

Instituto

Mora

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

“Anticomunismo y nacionalismo *a cuadro*:
representaciones políticas en los noticieros cinematográficos
mexicanos, 1948-1954”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA MODERNA
Y CONTEMPORÁNEA

P R E S E N T A :
SERGIO ORTIZ ROMERO

Director: Dr. Mario Virgilio Santiago Jiménez

Ciudad de México

Julio de 2024.

*Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías*



*Para mi amada Eleonora, que es la luz de mi vida,
por la fuerza de nuestros anhelos pasados y,
sobre todo, la de los venideros.*



Instituto

Mora



Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a mi papá, Sergio Ortiz Herrera –que además aportó un valioso granito de arena a esta tesis– y a mis hermanos César, Iván y Dani por su apoyo incondicional porque, aunque a veces no les queda del todo claro a lo que me dedico, eso no les impide admirarme un poquito. Estoy muy orgulloso de la familia en la que nos hemos convertido. Los quiero con toda el alma.

Muy especialmente, al Dr. Mario Santiago que, más que un asesor, se convirtió en un aliado y confidente que me brindó apoyo tanto académico como moral para ir sorteando los tropiezos de retomar la escuela después de tanto tiempo. Y, ante todo, gracias por la relación tan afable que desarrollamos, recordando épocas y aficiones en común como las almas viejas que somos. Espero que podamos continuarla.

De igual manera, a la Dra. Ivonne Meza, en quien hallé a una persona cálida y solidaria que, desde que me reconoció en su clase, me ofreció su amistad y confianza en medio de la avalancha de trabajo y de emociones que cayó sobre mí durante esta maestría. Mil gracias.

Agradezco al Dr. Francisco Peredo Castro, en primer lugar, por haber aceptado revisar esta investigación prácticamente sin conocerme y, en segundo, por su amplia generosidad al compartir conmigo ideas, textos y su interminable conocimiento sobre el fascinante mundo del cine y la historia. Viniendo de un académico de su estatura, su actitud habla de una alta calidad ética y humana.

A mis queridos compinches Margarita y Rafa que, ya fuera con tamales de *amarillito* en nuestra entrañable Oaxaca o frente a unas *chelas* en la CDMX, han seguido presentes en mi vida impulsando mis aventuras interdisciplinarias.

A mi familia Remolina Anzures: María Elena, Rodrigo, *Mechu* y *Chacha*, que siempre me apoyan mostrando un profundo cariño y respeto por lo que hago. Los traigo siempre en mi corazón.

Gracias por su larga y terca amistad a Sara Canales, a Leticia Neria, a Mark Aspinwall, a Lila, a Emi González, a Israel Reyes, a Ximena, a Jonathan Herrejón y a Normand Luna. Aunque no les veo tan seguido como quisiera, sé que cuento con cada unx de ustedes a pesar de las distancias.



Agradezco a mi estimadísimo Alberto del Castillo y al Dr. Ignacio Sosa por su amistad, confianza y respaldo desde hace muchos años y que me siguen refrendando. Son mis dos máximos ejemplos de lo que tendría que definir al académico comprometido con su sociedad y con las Humanidades.

Al grupo colmeca-unamita de guerrafriólogos: Carolina, Ileana, Mercy, Paloma, Lucía, Eunice, Alejandro, Javier y Paco. Seguramente no lo sabían, pero ustedes fueron el lugar seguro que hallé sin saber que lo estaba buscando.

Por supuesto, agradezco también al Dr. Marcelo Casals Araya por haberme admitido en su extraordinario seminario doctoral de la Guerra Fría latinoamericana en el Colmex, gracias al cual pude conocerles y del cual obtuve un aprendizaje valiosísimo que pude incorporar a esta investigación.

A mis profesores de las asignaturas externas que complementaron mi formación, por su confianza y gentileza: Dra. Beatriz Urías, Dr. Israel Covarrubias y Dr. Jesús Hernández Jaimes. Espero seguir en contacto con ustedes.

A la Videoteca Digital “Carlos Monsiváis” de la Cineteca Nacional y a los responsables de catalogación del acervo de la Filmoteca de la UNAM, mis estimados colegas Ángel Martínez Juárez y Alejandro Gracida Rodríguez. Su apoyo material y académico fue determinante para el desarrollo de esta investigación.

Al personal de la Biblioteca “Ernesto de la Torre Villar” de nuestro Instituto, pero muy en especial, a Roberto Olivos, Fernando Alvarado y Karla Ascencio por su camaradería y colaboración desde mucho antes de que ingresara a la maestría.

A los colegas de los programas del Mora de la Maestría en Sociología Política, del Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, a Erandi, a Mónica y a quienes, en distintos momentos durante este posgrado, tuvieron para mí muestras sinceras de compañerismo y aprecio.

Finalmente, el agradecimiento más importante para la persona sin la que mi realización como persona y como profesional no sería posible, mi compañera de vida **Eleonora Remolina Anzures**. Eres el ser humano más bello que pueda existir y te amo con todo mi corazón. ¡Lo logramos de nuevo, *chinita!*

Biblioteca del Instituto Mora, 15 de julio de 2024.



ÍNDICE

Agradecimientos.....	I
Resumen.....	IV
Abreviaturas y siglas.....	V
Introducción.....	1
Capítulo 1. Proyectos de modernización en los inicios de la Guerra Fría.....	12
1.1 Estados Unidos y su mirada hacia la <i>modernidad</i>	14
1.2 Modernización <i>made in USA</i> y sus representaciones cinematográficas.....	28
1.3 El proyecto mexicano de la “modernización autoritaria”.....	40
Consideraciones finales.....	64
Capítulo 2. Los noticieros cinematográficos en México.....	66
2.1 La cinematografía en el proyecto <i>alemanista</i> de nación.....	67
2.2 Los noticieros cinematográficos mexicanos: orígenes y realizadores.....	86
2.3 Los “públicos ideales” de los noticieros cinematográficos mexicanos.....	107
Consideraciones finales.....	119
Capítulo 3. Anticomunismo y nacionalismo a cuadro.....	122
3.1 Democracia y <i>mexicanidad</i> : interpretaciones anticomunistas y nacionalistas en el proyecto alemanista.....	123
3.2 Tipología y análisis descriptivo de los noticieros cinematográficos.....	138
3.3 Análisis de contenido de <i>Noticiero Mexicano</i> , <i>Tele-Revista</i> , <i>Cine Verdad</i> y <i>Noticiero Continental</i>	173
Consideraciones finales.....	182
Conclusiones.....	185
Fuentes.....	190

RESUMEN

Esta investigación consiste en analizar el papel de los noticieros cinematográficos mexicanos dentro del proyecto de modernización emprendido en México por el gobierno de Miguel Alemán Valdés a partir de 1948. El estudio se enfoca en la generación de esos dispositivos comunicativos por parte de las industrias culturales –en este caso, la cinematografía– a partir de las condiciones impuestas, tanto por el clima internacional de la Guerra Fría temprana, como por el proceso de transformación política experimentado en México durante esa época.

En ambos espectros, se da cuenta de las redes construidas entre actores estatales y no estatales de México y de Estados Unidos para la creación de las empresas realizadoras de esos productos fílmicos. Por otro lado, se pone énfasis en la función social e ideológica de los noticieros al fungir como vehículos propagandísticos para la difusión de un discurso afín a las élites políticas y económicas mexicanas en el que éstas intentaron plasmar una visión de modernidad compatible con la del poderoso vecino del norte.

Para tal fin, se lleva a cabo un análisis del contenido de algunos de los noticieros cinematográficos mexicanos más importantes del periodo abarcado, contemplando su representación de dos elementos: el anticomunismo y el nacionalismo. Los noticieros revisados son *Noticiero Mexicano EMA*, *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental*.



Abreviaturas y siglas

AMACC: Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas

CIA: Central Intelligence Agency

CLASA: Cinematográfica Latino Americana, Sociedad Anónima

CNC: Confederación Nacional Campesina

CNOP: Confederación Nacional de Organizaciones Populares

COTSA: Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima

CTM: Confederación de Trabajadores de México

DAPP: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad

DDF: Departamento del Distrito Federal

DFS: Dirección Federal de Seguridad

EMA: España-México-Argentina (Productora Cinematográfica)

FBI: Federal Bureau of Investigation

FPAM: Frente Popular Anticomunista de México

HUAC: House of UnAmerican Activities Committee

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes

NODO: Noticieros y Documentales (Productora fílmica española)

OCIAA: Office of the Coordinator of Inter-American Affairs

OEA: Organización de Estados Americanos

OTAN: Organización del Tratado del Atlántico Norte

OWI: Office of War Information

PCM: Partido Comunista Mexicano

PRI: Partido Revolucionario Institucional

PRM: Partido de la Revolución Mexicana

RKO: Radio Keith-Orpheum Corp. (Productora fílmica estadounidense)

SEP: Secretaría de Educación Pública

SGM: Segunda Guerra Mundial

STIC: Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica

STPC: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica

TIAR: Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

URSS: Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

USIA: United States Information Agency



Introducción

Con el antecedente de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), además de las cuestiones geopolíticas y militares, “ganar” la opinión pública a través de los medios de comunicación y la cultura de masas se volvió prioridad durante la llamada Guerra Fría, confrontación que mezcló elementos ideológicos con técnicas de persuasión psicológica y cultural, buscando generar ciertas conductas sociales.

Especialistas como Odd Arne Westad y Vanni Pettinà han interpretado la Guerra Fría como el choque entre las visiones de Estados Unidos y de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) acerca de la *modernidad* y de sus modelos para acceder a ella, como parte de una gran promesa de futuro para la humanidad a partir de 1945.¹ Así, una vez probado el impacto social de la propaganda fascista en la radio y el cine, las dos potencias vencedoras de la guerra añadieron este rubro en sus estrategias.

En consecuencia, es importante aclarar el argumento de la tesis: analizar el papel de los noticieros cinematográficos como dispositivos culturales y propagandísticos en el diseño del proyecto de modernización en México a mediados del siglo XX. Por ello, el eje de la investigación se enfoca las implicaciones de la propaganda política en la construcción de imaginarios y en la conformación de sistemas de dominación que buscan modular el comportamiento social. Lejos de concebir a la propaganda como un instrumento de “manipulación”, es necesario tenerla en cuenta como una herramienta política y cultural que ha prevalecido en la esfera pública secular y no secular.² Finalmente, el siglo XX marcó el predominio de la imagen frente a la explicación privilegiando lo visual sobre lo escrito.³

¹ Ambas potencias enarbolaron la defensa de valores que consideraron imprescindibles para el avance de la humanidad: la URSS tomó como estandarte a la lucha por la paz y el desarme nuclear, mientras que Estados Unidos perfiló una campaña para preservar la libertad ante el totalitarismo. Véase Westad, *La Guerra Fría*, 2017, y Pettinà, *Historia Mínima*, 2018.

² Propaganda, del latín “propagare” (extender), fue acuñada en 1622 por el Papa Gregorio XV al fundar la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (Sagrada Congregación para la Propagación de la Fe) para contrarrestar la difusión del protestantismo en Europa central. A partir de entonces, el uso del término implicó la pugna de una idea contra la amenaza latente de otras, llevado después al campo de la política. Véase Ferrer, *De la lucha de clases*, 1995, pp. 22-25.

³ Para el experto Jean Marie Domenach, Lenin y Hitler fueron genios de la propaganda que la valoraron como un “arma fundamental”. El triunfo bolchevique no podría explicarse sin el motor propagandístico que persuadió a buena parte del pueblo ruso; ese sector rural, iletrado y que había sido catalogado por el mismo Marx en un papel social de “costal de papas” rumbo a la revolución

Asimismo, con esta investigación busco contribuir al estudio de los proyectos de modernización que, en el caso de la Guerra Fría, condujeron a un sinfín de pugnas políticas e ideológicas entre distintos actores –estatales y no estatales– guiados por determinados marcos de valores e identidades. Con el inicio del conflicto bipolar, México, al igual que otros países latinoamericanos, intentó ir más allá de un alineamiento bajo las directrices de Washington y vincular un plan de desarrollo propio al gran proyecto de Estados Unidos. Lo anterior con la finalidad de afianzar su propia agencia de industrialización y progreso económico promoviendo un discurso hegemónico basado en dos temas en boga por entonces: el anticomunismo y el nacionalismo.

Sobre la consolidación hegemónica del Estado mexicano en la etapa posrevolucionaria, algunos autores han aducido la necesidad de concebir la conformación de sus instituciones como resultado de una construcción cultural al interior de los “laboratorios” locales y regionales del país, y no al revés. Esta propuesta, imbuida de la noción *gramsciana* de la hegemonía, ha dado lugar al ejercicio epistemológico de “descentrar” el rubro de la política formal para ceder espacio a la cultura popular en el análisis del régimen mexicano durante la época referida.⁴ De ahí que sea posible resaltar la importancia que tiene el estudio de las representaciones políticas a través de los medios de comunicación y del entretenimiento, en tanto industrias culturales.

Como se esbozará más adelante, la industria cinematográfica mexicana tuvo un desarrollo alentado, en gran medida, por las relaciones México-Estados Unidos en la SGM. De tal modo que la realización de los noticieros cinematográficos o *newsreels*, con un formato especializado en la reproducción puntual de ciertos códigos de ideas, creencias y valores sociales, respondió a intereses que buscaron difundir contenidos ideológicos afines a las élites políticas y económicas con una variedad de temas sobre política, cultura, espectáculos, deportes, humor y vida

proletaria que, de hecho, sigue sin suceder. En el caso de la propaganda nazi, la voz única apuntó siempre hacia objetivos más pasionales que realistas y, a diferencia de la propaganda soviética, contó con mayores recursos tecnológicos como la radio y el cine. Véase Domenach, *La propaganda política*, 1968, pp. 35-46.

⁴ Joseph y Nugent, “Popular Culture”, 1994, pp. 3-23.



cotidiana. El caso de los noticieros mexicanos refiere, precisamente, a un dispositivo cultural acaparado por el gobierno y las élites económicas a partir de la posguerra para cumplir con dos objetivos. Por un lado, dar difusión al plan para modernizar al país bajo la presidencia de Miguel Alemán; por el otro, hacer eco de la campaña internacional contra el comunismo impulsada por Estados Unidos, el principal socio político y comercial de México. Eso sí, sin renunciar a la construcción de un imaginario nacionalista y “moderno” al mismo tiempo. Por tanto, aunado a su valor como instrumento político, los noticieros cinematográficos marcaron un camino de transición cultural de las grandes audiencias hacia la televisión, posiblemente el invento comunicativo más importante del siglo XX.

De este modo, el cuestionamiento principal de esta investigación es: ¿cómo se representaron el anticomunismo y el nacionalismo en los noticieros cinematográficos *Noticiero mexicano EMA*, *Tele Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental* durante el proyecto de modernización puesto en marcha en México entre 1948 y 1954? Es decir, examinar la manera en la que el discurso anticomunista y nacionalista promovido en esos noticieros cimentó ideológicamente el proyecto del gobierno mexicano. Para ello, será fundamental dar cuenta de las condiciones para la realización de esos materiales fílmicos, así como hacer un análisis de los elementos narrativos empleados.

Como hipótesis, me permito señalar que las representaciones políticas en estos productos culturales combinaron elementos anticomunistas con el discurso nacionalista mexicano en el que predominó una retórica imbuida del ideal de *modernidad* promovida por Estados Unidos en los inicios de la Guerra Fría.⁵ Por ello, propongo el binomio *Anticomunismo Nacionalismo* como una “bisagra” conceptual y discursiva que guiará el análisis de los materiales, como resultado del ensalzamiento oficial de la democracia y de la *mexicanidad* que revisaremos a detalle. En lo que respecta a las definiciones de anticomunismo y nacionalismo, ofrezco las siguientes acotaciones.

⁵ Los temas de la modernidad y modernización serán abordados con mayor profundidad en el apartado 1.1 de esta tesis.



Para el investigador Marcelo Casals, el anticomunismo precedió al comunismo en el sentido de que las corrientes socialistas anteriores al marxismo ya tenían detrás de sí el rechazo de la burguesía europea y, una vez que surgieron los planteamientos de Marx y Engels a fines del siglo XIX, ya estaba diseñada una plataforma discursiva para refutarlos. Por ello, visto históricamente, el anticomunismo es un fenómeno político y cultural polifacético, transversal y cambiante a través del tiempo. Por tanto, es muy difícil catalogarlo como un *corpus* ideológico, dada su proclividad a conjugarse con posturas y claves políticas diversas en las cuales el único consenso es la actuación política y discursiva contra el comunismo:

La pluralidad del anticomunismo nos obliga a definir a este fenómeno como una “polaridad ideológica”, en el sentido de que, sin necesidad de compartir principios en común, las distintas fuerzas políticas opuestas al comunismo se identificaron de distintas formas con una lucha doctrinaria y política.⁶

De tal suerte que, a diferencia de algunas propuestas que han colocado conceptualmente al anticomunismo como una “ideología”,⁷ mi propuesta es situarlo como una identidad política y cultural enarbolada por prácticamente cualquier persona o grupo social. La identidad se ha planteado como un concepto que engloba los sentidos de autopercepción y de pertenencia de sujetos y colectivos con respecto a grupos sociales más amplios. Bajo un enfoque cultural, la identidad se presenta como una construcción siempre en proceso que se desarrolla con base en factores geográficos, lingüísticos e ideológicos en común “bajo una política de exclusión en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas.”⁸ En ese sentido, la otredad también forma parte de la construcción de identidad, toda vez que ese enfoque de alteridad es interpretada desde una visión de *lo propio* para confirmar la propia existencia dando cuenta de *aquello que no se es*: “la otredad cultural parte de prácticas y relaciones sociales en donde el otro

⁶ Casals, *La creación de la amenaza*, 2016, p. 27.

⁷ Una interpretación en ese sentido relativamente reciente se encuentra en la introducción de la *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*, de Carlos Illades y Daniel Kent, publicado por El Colegio de México en 2022. Cabe aclarar que dicha sección no tiene como propósito definir de forma rigurosa el concepto de anticomunismo, pero vale la pena considerar ese planteamiento como punto de partida para, precisamente, abrir un debate al respecto en el medio académico mexicano.

⁸ Hall, *Cuestiones de identidad*, 1996, p. 15.



funge como un referente de la propia experiencia en el mundo, lo cual permite concebir mi realidad en función de la identificación de esos otros.”⁹

Por lo tanto, las manifestaciones del anticomunismo no atañen exclusivamente a actores individuales y colectivos con un pensamiento reaccionario o de derecha, sino que es posible hallar actitudes y expresiones anticomunistas entre círculos identificados con tendencias progresistas y de izquierda. Ese rasgo complejiza aún más el perfil del anticomunismo como ideología, así como la heterogeneidad de sus adeptos. Como lo ha establecido Ernesto Bohoslavsky, además del anticomunismo ejercido por el Estado, existe un anticomunismo de naturaleza civil con percepciones y agencias propias y que, en las sociedades industrializadas y semi-industrializadas, ha sido encabezado generalmente por el sector empresarial y sus redes sociales.¹⁰

Asimismo, para cumplir con los objetivos trazados en esta investigación, recupero el esquema epistemológico de Rodrigo Patto Sá Motta para estudiar el anticomunismo en México bajo una forma similar a la que se ha trabajado para el Cono sur. Patto Sá Motta establece tres “matrices” del anticomunismo latinoamericano: el catolicismo, el nacionalismo y el liberalismo.¹¹ Así pues, el nacionalismo es la “vertiente política” del anticomunismo que se basa en el establecimiento de elementos socioculturales que proveen una narrativa de unidad, homogeneidad y teleología a los lazos vinculantes en determinada sociedad o país. Todo aquello que no corresponde con ese marco de valores debe ser señalado como “antinacional” y enemigo de los objetivos planteados por el discurso nacionalista, como el camino hacia la modernidad y el progreso.

En cuanto a la matriz liberal, se hace necesaria la defensa de la libertad y de la democracia contra la “amenaza” que supone el comunismo para las garantías individuales. Así, el liberalismo económico se encarga de defender la propiedad y el mercado como valores fundamentales para el desarrollo de la sociedad, y para tal fin, se vale de las construcciones culturales que modulen su actitud de dicha sociedad:

⁹ García, “La construcción de la otredad”, enero-junio 2016, p. 114.

¹⁰ Bohoslavsky, *Las derechas latinoamericanas*, 2023, pp. 143-147.

¹¹ Sá Motta, *En guardia contra*, 2018, pp. 53-88.



El anticomunismo puede ser estudiado como un 'imaginario', en la medida que sus conceptos, símbolos y estereotipos operan como modeladores de representaciones sociales y de creencias colectivas que inciden directamente en el ámbito de las decisiones y la práctica cotidiana.¹²

A diferencia del anticomunismo, el nacionalismo ofrece suficientes elementos para considerarle un concepto con sustancia ideológica dado su arraigo a grandes sistemas culturales, antes que a ideologías políticas. De ahí que la religión, otra de las matrices del anticomunismo, se asemeje a los imaginarios nacionalistas de cualquier sociedad occidental que se precia de ser moderna: "Si se concede que los estados nacionales son 'nuevos' e 'históricos', las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante. La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino."¹³

En los procesos de industrialización, el nacionalismo es promovido por las cúpulas políticas y económicas porque contribuye a la homogenización de grupos étnicos, lingüísticos e incluso religiosos bajo categorías exclusivamente políticas en aras de construir un Estado-nación con anhelos de autodeterminación y control social: "Las recetas para el desarrollo nacional, crecimiento económico equilibrado y diversificado, la apertura de canales de comunicación y expresión, la formación de públicos bien organizados e interesados y de élites maduras y flexibles. Es la forma adecuada de reproducir el exitoso modelo del Estado-nación occidental."¹⁴

En *La invención de la tradición*, Eric Hobsbawm se refiere a las prácticas culturales en la vida pública implementadas por la ingeniería social que, por un lado, responden al control y a los objetivos de las élites, pero por el otro, se basan en creencias y tradiciones populares.¹⁵ Así, se busca la reproducción de los discursos elaborados por las cúpulas políticas y económicas empleando a los medios de comunicación como dispositivos culturales. La nación se concibe, por tanto, como un producto político, mientras que el nacionalismo como un producto social.

¹² *Ibid.*, p. 44.

¹³ Anderson, *Comunidades imaginadas*, 2005, p. 29.

¹⁴ Smith, *Nacionalismo y modernidad*, 2000, p. 28.

¹⁵ Hobsbawm, *La invención de la tradición*, 2012, p. 19.



Ahora bien, para exponer de forma clara la metodología propuesta para el análisis de contenido es necesario definir, precisamente, en qué consiste. Como una práctica que tuvo su origen en el periodismo a principios del siglo XX, el análisis de contenido trata de dar interpretación a aquellos textos, ya sean de tipo escrito, oral o visual, que requieren de cierta significación para cumplir propósitos hermenéuticos o de carácter persuasivo.¹⁶ Después de la SGM, las ciencias sociales desarrollaron formalmente el análisis de contenido cuando los círculos académicos en Estados Unidos trataron de desarticular los mecanismos de la propaganda nazi, a partir de un análisis lexicológico basado en palabras clave y simbologías. Ese tipo de análisis fue evolucionando mediante su interacción con la antropología estructural, la teoría lingüística y, muy especialmente, con los estudios de propaganda política.¹⁷

Un análisis de contenido riguroso no sólo contempla la descripción de elementos orales y visuales, sino también los factores hipertextuales que los determinan. Un método para analizar discursos políticos se hace necesario en tanto la existencia de información que le concierne a un grupo social es reunida, distribuida y utilizada a través de determinados productos comunicativos con una finalidad política y cultural:

La necesidad de un enfoque basado en el análisis de la mediación se hace sentir cuando el manejo de la información, de los actos, de las materias, se manifiesta como una actividad que no puede ser disociada ni analizada por partes. La producción de información destinada a la comunicación pública es una de esas actividades.¹⁸

Dado que el objetivo es brindar un análisis centrado en el uso de conceptos determinados por actores políticos muy específicos, el método se basa en la Teoría

¹⁶ El primer estudio en la materia fue *Propaganda technique in the World War*, de 1927 y con reediciones posteriores, del politólogo y comunicólogo Harold Dwight Lasswell (1902-1978). Lasswell analizó propaganda política durante las dos guerras mundiales y trabajó para el gobierno estadounidense diseñando estrategias de persuasión para convencer al pueblo y al ejército alemán de que lo mejor era rendirse.

¹⁷ Una de las propuestas más socorridas para definir el análisis de contenido es la de Laurence Bardin: "Un análisis de contenido es un conjunto de técnicas comunicativas que utiliza procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de mensajes. Su propósito es la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción con ayuda de indicadores, cualitativos o no." Dichas condiciones conllevan al entorno social en el que los textos o cualquier producto comunicativo son emitidos. Bardin, *El análisis de contenido*, 2002, p. 29.

¹⁸ Martín, *La producción social*, 1986, p. 23.

de la Mediación social que toma en cuenta mecanismos comunicativos empleados por grupos hegemónicos –estatales y no estatales– para el control social. Esta teoría ha sido desarrollada por Manuel Martín Serrano, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y uno de los académicos más citados en la investigación sobre cultura audiovisual contemporánea y comunicación política.

Por supuesto, existen varias propuestas en las ciencias sociales que se ocupan del análisis de las representaciones políticas en la cultura de masas que, de forma pertinente y rigurosa, descartan interpretaciones esencialistas, incluso para el caso específico de América Latina.¹⁹ No obstante, he elegido trabajar, desde hace tiempo y con buenos resultados, con el planteamiento de la Mediación social, toda vez que ofrece una metodología especializada en el análisis de contenido de medios audiovisuales, a diferencia de otros. Dado que el objetivo no consiste en hacer un estudio anclado en la sociología o en la antropología, sino en la comunicación social, la fuerza explicativa de esta técnica de análisis reside en su aplicación metodológica, lo cual va más allá de una cuestión meramente epistemológica. Por tanto, la labor hermenéutica está apoyada en la argumentación construida mediante la investigación histórica reflejada en los siguientes capítulos.

De acuerdo con esta propuesta, la *enculturización* es el proceso que convierte códigos ideológicos en lógicos dentro de los imaginarios, vinculando la narrativa de productos comunicativos sobre ciertas representaciones del mundo – políticas, religiosas, económicas, morales– con las creencias y valores de esas comunidades, y en cuya preservación están interesados determinados actores: “Esto requiere que la comunidad asimile como propios esos relatos y comparta su visión del mundo para exteriorizarla a través de comportamientos, ideas y acciones que reproduzcan los códigos representados en obras culturales o productos comunicativos.”²⁰

De ese modo, cuando grupos hegemónicos buscan perpetuar un orden social, se ponen en marcha procesos *enculturizadores* a través de los medios de

¹⁹ Me refiero a propuestas como la de Néstor García Canclini en su obra *Culturas Híbridas* de 1990 en la que, desde la sociología de la cultura y del conocimiento, se especializa sobre todo en las industrias culturales latinoamericanas.

²⁰ Martín, *La producción social*, 1986, p. 48.



comunicación que cumplen una función “ritualizadora” reproduciendo narrativas relacionadas con relatos “míticos” que suelen tener particular éxito.²¹ Así, la *mediación* se da en todo mecanismo de control social ejercido por las instituciones actuando sobre la interpretación de las personas sobre su entorno físico, psíquico o cultural. Así, los *mediadores* –como son los medios de comunicación masiva– retoman información de la realidad para reproducir códigos que no intentan dar cuenta objetiva o verificable de los hechos, sino establecer una lógica sobre ellos y así dar soporte al sistema de ideas y al esquema de orden sociopolítico, económico y cultural defendido.²²

De este planteamiento se desprende el método para analizar el contenido de los noticieros y que se apega a una dialéctica entre *Melodía* o diacronía, (la secuencia de los acontecimientos) y *Sintonía* o armonía (la introducción de temas-problemas-conflictos). A la primera dimensión narrativa se le denomina “Plano de la situación”, mientras que la segunda es el “Plano de los principios”. Ambas dimensiones representan la base para el método de análisis de los noticieros de la siguiente manera.

Mediante un procedimiento de deconstrucción de las cápsulas, se obtiene el Plano de la situación de los noticieros con los significantes u *objetos de referencia*. Una siguiente etapa consiste en descifrar, a partir de una lectura menos objetiva de dichos *objetos*, el vínculo de los elementos visuales, orales y escritos con los significados que busca reafirmar o reproducir el mediador. A partir de ello, se obtienen los *valores de referencia*, es decir, aquellos aspectos abstractos o concretos que el producto comunicativo –el segmento de cada noticiero– busca preservar evitando disonancias en su visión del mundo: instituciones, figuras de “autoridad” política, cultural y económica encargadas de reproducir, determinar y preservar valores ideológicos, normas sociales, enseñanzas morales, etcétera.

²¹ Las propagandas fascista, nazi, bolchevique, la de los aliados en las guerras mundiales y de la guerra fría utilizaron los medios ‘calientes’, especialmente la radio y el cine, y recurrieron a grandes escenificaciones presenciales, concentraciones masivas con dramaturgias épicas y discursos con mensajes claros y voces de orden específicas que se apoyaban en periódicos o folletos impresos. Antes de la televisión, el cine y la radio eran los medios *enculturadores* por excelencia

²² Martín, *La mediación social*, 2008, pp. 73-75.

Después se ingresa al *Plano de los principios*, es decir, la exposición del modelo lógico a través de los *temas* que componen el código del mediador para la defensa, reproducción y perpetuación de *su* visión del mundo ante el público. De esta manera, se obtiene una tabla que muestra *objetos de referencia*, *valores de referencia* y *temas*, mismos que ilustran de forma esquemática el contenido de los noticieros vinculado con rasgos presumiblemente vinculados con el anticomunismo y el nacionalismo:

Objetos de referencia	<i>Personas caminando hacia la Basílica de Guadalupe portando imágenes religiosas y banderas mexicanas.</i>
Valores de referencia	<i>Tradiciones, fe religiosa, catolicismo, libertad de cultos, identidad.</i>
Tema	<i>La religión católica es un elemento muy importante del nacionalismo mexicano.</i>

Por ello, planteo que las representaciones anticomunistas y nacionalistas tuvieron características propias del entorno político y cultural de México en el lapso ya referido; por tanto, no se trató de una repetición o emulación de la retórica promovida a nivel internacional, sino de interpretaciones particulares del concepto de “democracia” para reforzar el discurso anticomunista, así como de una noción particular del nacionalismo mexicano, abierto al reformismo gubernamental como al modelo de vida estadounidense, denominado oficialmente como “doctrina de la mexicanidad”.

Así, el primer capítulo presenta un análisis sobre la construcción *identitaria* de las élites de Estados Unidos como nación, así como las bases ideológicas y factuales que fueron moldeando su plataforma hegemónica internacional al terminar la SGM. También se revisa la propaganda de Estados Unidos para proyectar su visión de sí mismo como el país con la misión de guiar al “mundo libre” a través de los medios de comunicación, principalmente en el cine. Asimismo, se reseña el proyecto de modernización mexicano puesto en marcha en esa época, así como las coyunturas aprovechadas por las élites políticas y económicas para estrechar su alianza con el país vecino.

El segundo capítulo aborda la industria cinematográfica mexicana durante el periodo conocido como “la época de oro” y la injerencia de Estados Unidos. No obstante, el desarrollo del cine nacional no ha de atribuírsele a la colaboración con el vecino del norte, toda vez que la inversión del Estado mexicano fue indispensable en aras de fortalecer la unidad nacional, en lo interno y defensivo frente a la SGM.²³ Ello con la finalidad de ofrecer una exposición, tan completa como sea posible, del desarrollo de los noticieros cinematográficos mexicanos. En cuanto a estos materiales, se da cuenta de sus orígenes y de los aspectos más relevantes dentro de la gama que ofreció la industria del entretenimiento, no sólo en términos de contenido, sino del diseño de los públicos-objetivo por parte de las empresas realizadoras, con el aval de las instancias oficiales encargadas de autorizar su proyección al público.

En cuanto al tercer y último capítulo, se exponen las particularidades que caracterizaron a nuestro binomio *anticomunismo/nacionalismo*, enarboladas por el oficialismo mexicano “en aras de modernizar” al país. Así, los noticieros cinematográficos fueron vehículos de un discurso imbuido de elementos políticos y retóricos inherentes a las narrativas de la época del alemanismo en torno al anticomunismo y al nacionalismo.

Por último, se desarrolla un análisis descriptivo y uno interpretativo del contenido de una selección de noticieros correspondientes a *Noticiero mexicano EMA*, *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental* entre 1948 y 1954 que, como también se explicará, fueron elegidos por su alcance masivo y por la relevancia política de las empresas que los produjeron. Dichos materiales han sido revisados gracias a las facilidades otorgadas por los responsables de los acervos fílmicos de la Cineteca Nacional y la Filmoteca de la UNAM, principalmente. De ese modo, reitero la intencionalidad de valorar el poder de la propaganda en la construcción de imaginarios sociales, vinculando la política y sus representaciones a través del medio cinematográfico, un aspecto cuyo balance será plasmado en las conclusiones.

²³ Peredo, *Cine y propaganda*, 2011, p. 76, 139-143 y 155.



Capítulo 1. Proyectos de modernización en los inicios de la Guerra Fría

Este primer capítulo, basado en literatura académica, corresponde a la investigación sobre la construcción ideológica del proyecto hegemónico de Estados Unidos al concluir la SGM y la vinculación a ese modelo que pretendió hacer el gobierno de México para impulsar su propio desarrollo. Así, el cine conforma un eje transversal para explicar esos fenómenos, en función de la influencia cultural de sus representaciones políticas, tanto en Estados Unidos como en México.

Para exponer con mayor claridad estos temas, es necesario señalar al lector las dos premisas que guían esta sección. Por un lado, ver el siglo XX como el siglo de los medios de comunicación. Con dicha afirmación no pretendo establecer que en épocas anteriores no hayan sido relevantes, sino que la tecnología les permitió expandirse, como nunca antes, hacia públicos de escasa o nula alfabetización como parte de un fenómeno comunicativo con una dimensión sin precedentes.

La segunda idea es que, también durante la centuria pasada, el mundo occidental vivió un cambio trascendental en cuanto al principal referente político y cultural de la modernidad cuando Europa fue desplazada por Estados Unidos como modelo vanguardista y hegemónico. Por consiguiente, se vuelve imprescindible la tarea de escudriñar tanto sus bases ideológicas como la construcción de su identidad como nación por parte de las élites políticas y económicas en aras de salvaguardar un precepto que se tornó fundamental: la seguridad nacional.¹

De esta manera, el primer apartado ofrece un recuento de los ajustes en las narrativas propagadas por las élites en Estados Unidos, en distintos momentos de su historia, en torno al discurso del destino de esa nación para liderar al mundo civilizado. Esto alcanzó su clímax al término de la SGM cuando, además de levantarse con el triunfo, surgió como la máxima potencia política, financiera y militar de la órbita occidental. Asimismo, se revisan también algunos elementos teóricos

¹ Andrew J. Bacevich ha planteado que, si bien la historia de Estados Unidos se caracteriza por el continuo choque de ideas sobre su papel en el plano internacional, el proyecto cupular hegemónico tras la SGM se apoyó en dos premisas: que Estados Unidos era una nación acosada por grandes amenazas contra su supervivencia, y que sólo la capacidad y voluntad de hacer valer los instrumentos del “poder duro” mantendría a raya a sus enemigos. Véase Bacevich, *The Long War*, 2007, p. viii-ix.

relacionados con la mirada estadounidense de modernidad para un plan hegemónico construido sobre esa marcha y reformulando consensos.

Considerando aspectos políticos internos y externos que fueron esculpiendo dicho proyecto a partir de los años cuarenta, el segundo apartado versa sobre las condiciones que propiciaron la producción de representaciones de una “cultura de la victoria”, forjada y rescatada por el imaginario popular en distintas etapas de la historia de ese país, y que fue catapultada como nunca antes por los grandes propietarios de las industrias culturales, en una suerte de convergencia inédita entre intereses públicos y privados.

Ante todo, el contexto de la SGM alimentó una campaña propagandística a favor de la unidad estadounidense, con base en la búsqueda del apoyo moral y financiero de su población para la causa aliada. En particular, la industria cinematográfica se convirtió en el medio de comunicación masiva más eficaz para dicho propósito, por lo cual se presentó ante el mundo como un ejemplo exitoso del modelo estadounidense a seguir para aquellas naciones que buscaran la prosperidad y el desarrollo en la posguerra.

Las alternativas de ese momento motivaron a América Latina a emprender una necesaria transformación para lograr, en la medida de lo posible, un grado de desarrollo que les permitiera aproximarse al nivel del país norteamericano. Por ello, el tercer apartado trata sobre el caso de México y la construcción de su propio esquema nacional inserto en el contexto de una vinculación geopolítica con la diplomacia pública estadounidense. En ese sentido, el gobierno mexicano diseñó un proyecto pretendidamente nacionalista, aunque en función de intereses afines con los de Estados Unidos y con la idea de adoptar y adaptar la visión estadounidense como parte de su propia idea de modernización.

Así, las condiciones de nuestro país, como su situación geoestratégica y las coyunturas políticas y sociales que experimentaba dotaron de especial vigor al régimen mexicano en su pretensión de anclar sus proyecciones de industrialización y crecimiento a la idea vanguardista de los vencedores de la guerra. Lo anterior, principalmente, entre los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), considerando también la importancia de la

industria cinematográfica mexicana y su alianza estratégica con Estados Unidos durante la SGM como vehículo propagandístico, comercial y de legitimación.

Así, resulta fundamental analizar en su conjunto estos aspectos teóricos e históricos que esculpieron simultáneamente la ideología en torno a la modernidad y a la hegemonía estadounidense a partir de mediados de la década de 1940. De ese modo, será posible identificar los principales parámetros –ideológicos y materiales– bajo los cuales el gobierno mexicano intentó apuntalar un proyecto de nación y, sobre todo, permitirá conocer los entretelones de la producción cultural enfocada en ganar la opinión pública. En otras palabras, dilucidar las implicaciones políticas detrás de la producción de los noticieros cinematográficos en México ya aludidos, que constituyen el tema central de esta tesis.

1.1 Estados Unidos y su mirada hacia la *modernidad*

De forma simultánea al largo proceso de construcción del nacionalismo estadounidense desde la Guerra de Secesión (1861–1865), se dio la gestación de una especie de consenso entre las élites y la sociedad de Estados Unidos. El debate en torno al papel de esa nación en el plano internacional, a partir de la experiencia de la guerra contra México entre 1846 y 1848, o su presencia en el Caribe y en Asia, fue tomando forma a inicios del siglo XX.

El proyecto hegemónico de Estados Unidos simbolizó el paradigma de la nación que emergió triunfante de la SGM, convertida en la máxima superpotencia política, financiera y militar de la órbita occidental y cuya base ideológica se terminaría de construir en los siguientes años. Para ello, fue fundamental para las élites reformular tres aspectos: una noción propia de la modernidad, su unidad como nación basada en una cultura de libre empresa, individualismo, triunfalismo, y su lugar en el ámbito internacional.

Así, la imagen de Estados Unidos como la potencia hegemónica de los últimos setenta años ha sido concebida, tanto en el discurso político como en los medios de comunicación, como la representación de una meta predestinada. Al margen de esa narrativa teleológica, una revisión crítica de la historia de ese país

revelaría, incluso, una gran dificultad para establecer que la travesía para alcanzar su *unidad nacional* –ideal que proviene de la época del pensamiento ilustrado– haya seguido un camino recto y armonioso.

El concepto de *modernidad* ha tenido una connotación moral en el sentido de un ideal positivo, progresivo, deseable y novedoso. Al ser la eterna meta de la humanidad en Occidente, el término ha alcanzado una equivalencia de progreso, desarrollo, “occidentalización”, e incluso al de civilización por antonomasia.² Más allá de señalar las diferencias entre estos conceptos, es importante subrayar la concepción biológico-organicista que se le ha conferido a lo largo del tiempo; el vínculo de la modernidad con “evolución” o “desarrollo” involucra una noción *darwinista* apropiada por la sociología a través de fases o etapas del “avance de la civilización” y en las que se compara a las sociedades con organismos.³

Así, el sendero hacia una fase “cúspide” de la modernidad ha estado marcado por una serie de mecanismos de orden “evolutivo” que conllevan al cambio social. Esto es, mediante procesos de modernización, que involucran elementos materiales tales como la industrialización y la urbanización, así como sus efectos sobre los sistemas de valores de las sociedades: “La auto-percepción reflexiva de la sociedad como ‘moderna’, abanderada de un programa cultural y político diferenciado, así como de sus relaciones con otras sociedades, es un componente fundamental en la construcción de nuevas identidades colectivas.”⁴

Según Carlota Solé, este fenómeno se suscita en un diálogo continuo entre *lo tradicional* y *lo moderno*. Gabriel Almond, Talcott Parsons, David Apter y Daniel Lerner, referentes ineludibles de la modernización como discípulos y relevo generacional de aquellos científicos sociales que fungieron como arquitectos del gran proyecto estadounidense, como Edward A. Shils o Karl W. Deutsch⁵, señalan elementos endógenos y exógenos en los procesos de modernización del siglo XX. Asimismo, han mantenido cierto consenso en que no debe hablarse de un quiebre entre tradición y modernidad, sino que “hay un elemento de continuidad desde la

² Solé, *Modernidad y modernización*, 1998, pp. 62–63.

³ *Ibid*, pp. 67-69.

⁴ Eisenstadt, “La dimensión civilizadora”, 2007, p. 266.

⁵ Gilman, *Mandarins of the future*, 2003, pp. 5-23.



Tradición hasta la Modernidad, constituyendo cada una de estas dos categorías un extremo del *continuum*".⁶

Esto es, una visión occidentalizada acerca de la modernidad que se ha debatido, por un lado, entre rupturas y continuidades desde su forjamiento a partir de los años cuarenta, y por otro, hacia la búsqueda incesante de un consenso entre las élites políticas y económicas para catapultar una imagen de unidad nacional ante el mundo. Ese enfoque permite ofrecer una definición de la modernidad occidental como una suerte de categoría ideal de civilización y desarrollo, a la que es posible acceder por medio de la acción de agentes endógenos, como plantea Lerner, con una fuerte influencia de los exógenos, dentro de procesos integrales de modernización y de cambio social:

Se considera la modernización como el proceso que siguen las sociedades una vez en contacto con realidades sociales foráneas, por lo cual, otras sociedades que llamamos 'en vías de modernización', querrán emularlas tarde o temprano. Una sociedad, o más estrictamente, los individuos que la componen, desean alcanzar el estado-final de modernidad, definido como un 'sistema interactivo de conducta', o un 'estilo de vida'. Esa información es proporcionada por los medios de comunicación de masas que proveen la imagen de otras realidades.⁷

Así, a la par del desarrollo que propició el ascenso de Estados Unidos como un país industrializado y competitivo a nivel mundial, se abrió la puerta a un nuevo paradigma occidental de modernidad. El devenir de Estados Unidos como Estado-nación se desarrolló de forma paralela a su propia revolución industrial y a la construcción de un discurso hegemónico, en el que el elemento ideológico del "empeño civilizatorio" ha constituido su *quintaesencia* para impulsar la política exterior al finalizar la SGM, pero del que resulta difícil establecer un punto de origen. Una vez conseguida su independencia de la metrópoli británica, las instituciones creadas por los *citizens* de las 13 colonias originales, a partir del ideario liberal europeo del siglo XVIII, dieron continuidad a una doctrina que ha trascendido a través de los años con un discurso puritano de empoderamiento y legitimidad, mismo que se ha ido actualizando a través del tiempo:

El avance de las archiconocidas –gracias al cine– caravanas más allá del Mississippi, tuvo como motor al mito de la tierra prometida, compuesto y complementado a su vez, por otros temas míticos tales como el del hombre

⁶ Solé, *Modernidad y modernización*, 1998, p. 73.

⁷ Lerner, *El fin de la sociedad*, 1967, p. 71.



edénico (rousseauiano) quien, libre de las corrupciones inherentes a las ciudades del Este, crearía un nuevo e incontaminado paraíso en la tierra.⁸

La construcción material e ideológica de Estados Unidos como país en el siglo XIX descansó, en gran medida, en la conquista del Oeste; más allá del bienestar económico, el territorio tras esa frontera era “redimido” dando legitimidad a su ocupación. Por ejemplo, el *Destino Manifiesto* consistió en el enaltecimiento de una narrativa apoteósica como “pueblo elegido” para llevar a cabo un plan en el mundo.⁹ Así, la razón de ser para ese pueblo blanco y cristiano radicó en alcanzar ese *destino* avanzando sobre el continente en aras de un “diseño civilizatorio”:

La tradición cultural estadounidense tuvo una gran influencia del calvinismo de los colonos de Nueva Inglaterra. De ellos heredaron la certeza de ser el pueblo elegido y su vocación didáctica. Su mito cultural más antiguo fue el creer que eran “la ciudad erigida sobre una colina” que regeneraría al mundo y sería su máximo ejemplo. De ahí que los colonos que emigraron a Texas tenían la necesidad de enseñar a los mexicanos cómo vivir y cómo gobernarse. Tenían la firme certeza de que a ellos se les había dado la misión de enseñarle al mundo cómo ser libre y feliz.¹⁰

Al ser su más grave crisis de identidad y unidad nacionales, la Guerra civil o de Secesión (1861–1865) representó también una pausa para la misión providencial de su imaginario nacionalista. Hasta poco antes de iniciar el siglo XX, el gobierno y las grandes compañías comerciales pusieron en marcha una propaganda a favor del intervencionismo de Estados Unidos, tanto en el Caribe como en el Pacífico Sur. Esa labor consistió en una gran campaña sistemática y endógena, es decir, proyectada hacia el interior de la sociedad estadounidense a través de los medios de comunicación, como las artes gráficas y la prensa escrita. De ese modo, la opinión de amplios sectores sociales fue cambiando, en parte gracias a la exaltación del individualismo –con una profunda raíz luterana– y la limitación del papel estatal en la procuración de la seguridad y la justicia. De ahí que la narrativa del triunfalismo, difundida a través de diarios y otras publicaciones periódicas –previo consenso entre sus propietarios y el gobierno– la enalteciera junto con valores

⁸ Huici, *Estrategias de la persuasión*, 1996, pp. 53-54.

⁹ El “Destino Manifiesto” fue un planteamiento acuñado por el periodista John O ‘Sullivan en 1845 como preámbulo de la guerra con México y para justificar la anexión de Texas, pretendida por un sector importante de las élites estadounidenses, sobre todo en el sur esclavista; sin embargo, su difusión se dio en mayor medida durante la Guerra Hispano-estadounidense de 1898. Véase Peredo, “Entre la intriga”, 2014, pp. 89–122.

¹⁰ Moyano, “Aspectos de la cultura”, 1991, p. 69.



supuestamente “americanos”.¹¹ Así, la guerra con España en 1898 fue una oportunidad de reavivar el ideal de unidad nacional tras las divisiones heredadas de la guerra civil:

La Guerra hispano estadounidense fue un conflicto que vio por primera vez a antiguos enemigos combatir hombro con hombro en vez de entre sí. Pero en el transcurso de muy pocos años, y hasta cierto punto, las heridas se fueron cerrando en el marco de un conflicto muy diferente que unió a antiguos adversarios bajo el estandarte de un nacionalismo estadounidense más ambicioso.¹²

En esa empresa propagandística para abrir la puerta a un nuevo paradigma nacionalista y moderno fueron fundamentales la prensa escrita, el cartel y la caricatura política, así como la incipiente cinematografía, como veremos más adelante. No obstante, el ingreso de Estados Unidos a la Gran Guerra (1914–1918) representó un desafío tanto para la concepción de una identidad estadounidense, como para la política exterior del presidente Woodrow Wilson.

Así, el gobierno estadounidense creó en 1917 el *Committee on Public Information* (CPI), una agencia que se encargaría de controlar la información proveniente del viejo continente en guerra para ser publicada en los medios impresos. Asimismo, lo que el gobierno se propuso fue tratar de redirigir la opinión pública a favor de una eventual participación estadounidense en el conflicto filtrando cierta clase de información: “Cuando la guerra se prolongó, la táctica del Comité fue haciéndose más cruda. Para 1918, los carteles y películas promovidas por el gobierno se habían convertido en morbosas descripciones del salvajismo de los alemanes.”¹³

Esta estrategia se vio enfrentada a múltiples resistencias de grandes sectores de la sociedad estadounidense, como las organizaciones pacifistas, el activismo sindical o la renuencia de los varones para prestar el servicio militar. No obstante, el derrotero diplomático del presidente Woodrow Wilson conducía hacia la obtención de protagonismo en el “concierto de las naciones” y, con ello, tener un sitio importante entre las grandes potencias occidentales. Desde su triunfo ante

¹¹ En el imaginario popular de la “era progresista”, los *self-made men* tenían una calidad moral mayor que los gobernantes, al ser los encargados de generar capital y progreso. Véase Delgado, “Modernización *made*”, 2015, pp. 22-23.

¹² Grant, *Historia de los Estados Unidos*, 2014, p. 321.

¹³ Brinkley, *Historia de Estados Unidos*, 2008, p. 506.



España en 1898, en las altas esferas del poder en Estados Unidos había un fuerte ímpetu por protagonizar el siglo XX haciendo extensiva “su visión idealista del mundo.”¹⁴

Hacia los años veinte, con la consolidación de su fuerza industrializadora y con la herencia ideológico-identitaria de la era progresista,¹⁵ el reto para las élites fue abordar el vehículo adecuado hacia la modernidad. En este sentido, se revivió un debate ideológico sobre una nueva *modernidad* que distaba de calcar el modelo colonial-europeo y que estaba dejando de ser su referente.

A pesar de que el internacionalismo de Wilson con la Sociedad de las Naciones no tuvo eco –debido a, entre otros factores, la resistencia de la oposición republicana–, la modernización estadounidense ya había empezado a transformar la dinámica económica y social en Occidente. El consumismo, con una gama de ofertas en bienes y servicios, forjó buena parte de la identidad estadounidense como una sociedad boyante. Tras la Gran Guerra, el ocio alentó el desarrollo económico a través de la industria cultural y de los medios de comunicación desde finales del siglo XIX con la prensa gráfica, la cinematografía silente y, posteriormente, la radio.

Fue así como la industria del entretenimiento se convirtió en un elemento vital para la consolidación financiera y culturalmente vanguardista de Estados Unidos, proyectada al interior y al exterior en sustitución de los paradigmas europeos que intentaban recuperarse tanto económica como moralmente. Así, el motor comercial estadounidense convirtió al *American way of life* en otro producto exportable más, el cual representaba un nuevo marco de valores cuya aceptación fue relativamente exitosa, a pesar de las múltiples resistencias del tradicionalismo europeo ante el nuevo modelo de modernización “made in USA”.¹⁶

La “Gran Depresión” desatada en 1929 puso en tela de juicio el modelo conservador de la administración de Herbert Hoover (1929–1933). La catástrofe

¹⁴ Fusi, “El siglo americano”, 1999, pp. 88-89.

¹⁵ Etapa entre 1890 y la década de los años veinte en la que cobró auge el movimiento “progresista” que buscó reformar todos los aspectos de la vida pública en Estados Unidos por medio de la lucha contra el despilfarro de recursos, la ineficiencia y la corrupción política como secuelas de los procesos de modernización y urbanización. Algunos de sus exponentes políticos más notables fueron Theodore Roosevelt, Charles Evans Hughes, Woodrow Wilson, entre otros.

¹⁶ Delgado, “Modernización *made*”, 2015, pp. 14-15.



financiera con la que el mundo cerró los “felices años veinte” pareció enterrar el interés extraterritorial de las élites y del gobierno para atacar asuntos más apremiantes, pero esa visión fue modificándose con la llegada al poder de Franklin D. Roosevelt en 1933, mismo año en el que Adolf Hitler fue erigido como canciller de Alemania. Agudo observador de los acontecimientos en Europa, pero sin desatender el problema financiero, Roosevelt imprimió a su administración un fuerte sentido internacionalista.

Los estragos económicos de la Gran Depresión habían traído consigo –como el mote mismo de la crisis lo sugiere– un golpe brutal en el ánimo de la población estadounidense, principalmente entre los sectores desfavorecidos, tanto urbanos como rurales. Sin ánimo de establecer generalizaciones, a diferencia de otros lugares en los que la desesperación condujo a mucha gente desempleada a adoptar conductas violentas, es importante destacar lo que algunos autores, contemporáneos del momento y más recientes, observaron en varias regiones de Estados Unidos con una actitud más bien desolada y sumisa.¹⁷

En medio del clima social de desamparo generado por la Depresión, cobró fuerza la figura “paternalista” del presidente Roosevelt, toda vez que una cantidad enorme de personas recurrió a él, directamente, y a su esposa, Eleanor Roosevelt, solicitándoles no solamente ayuda económica, sino palabras de consuelo por medio de cartas en las que la gente exponía su situación personal y familiar.¹⁸ En ese punto, el gobierno de Roosevelt retomó la propaganda, a través de la radio y los *newsreels* (noticieros cinematográficos), para promover el interés en el entorno internacional entre la población y las élites financieras mismas. Además de ser una estrategia para difundir el *New Deal*, se advirtió a las audiencias sobre el peligro del

¹⁷ El historiador Arthur M. Schlesinger Jr. denominó a ese fenómeno social como la “docilidad del hombre olvidado” que se mecía en sus sillas con desánimo y “culpando a las circunstancias, pero a nadie en particular”. Véase Schlesinger, *The Crisis of the Old Order*, Boston, Houghton Mifflin, 1988, pp. 250-252.

¹⁸ Robert S. McElvaine reunió parte considerable de esa correspondencia en el libro testimonial *Down & Out in the Great Depression, Letters from the Forgotten Man*, The University of North Carolina Press, 2008.

fascismo europeo, sobre lo cual el presidente informaba personalmente a través de su serie radiofónica “Fireside Chats”.¹⁹

Así, una vez hecha la declaración de guerra en 1941, buena parte de la opinión pública respaldaba ya la decisión. Aunque no puede hablarse propiamente de un consenso, en el imaginario estadounidense se volvió a dibujar una misión “salvadora” que resucitó viejas narrativas sobre su papel como guía de la civilización occidental, en cuyo llamado, como se ha dicho, los propietarios de los medios de información tuvieron un papel esencial: desde la radio hasta la prensa escrita.²⁰ El motor de las empresas para avanzar más allá de sus fronteras –físicas e ideológicas– fue el estandarte discursivo de la libertad hacia pueblos menos civilizados, la cual sería la carga principal de la concepción modernizadora de Estados Unidos durante y después de la SGM. En cierto modo, la dominación de su propio territorio había sido un botón de muestra de su tarea en el mundo:

Para la mayoría de un país no invadido desde 1812 y que a partir de 1865 sólo conoció la oposición interna de pequeñas poblaciones de pueblos indígenas, la guerra fue vista como una experiencia escrita, teatral, cinematográfica o, en cualquier caso, recreativa. Y el ataque japonés a Pearl Harbor encaja perfectamente con las líneas generales de este relato.²¹

Estados Unidos dirigió sus primeras ofensivas contra Japón en marzo de 1942, lo cual levantó el ánimo de la opinión pública nacional y en los países aliados, que tuvieron noticia de ello a través de los medios de comunicación privados, principalmente. Tres meses después, el gobierno de Roosevelt dispuso la creación de la *Office of War Information* (OWI, dirigida por Elmer Davis), que se dedicaría a “coordinar la difusión de información sobre la guerra por parte de todas las agencias federales y formular y llevar a cabo, por medio de la prensa, la radio y el cine, programas diseñados para facilitar la comprensión en Estados Unidos y en el extranjero del progreso del esfuerzo bélico y de las políticas, actividades y objetivos del Gobierno”.²²

¹⁹ Ese programa tuvo treinta emisiones que se transmitieron entre marzo de 1933 y junio de 1944 sin una periodicidad fija. Disponibles para su consulta en https://archive.org/details/podcast_fdr-fireside-chats-speeches_317372896.

²⁰ Luce, “The American Century”, 1999.

²¹ Engelhardt, *El fin de la cultura*, 1997, p. 22.

²² Orden Ejecutiva de junio de 1942 para crear la OWI, citada en Morton, *V was*, 1977, p. 31.



Con esa acción, y mediante la retórica de la “defensa de la libertad”, además de emparejar la labor mediática del Estado con la de los consorcios privados, se impulsó también la venta de bonos para la guerra entre la población.²³ Así, se configuró una reforma liberal que incluía al ideal democrático en su discurso moral frente a los totalitarismos.²⁴ El término “democracia” tuvo un uso como el símbolo por excelencia de la modernidad política –e incluso económica– como había sido diseñado por los especialistas encargados de la estrategia geopolítica estadounidense frente a las doctrinas de los estados autocráticos, literal y figurativamente, ajenos a Occidente:

La *modernización* y la *industrialización* no son la misma cosa. Al considerar la capacidad productiva sólo en términos industriales, disciplinan a la población para alcanzar lo inalcanzable. Los problemas internos resultantes son encarados por métodos políticos rigurosos que hallan un respaldo cada vez mayor en un nuevo código moral expresado en términos religiosos.²⁵

Aunado a ello, el liderazgo de Roosevelt encarnaba las cualidades del modelo de ciudadano ideado durante lo que iba del siglo –carismático y firme en cuanto a sus decisiones políticas y económicas– que sirvió para inspirar el ideal de modernidad promovido antes, durante y después de la SGM. La interiorización de ésta como la “guerra más justa” de su historia, incluso hoy día, ha sido el motor de una cultura triunfalista combinada con “la nueva figura del empresario como actor eficiente, astuto y valiente.”²⁶ Ello derivó, como veremos, de un proyecto cultural en el que fueron imprescindibles las industrias culturales, principalmente, el cine.

El éxito de Estados Unidos al perfilarse como el prototipo más acabado del desarrollismo occidental a finales de los años cuarenta permite conocer las pautas de su propuesta de modernización, pero también la complejidad de su implementación. Por tanto, lejos de plantear la existencia de recetas o esquemas

²³ En dicha campaña tuvo especial influencia el secretario del Tesoro, Henry Morgenthau, quien instó al propio presidente Roosevelt a alentar a la sociedad para que apoyara moral y, sobre todo, económicamente, a la causa aliada. *Ibid.*, pp. 16-21.

²⁴ No obstante, el gobierno estableció campos de concentración a lo largo de la costa Oeste para recluir a ciudadanos japoneses y su descendencia, sobre todo provenientes de América Latina, lo cual fue visto por algunos sectores como una contradicción a la narrativa de la lucha que Estados Unidos estaba librando “en defensa de la libertad” con su participación en la guerra. Véase Brinkley, *Historia de los Estados Unidos*, 2008, pp. 603-606.

²⁵ Apter, *Estudio de la modernización*, 1968, p. 102.

²⁶ Link y Maggor, “Estados Unidos”, 2020, p. 815.

rígidos, es fundamental tomar en cuenta los conflictos a los que conlleva todo proyecto político o económico, así como los reajustes que hacen posible la negociación constante entre las cúpulas gubernamentales y económicas, incluidas las estadounidenses: “Los Estados desarrollistas no fueron perfectos desde el inicio en ningún lugar; al contrario, crecieron hasta superar procesos complicados de prueba y error, vencer los antagonismos políticos y crear nuevos compromisos institucionales”.²⁷ Sobre esa etapa, un sector importante de la historiografía y de las ciencias sociales ha planteado la asociación *industrialización-urbanización-profesionalización* con la finalidad de analizar el modelo de desarrollo que siguió Estados Unidos, y que correspondió, por antonomasia, a su ruta de modernización a lo largo del siglo XX:

Ningún país podría ser moderno sin ser económicamente avanzado. Serlo significa tener una economía basada en tecnología moderna, industrializarse y tener un alto nivel de vida. [...] “Moderno” significa ser occidental sin la responsabilidad de seguir a Occidente. Es el modelo de Occidente desligado de algún modo de sus orígenes y su lugar geográficos.²⁸

De ese modo, la propuesta de los estrategas estadounidenses para definir las pautas, no sólo de la reconstrucción, sino de la ruta de desarrollo y modernización de Occidente, se delineó durante la SGM. La Conferencia de Breton Woods sentó las bases de la política económica de la posguerra en junio de 1944; dos meses después los aliados definieron la división de Alemania. Empero, cuando Harry S. Truman sucedió a Roosevelt como presidente, quiso robustecer el liderazgo de Estados Unidos con lo cual, según Víctor Arriaga Weiss, las diferencias entre estadounidenses y soviéticos se intensificaron hasta alcanzar una ruptura al acabar la guerra.²⁹

La competencia entre Estados Unidos y la URSS por ostentar los valores idóneos para la humanidad inició antes de que terminara la SGM. Para Nils Gilman, el proyecto de los ideólogos geopolíticos estadounidenses tuvo dos rasgos: un fuerte entusiasmo por generar un nuevo concepto de modernidad como la máxima

²⁷ *Ibid*, p. 818.

²⁸ Fragmento del discurso del sociólogo Edward A. Shils en 1959, citado en Gilman, *Mandarins of the future*, 2003, p. 21. (Traducción mía)

²⁹ Arriaga Weiss, “Los orígenes”, 1991, p. 194.

aportación de Estados Unidos al mundo, pero también un profundo temor y ansiedad ante el riesgo de ser superados por sus competidores soviéticos.³⁰

Por tanto, es necesario considerar que el proyecto estadounidense se construyó bajo el método de prueba y error en la antesala de la Guerra Fría. En ese contexto, Estados Unidos ordenó el lanzamiento de dos bombas atómicas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945. Así, el desenlace de la guerra develó a Estados Unidos como la potencia económica, industrial y militar más importante de Occidente, al pasar de ser un país deudor al mayor acreedor del mundo. Esto obligó al país norteamericano a delinear un proyecto político para inaugurar su hegemonía y que, a su vez, le permitiera defender ese *status*, basándose en una particular visión de la *modernidad* que trataría de hacer extensiva al resto de la humanidad.³¹

En este sentido, Estados Unidos desplegó una formidable propaganda para proyectarse como una nación libre, consumista, cristiana, democrática y con la etiqueta del triunfo para exportar un producto: la búsqueda de la felicidad. Así, se dio una intensa inversión, a través de fundaciones altruistas y agencias de inteligencia, para difundir los *American studies* y, con ello, las representaciones que contribuyeron a reafirmar la base ideológica de su visión de modernidad: la *pax americana* y la expansión de los valores norteamericanos: “democracia política y capitalismo económico, como fundamentos de la libertad (de ahí, la obsesión por la contención del comunismo en la guerra fría) y de la prosperidad internacionales.³²

La *Doctrina Truman* fue el siguiente paso para desplazar a su otrora aliado soviético de sus zonas de influencia. En junio de 1947, el gobierno estadounidense aprobó la creación del *National Security Council* (NSC) para la delimitación, coordinación e implementación de las tareas estratégico-militares de política exterior. Dos meses después la Oficina de Servicios Estratégicos (*Office of Strategic*

³⁰ Gilman, *Mandarins of the future*, 2003, p. 24.

³¹ Para Norbert Elias, el modelo de transformación de las civilizaciones consideradas “de alto desarrollo” en Occidente ha de ser transmitido de éstas hacia las que son consideradas “bajas”, que a su vez deben adaptar su comportamiento coaccionadas por los centros de dominación política y por la presión social, e incluso, puede darse a través de la violencia física. Véase: Elias, *El proceso de la civilización*, 1987, pp. 463-466.

³² Fusi, “El siglo americano”, 1999, p. 84.



Services, OSS) fue transformada en la Agencia Central de Inteligencia (*Central Intelligence Agency*, CIA), especializada en actividades de espionaje y contrarrevolución, tanto a nivel nacional como internacional.

La aprobación social de esas acciones fue labrada durante años en torno a la idea de que Estados Unidos debía encabezar la defensa del “mundo libre”, así como de sus procesos de modernización basados en la libertad, el individualismo y el *laissez-faire*, identificándose como un modelo extrapolable al resto del mundo. A partir de semejante autodefinición, las élites gubernamentales y financieras concibieron su exportación, para lo cual los valores mencionados se volvieron elementos constitutivos de su política exterior. De hecho, la ocupación aliada de Alemania fue el primer escenario en el que se implementó la propaganda cultural como parte de la diplomacia pública estadounidense apenas terminó la SGM.³³

Los años cincuenta iniciaron con la conformación de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) por Estados Unidos y el bloque democrático europeo para una planificación sistemática de defensa ante la amenaza que suponía la URSS y los países de su órbita de influencia, aglutinados a su vez en el Pacto de Varsovia. En abril de 1950, se difundió entre la élite política el documento “United States Objectives and Programs for National Security” o NSC 68, que estableció explícitamente y por primera vez la misión de Estados Unidos como líderes del mundo occidental para encarar la Guerra Fría y derrotar al comunismo.

La Guerra de Corea (1950-1953), que estalló pocas semanas después con la intromisión estadounidense y soviética apoyando a las facciones enfrentadas en el país asiático, fue la primera expresión bélica de la Guerra Fría que culminó mediante un armisticio. No obstante, el Departamento de Estado planteó un cambio de curso para evitar una confrontación directa con la URSS.³⁴ Dwight D.

³³ En esa campaña de “americanización” colaboraron la CIA, las universidades de la *Ivy League*, estrategias políticos y accionistas de grandes corporaciones que contaban con sólidas fundaciones dedicadas a la filantropía y al mecenazgo cultural. El objetivo primordial fue “vacunar al mundo contra el contagio del comunismo, en pos de una idea: “que el mundo precisaba de una *pax americana*, una nueva era ilustrada a la que se bautizaría como el ‘siglo americano’.” Véase: Saunders, *La CIA y la guerra*, 2017, pp. 17-18.

³⁴ Asimismo, Estados Unidos reafirmó su presencia en el Pacífico Sur firmando con Australia y Nueva Zelanda el acuerdo ANZUS desde 1951 para fortalecer la seguridad ante un eventual ataque nuclear de la URSS.

Eisenhower, quien sucedió a Truman como presidente de Estados Unidos ese mismo año, intentó moderar la persecución anticomunista doméstica³⁵ mientras la intensificaba a nivel internacional con estrategias más sofisticadas.

El acto que inauguró el intervencionismo estadounidense mediante operativos de inteligencia se dio en las elecciones italianas de abril de 1948. Con la firme intención de evitar que Italia cayera dentro de la órbita soviética, la CIA operó a favor del demócrata cristiano Alcide De Gasperi, enfrentado al líder comunista Palmiro Togliatti, consiguiendo el triunfo del primero sobre el segundo, que se había perfilado como el más probable vencedor. Esa fue, pues, una estrategia orquestada por Estados Unidos cuya flagrancia se reflejó en la veloz incorporación de Italia a la OTAN en 1949: “Al final, los democristianos consiguieron casi el 50% de los votos. Por tanto, las elecciones de 1948 simbolizaron la primera vez en que la CIA había emprendido una gran operación encubierta contra sus enemigos, de cuyo resultado quedó muy satisfecha.”³⁶

Para agosto de 1954, junto con Gran Bretaña, Estados Unidos ejecutó un golpe de Estado en Irán, a través del despliegue de la CIA, llamado “Proyecto Ajax”. La operación, encaminada a proteger los intereses de las corporaciones petroleras americanas y británicas ante las medidas proteccionistas del gobierno iraní, incluyó una guerra propagandística para denostar la imagen del Primer Ministro iraní Mohammad Mosaddegh, el primero en ser elegido democráticamente.

La táctica discursiva sobre el peligro del desabasto de energéticos para la seguridad internacional fue determinante en la justificación de Estados Unidos con respecto a los actos de desestabilización política y social que fomentó para derrocar a Mosaddegh. Por supuesto, los medios masivos estadounidenses y europeos constituyeron el pilar para la difusión de ese mensaje que buscaba “proteger a Occidente” de la sinrazón del Medio Oriente ante la opinión pública.³⁷

³⁵ El senador por Wisconsin, Joseph R. McCarthy, había emprendido una fuerte campaña mediática de persecución política contra supuestos agentes soviéticos infiltrados en las esferas del poder político y económico de Estados Unidos, así como dentro de la sociedad estadounidense en general, generando una atmósfera de zozobra y acoso oficial que se prolongó durante casi toda la década de los años cincuenta, en perjuicio de altos funcionarios del gobierno, empresarios, artistas, intelectuales y profesionistas.

³⁶ Westad, *La Guerra Fría*, 2017, pp. 164-165.

³⁷ *Ibid.*, pp. 383-384.



Ahora bien, con la finalidad de insertar el caso de América Latina en este balance histórico, permítaseme hacer una breve regresión temporal. Los antecedentes de la nueva hegemonía estadounidense en la región se habían vislumbrado desde 1945 con la realización de la “Conferencia Interamericana sobre Problemas de la Guerra y de la Paz” (llamada sólo Conferencia de Chapultepec) celebrada en la ciudad de México, y cuando aún no terminaba la SGM, así como con las Conferencias Interamericanas efectuadas en 1947 en Río de Janeiro, Brasil, y en 1948 en Bogotá, Colombia, ya en el contexto de la posguerra.³⁸

En el marco de esta última se acordó la creación de la Organización de Estados Americanos (OEA) para aglutinar y alinear al “hemisferio occidental” bajo las directrices de la política exterior estadounidense respecto a la preservación de la paz, el rechazo al totalitarismo y al comunismo, y, en menor medida, la cooperación económica. El objetivo de los países latinoamericanos fue establecer los ejes diplomáticos y económicos de su relación con Estados Unidos; sin embargo, esa coyuntura fue aprovechada por el gigante norteamericano para persuadirlos hasta obtener un pronunciamiento unánime de combate al peligro representado por el comunismo.³⁹

En junio de 1954, el gobierno estadounidense coordinó, a través de la CIA, la operación “PBSUCCESS” para ejecutar un golpe de Estado en Guatemala contra el presidente Juan Jacobo Árbenz. Esa operación tuvo el objetivo de defender los intereses de la *United Fruit Co.* ante la reforma agraria y política fiscal emprendidas por el gobierno, además de acusaciones a éste de formar parte del movimiento comunista internacional. Esto inauguró el intervencionismo estadounidense que consideró a América Latina y el Caribe como su principal zona de seguridad.

Por supuesto, las implicaciones de la política exterior de Estados Unidos en la posguerra trascendieron el ámbito diplomático y económico para trasladarse al

³⁸ Estas Conferencias celebradas entre los representantes diplomáticos de los países del continente americano fueron las que precedieron a las “Reuniones de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores”, institucionalizadas a partir de la conformación de la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1949 y que se efectúan hasta la fecha.

³⁹ Algunos documentos generados en ese tenor fueron la “Declaración de Solidaridad para la Preservación de la Integridad Política de los Estados Americanos contra la Intervención del Comunismo Internacional” y la “Declaración de Caracas”. Véase Connell-Smith, *El sistema interamericano*, 1982, pp. 166-168.

de la cultura generando un sinfín de representaciones políticas sobre su hegemonía gracias a la maquinaria propagandística de sus industrias culturales. De ese modo, como veremos en el siguiente apartado, el gobierno estadounidense buscó que su liderazgo contara con el aval de la opinión pública local y global, para lo cual es preciso advertir la preponderancia de la propaganda política, así como la de los medios de comunicación masiva como sus eficaces vehículos.

1.2 Modernización *made in USA* y sus representaciones cinematográficas

El desarrollo de los medios de comunicación masiva como vehículos propagandísticos, así como la construcción identitario-hegemónica de Estados Unidos ante el mundo, corresponden a dos fenómenos culturales simultáneos y en constante interrelación. Ciertamente, los procesos de enculturización⁴⁰ de esos medios se activan para transmitir códigos de valores, esperando su aceptación y adopción mediante diversos recursos narrativos, como el mito. Para Roland Barthes, la mitología posibilita que los sistemas de valores impuestos por sectores cupulares –nacionalismo, individualismo, supremacía racial, triunfalismo, etcétera– penetren en las sociedades de masas y, finalmente, sean preservados como valores universales a través de su reproducción como relatos en los productos generados por las industrias culturales y del entretenimiento.⁴¹

El nacionalismo fue re-explotado, como lo hemos expuesto, con la Guerra Hispano-estadounidense de 1898, tanto por la prensa escrita como por la cinematografía. En el primer caso, los diarios de las grandes ciudades, como Nueva York, encabezaron una campaña probélica y antiespañola a través de la caricatura política y en pleno auge de la prensa “amarilla”,⁴² mientras que la naciente industria

⁴⁰ Véase la página 8 de la introducción general en donde se aborda el marco teórico de esta tesis.

⁴¹ Barthes, *Mitologías*, 1997, pp. 214–218.

⁴² El origen del término surgió con “Yellow Kid”, personaje de una tira cómica publicada en los diarios *New York World*, dirigido por Albert Pulitzer, y el *New York Journal*, de William Randolph Hearst, que estaban en una feroz competencia comercial a fines del siglo XIX publicando historias que explotaban el sensacionalismo y la especulación para ganar lectores, vieron una gran oportunidad explotando el episodio de la guerra hispano-estadounidense. Véase Mayochi, “La prensa amarillista”, 2021, pp. 18-21.

fílmica produjo varias recreaciones de batallas navales empleando publicidad grandilocuente con mensajes patrióticos para atraer espectadores:

El público de los cines de Norteamérica pudo emocionarse con la visión de batallas navales, cuando la proyección del poderío de su nación en el Caribe y el Pacífico halló su reflejo en la gran pantalla. La inseguridad hacia la expansión o a escudarse en la doctrina Monroe dio paso a un apoyo generalizado, aunque no universal, a las nuevas ambiciones imperialistas de la nación.⁴³

Posteriormente, la campaña propagandística de la Gran Guerra (1914-1918) resultó icónica con la difusión del famoso cartel “I Want You for U.S. Army”, diseñado en 1917 por el ilustrador publicitario James M. Flagg para el reclutamiento de jóvenes en el ejército, que le dio la vuelta al mundo presentando, por primera vez, una imagen del “Tío Sam”, antiguo símbolo patriótico surgido entre las filas del ejército durante la Guerra Angloestadounidense de 1812.

En 1938, en pleno apogeo del *New Deal*, apareció la primera publicación del cómic de *Superman*, personaje que aparecería en tiras cómicas de diarios, programas de radio, de televisión, películas y videojuegos en las décadas posteriores. En este sentido, ese emblemático superhéroe de la cultura popular no sólo encarnaba el arquetipo del “hombre fuerte”, que también se transmitió en el ámbito político a través de la figura del presidente Franklin D. Roosevelt, sino también los valores de su cultura: “En una sociedad industrial como la estadounidense, el héroe debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer. *Superman* es el mito típico de esa clase de público.”⁴⁴

Tres años después, ya durante la SGM, salió a la luz el primer número de la historieta *Captain America*, un “supersoldado” cuya misión era enfrentar a las potencias del *Eje* antes de que, en la vida real, Estados Unidos ingresara al conflicto. Ese personaje, cabe mencionar, representaba fielmente la figura del “buen soldado” dentro del ideario patriótico estadounidense simbolizando el tesón y el sacrificio para proteger a la civilización y los valores occidentales. En ese punto de coincidencia con Superman, estos elementos narrativos fueron recursos ampliamente explotados, no sólo en el cine bélico, sino en el nacionalismo desplegado en la

⁴³ Grant, *Historia de los Estados Unidos*, 2014, p. 319.

⁴⁴ Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1984, pp. 257-258.



política exterior, e incluso en el arte pop, durante las décadas posteriores. En consecuencia, podemos señalar que el lapso entre la aparición de ambas historietas corresponde al de una evolución que experimentó la opinión pública estadounidense consumidora de la propaganda difundida en los productos culturales elaborados, tanto por el gobierno como por los emporios mediáticos.⁴⁵

Previo a la SGM, y ante la marcada división de la sociedad estadounidense entre quienes demandaban un papel como mediadores y quienes reivindicaban el aislacionismo, el gobierno de Estados Unidos introdujo propaganda antifascista en materiales fílmicos propios para, poco después, hacerla extensiva a toda la industria cinematográfica. Tanto el presidente Roosevelt como los integrantes de su Estado Mayor eran conscientes de la necesidad de formar una opinión pública favorable no sólo en torno a la intervención de Estados Unidos en el escenario europeo, sino también hacia el papel de las potencias occidentales frente al asedio de los regímenes fascistas, en especial, el de la Alemania nazi.

Al momento del ataque japonés sobre Pearl Harbor en diciembre de 1941, el terreno para lograr el apoyo moral de grandes capas de la sociedad ya había sido abonado con la campaña propagandística que exaltaba los valores “americanos” del individualismo y el trabajo mencionados con anterioridad. En palabras de Tom Engelhardt, especialista en la cultura de masas estadounidense, el discurso triunfalista que acompañó a ese imaginario nacionalista sobrepasó al gobierno, ya que esas cualidades llevaban tiempo internalizadas en la idiosincrasia popular:

El triunfalismo era un elemento constitutivo del pueblo americano. [...] ¿No habían sido las propias derrotas, desde el Álamo hasta la heroica muerte de Custer, simples preludios de movilización para la victoria? El triunfo final se daba por descontado allí mismo donde se estaban trazando aún las líneas fronterizas; y era incuestionable que, una vez alcanzada la victoria, ésta iluminaría todas las acciones americanas anteriores con una luz purificadora.⁴⁶

El cine se consolidó en la SGM como una herramienta propagandística fundamental para justificar la participación de Estados Unidos en ella, pero también

⁴⁵ Los antecedentes de dichos superhéroes se sitúan en los años treinta con historietas de personajes como el detective *Dick Tracy* o el atleta interplanetario *Flash Gordon*. El primero, creado por Chester Gould en 1931, y el segundo por Alex Raymond en 1934, fueron creaciones de la industria del cómic manejada por la prensa estadounidense en un contexto de ansiedad generalizada debido a la crisis económica por la Gran Depresión.

⁴⁶ Engelhardt, *El fin de la cultura*, 1997, p. 20.

como elemento de cohesión nacional. El Departamento de Guerra reclutó a cinco de los cineastas más exitosos de la época: George Stevens, John Huston, William Wyler, Frank Capra y John Ford. Su misión fue llevar a cabo producciones con una mayor sofisticación estética y narrativa que la de los documentales convencionales y, además, develar un afán patriótico de intervenir en el conflicto.

George Stevens se había enrolado en el Cuerpo de Señales del Ejército de Estados Unidos (USASC) casi al inicio de la SGM, hasta alcanzar el grado de teniente coronel en 1942. Una vez que Estados Unidos entró a la guerra, Stevens dirigió una unidad de filmación bajo el mando del general Dwight Eisenhower, lo que le permitió captar imágenes a color del “Día D”, así como otros episodios de combate. No obstante, su principal contribución fue el documental *Nazi Concentration and Prison Camps* (1945), en el que retrató escenas de los campos de concentración de Leipzig y Dachau, mismas que fueron presentadas por los aliados durante los juicios de Nuremberg como evidencias de los crímenes nazis durante la guerra.

John Huston, llevó a cabo los documentales *Report from The Aleutians* (1943), *The Battle of San Pietro* (1945) y *Let There Be Light* (1946); los primeros dos, con una temática ligada completamente a las operaciones militares del ejército norteamericano en el Pacífico y en Italia, respectivamente. El tercero presenta la atención psiquiátrica que recibieron los veteranos debido a sus traumas al regresar de la guerra, lo cual no fue bien visto por el ejército estadounidense que decidió almacenarlo hasta 1980, cuando fue desclasificado para su exhibición comercial.

William Wyler, de origen franco-germano, contaba con gran prestigio en el medio con títulos como *Jezebel* (1938) y *Wuthering Heights* (1939). En 1942, Wyler se enlistó en la Fuerza Aérea de Estados Unidos con la finalidad de realizar dos documentales con esta rama del ejército como protagonista: *Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1943), y *Thunderbolt* (1947). Sobre este último es necesario destacar que su estreno se dio en una fecha bastante posterior a la SGM lo cual da cuenta de la labor propagandística para generar una opinión pública favorable al papel hegemónico de Estados Unidos. El hilo conductor es la vida de los pilotos del escuadrón de aviones de caza P-47 “Thunderbolt” que tuvo la misión de liberar a la

península itálica de la ocupación nazi en marzo de 1944 con la operación “Strangle”. *Thunderbolt* intenta mostrar el lado humano de la operación estadounidense en Italia a través de la vida cotidiana en el campamento, contrastando con lo que vivía la población civil en ese país.

La disciplina, limpieza, orden y respeto mutuo son algunas cualidades que la cinta resalta sobre la convivencia entre los soldados, a lo cual la voz en *off* del actor James Stewart refiere como “improvise an American community” (improvisar una comunidad estadounidense). Se exhibe, pues, un marco de valores atribuidos al “carácter estadounidense”; en otras palabras, es la exhibición del *American way of life* al resto de la humanidad como el modelo mejor acabado de la modernidad que le enseña a Occidente “cómo se debe vivir”.

La contribución de Frank Capra fue la serie *Why We Fight* consistió en siete metrajes realizados entre 1942 y 1945 que daban cuenta de la evolución del papel de Estados Unidos en el plano internacional con su decisión de entrar a la SGM atendiendo el llamado del “mundo libre”. Así, como defensor de la libertad y la democracia, Estados Unidos tomaba el liderazgo de la civilización occidental.⁴⁷ *Why We Fight* constituyó un material innovador al incluir metraje propiedad de propaganda del bando enemigo, así como animaciones producidas en los estudios de Walt Disney. Así, cada una de las siete piezas finaliza con un primer plano de la campana de la libertad de Estados Unidos balanceándose mientras se le antepone una enorme letra “V”, como un simbolismo de la esperanza de obtener la victoria para defender a la libertad.

John Ford, cineasta y capitán retirado de la Armada estadounidense, era toda una institución en Hollywood a inicios de los años cuarenta al tener en su haber más de un centenar de cintas, algunas consideradas icónicas como *The Iron Horse* (1924) y *The Grapes of Wrath* (1940). Al entrar Estados Unidos a la SGM, Ford

⁴⁷ Los siete filmes son *Prelude to War*, *The Nazis Strike*, *Divide and Conquer*, *The Battle of Britain*, *The Battle of China* y *War Comes to America*, con una duración promedio de una hora cada uno, además de un par de películas más que no fueron contempladas dentro de la serie: *Tunisian Victory* (1944) y *Know Your Enemy: Japan* (1945). Además del esfuerzo de Capra para brindar un panorama internacional tan completo como fuera posible explicando los motivos que provocaron la guerra, es necesario destacar la clara intencionalidad de estos filmes para influir la opinión pública estadounidense y generar rechazo contra el aislacionismo y, sobre todo, contra los simpatizantes del fascismo.

recurrió a los altos mandos navales para embarcarse en la misión de filmar la actividad bélica en el Pacífico, lo cual derivó en cuatro documentales: *The Battle of Midway* y *Torpedo Squadron* (1942); *December 7th* y *Undercover: How to Operate Behind Enemy Lines* (1943).⁴⁸

El largometraje *They were expendable*, dirigido y producido para el ámbito comercial en 1945 por el mismo Ford –capitán retirado del ejército–, fue coprotagonizada por Robert Montgomery y John Wayne; el primero se había enlistado en la vida real a la Armada estadounidense y había alcanzado el grado de teniente comandante en 1944. Por su parte, Wayne gozaba de una gran popularidad al encarnar personajes con un perfil intrépido y “justiciero”, sobre todo en el género *western*, lo cual se adecuó al sentido de la trama.⁴⁹

La película inicia con un mensaje citado del jefe de las Fuerzas Armadas en el Pacífico, el General Douglas MacArthur, de quien hay una breve interpretación en la cinta: “Hoy las armas han callado. Una tragedia ha terminado. Una gran victoria se ha obtenido. Hablo por las miles de voces silenciadas en la jungla y en las aguas profundas del Pacífico que han marcado el camino”. La historia en este filme se remonta a diciembre de 1941 con los marinos de la base de la Armada estadounidense instalada en Filipinas, desde donde siguen los efectos del ataque a Pearl Harbor, dada su proximidad geográfica. Esto desata la acción decidida y estoica de todos los miembros de esa división entre quienes destacan los tenientes John Brickley y “Rusty” Ryan, interpretados por Montgomery y Wayne, respectivamente. La cinta transcurre entre las movilizaciones de los marinos que se dan en un clima de optimismo y camaradería con foco especial en los personajes jóvenes que muestran un gran entusiasmo obedeciendo a sus superiores.

⁴⁸ En el docudrama *Undercover*, que trata sobre las técnicas de espionaje implementadas por el gobierno estadounidense, el mismo Ford participó como actor interpretando a un instructor que adiestra a candidatos para los servicios de inteligencia durante la guerra. Además del valor documental de las escenas captadas bajo la dirección de John Ford sobre las campañas navales estadounidenses, su nombre fue un emblema del patriotismo estadounidense entregado a la misión de salvar al llamado “mundo libre” de la amenaza del Eje que pesaba sobre él.

⁴⁹ El actor John Wayne se caracterizó, desde sus inicios, por pertenecer al ala más conservadora de la industria de Hollywood, así como por pertenecer al Partido Republicano y a la *National Rifle Association*, con un papel muy activo como promotor de la delación entre el gremio artístico durante la persecución anticomunista del “Macartismo” entre finales de los años cuarenta e inicios de los años cincuenta.

Los símbolos nacionalistas aparecen con la bandera estadounidense en un gran número de escenas; destaca una secuencia en la que, tras un bombardeo de los japoneses contra un barco estadounidense, uno de los marinos más jóvenes se arriesga por ir a rescatar el lábaro, así regrese –con un gesto de satisfacción– cargando sólo un trozo quemado. La atmósfera creada en torno a la admiración por el “hombre fuerte”, figura que comparten por igual los dos protagonistas, así como el ánimo de júbilo y de valentía que prevalece en el equipo. Todo ello acompañado de música patriótica que ayuda a resaltar esos momentos.⁵⁰

Por otro lado, el filme destaca un sentimentalismo entre los personajes quienes, además de cumplir con actividades militares, se dan el tiempo de cantar, compartir confesiones personales y expresar tristeza ante algún hecho desagradable. Este lado humano que la película intenta reflejar de parte de los soldados americanos contrasta con la ausencia a cuadro del bando enemigo, al que sólo se identifica cuando atacan desde sus bombarderos. Por lo tanto, en esta trama no existen otros villanos más que ellos, ya que la amistad reina “espléndidamente” entre los estadounidenses y, por lo tanto, no existe ningún tipo de intriga, traición o disonancia que rompa su unidad. La película termina con el rescate del General MacArthur –interpretado por un actor desconocido– y su familia para llevarlos, junto con los dos protagonistas, de vuelta a Estados Unidos, “en donde prepararán a nuevos elementos para continuar la guerra”. Esto, por supuesto, en medio de una atmósfera de solemnidad y admiración hacia los líderes, al tiempo que se escucha una transmisión de radio referirse a ellos como “Faro de la libertad”.⁵¹

Por supuesto, la representación del liderazgo de Estados Unidos contempló, en primera instancia, a su principal zona de seguridad: América Latina. Por encargo del Departamento de Estado, el empresario de la animación Walt Disney realizó una

⁵⁰ En esa cinta, John Wayne personifica al héroe gallardo y “masculino” que denota un fuerte deseo de llevar a cabo acciones más decididas para atacar al enemigo a costa de lo que sea, por ejemplo, de tener 39 grados de temperatura y un brazo prácticamente gangrenado derivado de una herida de combate.

⁵¹ Otras producciones destacadas de esta campaña pro bélica fueron *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942); *To be or not to be* (Ernst Lubitsch, 1942); *Wake Island* (John Farrow, 1942); *The Moon is Down* (Irving Pichel, 1943); *Bombardier* (Richard Wallace, 1943); *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1943); *Guadalcanal* (Lewis Seller, 1943); *The Purple Heart* (Lewis Milestone, 1944); *Thirty Seconds Over Tokyo* (Mervyn LeRoy, 1944); *Objective Burma!* (Raoul Walsh, 1945); *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949); y *Halls of Montezuma* (Lewis Milestone, 1951).



gira de “buena voluntad” por Brasil, Uruguay, Argentina y Chile en agosto de 1941 para “afianzar los lazos culturales” entre los Estados Unidos y la región.⁵²

Junto con un equipo de escritores y dibujantes, Disney sostuvo encuentros con artistas locales y presenció eventos folclóricos, como música en vivo y bailes típicos, tratando de captar elementos estéticos y sonidos originarios de esos países para plasmarlos en papel y, posteriormente, llevarlos a la pantalla. Como fruto de esos recorridos, de los que hay múltiples registros en bibliografía, prensa, e incluso documentales,⁵³ derivaron los largometrajes *Saludos Amigos* (1942) y *Los Tres Caballeros* (1945), como parte de la estrategia de propaganda cinematográfica en América Latina a favor del bando aliado alentada por el gobierno.⁵⁴

No obstante, el fin de la SGM trajo para Hollywood una fuerte crisis financiera y laboral que se agravó con la actuación del Federal Bureau of Investigation (FBI) y el *House of Un-American Activities Committee* (HUAC). Más allá de detener una infiltración comunista en el medio cinematográfico, el acoso buscaba publicidad para las indagaciones al mostrar los esfuerzos por combatir la infiltración comunista en esa industria, que no se detendrían ni ante las grandes estrellas de la pantalla.⁵⁵

Tras de la guerra, la diplomacia cultural de Estados Unidos, diseñada en gran medida por la CIA, se enfocó en la batalla cultural para contrarrestar al comunismo, al neutralismo y al anti-americanismo en Europa, principalmente. Una vez enunciado el *Plan Marshall* en 1947, la industria de Hollywood desplegó un operativo para promover esta lucha entre el sector aliado europeo, principalmente. Por ello, esa campaña cultural de “americanización” tuvo el ingrediente del

⁵² A ese primer viaje le siguieron otros dos efectuados en diciembre de 1942 y en octubre de 1943 a México. Véase Vidal, *La actividad propagandística*, 2006, pp. 131-152.

⁵³ Además de la obra citada de Vidal, se recomienda consultar Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince*, London, André Deutsch Ltd, 2003, así como los documentales *South of the Border with Disney* (Walt Disney Production, 1942) y *Walt & El Grupo* (The Walt Disney Family Foundation Films, 2008)

⁵⁴ En *Los Tres Caballeros*, Disney marginó a Argentina a pesar de haber sido incluida en *Saludos Amigos*, debido a su neutralidad en la Segunda Guerra Mundial, postura criticada por Estados Unidos ante una supuesta filiación fascista del gobierno argentino y los intentos de Gran Bretaña, su aliada en la guerra, por competir con Estados Unidos asociándose con Argentina para producir propaganda cinematográfica. Por ello, en *Los Tres Caballeros* sólo aparecen representados Estados Unidos, Brasil y México con los personajes del Pato Donald, el loro Pepe Carioca y el gallo Pancho Pistolas. Véase Peredo, “Las relaciones México”, 2016, pp. 149-183.

⁵⁵ Vidal, “Cae el telón”, 2008, p. 127.



anticomunismo ante el temor de su propagación hasta convertirse en un elemento prioritario en los años siguientes: “Una película como *El Acorazado Potemkin* era considerada peligrosa al tratarse de una herramienta mediática que podía inspirar a las masas en la adopción de ideales revolucionarios que pondrían en peligro el orden capitalista imperante desde los años veinte”.⁵⁶ No obstante, la teatralización de “los comunistas” en un buen número de filmes provocó que, en términos de crítica, se recogieran pésimas reseñas toda vez que, lejos de atraer al público de a pie, esas historias recreaban la violencia rememorando la época fascista, lo cual contribuía a tensar aún más el ambiente de la posguerra.⁵⁷

Entre 1948 y 1952 se produjeron películas con la intención de colocar a la cruzada anticomunista como parte de la vanguardia cinematográfica internacional, de forma similar a lo realizado con la propaganda bélica pocos años antes. Así, se produjeron cintas como *The Red Menace* (Robert G. Springsteen, 1949) de Republic Pictures; *I was a Communist for the FBI* (Gordon Douglas, 1951) de Warner Brothers; *Red Planet Mars* (Harry Horner, 1952) de United Artists; *My son John* (Leo McCarey, 1952) de Paramount Pictures; *Invasión USA* (Alfred E. Green, 1952); *Big Jim McLaine* (E. Ludwig, 1952), y *Walk East on Beacon!* (Alfred L. Werker, 1952) de Columbia Pictures, esta última financiada por el FBI.⁵⁸

Por otro lado, hubo realizaciones de mayor seriedad como *The Iron Curtain* (William A. Wellman, 1948), cinta producida por 20th Century Fox e inspirada en el caso del desertor diplomático Igor Gouzenko, que destapó el escándalo del espionaje soviético en las instancias oficiales en 1946. Su importancia fue haber marcado la entrada de la Guerra Fría al cine, al ser la primera película en referirse explícitamente a la Unión Soviética como ‘el imperio del mal’ e incluyó diálogos alusivos al marxismo, además de haber tomado un caso real, reforzados por el

⁵⁶ Castro, “Abajo el telón”, 2019, p. 42.

⁵⁷ Saunders, *La CIA y la guerra*, 2017, p. 288.

⁵⁸ *Big Jim McLaine*, estelarizada y producida por el actor John Wayne, es una oda a la labor del HUAC en la que el protagonista pertenece al Comité y emprende un heroico operativo para impedir el sabotaje de un grupo perteneciente al Partido Comunista estadounidense en las islas Hawái. Wayne, “estandarte” del sector más conservador durante la persecución en Hollywood al encarar ferozmente a los activistas del gremio señalándolos como parte de la “conjura roja” durante el Macartismo, obtuvo críticas muy divididas con este trabajo que, para muchos, no hizo más que caricaturizar la cruda realidad a la que se enfrentaron cientos de colegas al ser acosados por las autoridades de todos los niveles.

director William Wellman y el guionista Milton Krims que, gracias a este trabajo, evadieron la citación a las audiencias del HUAC y de McCarthy.⁵⁹

Para entonces, el espectro social estaba imbuido de la paranoia anticomunista desatada por el HUAC contra el medio cinematográfico, mientras que la resistencia de los testigos “hostiles”, como el caso de los Hollywood Ten, dio mayor impulso a la persecución, a pesar de la división de opiniones que el tema generaba entre los propietarios de las grandes productoras en medio de la crisis por la que atravesó la industria al acabar la SGM:

Además, estaba el hecho de que varios estudios habían producido durante la Segunda Guerra Mundial películas de apoyo a la URSS aliada (llamándole Rusia), como *Mission to Moscow* (Michael Curtis, 1943) o *The North Star* (Lewis Milestone, 1943), el conservadurismo oficial utilizaría esto para acusar a Hollywood de simpatizar con el comunismo. Esta era una publicidad negativa que la industria no podía permitirse y tendrían que aplicarse en lavar su imagen.⁶⁰

En este sentido, la crítica a las clases altas, a funcionarios, o pronunciarse por el pacifismo eran consideradas pruebas contundentes para inculpar a cualquier persona como simpatizante del comunismo. El caso de delación más sonado fue el del director Elia Kazan en las audiencias del HUAC contra más de quince compañeros, quien pudo salvarse de integrar las listas negras con la realización de *Man on a Tightrope* (1953) y *On the Waterfront* (1954), en las que hizo una apología de la investigación gubernamental y del sentido patriótico.⁶¹

El fracaso de las películas sobre el “miedo rojo” indicaba el poco atractivo del tema entre el público estadounidense. Posiblemente, no fue de su agrado verse reflejado en la pantalla envuelto en una histeria colectiva por la cruzada anticomunista y, en lo que respecta al mercado europeo, esa línea no contribuía a proyectar una buena imagen. Los guiones criminalizaban la conjura comunista en la que los malhechores cambian su identidad delincencial, incluso nazi, por la de agentes soviéticos embozados, ya fueran nacionales o extranjeros.⁶²

⁵⁹ Vidal, “Cae el telón”, 2008, p. 131.

⁶⁰ Crespo, *El cine y la industria*, 2009, p. 125.

⁶¹ En 1952, Kazán filmó *Viva Zapata!*, basada en la novela de John Steinbeck y protagonizada por Marlon Brando, como un intento de reivindicar su nombre y su imagen progresista a través de un emperifollado relato acerca de la Revolución mexicana.

⁶² Los casos más representativos de ello están en *The Red Danube* (George Sidney, 1949); *I married a Communist* (Robert Stevenson, 1949), de la productora RKO cuyo propietario Howard Hughes fue un férreo anticomunista; *The Whip Hand* (William Cameron Menzies y Stuart Gilmore, 1951);

Lejos de proyectar los valores “americanos”, como en la SGM, las producciones anticomunistas destacaban el peligro del enemigo interno entre la sociedad, muchas veces camuflado bajo el cine de *gánsteres*, más que en el género de espionaje convencional. Esto debido a que la crítica hacia la decadencia social que originaba la delincuencia, y las denuncias contra la corrupción en las instancias policíacas y judiciales eran vistas como “antiestadounidenses”, alimentando también una narrativa de tintes xenofóbicos. Así, el *quintacolumnismo*⁶³ fue un tema explotado para denunciar la infiltración comunista que, por un lado, sustraía información para gobiernos “enemigos” –sin precisar nunca qué tipo de información ni gobiernos de qué países– y por el otro, socavaba las instituciones: “La lección moral de estas películas era la de ‘mejor muerto que rojo’, ahondando en el melodrama propio de Hollywood.”⁶⁴

Otro recurso fílmico para subrayar esa “otredad” hacia los comunistas fue el género de ciencia ficción bajo una categoría de “amenaza exterior” o, peor aún, experimentos soviéticos para alterar la vida del pueblo estadounidense, incitando a los espectadores a estar alerta ante la infiltración del repudiado “enemigo interno”. En este rubro, destaca el caso de la cinta *The Thing from another world* (Christian Nyby, 1951).⁶⁵ Si bien en la película no se menciona directamente el tema del comunismo, es indudable que la atmósfera fomentada en ella corresponde al del peligro que pesa sobre la sociedad americana el acecho permanente de enemigos externos e internos:

Diplomatic Courier (Henry Hathaway, 1952); *Pick Up On South Street* (Sam Fuller, 1953), y *Night People* (Nunnally Johnson, 1954), sobre una alianza nazi-comunista.

⁶³ Expresión atribuida al bando nacionalista en la Guerra Civil Española (1936-1939) para referirse a una fracción desleal. Por la radio, el general franquista Emilio Mola mencionó que, mientras cuatro columnas enemigas se dirigían hacia la capital, había una quinta formada por simpatizantes del bando nacional. Los mote de “quintacolumna” o “quintacolumnistas” fueron empleados de forma común en conflictos bélicos posteriores, hasta ser usados también en cuestiones ideológicas o en operaciones encubiertas. Véase Mijail Koltsov, *Diario de la guerra de España*, Barcelona, Planeta, 2009.

⁶⁴ Crespo, *El cine y la industria*, 2009, p. 156.

⁶⁵ Actualmente convertida en película de culto, fue un ejemplo de la especulación mediática en torno a la trama científica y tecnológica soviética en la que el personaje de un reportero, interpretado por el actor Douglas Spencer, acompaña a una misión de la fuerza aérea estadounidense a investigar el aterrizaje de un OVNI en una base militar del Polo Norte y en la que hallan una forma de vida extraterrestre que, conforme se desarrolla la trama, se descubre que está en la Tierra con la intención de nutrirse de sangre humana e incrementar un ejército para ejecutar una invasión.

La crisis política de la Guerra Fría condujo a los productores cinematográficos a crear metáforas sobre el peligroso extranjero. Los extraterrestres llevaban blindaje, eran agresivos y tecnológicamente superiores aprovechando el imperativo político para desarrollar un armamento todavía más sofisticado y mortífero para contraatacar la ‘amenaza’ externa.⁶⁶

El continuismo de la narrativa en apoyo a la nueva causa defendida por el gobierno no hizo sino contribuir a la crisis financiera que afectó a la industria cinematográfica al terminar la guerra. Dicha crisis se vio reflejada en el descenso de la producción cuando, de 404 películas producidas en 1947, disminuyó a 253 cintas en 1954. Asimismo, los ingresos vía taquilla se vieron seriamente mermados cuando el número de espectadores anuales, que en 1948 era de 4,680 millones, en 1954 bajó a 470 millones.⁶⁷ Hablamos, pues, de un marcado contraste entre el éxito de la filmografía generada durante la SGM –en el que el cine bélico tuvo un papel destacado– y las cifras de la producida en los primeros años de la posguerra.

Si bien los motivos de la crisis respondían a cuestiones más allá de las meramente creativas, como económicas y laborales, es importante considerar el clima de crispación social y zozobra entre el gremio generado por la campaña persecutoria del Macartismo como otro factor que agravó la situación. Empero, hubo cierto consenso entre los magnates de la industria para apoyar la cruzada anticomunista del gobierno, producto de sus genuinas motivaciones para “defender la libertad”, y de su temor ante las batallas sindicales que hacían peligrar su futuro.⁶⁸

Esto dio muestra de cómo la cultura de la victoria, forjada y asentada a lo largo de la SGM, se fue difuminando cuando el nuevo peligro fue el comunismo. Un enemigo difuso que carecía de rostro o nacionalidad definidos y, peor aún, que podría tomar la forma de cualquier ciudadano *WASP* (White, Anglo-Saxon, Protestant) para conspirar en contra de su país a favor del barbarismo oriental y totalitario representado por la URSS, o bien, por la China comunista.

⁶⁶ Mirzoeff, *Cómo ver*, 2016, pp. 270.

⁶⁷ Barbachano, *El cine durante*, 1997, p. 48.

⁶⁸ A pesar de los resultados arrojados, en buena medida, por el cine bélico, la industria hollywoodense navegó, recién iniciada la SGM, entre pérdidas financieras, huelgas y el activismo antirracista y pacifista de destacadas figuras de la actuación, realizadores y guionistas como Katharine Hepburn, Bett Davis, Danny Kaye, Jimmy Durante, los hermanos Marx, Orson Welles y Dalton Trumbo. Ese antecedente sirvió como fundamento para las acusaciones contra parte del sector por parte del ala conservadora y del HUAC. Véase Falk, *Upstaging the Cold*, 2011, p. 66-75.

No obstante, la administración del presidente Dwight D. Eisenhower (1953–1961) dio un golpe de timón en la estrategia de la cruzada cultural anticomunista con la creación en junio de 1953 de la *United States Information Agency* (USIA). Esta agencia, además de monitorear la inversión del gobierno y de fundaciones “filantrópicas” estadounidenses en proyectos educativos y culturales desplegados a nivel internacional, se dedicaría al financiamiento y calificación de contenidos en las producciones de las industrias de medios de comunicación con mayor alcance del momento: el cine y la naciente televisión.

En resumen, el largo proceso de unificación nacional y modernización estadounidense fue proyectado hacia la opinión pública, nacional e internacional, por medio de representaciones con retórica defensiva y triunfalista que definió su política exterior después de la SGM. Y claro, solamente los *superhéroes* tenían los méritos suficientes para representar a la nueva *superpotencia* que se encargaría de mostrarle a la humanidad el camino de la civilización, aunque en los tempranos años cincuenta era difícil saber por cuánto tiempo se sostendría esa narrativa.

1.3 El proyecto mexicano de la “modernización autoritaria”

Durante la época en la que Estados Unidos propulsó su proyecto hegemónico y comenzó a tomar forma la cruzada internacional contra el comunismo, el panorama prevaleciente en México y en gran parte de América Latina contemplaba una fase decisiva de un proceso de modernización. El trayecto que la región decidió seguir hacia la anhelada meta de la modernidad fue sobre una senda de dos carriles: el político y el económico.

En el ámbito político, es importante contemplar el antecedente de la “Primavera democrática”, como ha denominado Vanni Pettinà a la época de reorganización política que experimentó el hemisferio con la conformación de partidos y frentes populares que asumieron el poder mediante procesos electorales relativamente pacíficos.⁶⁹ Este fenómeno político se dio gracias, en parte, a la

⁶⁹ Pettinà, *Historia mínima*, 2018, pp. 63-88.



Política del Buen Vecino emprendida por el presidente Franklin D. Roosevelt y al contexto propio de la SGM.

Sobre la cuestión económica, el nivel de gobernabilidad alcanzado en la región dio pie a una aceleración de la industrialización en varios países, dadas las condiciones impuestas por la guerra tales como la alta demanda de materias primas y de alimentos, así como de insumos para la fabricación de bienes de capital por parte de las potencias en conflicto. Con el ingreso de Estados Unidos al conflicto armado, el papel de las naciones latinoamericanas tuvo cada vez mayor relevancia para el país norteamericano y, sobre todo, el desempeño de su vecino del sur. Si bien hay que destacar la premisa de que el corazón del proyecto de nación diseñado por la élite civilista en México era lograr una transformación profunda de la economía, el régimen mexicano puso especial cuidado a otras tres plataformas: la política, –tanto interna como exterior– la social, y la cultural. Dado que esas cuatro coordenadas correspondieron a un entramado estratégico en el que fueron parte tanto del procedimiento como del resultado, serán abordadas de la misma manera.

A partir de la ya aludida “Conferencia de Chapultepec”, efectuada en México en 1945, los países latinoamericanos vieron en la aparente apertura de Estados Unidos una oportunidad para obtener la fuente de financiamiento que requerían para poner en marcha sus planes de desarrollo e industrialización. Por otro lado, Estados Unidos aprovechó las subsecuentes reuniones regionales para presentar su esquema de política exterior, basado en las directrices de su estrategia de contención del comunismo como eje rector de sus relaciones interamericanas que los representantes latinoamericanos hallaron poco afín con sus prioridades.

Uno de los intereses de Estados Unidos era el aspecto militar con la propuesta de formar un Estado Mayor Continental que “garantizara la seguridad” del hemisferio. Como ya lo he mencionado, buena parte de América Latina vivía una época de auge tanto para la democracia electoral como para sus proyectos nacionalistas, por lo cual prevaleció la resistencia de la región a esa iniciativa y, más aún, si no venía acompañada de cooperación financiera.⁷⁰

⁷⁰ A pesar de ello, en septiembre de 1947 se firmó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) que, con la resistencia de países como Argentina y México, no pudo traducirse en el bloque

México, por su parte, se encontraba en un proceso de consolidación institucional diseñada prácticamente desde los años veinte. Tanto la reforma político-electoral de 1945 como la refundación del partido oficial bajo la forma del Partido Revolucionario Institucional (PRI), fueron resultado del afán modernizador inspirado en el modelo estadounidense e impulsado por el presidente Manuel Ávila Camacho, quien buscó proyectar a México como un país democrático, similar a las potencias aliadas en la SGM, en el escaparate de la Conferencia de Chapultepec. En ese sentido, el asentamiento del PRI fue parte nodal en dicha apuesta por la modernización política que, según la visión de los grupos en el poder, redundaría en el desarrollo económico. Por ende, el ánimo de cooperación con Estados Unidos fue parte de la herencia del gobierno de Ávila Camacho a su sucesor, Miguel Alemán, mismo que incorporó a su proyecto.

Para lograrlo, la élite nacional se propuso transformar el sistema político aproximándose, tanto como fuera posible, a los parámetros de las potencias triunfantes de la guerra, concentrándose en consolidar la presidencia de la República como “una condición inescapable de la estabilidad que aspiraba a consolidar.”⁷¹ Por consiguiente, la evolución de las élites mismas se volvió prioridad en el objetivo de proyectar a México como una nación moderna en el concierto internacional, y eso implicó la necesidad de desplazar al sector militar de las posiciones formales del poder político.

A pesar de que, en sus primeros años de vida, la dirigencia del PRI recayó en manos de personajes del ámbito militar, el civilismo fue percibido como uno de los principales atributos en la configuración del nuevo sistema político y de la institución presidencial. Por supuesto, el factor internacional jugó un papel fundamental en ese proyecto, toda vez que “en esos momentos un militar en el Poder Ejecutivo podía evocar las dictaduras derrotadas en Europa. Aun así, es sorprendente que el relevo de los militares por los civiles haya ocurrido sin grandes resistencias”.⁷²

continental anticomunista que Estados Unidos buscó conformar. Véase Connell-Smith, *El sistema interamericano*, 1982, pp. 124-127.

⁷¹ Loeza, *A la sombra de la superpotencia*, 2022, p. 39.

⁷² Loeza, “Modernización autoritaria”, 2010, p. 659.



Aunque resulta bastante cuestionable plantear que la esfera militar haya mostrado pasividad ante los cambios en la dirección política del país, fue innegable el viraje del sistema en el sentido de que el nuevo partido abandonó el carácter antiimperialista de su antecesor, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM). El avilacamachismo había marcado una pauta de transformación y, en 1946, dejó un relativo margen de estabilidad política y económica gracias al apaciguamiento de los sectores sociales, la Iglesia, el ejército y los empresarios. Por otro lado, las elecciones organizadas por el Estado sin la intromisión –al menos directa o evidente– de Estados Unidos, marcaron un precedente con el que Washington decidió dejar en manos del gobierno mexicano el manejo de las oposiciones, tanto de izquierda como de derecha.

La nueva mirada al desarrollo del sistema político mexicano fue producto del relevo generacional de los militares de la Revolución y los cuadros civiles encabezados por el entonces secretario de gobernación, el abogado Miguel Alemán Valdés. Se trató de generar liderazgos que se convirtieran en la fuerza dominante mientras tomaba forma la Guerra Fría para intentar incorporar a México en la ola transformadora impulsada por Estados Unidos.

Desde un punto de vista sociológico, el ascenso social y el estilo de vida de esa generación durante su formación académica y política, basados en las condiciones materiales e intelectuales que provee el medio urbano, constituyeron la esencia del modelo que emprendieron para modernizar al país una vez en el poder. Más que un proyecto político, podría decirse que se trató de una obra de ponderación de clase: “Alemán y su grupo encaminaron a su nación hacia la rápida industrialización y urbanización durante cuatro décadas, y establecieron los protocolos políticos que mantuvieron al autoritario Partido Revolucionario Institucional (PRI) en el poder durante la segunda mitad del siglo XX sin la amenaza de una reacción militar o popular.”⁷³

No obstante, esto no consistió en una improvisación inspirada por el momento de coyuntura política, sino en un proyecto iniciado desde el gobierno de Ávila Camacho. Desde mediados de su sexenio, los medios de comunicación, sobre

⁷³ Alexander, *Sons of the Mexican*, 2016, p. 21. (Traducción mía)



todo la prensa escrita, fueron dibujando la imagen del candidato presidencial para 1946: civil, educado y con experiencia política.⁷⁴ Con ese impulso, la balanza se inclinó a favor del joven secretario de gobernación en junio de 1945, cuando la Confederación de Trabajadores de México (CTM), a través de Vicente Lombardo Toledano, otorgó el apoyo corporativo a su candidatura al tiempo que expresó: “Seremos soldados de la Revolución, como lo hemos sido toda nuestra vida, y usted es un cachorro de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho. No hay necesidad de inventar actitudes: el pueblo organizado anuncia su programa; usted lo acepta.”⁷⁵

Más allá del origen del mote de “cachorros de la Revolución” con el que se identificó en adelante a Alemán y a su círculo cercano, esas palabras inauguraron lo que se conocería como la famosa “cargada”, denominación propia del argot político mexicano para el apoyo corporativo hacia los candidatos a ocupar la presidencia del país o alguna gubernatura. Así, es posible identificar dos rasgos de transformación en la sucesión presidencial de 1946: el primero, que pudiera darse la apariencia de que la decisión provenía de los sectores y organizaciones oficiales, y no únicamente de la voluntad del Ejecutivo; el segundo, y más notorio en mi opinión, fue la reducción de la influencia militar en el proceso, sobre todo si se tiene en cuenta que la candidatura de Ávila Camacho en 1940 fue resultado de un consenso entre los principales jefes militares del país. Por ello, la reanudación del civilismo en la transformación política mexicana de los años cuarenta no ha de verse como una cualidad accesoria, sino como parte de su esencia.⁷⁶

El arribo de Miguel Alemán a la presidencia contó con el apoyo corporativo prácticamente unánime de las organizaciones aglutinadas por el oficialismo. Entre agosto de 1945 y junio de 1946, Alemán llevó a cabo una especie de precampaña con la realización de mesas redondas a lo largo del país para discutir los “principales

⁷⁴ Además de Miguel Alemán, en 1945 figuraban como aspirantes a la presidencia Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores; Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal, y Gustavo Baz Prada, secretario de Salubridad y Asistencia. Del sector militar, destacaba el general Miguel Henríquez Guzmán.

⁷⁵ Lombardo, “Discurso de postulación” en *Historia documental*, t. 4, 1982, p. 168.

⁷⁶ Daniel Cosío Villegas escribió en 1947: “todos los hombres de la revolución mexicana, sin exceptuar a ninguno, han resultado inferiores a las exigencias de ella”, como reflejo del clima generalizado que propició el pase de la estafeta a una nueva generación. Véase Cosío, “La crisis de México”, 1947, p. 33.



problemas nacionales”. No obstante, más que influir en el programa de gobierno propuesto por Alemán, el ejercicio sirvió también para poner a prueba la cohesión de la estructura para el nuevo partido. Por supuesto, la temática de esas mesas fue de carácter eminentemente económico, como fiel reflejo de las prioridades del nuevo proyecto.

La irrupción del civilismo no consistió en un simple cambio de conducción ni en un corte tajante, sino en un fenómeno bastante complejo experimentado por la clase política mexicana y que la encaminó hacia un arquetipo occidentalizado de hombres educados que estaban destacando por sus méritos burocráticos, intelectuales y “técnicos”, refiriéndonos en particular a los campos del Derecho y de la Economía. Esos eran perfiles, pues, que poco tenían que ver ya con los políticos tradicionales, cuyo poder había sido afianzado gracias a un sistema de lealtades, disciplina partidaria y redes sociales durante el largo periodo posrevolucionario.

En términos prácticos, esa generación de burócratas se marcó como metas la reducción del poder de los viejos gobernantes –y el del sector militar por antonomasia–, eliminar a la izquierda dentro del sindicalismo y, finalmente, “la reorientación ideológica, ajustada al nacionalismo anticomunista, del Partido Revolucionario Institucional.”⁷⁷

Si bien el mote de “cachorro de la Revolución” fue usado para recordarle a Alemán la misión “a la que se debía”, esa “adulación” pudo obedecer al cálculo político de Lombardo que subestimó al futuro presidente por no pertenecer al sector militar. No obstante, desde el inicio de su mandato se hizo sentir la mano dura de Alemán con la represión contra la disidencia sindical de las principales empresas del Estado,⁷⁸ para lo cual no únicamente contó con la colaboración de los líderes coludidos con el gobierno –llamados a la postre “charros”– sino también con la de los altos mandos militares.

⁷⁷ Medina, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 576.

⁷⁸ El 19 de diciembre de 1946, días después de asumir la presidencia Miguel Alemán, hubo un paro parcial en PEMEX convocado por el líder sindical Jorge Ortega. El gobierno declaró ilegal el paro y ordenó la toma de las instalaciones petroleras por parte del ejército, así como la rescisión contractual de los responsables y la reforma del contrato colectivo ante la Junta de Conciliación y Arbitraje. *Ibid.* pp. 108-114.

Miguel Alemán asumió la presidencia en diciembre de 1946 en medio de la coyuntura política iniciada por Ávila Camacho y que buscó acelerar imprimiendo su sello particular. Tales condiciones sirvieron, además, para dar sustento al programa del recién fundado PRI proponiéndose la transformación progresiva de las estructuras políticas y económicas que desembocarían en el apaciguamiento de los sectores populares en beneficio de su proyecto desarrollista, pero también para encajar con la postura de Estados Unidos hacia los radicalismos.⁷⁹

Desde que fue designado como candidato hasta que tomó el poder, el discurso de Alemán giró en torno a un pragmatismo dentro del liberalismo capitalista que privilegiara la inversión extranjera sin dar lugar a las ambigüedades que, en ocasiones, caracterizaron a su antecesor. Para ello, era fundamental una verdadera estabilidad política ejerciendo un control eficaz de la movilización social. Así, el autoritarismo fue la piedra fundante de la modernización alemanista y, más allá de los instrumentos de represión violenta, fueron creados canales institucionales para garantizar la marginación de grupos políticos, sindicales y sociales independientes de la estructura oficial, lo que contradecía flagrantemente la defensa declarativa de la democracia.

Indudablemente, el contexto internacional marcó el derrotero de la modernización alemanista. Neutralizado el peligro del nazifascismo, el régimen hizo propaganda de un discurso para consolidar la alianza con Estados Unidos. Así fue como la prórroga de la *unidad nacional* se basó en una narrativa nacionalista que fundía los intereses de modernizar al país con los de la nueva geopolítica estadounidense. En el marco del inicio de la Guerra Fría, Alemán anuló a los personajes y grupos “enemigos del progreso”, es decir, aquellos que representaran un riesgo para su estrategia, como los cardenistas y los comunistas, por lo cual “quienes se inclinaban por un mayor nacionalismo económico fueron sujetos de la crítica y la propaganda anticomunista”.⁸⁰

En aras de un ímpetu democratizador, inició la “limpia” de elementos radicales y progresistas del partido oficial, sobre todo los seguidores del

⁷⁹ Medin, *El sexenio alemanista*, 1990, p. 60.

⁸⁰ Servín, “Los enemigos del progreso”, 2010, pp. 114-115.



lombardismo, además del debilitamiento de la CTM.⁸¹ De ese modo, el corporativismo depurado del PRI se sumó al respaldo militar y de la burguesía –en la que destacaron los dueños de los medios de comunicación– a fin de garantizar la paz social y la disciplina política para emprender el proyecto económico. Con ello, el fortalecimiento descomunal de la institución presidencial hacía ver al discurso por la defensa de la democracia del gobierno como una simple retórica con la que se esperaba seducir a la opinión internacional, en especial, la del gobierno y los empresarios estadounidenses.

El concepto de modernización de la administración de Alemán implicaba que la producción agrícola se supeditara a la demanda de abastecimiento para el mercado interno, la gran industria y el comercio exterior. Por lo tanto, su mira estaba puesta en la creación y consolidación de una burguesía agraria que dejara atrás las reivindicaciones sociales y económicas del sector campesino toda vez que, al iniciar la presidencia de Alemán, la tenencia de la tierra se revistió del aura de la “modernización industrializadora” para la cual la propiedad comunal o ejidal representaba un lastre. Por ello, su sustitución fue una prioridad para el sistema agrario del gobierno, secundada tanto por el corporativismo priista como por el sector industrial.

Por tal motivo, la necesidad de mantener el orden en el medio rural y obrero estuvo acompañada de promesas de crecimiento para los sectores que contribuyeran al desarrollo del país, así como de la consigna de reprimir a aquellos que lo obstaculizaran: “Lo definitivo para Alemán era el incremento acelerado de la producción agrícola e industrial, y ello dentro de un liberalismo capitalista que debería asegurar las condiciones mínimas para los sectores populares, tanto para el logro de la ‘paz social’ como para la expansión del mercado nacional.”⁸²

Fue entonces cuando se dieron una serie de reformas que hicieron posible la construcción de una red de intereses entre latifundistas y los personajes más allegados al poder para que los primeros gozaran de los beneficios de las obras de

⁸¹ El propio Vicente Lombardo recibió el beneplácito presidencial para impulsar la fundación de un nuevo partido que inaugurara un abanico democrático partidista mexicano que, en realidad, tenía como trasfondo el debilitamiento del dirigente izquierdista dentro de la familia revolucionaria.

⁸² Medin, *El sexenio alemanista*, 1990, p. 33.



infraestructura impulsadas por el Estado, así como de garantías para la tenencia ventajosa de las tierras y aguas frente a los colectivos campesinos a través la corrupción burocrático-judicial y los compadrazgos para la interpretación de la ley. El marco legal y crediticio que configuró el gobierno de Miguel Alemán para el tema agrícola mermó significativamente el margen de acción social y económica de los agricultores comunales, anteriormente contemplados dentro de la órbita principal de la política agraria.⁸³

En consecuencia, con el modelo de explotación basada en la aspiración de conformar unidades capitalistas modernas, el gobierno de Alemán rompió el pacto social con el sector agrario de manera tan impetuosa como contundente. La estrategia era acelerar el desarrollo económico incrementando la producción agrícola e industrial a través de la sustitución de importaciones, lo cual requería de un abastecimiento eficaz de materias primas, sobre todo para la industria de la transformación, sector que más creció entonces y en la conocida como el “desarrollo estabilizador”. Por supuesto, las expectativas no sólo contemplaban el complicado panorama nacional –dado que México seguía siendo un país predominantemente rural⁸⁴– sino también el reacomodo de la relación con Estados Unidos.

Así, la reforma agraria fue prácticamente anulada al representar un rasgo de la vieja lucha campesina en contraposición con las exigencias de la modernización económica y social: la pequeña propiedad privada –diferenciada del estigma antirrevolucionario del latifundio– y la producción acelerada. Así, el nuevo paradigma constituyó un engranaje clave de la maquinaria del Estado con el objetivo de consolidar una clase media rural que contrastara con la tradición colectivista del agrarismo mexicano. Esa, de hecho, había sido una aspiración de los gobiernos revolucionarios anteriores al de Lázaro Cárdenas que ya veía posibilidades de concretarse, ahora plenamente inspirada en el modelo estadounidense.

⁸³ Las reformas se enfocaron en varias fracciones del artículo 27 de la Constitución, con la implantación del amparo agrario, como las más importante, para ampliar los límites de la pequeña propiedad agrícola de los grandes terratenientes “contra la privación o afectación de tierras o aguas”, dependiendo el tipo de cultivo, al tiempo que se dejaron intocados a los viejos latifundios a través de la volitiva expedición de certificados. *Ibid*, pp. 124-130.

⁸⁴ Para 1952, el sector urbano apenas constituiría el 31% de la población total y no fue sino hasta 1960 cuando México alcanzó la categoría de “país urbano”. Véase López Portillo, *Estado e ideología*, 1995, pp. 80-82.

Por ello, el esquema de tecnificación del campo mexicano estaba contemplado como el sostén del plan de industrialización alemanista, toda vez que la aceleración de la capacidad productiva y económica conformaba su parte medular. La finalidad era, pues, tratar de alcanzar –tanto como fuera posible– a la gran locomotora estadounidense, cuyo nivel de crecimiento y desarrollo era también inédito. En consecuencia, la modernización industrial del país, al igual que la de otras áreas como la política, la sociedad y la cultura, hubo de ser impulsada por el gobierno trabajando a marchas forzadas para proyectar una imagen atractiva hacia el exterior.

En ese sentido, también destacó la labor diplomática de México para situarse como referente de la región latinoamericana a partir de la celebración de la Conferencia de Chapultepec en 1945. No se trató, pues, de ningún hecho fortuito que la primera visita de Estado del presidente de Estados Unidos al terminar la guerra, Harry S. Truman, fuera a la ciudad de México del 3 al 5 de marzo de 1947. De hecho, esa fue la primera ocasión en la que un mandatario estadounidense visitó personalmente la capital mexicana en toda su historia.⁸⁵

La visita de Truman, que dio pie a la reciprocidad de parte de su homólogo mexicano al viajar a Estados Unidos semanas más tarde, representó la máxima oportunidad de Miguel Alemán para sellar la confianza de Washington en su administración. La estrategia se basó en el énfasis puesto por el gobierno mexicano en las coincidencias ideológicas –al menos de forma presumible– a fin de impulsar una agenda económica y comercial común. A pesar de ello, los encuentros Truman-Alemán no dejaron de ser percibidos como la esperanza para obtener mejores condiciones de financiamiento y acuerdos comerciales. Así, la defensa de la democracia quedó un tanto relegada en la retórica del presidente Alemán, y más bien el enfoque intentó plasmar los lazos de unión entre ambos países mostrando una postura compatible con el discurso estadounidense en boga:

⁸⁵ La visita del mandatario estadounidense coincidió con el centenario de la guerra de Estados Unidos contra México, por lo cual Truman depositó una ofrenda floral en el monumento a los Niños Héroes en un acto solemne de superación del pasado conflictivo entre ambos países. Jaime Torres Bodet, en ese entonces secretario de Relaciones Exteriores, menciona en sus memorias que dicha ofrenda terminó tirada en la entrada de la Embajada de Estados Unidos pocos días después. Véase: Torres Bodet, *La victoria sin alas*, 1970, pp. 68–69.



Ninguna rivalidad nos separa. Ningún complejo nos contrapone. Somos dos países amigos, vecinos, semejantes en muchas cosas y, en otras, muy diferentes. Los Estados Unidos han demostrado, con heroica perseverancia, la fidelidad de su vocación nacional para la libertad. México, por su parte, ha sabido responder con intrepidez a los apremios máximos del destino. Nuestros pueblos, ligados por los mismos propósitos democráticos, han hecho suyo, con igual entereza, un igual deber: el de vivir y luchar por la civilización de la humanidad.⁸⁶

Cabe destacar aquí que, entre las visitas de ambos mandatarios, tuvo lugar el discurso del presidente Truman ante el Congreso norteamericano el 12 de marzo de 1947 en el que realizó la petición formal de los recursos financieros para ejecutar el “Plan Marshall”. Ese Plan, que consistía en la ayuda económica para Europa, inauguró la cruzada internacional anticomunista, en términos tanto concretos como simbólicos, enarbolada como la *Doctrina Truman*.⁸⁷

El viaje de Miguel Alemán a Washington –que de hecho fue su única visita de Estado y la primera realizada por un presidente mexicano a la capital estadounidense– se dio entre el 29 de abril y el 3 de mayo de 1947, justamente en medio del impacto mediático de las novedades en la política exterior estadounidense. Durante su visita, el presidente Alemán empleó un discurso acorde con algunos de los aspectos abordados en la *Doctrina Truman* y, a diferencia de lo expresado durante la estancia de Truman en México, apresuró la identificación de México con la lucha por la defensa de la democracia encabezada por su vecino:

Mis palabras más fervorosas, en este instante, serán aquellas que os manifiesten que México tiene fe absoluta en la democracia. Los ideales democráticos son vínculos que unen estrechamente a mis compatriotas con los nacionales de este país, en el cual residen muchos millares de mexicanos para cuyos hogares anhelamos la misma dicha que buscamos para los nuestros y para cuyos esfuerzos esperamos el éxito más completo.⁸⁸

El proselitismo democrático de Miguel Alemán respondía a su intención de mostrar concordancia con la geopolítica estadounidense cuyo discurso, como vimos en el primer apartado, hacía un uso político de la democracia como valor primordial

⁸⁶ Fragmento del discurso del presidente Miguel Alemán por la visita de Truman el 3 de marzo de 1947 citado en Alemán, *Un México mejor*, 1988, p. 348.

⁸⁷ La solicitud al Congreso fue de 400 millones de dólares para financiar la reconstrucción de Grecia y Turquía, al tiempo que el presidente Truman hizo un vivo llamado a ayudar a “los pueblos libres a mantener sus instituciones libres y su integridad nacional contra los movimientos agresivos que buscan imponerles regímenes totalitarios.”

⁸⁸ Respuesta de Miguel Alemán a su recibimiento en Washington D. C. el 30 de abril de 1947 por parte del presidente Truman citada en *Ibid*, p. 350.

frente a la “amenaza” de los totalitarismos. No obstante, lo que nutría el inusitado interés del gobierno mexicano en la democracia era económico. A pesar del aparente clima de concordia en los encuentros Truman-Alemán difundido por los medios, los resultados económicos alcanzados fueron más bien pocos.

Por ejemplo, México tenía un especial interés en cancelar el tratado comercial con Estados Unidos de 1942, suscrito en el contexto de la economía de guerra, para descongelar las tarifas arancelarias a las importaciones. Con el pretexto de su activismo en la reorganización financiera de la posguerra, Estados Unidos recurrió a evasivas y ambigüedades para postergar la discusión, “habiendo ofrecido únicamente la visita de Truman como posible adelanto para ello”, como lo ha relatado Jaime Torres Bodet, entonces secretario de Relaciones Exteriores.⁸⁹ Empero, para Estados Unidos “el crecimiento e industrialización de los países de América Latina no debía depender de ningún plan de ayuda regional otorgado por el gobierno estadounidense, ni tampoco de la actuación prioritaria de organismos internacionales, tipo (*sic*) Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF), sino del desempeño de la iniciativa privada.”⁹⁰

En el caso de México, aceptar las condiciones de Estados Unidos significaba, prácticamente, dismantelar la incipiente industria nacional y, lo más grave, la desaparición del Estado mexicano como promotor principal de la economía, lo cual habría reducido a cenizas el “legado” de la Revolución y del que manifestaba ser su legítimo abanderado. Por tanto, la rectoría del Estado en la economía fue percibida, al mismo tiempo, como acelerador y freno para el despegue desarrollista por Washington y por un sector importante del empresariado mexicano. Debido a la desconfianza de buena parte de la burguesía nacional hacia el intervencionismo estatal, el gobierno diseñó una estrategia para atraer capitales extranjeros apoyándose, paradójicamente, en el proteccionismo estatal a las inversiones en las industrias establecidas en México. Así, el gobierno pudo conseguir el objetivo de

⁸⁹ Un tema importante para México eludido durante las visitas fue la cooperación de Estados Unidos para erradicar la fiebre aftosa que afectó a las exportaciones ganaderas desde mayo de 1946. Posiblemente, esa reacción del gobierno estadounidense se debió a las evasivas que, del lado mexicano, se habían ofrecido ante los grandes intereses petroleros de aquel país desde el gobierno de Ávila Camacho. Véase Torres Bodet, *La victoria sin alas*, 1970, p. 54.

⁹⁰ Martínez, *El despegue constructivo*, 2004, p. 49.

convertirse en un buen puerto para las inversiones estadounidenses, aunque no en la proporción esperada.⁹¹

Además de medidas proteccionistas, los inversionistas extranjeros gozaron de exenciones fiscales y de las garantías que ofrecía un mercado interno cerrado como el mexicano, sin una gama de competidores como la de sus países de origen. Con ello, el papel del Estado mexicano como máximo interventor de la economía permaneció intacto, a pesar de que el discurso oficial solía exaltar el papel de la inversión privada como agente fundamental para el desarrollo económico.

La industrialización era, dentro del pensamiento de Miguel Alemán y de su generación, el punto nodal del progreso y de la modernización del país. Por tanto, todos los sectores de la sociedad tenían el deber patriótico de coadyuvar, desde sus respectivas posiciones, a su desarrollo. La calidad de vida de la población, sobre todo la del medio urbano, iría elevándose conforme la industrialización se fuera asentando. Bajo una lógica prácticamente basada en la inercia, en el ámbito rural se reproducirían dichas condiciones, una vez que la población contribuyera con el modelo de desarrollo propuesto por el gobierno, privilegiando cuestiones técnicas y financieras por encima de las de carácter político.

El proyecto de industrialización era lo más importante, toda vez que el porvenir del país dependería de la generación de riqueza y a ello quedaría supeditado cualquier otro asunto, sobre todo las querellas de las masas trabajadoras contra los poseedores del capital, quienes debían cooperar manteniendo un equilibrio “para poder lograr el bienestar de la nación”.⁹² De acuerdo con Luis Medina Peña, la tarea de Miguel Alemán de emprender la modernización del país consistió en tres pilares fundamentales:

Reafirmar la heredada ascendencia del Poder Ejecutivo, y sobre todo del Presidente de la República; eliminar los saldos ideológicos y grupales del pasado reciente, es decir tanto los ‘ismos’ personalistas como los ideológicos; y, finalmente, afinar el áspero nacionalismo que se recibía de anteriores ejercicios gubernamentales y asociarlo con el anticomunismo, gran tema del momento.⁹³

⁹¹ Las inversiones extranjeras directas subieron de 582 millones de dólares en 1946 a 729 millones en 1952 y pasaron en términos relativos de un 5.5% a un 10.2% respecto de la inversión total; de ella, el 71% corresponde en 1955 a Estados Unidos contra un 63.7% en 1940. Véase Basurto, *Del avilacamachismo al alemanismo*, 1984, p. 98.

⁹² Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 651.

⁹³ Medina Peña, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 575.



Para alcanzar sus objetivos, la estrategia fue atraer capitales internacionales, sobre todo los provenientes de Estados Unidos, para reanudar el proceso de industrialización de México. Para ello, requería dotar de seguridad a esas inversiones en dos temas clave: la estabilidad monetaria y la paz interna del país, con todo y los efectos a los que conllevó la reconfiguración del partido hegemónico.

En lo que se refiere al primer rubro, la dificultad recaía en el considerable desequilibrio de la balanza comercial que presentaba el país, incluso antes de que Alemán tomara posesión de la presidencia. Ante ello, su gobierno decidió controlar el tipo de cambio del dólar hasta 1948, cuando pasó gradualmente de 4.85 pesos en 1948 a 8.65 el año siguiente, a pesar de que la devaluación del peso era una necesidad para equilibrar la balanza de pagos. La medida obedecía también al afán de impulsar la industria, sobre todo las cuatro áreas prioritarias: siderurgia, química, electricidad y, por supuesto, el petróleo. Para impulsarlas, el gobierno gestionó créditos con organismos como el EXIMBANK y el BIRF, que también financiaron la creación de infraestructura urbana y rural, así como el fomento al turismo.⁹⁴

En consecuencia, la dependencia económica y comercial de México hacia Estados Unidos llevaron a la dependencia política en un momento en el que el vecino del norte configuraba su predominio internacional para el inicio de la Guerra Fría. De este modo, la segunda garantía de seguridad para los negocios con Estados Unidos consistió en el apaciguamiento social que adoptó las directrices de ese país para ejercerlo. Se dio continuidad al Pacto Obrero-Industrial de 1945, ahora con un peso mayor de los empresarios que apoyaron al gobierno para dejar atrás las “acciones comunistas”.⁹⁵

Así, de ser meta prioritaria durante el cardenismo, la justicia social alemanista se redujo a un elemento retórico de coacción, visto como resultado de la buena marcha del aparato económico e industrial, mas no como uno de sus componentes. La promesa era extender y consolidar un cierto tipo de justicia social, siempre y cuando se cumpliera con la premisa de crear riqueza vía la industrialización y la

⁹⁴ López Portillo, *Estado e ideología*, 1995, p. 68

⁹⁵ En 1947, la CTM cambió su lema “Por una sociedad sin clases”, enunciado desde su fundación en el auge del cardenismo, por el de “Por la emancipación de México”, bastante ambiguo en lo que se refiere a una postura ideológica determinada.



sustitución de importaciones para, según su discurso, repartirla después. Así, México estaría a la altura de las naciones con mayor desarrollo de la órbita occidental.

Por ende, lo que a partir de entonces el régimen admitió como “fuerza sindical” debía estar desapegada de la retórica revolucionaria tradicional que involucrara cualquier tipo de confrontación tanto con el sector empresarial como con el gobierno mismo, además de que éste fungía como mediador indiscutible. Por tanto, el debilitamiento de la CTM al “limpiarla” de tendencias subversivas respondía a ello, una vez marginado Lombardo junto con su círculo de cualquier posibilidad de responder ante el autoritarismo exacerbado, como muestra del desmantelamiento de la izquierda oficial, antes protagonista de la alianza por la *unidad nacional*.⁹⁶

El “aura nacionalista” de la propaganda oficial difundida en los medios de comunicación fue asentando un clima para que la sociedad adoptara vínculos de dependencia hacia el poder presidencial. El nuevo “deber patriótico” de las organizaciones campesinas, obreras, populares y militares debía expresarse mediante la atenuación en el tono radical de sus manifestaciones y demandas, así como a través de la cesión de autonomía. De ahí la importancia de analizar los alcances del discurso oficial de esa época en torno a un nuevo nacionalismo que los mexicanos, en su conjunto, debían aprender a ostentar y defender en adelante como parte de una doctrina.

Aunque pudiera parecer paradójico, la *mexicanidad* –que será abordada más adelante– fue la base discursiva de las directrices sociales y económicas de la administración de Miguel Alemán que, a su vez, estuvieron guiadas por el arquetipo de Estados Unidos. Para elevar el nivel de vida de la población en general, el enfoque de la política alemanista aspiró a formar un verdadero esquema de capilaridad social imbuido de la cultura del *American way of life*, en lo que se refiere al engrosamiento y avidez de capas medias que garantizaran el consumo interno. Esos anhelos debían ser compartidos por las cúpulas políticas y empresariales, además de hacerse extensivos al resto de la población, por lo cual tuvo lugar una coordinación entre esos sectores para impulsar, como se verá en el siguiente

⁹⁶ Tirado, “La alianza con los empresarios”, 1990, p. 220.



capítulo, propaganda a través de la cinematografía y sus producciones asociadas a la “formalidad” del periodismo: los noticieros cinematográficos.

Desde el PRI inició una campaña de apertura dirigida a los sectores medios que trajo una época de esplendor para la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), creada en 1943. Finalmente, la clase media era el público objetivo de la narrativa oficial en la que se compaginarían tanto el renovado furor nacionalista como las oportunidades de ascenso ofrecido por el sistema capitalista de inspiración estadounidense.⁹⁷ La urbanización, financiada en su mayoría por el Eximbank, el BIRF y el Fondo de Estabilización de Estados Unidos,⁹⁸ se integró como parte esencial del proyecto social del alemanismo.⁹⁹

Además de ser una táctica para desactivar su propensión a fungir como férreos críticos y agentes de desestabilización –como durante el cardenismo–, la apertura de la administración de Alemán hacia las capas medias respondió también a un interés genuino de alentar su participación en el proyecto de nación. La reconciliación entre gobierno y clases medias se dio por un acercamiento ideológico para el que el discurso revolucionario representaba un lastre, pues tenían intereses concretos en común rumbo a la industrialización del país y la merma del poder que habían ostentado los demás sectores de la sociedad organizada. Así, el proyecto alemanista terminó por ser socialmente excluyente en aras de propulsar la modernización del país. El cambio de prioridades propició un nivel mayor de desigualdad que amplió las brechas ya existentes delineando un panorama de desarrollo asimétrico a nivel demográfico y regional.

La política de *unidad nacional* de Ávila Camacho había tratado de eliminar los antagonismos entre las capas de la sociedad mexicana, por lo que los sectores medios tuvieron especial influencia en el camino hacia la modernización delineado por el gobierno de Alemán. Así, hubo un tránsito del espíritu de la unidad nacional

⁹⁷ No obstante, de acuerdo con el censo económico de 1950 las clases medias llegaron a representar apenas el 15.5% de la población total del país. *Ibid*, p. 27.

⁹⁸ Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 54.

⁹⁹ En el gobierno de Miguel Alemán, se triplicó la inversión en la construcción de caminos y carreteras, y pasó de 204,400 millones de pesos a 687,800 millones para 1949; en el sector de las comunicaciones, la inversión se duplicó al pasar de 3,460 millones de pesos a 6,841 millones en 1951. Véase Martínez, *El despegue constructivo*, 2004, p. 60.

al de la “responsabilidad social”, recurso discursivo que el gobierno empleó, junto con el de la *mexicanidad*, para sentar las bases del nuevo sistema político y económico ante todos los sectores de la sociedad. La inercia de la unidad nacional impulsó la necesidad del régimen por buscar nuevas manifestaciones nacionalistas a través de la cultura.

Por tanto, el aumento progresivo de la dependencia de México hacia Estados Unidos no se dio únicamente en el ámbito comercial y financiero, sino que el afán del gobierno en que la sociedad mexicana se fuera asemejando a la estadounidense incluyó un constructo cultural. Dicho elemento giraría en torno al ideal de modernidad occidental representado y defendido por el país vecino desde finales de esa década, entre otros factores, con la difusión mediática del “American dream”.¹⁰⁰ Al término de la SGM, la visión de una Europa destruida provocó que ésta dejara de ser el principal referente de las élites culturales de México y de América Latina, por lo cual se dio una introspección generalizada en la región con respecto a la identidad nacional dentro del nuevo orden mundial de la posguerra.

Así, en el medio intelectual cobró auge la preocupación filosófica por “lo mexicano” que, desde mediados de los años cuarenta, trató de definirse en torno al legado de la revolución, combinado con una visión moderna y cosmopolita. Basada también en el pensamiento de Antonio Caso y de José Vasconcelos, esa nueva concepción recogía la problemática planteada por el filósofo Samuel Ramos en su obra de 1934 *El perfil del hombre y la cultura en México*. Asimismo, Leopoldo Zea destacó la originalidad de la Revolución mexicana, vista en retrospectiva como

¹⁰⁰ El *American dream* o “sueño americano” ha sido un elemento constitutivo del imaginario nacionalista estadounidense que data de mediados del siglo XIX y que pondera la prosperidad económica y el ascenso social aprovechando las “bondades” de la tierra labrada con el trabajo de los estadounidenses. Se considera a Frederick Jackson Turner como el primer historiador que interpretó el tema en 1893 en torno a la “tesis de la frontera”, según la cual el “empeño civilizatorio” de ese país definió un estilo de libertad distintivamente estadounidense en contraste con las mentalidades europeas todavía afectadas por las expectativas del feudalismo. En las décadas posteriores esa narrativa cobró una gran fama que atrajo la migración desde múltiples regiones del mundo, aunque al mismo tiempo motivó sentimientos xenofóbicos entre la sociedad estadounidense contra los mexicanos y latinoamericanos, principalmente, a lo largo del siglo XX. Véase: Appleman, William, “The Frontier Thesis and American Foreign Policy” en *Pacific Historical Review*, vol. 24 (4), noviembre 1955, pp. 379-395: <https://www.jstor.org/stable/3635322>.

parteaguas de la historia e identidad nacional en el marco de la “universalidad”.¹⁰¹ Junto con él, intelectuales como José Gaos, Jorge Carrión, Silvio Zavala, Emilio Uranga y Luis Villoro fundaron el grupo “Hiperión” en el que propusieron nuevas rutas para problematizar “lo mexicano”, un aspecto muy importante que será retomado en el último capítulo de esta tesis.¹⁰²

Así, el liderazgo al que los mexicanos debían aspirar hubo de ser, pues, labrado desde el interior para dejar de depender de la voluntad de las decadentes potencias del viejo continente; sin embargo, Estados Unidos representaba un enigma que provocaba el rechazo de buena parte de esa intelectualidad y del grueso de la sociedad mexicana. Fue por ello que la administración de Miguel Alemán apresuró una interpretación favorable hacia la visión estadounidense de modernización, también ante la necesidad de un referente “exitoso” para trazar la ruta cultural de su proyecto de nación.

En 1946 se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como dependencia de la SEP, y fueron revalorizados el indigenismo, la antropología y la arqueología de tal suerte que, en diciembre de 1948, se fundó el Instituto Nacional Indigenista (INI) –a partir de la fusión del Departamento de Asuntos Indígenas (DAI) y del Departamento de Educación Indígena (DEI) de la era cardenista– en medio de un entorno de reafirmaciones nacionalistas.¹⁰³

Sin embargo, la misión del Estado se enfocó en consolidar el perfil cosmopolita del arte y la cultura mexicanos, lo que implicó el descenso como

¹⁰¹ En *Conciencia y posibilidad del mexicano*, libro publicado en 1952, Zea recogió sus propias reflexiones sobre dicho episodio como “la oportunidad más eficaz para captar en nuestra realidad muchos de los elementos que pueden dar a México un lugar en ese campo de la universalidad.

¹⁰² Este grupo, que involucró a historiadores, sociólogos, escritores y economistas tuvo una existencia fructífera de la que se derivaron publicaciones como *En torno a la filosofía mexicana*, de José Gaos; *Mito y magia del mexicano*, de Jorge Carrión; *Análisis del ser mexicano*, de Emilio Uranga; así como *La filosofía de la conquista*, de Silvio Zavala. Es fundamental mencionar la aparición, en 1949, de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz y, en 1951, de *La idea del descubrimiento de América*, del historiador Edmundo O’Gorman, que años más tarde se reforzó bajo el título de *La invención de América*. Ambas obras desafiaron premisas anteriores a la etapa revolucionaria en torno a la idealización tanto de la herencia cultural europea, como del orgullo nacionalista mexicano: el ser mexicano y el ser de América, respectivamente.

¹⁰³ Como casos que se volvieron emblemáticos de este periodo, podemos destacar el hallazgo de los restos de los cadetes de Chapultepec caídos durante el asalto estadounidense de 1847, o el intento fallido de la profesora Eulalia Guzmán al blasonar el supuesto hallazgo de los restos de Cuauhtémoc, el último gobernante mexicana.

prioridad del muralismo y de otras tendencias plásticas y literarias identificables con el tema de la Revolución mexicana: “En 1948 Rufino Tamayo y Carlos Mérida entablaron una polémica con Rivera, Alfaro Siqueiros y Orozco, a quienes acusaron de ahogar el muralismo ‘en los temas de una Revolución que dejó de serlo’ y de olvidar lo esencial en la pintura: la plástica.”¹⁰⁴ De tal modo que el auspicio de artistas y escritores mexicanos alentó su mirada al exterior, no sólo para ampliar sus horizontes creativos, sino para inculcar un “refinamiento” de la apreciación estética en el público nacional. Como jefe del Departamento de Teatro del INBA en 1948, en cuya creación participó junto a Carlos Chávez, Salvador Novo afirmaba:

Trabajar por el teatro en México es una empresa que no sólo se cumple, o que difícilmente se cumple en su integridad, con imponer a los autores mexicanos sobre un público que no gusta de ningún teatro. Hay el camino de inducir a ese público a gustar del teatro en sus manifestaciones más universales (un camino mexicano en la medida en que son mexicanos los actores, y lo es el público al que se convoca), preparándolo desde Eurípides a ser capaz de patrocinar a Usigli por una cultivada y ascendente disposición a disfrutar de las perfecciones dramáticas.¹⁰⁵

Del lado educativo se llevó a cabo la modificación del artículo 3º constitucional para eliminar el término “socialismo” en la educación pública y dar paso a una educación “nacional y democrática”, como ejemplo de la consolidación de las políticas iniciadas por Manuel Ávila Camacho. No obstante, la acción que mejor ha retratado ese esfuerzo de continuidad y que, a través de los años, ha atraído más los reflectores, fue la construcción de la Ciudad Universitaria.

Dicho proyecto, contemplado desde 1940, respondió, a mi parecer, a dos cuestiones estratégicas en los planes de modernización de los gobiernos avilacamachista y alemanista en el terreno social. La primera fue equiparar la atención brindada a la educación superior con respecto a la creación del Instituto Politécnico Nacional (IPN) por el gobierno de Lázaro Cárdenas, toda vez que esta institución estuvo dirigida a los estudiantes de las clases bajas de la ciudad y de otras regiones del país. En ese sentido, la idea de construir la Ciudad Universitaria pretendió cubrir la demanda de las capas medias capitalinas que constituían la base de la matrícula de la UNAM.

¹⁰⁴ Loaeza, “Modernización autoritaria”, 2010, p. 695.

¹⁰⁵ Novo, *La vida en México*, 1994, p. 99



El segundo aspecto fue situar a las clases medias en el nuevo sistema, de forma similar a aquella en la que las clases populares –entiéndanse obreras y campesinas– fueron insertadas en las estructuras políticas durante el cardenismo. Esto, por supuesto, sirvió también a los intereses del gobierno de desmovilizar a los sectores medios, tanto política como ideológicamente, no sólo a través de la CNOP que limitaba la participación electoral, sino también a las futuras generaciones por medio de la educación.¹⁰⁶ Para la inauguración de Ciudad Universitaria, Miguel Alemán dispuso el 20 de noviembre de 1952, en el marco del 42º aniversario de la Revolución. Como el propio Alemán lo expresó en sus memorias, el acto respondió a una visión coyuntural de la convicción nacionalista y el compromiso modernizador:

Muy pobre resultaría nuestra concepción del movimiento revolucionario si lo redujésemos a la fase armada, excluyendo su fuerza perdurable: la capacidad para transformar una sociedad e infundirles a sus miembros esa misma convicción que la motivara. El proyecto de la Ciudad Universitaria respondía a ese empeño transformador, siendo un paso más en el proceso educativo al servicio del fortalecimiento nacional.¹⁰⁷

Entre 1946 y 1952, la población mexicana creció de 23.4 millones de personas a 27.8 millones, respectivamente, y su tasa de crecimiento continuó elevándose hasta llegar a 2.9 millones en 1950. Asimismo, la tasa de crecimiento anual del PIB de 1947 a 1952 fue del 5.7%, una de las más altas de América Latina.¹⁰⁸ Esto representó, al mismo tiempo, un logro y un reto de la administración alemanista para llevar el mensaje de su proyecto a la mayor parte de la población posible aunque, como hemos apuntado, el “público modelo” para los hombres de la nueva burocracia haya estado constituido por las capas medias urbanas:

Los periódicos circulaban en las localidades y en tirajes reducidos. Los lectores eran urbanos y su número en extremo restringido, ya que la alfabetización seguía siendo limitada. No obstante, los medios representaban la vanguardia de la modernidad. No sólo noticias distantes, sino también el mundo interno de los asuntos nacionales y de materias de interés, de los deportes a la moda, adquirieron nueva prominencia. Sobre todo, un nuevo estilo de vida fue promulgado por las innovaciones en los medios de comunicación.¹⁰⁹

Por consiguiente, en un contexto en que el empleo de los medios de comunicación masiva y del entretenimiento era aplicado a nivel internacional para

¹⁰⁶ Loaeza, *Clases medias*, 1988, pp. 129-131.

¹⁰⁷ Alemán, *Un México mejor*, 1988, p. 322-323.

¹⁰⁸ Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 663-665.

¹⁰⁹ Niblo, *México en los cuarenta*, 2008, p. 255.



tareas de propaganda política y persuasión social, el gobierno mexicano se asoció con las cúpulas del sector. Como veremos más adelante, los empresarios mexicanos de la prensa escrita, de la radio, y posteriormente de la cinematografía, tenían fuertes vínculos con las agencias y conglomerados mediáticos extranjeros – en particular con los estadounidenses– desde la SGM. Por otra parte, el papel que desempeñaron los medios del entretenimiento contribuyó a fomentar la desvinculación social del pasado inmediato mediante la producción de representaciones culturales, en especial, de la cinematografía. Precisamente, al hablar del desarrollo de la industria fílmica mexicana es inevitable referirnos a la llamada “época de oro”, que la mayoría de los especialistas ubican temporalmente entre finales de la década de 1930 y mediados de los años cincuenta.

Si bien el cine era considerado un exitoso negocio de entretenimiento para inicios de la década de 1940 entre un sector importante de la población, el gobierno mexicano, desde el periodo cardenista, vio en ese sector un elemento valioso para difundir propaganda relacionada con su discurso y su función. Aunque este tema se verá más adelante, podemos adelantar que, desde el gobierno de Cárdenas, la industria fílmica recibió importantes subsidios para la producción de cintas que tuvieron buena recepción de parte del público y de la crítica, como fueron las producciones de *Redes* (Paul Strand, Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel y Julio Bracho, 1934), financiada en su totalidad por SEPBA (Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes), así como las de *Vámonos con Pancho Villa* y *Allá en el Rancho Grande* (ambas dirigidas por Fernando de Fuentes, en 1935 y 1936, respectivamente).¹¹⁰

Más allá de las alusiones a la Revolución, la comedia ranchera o la opresión de la que era víctima la población humilde a mano de oligarcas, el formato más explotado era el cine rural o, mejor dicho, el de la idealización del medio rural en el melodrama. No obstante, con el gobierno de Ávila Camacho y, sobre todo, con el estallido de la SGM, hubo un giro que alteró las estructuras, tanto materiales como estéticas, de la industria cinematográfica mexicana y sus producciones. En plena guerra, el gobierno de Estados Unidos ordenó la creación de la *Office of the*

¹¹⁰ Gudiño, “Un recorrido filmográfico”, 2018, p. 93



Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) en julio de 1941, instancia que tuvo como finalidad “estrechar” las relaciones culturales de esa nación con el resto del continente. Fue designado como encargado Nelson Rockefeller, magnate de la dinastía petrolera de dicho apellido e identificado por su marcado interés en América Latina y en la difusión del arte mexicano.¹¹¹

Dicha disposición se dio en el marco de la Política de la “Buena Vecindad” del presidente Roosevelt y Rockefeller fue elegido por su historial filantrópico hacia la cultura y, sobre todo, por su visión de la cinematografía como una poderosa herramienta para la propaganda política.¹¹² De este modo, una de las tareas más relevantes de Rockefeller al frente de la OCIAA fue haber gestionado, con el apoyo del Departamento de Estado y del mismo presidente Roosevelt, una alianza estratégica entre la industria cinematográfica estadounidense y la mexicana. La colaboración, que se dio más de parte de la primera hacia la segunda, se firmó el 15 de junio de 1942 con la participación decidida de los representantes del gremio fílmico nacional y del gobierno de Ávila Camacho a través del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, quedando formalizada mediante un convenio.¹¹³

Dicha alianza, que incluyó un ambicioso plan de apoyo para el equipamiento tecnológico y asesoramiento técnico de parte de personal especializado del gremio hollywoodense, enfrentó al Departamento de Estado y la OCIAA con la embajada de Estados Unidos en México, encabezada por George S. Messersmith. El diplomático estadounidense estuvo en desacuerdo con el convenio por considerar arriesgado apoyar a una industria que rivalizaría con la estadounidense restándole influencia en la región. El embajador puso todos los obstáculos posibles para boicotear el acuerdo o, al menos, para reducir los beneficios que obtendría México; sin embargo, lo que también influyó en esa postura fue la animadversión de

¹¹¹ En los años treinta, la Fundación Rockefeller financió programas de radio de onda corta y de educación visual para públicos latinoamericanos con baja alfabetización. Véase: Fein, “El cine y las relaciones”, 1996, pp. 172-173.

¹¹² Rey Tristán, “Estados Unidos y América Latina”, 2012, pp. 51-65.

¹¹³ Por parte de México, figuran como firmantes Felipe Gregorio Castillo, realizador y jefe del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación, el director Fernando de Fuentes, y el líder sindical Enrique Solís. Véase: Peredo, *Cine y propaganda*, 2011, pp. 142-143.

Messersmith hacia el secretario de Gobernación, Miguel Alemán, dados los rumores sobre éste en torno a sus supuestos vínculos personales con espías del Eje –en específico, con la actriz alemana Hilda Krüger–, que le valieron una reputación como enemigo de los intereses de Estados Unidos.¹¹⁴

A pesar de esos traspies, el presidente Ávila Camacho mostró la mejor disposición para celebrar todo tipo de acuerdos comerciales y de cooperación a partir del ingreso de Estados Unidos a la SGM y, por supuesto, el ámbito cinematográfico no fue la excepción. De tal modo que el sector fílmico nacional recibió un fuerte impulso financiero, tecnológico y de *know how*, que se vio reflejado en la creación del Banco Nacional Cinematográfico en 1942.

De hecho, antes del citado convenio, ya existía colaboración entre la OCIAA y el gobierno mexicano en materia de cine. El Departamento de Estado y la Fundación Rockefeller, a través de su agencia American Film Center, negociaron con Ávila Camacho la producción de material de propaganda a favor de la causa aliada en la guerra. De ese modo, se realizaron documentales financiados por la OCIAA, entre los que se encuentran *Mensaje del Presidente Ávila Camacho* –en el que el mandatario mexicano pronuncia un discurso de posicionamiento del país ante la guerra–; *México en guerra* (ambos de 1942), *Cómo responde México al llamado continental* (los tres de 1942), y *Mexico builds a democracy* (1943), que incluso contó con la colaboración de Manuel Gamio y de Alfonso Caso, directores del Departamento de Asuntos Indígenas y del Instituto Nacional de Antropología, respectivamente.¹¹⁵

Cabe señalar que estos trabajos se realizaron previamente a los embates alemanes que, en mayo de 1942, hundieron los buques mexicanos *Potrero del llano* y *Faja de oro*, además de otros cinco, y que motivaron la entrada de México a la SGM. A partir de ese punto, la colaboración méxicoestadounidense en materia cinematográfica se consolidó a través de la firma del Convenio con la OCIAA. En lo que respecta a ese acercamiento en el ámbito estrictamente cinematográfico, es importante apuntar que, contrario a lo que a veces se piensa, fue desde el

¹¹⁴ Medina, *Historia de la Revolución*, 2022, pp. 81-82.

¹¹⁵ Peredo, *Cine y propaganda*, 2011, pp. 112-113.



cardenismo cuando el cine mexicano propició visiones “favorables” sobre Estados Unidos y el pueblo estadounidense. Por ello, una vez aceptada la maquinaria estatal para operar la industria cinematográfica, el trato favorable hacia “lo estadounidense” no ocurrió de la noche a la mañana cuando inició el sexenio alemanista, sino que se dio sobre un antecedente casi inmediato.¹¹⁶

Así, además de la producción de largometrajes con propaganda bélica,¹¹⁷ esta relación desembocó en un desarrollo de la industria cinematográfica mexicana sin precedentes, aderezado por el surgimiento y consolidación de un *star system* iberoamericano nutrido con actores, actrices, e incluso directores, que se volvieron figuras icónicas de esta “época dorada”.

Entre ellos estuvieron María Félix, Jorge Negrete, Emilio *Indio* Fernández, Pedro Infante, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé, Mario Moreno *Cantinflas*, Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Gabriel Figueroa, sólo por mencionar a algunos. A ellos se sumó una diversidad de talentos extranjeros, principalmente españoles, argentinos y cubanos, y de todas las especialidades de la industria fílmica (producción, dirección, guionismo, actuación, escenografía, musicalización, cartelística, etcétera). Por supuesto, detrás de esos intercambios estaba una fuerte pugna entre las productoras estadounidenses y europeas por controlar los mercados latinoamericanos.¹¹⁸

De ese modo, se dio pie a una variación en los temas de las películas que echó abajo la saturación en la producción de melodramas y comedias rancheras para explorar otros terrenos, incluso sin abandonar el ambiente de la provincia. Independientemente del contexto de la guerra, fue a raíz de la alianza con el

¹¹⁶ Películas como *Almas rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937), *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938), *No matarás* (1935), *La golondrina* (1938) o *The Mad Empress (La emperatriz loca*, 1939), de Miguel Contreras Torres, son algunos ejemplos del viraje de la industria fílmica nacional para mostrar una imagen más “amable” en torno a Estados Unidos que tuvo continuidad durante los años siguientes. De hecho, la última cinta fue una producción estadounidense hecha en México. Véase: Peredo, “Estados Unidos”, 2021, pp. 409-414.

¹¹⁷ Las principales producciones de este tipo fueron: *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1943); *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1943); *Cadetes de la Naval* (Fernando A. Palacios, 1944); *Cuando escuches este vals* (José Luis Bueno, 1944); *Corazones de México* (Roberto Gavaldón, 1945); *Escuadrón 201* (Jaime Salvador, 1945), y la comedia *Un día con el Diablo* (Miguel M. Delgado, 1944), en la que un voceador, interpretado por la estrella humorística Mario Moreno *Cantinflas*, sueña que se convierte en un cadete que muere a manos del ejército japonés.

¹¹⁸ Peredo, “Las relaciones México”, 2016, pp. 149-183.



empresariado de Hollywood que empezó una diversificación en las tramas de las cintas producidas a lo largo de las décadas de 1940 y 1950.

En consecuencia, la coyuntura política mexicana expuesta en las líneas anteriores marcó una fuerte presencia en el crecimiento de la industria cinematográfica, al grado de que ésta reflejó el clima de transformación de las estructuras del país que repercutió en una acelerada dependencia hacia Estados Unidos, así como el apoyo corporativo y sindical a la narrativa oficial rumbo a la modernización del país. Como afirma el investigador Stephen Niblo, a partir de entonces “lo que estaba claro era que mostrar el retroceso de la revolución después de 1938 no iba a ser tema de películas”.¹¹⁹

De ese modo, desde la boyante industria cinematográfica, sería neutralizado todo aquello que supusiera una resistencia al modelo de progreso delineado por las cúpulas del poder político y económico: la sociedad mexicana no tendría más que tomar asiento y ser pasiva espectadora de las transformaciones que le llevarían a ser un país moderno.

Consideraciones finales

Al definir a la Guerra Fría como el choque entre dos visiones de modernidad, resulta necesario subrayar la apropiación de dicho concepto por parte de los teóricos de la modernización y de los “mandarines” del proyecto hegemónico estadounidense tras la SGM. Su interpretación de “lo moderno” como un elemento inherente a la cultura occidental les permitió a dichos grupos construir y reforzar un discurso sobre el alto grado de civilización del modelo defendido por Estados Unidos, en contraposición con la visión no occidental –y, por lo tanto, “menos moderna”– de la URSS que, bajo esa lógica, quedaba caracterizada más bien por su nivel de “barbarie”.

Asimismo, este capítulo ha podido dar cuenta de la capacidad para transmitir creencias, valores y representaciones de la industria de los medios de comunicación y del entretenimiento para propiciar determinados comportamientos sociales. Por

¹¹⁹ Niblo, *México en los cuarenta*, 2008, p. 68.



ello, es fundamental destacar los alcances de la propaganda generada por los grandes medios de comunicación en la difusión de mensajes relacionados, por ejemplo, con la idea de “unidad nacional”, tanto en Estados Unidos como en México, y así generar apoyo social para el impulso de grandes proyectos de desarrollo.

En ambas naciones, las industrias culturales han estado controladas por sectores dominantes interesados en perpetuar ciertas visiones e interpretaciones del mundo en los imaginarios populares para preservar un determinado orden social y político. Por supuesto, la industria cinematográfica fue punta de lanza en esa época de las grandes transformaciones, a nivel nacional y geopolítico, que inauguraron la etapa de la Guerra Fría.

En el caso de México, las producciones fílmicas de finales de los años cuarenta, de las que destacamos a los noticieros cinematográficos, se perfilaron como dispositivos culturales a través de los cuales fue transmitida una serie de valores y núcleos epistémicos acordes con el sistema político inaugurado por la administración de Miguel Alemán. Así, el siguiente capítulo expondrá el tema de la relevancia de los noticieros cinematográficos mexicanos como parte estratégica, desde la industria cinematográfica nacional, dentro del proyecto cultural alemanista, así como el privilegiado sitio que ocuparon esas producciones dentro de la esfera social y cultural de mediados del siglo XX mexicano.



Capítulo 2. Los noticieros cinematográficos en México

Hasta este punto, se han revisado el entorno y las causas del reacomodo de las relaciones entre México y los Estados Unidos, haciendo hincapié en el ámbito cultural que guardó un vínculo especial con la diplomacia pública del gobierno estadounidense. De igual forma, los intereses de las cúpulas empresariales de ese país tuvieron también una participación especial en el crecimiento de la industria mexicana de los medios de comunicación.

Al respecto, este segundo capítulo presenta una exposición del panorama de la industria cinematográfica nacional y su inserción dentro del plan de modernización implementado por el gobierno de Miguel Alemán a partir de 1948. Se considera el desarrollo del cine mexicano, no sólo en términos de su importante estructura como sector industrial y gremial, sino en cuanto a las temáticas para la realización de películas y que fueron acordes con la narrativa gubernamental de la modernización. Asimismo, se verá el papel del Estado mexicano en el funcionamiento de la industria cinematográfica buscando consolidarla como pieza clave, tanto de su plan económico como de su capacidad para generar propaganda. Al mismo tiempo, el gobierno de Alemán ejerció el control de los contenidos cinematográficos a través de los órganos de censura.

Por otro lado, se abordarán los aspectos relacionados con el sitio que ocuparon los noticieros cinematográficos, objeto de estudio de esta tesis, durante el periodo en el que el gobierno mexicano implementó su proyecto de nación. Por ende, será necesario retomar el origen de dicho género fílmico a partir de la introducción misma de la tecnología cinematográfica en nuestro país a finales del siglo XIX, abriendo múltiples posibilidades comerciales y culturales que motivaron la transformación de la sociedad mexicana. Así, se hará un registro de las primeras empresas especializadas en la elaboración de documentales y noticieros cinematográficos, cuyo desenvolvimiento estuvo ligado al de la industria fílmica nacional frente a los competidores del extranjero y los acaparadores nacionales. Además, se citará a los realizadores de los noticieros cinematográficos y su relevancia en el cine documental y experimental que buscó innovar la industria en los años siguientes.

Por último, se ofrece un esbozo sobre el “público ideal” delineado por los productores y los canales de censura oficial para la recepción de los noticieros cinematográficos, así como la diversidad de los espacios dispuestos para ello por parte de la cinematografía nacional, pensada como la industria cultural más importante de la primera mitad del siglo XX.

2.1 La cinematografía en el proyecto *alemanista* de nación

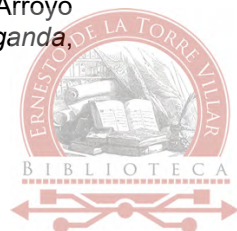
Previo a su llegada a la presidencia, Miguel Alemán pudo conocer las entrañas de la industria cinematográfica mexicana, no sólo en lo que concierne a los aspectos burocrático-sindicales, sino también en lo relacionado con el potencial del sector, en cuanto a sus alcances en términos políticos y sociales, así como en las relaciones con los Estados Unidos. Como secretario de Gobernación en la administración de Ávila Camacho, tuvo entre sus múltiples facultades la aplicación de la censura oficial a los medios de comunicación masiva en general y, en cuanto al cine, lo hizo a través del Departamento de Supervisión Cinematográfica. Esas disposiciones implicaron la actualización de los términos para la regulación fílmica desde 1937 por medio del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), también como parte de la Secretaría de Gobernación.¹

Teniendo como referente el éxito de la propaganda nazi, Lázaro Cárdenas fue consciente de la prioridad para el Estado de fungir como difusor central de la cultura y la cinematografía en la consolidación de un proyecto cultural.² El esfuerzo gubernamental no se limitó a observar desde lejos a la maquinaria propagandística nazi, sino que, en febrero de ese mismo año, fue enviada una comisión oficial a Alemania, para recibir capacitación del Ministerio de Propaganda alemán.³

¹ Cruz, *Arte, propaganda*, 2016, p. 36.

² La filmografía fue un recurso empleado también durante la época revolucionaria, como en los casos de Francisco Villa, Pascual Orozco y Francisco I. Madero, quienes implementaron la filmación de secuencias silentes en las que aparecían hablando, organizando a la tropa, e incluso, algunas escenas de acción real en el frente de batalla. Los principales realizadores de estas filmaciones fueron los hermanos Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos Alva (conocidos como los hermanos Alva), así como Salvador Toscano y Enrique Rosas, considerados pioneros del cine mexicano desde finales del siglo XIX. Véase García López, “Cine documental”, 2004, pp. 48-53.

³ En esa visita participaron Alfonso Guerra, cónsul mexicano en Hamburgo, y Agustín Arroyo Chagoyán, quien fungiría más tarde como responsable del DAPP. Véase Ruiz, *Cine y propaganda*, 2022, pp. 86-90.



Como ya se mencionó, el impulso del cardenismo a la industria cinematográfica tuvo eco en el sexenio de Ávila Camacho, quien “reconocía que el cine, además de tener valores culturales, también posee características propias de un producto creado para la explotación comercial, tal vez gracias a los números nada despreciables que la industria enarbolaba en 1942.”⁴ Con la entrada de México en la SGM, Ávila Camacho agilizó las gestiones para catapultar a la cinematografía como sector prioritario.

Como se trató en el capítulo anterior, el acercamiento entre los gobiernos estadounidense y mexicano tuvo a esa industria como rubro clave en el restablecimiento de las relaciones comerciales, así como en la negociación del apoyo diplomático y material hacia los aliados. Así, Ávila Camacho emitió un decreto en 1942 para elaborar un esquema flexible de autorización de inversiones y negocios con capital extranjero vigilando el cumplimiento de un precepto fundamental en la política proteccionista mexicana: “El año siguiente a la promulgación del decreto, la Secretaría de Relaciones Exteriores publicó un listado de las actividades en las que el gobierno controlaría el cumplimiento del precepto del 51 por ciento: radiodifusión; producción, distribución y exhibición de películas de cine.”⁵ En ese tenor, además del Banco Cinematográfico, Ávila Camacho ordenó el cierre del DAPP para dar paso a la Dirección General de Información y a la Comisión Nacional de Asuntos Cinematográficos en 1942. Esto con el objetivo de centralizar la gestión propagandística y financiera del sector y, antes de terminar el sexenio, fue creada la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

En ese contexto tuvo lugar el Convenio ya mencionado con el Departamento de Estado norteamericano y la OCIAA, en cuyas gestiones Miguel Alemán tuvo una participación importante sorteando, además, la difícil relación que tuvo con la embajada estadounidense en su calidad como secretario de gobernación. En cuanto a la estrategia de medios de los gobiernos de Cárdenas y Ávila Camacho, Miguel Alemán no sólo se propuso dar continuidad a las políticas para impulsar el

⁴ Ruiz, “El Noticiario C.L.A.S.A.”, 2020, p. 182

⁵ Martínez, *El despegue constructivo*, 2004, pp. 85-86.



cine mexicano, sino hacer todo lo posible para que esa industria se convirtiera en uno de los pilares ideológicos para su proyecto de nación.

El plan de infraestructura y urbanización que echó a andar el gobierno de Alemán fue proyectado como uno de los rasgos más recurrentes de las películas mexicanas producidas a partir de 1947. A diferencia de los temas de las cintas más exitosas de los años anteriores, es decir, durante los dos sexenios previos, la administración alemanista procuró insertar su visión acerca de un México en proceso de modernización a través del entorno de la vida en las “grandes ciudades”, valiéndose del considerable apoyo estatal que se estaban inyectando en la industria:

Hasta 1947, la atención del cine mexicano se dirige exclusivamente hacia la provincia. La comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. La ciudad existe solamente de manera excepcional. [...] Lo que no estaba dominado por el folklore tampoco tenía nada que ver con la vida urbana. Eran las historias de familia, las adaptaciones de novelas folletinescas del siglo XIX y las añoranzas de la época porfiriana.⁶

En consecuencia, las películas de ese momento distaban de parecerse a aquellas en las que se proyectaba un indigenismo idealizado, como fueron los casos de la ya citada *Redes, Janitzio* (Carlos Navarro, 1935) o de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), con Emilio “Indio” Fernández como protagonista en la primera y como realizador en la segunda y quien, debido al enaltecimiento de un cine nacionalista de corte indigenista, “alcanzaría una fama mundial nunca ganada por ninguno de sus colegas nacionales.”⁷ En palabras de Francisco Peredo:

El final de la guerra marcaba el momento de superar la posición cosmopolita, universalista y patriótica, en que la literatura mundial, la religión o la historia mexicana habían servido para filtrar mensajes sobre la democracia, la libertad, el patriotismo, etc. Se hacía imperante pasar a una etapa en que los contenidos del cine nacional sirvieran más a las necesidades del Estado mexicano y a la que sería la nueva política del cine del país durante el *alemanismo*.⁸

Independientemente de ese estilo de depuración “estética” de la vida rural, resalta el hecho de que ninguno de los gobiernos anteriores haya impuesto su agenda política como parte de la propaganda en el cine como, de hecho, había sido su intención al dotarlo de múltiples recursos:

⁶ Ayala Blanco, *La aventura*, 1988, p. 117.

⁷ García Riera, *Breve historia*, 1998, p. 122

⁸ Peredo, *Cine y propaganda*, 2011, pp. 325-326.



Tal vez el aspecto más asombroso es que ninguna de las reformas radicales del periodo cardenista halló expresión en la cinematografía mexicana. Nada relativo a la nacionalización de los ferrocarriles o el petróleo, el experimento de la autogestión obrera, las milicias de trabajadores, la educación socialista ni ninguno otro de los momentos culminantes del cardenismo se abrió paso hasta el cine.⁹

Por el contrario, la importancia que para la gestión de Miguel Alemán tuvieron los medios de comunicación masiva, tanto escritos como tecnológicos, fue mucho más allá de la cuestión económica. No fue casual, por ejemplo, que la añeja práctica gubernamental de dar “incentivos” económicos para marcar la pauta de lo que debía ser publicado o no en los diarios más importantes de todas las ciudades del país – mejor conocido como el “chayote”- alcanzó su apogeo a partir del gobierno de Alemán, o que el IV Informe de gobierno de este mandatario, enunciado el 1 de diciembre de 1950, haya sido el programa con el que se inauguraron formalmente las primeras transmisiones de la televisión comercial en México.¹⁰

No obstante, el desarrollo del cine mexicano durante el alemanismo estuvo marcado por una falta de coordinación y solidaridad entre sus sectores y sindicatos frente al intento fallido del gobierno por “blindar” a esa industria mediante medidas proteccionistas. Es importante recordar el conflicto sindical de 1945 en el gremio cinematográfico, provocado por los manejos irregulares de Enrique Solís, jefe de la sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), bajo la protección del secretario general, Salvador Carrillo, protegido de la CTM.

Con un activismo sin precedentes, el fotógrafo Gabriel Figueroa y el gremio de actores denunciaron los abusos de Solís y, tras severas riñas –físicas y ministeriales– fue creado el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), con Mario Moreno *Cantinflas*, Jorge Negrete, Andrés Soler y el propio Figueroa a la cabeza, para ocuparse de los largometrajes – contando con la exclusividad de los Estudios Churubusco– dejando al STIC las áreas de distribución y exhibición, según lo dispuesto por el entonces presidente Ávila Camacho.¹¹

⁹ Niblo, *México en los cuarenta*, 2008, p. 63.

¹⁰ Ramírez, “Una historia entrelazada”, 2020, p. 141.

¹¹ García, *Época de oro*, 1997, pp. 25-28.



A pesar de los logros en cuanto a políticas favorables a la institucionalización del cine mexicano, se profundizó el divisionismo en el gremio. La lucha por erradicar la corrupción provocó un ensimismamiento de la industria que sacrificó la innovación en aras de proteger las ganancias y el control exclusivista del STPC a partir de 1945, repercutiendo en una mayor dependencia hacia Hollywood y el gobierno mexicano:

Al final, los productores mexicanos, menos organizados que sus competidores estadounidenses verticalmente integrados y combinados internacionalmente, no pudieron sacrificar sus necesidades de corto plazo por una planificación de largo plazo. [...] el declive de la industria cinematográfica mexicana no se debió a la falta de demanda nacional o internacional de sus películas sino a las presiones aplicadas por Hollywood y el Departamento de Estado, que exacerbaban las debilidades internas.¹²

En lo que respecta a la nueva visión –aparentemente contradictoria– de una economía nacionalista, la industria fílmica fue un aspecto bastante cuidado. En términos de microeconomía, el plan de industrialización contemplaba la inyección de capitales privados en determinados sectores; sin embargo, el gobierno de Alemán impulsó medidas proteccionistas para favorecer las inversiones nacionales y del propio Estado. Si bien los inversionistas extranjeros gozaron de exenciones fiscales y de las garantías que ofrecía un mercado interno cerrado sin la gama de competidores similar a la de sus países de origen, el Estado mexicano buscó que su lugar como máximo inventor de la economía ante la población quedara intacto.

Antes de los objetivos propagandísticos de la administración alemanista para la industria fílmica, estaban los financieros. En 1947 se reestructuró el Banco Cinematográfico, fundado el sexenio anterior, para convertirlo en el Banco Nacional Cinematográfico y, con ello, garantizar la participación de capitales privados y del mismo gobierno, aunque éste era su principal fuente crediticia.¹³ De forma paralela, el gobierno creó la distribuidora Películas Nacionales, con capital del nuevo Banco y de productoras en las que el gobierno era inversionista. Asimismo, en diciembre de ese año fue expedida la ley que creó la Comisión Nacional de Cinematografía, y así ofrecer “alicientes y estímulos por medio de concursos y otros medios afines, para que la producción mexicana eleve la calidad estética de sus películas”.¹⁴

¹² Fein, “Hollywood, U.S.-Mexican” 1994, p. 125. (Traducción mía)

¹³ Rodríguez, “Renovación fílmica”, 2022, p. 91

¹⁴ Citado en García Riera, *Historia documental*, 1993, p. 174.



No obstante, los capitales nacionales fueron insuficientes y se le otorgaron mayores facultades a Nacional Financiera (Nafinsa), creada en 1934 para incentivar la inversión privada a nivel nacional, a fin de fungir como intermediaria entre el gobierno y los grandes inversionistas del extranjero. Esto no sólo con el objetivo de incrementar la inversión en el ámbito industrial, sino de canalizarla hacia las áreas productivas y en zonas geográficas que el gobierno detectara como potencialmente generadoras de desarrollo, como el centro, el norte y el occidente del país.

Aunque esa política contribuyó a la falta de homogenización del desarrollo en el país, la industria cinematográfica se vio bastante beneficiada. La productora Clasa Films Mundiales S. A. –de la que hablaré más adelante– y el Banco Nacional Cinematográfico figuraron entre las principales empresas en las que el gobierno, al finalizar el sexenio de Miguel Alemán, participó como inversionista a través de Nafinsa con 51% y 56.5%, respectivamente.¹⁵ Esa situación frenó el surgimiento de más realizadores, creando un área de confort en el que descansó la industria en décadas siguientes y que propició su abaratamiento. A pesar de que entre 1950 y 1952 hubo un aumento en la producción, fue en detrimento de la calidad de muchas películas al intentar repetir éxitos del estilo de *Allá en el Rancho Grande*, o bien, con segundas versiones de cintas nacionales y extranjeras. Así, se abonó el terreno para la política gubernamental en lo relacionado con la desvinculación de la imagen de “atraso” del nacionalismo revolucionario para adoptar un modelo cultural más acorde con el plan de modernización.

Empero, es importante aclarar que esa tendencia de “desvinculación social” en las tramas ofrecidas por los filmes no cambió de un día para otro con el auge de las temáticas urbanas. La etapa del cine mexicano de principios de los años cuarenta ya referida presentó la “romantización” de la vida rural con la exaltación de postales paisajistas, captadas por la lente del afamado Gabriel Figueroa, y de la figura estoica del indígena mexicano en filmes como *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1944), ambas dirigidas por Emilio Fernández. Desde un ángulo social, la comedia ranchera que alternó desde los años treinta con el cine paisajista-indigenista hasta desplazarlo la década siguiente, mostraba a carismáticos

¹⁵ Martínez, *El despegue constructivo*, 2004, pp. 59-60.



personajes campiranos representados por charros cantantes como un modelo que ostentaba el *statu quo* de las sociedades provincianas. Los protagonistas de esas cintas eran generalmente terratenientes y ganaderos con el tiempo libre suficiente para involucrarse en situaciones dramáticas, cómicas o románticas, mientras que el entorno social fungía como parte de la escenografía ambiental y humana que enmarcaba la trama principal, en su mayoría, empleados de estos patrones, parroquianos de cantinas, asistentes a festividades, etcétera.

Con excepción de aquellas películas en las que se visualizaba el trabajo desempeñado por los personajes identificados con la población indígena, temas como la agricultura, la pesca o las actividades artesanales se difuminaron en las producciones fílmicas para finales de los años cuarenta. A partir de 1946, el cine mexicano llevó a la pantalla representaciones de un consenso favorable a las jerarquías socioeconómicas; aquellos galanes pueblerinos representaban el triunfo de una aspiración y permitían perpetuar el orden imperante revistiéndolo de música y comedia, por supuesto, anulando cualquier indicio de conflicto o disonancia en esas estampas rurales. De ese modo, quedaba de manifiesto una impronta “modernizadora” que la industria cinematográfica quiso imprimir en las películas desde el gobierno de Ávila Camacho, así como la preeminencia que ganó el ámbito urbano como fuente de las temáticas para las películas producidas durante el alemanismo. Tanto Ávila Camacho como Alemán se caracterizaron por la alta valoración de sus respectivas administraciones hacia sus relaciones con la industria fílmica y, sobre todo, con las máximas estrellas del cine.

El símbolo de la unión entre política y la farándula del cine –asociada al medio urbano– fue Mario Moreno *Cantinflas* quien, a partir del éxito de *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940), tuvo un ascenso fulgurante tanto en su carrera de actor como en el sindicalismo.¹⁶ Lo paradójico era que la fama de *Cantinflas* se debía a sus interpretaciones del “pelado” callejero que usaba su encanto picaresco para salir de los embrollos en que se metía, lo cual implicaba desafiar a la autoridad ejerciendo una recatada crítica contra mandos intermedios del Estado encargados

¹⁶ De 1942 a 1944 fue secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y el primer líder del STPC.



de garantizar el orden y la justicia. Por supuesto, la crítica de *Cantinflas* nunca fue más allá de confrontar a tenderos avaros, patrones abusivos, policías o algún juez.¹⁷

Precisamente a raíz del conflicto gremial de 1945, Mario Moreno quedó encumbrado al nivel de los principales dirigentes del oficialismo sindical del país, como el propio Fidel Velázquez, al grado de fungir como el principal enlace entre la industria cinematográfica y los líderes dentro del PRI, la CTM y la presidencia de la República. De hecho, Miguel Alemán lo requirió varias veces como vehículo de relaciones públicas para su gobierno a nivel internacional.

Del lado femenino, María Félix simbolizó otro vínculo del cine con el Estado y las esferas del poder económico. El círculo político y empresarial que se consolidó al amparo del proyecto alemanista para impulsar el desarrollo y la infraestructura fue también el seno que agasajó a las grandes estrellas del cine, y Félix fue la personalidad más favorecida. La figura de la célebre actriz era vista como pilar del puente cosmopolita para la proyección del medio cinematográfico mexicano a nivel internacional desde su consagración en la cinta *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1942), en la que debutó al lado del afamado Jorge Negrete, y en *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes y Miguel M. Delgado, 1943). De ese modo, el éxito de María Félix la llevó a incursionar en producciones cinematográficas en Argentina, España, Francia e Italia.

La culminación de los intereses políticos y mediáticos detrás del estrellato de María Félix llegó con la producción de la película *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), basada en una historia escrita por José Revueltas y que, después de varias modificaciones a la trama original, le fue atribuida al mencionado realizador y al escritor Mauricio Magdaleno.¹⁸ La trama de esa película, en la que puede decirse que cuenta con la participación “a cuadro” de Miguel Alemán, gira en torno a una maestra rural a la que el presidente de la República en persona le confiere la misión

¹⁷ Otro ejemplo de la etapa temprana del “Mimo de México” fue la película *El gendarme desconocido* (Miguel M. Delgado, 1941), en la que el cómico hizo una ridiculización de la policía que llegó a molestar a las autoridades del entonces Distrito Federal, pero que sólo quedó en una interpretación burlesca sin que ello implicara “un llamado a una visión política o social alternativa”. Véase: Niblo, *México en los cuarenta*, 2008, p. 65.

¹⁸ Peredo, “La dramática fílmica”, 2019, pp. 52-54 y 87-112.

de llevar la educación a un pueblo marginado que le da nombre al filme.¹⁹ Esta cinta, que se desarrolla en un pauperizado ambiente rural, contiene múltiples elementos propagandísticos que apuntan a la necesidad de sacar al país adelante bajo las directrices del nuevo gobierno. Por ejemplo, el antagonista de la historia es un cruel cacique exvillista convertido en autoridad que mantiene asolada a la población, en su mayoría indígena, a la que incluso le impide tener acceso al agua. Así, es retratada una imagen del “lastre revolucionario” representado por jefes locales trasnochados como el verdadero freno para el desarrollo y modernización del país en los rubros de salud y educación. Por otro lado, resalta la figura de Benito Juárez como el indígena ejemplar que dejó atrás la pobreza y la ignorancia para convertirse en presidente de México y que, por si fuera poco, se trata de un abogado.

Otro apunte interesante sobre esta película es la representación paternalista y patriótica del presidente Miguel Alemán, tanto en el discurso visual como oral, como la encarnación misma del país que apela al apoyo de los “buenos mexicanos” a su proyecto para “salvar a nuestro pueblo”. Al final de su encomienda, el presidente le expresa a la valerosa maestra: “Tenga la seguridad de que no estará sola; México y yo estaremos con usted”.

Otra parte de esa fórmula “nacionalista” en el cine lo constituyó el cine urbano, reforzado por una suerte de estancamiento que experimentó esa industria debido a la zona de confort propiciada por la bonanza económica al ralentizar el surgimiento de nuevos realizadores y dejar de arriesgarse a desarrollar temas novedosos. La esperanza de mantener un público cautivo que diera autosuficiencia a la industria fílmica nacional se combinó con la intención de las productoras – secundada por la censura oficial– de introducir el medio ciudadano en las películas para dar lugar al *boom* del cine de prostitutas o “de rumberas” entre 1948 y 1952.

¹⁹ Sin que aparezca su rostro de frente, el mandatario recibe a la protagonista en su oficina mientras enuncia un discurso cargado de elementos patrióticos y políticos que apuntan al plan de su gobierno para “iniciar la transformación de México”. De hecho, en una parte de esa secuencia, se aprecia la gran silueta del perfil del gobernante mientras se dirige a la profesora Rosaura Salazar, personaje interpretado por María Félix. Aunque hay autores como Niblo que señalan que el personaje del presidente es interpretado por el mismo presidente Miguel Alemán, García Riera refiere que quien aparece en la película en realidad es el actor Manuel Dondé, que tenía cierto parecido físico con Alemán y que también participa como uno de los secuaces de “Don Regino”, el villano interpretado por Carlos López Moctezuma. García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1986*, 1987, pp. 108-109.

La industrialización en México generó un aumento de la emigración del campo a las ciudades que se reflejó en el poblamiento acelerado de las localidades con mayor desarrollo urbano a lo largo del país y, por ende, en una creciente población obrera.²⁰ Así, el deseo de ascender a las clases medias eran aspiraciones con un fundamento tangible que podría observarse en la generación de empleo y el aumento de los salarios. Así, el hecho de que en esta época las familias obreras comenzaran a acceder a algunos servicios y lugares de esparcimiento puede identificarse como el inicio de un fenómeno que, poco a poco, fue forjando una cultura de la recreación que, en los años posteriores del llamado “milagro mexicano”, detonó de una manera más uniforme la dinámica económica y social que encumbró a las industrias culturales y del entretenimiento.

Así fue como el cine de cabaret o de arrabal tuvo un fuerte impulso a través de los medios, incluso los escritos, llegando a su nivel de producción más alto en el año 1950, cuando fueron realizadas 50 películas, después de que en 1946 se habían producido sólo tres, trece en 1947, 25 en 1948, y 47 cintas en 1949.²¹ Este género, en el que destacaron como principales exponentes las actrices cubanas María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, así como las mexicanas Meche Barba y Lilia Prado, selló la pretensión del gobierno y de las empresas productoras de ofrecerle a las audiencias un cine acorde con nuevas aspiraciones de un estilo de vida vinculado al ascenso social.

Por otro lado, desde el punto de vista comercial, este género contribuyó a detonar la industria musical y a los artistas exponentes del ambiente “cabaretil”. Como principal atractivo, este elemento complementó la relativa pobreza argumentativa de la mayoría de esos filmes como Agustín Lara, Toña la Negra, Pedro Vargas, Dámaso Pérez Prado, entre otros.

²⁰ Durante los años cuarenta, la población urbana creció en 2.8 millones de habitantes, de los cuales el 58.7% provino de las migraciones del medio rural mientras que, para la década de 1950, el crecimiento urbano fue de 4.9 millones de habitantes, de los cuales el 63.9% correspondió a migración rural. Esta proporción equivale al crecimiento en un 6% frente al 2.8% observado durante la década de 1930. Véase: Alba, *La población de México: evolución y dilemas*, México, El Colegio de México, 1979, pp. 86-88.

²¹ García Riera, *Breve historia*, 1998, p. 154.

Para Carlos Monsiváis, los años cuarenta fueron un limbo de la sociedad en el que ya no era tradicional, pero todavía no era moderna, por lo que el culto a la figura de la prostituta en el cine se tomó como una imagen “moralizadora”.²² Incluso Emilio “Indio” Fernández, director simbólico del cine indigenista-nacionalista desde los años treinta, incursionó en el cine de prostitutas con películas como *Salón México* (1949) y *Víctimas del pecado* (1951), en las que retrató la vida de las mujeres dedicadas al trabajo en los cabarets y centros nocturnos como una travesía tortuosa en un medio ciudadano dominado por hombres.

Con el crecimiento de las urbes que se experimentó en esta época, vino la proliferación de los salones de baile, cabarets y burdeles que transformaron la dinámica social y económica en torno a la vida nocturna de la ciudad, a la que se sumó la naciente burocracia de clase media:

En la etapa alemanista, la corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento de la penetración de capital extranjero, el desarrollo de la industria con o sin chimeneas y el saqueo de los recursos naturales, celebran su esplendor en una épica prostibularia. [...] El rastacuerismo es la vivencia más democrática de la clase media en auge económico. El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo. Hay un nuevo *fiat lux*.²³

En su notable mayoría, las representaciones de la vida urbana/nocturna en estas películas intentaron reflejar un ambiente ciudadano en el que la pobreza era un elemento que dotaba de valentía y bondad a los personajes que la encarnaban afrontando el dolor de la vida cotidiana. Ejemplo de ello es la filmografía del realizador Ismael Rodríguez desde los años cuarenta. El drama retratado en sus películas que recreaban ambientes urbanos ponía a sus protagonistas, ya fueran hombres o mujeres, como personajes que encaraban con carácter las adversidades y peligros de la “gran ciudad”. En otras palabras, una representación del precio que la sociedad urbana mexicana pagaba como parte de los costos de la modernidad: la trilogía de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (1948), y *Pepe el Toro* (1953).

Otra vertiente importante de ese cine urbano fue el melodrama familiar, rubro en el que se inscribieron varias películas de la segunda mitad de los años cuarenta. En cintas como *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar, 1948), *La familia Pérez*

²² Monsiváis, “Sociedad y cultura”, 1990, p. 269.

²³ Ayala Blanco, *La aventura*, 1988, pp. 146-147.



(Gilberto Martínez Solares, 1948), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949) y *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950). Sobre esta última, es importante ahondar un poco en su trama, ambientada en una época en la que recién terminó el Porfiriato. Se trata de una familia acomodada cuya hija mayor, interpretada por la actriz de origen argentino Marga López, se compromete en matrimonio con un militante socialista que se niega a casarse por el rito católico debido a sus “impedimentos ideológicos”, lo cual desata un gran escándalo. Lejos de ser una película con tintes anticomunistas, lo que destaca es la manera en que queda plasmada una disputa entre los valores de la tradición y la modernidad en un espacio tan privado como el seno familiar mexicano.

Esa familia tradicional, encabezada por unos autoritarios padres interpretados por los actores Sara García y Fernando Soler, se presenta como una especie de microcosmos que refleja las desavenencias entre un pasado que representa valores –a la vez que cerrazón– y un presente imbuido de cambios. A pesar de tenerla como contexto, la “época anterior” es leída y proyectada como parte de una etapa de retroceso, por lo que la adaptación a los nuevos tiempos se torna una acción necesaria o deseable. De hecho, es viable identificar esa cinta como una respuesta a las películas de añoranza porfiriana que habían proliferado la década anterior, es decir, una contraparte que veía con reservas al pasado, como parte de algo “negativo” y antagónico.

Otro recurso empleado en la explotación del ámbito urbano fue la incorporación de estrellas del género ranchero en historias de ciudad, como fue el caso del mismísimo Pedro Infante, por entonces ya con una carrera bastante consolidada tanto en la industria musical como en la cinematográfica, y de Luis Aguilar, apodado “El Gallo Giro” dada su exitosa trayectoria en el cine y la música rancheros. Ambos protagonizaron las películas *A Toda Máquina* (A.T.M.) y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, realizadas por Ismael Rodríguez en 1950. Esas películas muestran fehacientemente las posibilidades de ascenso social cuando los protagonistas, agentes de tránsito del entonces Distrito Federal, son capaces de establecerse y llevar una vida relativamente cómoda gracias a su trabajo como servidores públicos, es decir, como parte de la moderna burocracia. Esto no

equivale a señalar, por supuesto, que la movilidad social fuera una realidad desde los primeros años del plan de industrialización y urbanización del gobierno; sin embargo, el cine, junto con otros agentes sociales y educativos, fungió como mediador para cultivar ese ideal, sobre todo entre aquellos públicos que habían migrado del medio rural a las grandes ciudades. Así, las clases medias urbanas – sobre todo las nuevas– ocuparon un lugar privilegiado en las producciones cinematográficas a partir de 1948, con el auge de las nuevas políticas desde el gobierno a favor del impulso y proteccionismo hacia esa industria.

Por último, el cine cómico también arrojó a otro exponente del ambiente urbano-arrabalero: Germán Valdés *Tin Tan*. Este actor y cantante con raigambre fronteriza en Ciudad Juárez, Chihuahua, se convirtió en un ícono de la cultura urbana que, en cierto modo, fungió como contrapeso de lo que *Cantinflas* había representado en años anteriores en cuanto a la relación de la farándula del cine con el poder político y económico. En cintas como *Calabacitas tiernas* (1948), *El rey del barrio* (1949) y *El revoltoso* (1951), todas ellas dirigidas por Gilberto Martínez Solares, *Tin Tan* dio muestra de una notable versatilidad para representar distintos ángulos de la vida urbana en la que es posible, mediante el ingenio y la buena fortuna de sus personajes, acceder a mejores condiciones de desarrollo, aunque en su caso sea de manera efímera.

Otros cómicos que también destacaron en dicho género bajo esas ópticas del ámbito ciudadano fueron Adalberto Martínez *Resortes* y Antonio Espino *Clavillazo*. Siguiendo en parte de la tradición heredada por el actor de carpa Jesús Martínez *Palillo*, ambos comediantes también llevaron a la pantalla historias vinculadas con la bondad y la adaptabilidad de la gente que migraba a las grandes urbes y en las que era posible superarse para poder “progresar”, y no únicamente sobrevivir. Por supuesto que la crítica ejercida en esas películas se limitaba al aspecto social y, a diferencia de la obra de *Palillo*, jamás se dirigió a autoridades de la alta esfera política. De hecho, el mismo *Resortes*, quien ya tenía en su haber películas exitosas sobre el medio urbano como *Confidencias de un ruletero* (Alejandro Galindo, 1949) y *Barrio bajo* (Fernando Méndez, 1950) protagonizó el filme *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1951), en el que interpreta a un obrero ingenuo que,

sin querer, participa en los actos delictivos perpetrados por un grupo criminal que se hace pasar por un sindicato combativo que hace un uso indiscriminado del léxico propio de las organizaciones políticas y sociales de izquierda: el proletariado, la lucha contra la propiedad privada, la igualdad social, etcétera.

Esta película plasma una caricatura de la lucha social y sindical mexicana con contrapartes a modo: la comunidad, el empresariado y el Estado son benévolos, permisivos y solidarios, en contraste con los criminales que logran engatusar al protagonista mediante un atractivo discurso “comunistoide”. Aunque el final aclara que no se trataba de comunistas auténticos, se logra el cometido de imprimir una imagen negativa de aquellos grupos que se proponen ir “en contra del sistema” y, con ello, servir al objetivo de despolitización trazado por las cúpulas.²⁴

Un caso opuesto fue *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), una composición “distópica” de vida de los sectores bajos de la sociedad capitalina. La trama transcurre entre el centro del entonces Distrito Federal y otras locaciones que recrean escenas de una severa pobreza y marginación social en la que los personajes principales, jóvenes de entre 15 y 20 años aproximadamente. La atmósfera de miseria económica y humana es construida precisamente por esos muchachos que sobreviven en la gran urbe valiéndose de su astucia y de prácticas antisociales y violentas que distan de lo retratado por Ismael Rodríguez en sus exitosas idealizaciones de la pobreza. En ese sentido, la despolitización social a la que aluden varios especialistas y cronistas de la época se basó en la obediencia con la que, a pesar de denotar una doble moral, hacía posible la redención de los “buenos mexicanos”. Debido a ello, argumentando que la película había causado gran indignación social basándose en las críticas de la prensa, la secretaría de Gobernación ordenó retirarla de la cartelera sólo tres días después de estrenada.²⁵

²⁴ El productor fue el estadounidense Richard K. Tompkins, exgerente de los Estudios Churubusco con vínculos en el gobierno de su país y con *RKO Radio Pictures*, empresa que trató de participar en la industria fílmica desde 1942 enfrentándose a la resistencia del gobierno mexicano. En 1952, Tompkins fue comisionado por el Departamento de Estado para crear una productora en México que desarrolló un proyecto de caricaturas con propaganda anticomunista que, finalmente, no tuvieron salida al público. Véase: Sergio Ortiz Romero, “Guerra Fría cultural y propaganda en México. Los cortometrajes anticomunistas de *Dibujos Animados S.A.*, 1952-1954”, Tesis de licenciatura, UNAM, 2022.

²⁵ Sánchez *et al.*, *Los Olvidados*, 2004, pp. 35-37.



Por otro lado, el gobierno y la industria cinematográfica acordaron reducir lo más posible los costos de las producciones y afrontar la competencia de Hollywood que, tras de la SGM, se propuso recuperar el mercado internacional. Ese fue también el origen de los filmes llamados “churros”, denominados así en el argot cinematográfico debido a la rapidez y a lo económico de su elaboración, lo cual contó con la colaboración del negocio de la exhibición en el país controlado por el grupo conformado por el estadounidense William O. Jenkins, y los poblanos Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.²⁶ La Ley de la Industria Cinematográfica decretada en 1949, promulgada hasta 1951, trató de limitar el papel de los monopolistas dentro de las áreas de producción y distribución, aunque con poco éxito. Lamentablemente, esas medidas provocaron, como se ha señalado, el estancamiento corporativo, cualitativo, e incluso cuantitativo del sector, si incluimos la escasa generación de nuevos talentos en la dirección cinematográfica.²⁷

Por tanto, la política cinematográfica del gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) configuró una nueva medida para tratar de hacer frente al predominio del sector de la exhibición, acaparado por el grupo Jenkins, en el negocio fílmico. Así, se nombró a Eduardo Garduño como director del Banco Nacional Cinematográfico en 1953, quien implementó un plan –llamado posteriormente “Plan Garduño”– para tratar de organizar a los productores y distribuidores y hacer un frente contra el poder económico de Jenkins y sus socios. Los créditos de ese Banco otorgados para la producción de películas dependerían del sector de distribución.

No obstante, el Plan Garduño se mostró incapaz de evitar que los productores, que tenían sólidos vínculos con los exhibidores, se hicieran de acciones de las distribuidoras privadas. Con ello, el grupo Jenkins logró redondear sus intereses para seguir teniendo influencia en todos los ámbitos del negocio cinematográfico gozando de presupuesto público, situación que se prolongó hasta mediados de los años sesenta:

²⁶ Para 1949, Jenkins mantenía el monopolio del 80% de las salas cinematográficas de todo el país, con lo que ejercieron una fuerte influencia sobre los productores de cine.

²⁷ Entre 1946 y 1950, únicamente debutaron cinco nuevos directores: los mexicanos Matilde Landeta, Rogelio A. González y Zacarías Gómez Urquiza, así como el chileno Tito Davison y el español Luis Buñuel. Véase: García Riera, *Breve historia*, 1998, pp. 173-174.



Al ser los productores accionistas de las distribuidoras Películas Mexicanas, Películas Nacionales y de CIMEX, resulta que pueden concederse créditos a sí mismos sin garantías ni supervisión adecuada de ninguna especie, lo que descapitaliza al Banco (Nacional Cinematográfico), permite la obtención de ganancias extraordinarias al inflar los presupuestos y embolsarse las diferencias que resultan de los costos reales de producción.²⁸

A pesar de que este mecanismo mantuvo a flote el volumen de producción, llegando a un promedio de cien cintas por año durante el resto de los años cincuenta, y permitió la sobrevivencia de la industria fílmica gracias a un mercado relativamente cautivo, en términos creativos se limitó considerablemente su capacidad para crecer e innovar.²⁹ El predominio del cine urbano sobre el rural continuó, precisamente, hasta el año en que se puso en marcha el Plan Garduño.

Empero, el cambio de gobierno trajo otras prioridades, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino en la política pública en cuanto a la regulación de la vida nocturna de las grandes ciudades del país. Ante el aumento del gasto público a lo largo de la administración de Alemán que, de 1946 a 1952, pasó del 38% al 48%,³⁰ así como el crecimiento de la inflación que conllevó a la devaluación del peso mexicano en 1954, la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se trazó como meta moderar ese rubro de la economía y “sanear”, no únicamente las finanzas públicas en general, sino todos los ámbitos de la vida pública.³¹

Desde sus inicios, el gobierno ruizcortinista se propuso llevar a cabo una política de austeridad y de “moralización”, tanto de la función pública como de las finanzas del país, luego de los malos cálculos de la gestión anterior, confiada en la llegada de capitales extranjeros que nunca llegaron en la proporción esperada para compensar los múltiples desequilibrios financieros, industriales y de infraestructura generados como parte de la gran “promesa de modernización”. En consecuencia,

²⁸ Dávalos, “El cine mexicano”, 2008, pp. 82-83.

²⁹ Rodríguez, “Renovación fílmica”, 2022, p. 92.

³⁰ Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, pp. 134-135.

³¹ Si bien especialistas como Enrique Cárdenas Sánchez adjudican la devaluación a factores externos, como la guerra de Corea y la entrada de capitales especulativos que provocaron el exceso de moneda en circulación (Véase “El mito del gasto público deficitario en México (1934-1956)” en *El trimestre económico*, vol. 75, núm. 300, octubre-diciembre 2008, pp. 809-840), la estrategia de seguir incrementando el gasto público representó una medida que puso en riesgo el plan económico del gobierno de Alemán que, hasta los últimos meses, esperó la llegada de capitales de inversión sólida en una proporción que, finalmente, no resultó suficiente. Véase Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, pp. 117-142.

la “industria” de la diversión nocturna de la ciudad se vio afectada por la política moralizadora emprendida por el gobierno, a través de Ernesto P. Uruchurtu, quien fungió como regente del Distrito Federal durante más de dos sexenios, es decir, entre 1952 y 1966.³²

Por supuesto que esa ola censora alcanzó a la industria cinematográfica, considerada por el régimen capitalino como fuente para la difusión del libertinaje: “Cuando su cinta *Viridiana* fue prohibida en México, (el productor cinematográfico Gustavo Alatríste) acudió con su amigo Salvador Novo, quien prestó su teatro para la exhibición de la película; el recinto fue clausurado por el entonces regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu.”³³

De tal suerte que, del centenar de películas producidas en 1953, 81 eran urbanas; sin embargo, para el año siguiente se registraron 60 urbanas por 40 del ámbito rural, lo cual resultó un indicador de que la pauta alemanista se había desgastado y de que la industria cinematográfica recurrió a la vieja fórmula sostenida por un público pretendidamente cautivo: “Otra vez, pues, se acudió al cine ranchero para enfrentar una situación difícil. Además, se quiso creer que la clase media encontraría interés en un cine más ligero, y de ahí una radical variación en los porcentajes de dramas y comedias a finales del lustro.”³⁴

En cuanto a la “supervisión oficial” llevada a cabo por el gobierno, a partir de la presidencia de Ruiz Cortines, y en los años siguientes, se recrudesció la política censora de la Secretaría de Gobernación. La censura se ejerció formalmente desde el sexenio de Cárdenas a través del DAPP, aunque no fue sino hasta el 19 de septiembre de 1941 cuando el gobierno de Ávila Camacho decretó un Reglamento de Supervisión Cinematográfica, consistente en 18 artículos para que el gobierno ejerciera el control sobre la exhibición de películas.

³² Conocido como “el regente de hierro”, Uruchurtu dio continuidad a la creación y modernización de la infraestructura urbana y comercial de la capital del país, aunque con una clara consigna: imponer una suerte de “censura moral” a través de la Cruzada de la Decencia Teatral que se fue contra los espectáculos ofrecidos en la ciudad de México. Con el cierre de cantinas, prostíbulos y centros nocturnos, incluidos los más importantes, como el Salón México, Uruchurtu hizo cumplir las disposiciones dictadas por el presidente Ruiz Cortines de “impulsar el cultivo de los valores cívicos” y “mejorar la moral administrativa y pública de México”. Cohen, *Uruchurtu*, Vol. I, 2023, pp. 201-215.

³³ “Murió Gustavo Alatríste, productor de *Viridiana* y las últimas cintas de Buñuel”, *La Jornada*, 26 de julio de 2006, p. 34.

³⁴ García Riera, *Breve historia*, 1998, p. 187.



Ese reglamento se integró posteriormente como el Capítulo Décimo de la Ley de la Industria Cinematográfica, promulgada en agosto de 1951. En dicho capítulo se reunieron las facultades de la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Cinematografía, para controlar, verificar y autorizar la producción fílmica mexicana e internacional para su exhibición al público, tanto en términos cuantitativos como cualitativos.

Un antecedente de ese tipo fue el *Screen Guide for Americans*, un manual difundido en Hollywood, cuya autoría fue adjudicada a la escritora Ayn Rand. No obstante, había diferencias sustanciales, como el hecho de que el documento estadounidense fue elaborado por la propia industria fílmica y no por el gobierno, además de que el manual de Rand mencionaba explícitamente que esas normas para la realización de películas tenían como objetivo evitar la propaganda a favor de los comunistas que pudiera transmitirse a través de sus producciones.

El reglamento cinematográfico, en cambio, ponía énfasis en aspectos que tenían que ver con un control social de índole moral, y no tanto contra cierto tipo de propaganda, como ataques al orden y a la paz públicos, hacer apología del delito o, en última instancia, incitar al desafío de las instituciones “cuando se injurie a la Nación Mexicana y cuando se excite o provoque directa o indirectamente al Ejército y a la desobediencia, a la rebelión o la dispersión de sus miembros o a la falta de otro u otros de sus deberes, o se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión, o a la desobediencia de las leyes o mandatos legítimos de la autoridad.”³⁵

Durante el sexenio alemanista, la cautela en torno a las películas, sobre todo las que trataran temas relacionados con la Revolución u otras etapas históricas “sensibles”, consistía en un temor a que se filtrara propaganda comunista. Finalmente, al coincidir con la época del Macartismo y de la euforia anticomunista que se vivía en los Estados Unidos, la censura oficial fue bastante minuciosa al grado de retrasar por demasiado tiempo el estreno de varias películas, incluidas las de procedencia norteamericana.³⁶

³⁵ De la Vega, *Cine, política*, 2017, pp. 22-23.

³⁶ Peredo, *Cine y propaganda*, 2011, p. 373.



Para 1953, esta actividad del Estado llegó al grado de asociarse con la campaña moralizadora que encabezaron Acción Católica Mexicana y la Legión Mexicana de la Decencia contra “películas y teatros de revista inmorales”. En el caso del cine, la alianza entre el gobierno, a través de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, y la Legión Mexicana de la Decencia rindió frutos con la censura de un sinnúmero de películas mexicanas y extranjeras durante los años posteriores.

A partir de 1954, con este viraje institucional, financiero y temático en la producción de películas inició la etapa de declive de lo que fue la llamada “época de oro”. Por otra parte, daba inicio también la competencia del cine con la televisión, luego de que comenzaron a operar comercialmente, a partir de ese año, las concesiones otorgadas por el gobierno. Por lo tanto, la reconfiguración del sistema político con la administración de Miguel Alemán proyectó al priismo como un molde del estilo de vida y comportamiento, no sólo del sector político, sino de varias capas de la sociedad. Eso incluyó permisividad de cacicazgos, el respeto irrestricto a las jerarquías dentro de las estructuras sindicales y corporativas, así como prácticas de corrupción que aceitaron los engranajes de la maquinaria burocrática operada desde el gobierno y la cúpula del PRI.

Por supuesto, sería un desacierto generalizar la idea de que toda la población, en esta etapa, tenía la posibilidad de asistir con cierta regularidad al cine, o a cualquier otro espectáculo o medio de esparcimiento público. No obstante, la “normalización” de ciertas prácticas obedeció a una reproducción a escala de las dinámicas políticas entre las altas esferas a las que muchos sectores de la población podían acceder vía la CTM, la CNC o la CNOP. La gente de las clases bajas que conseguían ir al cine de vez en cuando tuvo como referente a esas capas medias que recibían, de manera un poco más inmediata, los beneficios de pertenecer a la estructura partidario-corporativa. Como lo expresa Carlos Martínez Assad, “el mexicano medio, los trabajadores y los vagos de la ciudad nunca se sintieron tan identificados y tan cerca de esa realidad-ficción que el cine de Ismael Rodríguez les propuso.”³⁷

³⁷ Martínez Assad, “El cine”, 1986, p. 359.



De ahí que la consecución de favores, dádivas, y hasta oportunidades laborales por parte de quienes se adhirieron a los mecanismos clientelares bajo el cobijo del PRI se convirtiera en una suerte de aspiración social proyectada en la pantalla. De hecho, también es prudente el hecho de considerar que, para una proporción importante de estos públicos, ir al cine representaba la posibilidad de “buscar un consuelo” ante su situación a través de la comedia, los musicales o el melodrama que “dulcificaban la pobreza” (Luis Buñuel *dixit*).

Resulta claro que sólo algunos sectores contaban con las condiciones económicas y materiales necesarias para promover una cultura de la recreación, en un sentido estricto, lo cual implica hacer una distinción con respecto del significado que esa actividad tuvo para los segmentos socioeconómicos menos favorecidos. Es como pensar que, dentro de la verticalidad de la gran estructura priista, la militancia y las élites hubieran gozado del mismo nivel de acceso a las diversiones públicas; no obstante, el ascenso social permaneció como un anhelo tenaz en muchas películas realizadas durante este periodo.

En ese sentido, la “estética de la consolación” que ofrecía ese cine, definida así por Carlos Monsiváis,³⁸ equivalía a una especie de refugio para un sector importante de la población para evadirse de sus problemas y, al mismo tiempo, una ventana a través de la cual visualizara una promesa de bienestar y de progreso personal o familiar. Este fenómeno fue aprovechado por la industria fílmica para la construcción de “públicos modelo”, lo cual será retomado después de definir a los actores políticos detrás de la producción de los noticieros cinematográficos.

2.2 Los noticieros cinematográficos mexicanos: orígenes y realizadores

A pesar de ser un tema poco valorado en el campo historiográfico del cine, incluso a nivel internacional, los “cortos” o noticieros fílmicos representaron la gran catapulta del fenómeno primigenio de la cinematografía para su expansión y consolidación como industria. Su realización desde finales del siglo XIX implicó una complejidad,

³⁸ Monsiváis, *A través del espejo*, 1994, pp. 106-115.



tanto inusitada como inédita, mezclando un sinfín de elementos técnicos, estéticos y narrativos que, de hecho, sirvieron para nutrir al formato “punta de lanza” de su evolución como industria desde sus primeros años: el largometraje de ficción.

La filmación de lugares y personas en su cotidianidad inició prácticamente desde el inicio mismo de la cinematografía en Europa. El que ha sido considerado el padre de dicha tecnología, el británico William Friese-Greene, captó en sus primeras filmaciones de 1889 a personas comunes y corrientes transitar por Hyde Park de camino a la misa dominical. Posteriormente, en 1895, los hermanos franceses Auguste Marie y Louis Jean Lumière incluyeron en su primera presentación fílmica en París escenas fugaces de obreros saliendo de una fábrica de su propiedad que titularon *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon), de unos 46 segundos de duración. El electricista inglés y pionero del cine, Robert W. Paul, repitió la fórmula durante los últimos años del siglo XX al filmar situaciones comunes como limpiabotas trabajando en las calles de Londres o a gente pasear por la costa de Dover, al sureste de Inglaterra.³⁹

De ese modo, el registro fílmico de personas anónimas o “comunes” tuvo un gran atractivo entre el público que podía hallar una identificación automática de sí mismo en las imágenes silentes exhibidas por los primeros cinematógrafos. Esa atención fue canalizada hacia las piezas más complejas producidas por una industria cinematográfica naciente muy poco tiempo después.

Esta clase de filmación fue replicada por el francés Georges Méliès, otro gran pionero e innovador de la cinematografía primigenia, quien adaptó otras técnicas como efectos especiales y la “recreación” de acontecimientos relevantes en el ámbito político de Europa y de los Estados Unidos como el hundimiento del acorazado *Maine* en 1898, o la coronación del rey Eduardo VII en 1901.⁴⁰ No obstante, las escenas de vida cotidiana o familiar fueron muy recurrentes en las primeras piezas realizadas por Méliès y por los pioneros del cine en Europa.⁴¹

³⁹ Fielding, *The American newsreels*, 2006, pp. 3-4

⁴⁰ González, *Méliès*, 2001, p. 12.

⁴¹ De hecho, su primera película estrenada en 1896, *Une partie de cartes* (Una partida de cartas), que a su vez era una segunda versión del filme de Louis Lumière del mismo año, corresponde a la filmación de 67 segundos de una escena del propio Méliès y algunos de sus familiares sentados a la mesa de un jardín mientras juegan a las cartas.

En los Estados Unidos, el debut de ese cine se llevó a cabo en la ciudad de Atlanta, Georgia, en 1895 por el inventor Thomas Armat y el cazador de patentes Thomas A. Edison, para poner en marcha el “phantoscopio” o “vitascopio”. Dicho artefacto emitía secuencias de imágenes en una pared o pantalla, prácticamente sin intermitencias, y sus creadores mostraron obras inspiradas en la del británico Robert W. Paul. Esa proyección se convirtió en la primera en ser realizada comercialmente en ese país, aunque el avance de la tecnología cinematográfica al finalizar el siglo XIX provocó que ese aparato y otros más, como el “kinetoscopio”, se volvieran obsoletos rápidamente con la importación del cinematógrafo perfeccionado por los hermanos Lumière.

El paso de ese cine silente al que podemos definir como el reportaje o noticiero cinematográfico, en el sentido formal, se dio en Francia con Charles Pathé y la fundación de la sociedad *Pathé Frères* (Hermanos Pathé) en 1896. Con la empresa de los hermanos Pathé, inició la industrialización del cine en Europa que, como se ha señalado, tuvo como base piezas que mezclaban escenas “realistas” y la dramatización –dada la dificultad para trasladarse al lugar de los acontecimientos referidos– que dieron origen a los noticieros cinematográficos.

Durante los primeros años del siglo XX, Charles Pathé, después de comprar las patentes de los hermanos Lumière, se estableció en Inglaterra en 1902, lugar donde otros pioneros como Cecil Hepworth, Sagar Mitchell y James Kenyon seguían perfeccionando sus técnicas de filmación. Tras invertir en la venta e innovación de aparatos de cine europeos y norteamericanos, Pathé creó en 1907 el que se conoce como el primer noticiero cinematográfico en el mundo, *Pathé-Journal*, que se enfocó en el registro, edición y exhibición de material filmado con una duración original de cuatro minutos en promedio y se exhibía de forma quincenal.

Además de expandir su negocio al sector de la exhibición, Pathé marcó una gran diferencia con respecto a sus competidores institucionalizando el mercado de los noticieros cinematográficos a partir de 1910. Con la fundación de la productora *Pathé News*, especializada en la elaboración de noticieros cinematográficos, conformó un gran monopolio creando varias agencias alrededor de Europa y en algunas ciudades de los Estados Unidos.

En sus inicios comerciales, los noticiarios cinematográficos representaron un género aparentemente estático y sin muchos cambios en cuanto a contenidos, los cuales se centraron en la realización de dramatizaciones de visitas de Estado, eventos deportivos, festividades comunitarias, accidentes, desastres naturales y anécdotas “curiosas”. Esto permitió que el formato pudiera competir a la par con el incipiente cine de ficción, debido a su atractivo para un público bastante amplio y ávido tanto de información como de entretenimiento visuales:

Como forma de periodismo, el noticiario cinematográfico proporcionó cobertura noticiosa predominantemente fotográfica mucho antes que los periódicos y las revistas, y de sus entrañas surgió el periodismo cinematográfico mucho más sofisticado y completo que vemos hoy en la televisión.⁴²

Por otro lado, el camino a la producción de noticieros en los Estados Unidos siguió una ruta más larga, toda vez que *Pathé News* acaparó el mercado de manera casi intempestiva. Los inicios de la cinematografía, al igual que en Europa, se dieron con la filmación de escenas cotidianas y de acontecimientos importantes o “actualidades”.⁴³ La empresa de Thomas Edison, *Edison Company*, se alió con otros inversionistas para continuar innovando los aparatos cinematográficos. Asimismo, se dedicaron también a la producción de cortometrajes informativos sobre acontecimientos como eventos deportivos, la llegada y salida de pasajeros en las principales estaciones del tren del país, o la inauguración del gobierno de William McKinley en 1897, la primera en ser filmada y proyectada ante un público.

En ese mismo año surgieron otras dos empresas que, con *Edison Co.*, encabezaron la producción de los que podríamos calificar como los primeros noticieros estadounidenses y que, incluso, colaboraban entre sí en la innovación tecnológica: *American Mutoscope and Biograph Company*, de William K. L. Dickson, y *Vitagraph Company of America* en 1900, de James Stewart Blackton, Albert E. Smith y William T. Rock. Dichas productoras tuvieron una actividad importante realizando dramatizaciones fílmicas de la Guerra Hispano-americana con gran éxito entre la población estadounidense, como ya se mencionó en el primer capítulo.

⁴² Fielding, *The American Newsreels*, 2006, p. 4. (Traducción mía)

⁴³ Un campo vasto de esa primera cinematografía fue la filmación de peleas de box callejeras que, a inicios del siglo XX, eran uno de los espectáculos más populares en sectores de la clase media y baja. *Ibíd.*, pp. 12-14.

En ese mismo tenor, el ya aludido magnate y precursor del “periodismo amarillista” de aquella época, William Randolph Hearst, incursionó en los noticieros fílmicos en 1914 con *Hearst Metrotone News* que, dos décadas después, fue conocido como *News of the Day*. Ese noticiero, que tenía el soporte material de la Hearst Corporation y del International News Service, su agencia informativa que competía directamente con las dos más grandes de Estados Unidos –Associated Press y United Press–, incorporó el sonido a su producción a partir de los años treinta y logró mantenerse vigente en las salas de cine hasta 1967.⁴⁴ De ese modo, la entrada del sector de los noticieros cinematográficos al ámbito internacional se dio desde principios del siglo XX mediante la cobertura de las visitas del presidente Theodore Roosevelt y otros funcionarios de Estados Unidos a Cuba y a las Filipinas. Asimismo, junto con *Pathé*, las compañías estadounidenses filmaron gran parte de las campañas militares británicas durante la Segunda Guerra Bóer (1899-1902) contra los movimientos independentistas en el sur de África.

La Gran Guerra (1914-1918) fue una gran oportunidad para la naciente industria de los noticieros cinematográficos. Para entonces, tanto *Pathé* como las productoras estadounidenses habían acumulado experiencia para filmar en el campo de batalla, además de que sus equipos contaban con las adecuaciones tecnológicas más avanzadas del momento. En esa cobertura, *Pathé* cambió el nombre de sus noticieros por el de *Pathé Animated Gazettes* con lo que, de manera oficial, entró a competir de forma directa con la prensa escrita internacional. Por su parte, las productoras estadounidenses explotaron la “recreación” de eventos noticiosos para atraer al público. Algunos autores consideran que la apertura de la sociedad a la cultura visual privilegió la fascinación por la imagen por encima de su valor informativo. Las recreaciones tuvieron gran demanda hasta convertirse en una práctica común y redituable, especialmente en Estados Unidos.⁴⁵

⁴⁴ Como dato adicional, la compañía de Hearst selló un acuerdo con la Vitagraph Company en 1915 para producir un noticiero basado totalmente en animaciones que llevó por nombre *Hearst-Vitagraph News*. No obstante, el proyecto duró apenas unos meses debido a los altos costos y a la prioridad de cubrir los acontecimientos de la Gran Guerra. Pizzitola, *Hearst over Hollywood*, 2002, p. 125.

⁴⁵ Erwin Panofsky plantea que tal éxito se debió, en gran medida, a que los primeros filmes fueron producto de un arte popular genuino que generó un reconocimiento instantáneo por parte del público superando el de cualquier otra manifestación del llamado “arte superior” o elitista. Por lo tanto, las recreaciones de los noticieros cinematográficos eran atractivas porque se valían del entusiasmo que

Como consecuencia de la Guerra, la industria fílmica europea ofreció poca competencia ante la estadounidense, que se colocó como la principal a nivel mundial. Así, el cine de ficción inició su hegemonía tanto con largometrajes como noticiarios, lo cual provocó otro fenómeno comunicativo: la transformación a marchas forzadas de los medios de comunicación informativos. De tal suerte que, junto con la fotografía de prensa, las imágenes de actualidad ofrecidas por la cinematografía marcaron el inicio de la cultura visual que dominó todo el siglo XX.⁴⁶

Por tanto, en este punto es oportuno retomar el tema de la importancia de la propaganda y su incidencia en el desarrollo de la cinematografía y, en particular, el de los noticieros cinematográficos. En el escenario de la posguerra, el papel de los noticieros cinematográficos como propaganda de los nacientes regímenes fascistas fue preponderante. En Italia, el noticiero *Luce (L'Unione Cinematográfica Educativa)*, creado en 1924, fue uno de los medios masivos más exitosos y utilizados por el Ufficio Stampa e Propaganda, el primer órgano de propaganda del gobierno fascista. En un contexto en el que gran parte de la población europea era analfabeta, la imagen móvil de la cinematografía fue un elemento eficaz de control social y cultural, ya que para entonces se trataba de una industria convertida en un espectáculo de masas.⁴⁷

La cultura visual se apoderaba del mundo occidental coincidiendo con la economía de los “felices años veinte” que impulsó el consumismo en Estados Unidos. Aunque la radio siguió teniendo presencia en regiones en las que la infraestructura precisada por los cinematógrafos tuvo un desarrollo más lento, el cine permitió ampliar el conocimiento de unas sociedades sobre otras como “promotor de intercambios culturales y en un símbolo de modernidad.”⁴⁸

provocaba entre la población la posibilidad de participar en su realización, al grado de que ésta era tomada con condescendencia por las clases altas como eventos folclóricos. Panofsky, “El estilo”, 2000, pp. 159-160.

⁴⁶ La prensa fotográfica, competencia de los noticiarios cinematográficos, surgió en los Estados Unidos con el *New York Daily Mirror*, el primer diario ilustrado con fotografías, en 1904; en Alemania, con el *Deutsche Warte*, en 1907; y en Francia con *Excelsior*, en 1910. Paz Rebollo y Sánchez Alarcón, “La historia filmada”, 1999, p. 18.

⁴⁷ Para finales de los años treinta, producto del fuerte impulso financiero y material invertido por el régimen fascista, *Luce* ya había producido más de diez mil noticieros. Coronado, “El cine informativo”, 2016, p. 56.

⁴⁸ Gracida, “El periodismo cinematográfico”, 2018, p. 20.



Asimismo, la propaganda nazi estableció el predominio de la imagen frente a la explicación, de lo sensible brutal sobre lo racional, de ahí que los nazis privilegiaran la espectacularidad de los medios audiovisuales sobre los escritos. Si bien los bolcheviques, y posteriormente el régimen soviético, hicieron un uso propagandístico superlativo de la radio y del cine, no hubo comparación con el que llevaron a cabo los nazis, sobre todo en el sentido en el que fue manejada la estética cinematográfica buscando superar el estatismo soviético con un férreo control de censura, y en la que los nazis permitieron a los realizadores alemanes explayarse bajo la tutela del Estado encabezado por Adolf Hitler.⁴⁹

Por consiguiente, la década de 1930 fue la “época de oro” para los noticiarios, sobre todo con la entrada del sonido al cine que, para 1931, ya había sido adaptado por la gran mayoría de las productoras estadounidenses. El complemento del sonido provocó que se consolidara rápidamente el poder comunicativo del “mensaje editorial” de las imágenes en movimiento, debido a su extraordinario potencial para marcar la pauta de la audiencia con respecto a su propia interpretación de lo que veía en la pantalla. Tal nivel de persuasión sensorial constituyó un fenómeno que no se había experimentado en ningún medio de comunicación hasta entonces.

Otro aspecto importante a considerar para una mejor explicación del auge de los noticieros es que su producción coincidió con dos situaciones cruciales para el desarrollo posterior de la cinematografía: el paso de la exhibición “ambulante” a locales establecidos destinados exclusivamente para la proyección de películas, y la sustitución del sistema de venta de películas por el de alquiler. Por otro lado, con esas innovaciones nació también el negocio del doblaje para llevar a cabo ediciones especiales y para el mercado extranjero, así como la apertura de salas dedicadas exclusivamente a la proyección de noticiarios:

Este nuevo rasgo de la estructura cinematográfica potenció una mejora en el ámbito de la producción: aumentó el volumen de las películas producidas, que, además, ganaron en calidad y en metraje. Con estas transformaciones las productoras captaron un mayor número de clientes y se consolidaron, así, definitivamente. Esto ayudó a que también el cine informativo iniciara con fuerza su despegue.⁵⁰

⁴⁹ Domenach, *La propaganda política*, 1968, p. 10-11.

⁵⁰ Paz Rebollo y Sánchez Alarcón, “La historia filmada”, 1999, pp. 19-20.



En 1929 surgió la compañía *Universal Newsreels*, la primera dedicada exclusivamente a la realización de noticieros sonoros que sobrevivió hasta mediados de los años sesenta. En sus primeros años, el noticiero *Universal* dio continuidad a las dramatizaciones del cine silente empleando la música como atractivo. Por entonces también surgieron *Fox Movietone*, *Paramount News* y, en 1935, nace *The March of Time*, el semanario filmico auspiciado por la afamada revista *Time*, cuyas técnicas de edición de sonido y empleo de las voces en *off*, revolucionaron de manera fehaciente el formato del noticiario cinematográfico, dejando atrás la impronta de *Pathé*.

Las novedades de *The March of Time* sellaron un estilo cargado de elementos interpretativos con tomas de postura polémicas y conflictivas, además del uso indiscriminado de dramatizaciones. De hecho, fueron los primeros en tomar fragmentos de películas de ficción para ser reinterpretados, escritos y montados a la forma de los documentales de Robert J. Flaherty y otros profesionales del género.⁵¹ Asimismo, *The March of Time* abrió la puerta a recursos estilísticos más audaces, como la cámara oculta o la interacción evidente entre los realizadores con su objeto de filmación. De tal modo que, con esos noticieros, nacieron los reportajes periodísticos interpretativos que se volvieron comunes en las décadas siguientes. Al final, se trató de una extensión de la línea editorial de la corporación *Time*, caracterizada por sus posturas radicales en cuanto a su visión del papel providencial de los Estados Unidos para dirigir el mundo.

Al margen de ello, sus innovaciones en el campo de la propaganda mediática brindaron valiosos aportes al propio género del documentalismo e inauguraron una época de esplendor del reportaje cinematográfico que culminó con el invento de la televisión. El éxito del formato estadounidense provocó que *Pathé* vendiera sus filiales en ese país a la compañía *First National Pictures*, un conglomerado de productoras y exhibidoras que, para mediados de los años veinte, llegó a tener la cadena de recintos de cine más grande de los Estados Unidos.

Otros noticieros estadounidenses relevantes fueron los *United News Newsreels*, creados por la Office of War Information (OWI) entre 1942 y 1945 para

⁵¹ Fielding, *The American Newsreels*, 2006, p. 24.



elaborar y exhibir comercialmente “reportajes noticiosos” sobre novedades políticas y acontecimientos bélicos durante la Segunda Guerra Mundial. No obstante, ese proyecto propagandístico del gobierno se vio desplazado por la campaña probélica de Hollywood que hemos abordado en el primer capítulo y que inauguró la última época de esplendor de los noticieros cinematográficos a nivel internacional.

La entrada de los noticieros en México se dio con la del cinematógrafo en julio de 1896, cuando los agentes comerciales de los hermanos Lumière, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard llegaron al país, poco después de la primera exhibición del invento fílmico en Francia. Al mes siguiente, ofrecieron una función especial en el Castillo de Chapultepec para el presidente Porfirio Díaz y su familia, acompañados por algunos miembros del gabinete, provocando una reacción favorable ante tal espectáculo.⁵²

En adelante, la aceptación popular y de las élites hacia el cinematógrafo permitió el establecimiento de carteleras para proyectar cintas realizadas en Europa. Los agentes de Lumière, por ejemplo, alquilaron un local en el número 9 de la 2ª calle de Plateros, para ofrecer la primera proyección pública del cinematógrafo, y fueron intercalando funciones, tanto para el “público general” y “de gala”, los jueves de agosto y septiembre de 1896.⁵³ Su éxito propició el inicio de filmaciones en territorio mexicano en las que, además de llevar a cabo tomas de personajes públicos y de la alta sociedad mexicana, también se filmaron elementos visuales que los espectadores nacionales apreciaron como parte de su propio entorno:

Los camarógrafos Lumière satisficieron, por una parte, su curiosidad de turistas, y por la otra, al nacionalismo mexicano y la vanidad de la gente. Esperaban, con razón, que las personas retratadas acudirían en tropel al cine para verse acompañadas de familiares y amigos, y no se equivocaron. Supieron halagar a los diferentes grupos sociales y el cine penetraría hondamente en el corazón de la sociedad mexicana.⁵⁴

Estas obras estaban cargadas de simbolismos nacionalistas y folclóricos, relacionados con los paisajes, la indumentaria, los actos oficiales solemnes y costumbres populares como peleas de gallos, corridas de toros, verbenas, carnavales, etcétera. Por tanto, los antecedentes directos de los noticieros

⁵² Leal, *et al.*, *Anales del cine*, vol. 2, 2003, pp. 41-43.

⁵³ *Ibid.*, pp. 74-77.

⁵⁴ De los Reyes, *Medio siglo*, 1997, p. 11.



cinematográficos mexicanos, en su sentido formal, fueron las *Actualidades*, es decir, los documentales generados al final del Porfiriato y los que se llevaron a cabo durante la primera etapa de la Revolución mexicana. Entre ambas etapas destacó el ingeniero mexicano Salvador Toscano, cuyos largometrajes de los viajes del presidente Porfirio Díaz e inauguraciones de obras portuarias como “actualidades mexicanas” fueron muy exitosas al ser proyectadas por Jorge Alcalde y Enrique Échaniz, quienes fueron parte de la segunda generación de los primeros empresarios de la exhibición en México.⁵⁵

Por otro lado, estaban Carlos, Eduardo y Guillermo Alva –conocidos posteriormente como los hermanos Alva– quienes aportaron valiosos metrajes sobre los últimos años del gobierno de Díaz, como es el caso de *La entrevista Díaz-Taft*, es decir, la efectuada en Ciudad Juárez, Chihuahua, en octubre de 1909 entre el mandatario mexicano y su homólogo estadounidense, William H. Taft.⁵⁶ También es importante citar los trabajos de Enrique Rosas, cineasta poblano que aportó filmes de tipo periodísticos como *Fiestas presidenciales en Mérida* (1910), cubriendo la visita de Porfirio Díaz a Yucatán junto con su colega Salvador Toscano.

Una vez extendido el movimiento armado de la Revolución mexicana entre 1911 y 1915, y a pesar de la dificultad para abastecerse de material de filmación, hubo una notable producción de películas en la que sobresalió, por supuesto, el formato noticioso. De tal suerte que estos camarógrafos y realizadores mexicanos no fueron únicamente con la simple intención de captar elementos para entretener a un público general y cautivo, sino que había un afán de informar cargando sus artefactos al hombro y corriendo enormes riesgos para filmar en medio de escenarios compuestos por campos de batallas reales.

Por tanto, sobresalen filmes de los hermanos Alva como *Insurrección en México* (1911); *La Revolución orozquista* (1912), y *Sangre hermana* (1914);

⁵⁵ Los investigadores Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores contabilizan una decena de pioneros de la exhibición en México desde 1897, entre quienes destacaron Guillermo Becerril, Cipriano Gudiño, William Taylor Casanova y el propio Salvador Toscano. Véase Leal *et al.*, *Anales del cine*, vol. 3, 2003, pp. 69-70.

⁵⁶ Sobre esa cinta, Aurelio de los Reyes argumenta que se trata del primer filme que reúne las características de un reporte cinematográfico, ya que “fue un esfuerzo más de contar una historia con imágenes y una muestra más del peculiar concepto del cine entendido como verdad, pues no es más que un relato literal con imágenes de la información periodística”. *Ibid.*, p. 43.

Toscano contribuyó con un par de joyas documentales de 1911: *Francisco I. Madero entrando a la capital* y *La salida de Díaz*, mientras que a Enrique Rosas se debe el filme *La revolución en Veracruz* (1912).⁵⁷ De hecho, los frentes de batalla más importantes contaron con la filmación al calor de la batalla:

Jesús Abitia filmó campañas de Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza. Villa tuvo a su servicio por lo menos a diez camarógrafos estadounidenses de Mutual Film Corp. que filmaron las tomas de Ojinaga, Gómez Palacio y Torreón y, de paso, hicieron una breve película cuyo argumento se basaba en su vida. Los zapatistas fueron retratados por varios camarógrafos.⁵⁸

El impacto del cine en la Revolución mexicana conquistó al público nacional y extranjero, al punto de que se convirtió en una herramienta híbrida que “llegó para quedarse”, en consonancia con el fenómeno de los noticieros cinematográficos a nivel internacional. Es por ello que, para algunos especialistas, el cine se volvió una prolongación de la prensa a partir de entonces.⁵⁹

Los acontecimientos de la Revolución mexicana atrajeron a algunos de los principales noticieros del mundo, como fueron los casos de *Pathé News* y de *Animated Weekly* que, una vez iniciadas las hostilidades de la Gran Guerra en Europa, abandonaron la cobertura de México. No obstante, el pobre desarrollo de argumentos hizo que el largometraje mexicano de la época se quedara un tanto estancado, sobre todo si se tiene en cuenta lo que llevó a cabo la cinematografía soviética poco años después.⁶⁰ A pesar de ello, el documentalismo noticioso mexicano halló un camino hacia la comercialización que fue prosperando en las décadas posteriores, de la mano del Estado posrevolucionario.

El móvil principal de los gobiernos de México posteriores a la década de 1910 fue el de la promoción de dos aspectos base para cada uno de ellos: la consolidación de un proyecto político y sus respectivas visiones del nacionalismo mexicano. De hecho, fue a partir de la presidencia de Venustiano Carranza cuando

⁵⁷ En 1919, Rosas realizó el largometraje *El automóvil gris*, de 117 minutos, reconocida como una de las primeras películas de argumento sobre una banda de asaltantes dedicada a robar a gente de la clase alta de la capital mexicana.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ García, “Cine documental”, 2004, pp. 46-47.

⁶⁰ En 1922, el cineasta Dziga Vertov creó el noticiero *Kino Pravda* (Cine Verdad), que se convirtió en un referente mundial de ese género fílmico, tanto por cuestiones estéticas cargadas de realismo, como por su uso político como noticiero oficial de la Unión Soviética, que lo empleó como plataforma cultural e ideológica del régimen soviético.

el Estado mexicano intervino directamente en la cinematografía, no tanto en cuestiones financieras sino en términos de regulación y censura contra aquellas películas que atentaran contra la moral pública o que “agraviaran a la nación”.

Así, los primeros noticieros cinematográficos de que se tiene registro surgieron entre 1917 y 1919 con la *Revista México Film*, de la productora del mismo nombre; *Semana Gráfica*, del productor Gonzalo Arredondo; así como la productora Azteca Film, del cineasta Enrique Rosas y que generó una serie de noticieros sin conjuntarlos formalmente.⁶¹ En 1919 apareció *Cine-Revista Semanal México*, de la productora Aztlán Films, con aproximadamente cuarenta ediciones y de la que existieron rumores de ser subvencionada por el gobierno de Carranza toda vez que, a la muerte de éste en 1920, el noticiero dejó de producirse.⁶²

Con el arribo del grupo sonorenses al poder, los noticieros cinematográficos se enfocaron en temas sobre el desarrollo del país y en filmar actos oficiales. A diferencia del valor documental y testimonial de los metrajes realizados en los campos de batalla años atrás, comenzaron a tener tintes más bien propagandísticos bajo la bandera de la educación. Así, la Secretaría de Educación Pública (SEP), creada en 1921, impulsó contenidos visuales dirigidos a amplias capas de la población en la que los índices de analfabetismo eran extremadamente altos, a través de la *Revista Nacional de la Secretaría de Educación Pública*. Su titular, José Vasconcelos, fue un convencido de la función pedagógica de la imagen, por lo cual consideró al cine como una eficaz herramienta educativa: “Él (Vasconcelos) tiene fe en la enseñanza visual. Piensa que el cine puede proporcionar educación al pueblo. Con maestros normalistas organiza algunas caravanas que viajan a lugares pobres de la provincia con la intención de llevar educación.”⁶³ A partir de los años veinte, los noticieros fílmicos mexicanos se diversificaron y los más renombrados fueron *Revista México*, *Revista Atlas*, *Revista Elhers* y *Novedades del Globo*, aunque ninguno logró tener una vida prolongada.⁶⁴

⁶¹ Dávalos, “Summa fílmica”, 1988, pp. 101-102.

⁶² García, “Cine documental”, 2004, p. 58.

⁶³ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁴ Dávalos, *Albores*, 1996, pp. 52-53.



A finales de esa década se dio la irrupción del cine sonoro en México, lo cual, además de representar un desafío tecnológico y financiero para las empresas fílmicas nacionales en ciernes, lo fue también en el sentido propagandístico para el Estado y su defensa del nacionalismo mexicano. Las productoras estadounidenses empezaron a invadir el mercado nacional, no sólo para ofrecer contenidos de su país, sino para desplazar a los realizadores mexicanos y acaparar la filmación de múltiples ámbitos de la vida pública.⁶⁵

Compañías como Paramount, Warner Brothers y RKO Radio Pictures comenzaron a producir películas en castellano y, especialmente, sobre temáticas relacionadas con un supuesto “folclore mexicano” para exhibirlo en Estados Unidos y otras partes del mundo. Esto ocasionó que el gobierno mexicano y las productoras nacionales aceleraran el paso hacia la generación del cine sonoro para contrarrestar la ventajosa competencia del extranjero. En 1931 se rodó *Santa*, considerada la primera película mexicana filmada directamente con sonido, realizada por el actor mexicano-estadounidense Antonio Moreno.⁶⁶

Otro antecedente importante de la participación extranjera en el cine nacional, así como del giro estético que tomó el cine documental y noticioso mexicano, se dio con la estadía del cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien llegó en 1930 para filmar una película alusiva a México. Como parte de una producción del escritor y activista estadounidense Upton Sinclair, Eisenstein contó con bastantes recursos para filmar parte de las costumbres del pueblo mexicano, dado su “enorme interés en el folclore local”.⁶⁷ No obstante, tan pronto como el realizador soviético y sus colaboradores pusieron manos a la obra, se toparon con el brazo censor del gobierno.

Después de detenerlo, el Estado mexicano dispuso para la producción de Eisenstein un “asesoramiento” buscando evitar que la película retratara aspectos desfavorables hacia la buena imagen que los gobiernos posrevolucionarios

⁶⁵ Las primeras películas sonoras exhibidas en México fueron *Submarine*, de Frank Capra, y *The Singing Fool*, de Lloyd Bacon, ambas realizadas en 1928 y estrenadas en abril y mayo de 1929, respectivamente, en la ciudad de México. Dávalos, “El cine mexicano”, 1979, p. 78.

⁶⁶ Ayala Blanco, *La aventura*, 1988, p. 138.

⁶⁷ Entrevista a Serguei Eisenstein en *El Universal*, 9 de diciembre de 1930, p. 45.



deseaban proyectar al exterior. Finalmente, el metraje filmado en lugares como el Distrito Federal, Acapulco, Oaxaca y Yucatán consistió en escenas de un tinte folclórico y turístico, tomando al sarape, a la sandunga y al maguey como motivos estéticos para reflejar, lo que él consideró, el principal símbolo nacionalista.

En contra de su intención de presentar conflictos sociales en el país, el foco de Eisenstein se mantuvo lejos de mostrar situaciones relacionadas con la pobreza, desigualdad e injusticias que, para él, eran situaciones que la Revolución no había cambiado. Tras enfrentar diversas situaciones, en particular, las trabas burocráticas y el acoso del gobierno, el presupuesto de la filmación se vio seriamente afectado, por lo cual *¡Que viva México!* –título de la película– quedó inconclusa, y con ello, se frustró el deseo de Eisenstein de concretar una obra artística sobre México que trascendiera los *clichés* del turismo comercial:

En todo momento, la película de Eisenstein estuvo influida, condicionada y determinada por el nacionalismo mexicano. Su deseo era hacer una película realista y el Estado mexicano exigía una película evasiva, y para desgracia de Eisenstein, en 1931 el Estado mexicano era fuerte y contaba con los mecanismos necesarios para detener la filmación y el proceso final de la película.⁶⁸

En consecuencia, el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) inauguró el control absoluto del Estado mexicano sobre cualquier asunto relacionado con la cinematografía, de cuyo proyecto como potencial industria, planteó posicionarse como principal artífice. Al igual que sus antecesores, el presidente Cárdenas tuvo en alta prioridad a los medios de comunicación, lo cual pudo constatarse a lo largo de su administración al emplear, de manera formal, a la radio y al cine como vehículos comunicativos al mismo nivel que la prensa escrita.

De hecho, los primeros filmes de que se tiene registro sobre campañas presidenciales son los del entonces candidato Cárdenas, mismos que han sido utilizados en múltiples documentales a lo largo del tiempo. Asimismo, por encargo del Partido Nacional Revolucionario (PNR), en 1934 se elaboró un metraje de veinte minutos de duración que registró la despedida del presidente saliente, Abelardo L. Rodríguez, y el recibimiento de su sucesor en el Castillo de Chapultepec. El filme muestra al presidente electo junto con su esposa, Amalia Solórzano, y a su hijo

⁶⁸ De los Reyes, *Medio siglo*, 1997, p. 109.



pequeño Cuauhtémoc, dando un mensaje “a los elementos revolucionarios del país” previo a su toma de posesión. Esos actos marcaron, sin duda, la política de comunicación del nuevo presidente.

La principal inversión del gobierno cardenista en materia de cine consistió en la creación de Cinematográfica Latino Americana S. A. (CLASA) en 1934, con Aarón Sáenz, Agustín Legorreta y Alberto J. Pani como socios. CLASA fue la principal productora cinematográfica hasta mediados de los años cuarenta, cuando se dio la transformación de la industria explicada con anterioridad. La película debut de CLASA fue *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), con una fuerte inversión del Estado y resultó un fracaso en taquilla. A pesar de ello, CLASA recibió 271 mil pesos para la realización de cortometrajes educativos, turísticos y de propaganda de la política social del gobierno.⁶⁹

Desde su fundación, CLASA incursionó en el formato de los noticieros cinematográficos con el *Noticiero C.L.A.S.A.*, que tuvo una duración relativamente considerable hasta 1953 –si se toman en cuenta los antecedentes ya referidos– como órgano oficialista de comunicación. De ese modo, los noticieros formaron parte de la columna vertebral del esquema mediático del Estado mexicano, junto con el resto de las productoras y el DAPP.

Como se mencionó en el apartado anterior, el cardenismo delineó el perfil propagandístico de su agenda mediática, y ello se observa en el abundante material filmado a lo largo de su administración mostrando al presidente rodeado por muchedumbres, exaltando una figura paternalista que caminaba codo a codo con la gente para resolver sus problemas. Por ende, tanto por el hecho de haber sido el primer gobierno latinoamericano en instalar un ministerio especializado en tareas de propaganda mediática, como ser el primer antecedente de una alianza formal entre un medio de comunicación –en este caso, la cinematografía– y el Estado mexicano, es que esa estrategia debe ser considerada como un parteaguas en la historia de la comunicación política de México.

Así, el *Noticiero C.L.A.S.A* fue pieza clave de la “propaganda pro México” impulsada por el cardenismo y CLASA que, en gran parte, debió su subsistencia al

⁶⁹ Pani, *Apuntes autobiográficos*, 2023, p. 203.



apoyo financiero del gobierno a través de contratos para realizar “cortos”, por supuesto, siempre bajo la estricta supervisión del gobierno. El acuerdo para el material que se proyectaría a través del noticiero contemplaba la realización de 12 cortometrajes que abordaran temas turísticos (haciendo hincapié en elementos arqueológicos), educativos (sobre todo en torno a la política de salubridad), y culturales. Además de una inversión inicial de 330 mil pesos, se otorgaron todo tipo de facilidades para que la producción del noticiero contara con el máximo talento posible: “La relación entre CLASA y DAPP funcionó como uno de los semilleros del cine mexicano. En sus producciones se ha podido documentar la participación de figuras como Gabriel Figueroa, Alex Phillips, Agustín Delgado, Fernando de Fuentes, Manuel Álvarez Bravo y Gregorio Castillo.”⁷⁰

La trascendencia del grupo que se formó en torno a este noticiero, más allá de la esfera de la realización y la estética cinematográfica, se observó en el sexenio siguiente, cuando Alberto J. Pani, propietario formal de CLASA, participó en la creación del Banco Cinematográfico en 1942; Gregorio Castillo fue nombrado como responsable de la supervisión (censura) cinematográfica por parte de la Secretaría de Gobernación. Por su parte, Gabriel Figueroa y Fernando de Fuentes fueron actores clave, tanto en el convenio de colaboración de industria fílmica mexicana con la OCIAA, como en el famoso conflicto sindical de 1945.

Bajo la dirección de Salvador Elizondo, sobrino de Pani, el *Noticiero C.L.A.S.A.* tuvo un gran crecimiento en los años cuarenta, con Luis C. Manjarrez como productor y el locutor Fernando Marcos, cuya voz le dotó de una identidad ante el público. Por otro lado, el estilo de este noticiero, forjado durante los años de la Segunda Guerra Mundial, estuvo basado en el protagonismo conferido a la figura del presidente, en concordancia con el tono de los noticieros internacionales que exaltaban a los líderes de los países en conflicto, tanto democráticos como los de corte autoritario. Asimismo, la labor de éste y de otros noticieros mexicanos consistió en tratar de contrarrestar la imagen del mexicano como *greaser* o “gente bruta” labrada por la cinematografía estadounidense durante varios años.⁷¹

⁷⁰ Ruiz, “El noticiero C.L.A.S.A.”, 2020, p. 180.

⁷¹ Gracida, “El periodismo cinematográfico”, 2018, pp. 52-53.



El sello distintivo del *Noticiero C.L.A.S.A.* con el enaltecimiento del “hombre fuerte” que llevaba las riendas del país trastocó a las otras productoras de noticieros; tal impacto provocó que el gobierno de Miguel Alemán decidiera comprar los estudios CLASA en 1946 para continuar con esa línea. Asimismo, apareció el noticiero *Magazine Cinematográfico Nacional*, de Luis Gurza y Villarreal, que tuvo corta vida, y otro realizado por una empresa nacida a partir del convenio con la OCIAA en 1942: la productora *EMA (España-México-Argentina)*.

El nombre de la compañía obedecía a que esos eran los países de habla hispana que contaban con la infraestructura cinematográfica más importante en ese momento y la intención de sus propietarios era la de producir materiales para su exhibición a nivel internacional.⁷² Con la misión inicial de producir contenidos sobre la situación bélica, a cargo del general Juan F. Azcarate en la producción y la dirección, *EMA* constaba de tres departamentos: cortometrajes documentales, noticieros y cinemateca. El departamento de noticieros fue el encargado de producir *El Noticiero Mexicano EMA*, en alianza publicitaria con distintos diarios que se produjo hasta inicios de los años sesenta. No obstante, este noticiero también recibió importantes subvenciones de parte del gobierno, lo que le permitió dar difusión a contenidos relacionados con la guerra.

Cabe mencionar también que, al tratarse de una alianza comercial con pretensiones transnacionales, *EMA* contó con el abastecimiento de metraje enviado desde España para la producción de cápsulas internacionales en el *Noticiero Mexicano*. Dicho material era proveído, en su mayoría, por la compañía encargada del *Noticiero Cinematográfico Español*, mejor conocido como *NO-DO*. De hecho, durante los primeros años de su proyección al público, en la cortinilla con la que iniciaba el *Noticiero Mexicano* solían aparecer representados los personajes del Quijote de la Mancha y su escudero Sancho, en alusión a la lengua española que cohesionaba los vínculos comerciales entre *EMA* y *NO-DO*.⁷³ Aunado a ello, el

⁷² Ejemplo de ello fue la realización, por parte de *EMA*, del documental *Our Mexican Eastern Front*, narrado en inglés por la estrella mexicana Pedro Armendáriz, que contó con el aval de la OWI para su proyección en las salas de cine de los Estados Unidos. Fein, “La imagen de México”, 1996, p. 52.

⁷³ El noticiero español *NO-DO*, acrónimo de “Noticiarios y Documentales” y producido entre 1942 y 1981, se proyectó en las salas mexicanas bajo el nombre de *Revista Cinematográfica Imágenes*

documentalista y guionista español Carlos Velo dirigió el *Noticiero Mexicano EMA* de 1946 a 1953, es decir, durante todo el sexenio de Miguel Alemán, por invitación de Azcarate al haber visto documentales suyos.⁷⁴

Es importante recordar que, producto de la pugna sindical de 1945, la realización de largometrajes quedó a cargo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), formado tras la escisión entre el grupo encabezado por Jorge Negrete y el de los dirigentes cetemistas. En lo que se refería a cortometrajes, documentales y noticieros, su producción quedó en manos del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), lo que implicó una especie de “autonomía” que fue aprovechada por los empresarios para desarrollar el negocio de los noticieros cinematográficos de una manera un tanto libre, dependiendo únicamente de los canales de censura de la secretaría de Gobernación para la aprobación de sus contenidos.

Asimismo, es importante añadir otra condición que favoreció el negocio de los noticieros cinematográficos. La Ley de Cinematografía de 1949, promulgada en 1951, estipulaba la obligación de proyectar películas mexicanas en la misma proporción de las extranjeras. No obstante, la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), empresa del monopolio Jenkins, opuso resistencia para no cumplir con dicha cuota, e incluso con otras menos exigentes de gobiernos anteriores.⁷⁵ Así, COTSA llevó a cabo una programación abundante de documentales y noticieros cinematográficos nacionales como ardid para burlar la disposición.⁷⁶

Otro aspecto que contribuyó al repunte comercial de los noticieros cinematográficos fue la competencia con la entrada de la televisión a la industria mexicana de medios. Si bien hay que considerar que la penetración del nuevo

durante los años cincuenta, sesenta y setenta, con múltiples patrocinios comerciales que iban desde cerveceras hasta aerolíneas. El material difundido, que consistía en cápsulas que documentaban aspectos del folclore, la geografía y la vida cotidiana de México, ha sido descartado del análisis de este trabajo debido a que fue producido con capital enteramente extranjero. Sánchez-Biosca y Rodríguez Tranche, *NO-DO*, 2006, p. 23.

⁷⁴ Como director del *Noticiero EMA*, Velo pudo innovar el formato para que estuviera soportado por investigación periodística seria, además de que escribió guiones para varias películas y realizó algunos documentales sobre la historia de México. Rovirosa, *Miradas a la realidad*, 1990, pp. 19-35.

⁷⁵ En octubre de 1939, el presidente Cárdenas decretó la obligación de exhibir al menos una película mexicana al mes en las salas de cine del país. García Riera, *Breve historia*, 1998, p. 103.

⁷⁶ Barbosa, “El discurso histórico”, 2021, pp. 11-12.



dispositivo entre la población se dio de manera importante hacia finales de los años cincuenta, su condición audiovisual y la inmediatez de la información transmitida lo convirtieron en un serio contrincante para el cine, tanto en lo comercial como en lo cultural, para disputarse a un público cada vez más afincado en la *visualidad*.

Así, a inicios de la década de 1950 surgieron los noticieros *Cine Continental*, dirigido por Vicente Vila y editado por Roberto G. Serna; el *Noticiero Continental* y *Ensalada Popoff*, dirigidos por Agustín Barrios Gómez, connotado periodista y pionero de la televisión mexicana; así como el noticiero semanal *Deporte Gráfico*.⁷⁷ En todos ellos prevaleció un formato que ofrecía mayor soltura en cuanto al lenguaje y el contenido para ser más atractivos que los noticieros de años atrás. A pesar de ello, el estilo formal y “acartonado” de los noticieros más consolidados para entonces, como el *Noticiero Mexicano EMA* y el *Noticiero CLASA*, se mantuvo para cuidar su línea oficialista que les asegurara, de parte del gobierno, su existencia y porvenir financiero.

Entre 1950 y 1952 aparecieron *Tele-Revista*, *Cinescopio*, *El Noticine*, *De hoy y de siempre*, y el *Noticiero nacional Actualidades de Excelsior*, este último producido en los estudios CLASA Films y bajo la dirección de Luis C. Manjarrez y Gabriel Alarcón. En 1953 se exhibieron *El mundo en marcha* y *El noticiero Novedades Continental*, producido por Fernando Hernández Bravo y Felipe Morales, con la participación de Agustín Barrios Gómez como narrador.⁷⁸ El caso de *Tele-Revista*, con un estilo ameno que incluía segmentos humorísticos, fue realizado por la empresa Teleproducciones S. A., del productor yucateco Manuel Barbachano Ponce. Para la creación de *Tele-Revista*, Barbachano se apoyó en la infraestructura técnica de la empresa *EMA*, del general Juan F. Azcarate, para desarrollar la maquila de sus metrajés con una edición novedosa que pretendió romper con el estilo tan acartonado como saturado de publicidad que predominaba en los principales noticieros fílmicos del país.

Tras haber estudiado y desempeñarse como publicista durante varios años en Estados Unidos, Manuel Barbachano volvió a México a principios de los años

⁷⁷ García, “Cine documental”, 2004, p. 70.

⁷⁸ Martínez, “Los noticieros cinematográficos”, 2000, pp. 395-396.



cincuenta con la firme aspiración de dedicarse al cine. Así, Barbachano advirtió la burda y excesiva comercialización del género de los noticieros, así como el poco peso que se le daba en esos productos, supuestamente noticiosos, a información verdaderamente relevante, en comparación con los del extranjero:

Me chocaba, me molestaba, le tuve un absoluto repudio a los noticieros de la época, principalmente al *Noticiero Mexicano EMA* y *Noticiero CLASA*. [...] Un noticiero debe ser un resumen de lo que pasa en un país y en el extranjero; ilustrar con imágenes los hechos sobresalientes, valiosos, en fin: un poco la memoria gráfica y actualizada de lo que pasa en la semana. [...] Lo que daban eran notas asquerosa y vulgarmente pagadas, para un espectador joven como yo, decía “esto no puede ser”: el que pagaba era el que salía, el personaje de la semana era el que daba el dinero. A mí, como cineasta y como mexicano, que en aquel entonces tenía una consciencia muy clara de lo que era mi país y lo que debería de ser, era algo monstruoso.⁷⁹

En la empresa EMA, Manuel Barbachano conoció al director Carlos Velo y le planteó su proyecto para desarrollar un formato de “revista” para los noticieros cinematográficos en los que la publicidad estuviera apartada de las notas principales, creadas exclusivamente por guionistas, realizadores e incluso intelectuales. Barbachano partió de la idea de que un producto con calidad de autor y sin mostrar anuncios de una manera tan cargada, tendría mayor aceptación entre el público y, por tanto, aumentaría la preferencia por dicho estilo.

Con el apoyo técnico de EMA, Barbachano se asoció con Velo para fundar Teleproducciones S. A.; no obstante, al buscar exhibidores interesados en darle salida a sus noticieros *Cine-Revista*, Barbachano se lo propuso a Emilio Azcárraga Vidaurreta, propietario de la Cadena Oro, lo cual fue determinante para el éxito del proyecto. Azcárraga se mostró interesado en proyectar en sus salas el nuevo noticiero de Barbachano, siempre y cuando se cumpliera con una condición: “Que en lugar de *Cine-Revista*, se llame *Tele-Revista*, porque voy a abrir el canal 2 de televisión y quiero que eso sirva de propaganda. Como esto es un producto muy bueno, la gente va a pensar que así va a ser la televisión de nosotros”, según relata Barbachano.⁸⁰ De esa manera, *Tele-Revista* inició actividades comerciales el 12 de octubre de 1950.

⁷⁹ Fragmento de la entrevista a Manuel Barbachano en la serie *Memoria del cine mexicano*, realizada por Alejandro Pelayo Rangel para el Instituto Mexicano de Cinematografía en 1993.

⁸⁰ *Ibid.*



En 1953 surgió el noticiero *Cine Verdad*, producido también por Teleproducciones S. A. y con Carlos Velo como director. A diferencia de *Tele-Revista* y otros noticieros, *Cine Verdad* tuvo un compromiso mayor con materiales de calidad estética y temática, abordando temas sociales poco usuales. Barbachano y Velo conjuntaron un equipo compuesto por talentos que, posteriormente, sobresalieron en el ámbito fílmico y cultural: José Miguel “Jomí” García Ascot, Fernando Gamboa, Carlos Fuentes, Rubén Gámez, Juan García Ponce y los fotógrafos Nacho López, Ramón Muñoz y Walter Reuter.⁸¹

A ese grupo se debe la realización, en 1953, de la película *Raíces*, dirigida por Benito Alazraki, que fue la primera obra cinematográfica experimental reconocida como tal y galardonada con el Premio de la Crítica en el *Festival de Cannes* de 1955. Barbachano también fue el responsable de la producción del documental *Torero* en 1956, dirigido por Carlos Velo y que recibió una nominación al Premio Oscar al mejor documental ese mismo año. Más tarde, Rubén Gámez realizó el medimetro *La fórmula secreta (Coca Cola en la sangre)*, que le valió el triunfo en el Primer Concurso de Cine Experimental, organizado por el STPC en 1965. Por tanto, el equipo detrás de los noticieros *Tele-Revista* y *Cine Verdad* es considerado pionero del cine independiente y experimental mexicano que amplió los horizontes de la industria.⁸²

Finalmente, en 1955 surgió uno de los noticieros más importantes del género en nuestro país, *Cine Mundial*, producido por la compañía Productores Unidos S. A., que estuvo vigente hasta 1973 con aproximadamente un millar de “cortos” semanales.⁸³ Cabe indicar que esta empresa formaba parte del conglomerado propiedad del magnate de medios Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien se la legó en vida a su hijo, Emilio Azcárraga Milmo. A su vez, Azcárraga Milmo nombró como director a Fabián Arnaud Jr. quien, además de coincidir en el mismo círculo social conformado por hijos de los políticos y empresarios más prominentes del país, se había preparado académicamente en el extranjero en materia de producción cinematográfica.

⁸¹ Barbosa, “El discurso histórico”, 2021, pp. 19-22.

⁸² Vázquez Mantecón, “El documental histórico”, 2013, p. 200.

⁸³ Gracida, “El periodismo cinematográfico”, 2018, p. 107.



De ahí que *Cine Mundial*, durante sus casi veinte años de existencia, haya nutrido sus noticieros con metraje exclusivo de las agencias noticiosas y gubernamentales más importantes de Estados Unidos.⁸⁴ Por otro lado, la alianza que Azcárraga estrechó a inicios con Gabriel Alarcón Chargoy, del grupo Jenkins, al crear la Cadena Oro e incursionar en la exhibición, benefició la difusión de *Cine Mundial*. Así se delineó el mapa comercial de los noticieros cinematográficos entre los años cuarenta y cincuenta que consistió en su época de máximo esplendor, previo a la televisión. En consecuencia, consideramos algunos materiales contenidos en *Noticiero mexicano EMA*, *Tele-Revista*, *Noticiero Continental* y *Cine Verdad* entre 1948 y 1954.

2.3 Los “públicos ideales” de los noticieros cinematográficos mexicanos

Antes de entrar al análisis de contenido de los noticieros cinematográficos seleccionados que, de acuerdo con las hipótesis de quien escribe, pueden ser tomados como representaciones anticomunistas y nacionalistas, es necesario llevar a cabo algunas consideraciones acerca de esos productos comunicativos. Justamente, si optamos por llamar “productos” a dichos dispositivos, debemos referirnos en automático a una industria que los generó, en este caso, a la industria cultural que los produjo.

Según Teodoro Adorno y Max Horkheimer, el término “industria cultural” remite a pensar en un sistema que va más allá de las cuestiones meramente materiales –sobre todo financieras– que condicionan la realización de piezas artísticas o de cualquier obra cultural. A propósito de los procesos de modernización, tema abordado en esta investigación, ambos teóricos sostienen que, en la generalidad, el poder del Estado suele estar concatenado con el de las cúpulas económicas. De ahí que los mecanismos de industrialización –como lo revisamos en el primer capítulo– se hallan vinculados a un consenso de esas élites

⁸⁴ Los vínculos de la familia Azcárraga con los sectores mediáticos y gubernamentales de los Estados Unidos, como la US Information Agency (USIA), le permitió a *Cine Mundial* contar con material selecto que lo distinguió de sus competidores. Fein, “Producing the Cold War”, 2008, pp. 180-183.



sobre su noción de desarrollo y la ruta a seguir para conseguirlo. Por supuesto, el ámbito cultural corresponde al soporte ideológico que aporta la opinión pública en las sociedades en vías de modernización. De ese modo, las industrias que generan una dominación de tipo cultural entre el público al que dirigen sus productos se sostienen de cuatro pilares: poder político, poder económico, tecnología y cultura:

El cine y la radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Y en realidad es en este círculo de manipulación y de necesidad donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero no se dice que el ambiente en el que la técnica conquista tanto poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad misma. La racionalidad técnica es la racionalidad del dominio mismo.⁸⁵

Al ser una industria que, desde sus inicios, simbolizó en buena parte el sentido de modernización que alcanzó su clímax a mediados del siglo XX, el cine representa la conjunción de esos factores que han posibilitado los mecanismos de mediación y control social. Para el especialista Eduardo de la Vega, la cinematografía ha trascendido los tres ámbitos de los medios de comunicación masiva emergidos en las sociedades occidentales *modernas*: industria cultural, cultura de masas y cultura popular. En cierto sentido, el éxito de cualquier industria cultural, como el cine, puede medirse en tanto sea más complicado definirla o encasillarla dentro de una de las tres categorías mencionadas debido a la complejidad de su estructura.⁸⁶

Como hemos podido revisar hasta ahora, los gobiernos posrevolucionarios en México supieron leer la preeminencia del cine como un vehículo potente para transmitir ciertas narrativas a los sectores más amplios de la población que fuera posible. Si atendemos la idea de las “cuatro patas de la mesa” en la que reposa toda industria cultural *moderna*, podemos advertir también la enorme importancia que ha tenido la sincronía de los intereses de los actores y grupos políticos con los del medio empresarial ejecutor del poder económico. La tecnología, por consiguiente, deviene como el tercer elemento que se encargará de innovar y de poner en marcha la gran maquinaria operante del cine y de su magia. Y así llegamos al cuarto pilar: la cultura.

⁸⁵ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 2019, p. 34

⁸⁶ De la Vega, “Cine e industria”, 1992, pp. 216-218.



De acuerdo con el filósofo Antonio Gramsci, la hegemonía representa un modo de dominación de clase, misma que es impuesta por una élite dominante al difundir su visión del mundo, de modo que sea concebida socialmente como parte de un “sentido común” y admitida como realidad incuestionable y “natural”. Por ende, la raíz de este proceso es meramente cultural: la represión política y económica ejercida por la clase gobernante no basta para garantizar un orden social estable, sino que también es necesaria la subyugación ideológica.

En el pensamiento gramsciano, la hegemonía, como mecanismo cultural, se desarrolla “a partir de una pugna entre visiones del mundo basadas en la clase, lo cual incluye valores, ideas, creencias y concepciones sobre lo que los seres humanos y la sociedad son y, sobre todo, podrían ser.”⁸⁷ De tal suerte que la hegemonía es un fenómeno “invisible” en el sentido de que su éxito requiere del consentimiento –consciente o no– de los subordinados, lo cual no es posible reducir a una imposición manifiesta de parte del dominador. Para Gramsci, “el reto de la modernidad consiste en no desilusionarse con la lucha constante y ver más allá de esas *ilusiones* (el discurso de la élite) y resistirse a ellas”.⁸⁸ En tanto los individuos pueden pensar críticamente la visión del mundo que se les impone –la “contrahegemonía”–, el dominio ideológico de las cúpulas puede ser desafiado y tal amenaza a su hegemonía lo que se debate en la batalla cultural librada, sobre todo, en los sistemas liberales.

En consecuencia, para los grupos de poder se torna imprescindible difundir su mensaje entre ciertos públicos y que estos sean capaces de identificarse con él y de reproducirlo como si se tratara de un discurso propio. A razón de ello, el diseño de uno o varios públicos ideales, en el sector cinematográfico, fue también un aspecto atendido por el proyecto cultural del *alemanismo*. Para Carlos Monsiváis, el rasgo cultural de los políticos de la década de 1940 fue su predilección por el modelo estadounidense tendiente al desarrollismo, al pragmatismo desprendido de “radicalismos ideológicos” y cultivar un nacionalismo que conjugara lo tradicional con lo moderno: “mejor una sociedad divertida (y estable) que las concentraciones

⁸⁷ Gramsci, *El materialismo histórico*, 1986, p. 25.

⁸⁸ Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, 1981, p. 72.



airadas, los mítines, la agitación permanente. Se desiste del cielo revolucionario, y se usa al nacionalismo como técnica inmejorable de consolación. Y luego, políticos, empresarios de la industria cultural y periodistas trazarán la historia deseable.”⁸⁹

Por ende, la despolitización social se apoyó en una promesa de bienestar económico y de ascenso social al “estilo estadounidense”: infraestructura, “derechohabiencia” y capilaridad social, pero también la oferta cultural y lúdica de los medios de comunicación y del entretenimiento controlados por las cúpulas políticas y empresariales. Como parte primordial de dicho esquema moldeado por las industrias culturales más influyente de la década, la cinematografía mexicana se convirtió en un vehículo idóneo para transmitir esos afanes modernizadores.

Como ya se abordó, un importante sector halló en las salas de cine un lugar de entretenimiento y de sociabilidad que las cúpulas empresariales y políticas aprovecharon para difundir y “ritualizar” un nacionalismo *moderno* en sustitución del nacionalismo revolucionario. Esto implicó fomentar la desvinculación social del pasado inmediato –entiéndase cardenismo– y todo aquello que opusiera resistencia hacia el nuevo modelo de progreso en aras de construir un culto al progreso material inspirado en la influencia estadounidense. Así, el modelo alemanista promovió la despolitización a cambio de prosperidad económica y material en aras de alcanzar al poderoso vecino.

Así, las representaciones del cine estuvieron ligadas a los patrones culturales de la promesa de ese capitalismo y, en ese sentido, debe entenderse el viraje de las ya referidas producciones hacia el medio urbano recién iniciado el sexenio de Alemán: “Surge una nueva meta: la industrialización, el sueño que destruirá al México que lo engendra, y cuyo primer requisito es la forja de una nueva clase obrera, sumisa, deportiva, alcoholizable, amiga del orden y la parranda, enemiga del comunismo.”⁹⁰ De ahí que esa estandarización del alemanismo hiciera que las películas dejaran de ser *acontecimientos* para ser simples eslabones de una cadena productiva.⁹¹

⁸⁹ Monsiváis, “Sociedad y cultura”, 1990, p.263.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁹¹ García Riera, *Historia documental*, 1993, p. 170.



Otro elemento distintivo del cine mexicano dentro del proyecto cultural alemanista fue la promoción y consolidación de la figura presidencial. Como ya se comentó con el ejemplo de la cinta *Río Escondido*, el enaltecimiento de la “investidura” obedeció al fuerte capital político con el que Miguel Alemán inició su mandato, cuya irrupción en la industria fílmica se dio prácticamente de manera inmediata. Medidas como la instalación de la Comisión Nacional Cinematográfica y la reestructuración del Banco Cinematográfico, colocaron al presidente de la República en el centro de las demandas del sector ante el asedio de las grandes productoras de Hollywood y, en cierto modo, esa posición era la que se buscaba.

Sin duda, el reto que el régimen alemanista tuvo enfrente fue el de contrarrestar, hasta donde fuera posible, la imagen del presidencialismo acuñada por Lázaro Cárdenas quien, como se ha mencionado, fue otro gobernante que gustaba de ser plasmado en la imagen con movimiento y que trató también de transformar la industria cinematográfica. Por tanto, ambos fueron presidentes mediáticos que construyeron una imagen paternalista que “velaba por el progreso nacional”, basada en propaganda cinematográfica generada directamente por el Estado.⁹² Así, como parte del saldo cultural de la “modernización autoritaria”, esbozada en la primera parte de esta investigación, podemos situar al presidencialismo, entendido como concepto y como producto. No obstante, el recurso narrativo de proyectar la imagen de un presidente o jefe de Estado como “hombre fuerte” no fue una invención de esa etapa. Guardando las proporciones, estaba el antecedente de los regímenes fascistas y totalitarios de Europa que habían empleado mote de exaltación como “Duce”, “Führer” o “Generalísimo”.

En lo que se refiere a un contexto más adecuado, el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt desarrolló una estrategia de medios que lo situaba, en su calidad de representante de una nación pretendidamente vanguardista y liberal, como actor protagónico de la enunciación de mensajes hacia las masas. Asimismo, la intención del gobierno mexicano era crear un “cine nacional” que diera cabida a la visión de progreso de un grupo líder:

⁹² Para una mejor definición de los distintos tipos de propaganda política en México empleadas por los gobiernos de Cárdenas y Alemán, véase Wood, “La construcción cinematográfica”, 2023, pp. 447-479.

Para un gabinete de civiles, académicos y profesionistas (como el presidente y sus colaboradores), que asume todo aquel proceso de manera más bien intuitiva, y no tanto por capacidades de conceptualización y teorización al respecto, resulta conveniente hacer presente aquel nuevo tipo de nacionalismo e ‘interés nacional’ en las pantallas, con el mensaje de que el régimen lucha para llevar el desarrollo, la salud, la justicia y la modernidad en concreto por el país.⁹³

De tal suerte que todo proyecto construido por las industrias culturales lleva tras de sí la concertación entre intereses cupulares, tanto políticos como económicos, así como la elaboración de narrativas que den salida a su discurso, en aras de generar una propaganda determinada. Sin embargo, dichos productos culturales no tendrían los efectos deseados sin un diseño previo de lo que el semiólogo italiano Umberto Eco denominó “lector modelo”, es decir, la audiencia receptora de los mensajes transmitidos por los medios de comunicación masiva, en este caso, de la cinematografía.⁹⁴

Lejos de que considerar que el éxito de un modelo comunicativo debe basarse en la pasividad del público lector –en este caso, espectador–, Eco plantea que todo texto presenta “espacios en blanco” que son llenados por el destinatario. De tal modo que, empatando la concepción gramsciana de hegemonía cultural ya mencionada, el autor y el lector sostienen una relación dialéctica en la que ambos le dan forma al carácter hermenéutico del texto. Así, las industrias culturales –como la cinematográfica– tienden a prever un *lector modelo* que oriente su interpretación del producto comunicativo –en este caso, las películas y noticieros fílmicos– hacia el reforzamiento de la idea o mensaje construido por los autores.

Como hemos apuntado anteriormente, la cultura visual consistió en el gran fenómeno mediático suscitado en el siglo XX debido, en gran parte, al alto grado de transversalidad de su alcance entre las sociedades modernas. En otras palabras, con el auge de la cinematografía, el predominio cultural de *lo visual* penetró de forma indiscriminada entre prácticamente todos los sectores y estratos de la sociedad. Por

⁹³ Peredo, “El alemanismo”, 2020, p. 114

⁹⁴ Aunque la teoría de Eco se refiere inicialmente al texto escrito, es un fenómeno comunicativo extrapolable a los medios de comunicación en general. Su idea plantea que la recepción de un texto requiere de la participación activa de un lector, el cual es posible modular por parte de los autores mediante una hipótesis o “previsualización” del público real que lo recibirá y “actualizará” para adaptar el mensaje a su visión e interpretación del mundo. Esto de acuerdo con su particular marco de valores, creencias, prejuicios, etcétera. Véase Eco, *Lector in fabula*, 1979, pp. 73-95.

tal motivo, esta cualidad debe resaltarse dado que estamos abordando un contexto socio-cultural y demográfico en el que grandes sectores de la población mexicana tenían poco o nulo acceso a la educación formal.

A pesar de los esfuerzos del Estado mexicano a partir de la creación de la SEP en los años veinte, los niveles de baja escolaridad y de analfabetismo seguían siendo muy elevados a mediados del siglo. Hacia 1950, en México había 6.4 millones de personas mayores de 6 años analfabetas en una población total de 25,791,017 habitantes, lo que da un porcentaje de 44.2% como índice de analfabetismo.⁹⁵ Esto es, que aproximadamente la mitad de la población no sabía leer ni escribir. Por ello, la visualidad se convirtió en una herramienta de gran alcance para llegar a los segmentos poblacionales más extensos, no sólo en México, sino de cualquier país en el que las industrias mediáticas desarrollaron grandes proyectos culturales y propagandísticos, incluyendo a los Estados Unidos. La cultura visual, por tanto, llenó aquellos espacios en blanco que menciona Eco. En la industria cinematográfica mexicana, el monopolio de la exhibición controlado por el grupo Jenkins, a través de la empresa COTSA y otros empresarios, propició el manejo también de los públicos “ideales” para acercarlos narrativas afines a los objetivos de las cúpulas.

Los intentos del gobierno de Miguel Alemán por combatir las prácticas monopólicas en el negocio de la exhibición estuvieron acompañados de aquellos emprendidos por otros particulares, como el propio Emilio Azcárraga Vidaurreta, el cineasta Miguel Contreras Torres y el expresidente Abelardo L. Rodríguez, propietario de distribuidoras, laboratorios fílmicos y de los Estudios Tepeyac a finales de los años cuarenta.⁹⁶ Esa situación provocó que las decisiones en torno al número y proporción de teatros y salas cinematográficas en cada región del país estuvieran en muy pocas manos, además de determinar qué películas se exhibían y durante cuánto tiempo: “Jenkins tenía gran influencia en las distribuidoras extranjeras y nacionales. Su estrategia consistió en amenazarlas con no

⁹⁵ Cifras del *VII Censo de México 1950* publicadas en Narro y Moctezuma, “Analfabetismo en México: una deuda social” en *Realidad, datos y espacio INEGI*, vol. 3, septiembre-diciembre 2012, p 10.

⁹⁶ Martínez, “Modernización, reutilización”, 2011, pp. 36-37.

suministrarle películas a los pequeños exhibidores o, de lo contrario, los cines de Jenkins no exhibirían sus películas en todo el país.”⁹⁷

Al margen del lucrativo negocio cinematográfico, es importante hacer mención de las pequeñas empresas –muchas de ellas familiares– que se dedicaron a llevar el cine a las zonas más apartadas del país y la labor de los “cines itinerantes” se hizo bastante común. Al margen de las grandes cadenas de exhibición que se consolidaron en los años cuarenta y cincuenta, aquellos cines ambulantes trasladaban sus artefactos e insumos para ofrecer la proyección de películas a precios accesibles, ya fuera en ámbitos rurales o urbanos, lo cual habla de su notable alcance masificador.

En este punto me permito citar el testimonio oral de mi padre, el señor Sergio Ortiz Herrera, originario de un pequeño poblado situado en la región de la Mixteca llamado San Pedro y San Pablo Teposcolula, en el estado de Oaxaca. Antes de emigrar junto con su familia a la ciudad de México a la edad de siete años, recuerda las visitas periódicas que hacía, ya a finales de los años cincuenta, una caravana que llegaba a la localidad con un proyector cinematográfico para pasar filmes al público que se congregaba en espacios improvisados como “salas de cine”:

Era todo un acontecimiento la llegada de “los húngaros” al pueblo –como se le llamaba a la familia de extranjeros que llegaban a proyectar películas– y era muy emocionante tanto para los niños como para la gente mayor. En cuanto llegaban, anunciaban con un megáfono que había llegado el cine invitando a todo mundo a asistir. Previo acuerdo con la gente que podía ofrecer lugares amplios, montaban la pantalla y sus aparatos. También se nos advertía que debíamos llevar un banquito o algo donde pudiéramos sentarnos y, por 5 o 10 centavos (no me acuerdo muy bien), nos pasaban de dos a tres películas seguidas cada tarde. Entre una y otra, pasaban varios noticieros que también eran muy entretenidos.⁹⁸

Del otro lado, bajo el clima de urbanización e industrialización que comprende el periodo abordado en este trabajo, el mercado de la exhibición cinematográfica marcó una pauta social importante. Al igual que en los casos anteriormente mencionados de William O. Jenkins o de “los húngaros”, el negocio era altamente rentable para los extranjeros avecindados en México desde los años veinte. Otro ejemplo fue el empresario austriaco Jacob Granat, quien fue propietario del que

⁹⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁸ Fragmento del testimonio de Sergio Ortiz Herrera, recogido el 26 de diciembre de 2023.



considerado primer gran recinto fílmico de la ciudad de México, “El Salón Rojo”, ubicado en la esquina de las calles de Madero y Bolívar, en el Centro histórico.⁹⁹

El “Salón Rojo” pasó de ser una suntuosa sala de cine destinada para las clases adineradas de la capital a convertirse en un centro para el ocio y la diversión nocturna que incluyó un restaurante y salones de baile. Granat abriría, ya durante los años treinta, los cines *Lux*, *Olimpia* y *Palacio*. Más allá de ser un caso peculiar, la visión empresarial de Granat inspiró la construcción de complejos cinematográficos llamados “palacios” por la prensa de la época. De tal suerte que puede hablarse de una diversificación en los teatros y salas de proyección establecidas en todo el país, mediante la cual, tanto los grandes como los pequeños propietarios de ellas, buscaban llegar a toda clase de públicos urbanos adaptando sus instalaciones y localización a la potencial demanda socioeconómica de las distintas zonas citadinas:

Hubo nuevas disposiciones para vincular a la proyección cinematográfica con otras actividades, dentro del mismo edificio, en inmuebles que se complementan o en conjuntos urbanos como parte de una propuesta multifuncional que incluyó comercio, oficinas y vivienda. Es el caso de salas como el *Moderno* (1937), *Savoy* (1943), *Chapultepec* (1943), *México* (1947), *El Roble* (1950), *Polanco* (1955) o *Paseo* (1958). Es el inicio de la transformación de la escala urbana del cine como edificio único en tránsito a su ocultamiento en espacios interiores.¹⁰⁰

Así, la industria cinematográfica contribuyó a moldear la vida urbana y los espacios de sociabilidad para el público consumidor de sus productos en una atmósfera de *modernización*, provocando su deseo de asemejarse a las clases medias, al menos en la manera de aprovechar su tiempo libre. Por ende, dicha “aproximación” no sólo consistía en un consumo que dejara cuantiosos dividendos a la industria fílmica en general –como fue el caso– sino que también se trató de un proyecto para orientar la afición popular por el cine hacia temas vinculados con los objetivos culturales del gobierno ya expuestos en el presente capítulo.

Anteriormente, hemos mencionado el giro temático de las películas producidas, a partir del arribo de Miguel Alemán al poder, hacia la preponderancia de *lo urbano* y a desincentivar a la sociedad para interesarse en problemáticas políticas y sociales. En consecuencia, los públicos ideales de la industria

⁹⁹ *El Universal*, 23 de octubre de 2016, p. 34 (nota de la redacción).

¹⁰⁰ Alfaro y Ochoa, “La ciudad de los palacios”, 2019, p. 12.



cinematográfica mexicana debían adoptar, casi al unísono, los esquemas culturales del modelo de modernización alemanista, a pesar de ser tremendamente diversos:

Había en el cine la revelación suprema del nomadismo visual, la oportunidad de ir, desde la butaca, al mundo vislumbrado en revistas de modas y almanaques turísticos, el merodeo en la opulencia ajena como mínimo consuelo por la falta de estatus social. La revolución técnica rompía de golpe el aislamiento de las clases populares, las que por fin tenían acceso al entretenimiento de las esferas superiores.¹⁰¹

De este modo, la asistencia a una sala de cine era más bien reproducir un “ritual” con un formidable visto bueno de la sociedad en el que, además de entretenerse viendo una película, aprende nuevas maneras –que muy pronto sentirá como propias– de comportarse, vestir, gesticular y vivir *su ciudad*. Ya sea a partir de la perspectiva que le brindará el cine dramático, el de aventuras, el cómico o el de “rumberas”, empezaría a tomar distancia del folclórico cine ranchero, el de la Revolución mexicana, o de todo aquel que le aleje del nuevo ideal de *lo moderno*.

En ese rubro, el papel de los noticieros cinematográficos en su conjunto fue determinante para subrayar los tintes modernizadores, y a la vez conservadores, del discurso político-empresarial que la industria fílmica quiso imprimir en las películas de ficción. Como una suerte de paradoja, los noticieros nutrieron una narrativa de reafirmación del carácter patriótico, pero también cosmopolita, de los mexicanos; enarbolar un arraigo nacionalista a las raíces indígenas y a las costumbres y tradiciones mexicanas, pero con una marcada proclividad al centralismo y a la urbanización; resaltar la meta de los mexicanos de adoptar aportaciones de la cultura occidental –entiéndase estadounidense–, pero sin renunciar a su marco moral y de valores –como la religión o la unidad familiar–, entre otras aparentes dicotomías y contradicciones. Para Ricardo Pérez Montfort, la elaboración de ese discurso giró en torno a una clase media también en construcción; por lo tanto, estamos ante la búsqueda de un público idealizado que, finalmente, serviría como referente para el imaginario de las capas bajas de la sociedad, tanto en un sentido material como ideológico: “Ese público mexicano que lo mismo recitaba ‘México, creo en ti’ que moría por una licuadora Osterizer”.¹⁰²

¹⁰¹ Bonfil, *A través del espejo*, 1994, p. 11.

¹⁰² Pérez Montfort, “La ciudad de México en los cortos”, 2013, p. 209.



Aunque los aspectos relacionados con la narrativa nacionalista serán abordados con mayor profundidad en el siguiente capítulo, es importante destacar el perfil social del *espectador modelo* o ideal que el gobierno y la industria cinematográfica estaban diseñando. El conservadurismo moralista fue un elemento distintivo dentro del discurso de los noticieros cinematográficos para esculpir un público afín a los nuevos parámetros que exigía la entrada a la modernidad concebida por el sistema priista que, como hemos apuntado, requería de un público cada vez menos interesado en aspectos políticos y sociales “espinosos”. En otras palabras, un público que mostrara “buena actitud” ante los cambios que se estaban suscitando para hacer del país una potencia occidental.

La demanda cupular de apatía política y “sacrificio” social entre los consumidores del cine mexicano se vio plasmada tanto en largometrajes como en los noticieros al retratar la forma “ideal” de ser un buen mexicano: una actitud de abnegación que le era exigida, en primer lugar, a la mujer que, al comportarse fuera del sistema moral, recibía siempre un duro y justo castigo. Abundan ejemplos, pero bien podemos citar películas como *Un rincón cerca del cielo* (Rogelio A. González, 1952), o cualquiera de la gama del cine de rumberas de inicios de los años cincuenta. En segundo lugar, el padre autoritario y los hijos obedientes por amor al núcleo familiar: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949). En otros planos, las historias ligadas con la religión, como *Reina de reinas: la virgen María* (Miguel Contreras, 1948); el respeto por las convenciones morales, como *Azahares para tu boda* (Julián Soler, 1950); o la defensa del honor y el cumplimiento de las promesas, como en *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1953).

De ese modo, las productoras llevaron a cabo el diseño de un público que pudiera digerir el cambio de paradigmas, temáticas y géneros que demandaba el Estado “benefactor” de su industria: “Siempre que un gusto se pone de moda, suele aducirse que un gusto popular lo exige. Eso es más que dudoso. El gusto popular, por el contrario, suele ser creado, inventado por quienes de algún modo deben imaginar el mundo exterior en el que no se atreven a vivir plenamente y que suponen tan renuente al desarrollo como lo son ellos mismos.”¹⁰³

¹⁰³ García Riera, *Historia documental*, vol. 5, 1993, p. 7.



Asimismo, la moneda de la moral y el conservadurismo en el cine mexicano durante esta etapa tenía otra cara: la rentabilidad de filtrar “lo prohibido”. Como hemos señalado, el cine “cabaretil” o de prostitutas dio cauce a los ímpetus lúdicos de las nuevas capas medias mexicanas que, dadas las garantías de ascenso social proveídas por el Estado mexicano, se consolidaban como un mercado boyante de consumidores de narrativas sexistas, machistas y clasistas con las que se convencían a sí mismos de ser dignos representantes de un país moderno:

El cura denuncia desde el púlpito, el abogado se enfurece a la hora del postre y les prohíbe a sus hijos la asistencia a la pocilga donde exhiben la blasfemia celuloideal. Es inútil. Los entusiastas de un cine donde la modernidad se filtra a través de insinuaciones, creen en las “perversiones”, endiosan el adulterio como desplante estético (éticamente, los machos no dudan): nada les fascina tanto como el pecado.¹⁰⁴

En ese tenor, los noticieros cinematográficos fueron una mezcla de paradojas culturales al reflejar la visión moralista y despolitizadora del gobierno, pero también atraer a su *espectador modelo* con el lucrativo llamado a la picardía de la vida nocturna de la ciudad. Así, esos productos fílmicos trataron de justificar un equilibrio ante el público espectador: “Según los noticieros, se necesitaba dosificar la seducción de la noche a quienes trabajaban hasta la seis de la mañana del día siguiente. ‘Una cosa es el puritanismo y otra la prudencia’ –decían–.”¹⁰⁵

A tales condiciones hay que agregar una particularidad de los noticieros cinematográficos y que consistió en que se trataba de productos que no necesariamente tenían una demanda directa de parte del público asistente a las salas. Hay que considerar que la gran mayoría de los noticieros cinematográficos, a diferencia de los documentales o los largometrajes de ficción, eran proyectados como parte de un preludeo que daba paso a la película en la que los espectadores tenían su principal interés y por la que habían pagado un boleto. Ello permite deducir, sin temor a hacer afirmaciones intrépidas, que los noticieros cinematográficos tuvieron un público cautivo y “pluriclasista” de una manera en la que ningún otro género fílmico pudo.

¹⁰⁴ Monsiváis, *A través del espejo*, 1994, p. 191.

¹⁰⁵ Pérez Montfort, “El discurso moral”, 1999, p. 150.



Un rasgo sustancial a considerar es la atmósfera generada por los temas y el estilo narrativo de los noticieros que imprimía un sello de veracidad a las imágenes y los relatos proyectados, en una suerte de “ritual informativo” en las salas de cine como preámbulo al ejercicio de esparcimiento que representaba ver una película de ficción. De ese modo, se advierte una dualidad interesante en el consumo del medio cinematográfico propiciada por el formato noticieril: el cine se consideraba un medio de comunicación que proveía al público de información meticulosa sobre política, economía y cultura –con la formalidad que ello implicaba– pero también era un medio destinado para entretener a las audiencias para las que ir al cine era, muy probablemente, una salida para su esparcimiento y salir de su rutina cotidiana. De ahí la relevancia de los noticieros cinematográficos como fenómeno comunicativo y social.

En suma, esto constituye un acercamiento a la configuración de los públicos destinatarios de la producción filmica nacional durante la etapa de modernización implementada por el gobierno de Miguel Alemán. Así, la industria cultural más influyente de ese periodo se encargó de reproducir y reforzar el discurso propagandístico y desmovilizador de las élites mexicanas a través de los noticieros cinematográficos, de tal suerte que contribuyeron a forjar el modelo cultural hegemónico que fungiría como base social e ideológica de la modernización alemanista.

Consideraciones finales

Un primer aspecto que ha de rescatarse de este capítulo es la preeminencia de la propaganda política y su poder de persuasión social, así como su capacidad de transmutación por medio de los dispositivos culturales y tecnológicos más novedosos a lo largo de la historia. Por otro lado, está el tema del desarrollo y evolución de los noticieros cinematográficos, en México y en el mundo, que se dio en función de la consolidación de la cinematografía misma como la industria cultural con un nivel privilegiado de hegemonía política y económica.



De ahí que el proyecto de nación de Miguel Alemán, a pesar de tener como prioridad la transformación de los ámbitos político y económico, requiriera de un soporte cultural e ideológico que orientara a su favor a la opinión pública nacional e internacional. Para ello, la administración alemanista se propuso emular la labor propagandística a través del cine iniciada por los gobiernos de Lázaro Cárdenas y de Manuel Ávila Camacho, con dos variantes importantes: la innovación tecnológica, y el referente de Estados Unidos en lo económico y lo cultural para esa época.

Por consiguiente, se observa la inspiración del gobierno mexicano en los paradigmas de modernización del vecino del norte, como potencia hegemónica, para ejecutar su propio proceso de desarrollo. Eso conllevó a una serie de alianzas y vínculos entre los gobiernos e industrias fílmicas de ambos países, con lo cual el cine mexicano pudo seguir creciendo para consolidarse como pilar propagandístico del proyecto gubernamental. Es así como pueden identificarse los dos elementos antes mencionados, propaganda y cine, inmersos en la producción de los noticieros cinematográficos mexicanos, cuya expansión estuvo regida –como aquí se ha expuesto– por intereses de los grupos políticos y empresariales más importantes del país.

Asimismo, la idea del cine mexicano como una industria cultural permite ampliar el panorama de su relevancia dentro de los proyectos políticos de modernización, como fue el emprendido en México a partir de 1948. Sus mecanismos van desde los acuerdos cupulares hasta el control ideológico empleando, como agente de *mediación*, a la industria del entretenimiento como vehículo discursivo para que las distintas capas de la sociedad se encarguen de reproducirla como si se tratara de una narrativa propia. De igual modo, el testimonio del productor Manuel Barbachano acerca de la relevancia de la familia Azcárraga confirma a los noticieros cinematográficos como un formato que sirvió de transición hacia la industria televisiva, no sólo en el terreno corporativo-empresarial, sino en un sentido cultural y comunicativo.

Como ya se indicó, el aura de “realidad” que revestía a la información proporcionada por los noticieros posibilitó que el público asistente al cine la

percibiera como un relato plenamente genuino al emplear elementos narrativos verosímiles. Con el apoyo de *lo visual*, bien pudo producirse un fenómeno de recepción en el que era factible que la *verosimilitud* y la *veracidad*, de forma similar a la estructura del mito, se fundieran en un mismo discurso.

La crítica literaria Margo Glantz se ha referido a este fenómeno narrativo al analizar la estructura de la novela de la Revolución mexicana a través del caso de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán. Plantea, entre otras cosas, la complejidad de definir los límites entre los acontecimientos que son recreados a partir de aquellos que han podido ser sometidos a un esquema de verificabilidad lo cual, en términos de recepción, resulta una estrategia exitosa:

Los críticos coinciden en reprocharle a esa narrativa su no pertenencia a un género definido. ¿Será crónica, preguntan? ¿Periodismo? ¿Cuadros aislados? ¿Episodios? ¿Fragmentos cinematográficos narrados, especies de guiones? [...] Pienso que la polémica de si es una novela, una memoria, o algunos cuentos hilados entre sí, se resolvería si se analizara con cuidado, no el discurso histórico o político de la novela, sino su organización interna.¹⁰⁶

Por ello, los noticieros cinematográficos llevaron el relato de la conveniencia de que México se convirtiera en un país industrializado y urbanizado a amplios sectores de la población. Así, el diseño de “públicos modelo” corrió a cargo también de la industria cultural cinematográfica inspirando a la sociedad mexicana a seguir la senda que el gobierno y su programa político le marcaban. Como afirma Georges Balandier, “la imagen, como propaganda, orienta y gobierna la presentación del *uno mismo*. Mostrarse cada vez más condicionado por lo externo. Y con equívoca ambición, la imagen también tiende a convertirse en sustituta del pensamiento.”¹⁰⁷

Al final, la *modernidad* podía otorgar como premio la obtención de progreso material, económico, y hasta espiritual, a quienes demostraran ser “buenos mexicanos”, tema que será abordado a continuación.

¹⁰⁶ Glantz, “La novela de la Revolución”, 1989, pp. 871-872.

¹⁰⁷ Balandier, *El poder en escenas*, 1994, p. 157



Capítulo 3. Anticomunismo y nacionalismo a cuadro

A mediados del siglo XX, la visión de las élites políticas y económicas sobre México y el mundo, a partir de su interpretación del anticomunismo y del nacionalismo, tuvo una oportunidad relativamente mayor de ser difundida, con respecto a grupos reaccionarios de épocas previas. En otras palabras, es necesario considerar que el discurso reproducido, en este caso, por los noticieros cinematográficos, fue un núcleo representativo del pensamiento conservador propio de un sector de la cúpula empresarial de los medios de comunicación masiva.

Por ello, resulta fundamental traer a colación lo expuesto en la introducción general concerniente a la importancia del estudio de los procesos que llevan al tejido de redes sociales y económicas entre actores estatales y no estatales. Si bien es necesario considerar que no es posible adjudicarle al Estado mexicano la autoría de la narrativa transmitida en esos productos culturales, las condiciones que para ello generó el sistema político a partir de su transformación a mediados de los años cuarenta fueron determinantes, incluso para el desarrollo mismo de la industria mediática y del entretenimiento.

Por ello, el tercer y último capítulo presenta el estudio de caso de los noticieros cinematográficos *Noticiero Mexicano EMA*, *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental*, que motiva esta investigación, para lo cual se desarrollan dos rutas críticas. Por un lado, el análisis de las interpretaciones en torno al anticomunismo y del nacionalismo, tanto del gobierno mexicano como de las élites que controlaron el negocio de los medios de comunicación. Por el otro, y en función de lo anterior, un análisis de contenido del discurso anticomunista y nacionalista plasmado a través de las narrativas reproducidas en los noticieros seleccionados.

3.1 Democracia y *mexicanidad*: interpretaciones anticomunistas y nacionalistas en el proyecto alemanista

El factor internacional constituyó uno de los motores que activaron el anticomunismo entre algunos sectores de la sociedad mexicana, sobre todo a partir de los años veinte con el triunfo de la revolución bolchevique y la conformación de la Unión Soviética. Dada la magnitud de la Revolución mexicana como fenómeno político y cultural, el temor por el “peligro rojo” se focalizó en puntos muy acotados de la sociedad mexicana y de la Iglesia católica, que tuvieron que aprender a coexistir con el “barbarismo” similar al soviético que para ellos representaban los gobiernos de la Revolución:

Para la mentalidad católica y conservadora de la primera mitad del siglo XX, el gobierno de Cárdenas constituía la cima de un largo proceso de “degradación” que empezará con la revolución de 1910 (o antes, si se piensa en el avance del comunismo y el marxismo a fines del siglo XIX). Por eso el franquismo, el fascismo y el nazismo en su guerra a comunistas, masones y judíos atrajeron la atención de la derecha mexicana, pues combatían a los mismos demonios.¹

El discurso fomentado por la familia revolucionaria contra los “reaccionarios”, es decir, contra los enemigos de la revolución, fue una narrativa avasalladora muy difícil de contrarrestar por parte de los críticos del Estado posrevolucionario. La postura frente a éste se convirtió en un elemento de demostración de patriotismo, o bien, de formar parte de ideologías extranjerizantes que podían arrebatarle a las personas o grupos contrarios a la Revolución mexicana su calidad de “mexicanos”. Esa condición de marginalidad propició que, en comparación con otros países de América Latina, los grupos sociales anticomunistas en México tuvieran muy poca capacidad de organización política.

No obstante, conforme el régimen revolucionario se consolidaba, las capas medias y altas de la sociedad mexicana siguieron teniendo presencia, sobre todo en el ámbito empresarial, coadyuvando con el proceso de industrialización del país. Ello a pesar de que buena parte de ellas había albergado, durante mucho tiempo, un rechazo contra el liberalismo anglosajón similar a su aversión al comunismo o a cualquier otra tendencia concebida como “progresista” o de izquierda. Entre ellas

¹ Pérez Montfort, *Por la patria*, 1993, p. 37.



hubo algunas élites filohispanistas que fueron semillero de organizaciones que, siguiendo una tradición del culto a la hispanidad, aparecieron para mostrar su simpatía por los regímenes fascistas europeos y oponerse a buena parte de las políticas del gobierno mexicano.² Su importancia radicaba en las empresas que estaban detrás de ellos, sobre todo las de los medios de comunicación a través de los cuales dieron salida a su propaganda, es decir, mediante la prensa escrita y la divulgación de panfletos. Así fue como convergieron asociaciones civiles defensoras de la religión católica, de la jerarquización social y de la hispanidad con el anticomunismo como un cohesionador nacionalista:

Es así como el nacionalismo de las derechas, atizado por un violento anticomunismo, tomando algunos elementos de los furores falangistas y tendiendo a legitimarse como una “tercera posibilidad de organización social”, formó el sostén ideológico de esas organizaciones. El principal enemigo del conjunto de valores del discurso nacionalista de derecha era el comunismo.³

Además de mostrar los antecedentes de la asociación del nacionalismo con el imaginario anticomunista de esos sectores conservadores mexicanos, es importante hacer hincapié en las matrices del anticomunismo planteadas por Rodrigo Patto: el catolicismo, el liberalismo y el nacionalismo. Con el fin de esquematizar el análisis del anticomunismo en los noticieros cinematográficos que nos ocupan, deben tenerse en consideración esos tres elementos que, presumiblemente, permiten asemejar los fenómenos del anticomunismo en México y en Brasil.

Durante el transcurso y al finalizar la SGM, las élites conservadoras mexicanas encararon con incertidumbre el cambio de paradigmas culturales. Estados Unidos, el poderoso vecino que tradicionalmente era visto como “el extraño enemigo” por excelencia, asumió el liderazgo de la civilización occidental-capitalista-judeocristiana. Al igual que su fobia anticomunista, a esos grupos los mantenía unidos también un profundo rechazo hacia el intervencionismo estadounidense, al que atribuían la crisis financiera internacional desatada en los años treinta y el atentado constante contra los valores católicos:

² Algunas de esas agrupaciones fueron el Comité Pro Raza, la Confederación de la Clase Media y la Acción Mexicanista Revolucionaria, que mostraron un férreo activismo social pese a su poco impacto político. *Ibid.*, pp. 65-74.

³ *Ibid.*, pp. 74-75

Algunos sectores sociales consideraban que la presencia de ambas influencias era nociva para la sociedad: la del comunismo por su ateísmo y materialismo, principalmente, y la del capitalismo norteamericano por el hedonismo que atentaba contra el ambiente moral y porque estimulaba la expansión del protestantismo.⁴

Ante un arquetipo cultural tan amplio como vago del anticomunismo de la primera mitad del siglo XX, el inicio de la Guerra Fría fue un parteaguas al ser Estados Unidos su principal promotor, como vencedor de la SGM y nuevo aliado de México. Por tal motivo, sería simplista afirmar que las relaciones entre México y Estados Unidos, robustecidas durante la Segunda Guerra Mundial, propiciaron en automático la construcción de redes para la circulación de elementos discursivos y culturales anticomunistas. Fue por ello que el proyecto de Miguel Alemán contempló, como se ha visto, el diseño de dos objetivos: consolidar la relación con Estados Unidos para convertirlo en su principal socio estratégico, y construir un nuevo modelo de nacionalismo que le garantizara legitimidad social a su proyecto.

Por tanto, la concepción del “anticomunismo” es tan difusa que nunca ha representado lo mismo para Estados Unidos que para los sectores anticomunistas en los países de Latinoamérica. De hecho, el anticomunismo fue una herramienta de política exterior que fue utilizada como espacio de resistencia ante la hegemonía estadounidense en circunstancias concretas.⁵ Por tanto, esta característica muestra la cabal falta de consistencia ideológica del anticomunismo *per se*.

Así, es posible identificar al anticomunismo mexicano como un amasijo doctrinal con hondas y muy complejas raíces sociales y culturales que, a su vez, aglutinó a diversas formas de pensamiento e interpretaciones del mundo ancladas al catolicismo, al filohispanismo y a la añoranza de una sociedad de tipo estamental y corporativa de tradición decimonónica. De ese modo, la Iglesia católica creó su propia narrativa en torno al nacionalismo basándose en un argumento sobre el vínculo “histórico” del catolicismo con la mexicanidad. Fue por ello que, cualquier idea o doctrina que fuera “en contra” del credo católico, sería tomada como un acto de traición a la patria.

⁴ Pacheco, “¡Cristianismo sí!”, 2002, p. 147.

⁵ Buchenau, “México y las cruzadas”, 2000, p. 226.



En lo que respecta al anticomunismo de Estado, es necesario reconocer que fue tan importante el entorno doméstico como el internacional. A diferencia de lo aseveran algunos autores, como Luis Medina, sobre una incidencia directa de la cruzada anticomunista estadounidense en el escenario nacional, hay que tomar en cuenta la complejidad del proceso de transformación política en el “cuatrienio fundacional” de 1944 a 1948 (Loeza *dixit*) que dio origen al PRI antes de la Guerra Fría. Como se ha revisado, afianzar el poder del Estado acentuando su directriz autoritaria fue la meta de los gobiernos mexicanos desde 1946. Así, el oficialismo abrazó el discurso de la democracia como puente de unión ideológica entre las sociedades mexicana y estadounidense. Por ello, es útil retomar la tesis de Lorenzo Meyer sobre el “anticomunismo discreto” del gobierno mexicano que empleó la represión de Estado como su herramienta básica de control social en aras de sostener un sistema autoritario de manera legítima:

La Guerra Fría ofreció el marco ideológico para calificar a quienes se opusieran al esquema de desarrollo alemanista como enemigos del progreso del país, en la medida en que el capitalismo y la democracia se enfrentaban en términos propagandísticos contra el comunismo y el totalitarismo. En los momentos más álgidos del enfrentamiento quienes se inclinaban por un mayor nacionalismo económico fueron sujetos de la crítica y la propaganda anticomunista.⁶

Asimismo, el esquema autoritario y represivo del Estado mexicano de “baja intensidad” fue una garantía para el gobierno estadounidense de asegurar el apaciguamiento de movimientos “radicales” que pusieran en riesgo el orden político y social. De ahí que el “anticomunismo discreto” del régimen le brindó la oportunidad de mostrar una faz menos anticomunista y más democrática de la que en realidad tenía, a diferencia de otros países de América Latina, lo que le permitió a México tener un margen de independencia relativa frente a la política exterior estadounidense a través de sus posicionamientos diplomáticos en temas de soberanía en la región.⁷

Su reticencia a conformar un bloque hemisférico fue el intento del gobierno de Alemán por desmarcarse de la campaña anticomunista estadounidense y evitar un escenario en que tuviera que tomar una postura que afectara su gobernabilidad,

⁶ Servín, “Los enemigos del progreso”, 2010, pp. 114-115.

⁷ Meyer, “La guerra fría”, 2004, pp. 95-117.



sobre todo hacia los sectores políticos y sociales más radicalizados de izquierda y de derecha. Eso echaría por tierra los resultados de la política de Unidad Nacional y que se consumiera rápidamente el capital político de su administración, dada la ruptura de los pactos sociales que ejecutó desde que tomó el poder. A cambio, el alemanismo hizo suyo el “ideal democrático” como signo implícito de su repudio al comunismo. En ese tenor, la élite gobernante entendió el juego de su política exterior bajo una lógica de “ganar-ganar” en la que a Estados Unidos le convenía contar con buena reputación extendiendo su imagen de “buen vecino”. Así, la colaboración de México para tal propósito sería de gran valor, tanto por su ubicación geoestratégica como por la disposición ideológica de la clase dirigente en los albores de la cruzada anticomunista.⁸

En consecuencia, la legitimación que el autoritarismo priista construyó, antes y durante la gestación misma de la Guerra Fría, se vio cobijada con el ideal nacionalista como estandarte. Ese discurso hizo ver más moderado su talante anticomunista que el de otros países puesto que imprimía un sello de progresismo a su contención de los sectores reaccionarios y a sus prácticas represivas contra los focos radicales de “izquierdismo” que incomodaban a Estados Unidos. El anticomunismo se aplicó para la política interna, en la que prevaleció el discurso oficial de “cero tolerancia” hacia todo tipo de “extremismos”, en aras de consolidar la llamada doctrina de la *mexicanidad*. Así, de un sistema autoritario, e incluyente a la vez, derivó la imagen moderna de México trazada en los inicios de la Guerra Fría.

Esos esfuerzos, que en un primer momento pudieron entenderse como un afán de guardar distancia entre los dos polos ideológicos que en ese momento se enfrentaban, dio pronto paso al franco anticomunismo oficial, envuelto en el manto del nacionalismo mexicano y su historial revolucionario.⁹

El discurso nacionalista, anclado en el relato epopéyico de la Revolución mexicana, fue el combustible que echó a andar esa maquinaria: “El anticomunismo de Miguel Alemán no fue similar al que dominó en el resto de América Latina, sino que fue relativamente discreto, se justificó y amparó en el nacionalismo –lo que le impidió ser abiertamente proestadounidense– y combinó la represión con la

⁸ Torres, *De la guerra al mundo bipolar*, 2010, pp. 69-70.

⁹ Torres, *Historia de la Revolución*, 2022, p. 744-745.



cooptación.”¹⁰ Además de servir al sistema priista y presidencialista como “manto ideológico” para procurar cierta autonomía con respecto a Estados Unidos, la versión del nacionalismo revolucionario, propalada a partir de 1948 para ser más precisos, tuvo una agencia doméstica a la que se acogió el anticomunismo liberal del empresariado mexicano, sobre todo el de los medios de comunicación.

La industria de los periódicos y revistas de la capital del país, la más favorecida con subsidios y privilegios fiscales otorgados por el gobierno de Miguel Alemán, encabezó una campaña agresiva para difundir los supuestos peligros del acecho comunista sobre México y América Latina.¹¹ Desde esa óptica, el anticomunismo proveniente del gremio periodístico destacó por haber abierto la puerta a la narrativa estadounidense de la Guerra Fría, a pesar de que muchos de esos empresarios y sus familias habían simpatizado con el hispanismo, el falangismo, e incluso el nazismo. Esto se explica con los vínculos comerciales que establecieron durante la SGM con las agencias estadounidenses Associated Press (AP) y United Press International (UPI), que acapararon el mercado mexicano al disputárselo a las europeas, tanto de países aliados como los del Eje.¹² Por tanto, se trata de una élite mexicana que aprendió a dialogar con el poder político “emanado de la revolución” en pro de sus intereses económicos y que tendió puentes de entendimiento con el gobierno y las corporaciones estadounidenses para hallar acomodo dentro del proyecto de modernización alemanista.

Según Elisa Servín, ante la condensación del anticomunismo en el discurso nacionalista del gobierno, la prensa escrita de las grandes ciudades del país fungió como “caja de resonancia” para que la histeria anticomunista se disparara entre la sociedad mexicana. Esto, para coadyuvar con los objetivos del régimen en lo que se refiere a la represión contra líderes políticos y sindicales, así como para justificar la restricción de la participación política independiente, a través de la coerción y la coacción. Por tanto, el anticomunismo promovido desde Washington a fines de los

¹⁰ Meyer, “Estados Unidos”, 2006, p. 446.

¹¹ Entre estos destacaron los propietarios de los diarios *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades* y *La Prensa*, así como los de las revistas *Tiempo* o *Hispano Americano*, propiedad de Martín Luis Guzmán, y *Hoy*, *Mañana*, *Todo* y *Siempre!*, de Regino Hernández Llargo y José Pagés Llargo.

¹² Ortiz, *México en guerra*, 1989, pp. 81-83.



años cuarenta fue el reducto del sector empresarial de esos medios para insertarse en el proyecto alemanista y beneficiarse de éste imprimiendo un tono virulento y estridente que rebasó al del propio gobierno: “La prensa vocalizó la posición anticomunista más radical que el régimen no podía expresar en aras de mantener un cierto equilibrio interno y la imagen del nacionalismo revolucionario.”¹³

Un caso que ilustra la apertura hacia la cultura estadounidense por parte de la derecha empresarial de los medios de comunicación fue el de la editorial Talleres Novaro Editores-Impresores (1949-1965). Sus fundadores, los medios hermanos Luis Novaro Novaro y Octavio Novaro Fiora del Fabro, eran parte de una generación de empresarios que sustituyeron a las élites industriales porfiristas y que compartían un ideario con hondas raíces filohispanistas. Luis Novaro, que había presidido la cooperativa del periódico *La Prensa*, tenía vínculos con Acción Católica por medio del sacerdote jesuita José Antonio Romero.

La editorial Novaro nació con la finalidad de editar cómics de personajes y superhéroes estadounidenses en español, como los cuentos de Walt Disney o Superman, con un éxito comercial notable. De ese modo, se dio a la tarea de transmitir elementos narrativos alusivos al *American way of life*, tales como el consumismo, el patriotismo y el militarismo.¹⁴ En cierto modo, la necesidad de desterrar del imaginario popular la propuesta de modernidad del comunismo llevó a los sectores conservadores de la industria de los medios impresos a adoptar la cultura estadounidense y comercializarla entre el público infantil y juvenil. Así, el panorama cultural del alemanismo brindó las condiciones para alentar ese negocio, toda vez que la aspiración de ascenso social impulsada tuvo eco en esas publicaciones ofrecidas al público a bajos costos.

¹³ Servín, “Propaganda y guerra”, 2004, p. 21.

¹⁴ Durante los años cincuenta, Talleres Novaro emprendió una estrategia para impulsar esos valores a través de la edición en español de historietas como *Tom y Jerry* (1951); *La pequeña Lulú* (1951); *Superman* (1952); *Tarzán*, *Capitán Marvel* y *Batman* (1954), *La Mujer Maravilla*, *Fantomas*, *Roy Rogers*, *El Llanero Solitario* y *Archie* (1955), entre otras. Esos productos resultaron muy atractivos para amplias capas de la sociedad mexicana que veían en ellos un estilo idealizado de la “modernización” personal y familiar con la castellanización de personajes como Bruno Díaz, Ricardo Tapia, el ratón Miguelito o el Pato Pascual. Finalmente, en 1965, la editorial fue comprada por la familia Alemán Velasco que se hizo cargo de ella hasta su cierre definitivo dos décadas después. Díaz, “Las historietas Novaro”, 2003, pp. 158-203.

Otro ejemplo de la introducción de la visión estadounidense por parte de la derecha empresarial de los medios fue la creación del Frente Popular Anticomunista de México (FPAM) en 1948 por Jorge Prieto Laurens, abogado potosino vinculado con los propietarios de los diarios de más amplia circulación del país. Además de su empedernido activismo anticomunista en la prensa escrita, hay informes que revelan la colaboración del FPAM con la CIA y con el Frente Anticomunista de Guatemala para la organización del Congreso Continental Anticomunista, semanas antes del golpe de Estado en el país centroamericano en 1954.¹⁵

En el ámbito doméstico, el PRI hizo el “trabajo sucio” de propagar un anticomunismo explícito en voz de su presidente, Rodolfo Sánchez Taboada, para que el gobierno no tuviera que hacerlo. El tono estridente del dirigente, quien llevó las riendas del partido durante todo el sexenio de Alemán, estaba acorde con el de la prensa al aprovechar cualquier tribuna para pronunciarse contundentemente contra el comunismo y la “influencia perniciosa” de agentes “antipatriotas”:

Declaramos con decisión y claridad que no somos comunistas y que no seremos comunistas; que sobre todas las cosas amamos la libertad y no aceptamos ningún imperialismo; que afirmamos nuestro credo y nuestra convicción por la democracia, y que estamos dispuestos a luchar al lado del pueblo, incluso en contra de quienes tienden a imponer ideas que no están acordes con la realidad mexicana.¹⁶

Así fue como el PRI se constituyó como artífice de la simbiosis discursiva del anticomunismo y el nacionalismo alemanista. Sin esa postura, no se entendería la forma en la que se llevó a cabo, por ejemplo, la “purga” de elementos radicales de la CTM. Por supuesto, esa tarea fue ejecutada en alianza con las organizaciones gremiales de la industria y el comercio que refrendaron su apoyo al proyecto de Alemán destacando “el fin de las acciones comunistas de los últimos sexenios.”¹⁷ En realidad, el comunismo en México era prácticamente una etiqueta ante la proporción simbólica de quienes militaban en el Partido Comunista Mexicano o entre

¹⁵ Según Stephen R. Niblo, el *FPAM* encabezó una larga lista de organizaciones civiles anticomunistas que proliferaron en esos años cercanas a la embajada estadounidense “atendiendo el llamado de Truman”. Asimismo, Prieto Laurens frecuentaba las oficinas presidenciales de México para demandar apoyo económico y poder sostener a la organización. Niblo, *War, diplomacy*, 1995, pp. 244-246.

¹⁶ *Excélsior*, 1 de septiembre de 1947, p. 12.

¹⁷ Basurto, *Del avilacamachismo al alemanismo*, 1984, pp. 97-98.



sus simpatizantes. De hecho, para el gobierno era mucho más apremiante la vigilancia de esos cuadros al interior del mismo PRI y de los sindicatos clave que la ejercida contra miembros del PCM. De ahí que el mayor entusiasmo a la hora de señalar y acosar a los “elementos comunistas” viniera precisamente de los altos mandos del Partido oficial.

Ahora bien, en cuanto al tema del modelo nacionalista del proyecto de Miguel Alemán, como la otra cara de la moneda que rige nuestro análisis, es imprescindible explicar en qué consistió la “doctrina de la mexicanidad”. Para María Antonia Martínez, fue una estrategia gubernamental que buscó sustituir el nacionalismo revolucionario con un nuevo patrón de arraigo en la conciencia de los mexicanos fue un esfuerzo por dar continuidad a la Unidad Nacional avilacamachista.¹⁸ Sin embargo, considero prudente nutrir esa interpretación destacando los objetivos de largo aliento que se planteó el régimen dirigido por los hombres civiles y universitarios que desplazaron a los militares del poder formal. Para ello, es fundamental rescatar el sentido “modernizador” en la retórica de Miguel Alemán, incluso desde que era candidato a la presidencia, y que ha sido abordado de manera copiosa por éste y otros trabajos desde el ángulo político y económico; sin embargo, se ha pasado un tanto por alto el peso que tuvo el campo cultural e intelectual.

En su libro *Los hijos de los dioses: el grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano*, publicado en 2015, Ana Santos Ruiz (†) realizó un estudio formidable sobre el papel de buena parte de la intelectualidad mexicana, cabe subrayarlo, emanada de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Si a ello se agrega la *magna obra* que caracterizó al sexenio alemanista en el ámbito educativo y cultural, como fue la construcción de Ciudad Universitaria, se obtiene un robusto conjunto de elementos que permiten concebir el tipo de diálogo que sostuvo el régimen con el sector intelectual: un vínculo entre hombres universitarios. Santos Ruiz examinó a profundidad los antecedentes de la preocupación filosófica por *lo mexicano* –algunos de los cuales revisamos en la última parte del primer capítulo– así como el rescate que de ellos hizo el gobierno de Alemán para forjar un nuevo ideal de patriotismo. El espectro cultural del nacionalismo revolucionario –

¹⁸ Martínez, *El despegue constructivo*, 2004, pp. 104-106.



entiéndase cardenista– dio paso a la redefinición del *ser* mexicano, en cuya tarea ya estaba inmersa una parte de la intelectualidad. Por tanto, hubo una concurrencia simbólica entre la labor intelectual en torno a *lo mexicano*, y la coyuntura política de los años cuarenta con la vertiente cultural que todo proyecto político engloba.

En ese contexto, se dio la publicación de disertaciones sobre el tema; intelectuales como Luis Villoro, Emilio Uranga, Leopoldo Zea, Agustín Yáñez y Jorge Portilla, guiados por la directriz epistemológica de Samuel Ramos de años atrás, impulsaron un diálogo muy activo desde la UNAM con la realización de ponencias a finales de 1949. El ciclo se tituló “¿Qué es el mexicano?”, tras el cual el grupo Hiperión adquirió un marcado protagonismo con encuentros académicos llevados a cabo con cierta regularidad entre 1950 y 1953, año en que el grupo se dio por disuelto, gozando de un fuerte apoyo institucional, tanto del gobierno como de la iniciativa privada.¹⁹ Así, el acto cumbre fue la fundación del Centro de Estudios sobre el Mexicano y sus Problemas en mayo de 1952, adscrito a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y coordinado por Leopoldo Zea, Emilio Uranga y Fausto Vega. En su inauguración, Zea declaró:

Esperamos que nuestras voces (las del Centro) no caigan en el desierto y que sean tomadas en cuenta por las fuerzas capaces de realizar las soluciones. Es un Centro de Estudios sobre el Mexicano: no decimos México o la Nación, porque creemos que tanto el uno como la otra son expresión de lo que el hombre de esta realidad sea capaz de realizar. Una Nación es lo que sus nacionales son capaces de hacer. México será lo que los mexicanos queremos que sea.²⁰

Más allá de las cavilaciones sobre el alma o el *ser* mexicano, es importante destacar la narrativa sostenida por los miembros del Hiperión sobre la idea de construir una nueva nación y una nueva sociedad mexicana, en contraposición con la época “destructiva” en la que imperaron el caos, el apasionamiento y la sinrazón. La etapa referida iba de la década de los años veinte al cardenismo y era vista con abominación en contraste con el horizonte de expectativas que arrojaba el proyecto

¹⁹ Tal fue el caso de eventos cuyo eje consistió en el análisis del *ser* mexicano, como el Congreso Mexicano de Historia, efectuado del 10 al 20 de diciembre de 1950, o el Congreso Científico Mexicano de 1951, realizado en el marco de la celebración del IV Centenario de la Universidad. Su organización corrió a cargo de Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Emilio Uranga, y a raíz de ese Congreso, derivó en una serie de cursos de esta temática impartidos en la Universidad en las temporadas invernales de 1951 y de 1952. Santos, *Los hijos de los dioses*, 2015, pp. 29-31.

²⁰ Zea, “El Centro de Estudios”, 1952, p. 18.



para México durante el alemanismo. Para 1952, con los trabajos del grupo Hiperión en pleno auge, Samuel Ramos escribía:

El espectáculo de la ruina y el caos producían en el ánimo de los mexicanos reflexivos en un estado psicológico de pesimismo sobre los destinos de México. [...] Cuando apenas está en sus comienzos la segunda mitad del siglo XX, las fuerzas constructivas del país han dominado la etapa destructora y surge un México vigoroso con una fisonomía propia sin precedentes en la historia.²¹

La Revolución mexicana era, para este grupo, la matriz que albergaba la unidad nacional dando sentido a los mexicanos: su razón de ser. No obstante, a pesar de ser una etapa de caos y destrucción, su legado era moldear la mentalidad y el comportamiento de la población de acuerdo con la visión de modernidad capitalista imperante. El apaciguamiento de impulsos beligerantes era el único medio para alcanzar la estabilidad y el progreso económico, y sólo así México aspiraría a convertirse en una “tercera vía” civilizatoria que el mundo occidental esperaba que fuera. Otra característica de los trabajos del grupo Hiperión fue la marginación de la cultura popular, las desigualdades o los conflictos sociales y políticos, lo cual robustecía una visión homogeneizadora del país. Así, esa filosofía:

[...] contribuyó a establecer los rasgos de un *deber ser* nacional acorde con los requerimientos exigidos por el proyecto económico del régimen; excluyó y marginó culturalmente a los sectores sociales y grupos étnicos que no encajaban en las categorías de ese *deber ser* moderno e hizo depender el futuro de la nación en la toma de conciencia de los mexicanos sobre su ser y su grandioso destino.²²

Con el fin del sexenio vino también el del Hiperión, aunque no por la disminución del apoyo oficial para la promoción de la filosofía de la mexicanidad. El auge de esas publicaciones y eventos produjo un desgaste de las relaciones entre los intelectuales y los periodistas lo cual, según Luis Villoro y Emilio Uranga, condujo a la banalización del análisis filosófico. Incluso, algunos de los miembros más importantes del Hiperión tomaron la decisión de militar formalmente en el PRI y apoyar la candidatura presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, como fue el caso de Leopoldo Zea, Emilio Uranga y Jorge Portilla, quienes se adhirieron con dicho fin a la Asociación Mexicana de Intelectuales Revolucionarios, creada en 1949.

²¹ Ramos, “El mexicano del medio siglo”, 1952, p. 10.

²² Santos, *Los hijos de los dioses*, 2015, p. 326.



En síntesis, se trató de una campaña desde el medio intelectual que se valió de la articulación de una serie de factores del proceso de transformación del país que, desde el punto de vista del oficialismo, apuntaba a la modernización social y cultural de México. El énfasis puesto por el régimen en el sector cultural y educativo resultó en una oportunidad para los círculos intelectuales cobijados por la Universidad y para las clases medias urbanas de tener un lugar privilegiado de representación en el esquema de modernización del país. Del discurso de unidad avilacamachista se dio paso al pragmatismo alemanista que dedicó sus esfuerzos en desarraigar el ideal de lucha revolucionaria del imaginario social.

Por tanto, resulta ilustrativo que el interés del Hiperión en el problema del *ser* mexicano, que le había dotado de recursos financieros y mediáticos, se haya ido apagando a la par de la “doctrina de la mexicanidad” una vez terminada la administración de Miguel Alemán. Esto bien puede dar cuenta de que el apoyo del gobierno alemanista buscó sentar una base de apoyo de largo aliento entre el medio intelectual, para el proceso de transformación que encarnaría el PRI como organismo neurálgico. En consecuencia, es posible apuntar que el alcance social de ese proyecto, como horizonte de expectativas, se resumió en la Universidad, en el sector educado en ella y, por ende, en la creación de la Ciudad Universitaria. La nueva nación mexicana era industrial, civil, universitaria y, por lo tanto, moderna.

Como contraparte en el mismo seno universitario, está el caso del guanajuatense Luis Chico Goerne, rector de la UNAM entre 1935 y 1938. Esto es, durante gran parte del sexenio cardenista en el que se formaron varias organizaciones sociales conservadoras, como la Unión Nacional Sinarquista en 1937 o el Partido Acción Nacional en 1939, por mencionar las más relevantes. Chico Goerne fue parte de las capas medias atraídas por la política de Unidad Nacional para integrarse a la participación política y social dentro del PRI a través de la CNOP. Su visión tenía una alta dosis del conservadurismo propio de su filiación hispanista y de su inclinación por el fascismo, en la cual la modernización era posible sin recurrir ni al liberalismo clásico ni al estadounidense.²³

²³ Funcionario en el gobierno de Ávila Camacho y declarado católico, hispanista, anticomunista y anticapitalista, ponderó la superioridad de la “raza latina” –en especial la española– sobre la indígena o cualquiera otra proveniente del mestizaje americano. Beatriz Urías Horcasitas destaca la



Bajo la lógica del nacionalismo promovido por el gobierno, debía generalizarse el rechazo a cualquier doctrina extranjerizante para dar cabida a una sola: la de la *mexicanidad*. El sacrificio de las clases populares representaba el ideal nacionalista predicado por la *mexicanidad*, y la recompensa, a corto plazo, era el atestiguamiento las grandes obras de infraestructura del gobierno para edificar un México industrializado, próspero y sin ningún tipo de disonancias ni conflictividades: así *debía ser* el México moderno. Por tanto, esa *doctrina* estaba diseñada para inhibir la participación política directa de las masas que representara un rasgo para “la nueva nación” y, por tanto, la amenaza del comunismo fuera percibida en automático como antimexicano: “Trabajar y crear riqueza con nuestro esfuerzo es el signo de mexicanidad que identifica nuestro progreso y será lo único que nos dé abundancia, creándose así una economía fuerte y conveniente para la nación, al hacer más productivos los campos e intensificar el proceso de la industrialización.”²⁴

Así, el anticomunismo y la *mexicanidad* hicieron posible que las clases medias contrarrestaran la imagen reaccionaria que se les achacó durante años para insertarse, por fin, como parte del proyecto del gobierno y de su retórica “revolucionaria”. Esa había sido la misión del avilacamachismo que se cristalizó con Alemán, gracias a la cual los grupos anticomunistas no estatales se acogieron a la *doctrina* para iniciar un activismo transnacional, a pesar de la resistencia del propio gobierno que no deseaba elevar las tensiones en la región, sino simplemente favorecer su proyecto. Así fue como tuvo lugar una campaña en los medios de comunicación oficiales y privados que empezó en la prensa escrita para difundir los “principios” de la *mexicanidad*, como en el periódico *El Nacional*, órgano informativo del PRI.²⁵ Se trató, pues, de una cruzada cívica –y coercitiva– para apuntalar una

resignificación del término “revolución” en el pensamiento de Chico Goerne, con una mezcla particular de ideas conservadoras con la de una transformación de México anclada en la tradición hispanista. Por tanto, el comunismo era un enemigo peligroso al ser una doctrina incompatible con los logros de la Revolución mexicana en cuanto a las libertades y la propiedad privada consagradas en la Constitución. Por ello, en el contexto del proceso de modernización aquí revisado, afirmaba que “la tarea de los intelectuales comprometidos con el alemanismo era despejar la confusión entre revolución y comunismo, que reinaba tanto en la ‘masa inculta’.” Urías, “Luis Chico”, 2017, p. 127.

²⁴ “III Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Miguel Alemán Valdés, 1 de septiembre de 1949” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. XLI Legislatura*, Año I, Tomo I, Núm. II, p. 129.

²⁵ Servín, “Propaganda y guerra”, 2004 y, para un periodo posterior al de este trabajo, Sánchez, “La prensa mexicana”, 2018.



nueva identidad del pueblo mexicano, encaminada a sustituir los pactos sociales a través del PRI y de sus instrumentos corporativos.

En lo que respecta a la configuración del aparato represor que el Estado mexicano desplegó en años posteriores, la *mexicanidad* fungió como un elemento importante de legitimación en aras de preservar la gobernabilidad, y para ello la disciplina al interior de la familia revolucionaria era fundamental. En su libro *Instantes sin historia*, Camilo Vicente considera, como preámbulo de la represión física contra actores sociales, la generación de una atmósfera de vigilancia en la esfera institucional mediante “el empleo de la fuerza o su amenaza, en el contexto de la agudización manifiesta del conflicto inherente al campo de lo político”.²⁶ En ese sentido, la violencia latente que caracterizó al clima político y social de México a partir de los años cincuenta tuvo en esa *doctrina* un antecedente importante.

Si bien Barry Carr y Sergio Aguayo han puesto énfasis en el papel de las estructuras de inteligencia del Estado para la persecución anticomunista, el sistema implementado por Alemán se concentró en ejercer un control decisivo sobre aquellos grupos que se habían visto desplazados por la nueva cúpula: el sector militar y la disidencia dentro del propio PRI. La Dirección Federal de Seguridad (DFS) fue creada en 1947 por orden presidencial para emular al FBI que, antes de la OSS y la CIA, era la única instancia del gobierno estadounidense que operaba internacionalmente. Además de permitirle a Miguel Alemán poner en práctica el espionaje de Estado y así mostrarle a Washington su disposición para “combatir al comunismo”, la DFS tuvo como misión inicial la neutralización de aquellos actores y grupos políticos que pudieran disputarle el control del PRI y de sus estructuras:

La DFS tenía como funciones proteger al presidente (y a los mandatarios que visitaran el país), investigar asuntos delicados (o aquellos considerados como tales por sus jefes), analizar la información obtenida y realizar operativos especiales contra los enemigos del régimen. La institución continuó flotando en un limbo jurídico y continuó sometida a los vaivenes políticos y a las influencias corruptoras del autoritarismo exacerbado.²⁷

Las actividades primigenias de la DFS consistieron en la vigilancia e interceptación de comunicaciones, más que en la intimidación directa y los crímenes

²⁶ Vicente, *Instantes sin historia*, 2023, p. 15.

²⁷ Aguayo, *La charola*, 2001, p. 67.



de Estado que caracterizaron a la Dirección en las décadas posteriores. Entre 1948 y 1951, el PCM y los sindicatos ferrocarrilero, petrolero y minero fueron seguidos de cerca por la DFS, aunque se dio prioridad a la provocación de divisiones internas en esas organizaciones para su debilitamiento:

El PRI se declaró sólidamente anticomunista y empezó a purgar de sus filas a los comunistas y sus simpatizantes, demostrando, como señaló un diplomático estadounidense, que Alemán sabía “para dónde soplab el viento”. [...] Existen pruebas claras de que esas acciones formaban parte de una campaña anticomunista coordinada por el coronel Carlos Serrano –iniciador de la DFS– y en parte destinada a obtener una recepción más favorable del gobierno de Estados Unidos a las solicitudes mexicanas de ayuda económica.²⁸

Más allá de esas medidas que desembocaron años después en la denominada “guerra sucia”, y tras la coyuntural cancelación de la educación socialista, la *mexicanidad* fomentó una resignificación de la historia nacional desde el campo educativo para convertirlo en un espacio difusor para la nueva doctrina por medio de la performatividad de las ceremonias cívicas.²⁹ Esa estrategia promovió el culto a la democracia como factor inherente a la identidad nacional como una suerte de “derivado” de las gestas de la historia de México, sobre todo de la Independencia y la Revolución mexicana.³⁰

En consecuencia, la Revolución mexicana no se contemplaba tanto como un acontecimiento “del pasado”, sino como un proceso en plena construcción. El proyecto modernizador del gobierno correspondía, de acuerdo con esa narrativa, a una extensión de la Revolución misma de la que “se extraería la fuerza moral y el espíritu libertario para enfrentar a los enemigos de la Revolución y construir la grandeza de la nación.”³¹ Los “verdaderos mexicanos” debían estar del lado del gobierno, de la Revolución mexicana y del PRI, de modo que los opositores podían ser “despojados” de su mexicanismo al responder a intereses ajenos a la patria. Por

²⁸ Carr, *La izquierda mexicana*, 1996, pp. 55-56

²⁹ En febrero de 1947, a pocos meses de haber tomado el poder, Alemán dispuso la conmemoración semanal de símbolos patrios en las escuelas del país, además la de acontecimientos históricos relevantes, como una tradición institucional que sigue hasta nuestros días.

³⁰ El hecho de haber dejado un tanto fuera de dicho marco la Reforma, o a la figura de Benito Juárez, no es algo fortuito. Esto bien puede interpretarse como un esfuerzo de la política unificadora del gobierno para evitar poner bajo los reflectores episodios y personajes que, para muchos sectores conservadores de la sociedad, habían cometido serios agravios contra la Iglesia católica, o que representaban una afrenta para la identidad europeizada de buena parte de las clases medias y altas mexicanas, que cada vez más se perfilaban como racistas, clasistas y excluyentes.

³¹ Santos, *Los hijos de los dioses*, 2015, p. 137.



lo tanto, el binomio *anticomunismo-nacionalismo* quedó unido por una bisagra discursiva del régimen mexicano a favor de la democracia, dado lo cual inició una campaña de apertura desde el PRI hacia los sectores más amplios de la sociedad:

Anticomunismo y nacionalismo se darían la mano para definir la actitud política del partido en el poder. Pero como no bastaban esos dos elementos por sí solos para aclarar el proyecto político del partido oficial, hubo de subrayarse otro para hacer explícito que, ante el dilema internacional de dos ideologías, el PRI se inclinaba por la democracia.³²

Por tanto, los elementos del binomio serán las categorías del análisis que se hará del contenido discursivo de los noticieros cinematográficos, toda vez que involucran a los elementos políticos y culturales hasta este punto examinados. En ese sentido, destacan ciertos términos y conceptos como posibles recursos narrativos empleados en esas piezas fílmicas; para el caso del *anticomunismo*, se prevén los de “democracia”, “libertad” —o libertades—, “propiedad privada”, “doctrinas extranjeras”, “totalitarismo”, “ateísmo”, “subversión”, e incluso “revolución”.

De parte del *nacionalismo*, se anticipa la aparición de aspectos como “patria”, “familia”, “religión católica” (o fervor religioso), “indigenismo”, “paz social”, “unidad” y “progreso”. A continuación, el siguiente apartado ofrece una clasificación y descripción de los noticieros cinematográficos para su análisis.

3.2 Tipología y análisis descriptivo de los noticieros cinematográficos

Los noticieros *Noticiero Mexicano (EMA)*, *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Cine Continental* presentaban distintos formatos y estilos y, para plantear su clasificación, es importante reafirmar los criterios para su selección en este trabajo. Como se revisó en el capítulo anterior, los empresarios detrás de esas producciones formaron parte de los círculos más cercanos al poder político y económico conformado durante la SGM. Además del apoyo otorgado por el gobierno mexicano desde 1934, fue fundamental la intermediación de las agencias informativas, de la industria cinematográfica y del gobierno de Estados Unidos para que esos empresarios mexicanos se consolidaran como líderes del ramo. Eso les aseguró tener una competencia regulada entre sí y la posibilidad de exhibirse en una gran cantidad de

³² Medina, *Historia de la Revolución*, 2022, pp. 180-181.



salas en todo el país. Tales condiciones permitieron que generaran una vasta producción, incluso de forma semanal, en comparación con empresas más pequeñas que duraron menos tiempo en el mercado.

Es así como, más de ochenta años después, se puedan hallar todavía materiales de los noticieros aludidos, a pesar de que su resguardo correspondiente al marco temporal que rige esta investigación no es tan abundante como el que puede encontrarse sobre periodos posteriores. Otro aspecto a considerar fue la desproporción de la cantidad de materiales entre un título y los demás. Como ya se ha referido, la empresa *EMA*, de Juan F. Azcárate, era la que más trayectoria y contactos institucionales en México y en el extranjero tenía para mediados de la década de 1940, y constituye la mayor parte de los filmes analizados que corresponden a su *Noticiero Mexicano*. En ese orden, le siguen *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, del productor Manuel Barbachano Ponce, y después el *Noticiero Continental*, realizado por Fernando Hernández Bravo.

El caso del *Noticiero Mexicano EMA*, cuyo título variaba de acuerdo con los diarios que lo iban patrocinando, consiste en el producto fílmico con el estilo más oficialista y rígido que el del resto. El tema musical con el que solía iniciar cada secuencia del noticiero era la canción “La Marcha de Zacatecas”, del compositor Genaro Codina. Además de ser el himno oficial de dicho estado de la República, ha sido considerada una de las canciones más reconocibles en el país para ambientar festividades patrióticas, pero a la vez formales.

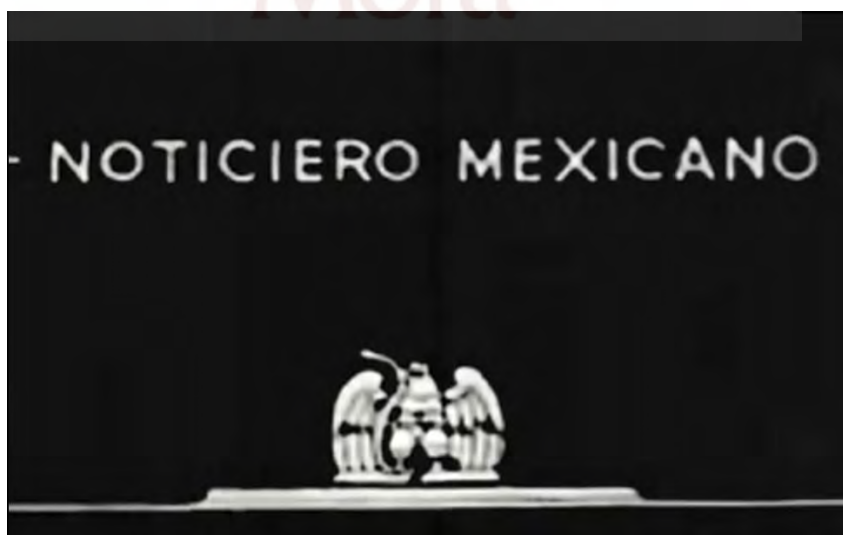


Fig. 1. Noticiero Mexicano EMA

Un tono solemne caracterizó a los noticieros EMA, aunado a una variación del escudo patrio como parte de su logotipo, el uso de un léxico refinado, pero entendible, y la prioridad de relatar actos públicos encabezados por el presidente, gobernadores y otros funcionarios. Un distintivo del *Noticiero Mexicano* era la cortinilla de sus emisiones en el periodo que nos ocupa; antes de presentar el nombre del diario patrocinador en turno, aparecían dos personas caracterizadas como el Quijote de la Mancha y Sancho, a la usanza de los medios españoles durante la dictadura franquista. Aunque tal vez esa introducción pretendía aludir a la alianza España-México-Argentina que daba nombre a la empresa EMA, en opinión del investigador de la Filmoteca de la UNAM, Ángel Martínez Juárez, se trataba de un aspecto que “indicaba la inclinación política de sus realizadores”.³³ Las filiaciones ideológicas del general Azcárate eran conocidas desde el cardenismo, lo cual no le obstaculizó obtener beneficios del gobierno.

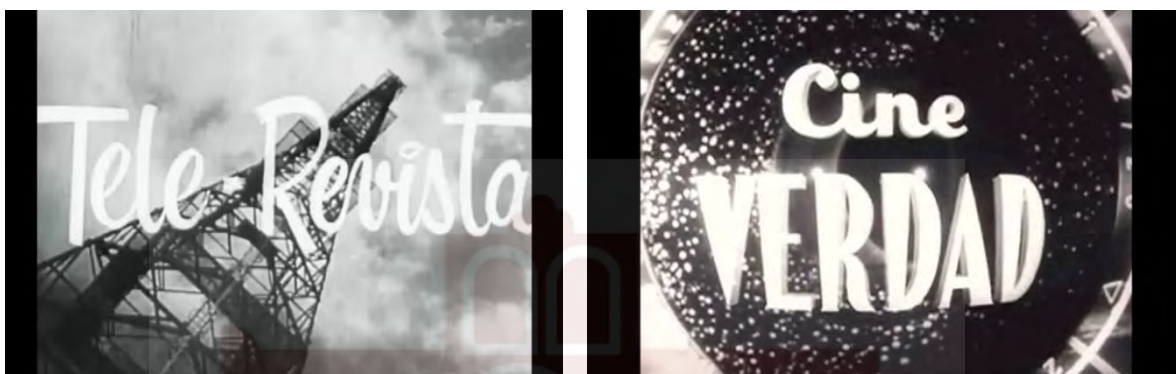


Figs. 2 y 3. Cortinillas del *Noticiero Mexicano* EMA y *Noticiero Mexicano “El Universal”*

En cuanto a *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, de la empresa propiedad de Manuel Barbachano, Teleproducciones S. A., consistieron en productos que trataron de innovar el mercado de los noticieros cinematográficos, no sólo en términos comerciales, sino en cuanto a darle mayor cabida al campo de la cultura. De ese modo, ambos noticieros introdujeron “notas” de mayor interés para públicos con un perfil de menor seriedad, en comparación con aquellos que estaba habituados al estilo más acartonado de los noticieros de EMA o de CLASA.

³³ Martínez, “Los noticieros cinematográficos mexicanos” en *Diccionario de directores del cine mexicano* (en línea), consultado el 17 de mayo de 2024 y disponible en <https://dictionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/los-noticieros-cinematograficos-mexicanos/>

Asimismo, como el ya citado testimonio del propio Barbachano revela, su proyecto contó con el apoyo de Juan F. Azcárte para producir sus noticieros, y lo más importante, el del magnate Emilio Azcárraga Vidaurreta para la distribución y exhibición de los materiales. Incluso, me permito reiterar la influencia que tuvieron estos noticieros en el formato que desarrollaría la televisión comercial pocos años después, como derivado de esta alianza empresarial.³⁴ De ahí la relevancia de *Tele-Revista* y *Cine Verdad* para los propósitos de esta investigación.



Figs. 4 y 5. Cortinillas de los noticieros *Tele-Revista* y *Cine Verdad*.

Por último, el *Noticiero Continental* presenta un formato que combinaba el estilo formal con la variedad en la información que trataba en sus cápsulas, así como dio entrada a una estrategia de comercialización más acentuada con publicidad abundante, incluso, como parte constitutiva de muchas de sus “noticias”. Esa estrategia de lo que hoy se conoce como “gacetillas” en el argot publicitario, hizo posible que la familia Hernández Bravo pudiera obtener metraje de diversas partes del mundo y no sólo de agencias estadounidenses. El *Noticiero Continental* tuvo una vida prolongada en el mercado mexicano y es uno de los más recordados.



Fig. 6. Cortinilla del *Noticiero Continental*.

³⁴ Véase el apartado 2.2 de esta tesis, pp. 95-97.

Asimismo, a esta muestra se agregarán dos segmentos más del *Noticiero Universal Internacional*, producido por el consorcio estadounidense Universal Pictures, debido a que su contenido presenta un panorama del entorno internacional con un estilo muy similar al del *Noticiero Continental*. El *Noticiero Universal*, que fue proyectado en los principales cines de las ciudades de México, muestra escenas filmadas por agencias estadounidenses y europeas que abordan distintos temas relacionados con la situación geopolítica y cultural, entre 1950 y 1954, con una perspectiva occidental-capitalista.

La idea de incorporar esos materiales, además de la importancia que encierra contar con una mirada transnacional en la atmósfera de Guerra Fría, es que pueda complementar el estilo cosmopolita de noticieros como el *Noticiero Continental* del que, desafortunadamente, existen muy pocos registros en los principales acervos filmográficos públicos del país.³⁵

Es importante indicar que la unidad de análisis será cada una de las secuencias enteras de los noticieros; es decir, que los segmentos completos serán descritos y revisados como unidades autónomas. Esto permitirá valorar, junto con lo ya expuesto, el criterio de selección de los temas abordados para la realización de esos materiales. En otras palabras, se destacan los tópicos que los responsables de producir los noticieros consideraron relevantes para ser llevados a la pantalla, por lo cual está descartada la revisión de cápsulas sueltas.

Las únicas excepciones son las que a continuación se exponen como punto de arranque para el análisis del material ya seleccionado que presenta el siguiente apartado, y que corresponden a material del *Noticiero Mexicano EMA* realizado en 1947, año previo a la periodización de este trabajo. El acontecimiento cubierto fue el viaje del presidente Alemán a Estados Unidos en mayo de ese año, así como el “cálido” recibimiento al mandatario a su regreso con un mitin en la Plaza de la Constitución.

³⁵ Mis intentos durante un año por contactar a Clotilde Hernández Bravo, hija de Fernando Hernández Bravo y actual propietaria de la filmoteca *Noticiero Continental*, dieron frutos hasta hace pocas semanas cuando por fin obtuve respuesta. No obstante, dado que el tiempo para llevar a cabo esta investigación se agotaba, no fue posible llevar a cabo su revisión para incluir más material de ese noticiero. Espero, en un futuro cercano, acceder a ese acervo para desarrollar otra investigación.



Figs. 7 y 8. Escenas de la visita de Miguel Alemán a EUA del *Noticiero Mexicano* (1947).

El episodio muestra la visita del mandatario mexicano que corresponde a metraje de la productora estadounidense RKO-Pathé Pictures.³⁶ A ello se deben los encuadres privilegiados de diferentes momentos de la estadía de Miguel Alemán en Nueva York y Washington D.C. con locaciones como la Quinta avenida, el hotel Waldorf, el Congreso, las tumbas de Washington y Jefferson, la academia West Point y, por supuesto, la Casa Blanca. *Noticiero Mexicano*, en ocasión de un banquete ofrecido a Alemán por la comunidad mexicana en Nueva York, expresa: “el mandatario sonriente con *democrático* gesto, saluda a nuestros compatriotas”.



Figs. 9 y 10. Cápsula *Alemán Visits the U.S.* (RKO Pathé News) y escena del *Noticiero Mexicano*.

Un aspecto interesante de ese capítulo es la trama elaborada por EMA desde la partida de Miguel Alemán en el hangar presidencial, en donde se congregaron los principales funcionarios de su gobierno para despedirlo “cariñosamente”. Las líneas pronunciadas por el locutor, que no se atribuyen a alguno de esos personajes, refieren un tono patriótico y sentimentalista hacia el mandatario: “Señor presidente, el corazón de todos los mexicanos va con usted”.

³⁶ Eso se corrobora con la cápsula *Alemán Visits the U.S.* de esa empresa estadounidense, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UUffFeSqlDy8>. Consultado el 28 de mayo 2024.

La mayor parte del noticiero transcurre entre las diferentes paradas del recorrido oficial de Miguel Alemán en Estados Unidos; sin embargo, se hace notoria la intención de esa secuencia de tres cápsulas tituladas “Visita de Alemán a EU”, “Alemán en West Point” y “Recibimiento del presidente Alemán” por remarcar el objetivo “patriótico” que tuvo la visita de Estado. El metraje inicia y termina con dos imágenes simétricas: Miguel Alemán con el respaldo oficial y popular de su viaje, como una suerte de “pinza” que logra cerrarse en lo que se refiere al propósito del presidente de “salvaguardar el interés nacional”. El pueblo mexicano agradecido despidió y recibe a su gobernante.

Inmediatamente después de aterrizar, Alemán se dirige al Palacio Nacional para recibir la aclamación de la multitud apostada en el zócalo capitalino. El noticiero transmite las palabras de Alemán, de viva voz, con las que agradece el recibimiento: “Vuelvo a México siempre con la fe puesta en el pueblo, siempre pensando en los grandes problemas que agobian a México, pero siempre con la esperanza y la certeza de que el pueblo de México es capaz, con esfuerzo y con el espíritu elevado, de crear la patria que nosotros anhelamos.” Acto seguido, suena el himno nacional entonado por los asistentes y concluye el episodio. Es digno de destacar el tono “oficialista” que predomina en los noticieros, en mayor medida, en los de EMA.

Por ello, para llevar a cabo el análisis de la muestra seleccionada, es importante considerar el nivel de *mediación* –bajo los términos teóricos ya referidos– en la implementación de la estrategia del gobierno de la “modernización” para generar propaganda política a través de estas fuentes cinematográficas. De este modo, aplicando la metodología explicada en la introducción general, expongo una descripción sucinta de los 12 fragmentos analizados de estos noticieros.

La primera secuencia corresponde a *Noticiero Mexicano*, realizado entre octubre y noviembre de 1948 y que consta de cinco cápsulas. La primera, que se titula “La vida de una nación”, hace una equiparación del territorio mexicano con el cuerpo humano que requiere del transporte de “nutrientes” por sus venas y arterias, en este caso, “para el aprovechamiento de las riquezas de la tierra, la explotación de nuestras industrias y el adelanto del pueblo porque es importante vehículo para

la cultura y la civilización”. Lo anterior sirve como marco retórico para informar sobre el segundo congreso de la Liga Nacional del Transporte efectuado en Bellas Artes.

El siguiente segmento “Congreso Nacional de la CNC” informa sobre otra reunión en el mismo recinto de la Confederación Nacional Campesina. Por medio del locutor, el noticiero destaca una frase pronunciada por el dirigente de esa central, Roberto Barrio, que dice: “El campesinado no hipotecará su porvenir; seguirá la pauta trazada por el presidente de la República reafirmando en la reforma agraria”. El encargado de clausurar el encuentro fue el secretario de Agricultura, Nazario Ortiz Garza, lo cual da cuenta del peso institucional de los órganos del PRI en las políticas públicas del país sin procurar ningún tipo de distinción entre el partido y el gobierno.

El tercer capítulo “Por tierras de occidente” cubre una gira del presidente Alemán por Jalisco, acompañado por el gobernador del estado, Jesús González Gallo, quien lo nombra “huésped de honor” en la Plaza de Armas de Guadalajara. Posteriormente, se muestra la inauguración de obras como mercados, avenidas y escuelas rurales. La voz en *off* las refiere “como prueba fehaciente del adelanto urbano de la ciudad”, mientras que las imágenes muestran a Miguel Alemán rodeado por funcionarios y multitudes que lo siguen en sus recorridos, con el énfasis del locutor para subrayar un ambiente festivo. Asimismo, en vísperas del aniversario de la Revolución mexicana, Alemán presencia un desfile deportivo de “las fuerzas vivas” en el estadio Olímpico. De ahí, se da paso a la inspección de obras de electrificación con la planta de Chapala por parte de Alemán, en el que el noticiero menciona la presencia de “inversionistas”.

La cápsula “20 de noviembre” muestra el desfile conmemorativo por el aniversario de la Revolución en el zócalo de la ciudad de México. Lo más destacable es el estilo “olímpico” de dicho acto en el que aparece un joven llevando una antorcha que, señala el noticiero, se trasladó desde la casa de Aquiles Serdán en Puebla, para encender un pebetero en la Plaza de la Constitución con el logotipo de las Olimpiadas y se condecora a veteranos de la Revolución. Se muestran carros alegóricos que recrean trenes militares con “adelitas y sus cortes de princesas” a bordo, además de que “esbeltas jóvenes” marcha portando banderas de distintas

naciones, al estilo olímpico. Por otro lado, se da realce a la campaña de alfabetización con jóvenes sosteniendo libros junto a monigotes de apariencia grotesca que “simbolizan la ignorancia y el atraso aplastados por el alfabeto”. Al final, se observan tablas gimnásticas de alumnas de secundarias de la SEP en el zócalo, “un espectáculo de ritmo y belleza sin precedente que demuestra el notable adelanto y organización de nuestras instituciones deportivas”.



Figs. 11 y 12. Conmemoración “olímpica” de la Revolución mexicana en *Noticiero Mexicano* (1948).

La quinta y última sección llamada “Mujeres heroicas” presenta la sesión solemne en el Congreso de la Unión para rendir homenaje a las heroínas de la Independencia y la Revolución: Mariana Rodríguez del Toro de Lazarín, Josefa Ortiz de Domínguez, Leona Vicario, Antonia Nava y Carmen Serdán. En suma, se obtiene un conjunto de temas relacionados con las actividades públicas del presidente de México, de organizaciones empresariales y campesinas vinculadas al gobierno y al PRI, la inauguración de obras públicas por parte de Miguel Alemán. Asimismo, se incluyen un par de eventos oficiales de conmemoración de acontecimientos y de personajes históricos que ensalzan el discurso nacionalista de las altas esferas:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Eventos de la Liga Nacional del Transporte y de la CNC celebrados en el Palacio de Bellas Artes.</i></p> <p><i>El presidente Miguel Alemán inaugura obras de infraestructura en el estado de Jalisco.</i></p> <p><i>El presidente de México Miguel Alemán viaja a Estados Unidos; su recibimiento, detalles de su visita y la bienvenida en México a su regreso.</i></p> <p><i>Conmemoraciones del aniversario de la Revolución Mexicana en el zócalo y de mujeres destacadas de la historia de México en el Congreso.</i></p>
-------------------------------------	--

<p>Valores de referencia</p>	<p><i>La influencia de los sectores gremiales y sociales dentro del Partido Revolucionario Institucional y las instituciones del Estado.</i></p> <p><i>El trabajo del gobierno mexicano para el desarrollo de infraestructura en los estados de la República, ante el cual la población reacciona positivamente.</i></p> <p><i>El reconocimiento institucional y social, tanto en México como en el extranjero, para el presidente Miguel Alemán en su relación con Estados Unidos.</i></p> <p><i>Las festividades oficiales para conmemorar eventos históricos en las que se insertan aspectos del medio internacional.</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>La fuerza del corporativismo del PRI.</i></p> <p><i>El impulso del gobierno de Miguel Alemán a la infraestructura para la modernización del país.</i></p> <p><i>Apoyo al gobierno de Miguel Alemán en México y en Estados Unidos.</i></p> <p><i>El perfil cosmopolita del nacionalismo mexicano.</i></p>

La siguiente secuencia es de *Noticiero Mexicano* del año 1948 y presenta sólo tres segmentos. El primero se titula “La Ciudad Jardín” y presenta la construcción e inauguración de un conjunto habitacional en el sur de la ciudad de México destinado a los trabajadores del Departamento del Distrito Federal (DDF). El noticiero se refiere a ella como “la primera colonia burocrática de América Latina” para dar mayor realce a la obra, a cuya toma de posesión por parte de los beneficiarios asisten el presidente Miguel Alemán, el jefe del DDF, Fernando Casas Alemán, así como el diputado Alfonso Martínez Domínguez, responsable del proyecto y quien años más tarde tendría diferentes cargos, entre ellos, dirigente del PRI. De éste, el noticiero repite la expresión: “Este es un primer ejemplo de la conquista del suelo de la ciudad de México para sus hijos”.

En las imágenes se aprecia parte de la construcción de las casas –que incluye obras de infraestructura urbana como la instalación de servicios y el trazo y pavimentación de calles colindantes con la Calzada de Tlalpan– y la entrega de las llaves a los trabajadores de manos del propio presidente. De éste, el noticiero rescata una frase de su discurso de apertura: “Cumpliremos todas nuestras promesas al pueblo. Con esta inauguración iniciamos una etapa de gobierno de la

que ustedes (los trabajadores) son parte”. Por último, el noticiero detalla el monto entre 13 y 20 mil pesos de esas casas “que será amortizado mensualmente en forma de renta por parte de los beneficiados.”

La segunda cápsula “Técnicos para el campo” muestra la inauguración de cursos de la Escuela Nacional de Agricultura (hoy Universidad Autónoma Chapingo) que es presidida por el secretario de Agricultura, Nazario Ortiz Garza. El locutor parafrasea una frase del funcionario con la que “señala a los estudiantes su tarea: producir más y más hasta realizar el propósito del presidente de la República de que México se baste a sí mismo.” Destaca el estilo militar en la formación de los estudiantes, quienes marchan vestidos de cadetes ante la presencia del secretario y de otras autoridades, mientras se enfatiza un plano de la bandera mexicana ondeando en el plantel. Las escenas también incluyen la preparación física de los alumnos practicando ejercicios y estudiando en laboratorios y en las granjas de animales, al tiempo que el noticiero señala que en esa escuela se enseña “con la aplicación de la técnica moderna”.



Figs. 13 y 14. Cápsulas “Ciudad Jardín” y “Técnicos para el campo” del *Noticiero Mexicano* (1948).

El último segmento llamado “Las islas Marías” trata de un pequeño reportaje sobre el cambio en las condiciones en las que viven los presos que han sido llevados a ese penal de esas islas del Pacífico mexicano. La secuencia muestra escenas donde los reclusos posan ante las cámaras realizando actividades como la carpintería, la curtiduría o la ganadería para su “comodidad y liberación económica”. Así, el contenido de este *corto* queda de la siguiente manera:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Ceremonia de posesión de casas construidas por el gobierno para los trabajadores públicos del Distrito Federal.</i></p> <p><i>Apertura de cursos en la Escuela Nacional de Agricultura por parte del secretario del ramo; escenas de las actividades de los estudiantes.</i></p> <p><i>Las condiciones en que viven los presos en el penal de las Islas Marías para su reinserción social.</i></p>
<p>Valores de referencia</p>	<p><i>Las obras de infraestructura del gobierno en beneficio de la vivienda para sus trabajadores y de la urbanización de la ciudad de México.</i></p> <p><i>El sistema de enseñanza que reciben los estudiantes del sector agropecuario para mejorar la producción nacional.</i></p> <p><i>La modificación del sistema de reclusión para los presos del penal de las Islas Marías.</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>El impulso del gobierno mexicano a la movilidad social y modernización de la ciudad de México.</i></p> <p><i>La modernización y tecnificación del campo a través de la educación pública.</i></p> <p><i>La modernización del sistema carcelario en México.</i></p>

El siguiente metraje del *Noticiero Mexicano* es de 1949 y consta de tres cápsulas, de las cuales la primera se titula “Gobernar la ciudad es servirla”. Se muestra la inauguración de varias obras de vivienda y urbanización en distintas zonas de la ciudad de México: la Colonia del Periodista –destinada a familias de trabajadores de la prensa capitalina–, la Calzada de Guadalupe, el Río de la Piedad, un puente vehicular sobre la avenida de los Insurgentes, un mercado en la colonia Narvarte. A decir del locutor, son “obras que hacen de la capital una ciudad moderna”, y, mientras la cámara muestra un plano general de la muchedumbre que presencia estos actos, señala que “el pueblo, en estrecho contacto con el gobernante, se desborda expresando su gratitud”.

El segundo segmento “Cuauhtémoc ante la ciencia” se refiere a la conformación, por parte de la Secretaría de Educación Pública, de una comisión para investigar los supuestos restos del emperador Cuauhtémoc en Ixcateopan, Guerrero, descubiertos por la profesora Eulalia Guzmán en septiembre de 1949. La comisión, presidida por Manuel Gual Vidal, titular de la SEP, estaba integrada por

Alfonso Caso, Manuel Gamio, Manuel Toussaint, Julio Jiménez Rueda, Arturo Arnaiz, entre otros, quienes posan ante la cámara revisando documentos y haciendo anotaciones. La música empleada en este *corto* es el *Himno de graduación* o *Marcha no. 1*, una de las marchas orquestales del compositor británico Edward Elgar. Este recurso le da un tono de solemnidad, a la vez que lo encamina al ámbito “escolar” para exaltar la importancia de los académicos mencionados.



Figs. 15 y 16. Cortos “Cuauhtémoc ante la ciencia” y “Certificados de posesión de tierras” (1949)

Finalmente, “Certificados de posesión de tierras” trata sobre la entrega de documentos de propiedad a ejidatarios de Xochimilco por parte del presidente Alemán en persona. El noticiero refiere lo dicho por el jefe del Departamento Agrario del Distrito Federal, Mario Souza: “a nombre del licenciado Alemán, exhorta a los xochimilcas a cooperar patrióticamente en el incremento de la producción agrícola”. No obstante, casi al finalizar la cápsula, resalta un elemento visual que pareciera no tener cabida en medio de un mosaico que muestra una cercanía entre el gobierno y la población mexicana y, sobre todo, en un lugar que puede ubicarse como estereotipo de un “contexto mexicano”: una bandera de Estados Unidos.



Fig. 17. Escena del corto “Certificados de posesión de tierras”

El noticiero no refiere la presencia de algún funcionario o representante de aquella nación, por lo cual dicho lábaro agrega un poco de misterio a la escena. A pesar de ese detalle, la presencia de rasgos patrióticos, tanto orales y visuales, es bastante notoria en este segmento:

Objetos de referencia	<p><i>Inauguración de obras de urbanización en varias zonas de la ciudad de México por parte del presidente Miguel Alemán.</i></p> <p><i>Presentación del grupo de académicos que conforman la comisión que investigará la autenticidad del hallazgo de los restos de Cuauhtémoc.</i></p> <p><i>Entrega de certificados de propiedad de tierras de cultivo a ejidatarios de Xochimilco.</i></p>
Valores de referencia	<p><i>Las obras de infraestructura del gobierno para la modernización de la ciudad de México.</i></p> <p><i>El prestigio de los académicos integrantes de la comisión investigadora del hallazgo de Ixcateopan.</i></p> <p><i>Los vínculos del gobierno de Alemán con el sector agrario de la ciudad de México.</i></p>
Temas	<p><i>El impulso del gobierno mexicano a la movilidad social y modernización de la ciudad de México.</i></p> <p><i>La élite cultural mexicana al servicio del proyecto nacionalista del gobierno mexicano.</i></p> <p><i>El corporativismo agrario dentro del proyecto de modernización del gobierno de Miguel Alemán.</i></p>

Otro episodio del *Noticiero Mexicano* del año de 1949 consta de 4 segmentos que se centran en el tema de la democracia y en las obras de modernización del gobierno mexicano. El primero “Elecciones federales de 1949” consiste en la jornada para elegir diputados federales de dicho año. Además de gente haciendo fila en las calles para participar en la votación, en las escenas aparecen varios funcionarios y personajes políticos, como el secretario de gobernación, Adolfo Ruiz Cortines, en su calidad de presidente de la Comisión de Vigilancia Electoral y que “recibe informes sobre el desarrollo de la votación”. Se distingue a Gustavo Díaz Ordaz, quien sería presidente de México años después.

También el presidente del PRI, el general Rodolfo Sánchez Taboada, aparece rodeado de varios colaboradores recibiendo información. La escena más llamativa es la que muestra al presidente Miguel Alemán formado en una casilla

para emitir su voto mientras la voz en *off* señala: “El primer ciudadano, licenciado Miguel Alemán, pone ejemplo democrático al acudir a su casilla despertando la alegría popular”. Después agrega: “Así, el pueblo de México da un paso adelante en su evolución democrática.”



Figs. 18 y 19. Escenas del corto “Elecciones federales de 1949” del *Noticiero Mexicano*.

El segundo corte titulado “El alcalde de Nueva York en México” retrata la visita del alcalde de Nueva York, William O’Dwyer, a la ciudad de México, invitado por el presidente Miguel Alemán. El encargado de recibirlo es el jefe del DDF, Fernando Casas Alemán, quien lo conduce desde el aeropuerto a un evento en el que desfilan ante el funcionario estadounidense las diferentes corporaciones policiacas del Distrito Federal: la policía montada, radiopatrullas, granaderos, ametralladoristas y la policía motorizada.

Al respecto, el locutor asevera que el visitante está “admirándose de los grandes adelantos alcanzados por el cuerpo policiaco bajo la dirección del general Othón León Lobato. Debemos enorgullecernos al poder presentar ante el alcalde de la ciudad más grande del mundo el progreso de los guardianes de nuestra metrópoli que impresiona gratamente al distinguido huésped.” Después, el estadounidense es nombrado “huésped de honor por Casas Alemán y visita al presidente Alemán en Los Pinos. Ante la Columna de la Independencia, O’Dwyer aparece colocando una ofrenda floral y montando una guardia por los héroes mexicanos. En la última parte, el alcalde neoyorkino visita las obras hidráulicas de Lerma, acompañado por Casas Alemán y otros funcionarios.

Los siguientes segmentos “Exposición objetiva presidencial” y “Agua y saneamiento” siguen el mismo patrón de exhibir las obras de urbanización

emprendidas por el gobierno federal y el de la capital. El primero muestra la preparación de la “Exposición objetiva presidencial” que se ofrecería al público el 1º de septiembre de 1949 para ilustrar, con modelos a escala, las iniciativas de infraestructura y vivienda desarrolladas durante la primera mitad del sexenio de Miguel Alemán. En la última cápsula aparecen las obras hidráulicas de la ciudad de México. Se muestran algunos baños y lavaderos públicos, así como otras obras de recuperación de Xochimilco también para la atracción turística. En general, esta secuencia denota una uniformidad interesante en torno a la modernización urbana de la ciudad de México:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Desarrollo de la jornada electoral federal de 1949 y su vigilancia por autoridades y partidos políticos.</i></p> <p><i>La visita del alcalde de Nueva York, William O’Dwyer, a la ciudad de México, donde atestiguó obra pública en que ha invertido el gobierno mexicano.</i></p> <p><i>Realización de obras de modernización en la ciudad de México del gobierno mexicano.</i></p>
<p>Valores de referencia</p>	<p><i>Los procesos electorales ordenados y supervisados por las instituciones mexicanas.</i></p> <p><i>La demostración de los avances del proyecto de modernización del gobierno mexicano al extranjero.</i></p> <p><i>Las obras de modernización de la ciudad de México.</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>La democracia del sistema político mexicano.</i></p> <p><i>La imagen del proyecto de modernización del gobierno de Miguel Alemán ante Estados Unidos.</i></p> <p><i>El impulso del gobierno mexicano a la movilidad social y modernización de la ciudad de México.</i></p>

La siguiente secuencia corresponde al *Noticiero Mexicano “El Universal”*, presumiblemente de abril de 1950, de 6 cápsulas y de las cuales cuatro giran en torno a un tema, por lo cual son analizadas de manera conjunta. La primera se titula “Aniversario luctuoso de Zapata” y se desarrolla con la conmemoración del 31º aniversario de la muerte de Emiliano Zapata en Cuautla, Morelos. A dicho acto asistió el presidente Miguel Alemán, en compañía de varios funcionarios como Adolfo Ruiz Cortines y el líder de la Confederación Nacional Campesina, Roberto Barrio. Sobre la presencia del mandatario en el evento, el locutor la califica “como

expresión de vínculo entre los campesinos del sur y del resto del país que traza el panorama de la iniciación agraria”.

Después de escuchar las intervenciones de los miembros de la CNC y de la comunidad agraria de Morelos, el presidente Alemán se levanta de la mesa de honor para colocar una ofrenda floral ante el monumento de Zapata, ante lo cual la voz en *off* refiere “el júbilo de la concurrencia” ante dicho acto. El presidente y su comitiva presencian un homenaje a los caídos en la Revolución, mientras se enfoca a adultos mayores del público y el locutor señala: “La conciencia de la nación se unifica haciendo justicia a las reivindicaciones sociales”. Al decir eso, el segmento cierra mostrando en contrapicado el rostro de un hombre de avanzada edad que mira al horizonte, mientras tiene como fondo una escultura de Emiliano Zapata a caballo.

Los segmentos del segundo al quinto se llaman “Fiestas de la primavera”, con los cuales el noticiero cubre la ceremonia de coronación como la “reina de la primavera” a una joven de nombre Rosita Arenas –que años después se convertiría en actriz de cine y televisión– además de Luz Elena Gutiérrez Nájera, nombrada “reina de la provincia”. El evento es conducido por el jefe del DDF, Fernando Casas Alemán, además de reconocer a otras reinas de belleza del país y del extranjero. Esto, según reporta el noticiero, corresponde a una obra benéfica para “combatir la desnutrición infantil”, aunque no se brindan más detalles al respecto.

Posteriormente, se cubre el nombramiento como huéspedes distinguidos al alcalde de Miami, Florida, al cónsul de México en Phoenix, Arizona y a la embajadora de Francia en México, junto con reinas de belleza del país y del extranjero, en el marco de la mencionada “Fiesta de las flores” organizada por el DDF a beneficio de la nutrición infantil. Otro segmento muestra una pasarela de las “princesas y reinas” de belleza del país que desfilan en la “Feria del rebozo”, en el que aparecen modelando rebozos modernos, incluso al estilo “indígena”, como indica el locutor al enfocar a una joven que lleva el rebozo en la cabeza, a diferencia de las otras chicas. Después se muestra un baile, también como parte de los actos de beneficencia del DDF, y se reporta un concurso de floristas y canoas (trajineras) “entre las chinampas de la Venecia mexicana, Xochimilco”, como llama el locutor a Xochimilco, con las reinas de belleza y concurrencia nacional e internacional.



Figs. 20 y 21. Cápsulas “Aniversario luctuoso de Zapata” y “Día del Indio” del *Noticiero Mexicano*.

En la última cápsula “Día del Indio”, la Dirección de Asuntos Indígenas de la SEP organiza un acto para celebrar ese día, institucionalizado desde el 19 de abril de 1940 y hoy eliminado. Se llevan a cabo dramatizaciones de episodios históricos del Teatro Mexicano de Masas, como la conquista de Tenochtitlan y la evangelización. La parte más destacada de este episodio es la parte del poema “Redención del indio”, de la autoría del funcionario de la SEP, Efrén Orozco Rosales, que el noticiero decide destacar en este *corto*. Las líneas del poema que extrae el locutor mientras se observan escenas de la teatralización, son las siguientes:

“El águila de Anáhuac en vuelo majestuoso se ha despertado ya y el Quetzalcóatl simbólico que llevas en el alma debe despertar. Sé tu propio destino: sé emoción, lucha, vigor, fuerza, grandeza. Busca en el esfuerzo tu liberación, edúcate, progresa. Eres el brazo fuerte de la patria, indio hermano. Carne y sangre del pueblo, tu destino te llama.”

Al final se muestra a actores con indumentaria “indígena” subidos en una pirámide a escala, similar a las del sitio arqueológico de Teotihuacán. Para cerrar el segmento, mientras se escuchan las palabras arriba señaladas en voz del locutor, en la cima de la pirámide aparece un personaje caracterizado como indígena ondeando con orgullo la bandera de México, mientras el resto de los actores lo mira hacia arriba con gestos corporales de obediencia y veneración:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Conmemoración del 31º aniversario luctuoso del revolucionario Emiliano Zapata, a la que asiste el presidente Miguel Alemán para rendirle honores. Certamen de belleza organizado por el DDF que recauda fondos para combatir la desnutrición infantil y en el que participan personalidades del extranjero. Celebración del “Día del Indio” por la SEP mediante la teatralización de un poema escrito por un funcionario de dicha dependencia.</i></p>
-------------------------------------	--

Valores de referencia	<p><i>El homenaje del gobierno mexicano a una de las figuras más importantes de la Revolución mexicana.</i></p> <p><i>La proyección del Distrito Federal como una ciudad tradicional y cosmopolita a nivel internacional.</i></p> <p><i>La población indígena en el proyecto cultural y educativo del gobierno de Miguel Alemán.</i></p>
Temas	<p><i>El nacionalismo del régimen alemanista basado en el culto a la Revolución mexicana.</i></p> <p><i>La imagen nacionalista y moderna de México ante la opinión pública internacional.</i></p> <p><i>La visión nacionalista del gobierno mexicano hacia el sector indígena.</i></p>

Otro episodio del *Noticiero Mexicano*, también de 1950, contiene once segmentos con el gobierno y el PRI como protagonistas. El primero “Aniversario de la Asociación de Fotógrafos” cubre un banquete ofrecido al presidente Alemán por la firma de escrituras del edificio que el gobierno “le regala” a la Asociación de Fotógrafos de Prensa en su quinto aniversario. El segmento “Premio Nacional” trata sobre la designación como ganador del Premio Nacional de Artes y Ciencias 1949 al escritor Mariano Azuela. Son aludidos y captados por la cámara otros premiados con anterioridad, como el escritor Alfonso Reyes, el pintor José Clemente Orozco y el músico Manuel M. Ponce “que han rendido su tributo a la madre tierra”.

La tercera cápsula se titula “Asamblea Nacional del PRI” y, como el nombre indica, hace una cobertura de la asamblea de dicho partido correspondiente al año 1950. Aparece y se menciona al presidente del PRI, el general Rodolfo Sánchez Taboada, junto con funcionarios del gobierno federal (como el secretario de gobernación Ruiz Cortines), gobernadores, así como veteranos de la Revolución mexicana y de la promulgación de la Constitución de 1917. El noticiero se encarga de dar énfasis al motivo principal de dicha congregación al afirmar que es “para perfeccionar sus bases ideológicas.” Después, el noticiero cita, manera textual, una parte del discurso de Sánchez Taboada:

“Palpita en la Asamblea una vigorosa corriente afirmando: el PRI combatirá el comunismo. La constitución es el signo de México, proclama el general Sánchez Taboada al leer un mensaje que envía el primer magistrado de la República diciendo: el avance que en materia de política ha alcanzado nuestro país es indudable. Es preciso no olvidar en ningún momento las determinaciones del pueblo.”

Mientras el locutor recita el fragmento, aparece una pancarta con el rostro de Miguel Alemán y una leyenda que dice: “Partido Revolucionario Institucional. Con egoísmo, con indiferencia, con arbitrariedad o con ideologías extrañas a los principios emanados de la Revolución mexicana, sólo lograremos frutos negativos, retroceso y miseria. Miguel Alemán. Asamblea Nacional 1950.” A continuación, aunque sin ningún corte, se pasa a un reportaje relacionado con la asamblea priista.



Figs. 22 y 23. Escenas del corto “Asamblea Nacional del PRI” del *Noticiero Mexicano* (1950).

Ese segmento, que nombramos artificialmente “Aniversario de la Constitución”, muestra un ejemplar de la Constitución mexicana que es abierta y hojeada por una mano, al tiempo que se informa de la conmemoración del aniversario 33 de la Constitución de 1917 en el Congreso. El noticiero destaca el discurso del diputado Alberto Trueba Urbina: “La Constitución de 1917 estableció por primera vez en la historia del mundo los derechos del proletariado, proveyendo a los trabajadores de armas pacíficas y legítimas para la defensa de sus intereses.” Después, se muestra una escena en la que son develadas las inscripciones en oro del título “A los constituyentes de 1917” en el muro del Congreso, mientras regresa la imagen de la carta magna siendo hojeada para mostrar las firmas de los participantes en aquel congreso constituyente.

El quinto segmento “Inauguración de cursos del IPN” presenta al presidente Alemán como invitado de honor en la inauguración de cursos del Instituto Politécnico Nacional. Las tomas lo muestran caminando entre los alumnos y saludándolos para después entrar a algunos talleres construidos por el gobierno en las escuelas de dicha institución, mientras el locutor dice: “Es aquí donde se instruye a los estudiantes que impulsan el desarrollo industrial del país”. Al final, observa la

exposición de ceriescultura alusiva a gente y danzas indígenas realizadas por la antropóloga Carmen Carrillo de Antúnez”. Después, la nota extiende su cobertura a la inauguración de 4 escuelas en distintas zonas de la ciudad de México, construidas por el gobierno “con el auxilio de la iniciativa privada”, de las cuales una se llama “Presidente Miguel Alemán”.

La siguiente se titula “Comisión Nacional de Cinematografía” y trata sobre un homenaje a Jesús Castillo López, presidente de dicha Comisión, del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). El STIC era la instancia responsable de cortometrajes y de los noticieros cinematográficos, mientras que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) que tenía a su cargo la producción de largometrajes de ficción-entretenimiento. Después de un mostrar un plano general de los comensales, la cámara enfoca a dos de ellos conversando entre sí, mientras el locutor los anuncia: “Asisten el señor Emilio Azcárraga y nuestro presidente (de *Noticiero Mexicano EMA*), general Juan F. Azcárate, entre otros capitanes de la industria.”



Figs. 24 y 25. Cápsulas “Inauguración de cursos y “Comisión Nacional de Cinematografía” (1950).

El siguiente segmento se llama “Duques de Windsor” y presenta la cobertura de la visita de los duques de Windsor, el príncipe Eduardo del Reino Unido y su esposa, la *socialité* estadounidense Wallis Simpson, a la ciudad de México. Las escenas muestran diferentes momentos del recorrido público de los visitantes, en especial, la parada que hacen en la columna de la Independencia, donde el duque coloca una ofrenda floral “para honrar a los héroes nacionales” y monta una guardia de honor, lo que el noticiero califica como “un acto que afianza las buenas relaciones México-británicas.”

Las cápsulas octava y novena consisten en la participación de México en los VI Juegos Centroamericanos y del Caribe de 1950 a celebrarse en Guatemala. La primera lleva por título “Olimpia” y muestra al presidente Alemán entregando la antorcha olímpica al fondista mexicano Isidro Reséndiz en Los Pinos. El otro segmento “A Guatemala” presenta el abanderamiento de la delegación de atletas mexicanos que participarán en los Juegos de Guatemala de parte del presidente al campeón de clavados Joaquín Capilla. En la siguiente escena se muestra al secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal, junto con su esposa, abordando el avión para viajar también a Guatemala a supervisar las actividades de la delegación mexicana.

El segmento “13º Aniversario de *Hoy*” cubre la celebración de la publicación a la que asistieron, entre otros invitados de la política, prensa, industria, la banca y el arte, el presidente Alemán y el secretario de gobernación Ruiz Cortines: “Junto con el primer magistrado, preside el señor Pagés Llergo, director de *Hoy*, el licenciado Rafael Lebrija, director general de *Hoy*, dice que la fiesta es triunfo del periodismo, noble oficio que mucho tiene de apostolado. El secretario de gobernación (Ruiz Cortines) felicita al importante órgano y hace votos por que siga señalando los rumbos de México.”



Figs. 26 y 27. Cápsulas “Olimpia” y “13º Aniversario de *Hoy*” del *Noticiero Mexicano* (1950).

El último segmento “Príncipe Bernardo” da cuenta de la recepción del príncipe Bernardo de los Países Bajos en el Hotel del Prado de la ciudad de México, así como los preparativos. Se registra la llegada del visitante al lujoso hotel y, más tarde, su presencia en una muestra de charrería, “nuestro deporte nacional”, efectuada en su honor, mientras suena música ranchera para ambientar la nota:

Objetos de referencia	<i>Eventos de la prensa mexicana a los que asiste el presidente Miguel Alemán y altos funcionarios. Entrega de estímulos del gobierno mexicano a personas e instituciones culturales y educativas. Asamblea anual del PRI para la reafirmación de sus bases ideológicas alusivas a la Constitución. Ceremonia y apoyo del gobierno mexicano a los atletas para competencias deportivas internacionales. Recepción de personalidades políticas del extranjero en la ciudad de México.</i>
Valores de referencia	<i>La relación del empresariado de los medios de comunicación con el gobierno de Miguel Alemán. Reivindicación ideológica del gobierno y el PRI para defender el legado de la Constitución mexicana. Apoyo material y moral del gobierno mexicano al sector cultural, educativo y deportivo. Proyección de la imagen de México en el extranjero.</i>
Temas	<i>Los medios de comunicación en el proyecto de modernización del gobierno mexicano. El anticomunismo del sistema político mexicano La modernización de la cultura, la educación y el deporte en México. El perfil cosmopolita del nacionalismo mexicano.</i>

El siguiente material corresponde a *Noticiero Mexicano “El Universal”* de 1951 y consta de 8 cápsulas. La primera es “La Ciudad Universitaria” y documenta la visita de un grupo extranjero de la Iglesia católica a Ciudad Universitaria “para tomar contacto con el México moderno que forja fervorosamente las rutas de su porvenir”. Se aprecian tomas de instalaciones terminadas e inconclusas observadas por el cardenal de Toronto, Canadá, acompañado del arzobispo primado de México, Luis María Martínez mientras recorren el sitio.

La segunda cápsula “Exposición benéfica” cubre la Exposición Anual de Piel y Modelos 1951-1952, realizada para recabar fondos y ayudar a la Cruz Roja Mexicana. El segmento transcurre entre el desfile de mujeres portando pieles y abrigos de *mink* en una pasarela mientras la concurrencia observa y aplaude, ante lo cual el locutor se refiere a las modelos por sus nombres de pila añadiendo comentarios sobre su forma de lucir las prendas de hechura internacional, Es recurrente en su narración usar palabras como “capricho” o “damas de gran mundo”.

El segmento “V Censo Industrial” da publicidad al conteo estadístico de 1950: “La estadística es la contabilidad de la nación. El México industrial moderno es el feliz resultado de la cooperación sana e inteligente del gobierno, de los hombres de negocios y de los trabajadores del país”. Hay dramatizaciones de oficinas en las que los empleados recaban información poniendo énfasis que las empresas y los trabajadores colaboren con la Dirección General de Estadística –antecedente del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)– y así “quede garantizada la confidencialidad de los datos que requiere el censo industrial y, por lo tanto, el progreso económico de México. ¡Dé sus datos oportunos y verídicos!”.



Figs. 28 y 29. Cápsulas “La Ciudad Universitaria” y “Reportajes de la semana” (1951).

El siguiente segmento “Reportajes de la semana” informa sobre la asamblea de la Alianza de Camioneros de México. En dicha reunión se observa a distintas personas hablando con micrófono ante la concurrencia, entre quienes se encuentra Rodolfo Sánchez Taboada, presidente del PRI, mientras al fondo se aprecia una manta grande con el logotipo del PRI y de la CNOP junto al nombre de la agrupación gremial. El locutor expresa: “Los dirigentes del comité de la Alianza exaltan la patriótica labor de beneficio colectivo realizada por el régimen para mejorar la situación económico-social del pueblo”. Finalmente, el noticiero refiere que Sánchez Taboada clausuró la Asamblea que declaró su respaldo a Adolfo Ruiz Cortines como candidato a la presidencia.

El quinto *corto* se titula “Candidato a la presidencia” y presenta la toma de protesta de Adolfo Ruiz Cortines como candidato presidencial del PRI en el marco de la Asamblea anual de ese partido celebrada, según se aprecia, en el Estadio de la Ciudad de los Deportes. Se aprecia al candidato caminar flanqueado por sus

compañeros de partido para subir a una tribuna desde la cual habla a la concurrencia que abarrota el inmueble. El locutor parafrasea el discurso inaugural del dirigente priista, Rodolfo Sánchez Taboada, quien enfatiza la honradez de Ruiz Cortínes como su principal virtud.

Posteriormente, el noticiero recupera las palabras del discurso de Ruiz Cortines cuando afirma: “La rectitud, la decencia y la moral deben ser normas invariables. Consagraré todas mis energías al servicio de mi pueblo. Tengo fe en las instituciones revolucionarias, fe en los mexicanos y, ante todo, fe inquebrantable en el destino de México”. Así, el *corto* termina con imágenes de los asistentes a la asamblea con pancartas de diversos lugares del país y vitoreando al candidato.

El segmento “Caprichos femeninos” presenta los guantes que pertenecieron a la Emperatriz Carlota y que permanecen en el museo de Chapultepec. Con un estilo pretendidamente poético, el locutor destaca que la fina manufactura de esas prendas que hoy en día sólo pueden elaborarse con alta tecnología.

El séptimo *corto* “Handicap Cristóbal Colón” hace una crónica de la 10ª temporada del Hipódromo de las Américas, mientras se aprecia el desfile de jinetes y “adelitas” a caballo portando banderas de los países del continente americano, sobre todo las de México y Estados Unidos. Destaca por el patrocinio de Pepsi-Cola. Por último, el segmento “Toros”, patrocinado por la cerveza Carta Blanca – cuya publicidad aparece al principio– presenta una breve crónica de la corrida de toros en la Plaza México:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Visita de representantes de la Iglesia católica a las obras de construcción de Ciudad Universitaria.</i> <i>Desfile de pieles y abrigos de importación a beneficio de la Cruz Roja Mexicana.</i> <i>Promoción del V Censo Industrial organizado por el gobierno para la estadística industrial del país.</i> <i>Encuentro del gremio organizado de transportistas con representantes del PRI.</i> <i>Acto de toma de protesta de Adolfo Ruiz Cortines como candidato presidencial del PRI.</i> <i>La calidad de los guantes que pertenecieron a la emperatriz Carlota resguardados en Chapultepec.</i> <i>Crónicas patrocinadas de espectáculos deportivos en la ciudad de México.</i></p>
-------------------------------------	--

<p>Valores de referencia</p>	<p><i>Acercamiento entre el gobierno y la jerarquía católica para promover la imagen internacional de México.</i></p> <p><i>Eventos de la ciudad de México destinados a públicos de nivel socioeconómico alto.</i></p> <p><i>Levantamiento de datos estadísticos sobre el nivel de industrialización en México durante 1950.</i></p> <p><i>Apoyo del PRI y su sistema corporativista al candidato presidencial Adolfo Ruiz Cortines.</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>Inclusión de la Iglesia católica al proyecto de modernización del gobierno de Miguel Alemán.</i></p> <p><i>La industrialización en el proyecto del gobierno de Miguel Alemán.</i></p> <p><i>La democracia del sistema político mexicano.</i></p> <p><i>La imagen nacionalista y moderna de México ante la opinión pública internacional.</i></p>

El siguiente corto corresponde a *Tele-Revista*, realizado en 1950 y que consta de tres segmentos. El primero es “El cilindrero”, y narra la jornada de un músico callejero en la ciudad, aunque no se indica si es la ciudad de México. El segmento lo constituye una dramatización del cilindrero que vive en pobreza y que durante su recorrido por las calles es víctima del rechazo de la gente cuyo egoísmo se atribuye a la frialdad de una ciudad deshumanizante.

La voz del locutor Fernando Marcos expresa: “Y mientras la vieja canción del pueblo muere de hambre, la gran ciudad se embriaga con su música de placer y con sus luces de orgía”. Cuando esto ocurre, se muestra una vista de la ciudad durante la noche con música Charleston para marcar un contraste entre el drama del cilindrero y la vida nocturna en el medio urbano.



Figs. 30 y 31. Cápsulas “El cilindrero” y “José Clemente Orozco” de *Tele-Revista* (1950).

El segundo segmento, que no lleva título, trata sobre una especie de análisis iconológico que hace el noticiero sobre algunas obras del muralista tapatío José Clemente Orozco, a poco tiempo de su fallecimiento. En esta cápsula destaca la interpretación que, en voz del locutor, el noticiero hace de los rasgos y motivos de los murales que Orozco realizó en algunos edificios públicos, como la iglesia de Jiquilpan, Michoacán; la Suprema Corte de Justicia, la Escuela Normal de Maestros y el Templo de Jesús Nazareno de la capital del país. Asimismo, destaca la expresión sobre la “defensa de las riquezas de la patria” mediante la figura de un tigre cubierto por la bandera mexicana, “símbolo de la orgullosa estirpe indígena, la base de la mezcla y personalidad de México”, como la describe. El *corto* finaliza mencionando el primer aniversario de la muerte de José Clemente Orozco y el legado artístico en su estudio convertido en museo gracias a sus herederos y al gobierno.

Por último, hay una cápsula dramatizada sobre las flores como regalo frecuente para las mujeres, sobre todo en el medio urbano. Las diferencias socioeconómicas no parecen mermar esa costumbre entre la población mexicana y se representan dos situaciones diferentes: la de un muchacho al que no le alcanza el dinero para comprarle flores a su novia, y el de un hombre adulto que tiene los recursos suficientes para enviarle ese presente a su esposa y a otra mujer. Así, se trata de hacer una crítica social sobre la vida moderna en las grandes ciudades que impersonalizan esas muestras de afecto entre la gente.

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>La vida cotidiana de un músico callejero de la ciudad que vive en pobreza.</i></p> <p><i>Interpretación de algunas obras realizadas por el muralista José Clemente Orozco.</i></p> <p><i>La tradición citadina de regalar flores a las mujeres.</i></p>
<p>Valores de referencia</p>	<p><i>La marginación de algunos sectores sociales en las grandes ciudades del país.</i></p> <p><i>La obra de José Clemente Orozco y su lectura en un contexto político actual.</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>La marginación social es consecuencia de la modernización y el crecimiento urbano.</i></p> <p><i>El anticomunismo en el legado cultural de México.</i></p>

El siguiente episodio es de *Cine Verdad*, también producido por Manuel Barbachano y data del año 1953. Esta secuencia está compuesta por dos cápsulas un tanto más extensas que las del *Noticiero Mexicano*. El primer segmento se titula “Historia del Zócalo” y, como el nombre lo indica, se trata de una semblanza de la plaza pública más importante del país como un lugar que ha atestiguado distintos acontecimientos de la historia de México. La elaboración de este corto contiene una producción que no sólo emplea tomas del zócalo, sino que los elementos visuales que van acompañando el guion consisten en códices, pinturas, grabados, piezas prehispánicas, además de una musicalización que da ambiente al relato, dependiendo del episodio narrado desde la época prehispánica. Este metraje tiene un aliento nacionalista inspirado por el lenguaje del locutor, proclive a dar cuenta de “nuestra formación nacional”.



Figs. 32 y 33. Cápsulas “Historia del zócalo” y “Tradición viviente” de *Cine Verdad* (1950).

La segunda cápsula se titula “Tradición viviente (Chalma)” y presenta un breve reportaje sobre el origen de la tradición religiosa de la visita anual de creyentes a la iglesia de ese poblado del Estado de México, que el locutor califica como “costumbre ancestral”. La veneración al “Señor de Chalma” es mostrada con escenas de gente que camina y cumple con las actividades que demuestran su fe, mientras Fernando Marcos explica la historia de ese ritual y concluye el segmento diciendo: “Chalma es, hoy como ayer, meta de la devota religiosidad de nuestro pueblo que lleva en su espíritu las reminiscencias de la tradición todavía viviente”. Así, se obtienen los siguientes referentes y temas:

Objetos de referencia	<i>Semblanza histórica del zócalo de la ciudad de México. Reportaje sobre el origen de las peregrinaciones a la Iglesia de Chalma, Estado de México.</i>
Valores de referencia	<i>El zócalo como lugar de acontecimientos de la historia de México. La larga tradición del peregrinaje a Chalma de la población católica de México.</i>
Temas	<i>El zócalo como espacio de la modernización y el progreso de México La religión católica es un elemento importante del nacionalismo mexicano.</i>

A continuación, se analiza el episodio no. 44 del *Noticiero Continental* patrocinado por la revista *Ensalada Popoff*, propiedad del periodista Agustín Barrios Gómez, quien funge como locutor del noticiero. Este metraje de 1952 contiene varios segmentos sin título. El primer *corto* es muy breve y trata sobre la llegada a México de la actriz, cantante y bailarina hispanoargentina Imperio Argentina para participar en programas radio y televisión patrocinados por Ron Potrero.

El siguiente segmento inicia con una vista de la Iglesia de Santo Domingo, en Oaxaca, mientras Barrios Gómez resalta el carácter “tradicional” de la llamada “cuna del Benemérito”. No obstante, lo que parece ser un reportaje turístico, se vuelve un anuncio de la apertura de una planta de la compañía Pepsi como parte de las “empresas modernas y progresistas”. Después se muestran escenas de las máquinas en la planta refresquera, seguidas de un grupo de muchachas que posan sentadas a la mesa mientras les llevan refrescos de esa marca estadounidense.



Figs. 34 y 35. Cápsulas sobre Pepsi en Oaxaca y la Comisión Federal de Electricidad del *Noticiero Continental* (1952).

Los siguientes dos segmentos muestran eventos sociales realizados en Francia: una carrera de trotones en el Hipódromo de Saint-Vincent, y la inauguración del club-boutique “Maniquí” al que asisten algunas modelos para intercambiar opiniones sobre moda y productos de belleza. Al inicio de este corto, aparece la actriz mexicana Gloria Lozano, quien posa con un perfume de la marca Guerlain, aunque no se aclara si ella también estaba en dicho sitio. El siguiente corto muestra el trabajo de la Comisión Federal de Electricidad (CFE), destacando la cantidad de recursos invertidos por el gobierno para suministrar de energía eléctrica al país: “En el régimen actual, en seis años se duplicará la electricidad de México, pues si había 150 mil kilowatts en 1946, tendremos en diciembre de 52 un millón y medio.”

El siguiente es un reportaje internacional que cubre un ataque contra población civil de Saigón en medio de la guerra de Independencia vietnamita contra Francia que tuvo lugar entre 1946 y 1954. De acuerdo con el *corto*, se trató del estallido de “una bomba de tiempo colocada por los *terroristas* en un vehículo estacionado”. Se muestra la “ayuda humanitaria” del ejército francés a la población afectada, mientras aparecen tanques y aviones franceses en el campo de batalla.

Posteriormente, se reporta la Asamblea Regional Ordinaria del PRI en Chiapas, para la toma de protesta del candidato de ese partido a la gubernatura del estado. El noticiero registra la asistencia de altos mandos priistas, especialmente de Rodolfo Sánchez Taboada, así como de campesinos chamulas que portan carteles con la imagen del presidente Adolfo Ruiz Cortines y del expresidente Miguel Alemán. El noticiero enfatiza que la reunión fue amenizada por bailes tradicionales de la población que se dio cita para apoyar al candidato.



Figs. 36 y 37. Cortos sobre los “atentados comunistas” en Indochina y la construcción de Ciudad Universitaria del *Noticiero Continental* (1952).

El siguiente segmento, bastante breve, informa sobre el campeonato europeo de pista en la que compiten corredores de dicho continente buscando su clasificación para los Juegos Olímpicos de Helsinki de 1952. Presentan a los ganadores de las distintas disciplinas que participarán en la justa olímpica a realizarse. Por último, se presenta un segmento dedicado a anunciar la próxima inauguración de la Ciudad Universitaria de la UNAM, que ya está concluida, y que se llevará a cabo en octubre de ese año, según lo dicho por el locutor Barrios Gómez, aunque, como se sabe, ésta ocurrió finalmente el 20 de noviembre.

El noticiero destaca la rapidez con que fue construida la obra en menos de dos años “de lo cual dependerá el futuro cultural de México”, mientras se muestran planos generales y panorámicos de las escuelas del circuito interior. La música empleada en el noticiero impone un ambiente de triunfo en el transcurso de las escenas. Para finalizar, Barrios Gómez expresa: “La Ciudad Universitaria no es la obra de un régimen ni de un hombre: es la obra de un pueblo, el pueblo de México.” Al decir esa frase, el noticiero concluye mostrando la imagen de un joven usando sombrero y sentado sobre la avenida de los Insurgentes observando a los automóviles que circulan arriba del túnel que conecta al Estadio Olímpico con el campus central de la Universidad.

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Llegada a la ciudad de México de la actriz y cantante hispano-argentina Imperio Argentina.</i> <i>Apertura de una planta embotelladora de Pepsi en la ciudad de Oaxaca.</i> <i>Eventos sociales y deportivos en Europa.</i> <i>Los alcances de la Comisión Federal de Electricidad.</i> <i>Acontecimientos de la guerra de independencia en Indochina.</i> <i>Asamblea Regional del PRI celebrada en Chiapas con bailes regionales.</i> <i>Finalización de las obras de Ciudad Universitaria.</i></p>
<p>Valores de referencia</p>	<p><i>Notas internacionales de interés para ciertos sectores del público mexicano.</i> <i>Empresas transnacionales en la industrialización de Oaxaca.</i> <i>Inversión del gobierno mexicano en la industria eléctrica.</i> <i>La resistencia contra la descolonización de Indochina.</i> <i>El sector indígena y el folclor como elementos de unidad política.</i> <i>La rapidez en la construcción de la Ciudad Universitaria.</i></p>

Temas	<p><i>Interés por el consumo de información internacional.</i></p> <p><i>La industrialización en México y la importación del American way of life.</i></p> <p><i>Propaganda del proyecto modernizador del gobierno de Miguel Alemán.</i></p> <p><i>El anticomunismo de los medios de comunicación mexicanos.</i></p> <p><i>El nacionalismo utilizado por el sistema político mexicano.</i></p> <p><i>La modernización de la cultura y la educación en México.</i></p>
--------------	---

Como ya se anticipó, se incluyen dos metrajés extra correspondientes al noticiero *Universal Internacional*, producido en Estados Unidos para su distribución en las salas de cine de América Latina, incluyendo México. El primero, de 1950, consta de cinco cápsulas que, como indica el nombre del noticiero, tratan sobre acontecimientos internacionales, específicamente en Europa y Estados Unidos. Titulada “La crisis del petróleo de Irán”, la primera documenta la llegada a Nueva York del primer ministro del país árabe, Mohammad Mosaddegh, para comparecer ante el Consejo de Seguridad de la ONU con respecto al conflicto con Gran Bretaña por la producción de petróleo.

Las imágenes muestran al gobernante iraní aterrizando mientras el locutor menciona su delicado estado de salud, a pesar del cual hizo el viaje. Después refiere que tal conflicto puede poner en riesgo el abasto de combustible y la paz internacional, mientras se observa a trabajadores de las empresas petroleras británicas abandonando Irán ante la cercanía de la fecha impuesta para ello por el gobierno de Mosaddegh. El noticiero omite mencionar las causas que provocaron esa decisión y sólo enfatiza la responsabilidad de Irán en las consecuencias que pueda traer el conflicto, con una perspectiva poco crítica y totalmente prooccidental.

El segundo corto se llama “Tanquistas en ejercicios de tiro” y presenta soldados estadounidenses en un campo de pruebas militares empleando armamento y equipo de artillería para ensayar algunas maniobras. Lo destacado, además del entusiasmo y la rara jocosidad con que el locutor describe las pruebas, son los blancos de los ataques con el símbolo comunista –la hoz y el martillo– dibujado con muy poco cuidado. Ese detalle no es mencionado nunca por el locutor, sino que son escenas tomadas con naturalidad refiriéndose sólo al “enemigo”.



Figs. 38 y 39. Escenas de la cápsula “Tanquistas en ejercicios de tiro” del *Noticiero Universal* (1950).

El tercer segmento se titula “Nueva residencia del general Eisenhower” y presenta la mansión que ocupará el general estadounidense Dwight D. Eisenhower con su esposa en Francia durante su gestión como jefe supremo de la OTAN. Con un estilo un tanto frívolo, las escenas muestran a la esposa de Eisenhower posando con actitud alegre ante la cámara, mientras muestra diferentes partes de la residencia (que incluye un lago), junto con muebles, retratos familiares y otros objetos de la casa donde “el ilustre militar descansará de sus enormes responsabilidades”, como comenta la voz en *off*.

El *corto* “Exposición filatélica internacional” registra dicho evento en Toronto, Canadá, al cual asisten 14 mil coleccionistas de varias partes del mundo. Se muestra la exhibición de varios ejemplares de timbres y a los asistentes examinándolos. Finalmente, el quinto segmento “Congreso Eucarístico” presenta una misa realizada en el marco del mencionado evento religioso que se celebra en Nimes, Francia. Se observa una procesión dirigida por el cardenal de la ciudad y en la que participan prelados y creyentes refiriendo dicho evento como “una demostración más de la fe cristiana”.

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Llegada de Mohammad Mosaddegh a la ONU para tratar el asunto del conflicto petrolero anglo-iraní.</i> <i>Demostración de maniobras militares por soldados estadounidenses en un campo de pruebas.</i> <i>La residencia en Francia para el jefe de la OTAN, el general estadounidense Dwight Eisenhower.</i> <i>Exposición filatélica internacional en Toronto, Canadá.</i> <i>Celebración del Congreso Eucarístico en Francia.</i></p>
-------------------------------------	--

Valores de referencia	<p><i>El conflicto petrolero entre Irán y Gran Bretaña, y sus posibles consecuencias internacionales.</i> <i>Muestra de la tecnología y poderío militar de Estados Unidos.</i> <i>Condiciones materiales para la labor del próximo jefe militar de la OTAN.</i> <i>Aspectos sobre la sociedad y la cultura en el mundo anglosajón.</i></p>
Temas	<p><i>La irracionalidad en Medio Oriente para desestabilizar la geopolítica en Occidente.</i> <i>Propaganda anticomunista de Estados Unidos.</i> <i>El liderazgo de Estados Unidos en el mundo occidental.</i> <i>Cultura y estilo de vida en el mundo occidental.</i></p>

El segundo episodio es de 1954 y consta de dos cápsulas con una duración aproximada de cuatro minutos cada una. Las temáticas abordadas por ambas corresponden, respectivamente, a los fallecimientos del rey George VI de Gran Bretaña, y del líder de la URSS, Josip Stalin. El corto “Muere el Rey Jorge VI” y presenta las reacciones alrededor del mundo ante la muerte del soberano, así como una semblanza de su actividad durante la SGM. El trato que da el noticiero al personaje es de sumo respeto, e incluso de admiración, por lo cual se percibe la transmisión de una imagen positiva de ese personaje y de la familia real británica. Se muestra la armónica convivencia que tenía el monarca con su familia.

Del funeral de Jorge VI se pasa a la de Isabel II como un evento del que está pendiente el mundo occidental y, en general, se trata de un segmento que intenta ser emotivo para provocar la empatía en los espectadores hacia un personaje con buena imagen. No obstante, el episodio que lleva por nombre “Stalin ha muerto”, del noticiero *Sucesos Mundiales Paramount* de 1954, producido en Estados Unidos y difundido en algunos cines de las zonas más acomodadas de la ciudad de México, dista mucho de tratar al líder soviético como lo hizo el *Noticiero Universal Internacional* con el monarca británico. Ante todo, el noticiero de Paramount refiere aspectos negativos de la trayectoria política de Stalin, haciendo un repaso histórico bastante superficial desde la Revolución de 1917 hasta su geopolítica en Europa del Este tras el final de la SGM.



Figs. 40 y 41. Escenas de la cápsula “Stalin ha muerto” de *Noticias Mundiales Paramount* (1950).

El locutor menciona otros aspectos de Stalin como la alianza fallida con Adolf Hitler, la eliminación de sus enemigos, como León Trotsky, el periódico *Pravda* como su vehículo de “propaganda” y su “cerrazón” frente a las democracias después de la SGM para influir en los países del Este. De hecho, casi al final del corto, el locutor responsabiliza al papel internacional de Stalin por haber provocado “la Guerra Fría, China abrazando el comunismo, y después Corea”. De este modo, los datos referenciales y temas de estos materiales son los siguientes:

<p>Objetos de referencia</p>	<p><i>Fallecimiento del rey Jorge VI de Gran Bretaña y ascenso al trono de su hija Isabel II.</i></p> <p><i>Fallecimiento del líder de la Unión Soviética, Josip Stalin, y un balance de su biografía.</i></p>
<p>Valores de referencia</p>	<p><i>El impacto mundial de la muerte de Jorge VI y de la sucesión en el trono de Isabel II.</i></p> <p><i>Los efectos de la política exterior de Stalin y la reconfiguración de la URSS</i></p>
<p>Temas</p>	<p><i>Semblanza del rey Jorge VI de Gran Bretaña y su legado político.</i></p> <p><i>Propaganda anticomunista en torno a la muerte de Stalin.</i></p>

3.3 Análisis de contenido en *Noticiero Mexicano*, *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental*

A partir de la descripción y los elementos referenciales de los noticieros que se presentaron en el apartado previo, en esta sección se hará un análisis interpretativo del contenido de los segmentos estudiados. Para ello, es imprescindible retomar los aspectos abordados a lo largo de esta investigación y, de ese modo, ofrecer una valoración de su representatividad en el mensaje contenido en estos productos comunicativos. En ese sentido, es preciso aclarar que este análisis está guiado por los temas revisados a lo largo de los tres capítulos, mas no por la secuencia descriptiva de los noticieros que se hizo anteriormente.

De tal suerte que nuestro punto de partida es la construcción política y cultural del paradigma de Estados Unidos como líder hegemónico del mundo occidental que revisamos en el primer capítulo. Como tal, el modelo estadounidense como la nación más civilizada y moderna al terminar la SGM se convirtió en el referente para las élites gobernantes de México –y de otros países latinoamericanos– que deseaban emprender su propia ruta hacia la industrialización y el progreso económico. Por lo tanto, muchos rasgos políticos y culturales de Estados Unidos se convirtieron en patrones del “deber ser” que el proyecto mexicano de modernización tomó como inspiración.

Por supuesto, esto no implicó que el régimen mexicano intentara hacer “una calca” del esquema estadounidense, sino más bien propiciar una apertura en el sistema político y en la sociedad mexicana hacia un modelo considerado exitoso. Por ello, en los noticieros cinematográficos revisados se aprecian varios aspectos que tratan de proyectar una imagen positiva de Estados Unidos como ejemplo a seguir. Justamente, es el corto del *Noticiero Mexicano* dedicado a relatar la visita de Miguel Alemán a Estados Unidos en 1947 con el que se inaugura el tono de exaltación del gobierno y de las instituciones políticas de ese país.

La línea editorial de ese y los demás noticieros revisados en torno a asuntos relacionados con Estados Unidos se traza a partir de esa cobertura, toda vez que, en los metrajés de esa empresa de años anteriores, las notas sobre Estados Unidos

son bastante escasas. De ahí que hayamos tomado esa cobertura del *Noticiero Mexicano* como punto de partida para la descripción de los materiales; la visita del mandatario mexicano a Estados Unidos fue el acontecimiento que marcó el inicio de la importancia del país vecino en los noticieros cinematográficos mexicanos.

Como ya se mencionó, la trama tejida por EMA resultó redonda al mostrar, primero, la jubilosa despedida del presidente Alemán previo a su viaje; después, la calidez de su recepción en Estados Unidos por parte del presidente Truman y de otros funcionarios, así como sus distintos recorridos y actos oficiales que presenció en lugares considerados simbólicos de aquel país. Por último, para concluir el relato, el regreso triunfal del presidente con una bienvenida de parte de sus principales colaboradores y del pueblo mexicano reunido en un lugar icónico: el zócalo.

Por supuesto, las imágenes son acompañadas por música jocosa y por las palabras del locutor para plasmar una atmósfera festiva, pero a la vez gloriosa, porque además de representar a la patria el presidente consiguió algo muy importante: recibir un trato “de iguales” por los representantes del país más poderoso del mundo. Por tanto, este noticiero fijo así una aspiración de adoptar el modelo estadounidense como un ejemplo del “deber ser” por los mexicanos para alcanzar un verdadero desarrollo y un elemento importante para ello es la apropiación de la “democracia” en el discurso, tanto del gobernante mexicano como del mismo noticiero cuando menciona el “democrático gesto” con que el mandatario agradece las atenciones de los compatriotas.

La representación del ideal modernizador estadounidense se muestra en el corto “El alcalde de Nueva York en México”, con las escenas que muestran la organización y equipamiento de los cuerpos de seguridad de la ciudad de México para garantizar el orden social. Todo ello, presenciado por el alcalde O’Dwyer recreando una situación en la que el esfuerzo del gobierno de México por mejorar su policía parece estar recibiendo el “aval” del político estadounidense. Por supuesto, la nota filmica devela el vivo interés de las autoridades mexicanas por proyectar una buena imagen internacional basándose en las tareas de modernización emprendidas, incluso en lo que se refiere a las obras hidráulicas y de urbanización.

En el ámbito económico hay también referencias positivas a Estados Unidos o, mejor dicho, a las grandes empresas de ese país. La cápsula del *Noticiero Continental* de 1950 sobre la apertura de la embotelladora de Pepsi en Oaxaca busca empatar los vínculos económicos de México con Estados Unidos, pero al mismo tiempo, hace una reafirmación de la identidad mexicana. La “entrada” del corto evoca al nacionalismo con imágenes de la ciudad de Oaxaca, “una de las ciudades de mayor tradición en la República mexicana que muy poco ha cambiado desde los tiempos de la Colonia, la cuna del Benemérito...”. Esos recursos sirven para ligar el tema de la inversión transnacional con un afán patriótico de crear empresas “modernas y progresistas”.

En ese sentido, las escenas de la sofisticada maquinaria y del desfile de camiones con el logotipo de Pepsi recorriendo las calles de la “querida Oaxaca” reflejan un objetivo muy claro de combinar la modernidad con la tradición. Por tal motivo, se trata de una composición audiovisual que dista mucho de ser una simple nota publicitaria: este corto “vende” un horizonte de expectativas en el que los mexicanos –de la mano del capitalismo estadounidense– pueden ser modernos sin renunciar a su arraigo nacionalista ni a su tradicionalismo.

En lo que respecta a lo que podemos englobar como el *American way of life*, los noticieros mexicanos introdujeron eventos sociales y deportivos de Estados Unidos y Europa occidental buscando alimentar una aspiración entre sus audiencias. Por tanto, las notas sobre competencias de atletismo, de carruajes, desfiles de moda, premiaciones y exposiciones filatélicas en tierras estadounidenses, francesas o inglesas se vuelven cotidianas en los cortos de *Tele-Revista*, *Cine Verdad* y *Noticiero Continental*, principalmente, que incluso son aprovechadas para introducir publicidad.

En cuanto al clima de la Guerra Fría temprana, los noticieros *Universal* dan cuenta de la preponderancia de Estados Unidos y su papel hegemónico en la geopolítica más allá del hemisferio americano. El corto “Nueva residencia del General Eisenhower”, con un aparente tono de frivolidad, presenta la mansión en Francia que ocupará el héroe de guerra estadounidense durante su eventual gestión como “jefe supremo” de la OTAN y en la que “descansará de sus enormes

responsabilidades”. Así, la representación positiva de Estados Unidos en esos noticieros se hace extensiva a la Gran Bretaña.

En el mismo noticiero de 1950, el guion del segmento “La crisis de petróleo en Irán” responsabiliza a ese país del Medio Oriente y al primer ministro Mosadegh por el conflicto por el control de la producción petrolera con el gobierno británico. Se muestra a trabajadores británicos abandonando Irán, pero no hay ninguna alusión ni interés por los argumentos que pudiera esgrimir el gobierno “iranés” [sic], sino que simplemente se interpreta que, debido a lo que se infiere como una “cerrazón” de los asiáticos, puede originarse la escasez de combustibles y estallar una guerra en el Cercano Oriente.

Estas representaciones políticas de las potencias anglosajonas se complementan con un par de cortos: “Duques de Windsor”, del *Noticiero Mexicano* de 1950; y “Muere el Rey Jorge VI”, del noticiero *Universal* de 1952. En el primero, se muestra la recepción y estancia del príncipe Eduardo en la ciudad de México como un evento de exaltación para las relaciones de México con Gran Bretaña. Poco importa que se tratara de un personaje con una imagen cuestionada a nivel internacional, dadas sus supuestos nexos con el nazismo antes y durante la SGM. Ante todo, se trata de una exhibición positiva de la visita del miembro de la realeza británica para la proyección de México como un país vinculado con las grandes potencias occidentales.

El segundo noticiero presenta una semblanza apoteósica del rey Jorge VI para informar de su deceso en febrero de 1952, con la intención de generar una especie de empatía en el público espectador ante la pérdida de un personaje político ilustre. El relato se da en un tono solemne y épico mientras hace referencias a la vida familiar del fallecido monarca para unirlos a la noticia del ascenso al trono de su hija, Isabel II. Así, se anuncia el nuevo reinado para transmitir una sensación de “final feliz”, con un estilo que le guarda especial fidelidad al melodrama cinematográfico. Así, la “noticia” se convierte en una epopeya de la política británica.

Cosa muy distinta ocurre con el segmento “Stalin ha muerto”, del mismo noticiero *Universal* de 1953. Con el objeto de abordar las representaciones del anticomunismo en los noticieros, es importante hablar de este material que traza

una imagen negativa del líder de la Unión Soviética de manera evidente y un tanto superficial, sobre todo en cuanto al uso de términos característicos del marxismo. Expresiones sobre Stalin como “el dictador más poderoso de la historia”, “un torbellino de intriga, ambición sin límites y poder absoluto” o sobre el materialismo como “doctrina maquiavélica de que el fin justifica los medios” reflejan una interpretación totalmente anticomunista.

Mientras el relato oral refiere la alianza de Stalin con Hitler, sin mencionar la contribución de la URSS para derrotar a los nazis en la SGM, y se le responsabiliza por el caos político en Europa oriental al acabar la guerra, se muestra al ejército soviético y a Stalin hablándole a las masas con música militar para generar un ambiente de tensión. Así pues, el “imperio soviético” no recibe el mismo trato que el Imperio británico –que así se llamaba formalmente– reseñado en el corto anterior.

Asimismo, destaca “Tanquistas en ejercicios de tiro” que, como ya se mencionó, retrata el entrenamiento del ejército estadounidense y su artillería en el que destacan los símbolos del comunismo (la hoz y el martillo) como los objetivos. La música y el guion empleados en este segmento crean una atmósfera de heroísmo y admiración hacia el armamento y la pericia militar de Estados Unidos con una naturalidad que, más que restar importancia a las referencias visuales del comunismo como blanco enemigo, las convierten en parte de una “normalidad”.

Por otro lado, está el corto sin título del *Noticiero Continental* sobre la resistencia comunista de la península de Indochina contra el ejército francés. Lejos de ofrecer información sobre el origen de dicho conflicto, el noticiero se limita a llamarles “terroristas” a los rebeldes vietnamitas en dos ocasiones. Aunque el término “comunistas” se usa una sola vez, resulta suficiente para un “empalme” en que el que se identificará a los comunistas como los antagonistas o “villanos” de esa historia. Así, la interpretación de un grupo criminal marca la pauta comunicativa para concebir al comunismo como una entidad maligna y peligrosa en el imaginario de los espectadores. Esto, debido a la premeditada falta de información y al énfasis en proyectar, oral y visualmente, una imagen negativa de la resistencia de Vietnam contra el colonialismo francés.

Siguiendo con las representaciones anticomunistas, ahora desde la óptica mexicana, es importante traer a colación el discurso anticomunista del oficialismo disfrazado bajo el eufemismo de la democracia. Como se ha visto a lo largo de esta tesis, el gobierno mexicano empleó una retórica impregnada del ideal democrático acorde con la cruzada anticomunista de Estados Unidos. Por ende, abundan las cápsulas de los noticieros cinematográficos revisados en las que se muestra ese tipo de manifestaciones de varios actores políticos.

El discurso gubernamental de la democratización llevaba consigo un doble objetivo: situar la postura diplomática de México cerca del tenor ideológico de la Doctrina Truman, y mostrar la faceta moderna del sistema político que, como se ha analizado, se encontraba en una época decisiva de transformación. Cabe recordar que, en el plano internacional, mientras la URSS alojó su discurso político bajo el concepto de la paz –en referencia al poderío nuclear mostrado por Estados Unidos en la SGM, la superpotencia norteamericana hizo lo propio apoyándose en la narrativa de la defensa de la libertad contra los totalitarismos. Esas interpretaciones de la paz y de la libertad, que las presentaban como conceptos o valores contrapuestos entre sí, abrieron la fase enunciativa de la Guerra Fría, mientras el régimen priista desplegaba su proyecto. Así pues, la modernización autoritaria de México se revistió con el manto discursivo y legitimador de la lucha por la democracia, las libertades y el progreso de la nación.

El corto “Asamblea Nacional del PRI”, del *Noticiero Mexicano* realizado en 1950, muestra al presidente de ese partido, Rodolfo Sánchez Taboada, sentenciando con firmeza que “el PRI combatirá al comunismo”, mientras se da paso a otro corto que consiste en una oda a la Constitución Política con motivo de su aniversario. Este material denota la intención de los realizadores de ese noticiero de brindar una postura editorial y no una simple nota informativa. Claramente, ese segmento consiste en una extensión de la cápsula anterior en la que se pone énfasis en el respeto por la Constitución para no incurrir en ideologías que vayan en contra de ella, o bien, que no estén incluidas en el documento más importante del país y que, según la narrativa oficial tratada en capítulos anteriores, es el fruto de la

Revolución mexicana. Con respecto a esta última, los ejemplos de exaltación también abundan en estos productos filmicos.

Me permito citar el corto de *Tele-Revista*, de 1950, sobre José Clemente Orozco. El léxico del locutor emplea palabras como “miseria”, “explotación”, “muerte”, “violencia”, “lucha entre el bien y el mal”, comunes en el discurso de la época para criticar al régimen soviético o chino. Se trata de una lectura hecha dentro de un contexto político y cultural influenciado por la Guerra Fría; a pesar de que los murales de Orozco retratan aspectos de la época del Porfiriato y de la Revolución mexicana, el locutor se refiere a ellos siempre en tiempo presente.

Aunque no se menciona al comunismo o al socialismo, al describir las pinturas alusivas a las batallas durante la Revolución, el noticiero afirma: “El pintor (Orozco) condenará siempre la mentira y los símbolos con que los hombres se escudan para justificar tanta miseria”. Después, al describir el mural de Orozco en la Suprema Corte de Justicia, alude a los conflictos de la clase obrera sentenciando: “Tableros colocados de frente interpretan las luchas proletarias en pro de sus derechos milenarios: el conflicto eterno entre la sociedad y las fuerzas que la acechan para explotarla y traicionarla haciendo fracasar la administración limpia y serena de la justicia.”

En ese sentido, es posible deducir que, en el noticiero, sólo hay cabida para una visión de modernidad y es aquella con la que México puede comulgar: la que ofrece el liberalismo occidental. Al referirse al mural de Orozco para la Escuela Normal, dice: “Aquí está el hambre de saber, el hambre de vivir del pueblo. Hambre de pan y hambre de luz. Orozco pinta el aspecto constructivo del México moderno al que preocupa intensamente la solución metódica y racional de estos problemas”. La mística de la Revolución mexicana como piedra fundacional del régimen político mexicano de mediados del siglo XX halló un complemento idóneo en el discurso de la democracia. De esa manera, el comunismo está considerado como una ideología opuesta a los ideales revolucionarios defendidos por el gobierno, el presidente y el PRI. Por tanto, no es necesario que el comunismo sea mencionado de forma explícita en los noticieros –aunque a veces así suceda– para que el público lo identifique como un elemento contrario a la nación. El comunismo es una *otredad*.

Sobresale así el corto en el que el presidente Miguel Alemán, como cualquier otro ciudadano, aparece formado en la fila de una casilla disponiéndose a votar en las elecciones intermedias de 1949, dando un vivo ejemplo de los avances democráticos del país. Ese mismo presidente, el hombre más poderoso de México, rinde tributo a la tumba del revolucionario Emiliano Zapata, en un acto de convicción y humildad, en el segmento “Aniversario luctuoso de Zapata” de 1950.

Sirvan estos ejemplos para introducir el análisis de las representaciones nacionalistas en los noticieros cinematográficos estudiados. Los cortos que presentan notas sobre festividades patrióticas y exaltaciones de lo que institucionalmente se consideraba “folclor mexicano” son muy frecuentes en estos productos culturales, sobre todo aquellos que les daban protagonismo a gobernantes y funcionarios. El vínculo entre el nacionalismo se extiende a aspectos tangibles del proyecto del gobierno y, por ello, destacan los cortos que dan cuenta de las obras de urbanización e infraestructura, y en los que, huelga decir, se ensalza ese afán modernizador.

En segmentos del *Noticiero Mexicano* como “20 de noviembre”, “Técnicos para el campo” o “Día del Indio” hay un intento de sincretismo discursivo entre elementos nacionalistas y la misión modernizadora del régimen alemanista. En el primer corto, hay un guiño internacionalista con la alusión a los Juegos Olímpicos de Londres, realizados tras la pausa por la SGM, en la marcha conmemorativa de la Revolución mexicana de 1948. De ese modo, además del joven que enciende un pebetero olímpico con fuego traído desde la casa de la familia Serdán en Puebla, se muestra un carro alegórico que lleva a dos jóvenes caracterizados de indígenas con el juego de pelota prehispánico para “simbolizar la evolución del deporte mundial”, según lo dicho por la voz en *off*. El segundo corto destaca el esfuerzo del gobierno para elevar el nivel educativo de la entonces Escuela Nacional de Agricultura, en la que “los alumnos serán uno de los factores más importantes para el engrandecimiento de México porque lucharán por su recuperación agrícola, tarea a la cual se consagra el pensamiento y acción del gobierno y el pueblo de México”. El tercer segmento mencionado cubre un acto organizado por la SEP para “celebrar” a la población indígena del país y resulta muy ilustrativo en términos del

nacionalismo oficial alusivo al tema del indigenismo. Sin duda, la secuencia consiste en una estampa “móvil” que resume el discurso nacionalista, y al mismo tiempo cosmopolita, de la política social del régimen mexicano.

Para reforzar el tema del nacionalismo, resultan importantes los noticieros que cubren “eventos” religiosos o relacionados con la Iglesia católica. Dada la situación generada entre esa institución y los gobiernos posrevolucionarios, los asuntos relacionados con la religión no habían tenido relevancia en la producción de estos noticieros, como sí ocurría en el cine de ficción. En la información “seria” difundida en los cortos noticiosos, el papel de la religión como agente de cohesión nacionalista cobró importancia a partir de la época en que fueron realizados estos materiales. Así, proliferaron los reportajes sobre fiestas patronales, procesiones y peregrinaciones como es el caso del corto “Tradición viviente (Chalma)”, de *Cine Verdad* de 1953. Es destacable el lugar que ocupa el catolicismo en la difusión del discurso nacionalista frente a la encrucijada entre tradición y modernidad, además del tono melancólico por el costumbrismo que puede ser amenazado por la marcha modernizadora del país.

En esa línea, el corto “Congreso Eucarístico”, del noticiero *Universal* de 1950, presenta una procesión católica llevada a cabo en la ciudad de Nimes, Francia. Más allá de tratarse de una nota internacional, es claro el énfasis que el noticiero pone en la importancia de la fe y la liturgia cristiana que, al desarrollarse en Europa, busca tender una especie de “puente cultural” con la tradición católica de los mexicanos.

A propósito del ámbito internacional, la emergencia del tema religioso en el discurso nacionalista de estos noticieros se observa de forma especial en el corto “La Ciudad Universitaria”, del *Noticiero Mexicano El Universal* de 1951. Como se indicó anteriormente, se trata de una nota que informa sobre la visita de un conjunto de ministros católicos del extranjero a las obras de construcción del campus universitario. La secuencia tiene una carga simbólica importante dado que representa la unión de dos actores que, como se ha señalado, habían estado distantes: el Estado mexicano y la Iglesia católica. Los prelados ingresan al Estadio Olímpico en donde aprecian los avances de su construcción, mientras el locutor dice: “Con la Ciudad Universitaria, el país ocupa un lugar de primera fila entre otras

naciones porque la marcha de la civilización se ha de asentar en los valores del espíritu. México puede enorgullecerse de ser un ejemplo de realizaciones en el continente”. Así, la Ciudad Universitaria, obra cúlpe del régimen alemanista, se vuelve el escenario en el que México accede a la *modernidad*.

Con las representaciones aquí referidas, es posible indicar una conjunción de los elementos políticos y discursivos más importantes del proyecto alemanista que se han analizado en este trabajo: el ideal de modernización occidental, el “anticomunismo discreto” y la reconfiguración del nacionalismo mexicano. Esos aspectos conforman, en buena medida, el tema al que esta tesis se ha abocado.

Con respecto al binomio de este análisis, el anticomunismo corresponde a un aspecto implícito en los noticieros que, como estrategia narrativa, optaron por abordar el tema de la democracia. La representación de una sociedad mexicana plural, pero políticamente homogénea al mismo tiempo, lleva a concebir a las ideologías “extrañas y subversivas” –entiéndase el radicalismo comunista– como un peligro para el cuadro armónico pintado por el Estado mexicano. Cualquier amago de disonancia, conflicto o contradicción hacia lo que está considerado como normal o “natural” debe ser señalado como un peligro dentro del gran escenario político, donde el gobierno “benefactor”, el presidente que lo conduce y su partido omnipresente son los actores principales.

De esa forma, la doctrina de la *mexicanidad* queda representada como parte de una fusión con el empeño civilizatorio, occidental, proestadounidense, anticomunista y, por lo tanto, moderno, exigido por los cánones geopolíticos de la Guerra Fría temprana, pero, ante todo, con la misión de consolidar un régimen duradero que sostuviera a un Estado unificado, implacable y “legítimo”. Todo ello parece indicar que, finalmente, se trató de un proyecto de nación cuyo éxito se basó, en buena medida, en sus representaciones culturales.

Consideraciones finales

El entrecruce de la información revisada en el primer apartado, con los resultados que arroja el análisis de contenido realizado, permite visualizar elementos recurrentes en la interpretación particular de los términos, no sólo de *anticomunismo*

y *nacionalismo*, sino de *modernización*. La visión de ésta, en resumidas cuentas, se confirma como común denominador en este ejercicio analítico. De esa forma, destacan temas reflejados en los cuadros que resumen el análisis de cada noticiero revisado que, a su vez, proceden de los datos referenciales surgidos de la descripción de estos materiales.

En consecuencia, el término de “modernización” es el que aparece con mayor frecuencia, seguido por “industrialización” y “nacionalismo”, que constituyen parte primordial del guion de las cápsulas. Después se sitúan “anticomunismo” y, en menor medida, “democracia”. En cuanto al anticomunismo, es importante considerar un aspecto vislumbrado a lo largo de esta investigación y que el análisis de discurso confirma: la narrativa anticomunista usada en la cinematografía es la que más se asemejó a la del gobierno, toda vez que el uso más recurrido del término “comunismo” o “comunista” se dio más en la prensa escrita. Posiblemente, la censura hacia la industria cinematográfica resultó más estricta que la destinada a vigilar el contenido de los periódicos y las revistas que circulaban diariamente en el país dados los alcances del cine en comparación con la de los medios escritos.

Asimismo, los elementos visuales y auditivos utilizados en la producción de estos noticieros iban encaminados a dar realce a determinados actores políticos, en especial, a la figura del presidente Miguel Alemán, como era de esperarse. Los ángulos y encuadres de esos filmes permitían exaltar el lugar ocupado en cada escena por el mandatario. En el caso del *Noticiero Mexicano*, la cobertura de las actividades del presidente conforma la parte medular de sus episodios, en los que las declaraciones –o paráfrasis de éstas– de los personajes que encarnan la autoridad política representan el núcleo discursivo del *script* recitado por el locutor. En *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, ese rubro no tiene la misma relevancia, toda vez que la parte de las “variedades” presentadas entre cada nota informativa tienen el mismo rango de importancia. Lo que observamos en estos noticieros es la preocupación por abordar temas de interés general apoyándose en la cultura, los espectáculos y la suerte de “crítica social” que trata de realizar, para la cual recurría

a las dramatizaciones.³⁷ Lo ocurrido en el caso del *Noticiero Continental* es un aspecto muy interesante, ya que este noticiero llevó a cabo una “combinación” de los estilos del *Noticiero Mexicano* y el de las dos producciones de Manuel Barbachano Ponce. El *Continental*, tomaba en cuenta las actividades oficiales y declaraciones de los principales personajes políticos, pero también ponía cuidado en aligerar la carga de información seria e institucional cubriendo eventos sociales. Un recurso que, por cierto, sirvió para su desarrollo comercial con la publicidad unida a las “noticias”. Son las llamadas “gacetillas”, tan comunes hoy en día.

Otro rasgo distintivo del *Noticiero Continental*, cabe resaltar, es el interés en brindar información internacional y su intento por fomentar una mirada cosmopolita entre su público. De este modo, se pueden ver retratados los “lectores modelo” de las tres producciones. Así, las audiencias del *Noticiero Mexicano* esperaban recibir información gubernamental, principalmente, interpretada de manera muy formal, incluso si se trataba de alguna noticia del ámbito cultural. Sus *cortos* tenían como objetivo reafirmar la narrativa revolucionaria y nacionalista del gobierno que envolvía a su proyecto político para lograr “el progreso de nuestra patria”. De esa forma, el *Noticiero Mexicano* hizo eco del discurso oficial que pedía al pueblo mexicano hacer un “esfuerzo patriótico” colaborando con el del gobierno que, por supuesto, también se esforzaba en beneficio del país. Para muestra de ello estaba la difusión de las inauguraciones de las “obras patrióticas” de urbanización y modernización llevadas a cabo por el presidente.

Con respecto a *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, la seriedad se ve un tanto limitada y las notas sobre cultura general y entretenimiento eran su atractivo. Así, la audiencia del *Cine Continental* podía esperar el predominio de información internacional, ante lo cual se deduce que se trataba de espectadores con un nivel socioeconómico más elevado que el de los consumidores de los otros noticieros. Lo mismo ocurre con el noticiero *Universal* que se incluyó y en el que, de hecho, el anticomunismo se hace mucho más evidente, dado que su producción y lugar de enunciación no corresponde con de los medios de comunicación mexicanos.

³⁷ Hay que recordar que el nombre de *Cine Verdad* obedece a la influencia del “cinéma vérité” europeo, es decir, la técnica de emplear como actores a personas que no lo eran, al menos profesionalmente, para lograr mayor espontaneidad.



Conclusiones

Sobre el argumento central de esta investigación, se puede argumentar a cabalidad el peso que tuvieron los noticieros cinematográficos mexicanos en el diseño e implementación del proyecto de nación del gobierno de Miguel Alemán Valdés. Asimismo, es posible verificar también la trascendencia de su formato comunicativo como un eficaz vehículo de propaganda para la circulación social de representaciones en torno a un discurso político e ideológico, como el promovido por el régimen mexicano a finales de la década de 1940.

En consecuencia, el análisis del contenido de los noticieros cinematográficos revisados se vio enriquecido con otros aspectos que han permitido alcanzar un mayor grado de comprensión sobre el impacto que tuvieron los fenómenos del anticomunismo y el nacionalismo en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. El fenómeno político y cultural alrededor de factores como la industrialización, el discurso (anticomunista) de la democracia y la doctrina de la *mexicanidad* permitió una lectura más adecuada del mensaje de los noticieros cinematográficos.

Por supuesto, dar cuenta de los orígenes concretos de las personas y las empresas encargadas de producirlos ayudó a dicho propósito; sin embargo, las conexiones entre elementos del ámbito local, nacional y regional permiten reconocer la complejidad de un proyecto de modernización como el mexicano. Es por ello que, más allá de comprobar que estos filmes mostraran representaciones anticomunistas y nacionalistas “en flagrancia” –como si hubiera un solo tipo de cada caso– la expectativa se fue complejizando con el paso del tiempo. De tal suerte que, en lugar de aplicar a rajatabla parámetros que coincidieran con el binomio anticomunismo/ nacionalismo, se amplió el criterio para la lectura de los materiales filmicos seleccionados para evitar un razonamiento que visualizara exclusivamente un anticomunismo “traído de fuera” y un “nacionalismo de exportación”.

Por tanto, las hipótesis contemplaban un escenario en el que serían plenamente identificables los elementos narrativos que vincularan de manera directa al anticomunismo mexicano con la Guerra Fría, así como a un discurso nacionalista con la política oficial dirigida a la cultura y a los medios de

comunicación. No obstante, conforme fue avanzando la investigación, surgieron nuevas variables y categorías a tomarse en cuenta, sobre todo, las que tienen que ver con dos temas.

El primero es el de las redes transnacionales generadas a partir del vínculo entre factores locales y nacionales, así como su conexión con fenómenos regionales y globales. Considerando lo anterior, es posible entender mejor el proceso de circulación de las representaciones culturales propias del clima político de la Guerra Fría temprana, en este caso, en la industria cinematográfica mexicana. El segundo aspecto, con un mismo nivel de importancia, es el de las agencias y la participación de actores estatales y no estatales dentro del fenómeno del anticomunismo en un sector particular: el del empresariado de los medios de comunicación. De esas redes derivó, en buena medida, el vínculo entre un “anticomunismo civil” (Bohoslavsky *dixit*) y la reconfiguración *modernizadora* (desde el Estado) del paradigma nacionalista, que tuvo lugar durante el periodo aquí abarcado.

Con la revisión del tema sobre las industrias culturales y la construcción de “públicos ideales”, se pudo constatar la preponderancia del consumo local de representaciones cinematográficas, tanto en un sentido político como cultural-comunicativo. De ahí que se haya descartado contemplar la incidencia directa de la Doctrina Truman en el panorama mexicano, como algunos autores lo manifiestan. Las aspiraciones y prioridades de las élites políticas y económicas mexicanas surgidas durante el “despeque constructivo”, como denomina María Antonia Martínez a dicha fase del periodo posrevolucionario, motivaron el diseño de un ciudadano-espectador mexicano “modelo” para el consumo de los noticieros.

En cuanto al “anticomunismo discreto” que Lorenzo Meyer ha advertido como componente de la política exterior del Estado priista, es válido considerarlo como moneda de cambio que le dio un margen de autonomía ante el coloso estadounidense impensable para otros países de Latinoamérica. No obstante, es pertinente tener en cuenta también su interpretación doméstica que no se limitó a una estrategia semántica o represiva. Si bien el anticomunismo fue un dique hacia el cual el gobierno trató de encauzar los “radicalismos” de izquierda y de derecha,

la evolución del nacionalismo oficial durante el periodo posrevolucionario dio muestra de una ardua disputa por el control de la nación y, por ende, de su discurso.

Desde antes de la SGM y de la Guerra Fría, distintos sectores de la sociedad mexicana estaban confrontados por diversos temas, de ahí que las élites políticas y económicas hallaran en el anticomunismo un elemento de cohesión social y cultural que respaldara su proyecto de nación. Ello ilustra la utilidad del eufemismo anticomunista para la consolidación de un Estado fuerte, legitimado y multifacético: incluyente, pero represivo; “democrático”, pero sumamente autoritario; unificador, pero pluriclasista; católico, pero tolerante con el judeocristianismo occidental; nacionalista, pero cosmopolita; tradicionalista, pero moderno. Desde ese ángulo, ese anticomunismo de “discreto” tenía muy poco.

Con el nacionalismo ocurrió un fenómeno paralelo en el que, con el cambio del paradigma revolucionario, la *mexicanidad* promovida desde el gobierno buscaba “adoctrinar” a las masas en torno a una idea del *deber ser* para el país. Como señala Ernest Gellner, el nacionalismo no es una condición previa para la industrialización, sino el resultado de ésta. Por tanto, los ideales nacionalistas se replantean junto con los proyectos de transformación económica e industrial de las sociedades modernas occidentales y eso se logra estableciendo una alianza con los medios de comunicación.

Los medios de comunicación no transmiten ninguna idea que se les haya suministrado. Son los mismos medios, la difusión e importancia de una comunicación abstracta, centralizada, estandarizada, que procede de un punto y se proyecta en muchos, los que engendran por sí mismos automáticamente la idea nuclear del nacionalismo. El mensaje más importante y persistente lo generan los medios mismos por la trascendencia que éstos han adquirido en la vida moderna.³⁸

Por ende, el eje explicativo brindado por Rodrigo Patto en torno a las tres matrices del anticomunismo latinoamericano contribuyó a reflexionar sobre las representaciones particulares de esa identidad política (y fobia) en México de una manera similar a las que tuvieron lugar en Brasil. La religión católica, el liberalismo y el nacionalismo fueron los ingredientes predilectos en las composiciones plasmadas en nuestros noticieros, con lo cual puede acreditarse la validez de tal planteamiento como categorías de análisis pertinentes para el caso mexicano.

³⁸ Gellner, *Naciones y nacionalismo*, 1991, p. 163.



Los resultados de la metodología propuesta para analizar el contenido de los noticieros cinematográficos indican que el nacionalismo fue un tema más recurrente que el anticomunismo, dados los argumentos historiográficos ya expuestos. A pesar de ello, aquellos elementos narrativos vinculados al anticomunismo pueden advertirse en el rechazo hacia el estereotipo del “barbarismo” *no occidental*, lo subversivo, lo irracional, lo no católico (o cristiano) y, en determinado punto, lo que era ajeno a la única noción de proceso de transformación a la que se otorgaba validez en este país por provenir de ella “directamente”: la Revolución mexicana.

Es por ello que cualquier tipo de personaje u organización que se asumiera a sí misma como parte de un movimiento “revolucionario”, pero que fuera independiente de la institucionalidad creada por la “familia revolucionaria”, era inmediatamente acusado de pertenecer a ideologías “extranjerizantes” o, en el menos grave de los casos, al sector de los reaccionarios. Solamente el presidente de la República, el PRI y cualquiera de sus brazos corporativos podían brindar su aval para ser considerado “un buen mexicano”.

Así, el nacionalismo representa un pilar fundamental de la narrativa de estos noticieros. El “progreso de la patria”, la exaltación de “nuestras tradiciones”, la exhibición del folclor, así como la proyección de una imagen positiva de México al exterior son las metas del *deber ser* más aludidas en estas representaciones. A final de cuentas, el discurso sobre el “anhelo modernizador” del proyecto impulsado por las élites políticas y económicas está encaminado a que México esté al nivel de las naciones más desarrolladas de la órbita occidental. No obstante, esto no quiere decir que ese ideal nacionalista haya sido plano, sino más bien un constructo complejo basado en un conjunto consensuado de aspiraciones sociales y estereotipos del “folclor nacional” para impactar en los imaginarios populares y así garantizar su control. Por tanto, se trató de un nacionalismo de raigambre conservadora al que Ricardo Pérez Montfort ha descrito como “una representación nacional y regional con características artificiales que los nacientes medios de comunicación masiva explotaron de manera inicua y hasta el cansancio.”³⁹

³⁹ Pérez Montfort, *Expresiones populares*, 2007, p. 300.



En suma, esa mezcla de elementos en las representaciones de los noticieros cumplió con la *enculturización* del proyecto alemanista. Asimismo, el sector de la comunicación afianzó su poder en la consolidación del sistema político que, por supuesto, iba más allá del plan de un sexenio en particular. De tal suerte que, para la segunda mitad de la década de 1950, se trazó el camino de los medios mexicanos que condujo al “imperio de la televisión”, un dispositivo cultural cuyo formato inicial se basó en los noticieros cinematográficos y que estuvo bajo el control de un declarado “soldado del PRI y del presidente”.

Sobre las probables vetas por explotar que abre esta investigación se puede considerar la revisión de materiales filmicos producidos en periodos posteriores al que se ha abordado aquí. Esto con la finalidad de estudiar los cambios y las continuidades en el discurso “modernizador” de los medios de comunicación en torno a los ámbitos nacional e internacional, es decir, durante la etapa conocida como el “milagro mexicano” y el recrudescimiento de la Guerra Fría durante los años sesenta. Por supuesto, incluir a las producciones televisivas resulta imprescindible para nutrir un análisis suficientemente riguroso acerca de la transición política y cultural de los noticieros cinematográficos a la poderosa industria de la televisión.

Asimismo, sería una labor encomiable continuar los esfuerzos iniciados por especialistas como Alejandro Gracida y Ángel Martínez para tener acceso a acervos filmográficos privados que, por diferentes circunstancias, no se han podido integrar a esta historiografía. Tal es el caso ya mencionado del material del *Noticiero Continental* de la familia Hernández Bravo, o del prestigiado noticiero *Cine Mundial*, resguardado actualmente por las empresas Televisa y Televisión Azteca. Sin duda, la apertura de esas organizaciones redundaría en un beneficio para la *episteme* de nuestra sociedad en torno a los procesos de modernización mexicanos –tema al que este trabajo busca contribuir– y en cuyo desarrollo los *mass media* tuvieron, y siguen teniendo, una participación decisiva.

Fuentes

Bibliografía

- Alemán Valdés, Miguel, *Remembranzas y testimonios*, México, Grijalbo, 2ª ed., 1987.
- Alemán Valdés, Miguel, *Un México mejor. Pensamientos, discursos e información, 1936-1952*. México, Editorial Diana, 1988.
- Alexander, Ryan, *Sons of the Mexican Revolution. Miguel Alemán and his generation*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2016.
- Anderson, Benedict R., *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Apter, David, *Estudio de la modernización*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1968.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, México, Editorial Posada, 1985.
- Bacevich, Andrew J., *The Long War. A New History of U.S. National Security Policy Since World War II*, New York, Columbia University Press, 2007
- Balandier, Georges, *El poder en escenas*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Barbachano, Miguel, *El cine durante la guerra fría 1945-1970*, vol. 1, México, Editorial Trillas, 1997.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores, 1997.
- Basurto, Jorge, *Del avilacamachismo al alemanismo, 1940-1952*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales-Siglo XXI Editores, 1984.
- Beriain, Josetxo y Maya Aguiluz (eds.), *Las contradicciones culturales de la modernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2007.
- Brinkley, Alan, *Historia de Estados Unidos: un país en formación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2008.
- Bohoslavsky, Ernesto, *Historia mínima de las derechas latinoamericanas*, México, El Colegio de México, 2023.
- Broquetas, Magdalena (coord.), *Historia visual del anticomunismo en Uruguay (1947-1985)*, Montevideo, Universidad La República, 2021.



- Calandra, Benedetta y Marina Franco (eds.), *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Casals Araya, Marcelo, *La creación de la amenaza roja. Del surgimiento del anticomunismo en Chile a la "campaña del terror" de 1964*, Santiago, LOM ediciones, 2016.
- Connell-Smith, Gordon, *El sistema interamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Crespo Jusdado, Alejandro, *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- Cruz Porchini, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia a finales del cardenismo, 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996.
- Delannoij, Gil y Pierre-André Taguieff (comps.), *Teoría del nacionalismo*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1993.
- Domenach, Jean Marie. *La propaganda política*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 4ª ed., 1968.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Editorial Lumen, 3ª ed., 1979.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Editorial Lumen, 1984.
- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Engelhardt, Tom, *El fin de la cultura de la victoria, Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Falk, Andrew J., *Upstaging the Cold War: American dissent and cultural diplomacy, 1940-1960*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio, *De la lucha de clases a la lucha de frases: de la propaganda a la publicidad*, México, Taurus, 1995.
- Fielding, Raymond, *The American Newsreel. A Complete History 1911-1967*, Jefferson (NC), McFarland & Company, Inc., Publishers, 2ª ed., 2006.
- García, Gustavo, *Época de oro del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1997.



- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, vols. 3, 4 y 5.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo, 1897-1997*, México, Ediciones Mapa-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial Mexicana, 1991.
- Gilman, Nils, *Mandarins of the future: Modernization Theory in Cold War America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003.
- González Dueñas, Daniel, *Méliès, el alquimista de la luz*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Instituto Mexicano de Cinematografía, 2001.
- Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, México, Ediciones Era, 1981, vol. 4.
- Gramsci, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, México, Juan Pablos Editor, 1986.
- Grant, Susan-Mary, *Historia de los Estados Unidos de América*, Madrid, Akal, 2014.
- Hobsbawm, Eric, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Horkheimer, Max y Theodore Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Terramar, 2019.
- Huici Módenes, Adrián, *Estrategias de la persuasión: mito y propaganda política*, Sevilla, Alfar, 1996.
- Illades, Carlos y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y el anticomunismo en el debate mexicano*, México, El Colegio de México, 2022.
- Joseph, Gilbert M. y Daniel Nugent (eds.), *Everyday Forms of State Formation. Revolution and the negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, 1994.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México 1895-1911; 1896: El vitascopio y el cinematógrafo en México*, México, Eón-Voyeur, 2003, vol. 2.
- Leal, Juan Felipe, Eduardo Barraza y Carlos Flores, *Anales del cine en México 1895-1911; 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafo nacionales*, México, Eón-Voyeur, 2003, vol. 3.

- Lerner, Daniel, *El fin de la sociedad tradicional: modernizar el Oriente Medio*, Madrid, Akal, 1967.
- Loaeza, Soledad, *Clases medias y política en México, la querrela escolar 1959-1963*, México, El Colegio de México, 1988.
- Loaeza, Soledad, *A la sombra de la superpotencia. Tres presidentes mexicanos en la Guerra Fría, 1945-1958*, México, El Colegio de México, 2022.
- López Portillo, Felicitas, *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Martínez, María Antonia, *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo*, México, Cámara de Diputados LIX Legislatura-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa, 2004.
- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista: ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1990.
- Medina Peña, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana. Civilismo y modernización del autoritarismo (1940-1952)*, México, El Colegio de México, 2022, vol. 7.
- Morton Blum, John, *V was for Victory, Politics and American Culture during World War II*, New York, Harvest-HBJ, 1977.
- Mirzoeff, Nicholas, *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. México, Paidós, 2016.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Niblo, Stephen R., *War, diplomacy and development: The United States and Mexico, 1938-1954*, Wilmington, Rowman and Littlefield Publishers, 1995.
- Niblo, Stephen R., *México en los cuarenta. Modernidad y corrupción*, México, Oceano, 2008.
- Niño, Antonio y José Antonio Montero (eds.), *Guerra Fria y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

- Ortiz Garza, José Luis, *México en guerra, la historia secreta de los negocios entre empresarios mexicanos de la comunicación, los nazis y E.U.A.*, México, Editorial Planeta, 1989.
- Pani, Alberto J., *Apuntes autobiográficos*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México-Secretaría de Gobernación, 2003.
- Patrick, Iber, *Neither peace nor freedom: the cultural cold war in Latin America*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM-Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2ª ed., 2011.
- Peredo Castro, Francisco y Federico Dávalos Orozco (coords.), *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*, México, UNAM, 2016.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Por la patria y por la raza: la derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, UNAM, 1993.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007.
- Perló Cohen, Manuel, *Uruchurtu, el Regente de Hierro*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales-Facultad de Arquitectura, 2023, t. 1.
- Pettinà, Vanni, *Historia Mínima de la Guerra Fría en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018.
- Pizzitola, Louis, *Hearst over Hollywood: power, passion and propaganda in the movies*, Columbia University Press, 2002.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa Calpe, 1998.
- Reyes García-Rojas, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930, Volumen II: Bajo el cielo de México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.



- Reyes García-Rojas, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1997 (Serie Linterna mágica, 10).
- Rovirosa Macías, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, México, UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990.
- Ruiz Ojeda, Tania, *Cine y propaganda en el ideario cardenista. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*, Morelia, UNAM-Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2022.
- Sà Motta, Rodrigo Patto, *En guardia contra el peligro rojo. El anticomunismo en Brasil (1917-1964)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019.
- Sánchez-Biosca, Vicente y Rafael Rodríguez Tranche, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- Santos Ruiz, Ana, *Los hijos de los dioses. El Grupo filosófico Hiperión y la filosofía de lo mexicano*, México, Bonilla Artigas Editores, 2015.
- Sánchez Vidal, Agustín, *Los Olvidados: una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, 2004.
- Saunders, Frances Stonor, *La CIA y la Guerra fría cultural.*, Barcelona, Editorial Debate, 3ª ed., 2017.
- Smith, Anthony D., *Nacionalismo y modernidad: un estudio crítico de las teorías recientes sobre naciones y nacionalismo*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000.
- Solé, Carlota, *Modernidad y modernización*, Barcelona, Anthropos-UAM, 1998.
- Torres, Blanca, *Historia de la Revolución Mexicana. Hacia la utopía industrial (1940-1952)*, México, El Colegio de México, 2022, vol. 7.
- Torres Bodet, Jaime, *La victoria sin alas. Memorias*, México, Editorial Porrúa, 1970.
- Uranga, Emilio, *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, México, Bonilla Artigas Editores, 2013.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, *Cine, política y censura en la era del Milagro mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2017.
- Vicente Ovalle, Camilo, *Instantes sin historia. La violencia política y de Estado en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2023.



Vidal González, Rodolfo, *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

Capítulos de libro

Arriaga Weiss, Víctor, "Los orígenes de la guerra fría" en Víctor Arriaga Weiss, Arturo Grunstein, Ángela Moyano, Ana Rosa Suárez (comp.), *Estados Unidos visto por sus historiadores*, México, Instituto Mora-Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 193-222.

Fein, Seth, "La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos" en Ignacio Durán, Iván Trujillo y Mónica Vereá (coords.), *México-Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, México, UNAM-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1996, pp. 41-58.

Fein, Seth, "Producing the Cold War in Mexico: The Public Limits of Covert Communications" en Gilbert M. Joseph y Daniela Spenser (eds.), *In from the Cold: Latin America's new encounter with the Cold War*, Durham, Duke University Press, 2008, pp. 171-213.

Loeza, Soledad, "Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968" en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 653-698.

Lombardo Toledano, Vicente, "Discurso de postulación del licenciado Miguel Alemán Valdés como candidato presidencial por la CTM, 6 de junio de 1945" en Partido Revolucionario Institucional (México), *Historia Documental del Partido de la Revolución 1945-1950*, t. 4, México, PRI-Instituto de Capacitación Política, 1982.

Martínez Assad, Carlos, "El cine como lo vi" en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política, el México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, pp. 365-396.

Martínez Juárez, Ángel, "Los noticieros cinematográficos en provincia" en Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Microhistorias del cine en México*, Guadalajara,

- Universidad de Guadalajara-UNAM-Instituto Mexicano de Cinematografía-Cineteca Nacional-Instituto Mora, 2000.
- Meyer, Lorenzo, “La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto” en Daniela Spenser (coord.), *Especios de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa, 2004, pp. 95-117.
- Moyano, Ángela, “Algunos aspectos de la cultura norteamericana hasta mediados del siglo XIX” en Paz Márquez y Mónica Vereá (coords.), *Estados Unidos: Sociedad, Cultura y Educación*, México, UNAM-Centro de Investigaciones sobre Estados Unidos de América, 1991, pp. 67-76.
- Monsiváis, Carlos, “Sociedad y cultura” en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política, el México de los 40*, México, Grijalbo, 1990, pp. 259-280.
- Peredo Castro, Francisco, “Las relaciones México-Estados Unidos a través del cine... y en el contexto de la relación y competitividad con las cinematográficas iberoamericanas” en Aurelio de los Reyes (coord.), *Miradas al cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 149-183, vol. 2.
- Peredo Castro, Francisco, “La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano” en Francisco Peredo y Carlos Narro (coords.), *José Revueltas, obra cinematográfica (1943-1976)*, México, UNAM, 2019, pp. 47-188.
- Peredo Castro, Francisco, “El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia” en Álvaro Fernández y Ángel Román (coords.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas-Cineteca Nacional, 2020, pp. 95-122.
- Peredo Castro, Francisco, “Estados Unidos y estadounidenses en el cine mexicano durante la Segunda Guerra Mundial. Incidencias de su recreación en aras del Panamericanismo pro-estadunidense” en Isabelle Tausin-Castellanos y Ana Rosa Suárez Argüello, *Miradas mexicanas hacia Francia y Estados Unidos*, México, Instituto Mora-El Colegio de Michoacán, 2021, pp. 403-427.

- Pérez Montfort, Ricardo, “El discurso moral en los noticieros filmicos de 1940 a 1960” en Alicia Olivera de Bonfil (coord.), *Los archivos de la memoria*, México, INAH, 1999, pp. 147-156.
- Pérez Montfort, Ricardo, “La ciudad de México en los ‘cortos’. Los noticieros fílmicos y su mirada urbana” en María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), *La construcción de la memoria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 205-220.
- Rey Tristán, Eduardo, “Estados Unidos y América Latina durante la Guerra Fría: la dimensión cultural” en Benedetta Calandra y Marina Franco (eds.), *La guerra fría cultural en América Latina: desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 51-65
- Servín, Elisa, “Los ‘enemigos del progreso’: crítica y resistencia al desarrollismo del medio siglo” en Elisa Servín (coord.), *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, México, CIDE-FCE-CONACULTA-INEHRM, 2010.
- Tirado, Ricardo, “La alianza con los empresarios” en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política, el México de los 40*, México, Grijalbo, 1990.
- Torres, Blanca, “Aprendiendo a negociar con una superpotencia: los años del gobierno de Miguel Alemán” en Blanca Torres, *De La Guerra al Mundo Bipolar*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 65-98. (Serie México y el mundo: historia de sus relaciones exteriores, 7)
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “El documental histórico en México” en María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), *La construcción de la memoria*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 197-204.
- Wood, David, “La construcción cinematográfica” en Tania Ruiz Ojeda y Rosa María Gudiño Cejudo (coords.), *La imagen presidencial: Retratos desde el poder (1895-1952)*, Morelia, UNAM-Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2023, pp. 447-479.

Tesis

- Barbosa Vargas, Alexis, “El discurso histórico en el noticiario fílmico *Cine Verdad*, 1953-1973”, tesis de maestría en Historiografía, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.



- Castro i Sancho, Ismael, "Abajo el telón: la Guerra Fría a través del cine", tesis de máster en Internacionalización, Universitat de Barcelona, 2019.
- Dávalos Orozco, Federico, "*Summa* filmica mexicana 1916-1920. Hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano", tesis de licenciatura en Sociología, UNAM, 1988.
- Dávalos Orozco, Federico, "El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX", tesis de maestría en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2008.
- García López, Fabiola, "Cine documental periodístico: el caso de Carlos Velo y su labor en los noticieros cinematográficos *El noticiero mexicano EMA*, *Cine-Verdad* y *Tele-Revista*", tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, 2004.
- Gracida Rodríguez, Alejandro, "El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista fílmica *Cine Mundial*, 1955-1973", tesis de doctorado en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora, 2018.
- Martínez de la Rosa, Enrique, "Modernización, reutilización, abandono o extinción: las salas cinematográficas y la exhibición en México", tesis de licenciatura en Comunicación, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

Artículos de publicaciones

- Alfaro, Francisco, Alejandro Ochoa, "La ciudad de los palacios", *Apuntes, Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, Universidad Javeriana, núm. 1, enero-junio, 2019, pp. 8-22.
- Bohoslavsky, Ernesto, "Organizaciones y prácticas anticomunistas en Argentina y Brasil (1945-1966)", *Estudios Iberoamericanos*, vol. 42, núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 34-52.
- Buchenau, Jürgen, "México y las cruzadas anticomunistas" en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, núm. 48, septiembre-diciembre, 2000, pp. 225-254.
- Coronado Ruiz, Carlota, "El cine informativo: ¿el arma más fuerte? La recepción de los noticieros cinematográficos *Luce* durante el fascismo", *Área Abierta*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 3, noviembre 2016, pp. 51-65.

- Cosío Villegas, Daniel, "La crisis de México" en *Cuadernos Americanos*, núm. 2, año VI, vol. XXXII, marzo-abril, 1947, pp. 29-51.
- Dávalos Orozco, Federico, "El cine mexicano en 1920", *Revista de la Universidad de México*, mayo de 1979, pp. 78-81.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, "Cine e industria cultural, ¿hacia un nuevo enfoque sociológico?", *Comunicación y sociedad*, núm. 14-15, enero-agosto, 1992, pp. 211-234.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo, "Modernización *made in USA* y su impacto en el ámbito iberoamericano", *Historia y Política*, núm. 34, julio-diciembre, 2015, Madrid, pp. 11-26.
- Díaz Patiño, Gabriela, "Las historietas Novaro como una propuesta cultural de la derecha empresarial en México, 1949-1965", *Signos Históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. XXV, núm. 49, enero-junio, 2023, pp. 158-203.
- Fein, Seth, "El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, núm. 34, 1996, pp. 155-95.
- Fein, Seth, "Hollywood, U.S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema", *Film-Historia Revista de Historia y Cine*, Universitat de Barcelona, vol. 4, núm. 2, junio de 1994, pp. 103-135.
- Fusi, Juan Pablo, "El siglo americano", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 21, 1999, pp. 83-105.
- García Naranjo, Francisco, "Entre la histeria anticomunista y el rencor antiyanqui: Salvador Abascal y los escenarios de la guerra fría en México", *Historia y memoria*, núm. 10, 2015, pp. 165-198.
- Glantz, Margo, "La novela de la Revolución mexicana y *La sombra del caudillo*", *Revista Iberoamericana*, 1989, pp. 871-872.
- Gudiño Cejudo, María Rosa, "Un recorrido filmográfico por la Secretaría de Educación Pública: México (1920-1940)", *Revista Tempos E Espaços Em Educação*, Universidade Federal de Sergipe, núm. 11 (26), pp. 91-112.
- Link, Stefan y Maggor, Noam, "Estados Unidos como una nación en desarrollo: consideraciones sobre las peculiaridades de la historia estadounidense", *El*

- Trimestre Económico*, vol. LXXXVII (3), núm. 347, julio-septiembre, 2020, pp. 791-834.
- Luce, Henry R., "The American Century", *Diplomatic History*, v. 23, no. 2 (1999), pp. 159-71.
- Mayochi, Santiago, "La prensa amarillista y la prensa tradicional en la guerra hispano-estadounidense (1898)", *Colección*, vol. 32, núm. 2, mayo-octubre, 2021, pp. 13-53.
- Meyer, Lorenzo, "Estados Unidos y la evolución del nacionalismo defensivo mexicano", *Foro Internacional*, El Colegio de México, núm. 185, XLVI, 2006 (3), pp. 421-464.
- Pacheco, María Marta, "¡Cristianismo sí, comunismo no! Anticomunismo eclesiástico en México", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 24, julio-diciembre, 2002, pp. 143-170.
- Panofsky, Erwin, "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", *Archivos de la Filmoteca*, Institut Valencià de Cinematografia-Paidós, núm. 35, junio de 2000, pp. 158-177.
- Paz Rebollo, María Antonia e Inmaculada Sánchez Alarcón, "La historia filmada: los noticieros cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica", *Film-Historia, Revista de Historia y Cine*, Universitat de Barcelona, vol. IX, núm. 1, 1999, pp. 17-33.
- Peredo Castro Francisco, "Entre la intriga diplomática y la propaganda fílmica. México en el cine estadounidense durante la primera guerra mundial", *Revista Política y Cultura*, UAM-Xochimilco, núm. 42, 2014, pp. 89-122.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente (La fabricación de lo 'típico' mexicano 1920-1950)", *Política y Cultura*, UAM-Xochimilco, núm. 12, 1999, pp. 177-193.
- Pérez Rosales, Laura, "Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta" en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 19, núm. 37, julio-diciembre, 2011, pp. 79-113.

- Ramírez Bonilla, Laura Camila, “Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México y Colombia (1950-1955)”, *Revista de Historia de América*, núm. 159, julio-diciembre, 2020, pp. 137-159.
- Ramos, Samuel, “El mexicano del medio siglo”, *Revista de la Universidad*, UNAM, núm. 65, mayo de 1952, p. 10.
- Rodríguez Rodríguez, Israel, “Renovación fílmica y autoritarismo en México. Revisión a la idea del Estado cineasta”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 29, núm. 58, enero-junio, 2022, pp. 87-131.
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, “El Noticiario C.L.A.S.A., órgano de difusión gubernamental (1934-52)”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 17, núm. 2, junio de 2020, pp. 173-192.
- Sánchez Parra, Sergio Arturo, “La prensa mexicana en la justificación del anticomunismo, 1959-1970”, *Revista de Historia Regional y Local*, vol. 10, núm. 20, julio-diciembre 2018, pp. 167-194.
- Servín, Elisa, “Propaganda y Guerra Fría: la campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo”, *Signos Históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 11, enero-junio 2004, pp. 9-39.
- Urías Horcasitas, Beatriz, “Luis Chico Goerne y la propuesta de un ‘modernismo reaccionario’ durante el alemanismo (1946-1952)”, *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, año 24, núm. 48, enero-junio, 2017, pp. 105-140.
- Vidal Pelaz, José, “Cae el telón: el cine norteamericano en los inicios de la Guerra Fría (1945-1954)”, *Revista electrónica Historia Actual On Line (HAOL)*, núm. 15, 2008, pp. 126-136.
- Zea, Leopoldo, “El Centro de Estudios sobre el Mexicano y sus Problemas”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, núm. 65, mayo de 1952, p. 18.

Fuentes audiovisuales

Noticiero Mexicano EMA
Noticiero Tele-Revista
Noticiero Cine Verdad
Noticiero Continental



Noticiero *Universal Internacional*

Noticias *Mundiales Paramount*

Pelayo, Alejandro, "Manuel Barbachano" en *Memoria del cine mexicano*, México, IMCINE, 1993.

Acervos

Biblioteca *Ernesto de la Torre Villar* del Instituto Mora

Biblioteca Nacional de la UNAM

Hemeroteca Nacional de la UNAM

Biblioteca *Daniel Cosío Villegas* de El Colegio de México

Acervo digital de la Fimoteca de la UNAM

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional

Videoteca Digital *Carlos Monsiváis* de la Cineteca Nacional

