistas y en los hechos misóginas, en una producción que claramente se explica si se recuerda que la industria fílmica mexicana, como casi todas en la época, era una industria completamente controlada por hombres. Por tanto, casi todo el contenido discursivo de aquellos textos culturales se hacía no solamente para el placer de la mirada masculina, sino desde las perspectivas y los cánones morales que el género hegemónico gustaba de imponer en la industria que les era propia.

Finalmente, tanto al interior del propio México, como en el extranjero, surgieron las voces agudamente críticas contra un género en el que si algún pecado habían cometido los productores, argumentistas y realizadores mexicanos, había sido el de seguir “la moda” que trajeron al país precisamente los caribeños insertados en el cine mexicano, como Orol, Pereda, Peón y todas sus actrices – bailarinas. Seguir por la veta de un éxito probado, estaba demostrado desde años atrás, no había sido siempre positivo para el cine mexicano, y la reprimenda de crítica y público no se hizo esperar mirada colonialista del cine mexicano, como se supo por una encuesta publicada en Sudamérica y de acuerdo con la cual

En la encuesta que hizo entre sus lectores el vespertino Última hora [de Lima, Perú], la casi totalidad de *las opiniones fueron adversas al cine mexicano*, hallado por los lectores del diario citado carente de calidad artística [...] Decididamente *no gustan aquí las películas de bajos fondos, ni las que exhiben lacras sociales*, teniendo éxito, en cambio, las comedias, como lo demuestra el caso de *Escuela para casadas* (Miguel Zacarías, 1949) [...] *También gustan las películas artísticas, como las que dirige el Indio Fernández, fotografiadas por Figueroa*, pero en ningún caso, repito, las arrabaleras (El Redondel, 1950).

De manera similar, hacia finales de 1951 y frente a la muy bien lograda adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, por un cineasta tan eficaz y comprometido como Alejandro Galindo, el hecho se celebró por la prensa bajo la premisa de que con filmes como aquel se estaba haciendo “cine de altura” y se desplazaba “a jaliscazos y mambos imperantes”, es decir, el cine de charros bravucones, empistolados y proclives a la violencia, y el cine de “las rumberas”, el que distorsionaba y estereotipaba lo caribeño (Valdés, 1951). En aquel panorama, cuando se preparaba el estreno de *Azahares para tu boda* (de Julián Soler, 1950), para el 19 de julio de 1950, los publicistas de Filmex difundieron una discursividad significativa, en la cual era evidente la vuelta próxima por el “buen camino” para el cine mexicano:

No verá usted *malas mujeres*, pistoleros, personajes odiosos, cabarets, triángulo amoroso, infidelidades conyugales, *mambos*, crímenes, vicios y malas costumbres, charros, canciones cursis y frases de mal gusto; en cambio, *verá*

*usted ternura, respeto a las tradiciones, un canto al hogar, abnegación, obediencia a los padres, un concepto católico del amor, remembranzas de la época porfiriana, el México de ayer y el México de hoy, buenas costumbres y amores dignos.*³⁴

Es claro que con aquel cine mexicano del final de los años cuarenta, y principios de los cincuenta, se había roto la posibilidad de la interculturalidad que suponía una relación respetuosa entre las culturas, en este caso la mexicana y la caribeña – afroantillana. Pero no había sido solamente el cine mexicano el culpable de estereotipar, erotizar, exotizar y distorsionar la imagen de Cuba, pues también otras cinematografías habían dado en incurrir en semejantes desatinos. Por ejemplo el cine español, con mayor trayectoria de colonialismo y mirada colonial, también incurrió en aquel “pecado” de distorsión, así fuera en menor escala, con filmes como *Bambú* (de José Luis Sáenz de Heredia, 1945). Fue protagonizada por la muy célebre Imperio Argentina, en rol de seductora tropical, vendedora callejera de frutas, desde luego muy tropicales también, y aparecía a su vez subyugada por la virilidad colonizadora del protagonista masculino de la trama.

Aquella percepción sobre la tropicalización exacerbada y a ultranza que llevaban a cabo cines como el mexicano, o el español, y que se agudizó con lo que se supuso el falseamiento de Cuba y el Caribe en general, a partir de filmes de realizadores no únicamente mexicanos, sino también extranjeros, entre ellos españoles o hispano – cubanos, dejó de lado algo que sí era positivo. La contribución del cine mexicano en la difusión de la cultura musical afro antillana, hoy tan celebrada y dignificada en los ámbitos artísticos, lo cual no fue del todo bien valorado en su momento. La carencia de la conveniente perspectiva histórica que existe hoy solamente permitió referir el supuestamente deleznable rol que desempeñaba México con sus imágenes sobre el Caribe en general. Por tanto, cuando al principio de los cincuenta la rentabilidad de aquel cine ya no era alta, y la imagen que generaba a México no era positiva, pareció propicia la ocasión para aplacar los reclamos por la exotización que el cine mexicano supuestamente hacía de Latinoamérica en general, y de Cuba y el Caribe en particular, y para encaminarse por nuevos proyectos fílmicos que parecieran más edificantes.

En aquella nueva estrategia, que se había esbozado quizá desde un poco antes con la adaptación de *La vorágine* (de Miguel Zacarías), sobre la obra literaria homónima del colombiano José Eustasio Rivera Salas, llegó tarde el nuevo gran esfuerzo del cine mexicano por una mirada reivindicativa de Cuba, su historia, y su lucha por las libertades. *La rosa blanca (Momentos de la vida de José Martí)*, de Emilio Fernández, (1953), despertó todavía airados debates en la comunidad artística cubana, a saber si por el enojo que les habían causado las referencias

³⁴ Publicidad de *Azahares para tu boda*, publicada en general en la prensa cuando el filme se estaba rodando. Se buscaba hacia el final de la “época de oro” un cine “edificante”. Cursivas mías.

previas del cine mexicano sobre lo cubano, o bien porque consideraban que una historia tan suya, la del prócer José Martí, tendría que tener elenco y producción netamente cubanas.

Desde que el proyecto estaba en preparación la prensa cubana publicó cuestiones como la siguiente: "No concibo la personificación de Martí por un actor mexicano. Opina Félix B. Cagnet, el fecundo escritor cubano, sobre el rodaje de *La rosa blanca*. Ofreció hacerla con cubanos sin costo para el Estado" (Pérez Fernández, 1953). Félix B. Cagnet olvidaba que parte de su éxito, de público y financiero, le había llegado precisamente del cine mexicano, que había adaptado con gran éxito algunos de sus lacrimógenos melodramas. Desde luego, sus declaraciones calaron hondo en un contexto en el que sería imposible intentar un nuevo panorama de comunicación intercultural positiva, como se había hecho antes con *Simón Bolívar* (de Miguel Contreras Torres, 1941), porque en 1953, y en el Contexto de la Guerra Fría, las apelaciones a una hipotética comunidad intercultural latinoamericana, o panamericana, ya no eran tan apremiantes como en la Segunda Guerra Mundial.

Pese a aquel conflicto, fue evidente que a mediados de los años cincuenta (cuando está a punto de comenzar el declive de la época "de oro" del cine mexicano, en México, Latinoamérica y otras naciones del mundo), existen todavía ímpetus suficientes como para intentar un relativamente renovado espíritu latinoamericanista, el cual se manifestó, dejando de lado el "desastre caribeño", con la adaptación de *La doncella de piedra* (de Miguel M. Delgado, 1955). Basada en la novela *Sobre la misma tierra*, de Rómulo Gallegos, o con episodios como el cubano de *Pueblo, canto y esperanza* (de Alfredo B. Crevenna, Rogelio A. González y Julián Soler, 1956), los frutos de aquellos esfuerzos ya no serían tan apreciados ni destacables, pero algo habría de quedar claro en la perspectiva.

Con el mundo de imágenes, ensueños, representaciones e imaginarios con los que el cine mexicano, pese a todo, consiguió una exitosa experiencia de comunicación intercultural (en todo caso la más exitosa de entre todas las referidas en este texto), fue patente que la empresa estuvo imbuida no únicamente de los "perniciosos" afanes comerciales y mercantilistas de los empresarios filmicos mexicanos, sino también de una mirada de solidaridad, fraternidad y simpatía con las naciones del continente. Éstas, por lo mismo llegaron a sentirse fuertemente identificadas y atraídas por México, su cinematografía, sus contenidos y valores, en el periodo cúspide de aquella especie de comunión imaginaria, de una Latinoamérica como hipotética comunidad imaginada, con base en argumentos andersonianos, aunque haya sido relativamente coyuntural por las determinaciones geopolíticas de la época, como las de la Segunda Guerra Mundial. A final de cuentas, sí se había creado un espacio virtual, ideológico, de comunidad e interculturalidad, que no había

existido antes y que no volvió a existir después, y eso es algo que conviene recordar en la historiografía fílmica nacional. En este sentido, siguen siendo útiles para la docencia y la investigación adaptaciones literarias tan celebradas como *Canaima* o *Doña Bárbara*, cuando se trata de la literatura latinoamericana, o bien películas como *La barraca*, *La malquerida*, *Pepita Jiménez* o *Doña Perfecta*, cuando se trata de la literatura española, sobre todo en la consideración de que fue con aquel cine mexicano con el que buena parte de las audiencias latinoamericanas tuvieron su primer contacto con la educación y el entretenimiento, a través del cine de raíces literarias.

REFERENCIAS

- ALAVEZ, A. (2014). *Interculturalidad: concepto, alcances y derecho*, México, Cámara de diputados (Ediciones Mesa Directiva).
- ALSINA, M. R. (1999). *La comunicación intercultural*, 2ª ed., Madrid: Anthropos.
- ALSINA, M. R. (2019). "La comunicación intercultural". Research Gate. Portal de la comunicación. Disponible en la red en la siguiente liga de internet: https://www.researchgate.net/publication/31721653_La_comunicacion_intercultural_M_Rodrigo_Alsina. Fecha de la consulta: 4 de febrero de 2019.
- AGRASÁNCHEZ, R. (2000). *Miguel Zacarías. Creador de estrellas*. Guadalajara: Archivo Fílmico Agrasánchez / Universidad de Guadalajara.
- AGUIRRE, M. (1988). *Crónicas de cine*, vol. I. La Habana: Letras libres.
- BARBACHANO, C. (1986). *Buñuel*. prol. Antonio Lara, Barcelona: Salvat (Biblioteca Salvat de Grandes Biografías).
- BIBLIOTECA VIRTUAL DE PUEBLOS INDÍGENAS, "Intra e interculturalidad: un acercamiento a la problemática para la educación", Portal de la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, S/F, disponible en la red en la siguiente liga de internet: <http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/php/level.php?lang=es&component=50&item=1>. Fecha de la consulta: 13 de diciembre de 2019.
- BUSTILLO Oro, J. (1984). *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.
- CASTRO Ricalde, M. y McKee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM / Dirección de Literatura.
- CAVALIÉ Apac, F. (2013). "¿Qué es interculturalidad?", *Servindi. Servicios de comunicación intercultural*. Disponible en la red en la siguiente liga de internet: <https://www.servindi.org/actualidad/80784>. Fecha de la consulta: 3 de febrero de 2019.
- COMBONI Salinas, S. y Juárez Núñez, J. M. (2013). "Las interculturalidad – es, identidad – es y el diálogo de saberes", *REencuentro. Análisis de problemas universitarios*, No. 66, México, UAM – X, abril de 2013, pp. 10 – 23. Disponible en la red en la siguiente liga de internet: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34027019002> . Fecha de la consulta: 4 de enero de 2019.
- DIETZ, G. (2012). *Multiculturalismo, interculturalidad y diversidad en educación. Una aproximación antropológica*. México: FCE.
- HADLEY – García, G. (1991). *Hispanic Hollywood: The Latins in Motion Pictures*, 2ª ed., prol. Dolores del Río. Nueva York:, Citadel Press Book / Carol Publishing Group.

- HEININK, J.B. y Dickson, R.G. (1990). *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao: Mensajero.
- JUÁREZ Huet, N.B. (2011). Lo "afro" en las industrias de la música y el cine: el caso afro cubano en México. En Ávila Domínguez, F., Pérez Montfort, R. y Rinaudo, Ch., coords. *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. México: CIESAS (México) / IRD (Francia) / ANR (Francia) / Universidad de Cartagena (Colombia), El Colegio de Michoacán (México), Serie: Publicaciones de la Casa Chata.
- MACIEL, D. R. (1994). *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. México: Cuadernos Americanos UNAM, Nueva época – The University of Mexico (Cuadernos de Cuadernos 5).
- NOVO, S. (1994). *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (comp. y nota preliminar de José Emilio Pacheco). México: INAH / CONACULTA (Memorias Mexicanas).
- OLVEIRA Olveira, M. E., Rodríguez Martínez A., Gutiérrez Moar M. C. y Touriñán López, J. E., "Modelos interculturales. Cuestiones conceptuales para el desarrollo de estrategias de intervención". En Peiró – i – Gregori, S. Coord. (2005). *Nuevos espacios y nuevos entornos de educación*, Alicante: Editorial Club Universitario.
- ORELLANA, M. de. (1991). *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911–1917*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- PÉREZ Fernández, G. (1953). "No concibo la personificación de Martí por un actor mexicano". La Habana: *El Crisol*. 2 de noviembre de 1953.
- QUISPE Huamán, P. (2006). "La cultura y la interculturalidad". En *América Latina en movimiento*. Portal de Alainet.org (Agencia Latinoamericana de Información / ALAI – AMLATINA). Disponible en la red en la siguiente liga de internet: <https://www.alainet.org/es/active/14976>. Fecha de la consulta: 12 de noviembre de 2019.
- RODRÍGUEZ, C. E. (2004). *Heroes, Lovers, and Others. The Story of Latinos in Hollywood*. Nueva York: Oxford University Press.
- TRUJILLO Sáez, F. (2004). "En torno a la interculturalidad. Reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua", *Porta Linguarum*. No. 4. Universidad de Granada. Disponible en la red en la siguiente liga de internet: <http://www.ugr.es/~ftsaez/aspectos/reflexiones.pdf>. Fecha de la consulta: 4 de febrero de 2019.
- VASEY, R. (1997). *The World according to Hollywood 1918 – 1939*. Madison: The University of Wisconsin Press.

