UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HISTORIOGRAFÍA

Poder y censura cinematográfica en México, 1940-1964

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA

PRESENTA:
Fernando Mino Gracia

Director de tesis:
Álvaro Vázquez Mantecón
Sinodales:
Eduardo de la Vega Alfaro
Saúl Jerónimo Romero

Ciudad de México, 23 de enero de 2024.

ORCID: 0000-0002-3098-4229

Esta investigación fue realizada con el apoyo económico del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT)

ÍNDICE

Introducción 5

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. Esfera pública, medios de comunicación y Estado expandido en el proyecto posrevolucionario de modernización (1940-1964) 25

I. Antecedentes 26

II. La esfera pública y el proceso de construcción del Estado moderno. 29
Sistema censor y construcción de hegemonía. 30
La prensa moderna en México: resistencias y acomodos. 35
Surgimiento y consolidación de la radio. 41
Los cines y el cinematógrafo. 43

III. Estado hegemónico y consenso desarrollista. 47
Prensa, hegemonía y coerción. 49
Institucionalidad, control y medios audiovisuales. 52

IV. Moral de Estado y sistema censor. 56
Decencia y comunicación de masas. 61

V. Hegemonía inestable y crisis de representación. 66
Medios y mediación censurada. 70

VI. Conclusiones. Procesos mediales y hegemonía. 74

SEGUNDA PARTE

Capítulo 2. Nacionalismo, memoria y sistema censor 79

I. Antecedentes. 79
Revolución y censura moderna. 82
Nuevas tecnologías y nacionalismo. 89
La censura cinematográfica en el cardenismo. 92

II. Estado, industria cinematográfica y normatividad (1940-1958). 96
El reglamento cinematográfico de 1941. 97
Una comisión autónoma. 104
La dirección desde Gobernación. 119
Un *código* para el cine mexicano. 124

Posgrado en Historiografía

Capítulo 3. Ruptura y renovación dentro del sistema censor 135

I. Estado, industria cinematográfica y normatividad (1958-1964). 135
Conflictos y quiebres en torno a una nueva ley. 136
Fisuras en la hegemonía. 140

II. Censura productiva y construcción ideológica. 149
El escurridizo interés nacional. 151
La nación denigrada: transculturalidad y resistencia. 158
La injuria de la enunciación. 164

III. Conclusiones. Disputas y memorias mediadas. 171

TERCERA PARTE

Capítulo 4. Tutela, moralización y censura desde la esfera pública 177

I. Antecedentes. 177
Espejeando el código hollywoodense. 182
Moralismo y escándalo de origen. 189

II. Pensamiento conservador y cine en México. 199
Legión de la Decencia: diatribas, tropiezos y negociación. 201
Un ejército de censores. 211

Capítulo 5. Nuevos cauces censores frente a modernidad. 217

I. Entrecruces y convergencia moralizadora. 217
La moralidad como estandarte. 221
Nuevos horizontes censores. 231
Desplazamientos y nuevos acuerdos. 241

II. Descripción de la censura moral del cine mexicano. 245
La decencia perdida. 250
Públicos insumisos. 253
La desnudez y los límites del deseo. 255

III. Conclusiones. Miradas afectivas y afectadas. 260

Conclusiones. 263

Fuentes. 270

Posgrado en Historiografía

Introducción

En 1942, el productor de cine Raúl de Anda le escribió una carta al presidente Manuel Ávila Camacho para invitarlo al estreno de su película *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), una comedia ranchera en la que un bandido fugitivo se redime al desarticular por accidente la conjura de un grupo de espías del Eje, escondido en una hacienda jalisciense. La industria fílmica mexicana pasaba por su mejor momento, en medio de una guerra mundial que garantizaba condiciones excepcionales de circulación para sus bienes simbólicos. Algo similar sucedía con el Estado que aprovechó las condiciones geopolíticas para consolidar su hegemonía interna, estimulando un nacionalismo que consiguió marginar las tensiones de clase que habían nutrido el proyecto posrevolucionario durante la década previa.

En la carta, De Anda se centra en la importancia para su industria de contar con el apoyo presidencial, y el compromiso de ésta no sólo con el Estado sino con una idea de nación que se proyecta al futuro y, en su particularidad, se integra a un cierto proyecto de modernidad transnacional (que también era lo que se estaba dirimiendo en la guerra europea):

> […] [L]a industria fílmica nacional [se congratula], al encontrar en usted el apoyo que le es tan necesario en esta etapa de su consagración como una fuente más de trabajo y que, a no dudarlo, llegará a ser la cornucopia que esparza al mundo civilizado toda el alma de un pueblo que, como nuestro México, tiene una vida de madrigales, forjados en la honda pasión de sus varones y en la abnegada dulzura de sus mujeres.[1]

No hay duda en su descripción de lo que significa el "alma" mexicana ni tampoco sobre la expectativa de futuro que enuncia desde su época de bonanza y su horizonte cultural. Esta postura es un síntoma del arraigo que había alcanzado "la concepción sobre la Revolución y su poder fundacional de la modernidad mexicana".[2]

La investigación que propongo habla, desde el cine, de los encuentros y desencuentros –y las formas de dirimir esas diferencias– en torno a una idea compartida de nación. El cine funciona como metáfora de las aspiraciones y prejuicios de sus públicos, pero también, detrás de cámaras, de las maneras en que se negoció el poder entre el Estado mexicano y los actores que le disputaron su centralidad dentro del equilibrio hegemónico construido durante la posrevolución.

Durante las décadas de 1940 a 1960, la industria del cine en México fue uno de los espacios –toda una caja de resonancia por sus implicaciones mediales– en los que se escenificaron las estrategias estatales de impulso, control, financiación formal e informal, y coacción de las

[1] Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho (28 de septiembre de 1942), Archivo General de la Nación, sección Presidentes, serie Manuel Ávila Camacho, caja 598, vol. 523.3/48.
[2] Saúl Jerónimo Romero, "Octavio Paz en la obra de Pablo González Casanova", en *Horizontes y códigos culturales de la historiografía*, coordinado por Saúl Jerónimo, Danna Levin y Columba González (México: UAM-A, 2008), 29.

Posgrado en Historiografía

actividades económicas, políticas y culturales emprendidas desde la esfera pública. Al mismo tiempo, el relato de los éxitos, crisis y conflictos de esas empresas muestran las maneras en que los actores involucrados reclamaron, negociaron, resistieron y se plegaron a las exigencias estatales, pero también a sus propias expectativas frente a un futuro promisorio, nutrido por la legendaria idea de la nación mexicana como una cornocupia.[3]

Al mismo tiempo –de ahí su ubicación temática dentro de la historiografía cultural– este trabajo se concentra en el análisis de las maneras en que se consolidó la cultura visual moderna en el caso específico de México, en un periodo en que confluyeron profundos cambios sociales y políticos, pero también tecnológicos y experienciales. Una vertiginosa "aceleración de nuestro propio espacio de tiempo que ha convertido al globo en una unidad de experiencia", en palabras de Reinhart Koselleck.[4] Mi narración busca seguir los prolegómenos, para el caso mexicano, de la centralidad del "pensamiento visual" para interpretar nuestras maneras de estar en el mundo. Dicho relato se sostiene, y discute, a partir de una convención de la idea misma de cultura visual: las imágenes reproducidas mecánicamente son signos indexicales de la realidad y, por ende, tienen una cualidad performativa. Como sostiene W. J. T. Mitchell en su ensayo clásico, las imágenes no son signos dotados de un aura significante con poderes sobre sus espectadores, más bien, son medios que incitan ideas y emociones, en un diálogo entre lo visto y los que miran;[5] en esa intersección se involucran también los actores e intereses que inciden en qué se mira y cómo debe mirarse.

Planteamiento del problema

El tema central de este trabajo es la censura, un concepto fluido que se adapta y se oculta en diferentes tiempos y espacios, según el prestigio o descrédito forjado alrededor de la palabra. Censurar es preservar, defender, contener, regular, elevar. También es prohibir, mutilar, coartar, ocultar, reprimir. Es una palabra activa en el debate público del presente, aunque con una carga negativa inocultable. Su uso contemporáneo acusa las señales de un largo y sinuoso recorrido historiográfico, el cual suele soslayar sus contribuciones a los derroteros de un horizonte cultural determinado.

Entiendo la censura como el conjunto de ideas y valores –discursos siempre cambiantes, polifónicos y en disputa– que establecen las conductas (in)deseables o (in)convenientes que deben o pueden representarse/prohibirse en una mediación específica. Asimismo, la censura es la suma de acciones, tanto restrictivas como productivas, que operan para que "algunos tipos de

[3] Cf. Pedro Salmerón, "El mito de la riqueza de México. Variaciones sobre un tema de Cosío Villegas", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 26 (julio-diciembre de 2003).

[4] Reinhart Koselleck, Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia (Barcelona: Paidós, 2001), 111. Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual* (México: Paidós, 2016), 253. Por "cultura visual moderna" entiendo la cultura que se centra en lo visual como el lugar donde se crean y se discuten los significados, es decir, la que adopta una visión del mundo más gráfica y menos textual en su pretensión de instruir o tutelar el raciocinio de la esfera pública. Mirzoeff, 24.

[5] William John Thomas Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (México: COCOM, 2014), 22.

Posgrado en Historiografía

ciudadanos sean posibles, y otros imposibles" en las representaciones mediadas.[6] La censura, entonces, tiene dos niveles, el que crea sus propias condiciones de posibilidad y el que la convierte en acciones específicas, con mayor o menor rigor y coherencia; este último nivel involucra necesariamente un acto de poder.

Mi hipótesis central es que la censura es un sistema performativo que involucra a múltiples actores del Estado y de la esfera pública, con intereses comunes y contrapuestos, y relaciones de poder asimétricas entre sí. Esta idea de un "sistema censor" la desarrollo a detalle en el Capítulo 1.

Es importante acotar que la censura es un acontecimiento que, potencialmente, tiene lugar dentro de algún medio técnico de transmisión cultural sujeto a un aparato institucional de transmisión. Me explico: los libros, los monumentos, las impresiones foto-mecánicas, las transmisiones electrónicas o digitales, entre muchos otros, son medios técnicos, es decir, el "sustrato material de una forma simbólica" que, además, tiene cierto grado de reproducción y, por ende, la posibilidad de llegar a un conjunto amplio de receptores (lo que llamamos *público*).

A diferencia de una conversación entre dos personas (que también es un medio técnico que requiere el conocimiento de una lengua común pero depende únicamente de la voluntad de los interlocutores que la generan), los medios citados arriba requieren un aparato institucional de transmisión, es decir, un "conjunto determinado de arreglos institucionales en los cuales se despliega el medio técnico y se insertan los individuos que participan en la codificación y decodificación de las formas simbólicas". En esos "arreglos institucionales" es donde se norma, restringe y negocia lo visible y lo censurable.[7]

Esta propuesta de ubicar a la censura dentro de un entorno de mediaciones institucionalizadas pretende evitar los riesgos de "confundir la censura con las normas sociales que afectan y controlan la comunicación", derivados de una ampliación indiscriminada del concepto en el presente que puede afectar la comprensión de sus efectos en el pasado.[8]

La censura, entonces, se despliega sobre una "forma simbólica", es decir, sobre el mensaje contenido en un medio técnico que, como en el caso de las películas cinematográficas, es susceptible de convertirse en mercancía, por lo que lo enuncio a lo largo de este trabajo como *bien simbólico*. Asimismo, recurro al concepto de *representación* para especificar qué de los bienes simbólicos puede ser censurado. Las representaciones son "conjuntos dinámicos […] destinados a la interpretación y al modulamiento de lo real […] [que] determinan el campo de las

[6] Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 218.
[7] John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (México: UAM-X, 2002), 244-247.
[8] Beate Müller, "Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory", en *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller, (Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2004), 9-11, cuestiona una cierta tendencia contemporánea a sobreutilizar el término en la discusión académica.

Posgrado en Historiografía

comunicaciones posibles, de los valores o de las ideas presentes en las visiones compartidas por los grupos, y regulan, en lo sucesivo, las conductas deseables o admisibles".[9] Una película es una representación audiovisual mediada que requiere de una interpretación desde una serie de códigos preestablecidos; su dinamismo radica en la multiplicidad de formas de apropiación por parte de sus públicos. Como se verá a lo largo de esta investigación, la censura en muchos casos se revela como una pretensión frustrada de soberanía, en gran medida porque los públicos se reapropian de las representaciones desde modelos de visibilidad distintos a los previstos por los censores.[10]

La discusión que propongo en torno a la censura se concentra en el cine mexicano de los años que van de 1940 a 1964, temporalidad delimitada por cuatro sexenios presidenciales consecutivos que, en conjunto, forman un periodo sostenido de consolidación económica y política del país, a partir de un programa ideológico común. Ese programa permitió nutrir e inspirar cambios y procesos, pero también esconder y reprimir efectos y malestares asociados a su implementación. Como el cine, el devenir nacional del periodo está estrechamente vinculado a un proceso de modernización transnacional guiado por los procesos geopolíticos particularmente complejos de la época, con una guerra mundial y una prolongada confrontación ideológica, conocida como "guerra fría", que afectaron profundamente al proyecto nacional mexicano.

Este trabajo, por tanto, es un estudio de caso que aporta a la comprensión de un fenómeno que tuvo expresiones similares en otros espacios geográficos durante el mismo periodo. No hay coincidencia. La temporalidad aludida es también la época del perfeccionamiento de las herramientas estatales de manipulación y propaganda que favorecieron la consolidación de identidades y memorias culturales y políticas sólidas y duraderas. Las representaciones mediales fueron, por tanto, valoradas como estratégicas en un momento de cambios, disputas y definiciones geopolíticas.

El origen de la censura cinematográfica en México es, en buena medida, un reflejo de la discusión en Estados Unidos. De hecho, las condiciones de posibilidad para el surgimiento, consolidación y declive de una industria fílmica mexicana tienen mucho que ver con la cercanía geográfica y política –y la distancia cultural y lingüística– con Hollywood y Washington, como describo con detalle en el capítulo 2. El prematuro encumbramiento del cine como entretenimiento masivo en Estados Unidos, en la primera década del siglo XX, lo sometió también a un temprano escrutinio y a una restricción legal de origen que trascendería a todo el mundo. Desde 1915, la Corte Suprema estadounidense avaló que el cine no era "un órgano de opinión pública" que mereciera libertad de expresión, por tanto, consideró a las películas potencialmente "perniciosas"

[9] Denise Jodelet, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, editado por Serge Moscovici (Barcelona: Paidós, 1986), 479. Jodelet, citada por Silvia Valencia, "Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales", en *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, coordinado por Tania Rodríguez y María de Lourdes García Curiel (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007), 53-54.
[10] Butler, 216.

y aceptó la legalidad de las normativas administrativas locales para permitir o prohibir la exhibición de aquéllas que se consideraran inconvenientes.[11]

Durante la primera mitad del siglo XX se estructuró un sistema censor desde Hollywood, para negociar las posibilidades de representación de sus bienes simbólicos y así mantener su primacía económica. Este modelo de autocensura era vigilado por el puritanismo religioso que consideraba que para "proteger a la masa de la influencia malévola de las películas, éstas debían someterse a la censura". Entre 1934 y 1966, la industria estadounidense financió una oficina interna dedicada a supervisar la aplicación de un código moral redactado en 1930 por el sacerdote católico Daniel Lord y William Hays, presidente de la asociación de productores de Hollywood.[12] Este mismo conjunto de restricciones fue de mucha utilidad para integrar el discurso fílmico a los intereses políticos de Washington durante la Segunda Guerra Mundial; en los cincuenta, el proyecto anticomunista estatal incluyó también la persecución y proscripción del cine de cualquier sospechoso de ser "comunista". El *Motion Picture Production Code* o *Código Hays* trascendió fuera de Hollywood y, dada su hegemonía comercial, se impuso como un acuerdo ético, un "estándar de moralidad" para las representaciones fílmicas de todo el mundo.[13]

Esa influencia censora y sus alcances como estrategia de fortalecimiento del Estado pueden palparse en dos ejemplos iberoamericanos cercanos a México. Argentina y España consolidaron en los años treinta y cuarenta sendas industrias cinematográficas, impulsadas y reguladas por elaborados mecanismos de censura para garantizar una representación adecuada de sus respectivos proyectos políticos, ya fuera "la estilización idealizada del criollismo" en la Argentina previa al ascenso de Juan Domingo Perón, o la "educación política y moral de los españoles, como exigencia que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional",[14] en el caso de la dictadura franquista.

En 1936, se fundó el Instituto Cinematográfico Argentino encargado de autorizar o rechazar la filmación de películas que abordaran "total o parcialmente asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional"; durante el régimen peronista se mantuvieron "las mismas pautas morales de la censura anterior, aunque modificando su carga simbólica", exaltando ahora

[11] Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Akal, 2012), 28-29.
[12] Black, 11-12. En los capítulos 2 y 3 se ofrecen más detalles del *Motion Picture Production Code* y la Production Code Administration, así como de su influencia en el sistema censor del cine mexicano.
[13] Cf. Alberto L. Godoy, "La ética en el cine", *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-39* (México: Jack Starr-Hunt Editor, 1939), 123-131; Salvador Novo, 8 de julio de 1949, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (México: Conaculta, 1994), 316. Gregory Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), relata las maneras en que se impuso y se desafío una cierta idea de moralidad en las representaciones cinematográficas del periodo, hasta la final derogación del *Motion Picture Production Code*.
[14] Orden del Ministerio de Gobernación español (15 de julio de 1939), citado por Carlos Pérez Merinero y David Pérez Merinero, *Cine y control* (Madrid: Castellote Editor, 1975), 92.

Posgrado en Historiografía

al "pueblo argentino", pero restringiendo las representaciones de temas históricos, sociales y moralmente transgresores.[15]

En España, en 1938, en plena guerra civil, el franquismo estableció una Comisión de Censura Cinematográfica en los territorios ocupados; durante la siguiente década se reorganizó una y otra vez la institucionalidad en torno a la censura, con participación relevante de la jerarquía católica, para "intervenir celosa y constantemente el cine español", a partir de "un criterio censor secreto, pero siempre vigilante y presto a actuar"; en 1963 se aprobaron unas Normas de Censura que, en la práctica, no modificaron mayormente el espíritu restrictivo del andamiaje burocrático previo hasta su derogación en 1977.[16]

En los casos citados, al igual que en el mexicano, la idea de censura implica la existencia de un "discurso ideal" al que siempre remiten los principios normativos que evalúan los discursos efectivamente configurados en las películas. La censura, bajo esta premisa, permite encauzar al "cine nacional" por los terrenos de la defensa discursiva de *nuestra nación* y *nuestra identidad* (cualquiera que éstas fueran) en una época de reconfiguraciones de los Estados nacionales en sendos procesos de disputa por el poder.[17]

Estado de la cuestión

Como hace notar Beate Müller, los años ochenta fueron fecundos en los acercamientos académicos al tema de la censura. El ascenso al poder de sendos proyectos conservadores en Estados Unidos y Gran Bretaña –que incluyeron elaboradas estrategias propagandísticas–, y la súbita apertura de los archivos de los países europeos de la órbita soviética tras la caída del Muro de Berlín, en 1989, alentaron el surgimiento de nuevos enfoques sobre la censura más allá de sus evidentes prácticas restrictivas. Temas contemporáneos como "la corrección política, los 'discursos de odio', las minorías étnicas, la pornografía, el feminismo, el canon o la mercantilización del arte, y la relación de estos temas con la libertad de expresión y la censura" han detonado un creciente interés tanto en la academia como en la discusión en la esfera pública.[18]

La ampliación conceptual de la censura busca trascender el uso tradicional del término que se centra en las "formas directas de intervención regulatoria por parte de las autoridades políticas (principalmente el estado y la iglesia)", interesadas en "salvaguardar su propio poder sobre lo que sucedía en la esfera pública", a partir de consideraciones de tipo moral, política o ética. En la discusión renovada –la corriente de la "nueva censura", como la identifica Müller–, Judith

[15] Alejandro Kelly Hopfenblatt y Jimena Trombetta, "Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional", en *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. I, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009), 7, 10.

[16] Pérez Merinero y Pérez Merinero, 91-94.

[17] Aludo al concepto de *Nación* que desarrolla Benedict Anderson: una "comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana". Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: FCE, 2007), 23.

[18] Müller, 3.

Butler aporta elementos importantes, que a su vez se nutren de la reflexión de Michel Foucault sobre el poder. Butler considera que la censura es producto de relaciones de poder y productiva en sí misma; no sólo restringe las posibilidades de expresión, sino que moldea y configura la identidad misma de los sujetos y los límites legítimos del discurso. Un ejemplo de dichos alcances productivos es la "concepción de la censura como parte necesaria del proceso de construcción nacional, donde puede ejercerse por algunos grupos […] que quieren lograr un control cultural sobre sus propias representaciones y narraciones".[19] En el capítulo 2 retomo y desarrollo con mayor detalle la propuesta teórica de Butler.

La censura, dice Butler, es "un instrumento para conseguir otros fines sociales", por ejemplo, "la codificación de la memoria", uno de los temas centrales que abordo a lo largo de este trabajo. Los aportes de Astrid Erll han sido relevantes para mi comprensión de "los ámbitos mediales del recordar", es decir, las maneras en que las "representaciones mediales preforman nuestra percepción y determinan cómo evocamos nuestros recuerdos". Para Erll, las representaciones mediadas están sujetas a una preformación medial –o *premediación*– y a una remodelación de eventos –o *remediación*– que en conjunto se vinculan con la historia de las memorias mediadas a las que aluden. La reflexión de Erll parte de la idea de una memoria colectiva que se nutre "de un proceso continuo a través del cual los recuerdos se comparten con la ayuda de artefactos simbólicos que median entre los individuos" y así retroalimentan una comunidad de sentido capaz de trascender en el tiempo y el espacio.[20]

El énfasis en la censura y su disputa por la memoria puede ser muy provechoso en términos historiográficos para acercarnos a "la forma de pensar, en su momento, de los legisladores; cómo calibró el Estado las amenazas a su monopolio del poder, y cómo intentó hacer frente a ellas". El trabajo de Robert Darnton sobre la censura literaria en la Francia borbónica, el legalismo británico para restringir la libertad de prensa en la India durante su ocupación colonial y la sistematización burocrática censora en Alemania oriental durante la influencia soviética me mostró las posibilidades de narrar a partir de la censura procesos históricos complejos en sus interacciones políticas, sociales y culturales; al mismo tiempo, me hizo pensar en las maneras en que nuestra observación del pasado está sujeta a principios dominantes que a menudo nos llevan a juicios apresurados y perspectivas esencialistas.[21]

---

[19] Müller, 5. Butler, 218-219.

[20] Butler, 219. Astrid Erll, *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 194. Erll, "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory", en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, coordinado por Erll (Berlin: Walter de Gruyer, 2008), 395. Erll y Ann Rigney, "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics", en *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, coordinado por Erll y Rigney (Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter, 2009), 1.

[21] Robert Darnton, *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 9-17. La postura de Darnton, declaradamente liberal, tiende a sobreestimar la legislación que funciona como "principios básicos, no sólo en un plano abstracto sino también en la práctica política"; la Primera Enmienda de la Constitución estadounidense es, bajo su óptica, "una religión civil" que "cuenta con la lealtad de millones de ciudadanos"; tal esencialismo lastra su interpretación.

Posgrado en Historiografía

Carlos Monsiváis ha sido el más consecuente cronista de la censura y la derecha mexicanas desde los años sesenta. Su problematización de la cultura popular y sus acercamientos satíricos a la figura del censor me han permitido reflexionar sobre las maneras en que se ha nutrido la memoria colectiva en el caso de México y los impactos en ésta de una censura múltiple y sistémica que "opta por el filo de la navaja entre el ridículo y el gran acierto".[22] Al mismo tiempo, las reflexiones de Monsiváis me han sido útiles para ilustrar la crisis simbólica que cimbró al sistema censor al final de la temporalidad que me ocupa.

La crítica de Monsiváis fue un parteaguas en la manera de abordar la censura cinematográfica en México, un tema que ha mostrado ser prolífico, aunque desde acercamientos más militantes que analíticos y casi siempre desde perspectivas tangenciales. Antes se le concebía como parte de un proceso necesario de regulación, según la temprana definición legal estadounidense. En 1946 y 1951, sendas tesis de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UNAM disertaron sobre el tema, respectivamente: *La censura al cine (disonancias sobre un mismo tema)*, de José Lozano y Velázquez, y *Bases sociológicas y jurídicas para la censura cinematográfica (reformas a la ley reglamentaria de los artículos 6º y 7º constitucional)*, de Juan Barona Lobato. En 1953, León Méndez Berman y Santos Mar en su crítica a la estructura legal del cine mexicano argumentaron la necesidad de contar con una "vigilancia más o menos estrecha" para contener "las fuerzas intelectuales y psicológicas desatadas en las muchedumbres por las imágenes".[23]

A partir de los años sesenta, ya desde la historiografía, la censura fue reevaluada como un lastre para el desarrollo del cine. Emilio García Riera describió su impacto negativo y documentó algunos casos emblemáticos en su *Historia documental del cine mexicano* (1969). En la segunda edición de la misma obra (1992-1997) amplió el panorama a través de una amplia revisión hemerográfica y la revisión de la legislación, lo que en conjunto permite ver cómo fue evolucionando la idea de censurar, así como la opacidad con que fueron aplicadas las distintas normas. Para la mirada militante de García Riera, la censura es un ejercicio vertical desde un Estado omnipotente y oscuro, en contra de una industria sometida por la incapacidad y estulticia de sus integrantes. Es importante señalar que, junto con Monsiváis y otros jóvenes cinéfilos del grupo Nuevo Cine (1961-1962), García Riera hizo de la crítica a la censura de la época un arma para un activismo que en buena medida contribuyó a la modificación de las directrices de la industria en los años setenta; abordo el tema en los capítulos 1, 2 y 3.

Aurelio de los Reyes –desde una visión cercana a la de la "nueva censura"– ha abordado con suma agudeza el surgimiento de la censura cinematográfica como respuesta a la representación negativa de lo mexicano por parte del cine de Hollywood desde la época de la revolución. En su obra, hasta ahora de tres volúmenes, *Cine y sociedad en México* (1993-2013), De los Reyes detalla, dentro de un análisis mucho más amplio de las condiciones sociales y culturales alrededor del

[22] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", *Revista de la Universidad de México*, núm. 2 (octubre de 1964), 27.
[23] León Méndez Berman y Santos Mar, *El embrollo cinematográfico* (México: Editorial Cooperación, 1953), 57.

Posgrado en Historiografía

cine en las primeras décadas del siglo pasado, cómo se fue legitimando la idea de la censura cinematográfica como una barrera necesaria para evitar que se denigrara al país y a su flamante régimen posrevolucionario.

Más recientemente, Eduardo de la Vega ha aportado una revisión puntual de algunos casos emblemáticos de la censura durante la posrevolución. En *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (2012), desarrolla una rigurosa relatoría documental de la censura de *La sombra del caudillo* (1960), sin duda el caso emblemático que impulsó la revisión crítica de la censura que demandó Nuevo Cine y que la historiografía del cine mexicano elevó a sitio de memoria. En *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano* (2017), De la Vega recupera otros cuatro casos de películas censuradas desde el Estado: *Espaldas mojadas* (1953), *El impostor* (1956), *El brazo fuerte* (1958) y *Rosa blanca* (1961). El diálogo con sus hallazgos sin duda ha enriquecido mi mirada.

Francisco Peredo Castro y Seth Fein se han ocupado de historiar el proceso de consolidación de la industria fílmica mexicana durante los primeros años cuarenta, en medio de las tensiones derivadas de la Segunda Guerra Mundial, cuyos entretelones diplomáticos influyeron y alinearon los criterios de censura a los intereses de la política de Estados Unidos, incluso más allá de los años de la guerra. Rielle Navitski ha complementado recientemente este panorama con su análisis del acercamiento diplomático entre Francia y América Latina durante la posguerra con el cine como principal bandera; sus hallazgos ponen en perspectiva el surgimiento de una cinefilia latinoamericana combativa que pugnó contra la censura e hizo posible la emergencia de nuevas formas de representación en las décadas de los sesenta y setenta. Por su parte, Andrew Paxman se ha ocupado de analizar las estrategias estatales en torno a los medios, que incluyeron el apoyo tácito para la conformación de monopolios privados, pero fuertemente ligados al poder político; el caso más relevante en el periodo que analizo es el del empresario estadounidense y zar de la exhibición William Jenkins, personaje también revisado con rigurosidad por Paxman.[24]

La censura fílmica como estrategia de defensa moral por parte de grupos de la esfera pública vinculados a la Iglesia Católica también ha sido estudiada en forma consistente, aunque fragmentaria. Los trabajos pioneros de Guillermo Zermeño y Valentina Torres Septién revisaron por primera vez el valioso archivo de la Acción Católica Mexicana. Sobre sus pasos, Laura Pérez

[24] Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2011); "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship", en *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World,* editado por Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013). Seth Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema", en *Film-Historia*, vol. IV, núm. 2 (1994); "La transculturación del anticomunismo. La Guerra Fría de Hollywood en el México de la posguerra", *Objeto visual*, núm. 7 (diciembre, 2000); "Proyectando la relación especial: México-Estados Unidos durante la Guerra Fría", en *¿Somos especiales? Las relaciones México y Gran Bretaña con Estados Unidos. Una visión comparada*, coordinado por Rafael Fernández de Castro et al. (México: ITAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006). Rielle Navitski, *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965* (Oakland: University of California Press, 2023). Andrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: CIDE, Penguin Random House, 2016); "Cooling to Cinema and Warming to Television. State Mass Media Policy (1940-1964)", en *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, editado por Paul Gillingham y Benjamin T. Smith (Durham y Londres: Duke University Press, 2014).

Posgrado en Historiografía

Rosales se adentra en los vínculos entre los grupos católicos y los agentes estatales durante los años cincuenta en torno a una idea común de moralidad, mientras que Ana Patricia Silva se remonta a los orígenes militantes de los Caballeros de Colón, fundadores de la Legión Mexicana de la Decencia, y su papel de vanguardia del conservadurismo en la primera mitad del siglo XX. Muy recientemente Jaime Pensado recupera el activismo católico mexicano, incluido el desarrollado en torno al cine, como parte de una resistencia cultural no exenta de los impactos de las transformaciones culturales de los años sesenta. Carlos Illades y Daniel Kent, por su parte, ofrecen un atinado relato de los debates ideológicos detrás de la reacción anticomunista frente a un variado catálogo de oponentes, reales o imaginados.[25]

Esos cambios culturales, asociados a la adhesión al proyecto social y cultural de la modernidad, también han merecido una revisión copiosa para el caso mexicano. La atmósfera de "pecado", los prejuicios morales contra los espectáculos públicos y, en suma, la ansiedad moral como señal de distinción de los sectores medios urbanos durante los años cuarenta y cincuenta son expuestas con agudeza por autoras como Gabriela Pulido Llano y Sara Luna Elizarrarás. Pablo Picato, por su parte, vincula las representaciones de la violencia en la prensa, la literatura y el cine con las formas de habitar, interpretar y unificar una identidad política, mayormente popular, frente a los riesgos urbanos y la incapacidad del Estado para impartir justicia.[26]

En los últimos años, algunos trabajos académicos han abordado la censura fílmica en México con una perspectiva analítica centrada. Además de los trabajos citados de De la Vega, Yolanda Mercader desarrolló una interesante cronología en la que compila información dispersa en múltiples fuentes sobre casos de censura y las formas en que ha operado su aplicación desde las primeras décadas del siglo pasado hasta los primeros años del presente. De su diagnóstico (que incluye sólo 17 casos de películas censuradas entre 1919 y 1960) se puede concluir la acuciante necesidad de profundizar en el trabajo de archivo para tener una mirada integral del fenómeno en la época de mayor desarrollo industrial del cine.[27]

---

[25] Valentina Torres Septién, "Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica: 1953-1965", *Historia y Grafía*, núm. 16 (2001). Guillermo Zermeño, "Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960", *Historia y grafía*, núm. 8 (1997); "La iglesia, el cine y la cuestión moral en México, 1930-1960", en *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades eclesiales de base*, editado por María Alicia Puente Lutteroth (Cuernavaca: UAEM, 2002). Laura Pérez Rosales, "Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta", en *Historia y Grafía*, núm. 37 (2011). Ana Patricia Silva, "Los Caballeros de Colón y su participación en el conflicto religioso de 1926 a 1929", en *Las derechas en el México contemporáneo*, coordinado por María del Carmen Collado (México: Instituto Mora, 2015). Jaime M. Pensado, *Love and Despair. How Catholic Activism Shaped Politics and the Contraculture in Modern Mexico* (Oakland: University of California Press, 2023). Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano* (México: El Colegio de México, 2022).

[26] Gabriela Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México. 1940-1950* (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2016). Sara Minerva Luna Elizarrarás, "Enriquecimiento y legitimidad presidencial: la discusión sobre identidades masculinas durante la campaña moralizadora de Adolfo Ruiz Cortines", *Historia Mexicana*, núm. 251 (enero-marzo, 2014); "Heterotopías de la decencia. Los hoteles de paso en la ciudad de México a mediados del siglo XX (1952-1966)", *Secuencia*, núm. 114 (septiembre-diciembre de 2022). Pablo Piccato, *Historia nacional de la infamia. Crimen, verdad y justicia en México* (México: CIDE, Grano de sal, 2020).

[27] Yolanda Mercader, "La censura en el cine mexicano: una descripción histórica", *Anuario de investigación 2009* (México: UAM-X, 2010), 191-215.

En el camino de construir una conceptualización situada de la censura y la necesidad de historiar su trayectoria mexicana, destaco dos trabajos recientes. Monserrat Algarabel propone una relevante discusión que define desde una perspectiva semiótica la censura a partir de su vínculo pugnaz con la noción de "escándalo", ejemplificado con casos entre los años sesenta y noventa; el puntual trabajo de la autora permite trascender los ejercicios de revisión histórica que en sus expresiones más extremas desembocan en "una suerte de psicoanálisis del censor en la aparente sinrazón y capricho en el ejercicio de su oficio". Recientemente, Israel Rodríguez aportó una mirada amplia sobre la censura en la industria fílmica mexicana durante los años setenta, época de una "apertura" que replanteó acuerdos en torno a lo visible y lo no mostrable, en un proceso inacabado y fallido.[28]

La discusión que propongo en las siguientes páginas nutre el debate historiográfico y complementa este reciente afán de mirar en forma integral a la censura para trascender la mera enumeración de casos de prohibiciones y ocuparnos de entender los mecanismos sociales que impulsaron a privilegiar ciertos discursos y proscribir otros en una época determinada, y las maneras en las que la censura formó parte de un proceso más amplio de construcción de hegemonía y de comunidades de sentido. Este trabajo se concentra, por primera vez, en la recopilación de casos de censura cinematográfica durante la época de mayor bonanza industrial y en el análisis de las prácticas sistémicas que hicieron posible esas restricciones.

La investigación reúne múltiples fragmentos y propone un relato estructurante para entender los alcances normativos y performativos de la censura en el cine mexicano de un periodo conocido popularmente como "época de oro", que en su misma enunciación alude a una etapa de excepcionalidad y comunión en torno a un objetivo simbólico que trasciende lo cinematográfico y puede extenderse al proyecto de nación mismo. A pesar de ser una temporalidad ampliamente trabajada, la perspectiva desde el abordaje de la "nueva censura" y sus procesos relacionados permite visibilizar de forma novedosa las interacciones entre sujetos y las maneras en que éstas se problematizaron en cierta producción simbólica.

Las partes que integran este relato fueron recopiladas desde múltiples fuentes y archivos. El Fondo Presidentes del Archivo General de la Nación resguarda una larga lista de documentos que dan cuenta de las quejas, peticiones, reconocimientos, advertencias y halagos al titular del Ejecutivo desde los actores de la esfera pública; su revisión da cuenta del peso del Estado y sus agentes, pero también de los mecanismos de diálogo y negociación establecidos con otras fuerzas e intereses. El Archivo de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación ha sido también una veta muy importante para este trabajo, pues permite mirar en perspectiva las maneras cambiantes en que funcionó la maquinaria burocrática encargada de la

[28] Nimbe Monserrat Algarabel Rutter, Cine y poder. Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2000) (México: CIESAS [tesis de doctorado], 2012), 14. Israel Rodríguez, El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta (México: Colegio de México [tesis de doctorado], 2020).

censura y también las tensiones entre los productores de cine y los funcionarios encargados de evaluar las películas; organizado en expedientes por película, la revisión de este acervo también me permitió observar y comparar casos específicos a lo largo de los años.[29]

Por el lado de la esfera pública, el Archivo de la Acción Católica Mexicana es una fuente rica en información sobre la trayectoria política del activismo católico y su resistencia y negociación con el Estado. En particular, la sección dedicada a la Legión Mexicana de la Decencia permite adentrarse en las dificultades y tensiones que enfrentó esta organización en su misión de oponerse a los avances de la modernidad, y también permite entrever las transformaciones internas que sufrió a lo largo del periodo en sus maneras de entender el cine. Finalmente, el Archivo Permanencia Voluntaria, que resguarda la documentación de las casas productoras de los hermanos Pedro y Guillermo Calderón, aporta una mirada excepcional (son muy escasos los archivos de productores mexicanos de cine de la época) a los intereses y estrategias comerciales, y al quehacer creativo al interior de la industria fílmica mexicana.

En forma complementaria se hizo un extenso trabajo hemerográfico que permitió complementar y contrastar los hallazgos en los archivos. La revisión de publicaciones periódicas específicas, como el boletín *Apreciaciones*, de la Legión de la Decencia, o el boletín semanal *Cinevoz*, de la Comisión Nacional de Cinematografía, ambas colecciones resguardadas en la Hemeroteca Nacional, me permitió ver en forma panorámica las maneras retóricas en que se plantearon las disputas en torno a las posibilidades productivas y restrictivas de la censura. De igual forma, el repositorio digital Project Arclight me permitió consultar varias publicaciones estadounidenses especializadas que dieron puntual seguimiento en la época al desarrollo de la industria fílmica mexicana y también a las medidas censoras.[30] En conjunto, este mosaico de discursos me ha permitido establecer una trayectoria de la censura en México en el periodo descrito.

Sobre el marco teórico

El concepto de sistema censor que desarrollo en el capítulo 1 se nutre fundamentalmente de la propuesta teórica de Wil G. Pansters, que habla de las estrategias de construcción de hegemonía del Estado mexicano durante la posrevolución. El modelo que propone Pansters establece un equilibrio entre Estado y sociedad que gravita entre lo que denomina "zona de hegemonía" (el espacio de la negociación y la búsqueda de consensos) y "zona de coerción" (donde suceden las presiones a menudo violentas contra los disidentes del Estado); asimismo, siguiendo a Gramsci, sostiene que dicho equilibrio no está regido por un Estado central y omnipotente, más bien,

[29] Queda pendiente para futuras investigaciones la revisión de los documentos del archivo del Banco Nacional Cinematográfico (1942-1984), bajo resguardo del AGN, pero al parecer en proceso de catalogación.
[30] El repositorio Project Arclight (https://search.projectarclight.org/) permite el acceso digital al acervo de la Media History Digital Library del Wisconsin Center for Film & Theater Research.

obedece a la expansión de los intereses estatales a través de los consensos alcanzados con ciertos sectores de la sociedad civil.[31]

El concepto de hegemonía tiene una larguísima tradición que se remonta a Herodoto y su descripción del liderazgo de las alianzas militares entre las ciudades-estado de la Grecia antigua. Durante la primera mitad del siglo XIX, la historiografía alemana –en el contexto de la fragmentación política germana de la época– recuperó el concepto para la heurística de los complejos procesos de construcción de unidad entre comunidades heterogéneas y desarticuladas; con el mismo sentido la utilizó Lenin y otros ideólogos de la Rusia prerrevolucionaria para describir el trabajo que el proletariado debía seguir para afianzar su liderazgo entre el resto de los sectores sociales. De esa conceptualización previa se nutrió Antonio Gramsci, líder del comunismo italiano en los años veinte y treinta del siglo XX, para desarrollar durante su largo cautiverio su, aunque fragmentaria e incompleta, influyente teoría sistemática del término. Para Gramsci, "la hegemonía adquiría […] dos ampliaciones de significado en tensión mutua. Ahora incluía tanto la obtención por los gobernantes del consentimiento de los gobernados como la aplicación de la coerción necesaria para hacer cumplir sus órdenes", conseguida a través del apoyo de "las capas intelectuales culturalmente bien formadas y bien asentadas en el desarrollo y difusión hacia abajo" y la "densidad de las asociaciones voluntarias de la sociedad civil: periódicos, revistas, escuelas, clubes, partidos, iglesias".[32]

El abordaje de Gramsci, a través de Pansters, me permite pensar en un sistema censor al interior de la industria cultural del cine mexicano que, como argumento en el capítulo 2, es una estructura entramada por los distintos intereses, en retroalimentación y resistencia permanente, de una multiplicidad de instituciones e individuos involucrados en los procesos de producción, circulación y recepción de bienes simbólicos. Este sistema censor fue elaborando, a lo largo de los años, un coherente edificio restrictivo que estableció los marcos de "la visibilidad en contraste con la invisibilidad". Una sofisticada "gestión de la visibilidad" que lo mismo prohíbe que impone narrativas específicas que permitan sedimentar temas potencialmente conflictivos.[33]

---

[31] Wil G. Pansters, "Zones of State-Making: Violence, Coercion, and Hegemony in Twentieth-Century Mexico", en *Violence, Coercion and State-Making in Twentieth-Century Mexico. The Other Half of the Centaur*, editado por Pansters (California: Stanford University Press, 2012), 26-32.

[32] Perry Anderson, *La palabra H. Peripecias de la hegemonía* (Madrid: Ediciones Akal, 2017), 31-32. Para Anderson, 208-209, quien desarrolla un interesante recorrido historiográfico por el uso del concepto hasta su actual preeminencia en el debate heurístico en torno a las relaciones interestatales, "su persistencia como término se debe a su combinación y la gama de posibles formas en que puede presentarse. […] En la base del complejo sistema que forman, las hegemonías nacionales son, como percibió Gramsci, el terreno donde el consentimiento y la coerción suelen estar más equilibrados".

[33] John B. Thompson, *Los* media *y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 1998), 180. Si bien, Thompson desarrolla la idea de "gestión de la visibilidad" a partir de la imagen de los gobernantes en los medios, puede aplicarse también para abordar las maneras en que se conciliaron valores e intereses para proponer un cierto tipo de representaciones en el cine y otros medios.

Posgrado en Historiografía

Otro concepto central en este trabajo es el de "esfera pública". En el capítulo 1 lo desarrollo desde la propuesta de Jürgen Habermas. Ese espacio abstracto que reúne a los individuos privados a discutir en torno a los asuntos públicos es el culmen de la Ilustración, doctrina social y política que vertebra nuestra idea misma de modernidad. La emergencia de los medios masivos en los siglos XIX y X X complejizaron el concepto y sumaron a su entelequia a un vasto público que también se involucra e interpela desde múltiples posturas. Mi acercamiento es crítico en la medida en que argumento que la esfera pública, como ideal civilizatorio eurocéntrico, coexiste con las contradicciones de la organización social, económica y política de la modernidad; no existe una sola esfera pública sino vastos grupos contrapuestos, en formación e intereses, compartiendo un espacio amplio y moldeable.

Mi observación de la censura cinematográfica en México identifica en ella dos objetivos centrales: la pretensión de tutelar la memoria colectiva, el cual analizo en los capítulos 2 y 3; y la gestión de la ansiedad provocada por los cambios derivados del proceso acelerado de modernización registrado en la época, tema de los capítulos 4 y 5. En ambos casos, me ha resultado muy relevante el trabajo de Jesús Martín Barbero sobre las mediaciones y las posibilidades de diálogo que ofrecen las representaciones mediales para un público que potencialmente las reelabora según sus propias necesidades de afirmación identitaria y su memoria en medio de la incertidumbre. El melodrama, dice Martín Barbero, "puede contener una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales".[34]

Las corrientes académicas contemporáneas que revaloran la importancia de los afectos complementan la visión de Martín Barbero y también me han sido útiles para comprender el impacto de las emociones y su componente político en la configuración de una censura que enarbola una cierta idea de moral como baluarte contra los cambios; como señala Mieke Bal "el afecto activa a los espectadores", visibilizando sus expectativas, aspiraciones y miedos. En la misma dirección, utilizo el concepto, propuesto por Ariel Rodríguez Kuri, de "políticas de la ansiedad", que alude a las estrategias subjetivas de racionalización utilizadas por personas comunes para explicar(se) los cambios y los trastornos derivados de la modernización de las costumbres durante la posguerra, en el seno de una "sociedad patriarcal, autoritaria, católica y conservadora". [35]

[34] Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Ediciones Gustavo Gili, 1991), 129.

[35] Mieke Bal, "Afectivamente afectivo: el afecto como estrategia artístico-política", en *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, editado por Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi y Martín Zícari (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2022), 54. Bal desarrolla el concepto de "afecto" como una alternativa al de "representación", en la medida en que "es el único" que considera la agencia de una obra de arte determinada al reconocer su carácter performativo; considero que traer a un primer plano los afectos aporta matices adicionales que, más que contradecir, complementan el concepto de representación medial que abordaré a lo largo de este texto. Ariel Rodríguez Kuri, "El lado oscuro de la Luna. El momento conservador en 1968", en *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, coordinado por Erika Pani (México: FCE, Conaculta, 2009), 521.

Posgrado en Historiografía

Sobre el capitulado

Como ya he mencionado, esta investigación se compone de dos temas, debidamente delimitados en dos apartados: la tutela sobre la memoria y la gestión de la ansiedad, ambos entrelazados en torno a una propuesta conceptual sobre la censura cinematográfica: mi hipótesis central sobre el carácter sistémico de la censura.

Una primera parte se ocupa en un capítulo de sentar la discusión a partir de los conceptos teóricos con los que se discutirá a lo largo de la exposición. Asimismo, hace una revisión contextual de las maneras en que se vincularon el Estado y la esfera pública organizada en torno a los medios de comunicación de la época: prensa, radiodifusión (radio y televisión) y cine. El relato identifica tres momentos: el de los acuerdos iniciales sobre la propiedad privada de los medios, pero con una subordinación al proyecto político estatal, fuera por consenso o por coerción, y con una concentración monopólica en un empresario o grupo empresarial vinculado a actores políticos; esta etapa se superpone en las diferentes industrias a lo largo de los años treinta y los cincuenta. Un segundo momento de crecimiento y consolidación, impulsado política y económicamente por el Estado, durante las mismas tres décadas (e incluso más allá del periodo en el caso de la televisión). Y finalmente un periodo de crisis de la representación, en el que comenzaron a crecer los desafíos en torno al nacionalismo como ideología de identificación, lo que alimentó tensiones y precipitó crisis y reconfiguraciones a partir de finales de los años cincuenta y a lo largo de la siguiente década.

La segunda parte del libro está compuesta por los capítulos 2 y 3, que se ocupan del cine mexicano y del sistema censor que gestionó su visibilidad entre los años cuarenta y la primera mitad de los sesenta; mi mirada parte de la legislación para centrarse en la estrategia estatal de vigilancia de los procesos de construcción de memoria. El principal problema en la aplicación de los principios normativos de la censura (y, por ende, el reto mayor para su abordaje historiográfico) es que el discurso ideal del Estado está en permanente disputa. En la medida en que la nación es imaginada, "los símbolos de distinción y autenticidad [que la caracterizan] son seleccionados y apropiados dentro de un campo social marcado por la desigualdad, la jerarquía y la contención".[36] Una cualidad de la censura, por tanto, es que opera en un espacio marcado por la negociación y por la confrontación al interior de un diálogo sostenido entre el Estado y los diferentes actores sociales que integran la esfera pública; de ahí mi abordaje desde la idea de un sistema censor.

La tercera parte la conforman los capítulos 4 y 5 que rastrean los procesos de diálogo y disputa en torno a lo visible y lo no mostrable en el cine impulsados desde la esfera pública, particularmente por los grupos católicos que se asumieron como guardianes de la moralidad y que ubicaron al cine como uno de sus enemigos simbólicos e hicieron de su resistencia una

[36] William Roseberry, "Hegemony, Power, and Languages of Contention", en *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*, editado por Edwin Wilmsen y Patrick McAllister (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 83.

Posgrado en Historiografía

plataforma para fortalecer su propia identidad y para amplificar su discurso contra la modernidad. Esos grupos no eran homogéneos y sus tensiones internas también muestran el impacto de los procesos de cambio en marcha durante la época y la ansiedad como combustible para el despliegue de acciones políticas. Asimismo, me concentro en revisar a las representaciones cinematográficas como expresiones afectivas que, más allá de su narrativa específica, consiguieron, a través de sus imágenes y alusiones simbólicas, interpelar a ciertas identidades en proceso de construcción y, con ello, participar de las pugnas por encontrar un espacio dentro de un proyecto social y cultural nacional que mostraba cada vez más su estrechez para abarcar a grupos cada vez más heterogéneos.

En los capítulos 3 y 5 se complementa el relato histórico con el análisis de algunas de las películas controvertidas o de plano censuradas, ya fuera por el interés estatal o por la presión de los grupos conservadores. Asimismo, en ambos se enfatiza la participación de los públicos como actores con intereses independientes y a menudo contrapuestos a la severidad de otros participantes del sistema censor.

El cine mexicano industrial y popular, por sus alcances masivos, es un archivo a través del cual es posible interpretar las formas sincrónicas en que se imbricaron múltiples actores sociales en un horizonte cultural común cuyas reverberaciones diacrónicas todavía nos afectan. Esta investigación busca desbrozar ese conjunto de acontecimientos y compilarlo en un relato sobre las posibilidades de enunciar e imaginar con, y a pesar de, un proyecto ideológico homogéneo, en un periodo temporal caracterizado por su inmersión en un proceso de transformación de larga duración.

La citada carta de Raúl de Anda al presidente Ávila Camacho permite vislumbrar ese tiempo en el que las expectativas sobre el futuro se depositaron en una cierta excepcionalidad del "alma mexicana" y su capacidad para desplegarse al mundo. Fue un periodo de contención y coincidencia en torno a un nacionalismo marcado por el mantra revolucionario que, en la práctica, se tradujo en un ejercicio retórico que buscó preservar a toda costa sus propias certezas. La censura fue una herramienta útil y coherente con ese propósito, legítima y sistémica mientras su soporte ideológico tuvo la fortaleza para sostener sus soberanía.

Agradecimientos
Esta tesis culmina un proceso iniciado en 2014, cuando participé en un encuentro de archivistas audiovisuales en la ciudad de Oaxaca, organizado por Isabel Rojas y Jesse Lerner. Ahí conocí a gente talentosa y comprometida en el rescate e investigación de archivos, que fue una gran inspiración. Gracias a Paulina Suárez Hesketh conocí parte del acervo del Archivo Permanencia Voluntaria: un maravilloso expediente sobre la película *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954), con documentos sobre su producción, filmación y comercialización, incluido uno relativo a su "supervisión" por parte de la Secretaría de Gobernación, en el que se indicaban cortes y ajustes

al guion. La revisión de ese material culminó en un artículo publicado hace tiempo y en el proyecto de esta investigación.[37]

Comencé a trabajar al mismo tiempo que inició la pandemia de covid-19, lo que retrasó mi acceso a los archivos. No obstante, esa dilación me permitió afinar mi búsqueda para hacerla más efectiva. Agradezco el apoyo de las personas que me guiaron y apoyaron para la consulta de acervos y materiales, a pesar de las restricciones sanitarias. Javier Arath Cortés y Liliana López Montes, de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación; David Israel Ramírez y Raúl Miranda, de la Cineteca Nacional; Javier Castrejón Acosta, de la Coordinación de Bibliotecas Personales de la Biblioteca de México; Ángel González Amozurrutia, de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada; Luis Inclán Cienfuegos, de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana; Jorge Martínez Micher y la siempre gentil Antonia Rojas, de la Filmoteca de la UNAM. También agradezco el apoyo y la confianza de Viviana García Besné que me permitió trabajar en el Archivo Permanencia Voluntaria en plena pandemia y también en medio de su propio proceso de mudanza; en esa visita fue muy importante el apoyo de Sofía Fernández Payró. También conté con el generoso apoyo de Xóchitl Fernández y Rogelio Agrasánchez, Jr., del Archivo Fílmico Agrasánchez.

El Posgrado en Historiografía de la Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco ha sido un magnífico espacio para la discusión. Mi director de tesis, Álvaro Vázquez Mantecón, me ha impulsado con generosidad y paciencia en el desarrollo de la investigación, sugiriendo conceptos, discutiendo mis generalizaciones prematuras, proponiendo nuevos enfoques y conexiones históricas. En fin, aportando una mirada fresca que muchas veces me permitió despegarme y encontrar caminos nuevos y afinar otros ya andados. Los diálogos al interior del Comité Tutoral, integrado por Vázquez Mantecón, Saúl Jerónimo Romero y Eduardo de la Vega Alfaro, también han sido muy enriquecedores y desafiantes.

También dentro del posgrado, el Seminario de Historia y Medios y el de Cultura Política han sido muy importantes para mi propio proceso de formación. Con mis compañeros de generación hemos encontrado espacios diversos para compartir y discutir nuestros respectivos avances; las charlas con Marco Antonio Carranza, Fernando Gachuz, Miguel Ángel Carrasco y Jimena Jaso me han hecho cuestionarme muchas de mis ideas y acercarme a otras desde nuevas perspectivas. Agradezco también el apoyo con información, documentos, bibliografía y comentarios a este trabajo de: Israel Rodríguez Rodríguez, Carlos Martínez Assad, Adrien Charlois Allende, Alexis Barbosa, Leonardo Martínez Carrizales, Silvia Pappe, Margarita Olvera y Ricardo Pérez Montfort.

[37] Fernando Mino, "Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde* de Producciones Calderón", *Historia Mexicana*, núm. 273 (julio-septiembre, 2019), 57-91.

En Oaxaca han sido muy valiosos para mi formación los espacios académicos que comparto con Francisco José Ruiz Cervantes, Daniela Traffano, Salvador Sigüenza Orozco, Huemac Escalona Lüttig, Marta Martín Gabaldón, Selene García Jiménez y Nahui Ollin Vázquez.

En medio del proceso de escritura de este trabajo falleció mi padre, quien siempre me incentivó la importancia de la educación y fue el más ferviente impulsor de mi trabajo académico. Él fue parte de la generación atravesada por los cambios a los que aludo en mi narración; nacido en 1943, aprendió el oficio de tornero y pasó más de 25 años como obrero en la filial de una fábrica estadounidense de maquinaria. Formado en la coyuntura entre la Revolución como horizonte ascendente y el quiebre de 1968, mi padre siempre confió en que la educación pública nos permitiría, a mi hermana y a mí, participar de esa promesa de ascenso social que en su caso le exigió mucho sacrificio. Me duele que ya no pudo tener esta tesis en sus manos, pero va dedicada para él y para mi madre. Y para mis dos hijas, Chiara y Fabiana, que son mi gran inspiración para la vida.

Por último. Esta tesis de doctorado ha sido posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que, recientemente, se transformó en el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología.

Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 1 de diciembre de 2023.

Primera parte

Rafael Freyre, "Miguel Alemán en campaña" (1946). Col. Museo del Estanquillo.

Capítulo 1

Esfera pública, medios de comunicación y Estado expandido en el proyecto posrevolucionario de modernización (1940-1964)

Para entender la censura cinematográfica y su sofisticado mecanismo de implementación durante la temporalidad propuesta es necesario establecer un perfil contextual de los diferentes actores que se imbricaron en las tareas de gestionar lo visible y lo no mostrable. En este primer capítulo propongo un relato histórico sobre las interrelaciones entre el Estado mexicano y la esfera pública, a partir del desarrollo de los medios de comunicación en un periodo crucial, tanto en términos políticos como tecnológicos. Al mismo tiempo, planteo algunos de los conceptos que considero centrales para la discusión.

El periodo histórico que va de 1940 a 1964 es considerado a menudo como la época dorada del Estado posrevolucionario mexicano: el tiempo en que se perfeccionaron los mecanismos del sistema presidencialista, se limaron los conflictos con el capital luego del entorno turbulento generado por la aplicación de políticas revolucionarias durante el cardenismo, se contuvieron más o menos sin violencia las demandas de los sectores sociales mayoritarios y se perfiló un proceso de alto y sostenido desarrollo social y económico que encarriló al país al proyecto de la modernidad occidental, el cual incluyó el crecimiento de los sectores medios urbanos cuyos valores, demandas, aspiraciones y prejuicios –nunca uniformes y casi siempre contradictorios– emergieron como modelo para la esfera pública.

En paralelo, la época vio el surgimiento de tecnologías novedosas –y el fortalecimiento de otras ya existentes– que ampliaron las posibilidades de expresión mediada de una esfera pública y crearon paulatinamente un mercado de bienes simbólicos, cuyo potencial interesó desde el principio al Estado. La revisión de la interacción entre el Estado y la esfera pública en torno a la comunicación mediática, en este tiempo y espacio específicos, es reveladora de las formas en que la reelaboración del carácter simbólico de la vida social influye en las maneras en que los individuos se relacionan unos con otros y se explican la sociedad en que viven. Concuerdo con John Thompson cuando dice que la comunicación mediática se ocupa de la producción, almacenamiento y circulación de materiales significativos para los individuos que los producen y los reciben; y que esos *materiales significativos* –y por tanto dotados de una dimensión simbólica– siempre forman parte de contextos sociales específicos que influyen tanto en su producción como en su recepción.[1]

[1] John B. Thompson, Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación (Barcelona: Paidós, 1998), 26.

Posgrado en Historiografía

I. Antecedentes

Descendiente de la Ilustración y el raciocinio –principios dominantes que vertebran la idea occidental de modernidad–, la "esfera pública" es el espacio abstracto en que se suscitan las "iluminaciones en el ámbito de la razón que implican un progreso": la Ilustración como doctrina social y política que, por definición, debe "basarse en argumentos". Reinhart Koselleck desentraña el concepto de *ilustración* y muestra su vínculo con "el comienzo de la modernidad –nuestra historia–, en la que el ser humano, sin recurrir a poderes extra o suprahumanos, aspiró a establecerse en este mundo"; una iluminación, sea interna o externa, requerida para enseñar, instruir o tutelar, que son las características atribuidas a la Ilustración.[2]

Esta esfera pública –el espacio en el que, según este modelo ideal, se reúnen los individuos privados a compartir y argumentar sus opiniones en torno a los asuntos públicos– puede identificarse en el momento en que la sociedad occidental transitó de un modelo estamental (o feudal o cortesano) hacia una sociedad burguesa de masas, alrededor del siglo XVIII.

> Aun antes de que la [esfera pública] se volviera pugnaz respecto del poder público –para acabar completamente distanciada de él–, a través del raciocinio político de las personas privadas, se formó bajo su manto una [opinión pública] de configuración impolítica: el embrión de la [esfera pública] políticamente activa. Ella constituye el campo de acción de un raciocinio público que se mueve aún alrededor de sí mismo, en un proceso de autoilustración de las personas privadas […] que prende en las formaciones culturales ahora públicamente accesibles: en la sala de lectura y en el teatro, en museos y conciertos.[3]

En las sociedades urbanas, económicamente más diversas y con un mayor grado de independencia de las élites cortesanas, "la esfera profesional constituye la primaria superficie donde se ejercen las coacciones sociales y las tendencias de formación social sobre los hombres".[4] En este entorno, ajeno al control estamental, surge una nueva conciencia de "lo público" en contraposición de "lo privado", producto de la autoilustración aludida por Habermas. Es importante establecer que este modelo funciona como un ideal civilizatorio, un modelo en el que descansa la lógica, no exenta de contradicciones, de la organización social, económica y política de la modernidad.

La esfera pública de individuos privados, tan pequeña e inconexa en sus orígenes, se ocupó de participar en polémicas en torno a asuntos públicos, sobre todo en contextos conflictivos, como los que ocuparon a la América española en las primeras décadas del siglo XIX, tanto en tertulias

---

[2] Reinhart Koselleck, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (Madrid: Editorial Trotta, 2012), 199.

[3] Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994), 67. La edición en español utiliza la palabra "publicidad" (cuyos derroteros conceptuales en nuestro idioma la hacen hoy una alusión a la "notoriedad pública", ajena a la definición que propone Habermas) para traducir la original en alemán *öffentlichkeit*, la cual alude a la "vida pública", la "esfera pública" o, incluso, la "opinión pública" (nota del traductor, Habermas, 40).

[4] Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 151.

Posgrado en Historiografía

y conspiraciones como a través de impresos, lo cual además de ampliar a esa esfera pública, garantizaba la participación de individuos letrados, un requisito cada vez más apreciado por la Ilustración.

En 1822, José Joaquín Fernández de Lizardi hacía un balance de los efectos de la libertad de imprenta en el naciente México, a través de un diálogo entre dos personajes ficticios, *Liberato* y *Servilio*:

> Servilio: […] ¿Pero quién tuvo la culpa de esta su destrucción [la de la santa Inquisición] tan ominosa para la santa religión?
> Liberato: ¿Quién, don Servilio?
> Servilio: ¿Cómo quién? Esa maldita libertad de imprenta, porque aunque el rey y sus amigos se empeñaron en restablecer el sostén de la fe y la columna de la monarquía absoluta, ya la libertad de imprenta había echado muy profundas raíces en los españoles enemigos declarados del trono y el altar, ya se habían acostumbrado a ser libres, ya no se hallaban sin publicar sus ideas y, embriagados con el poco tiempo que probaron la libertad, no cesaron de minar los augustos edificios del solio y el templo, hasta que dieron con ellos en tierra, abriendo de par en par la puerta a la herejía, al libertinaje, a la disolución, a la inmoralidad y a la más sacrílega aristocracia, pintando al pueblo mil ventajas que jamás conseguirá, bajo los especiosos e insignificantes nombres de igualdad, libertad, ilustración, justicia y buena fe.
> […]
> Liberato: […] Usted ha dicho muchas verdades, sin sentir, y ciertamente se verificará cuanto usted teme: porque la libertad de imprenta, aunque poco a poco, irá ilustrando nuestro pueblo, a pesar de la ignorancia y fanatismo que se le oponen […].[5]

La libertad de imprenta, es decir, el libre acceso de la esfera pública a la publicación de sus ideas y argumentos, es presentada como un agente de iluminación y, por ende, de libertad y raciocinio. La prensa continuó siendo un relevante medio de discusión y disputa en las múltiples revoluciones y guerras que envolvieron el siglo XIX mexicano. A la par con las redes de difusión de ideas y de entretenimiento (música y teatro itinerantes acompañando ferias regionales y rutas comerciales), los impresos sin duda influyeron en profundos cambios de mentalidades.[6]

En la segunda mitad del siglo se integraron a la esfera pública innovaciones narrativas y tecnológicas: el lenguaje periodístico, el linotipo, la imagen fotográfica y el cinematógrafo, estas dos últimas resultaron fundamentales en la medida en que su carácter mecánico de

[5] José Joaquín Fernández de Lizardi, "Maldita sea la libertad de imprenta". En *Obras. XI Folletos (1821-1822)* (México: UNAM, 1991), 502-506. El texto original fue publicado en la Ciudad de México como folleto el 12 de abril de 1822.
[6] Habermas, 67, ubica el nacimiento de la idea moderna de "cultura" en torno al surgimiento de la esfera pública burguesa, en la medida en que, por primera vez, en cuanto mercantil, "se da por su misma voluntad de existir" y propicia también una discusión pública que alimenta la subjetividad de los sujetos privados. Elias, 152, por su parte, relaciona la transición a una sociedad burguesa con el surgimiento de un tiempo de ocio que, por un lado, genera actividades profesionales dedicadas a llenar el ocio de otros y por otro influye "mediata y heterónomamente a menudo" en la esfera de la conducta privada, "ya la vivienda, ya el cortejo entre los sexos, ya el gusto artístico, ya la comida, ya la celebración de fiestas".

representación de lo real y su accesibilidad dieron origen a una cultura visual moderna que sería muy influyente en el siguiente siglo.[7]

Cuando hablo de *representación de lo real* aludo a la conceptualización desarrollada por Denise Jodelet que considera a las representaciones conjuntos dinámicos de una sociedad determinada, que son, al mismo tiempo, producto y acción, es decir, participan en la transmisión de mensajes, pero también median las relaciones entre mentalidades y conductas. "Las representaciones sociales en tanto que conocimiento práctico, se nutren de conocimientos previos, de creencias, de tradiciones, de contextos ideológicos, políticos y religiosos, que permiten a los sujetos actuar sobre el mundo, asegurando, al mismo tiempo, su función y eficacia sociales".[8]

La prensa industrial, es decir la que utiliza maquinaria moderna como el linotipo y las prensas de rodillo, se implementó en México en 1896, cuando comenzó a publicarse *El Imparcial*, el primer periódico diario en utilizar esta tecnología gracias a una subvención del gobierno de Porfirio Díaz, lo que le permitió vender sus ejemplares al módico precio de un centavo; en su papel de vocero del régimen, *El Imparcial* se ufanaba de tirar 75 mil ejemplares al día. En contraparte, si bien se multiplicaron al iniciar el nuevo siglo, los periódicos de oposición (como *Regeneración*, *El Monitor Liberal*, *El Hijo del Ahuizote*, entre varios diarios locales más) sufrieron permanente persecución.[9] En conjunto, tanto la prensa oficial como los periódicos de oposición apelaron a formar opinión entre un pequeño sector ilustrado, mayoritariamente concentrado en la capital y en las ciudades del interior.

En la misma época, aparejada con el crecimiento de la ciudad de México, surgió una prensa satírica dirigida a los obreros, sector social en crecimiento y con cierta capacidad de consumo. "En esta prensa barata, dirigida a un público semiletrado, las imágenes eran tan importantes como el texto: grabados o dibujos solían cubrir la primera plana, acompañados de un poema, un diálogo o una noticia alusiva".[10]

En las vastas regiones rurales, con poblaciones mayoritariamente analfabetas, el acceso a la discusión pública y a la información política se fortaleció con la circulación de corridos entonados por músicos populares, muchos de ellos itinerantes, en plazas públicas y otros espacios de socialización. La revolución favoreció esta práctica lírica informativa: "a través de

[7] "El cine y la fotografía crearon una nueva y directa relación con la realidad, consistente en aceptar 'la realidad' de lo que vemos en la imagen". Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2003), 26.
[8] Denise Jodelet, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, editado por Serge Moscovici (Barcelona: Paidós, 1986), 479. Jodelet, citada por Silvia Valencia, "Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales", en *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, coordinado por Tania Rodríguez y María de Lourdes García Curiel (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007), 55.
[9] Ma. del Carmen Ruiz Castañeda et. al, *El periodismo en México: 500 años de historia* (México: Edamex, 1995), 242-246.
[10] John Lear, Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940 (México: INBAL, Libros Grano de Sal, SME, 2019), 49.

Posgrado en Historiografía

los corridos se perpetuaron personajes y situaciones que durante la gesta armada cobraron relevancia […,] las batallas, los grandes estrategas, las demandas de los diversos grupos revolucionarios, las traiciones"; muchos de estos corridos tuvieron un impacto tan significativo que fueron reproducidos en hojas volantes por imprentas de la capital.[11]

El cinematógrafo también favoreció la expansión de la esfera pública a los excluidos de la discusión ilustrada. A partir de 1897 surgieron "empresarios ambulantes" formados por núcleos familiares que "corrían la legua acompañados de esposa e hijos", siguiendo las rutas del ferrocarril y los caminos carreteros, filmando y exhibiendo imágenes cinematográficas. Durante la revolución de 1910-1920, el cinematógrafo fue un instrumento informativo, primero, y propagandístico muy eficaz.[12]

Todos estos instrumentos de creación de opinión pública, dirigidos específicamente a clases subalternas, impulsaron "una función democratizadora muy significativa: la expansión del público".[13]

II. La esfera pública y el proceso de construcción del Estado moderno en México

Durante la administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940) hubo una preocupación permanente de las instituciones del Estado por "orientar" a la opinión pública, instancia a la que el mismo Presidente de la República consideraba poseedora de "la más alta justicia". Si la creación, en agosto de 1936, de una Dirección de Publicidad y Propaganda, dependiente de la Secretaría de Gobernación, indicaba de por sí la importancia que el tema tenía para el régimen cardenista, su transformación en unos cuantos meses en un Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) dejó en claro la atención que Cárdenas le daba a los medios de comunicación, tanto a la prensa ya bien consolidada –aunque nunca independiente ni política ni económicamente–, como a los más novedosos –el cine y la radio– que ya dejaban palpar su enorme potencial como herramientas propagandísticas.[14]

La idea cardenista de una opinión pública esencialmente justa puede leerse desde la definición que desarrolla Habermas: una ficción institucionalizada sin poder, empero con una magnitud

---

[11] Carolina Figueroa Torres, *Señores vengo a contarles… La Revolución Mexicana a través de sus corridos* (México: INEHRM, 1995), 123.

[12] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños. Volumen I, 1896-1920* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996), 37-43, 120-124.

[13] Ana María Serna, "Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)". *Secuencia* núm. 88 (enero-abril de 2014), 120.

[14] "III Informe de Gobierno" (1° de septiembre de 1937), *Informes presidenciales. Lázaro Cárdenas del Río* (México: Cámara de Diputados, 2006), 122. Cárdenas aludió a la opinión pública al hablar de libertad de prensa en los siguientes términos: "[…] el Poder Público otorga las facilidades necesarias a las distintas tendencias [del periodismo] para que circulen por el país, dejando a la alta justicia de la opinión pública sancionar el acierto de la crítica o el fundamento y decencia de los ataques". La Dirección de Publicidad y Propaganda se creo en agosto de 1936; el 25 de diciembre del mismo año, un decreto presidencial transformó dicha dependencia en el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, que comenzó a operar el 1 de enero de 1937. Tania Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda en el ideario cardenista. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)* (México: UDIR, UNAM, 2022), 94-98.

real en tanto que –en las democracias de masas estatal-sociales– es la única base reconocida de la legitimación del dominio político. Para el régimen cardenista, enarbolar dicha abstracción para justificar el control de la información gubernamental y centralizar las tareas de propaganda, a través del DAPP, fue toda una declaración respecto al carácter estratégico de los medios de difusión dentro de su proyecto de nación. Según Cárdenas, la prensa y la radio son "dos de los órganos más útiles que ha creado el ingenio del hombre para su cultura y unificación"; el Estado estaba decidido a intervenir en éstos para garantizar que su "alta misión de encauzamiento de la opinión" no sucumbiera a los peligros de la "amoralidad evidente, y [la] intemperancia ciega".[15] Muy pronto el DAPP, como órgano autónomo de gestión pero también de creación de bienes simbólicos, mostró sus limitaciones y desapareció para integrar sus tareas censoras a la dependencia responsable de la gestión política: la Secretaría de Gobernación. Superado el gobierno de Cárdenas, el giro estatal optó por abrazar un modelo de medios privados pero fuertemente asidos a la órbita de la élite política.

Sistema censor y construcción de hegemonía

Prensa, radiodifusión y cinematografía –los medios masivos que orientaron a la opinión pública durante la época– merecieron un cuidadoso control por parte del Estado posrevolucionario, en el marco de un proceso de "construcción de hegemonía", entendido como un proceso complejo de coerción y consenso en un contexto de dominación y de resistencia en torno de un proyecto moral y social común entre gobernantes y gobernados, en el cual se privilegian las formas no violentas de crear consenso a través de reglas, redes e ideologías de identificación y consentimiento.[16]

Este proceso hegemónico en torno a un proyecto de nación compartido, no sin discrepancias, entre Estado y esfera pública puede ubicarse temporalmente entre 1940, inicio de la administración de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), que estableció los cimientos de una estrategia de conciliación, negociación, arbitrio y, en última instancia, represión focalizada para encauzar el proceso político en torno a conceptos abstractos como "unidad", "progreso" y "desarrollo"; y 1970, el último año de la administración de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), quien enfrentó con las mismas ideas y métodos que sus antecesores a discrepancias renovadas y profundas que cuestionaron los postulados de la nación imaginada y defendida por el Estado. La represión violenta del movimiento de estudiantes de clase media en la ciudad de México, en 1968, dejó en claro que el acuerdo hegemónico previo en torno al Estado posrevolucionario estaba roto.[17]

---

[15] Habermas, 262. "III Informe de Gobierno", *Cárdenas*, 122.

[16] Wil G. Pansters, "Zones of State-Making: Violence, Coercion, and Hegemony in Twentieth-Century Mexico", en Pansters (editor), *Violence, Coercion and State-Making in Twentieth-Century Mexico. The Other Half of the Centaur* (California: Stanford University Press, 2012), 27.

[17] Durante la segunda mitad de los años sesenta la creciente demanda de reformas democráticas, tanto de movimientos urbanos pacíficos de sectores medios –como profesores, médicos y estudiantes– como de células guerrilleras rurales fueron consideradas, en conjunto, tanto por los servicios de inteligencia del Estado como por el Presidente de la República como parte de "conspiraciones comunistas"; la paranoia del régimen desembocaría en la violenta represión de los guerrilleros, y también del movimiento estudiantil en la ciudad de México en 1968.

Posgrado en Historiografía

Como señala Saúl Jerónimo Romero, la generación de intelectuales mexicanos de los años cuarenta a los sesenta compartió un horizonte cultural común, en el que la Revolución era "punto de partida", y "el de llegada era muy variado de acuerdo a la formación, expectativas y actividad de cada uno de ellos". Para Daniel Cosío Villegas, la democracia, la justicia social y la preservación de la nacionalidad eran las metas de la Revolución, extraviadas en forma temprana por la corrupción de la élite gobernante. Entre esas metas, la relativa a la identidad nacional ocupó la reflexión filosófico-ideológica más relevante del periodo, como ejemplifican la disputa entre el cosmopolitismo de los Contemporáneos y los nacionalistas revolucionarios; las búsquedas esencialistas de Samuel Ramos y de Octavio Paz; o la reflexión dentro del canon del materialismo de Vicente Lombardo Toledano y la heterodoxia dialéctica de José Revueltas. En suma, la adhesión a lo nacional permitió unificar los múltiples intereses y las más encontradas posiciones ideológicas, en un ejercicio en el que el Estado supo imponerse, y ser reconocido, como árbitro supremo.[18]

Tal horizonte compartido conformó un sistema cultural, guiado por la idea de la Revolución como principio dominante, en el que la representación de lo nacional se constituyó en un tema de debate fundamental dentro de un proceso de modernización que era visto como deseable e ineludible. Como señala Enrique Florescano, en la época se hizo "tangible el sueño añorado de producir y transmitir una cultura a la que por consenso casi unánime se calificó de nacional".[19] El modelado de tal "cultura nacional" implicó un ejercicio de "gestión de la visibilidad" –y, por ende, de la invisibilidad– entre las distintas posiciones culturales, políticas e ideológicas que sin duda permeó en las formas de ver y vivir el mundo.[20]

La constitución de una esfera pública que aglutina y dispersa la suma de opiniones privadas, ya sea agrupándolas en torno a una notoriedad pública representativa (como la enarbolada por líderes carismáticos, partidos políticos organizados o grupos intelectuales) o manipulativamente desarrollada por efecto de los medios de comunicación, aporta al proceso político un método de controversia pública que, en el caso mexicano, efectivamente contribuyó al relajamiento de "las formas coercitivas de un consenso obtenido bajo presión".[21] En 1941, el presidente Manuel Ávila

Renata Keller, *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of Mexican Revolution* (Cambridge University Press, 2015), 196-231.

[18] Saúl Jerónimo Romero, "Octavio Paz en la obra de Pablo González Casanova", en *Horizontes y códigos culturales de la historiografía*, coordinado por Saúl Jerónimo, Danna Levin y Columba González (México: UAM-A, 2008), 27-29. Una glosa de *La crisis de México* (1947) de Cosío Villegas, así como el contraste de sus tesis liberales con las posturas marxistas, está en Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano* (México: El Colegio de México, 2022), 48-53.

[19] Enrique Florescano, *Imágenes de la patria* (México: Taurus, 2005), 390.

[20] Thompson, *Los* media *y la modernidad*, 180. Marc Ferro, *El cine. Una visión de la historia* (Madrid: Akal, 2003), 126-136, llama la atención, a través de su descripción del cine de tema histórico, sobre las tendencias de los cines nacionales a visibilizar o proscribir la adaptación de ciertos relatos históricos a partir de la interrelación de la censura gubernamental, el desinterés del público y la autocensura de los realizadores: la asimilación de la culpa de los alemanes después de la posguerra, la obsesión francesa por exculpar su colaboracionismo, el exorcismo de la derrota norteamericana en Vietnam, entre otros.

[21] Habermas, 274.

Camacho pareció delinear el papel que el Estado pretendía jugar en el proceso de creación de consensos, estableciendo los límites y las posibilidades de negociación frente a las posturas políticas que asumió como antagónicas. Una brumosa "tendencia de la Revolución Mexicana" es enunciada como la ideología de identificación recomendable para "las aspiraciones populares":

> La doctrina democrática de nuestra Constitución supone un espontáneo juego de tendencias, entre las cuales se sobreponen las que mejor procuran el bien del pueblo. En nuestro país son, venturosamente, las de la Revolución Mexicana las que mejor satisfacen las aspiraciones populares y por eso han podido triunfar. En segundo lugar, los grupos revolucionarios, en vez de procurar imponerse por la arbitrariedad o por la persecución, están obligados a luchar leal y lícitamente para conseguir que preponderen sus puntos de vista por medios pacíficos. Una labor social bien encaminada; la eficaz difusión de nuestras ideas; las demostraciones patentes de que los propósitos que abrigamos redundan en beneficio general, son las mejores armas de lucha para nosotros los revolucionarios. […] Si nos mantenemos en ese terreno, las ideas auténticamente nacionales que postulamos nada deberán temer de las doctrinas exóticas, ya sea que encarnen en el sinarquismo, en el comunismo o en cualquier otra fracción o partido.[22]

Este modelo de hegemonía efectiva, el cual podemos definir como *censor*, funcionó con eficacia para persuadir a la esfera pública de mantener su labor de difusión de bienes simbólicos (sean periodísticos, sean creativos) dentro de los márgenes de la moral pública legitimada por el conjunto, es decir, la que responde a las relaciones y proyectos de clase dentro del "Estado expandido"; éste incluye a la sociedad política (lo estrictamente estatal con toda su capacidad coercitiva) y a la sociedad civil (la esfera pública organizada para negociar los consensos).[23] Las disidencias, siempre presentes, se desincentivaron a través de prácticas coercitivas graduales que incluyeron desde el acoso, la amenaza, la presión social y la exclusión de los individuos rebeldes, hasta la represión violenta.

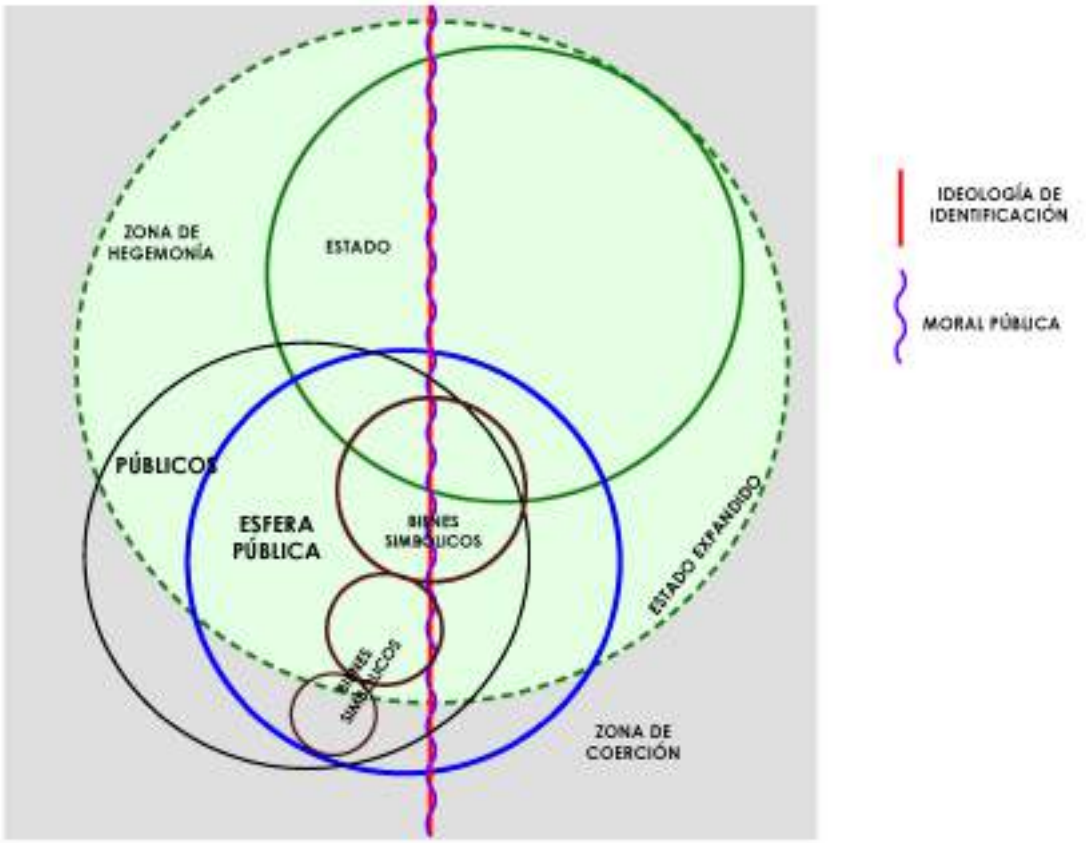
En el centro de la Figura 1 se representan el Estado expandido, dentro de cuyos márgenes ubico la zona de hegemonía y negociación, la cual cobija a buena parte de la esfera pública que negocia, resiste y se aprovecha de la influencia estatal para crear bienes simbólicos que son recibidos por públicos que parcialmente alimentan a esa esfera pública, pero que también pueden sustraerse e interpretar los contenidos simbólicos de múltiples formas otras; los bienes simbólicos, asimismo pueden alejarse del centro ideológico, pero sus condiciones de circulación se verán restringidas o, en el caso de traspasar la zona de hegemonía, de plano serán proscritos. Algunos sectores de la esfera pública también pueden sustraerse, parcialmente, a los intereses estatales, pero se exponen, como los públicos fuera de la órbita del Estado expandido, a formas diversas de coerción.

[22] "I Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1941), *Informes presidenciales. Manuel Ávila Camacho*, 69.
[23] Pansters, 26.

Posgrado en Historiografía

Como eje transversal del Estado expandido –línea que equilibra y, en gran medida, sostiene el entramado– ubico dos elementos centrales: una ideología de identificación, en este caso un nacionalismo inestable y cambiante, pero muy coherente en su propuesta de mundo durante el periodo temporal planteado; y una moral pública, asida al eje estatal, que resulta de una serie de consensos en torno a las posibilidades de representación del mundo según los intereses, relaciones y proyectos de clase dentro del Estado expandido.

Figura 1. Circulación de bienes simbólicos y modelo de hegemonía, 1940-1964



La idea de un Estado expandido me permite pensar también en la censura, más que como una imposición vertical, como un sistema, es decir, una estructura entramada por los distintos intereses, en retroalimentación y resistencia permanente, de una multiplicidad de instituciones e individuos involucrados en los procesos de producción, circulación y recepción de bienes simbólicos; una fuerza centrípeta cuyo centro son las ideologías de identificación y consentimiento, las cuales no dependen solamente del Estado para funcionar pero sí requieren de éste para establecer normas y criterios de negociación y prohibición.

El sistema censor centra su atención en las representaciones simbólicas mediadas por instituciones de transmisión estructuradas, pero sus alcances son proporcionales a la capacidad de audiencia que tenga el medio que transmite el bien simbólico. La razón estriba en un prejuicio

Posgrado en Historiografía

fuertemente arraigado en la cultura moderna: a mayor penetración mediática, mayor riesgo de que los no ilustrados entren en contacto con lo censurable; en consecuencia, históricamente los medios audiovisuales (cine, radio y televisión), con un alcance potencialmente mayor, son particularmente escudriñados.[24] En forma similar, la censura de la prensa se suaviza a medida que el tiraje es más reducido; la edición de libros tiene una permisividad mucho mayor, pues se implica que su público es escaso y posee un criterio debidamente ilustrado. Cada medio tiene, asimismo, una restricción proporcional a su pretensión ilustrada: la prensa popular, con su lenguaje simple y accesible es más vigilada que los periódicos *serios* de prosa pulcra y eufemística; el cine popular es más peligroso que el que se asume intelectual, experimental o artístico, pues apela a un público reducido e imaginado más inteligente. El sistema censor funciona en la medida en que condensa las ideas de auto-percepción de los sectores medios respecto de su propia moralidad, comportamiento y educación académica. Al mismo tiempo que les permite diferenciarse de los sectores subalternos, el sistema censor permite que los sectores medios se sientan participantes activos de una misión *civilizadora*: inculcar su propia normatividad moral.[25]

Adicionalmente, la pertinencia de un sistema censor se justifica por otra creencia arraigada: el menosprecio de las habilidades de apropiación y reapropiación de los individuos que reciben los productos mediáticos, a los que se considera meros "observadores pasivos cuyos sentimientos han estado permanentemente aletargados por la continua recepción de mensajes" y, por tanto, requieren de un sistema de censura que los mantenga a salvo de los efectos perniciosos de la mediación masiva. [26]

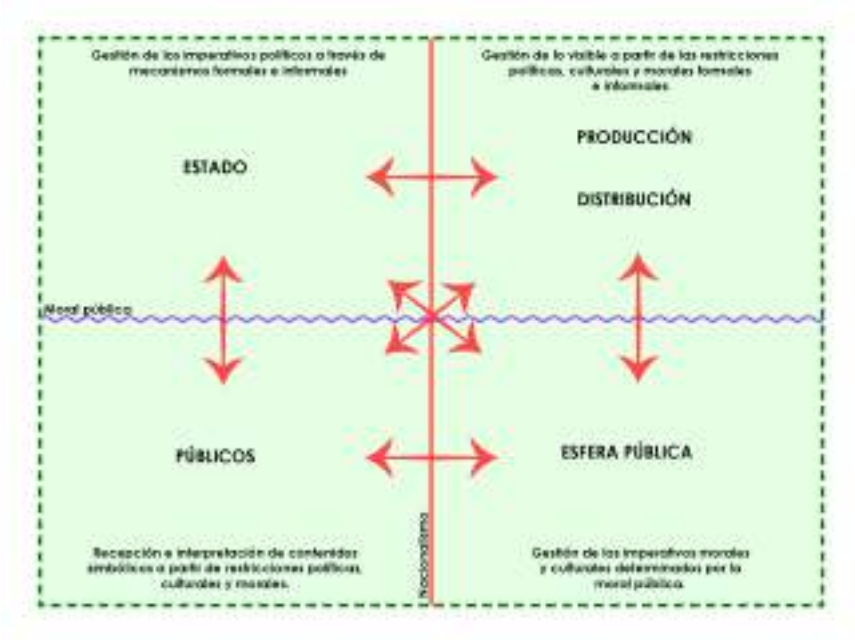
En la Figura 2 propongo una representación del sistema censor. El diagrama está compuesto por dos ejes conformados por la intersección de la ideología nacionalista y por la moral pública. En la interacción de estos dos elementos se configuran cuatro campos, ocupados por los actores involucrados en el proceso de gestión de la visibilidad y de la legitimación de los límites del discurso. El primero está ocupado por el Estado, actor que gestiona los imperativos políticos, sociales y culturales a partir de mecanismos formales e informales impuestos al segundo campo, ocupado por los procesos de producción y distribución de los bienes simbólicos, cuyos integrantes negocian, adaptan y resisten las imposiciones, tanto del campo estatal como de la esfera pública. En la esfera pública, tercer campo, se gestionan las limitaciones culturales y morales sobre las posibilidades de representación. Finalmente, el cuarto campo está ocupado por los públicos, quienes reciben e interpretan de formas múltiples (de acuerdo con sus intereses

[24] Beate Müller, "Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory", en *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller (Nueva York: Brill, Rodopi, 2004), 18.
[25] David S. Parker, "The Making and Endless Remaking of the Middle Class", en *Latin America's Middle Class. Unsettled Debates and New Histories*, editado por Parker y Louise Walker (Plymouth: Lexington Books, 2013), 14.
[26] Thompson, 45, 62, llama la atención sobre el menosprecio a los receptores de los medios de comunicación en la literatura académica de los años sesenta y setenta, y destaca que "la recepción debería verse como una actividad; no como algo pasivo, sino como un tipo de práctica en la que los individuos se implican y trabajan con los materiales simbólicos que reciben […] en formas que pueden resultar extraordinariamente variadas, aunque relativamente ocultas, ya que estas prácticas no se limitan a ningún lugar en particular".

Posgrado en Historiografía

y especificidades culturales, sociales y políticas) los bienes simbólicos y, de esta forma, negocian las maneras en que son visibles o invisibles asuntos políticos, culturales, sociales y morales.

Figura 2. Sistema censor



La prensa moderna en México: resistencias y acomodos

En 1916 se fundó *El Universal* y en 1917 *Excelsior*, los primeros medios industriales luego de un reacomodo radical de la composición y la legislación durante el régimen constitucionalista que terminó de liquidar a la prensa porfiriana. En 1913, Venustiano Carranza impulsó el desarrollo de una estrategia de propaganda que difundiera sus ideales y le creara una imagen de defensor de la legalidad, como parte de su movimiento contra el gobierno de facto de Victoriano Huerta. Así, entre 1913 y 1915 se fundó y consolidó *El demócrata* como el vocero del constitucionalismo, en pugna con *El Imparcial* y el diario católico *El País*; una vez derrotado Huerta, *El Imparcial* fue tomado por los revolucionarios y transformado en *El liberal*, a cargo de los periodistas carrancistas Jesús Urueta y Felix Palavicini. Una vez que las disputas entre los grupos revolucionarios apuntaron a una nueva guerra civil, Carranza se apuró a concentrar sus esfuerzos por mantener el dominio de su facción en la esfera pública. Alfredo Breceda, otro intelectual carrancista, fue el encargado de establecer la "orientación política" de los periódicos afectos al Primer Jefe, ahora desafiados por los nuevos rotativos *La Convención* y *El Monitor*, alineados a la causa convencionista. El triunfo militar del constitucionalismo, en 1915, barrió a la prensa opositora y favoreció la aparición de un puñado de nuevos diarios carrancistas, pero sobre todo mostró la importancia de la prensa, y de su control, en la disputa política; mientras que el artículo 7 de la nueva Constitución federal "buscaba proteger a los periodistas y evitar su encarcelamiento", la nueva ley de imprenta promulgada en abril de 1917 "impuso restricciones que no aparecían en los artículos constitucionales"; entre sus restricciones, "definió las acciones que implicaran 'ataques a la vida privada (daños al honor o a la estimación pública de las

Posgrado en Historiografía

personas), a la moral (propagación de vicios y ultrajes al pudor), al orden o la paz pública (ridiculización de las instituciones fundamentales del país e injurias a la nación mexicana, excitación a la anarquía) y las penas que corresponden a los violadores de estas cláusulas"'.[27]

Excelsior y *El Universal* marcarían la pauta del futuro industrial de la prensa (y de su sometimiento formal e informal al Estado), aun cuando durante los veinte y los treinta florecieron las publicaciones gremiales, tanto de obreros como de campesinos, así como algunos proyectos cooperativistas. Esta prensa política de izquierda vivió su época dorada durante el cardenismo. Sin embargo, los periódicos y revistas dirigidos a obreros y campesinos –como *El Machete* del Partido Comunista, *Frente a Frente*, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, *Lux* del Sindicato Mexicano de Electricistas o *Futuro*, de la Confederación de Trabajadores de México– tuvieron una repercusión menor entre estos sectores que entre los "intelectuales clasemedieros de orientación marxista" que los producían.[28]

Tanto las publicaciones políticas como los periódicos y revistas comerciales –por ejemplo, *Rotofoto*, *Hoy*, *Omega* y *Hombre Libre*, semanarios opositores de tendencia liberal, los dos primeros, y francamente derechistas los últimos– tuvieron su contraparte desde el Estado a través de órganos como *El Nacional*, primero vocero del PNR y luego del gobierno.[29] Asimismo, como parte de la descrita política de centralización de las tareas vinculadas a los medios de difusión, se creó en 1935 el monopolio estatal Productora e Importadora de Papel, Sociedad Anónima (PIPSA), dedicado a proveer de papel (y a restringirlo cuando fuera necesario), a un mismo precio accesible, a todas las publicaciones registradas para circular en el país, y se concentró en el DAPP la contratación de publicidad gubernamental en los periódicos y revistas.

Las elecciones de 1940 mostraron la tensión al interior de "una sociedad profundamente dividida y afectada por la crisis económica que se suscitó después de la expropiación petrolera", especialmente en los entornos urbanos y clasemedieros de los que se nutría la prensa y donde tenía mayor influencia; algunos de los diarios industriales, como *Excelsior*, *Últimas Noticias* y *Novedades* se mostraron favorables a la candidatura opositora de Juan Andrew Almazán, quien consiguió aglutinar el descontento anticardenista.[30]

Superado el conflictivo proceso electoral, el régimen de Ávila Camacho se empeñó en trascender los enfrentamientos de clase que marcaron la política de masas durante el cardenismo, en aras

[27] Francisco Méndez Lara, "Venustiano Carranza y la prensa. Un panorama periodístico, 1913-1919", *Caleidoscopio*, núm 35-36 (julio 2016-enero 2017), 122.
[28] Lear, 207-208.
[29] *El Nacional* será a lo largo de las siguientes décadas una anomalía en la estrategia liberal del Estado de no tener medios gubernamentales y más bien concentrarse en erigirse en árbitro y financiador para orientar a la opinión pública a su favor.
[30] Ricardo Pérez Montfort, "La ciudad de México durante el sexenio cardenista". *XVII Jornadas de Historia de Occidente. Lázaro Cárdenas en las regiones* (Guadalajara: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas, 1995), 107; Anatol Shulgovsky, *México en la encrucijada de su historia* (México: Ediciones Quinto Sol, 1993), 418.

Posgrado en Historiografía

de lograr la "Unidad Nacional", frase que se convirtió en política oficial del Estado.[31] En la práctica, esa unidad implicó un acercamiento a la élite empresarial para reorientar la política económica hacia un modelo centrado en la empresa privada favorecida por el apoyo, incluso financiero, del gobierno, para crear las industrias de bienes y servicios necesarios para el país que las condiciones internacionales impedían seguir importando; al mismo tiempo, con pretexto del mismo entorno bélico internacional, el régimen fortaleció el control del movimiento obrero organizado iniciado durante el sexenio anterior, redujo significativamente los repartos agrarios, matizó los objetivos de la política educativa –eliminando la palabra "socialista" de la Constitución– y protagonizó un acercamiento diplomático, sin precedentes, con el gobierno norteamericano, sobre todo en el ámbito económico, alentado por las necesidades geopolíticas de Washington para crear un frente panamericano que blindara el continente de un posible ataque de las potencias del Eje.

El entorno bélico también ofreció oportunidad de fortalecer el control del Estado sobre la prensa para atemperar el histórico recelo frente a Estados Unidos y para fortalecer la idea de hacer frente al avance del nazismo. Al inicio de la guerra en Europa, algunos periódicos, como *Excelsior*, manifestaban claras simpatías por el avance alemán, mientas que el viejo José Vasconcelos lanzó, en 1942, la revista *Timón* con clara propaganda nazi, de la que circularon 17 números antes de que fuera prohibida por la Secretaría de Gobernación.[32] Justo ese año, el 28 de mayo, el presidente Ávila Camacho declaró el estado de guerra, lo que implicó la suspensión de garantías. La prensa, incluida la que antes había manifestado simpatía por la causa nazi, se alineó con la adhesión a la causa aliada:

> […] Una vez que la guerra existe, lo que era una manifestación legítima amparada por nuestras leyes, que consagran la libertad de pensamiento, se convierte en un acto delictuoso que debe ser enérgicamente sancionado. […][33]

A través de la política de Unidad Nacional y del patriotismo exaltado por la amenaza bélica, el régimen posrevolucionario aprovechó los cimientos de control institucional establecidos durante el cardenismo (el DAPP desapareció en los últimos meses del sexenio de Cárdenas, pero buena parte de sus atribuciones en materia de prensa y cine se repartieron en diferentes oficinas de la Secretaría de Gobernación) para apuntalar un proyecto de nación distanciado de la política de masas y más afín a los intereses del capital nacional e internacional, aunque sin abandonar una retórica reminiscente que proponía a los movimientos populares postergar las demandas sociales en espera del fin de la guerra, primero, y la llegada del progreso prometido, después. Este nuevo

[31] Ávila Camacho describió esta política: "[Al finalizar 1940] Había que fomentar en todas las almas un propósito confortante: la unión fraterna. Y, al mismo tiempo, resultaba urgente orientar la unidad nacional, […] dirigirla conscientemente hacia los éxitos del futuro, afianzando a la revolución y a la Patria en el mismo plano y haciendo de la concordia una máquina de progreso en lugar de un recurso de abdicación". "VI Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1946), *Informes presidenciales. Manuel Ávila Camacho* (México: Cámara de Diputados, 2006), 385,
[32] Héctor Orestes Aguilar, "México y la Segunda Guerra Mundial". *La Colmena*, núm. 8 (octubre de 2017), 37.
[33] *El Universal*, 29 de mayo de 1942, citado por Pastora Rodríguez Aviñoá, "La prensa nacional frente a la intervención de México en la segunda guerra mundial". *Historia Mexicana*, núm. 114 (octubre-diciembre 1979), 295.

Posgrado en Historiografía

consenso marcó las directrices en las que se ubicarían las relaciones entre la prensa y el Estado a lo largo de las siguientes décadas. En consecuencia, "las funciones de la prensa como intermediario entre la sociedad y el Estado y como vocero de la opinión pública perderían paulatinamente la pequeña dosis de eficacia que hubiera logrado en las décadas revolucionarias".[34]

Durante la guerra se establecieron mecanismos de censura formal, más bien poco utilizados y focalizados, como la censura a *Timón* o al semanario *Hoy* (publicación que también se mostraba favorable al nazismo y que fue censurada luego de aparecer en una "lista negra" del Departamento de Estado norteamericano), y sobre todo de control informal que abarcaron a todos los medios de comunicación. Además de las restricciones establecidas en la *Ley de Imprenta* de 1917, aplicadas muy de vez en cuando, siempre a partir de criterios discrecionales, para la prensa se establecieron mecanismos informales de consenso que pronto se institucionalizaron: apoyos económicos a las empresas periodísticas, soporte político y económico a periodistas destacados por su fidelidad al gobierno, y cotidianas subvenciones económicas a los reporteros –sobornos que muy pronto se identificaron coloquialmente como "embute" y luego como "chayote"–, entre las más socorridas, instrumentadas tanto por instancias federales como por las administraciones locales.[35]

> El trabajo de los censores se complementó con una serie de estrategias de control encubiertas dirigidas a la prensa, oficialmente plural. El gobierno utilizó contratos de publicidad, préstamos blandos y su control del papel periódico, a través del monopolio estatal de PIPSA, para inducir a la sumisión. La mayoría de las veces la estrategia funcionó. Los datos de las encuestas desde la década de 1940 hasta la de 1970 sugieren una cierta creencia fundamental en el Estado nacional, en abstracto, que puede estar relacionada causalmente con este mundo virtual de aprobación creado por los medios de comunicación.[36]

La construcción de una esfera pública masiva no pareció ser un objetivo de la prensa, por lo menos durante los años cuarenta. El analfabetismo (superior al 60 por ciento al iniciar la década), el elitismo de los temas abordados y el precio inaccesible para la mayoría hizo de los periódicos una herramienta para un lector iniciado, una "cámara de eco" entre viejos contertulios con posturas por todos sabidas.[37] Al igual que el discurso político, el manejo retórico de la prensa solía apropiarse de la "voz del pueblo", la cual siempre resultaba ser la misma que la postura editorial del medio. El dueño de *El Sol* de Monterrey, Rodolfo Junco de la Vega, lo expresó en

---

[34] Serna, 143.

[35] Para una descripción del oficio periodístico en México, entre los cuarenta y los setenta, y su compleja relación con el poder político pueden revisarse el ensayo testimonial de Julio Scherer *Los presidentes* (1986) y los acercamientos semi ficcionales de Vicente Leñero, *Los periodistas* (1978), y Enrique Serna, *El vendedor de silencio* (2018).

[36] Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, "Introduction. The paradoxes of revolution". En *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, editado por Gilligham y Smith (Durham y Londres: Duke University Press, 2014), 17.

[37] Paul Gillingham, Michael Lettieri y Benjamin T. Smith, *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico* (Albuquerque, University of New Mexico Press, 2018), 7.

Posgrado en Historiografía

los siguientes términos en 1943, para justificar el uso de titulares en los que se generalizaban opiniones sobre temas de coyuntura:

> Nosotros [en *El Sol*] siempre planteamos preguntas […] en temas de los que estamos seguros de tener las respuestas, de problemas en los que sabemos que el público está con nosotros. […] Nuestros lectores no creerían en la validez de una encuesta que incluyera a cualquiera y a todos; el hombre común nunca ha tenido mucho que decir en México, por eso nosotros citamos las opiniones de personas respetables, porque sus opiniones tienen peso.[38]

El panorama de la prensa mexicana a partir de los años cuarenta tenía a la cabeza a las grandes empresas periodísticas con sede en la ciudad de México y con la maquinaria más moderna: *El Universal*, *Excelsior*, *La Prensa y Novedades*, todos de tendencia liberal y línea editorial oscilante entre el respaldo total al régimen y algunas posturas críticas. *La Prensa* destacaría por apostarle a un lenguaje llano y una temática sensacionalista "diseñada para la clase trabajadora de la Ciudad de México", que lo diferenció claramente de los otros tres, caracterizados por su "temática aburrida, limitada cobertura de deportes y crímenes, lenguaje torpe, columnas a menudo impenetrables y un distintivo aire de esnobismo". El énfasis en la nota roja (un submundo de crímenes y abusos sin relación con lo publicado en la sección de información general, pero que por sí mismo podía expresar mejor la rudeza de los entornos cotidianos de sus lectores) permitió que *La Prensa* fuera la única empresa periodística rentable por la venta de ejemplares, el resto dependía de la publicidad y de las subvenciones informales del Estado.[39]

El caso de *Novedades* también mostró hasta qué grado la dependencia del Estado sometía a la prensa a la lógica de las disputas por el poder. En 1944 un conflicto laboral al interior del diario se intensificó por una dura campaña desde *El Universal* contra Ignacio Herrerías, fundador de *Novedades*. Luego de que la junta de conciliación declaró inexistente la huelga emplazada por un grupo de trabajadores, Herrerías fue asesinado por un reportero huelguista. El secretario de Gobernación, Miguel Alemán, gestionó que el diario pasara a manos de Jorge Pasquel, un empresario de su círculo; para el inicio de su sexenio, las acciones ya eran propiedad del empresario poblano Rómulo O'Farrill y de su hijo Miguel Alemán Velasco.[40]

Fuera de la capital destacaban los medios que eran voceros de las élites locales, tradicionalmente conservadoras, como *El Diario de Yucatán*, *El Siglo de Torreón*, *El Dictamen* de Veracruz, o *El Sol* y *El Norte* de Monterrey; en ocasiones críticos, solían plegarse a los discursos oficiales pues dependían también en buena medida de las subvenciones de las administraciones locales. Tanto a nivel nacional como local, en prácticamente todos los casos, "los dueños [de la prensa] eran en primer lugar hombres de negocios, y sólo en segundo lugar editores, preocupados

[38] Joe Belden, "Mexico's Public Opinion Poll", *The Public Opinion Quarterly* (8)1 (Primavera de 1944), 104.
[39] Gillingham, Lettieri y Smith, 12.
[40] Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, "El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia", *Historia y Grafía*, núm. 5 (1995), 209.

Posgrado en Historiografía

principalmente por utilizar sus periódicos para avanzar en sus propósitos comerciales".[41] Estos objetivos permitieron el fortalecimiento de sólidos vínculos de dependencia, siempre con vaivenes, entre esta prensa y el Estado.

No obstante, también existía una prensa crítica e independiente, tanto en la ciudad de México como en algunas ciudades del interior de la República. Con altibajos y en algunos casos en forma efímera, contados periódicos locales mantuvieron una línea abiertamente crítica con las políticas regionales y con la situación de sus propias comunidades (casos, en ciertas épocas, de *La Verdad de Acapulco*, *El Diario de Xalapa*, *El Chapulín* de Oaxaca, *El Informador* de Guadalajara, *El Sol del Centro* de Aguascalientes o *El Mundo* de Tampico).[42] En la ciudad de México se publicaron algunas revistas abiertamente críticas, como *Tricolor*, de tendencia comunista y vida breve en 1944.

Mucho más populares que cualquier periódico, las revistas de historietas fueron particularmente exitosas durante los treinta y los cuarenta. *Paquín* –publicación que compendiaba tiras cómicas como las que solían publicarse en los periódicos nacionales desde la década de los veinte– comenzó a editarse en 1934 como revista semanal; *Chamaco* siguió el ejemplo en 1936 y muy pronto su aceptación la convirtió en diario, pero la más popular fue *Pepín*, también de tiraje diario y fundada en 1936. Las tres revistas fueron los materiales más leídos del país, pues vinieron a alimentar la demanda de entretenimiento de la creciente población urbana. La narrativa visual de las historietas las hacía accesibles incluso a audiencias analfabetas y sus temas (siempre ficcionales a partir de tramas truculentas, satíricas, melodramáticas o fantásticas) satisfacían y alimentaban las necesidades de representación de su vasto público.[43]

El caso de *Pepín* es interesante también porque su gran éxito económico impulsó, en 1943, a su editor José García Valseca a desarrollar un ambicioso proyecto periodístico: una cadena de periódicos regionales, con el apoyo político de Maximino Ávila Camacho, preparando el terreno para lanzarse a suceder a su hermano en la presidencia. En 1957, la cadena García Valseca contaba con 27 publicaciones de línea editorial pro gubernamental y anticomunista; respetuosa de las políticas nacionales pero flexible en cuanto a criticar a las administraciones locales, al parecer como forma de negociar apoyo financiero.[44]

Las revistas de historietas y los periódicos populares, como *La Prensa* y los de la cadena García Valseca, facilitaron la expansión de la esfera pública, aunque dentro de los cartabones preestablecidos de los medios masivos (incluida una censura atenta a los contenidos, aplicada por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación), es decir, con una eficacia crítica reducida.

---

41 Gillingham, Lettieri y Smith, p. 6.
42 Gillingham y Smith, "The Paradoxes of Revolution", 17.
43 Juan Manuel Aurrecochea, "Historieta". En *Asamblea de ciudades: años 20s/50s* [catálogo], coordinado por Elsa Fujigaki Cruz y Ricardo de León Banuet (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992), 204.
44 Paul Gillingham, "The Regional Press Boom, ca. 1945-1965". En *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico*, 164.

Posgrado en Historiografía

Surgimiento y consolidación de la radio

La misma función de masificación de la esfera pública desempeñó la radio, medio que experimentó un espectacular despegue durante los treinta y una consolidación industrial durante los cuarenta también con injerencia del Estado.

Las primeras estaciones de radiodifusión en el país se establecieron al inicio de la década de los años veinte con inversión de dependencias gubernamentales. En 1924, la Secretaría de Educación Pública lanzó la señal con código CZE, que en los treinta se transformó en XEFX y que transmitía programas educativos; y en 1929 inició transmisiones la XEFO a cargo del Partido Nacional Revolucionario. Desde su campaña presidencial, Lázaro Cárdenas se apoyó en el potencial de la radio para difundir sus discursos, y la centralización de la propaganda gubernamental en el DAPP incluyó la operación de una estación de radio que producía y transmitía *La hora nacional*, programa semanal dedicado a difundir "lealmente la verdad […] al interés público desde el punto de vista de la doctrina progresista en la que se inspiran todos los actos de la revolución hecha gobierno";[45] el programa era retransmitido obligatoriamente por todas las estaciones del país.

La radio privada también tuvo un surgimiento temprano. En 1923 inició transmisiones la CYB, de la Compañía Cigarrera del Buen Tono (con inversión francesa), empresa que se había distinguido por utilizar todas las innovaciones tecnológicas (del cinematógrafo al aeroplano) para publicitar sus productos; en 1929 sus siglas cambiaron a XEB. En 1930 se inauguró la primera radiodifusora privada con potencia y recursos suficiente para abarcar a todo el país a través de repetidoras: la XEW se fundó con inversión mayoritaria y tecnología norteamericanas –estaba afiliada a la NBC estadounidense– bajo la dirección de Emilio Azcárraga Vidaurreta, ex empleado de la RCA. La XEW operó un modelo estandarizado de producción musical diseñada para atraer audiencias a escala nacional; su empeño mercantil coincidió, hasta cierto punto, con el nacionalismo del régimen: la música popular fue alimentada por igual por canciones rancheras enaltecedoras de la pobreza o por boleros de letras románticas. Por su parte, la XEB sumó a la música popular formatos novedosos, como las radionovelas, que probaron ser muy atractivos también. En 1938, Azcárraga fundó la XEQ para completar el trío de estaciones que impondrían un modelo radiofónico dominante por su atractivo para los radioescuchas; la radio estatal no había logrado una influencia similar con sus 14 estaciones.[46]

---

[45] Agustín Arroyo Ch., director del DAPP, discurso de presentación en el primer programa de *La Hora Nacional*, transmitido el domingo 25 de julio de 1937. Reconstrucción radiofónica disponible en https://bit.ly/35HPFkf (consultado el 4 de marzo de 2022).

[46] Florence Toussaint, *Televisión sin fronteras* (México, Siglo XXI Editores, 1998), 78. 87 por ciento de las acciones de la XEW pertenecían a la RCA, a pesar de la prohibición expresa de la Ley de Comunicaciones Eléctricas de 1926, la cual reservaba la inversión a ciudadanos mexicanos; Andrew Paxman, "Cooling to Cinema and Warming to Television. State Mass Media Policy (1940-1964)", en *Dictablanda*, 304-305; Joy Elizabeth Hayes, "National Imaginings on the Air: Radio in Mexico, 1920-1950", en *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, editado por Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (Durham y Londres: Duke University Press, 2006), 245.

Posgrado en Historiografía

El crecimiento y popularidad de la radio privada sin duda influyó en las adecuaciones a la Ley de Comunicaciones Eléctricas. Promulgada en 1926, desde entonces declaraba que el espectro radiofónico era propiedad de la nación y que sólo podía ser explotado por mexicanos; en 1932 una primera reforma estableció un modelo mixto de transmisiones privadas y públicas. Al inicio de su mandato, Cárdenas impulsó fuertemente a la radio pública, aunque con resultados desiguales. En la época operaban setenta estaciones recibidas por unos 250 mil aparatos.

En 1936 –ya afianzada la popularidad de la XEW y la XEB y en pleno desarrollo del periodo más radical del régimen cardenista tras el rompimiento con Plutarco Elías Calles–, el secretario de Comunicaciones, Francisco J. Múgica preparó una reforma para declarar a la radio un servicio público y crear un monopolio estatal como el que ya funcionaba en el Reino Unido.[47] El proyecto no prosperó, al parecer por el fuerte cabildeo de los empresarios del ramo; en su lugar se promulgó el Reglamento de las Estaciones Radioeléctricas, Comerciales, Culturales, de Experimentación Científica y de Aficionados, en la que se establecieron las bases para un acuerdo entre el Estado y los radiodifusores privados: programar al menos 25 por ciento de música "típica mexicana", garantizar tiempos para la transmisión de mensajes y programación gubernamental, y "elevar la cultura general"; este acuerdo fue satisfactorio para el régimen pero sobre todo significó el triunfo de los grupos conservadores desplazados del poder que, de esta forma, encontraron en el tradicionalismo el vehículo para afirmar su nacionalismo y reintegrarse al Estado expandido. Para el final del sexenio cesaron transmisiones seis de las 14 estaciones públicas e, incluso, la XEFO del Partido de la Revolución Mexicana fue transformada en estación comercial.

Al arrancar el sexenio de Ávila Camacho, las estaciones de radio eran 120 y los aparatos receptores rondaban el medio millón. Los radiodifusores se habían agrupado en una Asociación Mexicana de Estaciones Radiofónicas Comerciales, una corporación organizada para cabildear sus intereses gremiales con un Estado siempre dispuesto a negociar con pragmatismo acuerdos de beneficio mutuo.

Esta tendencia estatal para dirimir conflictos y generar consensos a través de negociaciones directas y personales permite entender el apoyo tácito del gobierno a la formación de monopolios, otra de las maneras de controlar los contenidos. En la prensa, Maximino Ávila Camacho impulsó el trabajo de García Valseca para comprar periódicos locales y conformar una cadena aliada del régimen. En la radio sucedió algo similar con Emilio Azcárraga Vidaurreta, líder indiscutible del sector; concesionario de las dominantes XEW y XEQ, en 1941 se asoció con el regiomontano Clemente Serna para formar Radioprogramas de México, empresa que un año después concentraba sesenta estaciones, la mitad del cuadrante. Durante el siguiente medio

[47] El modelo de radiodifusión establecido en el Reino Unido a partir de 1924 fue definido por el primer director de la British Brodcasting Corporation a partir de cuatro elementos: "el rechazo del comercialismo, la extensión de la disponibilidad de los programas a toda una comunidad, el establecimiento de un control unificado sobre la difusión, y el mantenimiento de criterios elevados", citado por John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (México: UAM-X, 2002), 370.

Posgrado en Historiografía

siglo el emporio de Azcárraga sería uno de los puntales del régimen y uno de los artífices de las expresiones culturales nacionalistas más distintivas, populares e influyentes.[48]

Los cines y el cinematógrafo

La urbanización y las obras de comunicación carretera permitieron, desde los años veinte, que los espectáculos públicos se incrementaran con el consecuente aliento del encuentro colectivo. Los teatros citadinos –ayunos durante las décadas bélicas de espectáculos cultos, como los conciertos, la ópera o el teatro– incrementaron su oferta con revistas populares, mientras que las carpas ambulantes comenzaron a proliferar en ciudades grandes y pequeñas; estos literales toldos al estilo del circo solían ocupar terrenos baldíos y su espectáculo mezclaba sin coherencia "a cantantes de tango, zarzuela y ranchero, a 'vedettes' sin esperanza de alcanzar el cielo de las tiples […], a cómicos que prologan a personajes de historieta y que se desentienden un poco del chiste político para privilegiar el manejo del albur" que se desparrama hasta el público que interpela, festeja y protesta en diálogo lúdico con los actores.[49]

El cine también se había vuelto una costumbre, sobre todo entre los capitalinos, y los salones de exhibición comenzaron a multiplicarse: mientras en 1910 había una butaca de cine por cada 119 habitantes, en 1930 –con todo y el gran crecimiento demográfico experimentado– la proporción se redujo a una butaca disponible por cada 17.2 personas.[50]

El primer intento de crear una industria local de producción fílmica fue temprano. La idea de un "cine mexicano" puede rastrearse desde finales de la década de 1910, cuando el germinal nacionalismo cultural y conservador reprochaba la ausencia de un cine que retratara al "verdadero México". En 1917, la prensa ubicaba a "cinco casas trabajando en impresionar películas: México LuxFilm S. A.; Azteca Film (Rosas, Derba y Cía) Cirmar Film; Arrondo Film y La Bandera Film". La más duradera fue la Azteca Films, con Mimí Derba y Enrique Rosas a la cabeza y financiada en gran medida por Pablo González, poderoso general carrancista; activa hasta 1919, sólo logró producir cinco largometrajes y un documental. Este cine de ficción, intermitente y poco competitivo, surgió como una respuesta nacionalista a la difusión de "contenidos denigrantes", es decir, películas –particularmente estadounidenses– que reflejaban, a través de personajes negativos y estereotipados, la deteriorada imagen de México en el extranjero luego de una década de guerra.[51]

Si bien la demanda de cine era satisfecha casi en su totalidad con películas importadas de Estados Unidos y Europa, al inicio de la década de 1930 hubo un cambio abrupto que provocó un lento

[48] Hayes, 247-248, 254; Paxman, 302-303.
[49] Carlos Bonfil, *Cantinflas. Águila o sol* (México: Conaculta, 1993), 21.
[50] Ana Rosas Mantecón, "Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)". *Alteridades* núm. 20 (julio-diciembre de 2000), 109.
[51] Salvador Ignacio Díaz, "Crónica de México", en *Cine Mundial*, núm. 10 (octubre de 1917), en https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/10/30/el-cinematografo-en-la-ciudad-de-mexico-1917/. De los Reyes, *Vivir de sueños*, 211-213.

pero sostenido crecimiento de la producción de películas mexicanas. La transición tecnológica al cine sonoro implicó una diferencia lingüística y cultural propicia para la producción nacional. En 1930 se exhibieron cuatro películas mexicanas por 212 norteamericanas, mientras que para 1935 la proporción fue de 24 cintas nacionales por 207 estadounidenses.[52]

El incremento en la capacidad de producción cinematográfica en el país tuvo apoyo gubernamental durante el cardenismo. En 1934 fue fundada la Cinematográfica Latinoamericana, S. A. (CLASA), con inversión de 300 mil pesos y liderazgo visible de Alberto J. Pani, influyente exsecretario de Hacienda. Los estudios CLASA fueron los más modernos de la época y su infraestructura –luego de producir sus dos primeras películas con resultados económicos negativos– se utilizó como plataforma para un proyecto estatal de "propaganda educativa y política y turística en el extranjero"; una colaboración pactada directamente entre Pani y el presidente Cárdenas que cristalizó en un contrato por 471 mil pesos. Entre 1936 y 1940, CLASA produjo el *Noticiero CLASA*, tres documentales del DAPP titulados *Información Gráfica* y otros cortos documentales para diferentes dependencias; además de la inyección financiera, el acuerdo con CLASA estimuló la profesionalización de personal técnico y artístico que sería muy importante en el crecimiento industrial de la siguiente década.[53]

El crecimiento exponencial de la industria fílmica comenzaría en 1940. Ese año se invirtieron poco más de dos millones de pesos en la producción de 27 películas nacionales; un año después el monto superaba los siete millones en 46 cintas. La cúspide de la bonanza se daría en 1945 con casi 56 millones de pesos invertidos en 86 películas. En el crecimiento acelerado del cine como medio de difusión de bienes simbólicos confluyeron tres factores centrales. Primero, el fortalecimiento de una fórmula genérica de representación fácilmente accesible, no sólo para el público popular mexicano:

> […] había algo general en ese folclore, claramente mexicano, que se vinculaba con una idea de tradiciones, costumbres, valores, caracteres, gustos más ampliamente latinoamericanos. Es decir que este cine sí era una importación bien marcada con símbolos nacionales ajenos, pero también era "nuestro", a diferencia del cine de Hollywood, el que representaba algo mágico, fascinante, deseable, pero siempre inalcanzable.[54]

En segundo lugar, la distorsión en la oferta cinematográfica global provocada por la Segunda Guerra Mundial permitió que el cine mexicano se convirtiera en el principal proveedor de cine en lengua española. Para lograrlo contó con apoyo financiero, técnico y logístico del gobierno de Estados Unidos, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA,

[52] Seth Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema". *Film-Historia*, vol. IV, núm. 2 (1994), 126.
[53] Ruiz Ojeda, 83-84, 92. La producción de *Vámonos con Pancho Villa* y *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes, 1935) apenas lograron recuperar una tercera parte de sus costos de producción, dejando seriamente endeudada a la naciente empresa.
[54] Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (México, Dirección de Literatura, UNAM, 2011), 32.

Posgrado en Historiografía

por sus siglas en inglés), la cual invirtió en la modernización tecnológica de los estudios cinematográficos mexicanos para que desarrollaran una propaganda bélica "auténtica" para las audiencias latinoamericanas; al mismo tiempo, bloqueó la competencia que podría representar el cine argentino (país simpatizante del Eje), reduciendo al mínimo su acceso a película virgen, insumo racionado de producción norteamericana. La OCIAA también presionó a Hollywood de pausar su estrategia de penetración en Latinoamericana, cediendo parte del mercado continental a México.[55]

Finalmente, el tercer factor, quizá el fundamental, fue el exceso de inversión provocado por la economía de guerra; los bancos, con bóvedas abultadas, se mostraron dispuestos a invertir a manos llenas en un negocio riesgoso, pero también capaz de generar ganancias muy rápidamente por las condiciones de excepcionalidad.

La bonanza del cine mexicano entre 1940 y 1945 colocó a esta industria como la tercera más importante del país,[56] lo que, vinculado al apoyo norteamericano, favoreció el involucramiento activo del Estado nacional en sus asuntos. En 1942 una reforma al artículo 123 constitucional reservó a la federación la resolución de cualquier conflicto laboral en la industria; ese mismo año se fundó el Banco Cinematográfico, con inversión mixta aunque mayoritariamente privada, pero dentro de la estructura del Banco de México; asimismo, se otorgaron exenciones de impuestos durante todo el periodo. Como en otras industrias, el régimen estimuló la organización de gremios para gestionar las demandas colectivas. La Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas aglutinó a los inversionistas, mientras que los trabajadores de la producción impulsaron un conflicto que terminó por desligarlos de la CTM, en 1945, para formar el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); ambos gremios serían interlocutores con el Estado en la discusión de los asuntos de la industria.[57]

---

[55] La "autenticidad de la propaganda" partía de una premisa fundamental, descrita por Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México: CIALC, UNAM, 2011), 291, en los siguientes términos: "Como Hollywood no lograría nunca un retrato más o menos aceptable de México y los mexicanos, ni de Latinoamérica y sus habitantes, [la OCIAA] había decidido que la mejor forma de abordar los asuntos de esta región, en aras de una buena relación y positiva propaganda consistía en recurrir para ello al cine mexicano". El racionamiento de la película virgen fue también utilizado como herramienta de presión contra el cine mexicano: en 1944 se le restringió por primera vez, en parte por la política proteccionista de la industria mexicana contra el doblaje al español de películas de Hollywood, Peredo, 315-316; Fein, 112-113, también desarrolla el tema. En 1945 el cine mexicano habría alcanzado una cuota de entre 25 y 35 por ciento del mercado cinematográfico latinoamericano, un porcentaje que "aunque puede parecer bajo, fue en extremo importante en un momento en que los mercados europeos, asiáticos y africanos estaban bajo control de Alemania, Japón e Italia, respectivamente", Peredo, 289.

[56] Lo espectacular del dato debe matizarse al considerar, como señala Andrew Paxman, que sólo se cumple si se suman a la producción los ingresos generados por la exhibición, dominada en más de la mitad de la taquilla por el cine norteamericano. *En busca del señor Jenkins* (México: CIDE, Debate, 2016), 316.

[57] Entre 1944 y 1945 se desarrolló un conflicto al interior del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), que concentraba a los trabajadores de la exhibición y de la producción fílmica, por actos de corrupción de los líderes Enrique Solís y Salvador Carrillo. La disidencia terminó por formar el STPC, ajeno al control de la CTM. Luego de varias semanas de conflicto y de una publicitada intervención del presidente Manuel Ávila Camacho, el nuevo sindicato fue reconocido (con cinco secciones: actores, directores, técnicos y manuales, músicos y argumentistas y adaptadores) y se le concedió como área de competencia exclusiva la producción fílmica. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3 (México: Universidad de Guadalajara, 1992), 215-223.

Posgrado en Historiografía

En cuanto a la exhibición, durante el periodo se suscitó un correspondiente *boom* en la construcción y modernización de salas de cine en todo el país para responder a la creciente demanda: en 1944 se reportó un consumo nacional de 20 millones de dólares en entretenimiento, frente a los ocho millones gastados en el rubro en 1938; 80 por ciento del monto (16 mdd) correspondió a boletos para el cine.[58]

Entre 1938 y 1948, las salas de cine pasaron de 863, la mitad con funciones irregulares, a mil 431, operando todos los días. Previendo que inversionistas de Hollywood compraran las cadenas de exhibición más importantes del país, el Estado impulsó en 1944 la formación de una cadena dominante, la Compañía Operadora de Teatros, en propiedad compartida entre el Banco Cinematográfico y los principales exhibidores.[59] Muy pronto, COTSA quedaría bajo control mayoritario de William Jenkins, un viejo magnate de origen estadounidense asentado en Puebla desde la época porfiriana que con todo tipo de artimañas (incluida su cercanía con el grupo político de los Ávila Camacho) consolidaría al final de la década un monopolio, camuflado bajo la apariencia legal de dos empresas competidoras entre sí –la cadena Oro, de Gabriel Alarcón, y COTSA, de Manuel Espinosa Yglesias– pero ambas controladas financieramente por Jenkins.

> [Los intercambios de favores entre Jenkins y el presidente Ávila Camacho] formaban parte de una simbiosis más amplia, en la que una industria cinematográfica dominada por Jenkins le servía al Estado como proveedora de entretenimiento patriótico, fuente de miles de empleos y apoyo incondicional del partido en el gobierno. […] [Sin embargo], la necesidad del Estado de Jenkins era más percibida que real. Dada la solidez del aparato político y de la economía, la necesidad de interdependencia se estaba disipando a una mera conveniencia. Como los cines desempeñaban un papel propagandístico, incluidos los noticieros cinematográficos con cada función, le convenía al Estado que sus dueños fueran personas conocidas.[60]

Al amparo de su amistad con el presidente, el habilidoso Jenkins (con negocios en la producción de azúcar, la banca, el sector inmobiliario y la exhibición cinematográfica) concluiría el sexenio como el empresario más acaudalado del país.

Durante los años treinta se escenificó en México una disputa entre modelos de desarrollo que en los cuarenta se decantó por la alineación con los principios liberales y capitalistas enarbolados por la hegemonía estadounidense. No obstante, el Estado mantuvo y perfeccionó sus mecanismos de intervención y control sobre la actividad económica, y la producción simbólica desde la esfera pública, como estrategia para fortalecer su poder.

> La esfera pública, dominada y preestructurada al mismo tiempo por los *mass media*, degeneró en un ruedo impregnado por el poder. […] [E]n ese ruedo se libró una batalla no sólo por el control de

[58] "Mexican Admissions Total 16,000,000", *Motion Picture Daily* (7 de diciembre de 1945), 9. La nota cita como fuente el Departamento de Estadística Nacionales; el segundo espectáculo más popular eran las corridas de toros, que concentraba el 10 por ciento del total del gasto en entretenimiento.
[59] *Variety*, 18 de febrero de 1948, citado por Paxman, *En busca del señor Jenkins*, 343; Peredo, 295.
[60] Paxman, En busca del señor Jenkins, 343-344.

Posgrado en Historiografía

la influencia, sino también por la regulación de los flujos de comunicación que actúan con eficacia sobre el comportamiento, regulación que ocultaba en lo posible sus intenciones estratégicas.[61]

III. Estado hegemónico y consenso desarrollista

Para Manuel Ávila Camacho, la elección de su sucesor el 7 de julio de 1946 fue un testimonio del "evidente progreso de la Nación" por "la circunstancia de que, como excepción a una regla que parecía ya inexorable, los candidatos de una extracción civil se presentaron frente a las urnas con mayoría". La elección de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) ha sido narrada como la culminación de un largo proceso histórico: la consolidación de un régimen de corte liberal –acorde con la honda tradición política enraizada desde el siglo anterior– con el consenso suficiente para someter a grupos de poder tan imponentes como el mismo Ejército Nacional. El mismo presidente Alemán enunció su tiempo como el de la "madurez de la Revolución".[62]

De acuerdo con la ideología liberal, el desarrollo de un Estado capitalista sólido debe transitar necesariamente por la disolución de las corporaciones políticas, lo que permitiría establecer un vínculo directo entre el Estado y la ciudadanía en condiciones legales de igualdad. La transición presidencial de 1946 de los militares a los civiles se mostró, bajo esta perspectiva, como el cumplimiento de una meta. "La forma de Estado adoptada por el discurso oficial parecía inspirarse ahora en el modelo liberal "clásico", firmemente anclado en la Constitución y caracterizado por una interacción más flexible entre sistema económico y sistema político".[63]

No obstante, en forma similar a lo observado por Gramsci en su análisis de la Italia de los años veinte, mientras el discurso del Estado mexicano enfatizaba los principios liberales de igualdad y ciudadanía, sus acciones tendieron a incrementar los espacios para la organización de nuevas corporaciones políticas, pero atravesadas por la mediación estatal y en torno a ideologías de identificación y consentimiento fuertemente enaltecidas por el Estado,[64] es decir, la expresión de un nacionalismo anclado en la historia patria enunciada por el liberalismo decimonónico y en la idea, cada vez más abstracta, de la Revolución.

A la Unidad Nacional de la época bélica, le siguió la insistente promesa de *desarrollo* como medio para el *progreso*. Esa noción de desarrollo enfatizó su cariz económico para resaltar el notable crecimiento del Producto Interno Bruto logrado a partir del fortalecimiento de las políticas proteccionistas y el impulso al desarrollo privado en industrias estratégicas (con la notable

---

[61] Habermas, 17.

[62] "VI Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1946), *Informes presidenciales. Manuel Ávila Camacho*, 387; "II Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1948), *Informes presidenciales. Miguel Alemán Valdés*, 90.

[63] Tiziana Bertaccini, El régimen priísta frenta a las clases medias. 1943-1964 (México: Conaculta, 2009), 373.

[64] William Roseberry, "The Construction of Natural Economy", en *Anthropologies and Histories. Essays in culture, history, and political economy* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), 225-227. Gramsci, explica Roseberry, hizo notar que en el caso italiano la burguesía no consiguió consolidar una fuerza homogénea que le permitiera imponer un Estado, a la manera inglesa o francesa, sin embargo, pudo participar, con otros sectores sociales, de la construcción de un Estado a través del cual esa misma burguesía fraccionada podía consolidarse e imponer sus intereses sobre los del resto de los actores políticos.

Posgrado en Historiografía

excepción del petróleo explotado como monopolio público); la evidencia más clara del progreso prometido era palpable para los sectores medios capitalinos que vieron cómo la ciudad crecía, se industrializaba y se *modernizaba* en forma acelerada.[65] Sin embargo, el crecimiento económico fue "cuantitativamente sólido pero cualitativamente frágil", pues se concentró en la agricultura de exportación y algunas industrias, y se ubicó geográficamente en su mayor parte en torno a la ciudad de México; asimismo, el control político sobre los sectores populares, la inflación provocada por el aumento de la demanda y los mecanismos para paliarla (como el abastecimiento de alimentos para las ciudades por parte de ejidatarios obligados a comercializar sus productos a precios controladamente bajos) coadyuvaron para que los beneficios "fueran a parar preponderantemente al capital, mientras que el poder adquisitivo de la mayoría de los obreros y campesinos se mantuvo estancado y en algunos casos disminuyó".[66]

El partido de la "tendencia de la Revolución Mexicana" –recién refundado como Partido Revolucionario Institucional luego de la reforma que abandonó el modelo estructuralmente obrero y campesino del PRM cardenista– fue hasta 1950 la arena de las disputas entre facciones; las primarias del partido oficial permitían la lucha feroz entre grupos heterogéneos: caciques, sindicalistas, campesinos radicales, empresarios, rancheros conservadores, todos disputando alguna candidatura. En 1950, sin embargo, las reglas cambiaron y las primarias fueron eliminadas, dejando la decisión final sobre las postulaciones a cargos de elección a las dirigencias regional y nacional, en un claro proceso de verticalización; "el PRI ya no era únicamente un partido de sectores sino un partido de comités que contemplaba una estructura sectorial y se asemejaba, cada vez más, a un cuerpo intermedio entre grupos sociales y gobierno". A la exclusión del sector militar del PRI se correspondió el fortalecimiento del sector popular urbano como contrapeso a obreros y campesinos. El sector institucionalizado como Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP) se convirtió en la práctica en el "órgano del gobierno dentro del Partido", utilizado para formar cuadros (provenientes tanto de los sectores medios como de las clases subalternas) para, principalmente, ocupar las cámaras del Poder Legislativo; "ligada directamente al Presidente de la República y acrecentada progresivamente con el paso del tiempo, se volvió el semillero de los políticos mexicanos y el eje del sistema de sucesión del liderazgo".[67]

---

[65] Cuando hablo de "sectores medios" aludo al conjunto de grupos cuya posición social depende más de su propia adscripción y su acceso al mercado de bienes materiales y simbólicos que de su integración por medio de una ideología, una militancia o, incluso, una ocupación; en la época descrita los sectores medios están integrados por igual por trabajadores dentro de las industrias apoyadas por el Estado, por las burocracias públicas en crecimiento, por los profesionistas, entre otros grupos que adoptaron la idea de la "clase media" para describirse a sí mismos, a menudo con un sentido de distinción cultural como justificación de su posición social. Parker, 12-14, desarrolla una amplia discusión en torno al concepto de "clase media" y las diferentes reservas planteadas por diferentes autores; por ejemplo, las posturas que prefieren utilizar *sectores* en vez de *clase* para hacer evidente la diversidad de sus integrantes en cuanto a orígenes, propósitos, estilos de vida o nivel de ingresos.

[66] Gillingham y Smith, "The Paradoxes of Revolution", 11-12; Lorenzo Meyer, "La encrucijada", en *Historia general de México*, tomo II (México: Colmex, 1981), 1278.

[67] Paul Gillingham, "'We Don't Have Arms, but We Do Have Balls'. Fraud, Violence and Popular Agency in Elections", en *Dictablanda*, 150; Bertaccini, 373, 375-376.

Posgrado en Historiografía

La organización del PRI como maquinaria electoral conformada por sectores con fuerza propia e intereses a menudo contrapuestos pero supeditados en conjunto al poder presidencial permite ejemplificar la política estatal de segmentación de los grupos de poder a su alrededor como estrategia para negociar con ellos, mediar en sus disputas y, finalmente, imponerse. El Estado mexicano había conseguido al mediar el siglo un alto grado de sofisticación en su proceso de construcción de hegemonía:

> Sin duda, el concepto de hegemonía está conectado constitutivamente a la violencia, la coerción y la fuerza; trata explícitamente de las conexiones y negociaciones entre las élites estatales y los grupos sociales subordinados, entre actores estatales y no estatales (como tal, contiene una crítica de la centralidad del Estado), y las sitúa en entornos históricamente cambiantes de vínculos y proyectos de clase. Además, la noción de hegemonía evita el debate violencia/fuerza de dos maneras: primero, la hegemonía opera en una concepción "expandida" del (campo del) Estado, y segundo, la hegemonía efectiva se ocupa precisamente de la construcción del consentimiento a la coerción estatal.[68]

Prensa, hegemonía y coerción

A mitad del mandato de Alemán, más de la mitad del presupuesto federal se dedicaba a actividades de estímulo al crecimiento económico. A las múltiples oportunidades de negocio derivadas de las necesidades del mercado nacional y de exportación se sumaron otras, creadas en forma artificial e incluso ilegal para aprovechar el flujo de recursos gubernamentales.

La corrupción fue uno de los efectos colaterales del crecimiento y también uno de los motivos más frecuentes en las representaciones mediadas de la época que, por un lado, contribuyeron a desafiar la mirada triunfalista de los sectores medios, pues la idea popular solía identificarlos con las burocracias insensibles y corrompidas; pero también sirvieron para atenuar sus efectos e invisibilizar a sus beneficiarios, al incluir casi siempre el discurso oficial respecto a su combate. Salvador Novo describió con elegante precisión y habilidad evasiva la extravagancia que podía alcanzar el aprovechamiento ilícito del erario:

> Variantes mexicanas de un compuesto novelístico de *Clochemerle* y *Topacio*, contribuidas por una vida real tan rica en ejemplos de lucrativa y práctica imaginación: un funcionario del pasado tropezó durante el acuerdo con su administrador, con el problema de que no había partida para cubrir la suma mensual de 77,000 pesos que costaban por renta otros tantos aparatos desinfectantes de los mingitorios públicos que en número de setenta y siete mil, perfumaban aquel indispensable sitio en los otros tantos establecimientos públicos puestos bajo el cuidado y la responsabilidad del funcionario. El cual ordenó una investigación del asunto, que puso al descubierto que en cierta fecha se había constituido, con el capital mínimo de 25,000 pesos dispuestos por la ley, una compañía para explotar aparatos desinfectantes de tales especificaciones como los patentados con tal número. Y como simultáneamente se hallaba en vigor el decreto que ordenaba la higiene de los mingitorios públicos mediante la instalación en todos ellos de un aparato cuyas características eran

[68] Pansters, 26.

> precisamente las del patentado por aquella compañía, lo natural fue que a fin de cumplir con el higiénico decreto los funcionarios acudieran a ella en demanda de sus aparatos. Pero la compañía no los vendía, sino que los alquilaba, en la modesta suma de un peso mensual cada uno. En esta circunstancia se había originado el desembolso mensual de 77,000 pesos que el funcionario no hallaba cómo afrontar. Fue pues a acuerdo con su presidente, y le pidió que le ampliaran las partidas en la suma suficiente y necesaria para solventar esa renta. De paso, le llevó la documentación que le daba antecedentes a aquel asunto: constitución de la higiénica compañía, y el higiénico decreto que la patrocinaba. El presidente comprendió, hizo un callado gesto. —Hágame favor –dijo el funcionario– de redactar y traerme enseguida un decreto que derogue éste. —Por si esa fuere la solución –replicó el funcionario– aquí lo traigo redactado en mi cartera.[69]

Vivales aprovechando los resquicios legales y un presidente despistado pero firme para cortar de tajo al momento de descubrir las tropelías, tal es el relato ejemplar de Novo y la mayoría de las representaciones simbólicas al respecto. Los medios que buscaron otras aristas para el tema se adentraron en los terrenos de la represión. El semanario *Presente* (1948-1949) abrió para la prensa moderna un camino bien andado por el teatro popular y la historieta: la sátira (Figura 3). El estilo de la publicación, visceralmente crítico de la corrupción de la élite alemanista –y de la incongruente prédica de moral pública–, la hizo particularmente exitosa al grado de que sus ejemplares duplicaban en ventas la de los periódicos.[70] *Presente* fue aparentemente tolerada, al grado de que el presidente Alemán concedió una entrevista personal a sus editores –Jorge Piñó Sandoval, Renato Leduc y Antonio Arias Bernal– para tratar de justificar la devaluación de agosto de 1948. Sin embargo, periódicos como *El Universal* y *La Prensa* lanzaron una campaña contra "los murmuradores", como una forma de desacreditar las acusaciones publicadas en *Presente*, derivadas de los cotilleos de la clase política, pero ahora a merced del consumo de los lectores.

El presidente Alemán, durante su segundo informe de gobierno, se refirió a la prensa que "concibe la libertad de expresión únicamente como facultad para manifestar descontento" y la diferenció de "la prensa sensata, que indiscutiblemente es reconocida como una fuerza moral de primer orden en la comunidad"; apenas un mes antes, un grupo de pistoleros irrumpió en los talleres de *Presente* para destruir las rotativas y robar equipo. La revista, finalmente, dejó de publicarse un año después, luego de un misterioso accidente del fundador Piñó Sandoval. A pesar de todo, el espacio de la sátira fue preservado, en forma discreta pero creciente, por la caricatura política que permitió una diversidad ideológica mayor, desde el anticomunismo gobiernista de Rafael Freyre hasta la crítica jocosa del poder de Abel Quezada, censurado en varias ocasiones.[71]

---

[69] Salvador Novo (22 de abril de 1948), *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (México: Conaculta, 1994), 139-140.
[70] Benjamin T. Smith, "The Year Mexico Stopped Laughing". En *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico*, 119.
[71] "II Informe de Gobierno" (1° de septiembre de 1948), *Alemán*, 89; Smith, "The Year Mexico Stopped Laughing", 25-27, explica que en el cierre de *Presente* coincidieron tanto una baja en la popularidad de la publicación como la presión gubernamental, la reducción del suministro de papel por parte de PIPSA y el acoso contra sus editores y reporteros: Piñó Sandoval cayó de un balcón en el segundo piso de un edificio; mientras que los periódicos indicaron un intento de suicidio, las suspicacias apuntaron a un atentado. Luego de recuperarse, Piñó se exilió en Argentina; Gillingham, Lettieri y Smith, 14-15.

Posgrado en Historiografía

Figura 3. Antonio Arias Bernal, "¿Por qué no la pones en libertad?", *Presente* (3 de febrero de 1949).

Durante el alemanismo vivieron su mayor auge las revistas gráficas, las cuales consiguieron perfeccionar la narrativa del fotoperiodismo, una estrategia que también permitió atraer audiencias iletradas al consumo de los impresos. Las publicaciones más importantes fueron, sucesivamente, *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, las tres dirigidas por José Pagés Llergo (veterano periodista que antes había fundado *Rotofoto*, la pionera del periodismo gráfico durante el cardenismo). Estas revistas "fueron las primeras en desarrollar los géneros del ensayo fotográfico y reportaje fotográfico en México", ejecutados por fotógrafos destacados como Enrique Díaz, los Hermanos Mayo, Ismael Casasola, Walter Reuter, Nacho López, Héctor García, Juan Guzmán, Rodrigo Moya y Manuel Álvarez Bravo.[72] El auge del periodismo gráfico no era privativo de México, durante la posguerra se colocó como uno de los escaparates más populares de la prensa internacional, con publicaciones célebres como la estadounidense *Life* o la francesa *Paris Match*. Si bien *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!* fueron publicaciones integradas a las dinámicas de los intereses estatales, en ocasiones sus fotorreportajes constituyeron importantes miradas disidentes de la narrativa periodística imperante.

> Los reportajes fotográficos podían describir lo pintoresco, lo exótico, lo ingenioso, lo nacional indudable, pero nunca lo real inevitable; la pobreza, la creciente disparidad entre los habitantes de un país que aún se creía rico. […] Sin embargo, un grupo de fotógrafos y fotógrafas desadaptados se atrevieron por aquellos años a fotografiar lo que veían y lo que les interesaba, más de lo que se pedía. […] Sus imágenes se poblaron de obreros y campesinos, mujeres arracimadas, vecindades inframundo, lúmpenes y otomíes o tarahumaras con vestimentas prehistóricas. Apenas la prensa

[72] John Mraz, *México en sus imágenes* (México: Artes de México, Conaculta, 2014), 245.

Posgrado en Historiografía

> bajó la guardia en búsqueda de su modernización o una originalidad que no podía ejercer por falta de directivas y talento, este grupo selecto empezó a meter imágenes como alacranes.[73]

Si el acercamiento a la realidad cotidiana a través de la imagen era aceptable para la prensa gráfica, la cobertura de sucesos puntuales era estrictamente filtrada, en ocasiones por consigna directa del gobierno federal, como sucedió con el conflicto poselectoral de 1952 o con los movimientos obreros de 1958, pero también por decisión propia de editores y empresarios de los medios. Durante la huelga ferrocarrilera de 1958, el fotógrafo Héctor García, cansado de esperar a que *Excelsior* publicara sus fotografías del movimiento, decidió financiar su propia revista –*Ojo, una revista que ve*–, con un tiraje de cinco mil ejemplares que se agotaron rápidamente, antes de que la policía decomisara las placas para imprimir más. Paradójicamente, un año después García fue reconocido con el Premio Nacional de Periodismo. "Con el movimiento obrero aplastado, y sus dirigentes encarcelados, el gobierno otorgó un premio para las fotografías que habían sido censuradas. Las noticias que se convirtieron en arte les permitió reconstruir su fachada de tolerancia democrática".[74]

La aparente paradoja en este ejemplo de represión y reconocimiento casi simultáneo es una expresión del modelo de construcción de hegemonía que tuvo lugar durante el periodo y que implicó complejas interrelaciones entre el poder, la autoridad y la legitimidad del Estado posrevolucionario, y sus formas de expresión e imposición a través de la coerción y el consenso hacia y con la esfera pública. Dicho acuerdo hegemónico comprendía mecanismos formales e informales para sistematizar, homogenizar y, en última instancia, controlar, los bienes simbólicos creados para transmitirse a la opinión pública.

Institucionalidad, control y medios audiovisuales

En 1950, las estaciones de Emilio Azcárraga Vidaurreta y Clemente Serna dominaban 85 por ciento de la audiencia y producían 80 por ciento de los contenidos radiofónicos transmitidos en el país. La XEW transmitía 16 horas en vivo al día, mientras que la XEQ lo hacía por 12 horas, para lo que ocupaban en conjunto a más de 300 músicos, además de compositores y cantantes; "casi toda la música popular mexicana compuesta entre 1930 y 1950 'fue promovida y transmitida a través de nuestros micrófonos'", decía el empresario en una entrevista de 1950.[75]

Junto con el cine, la radio favoreció la expansión de la música popular, que se diversificó entre el empuje del nacionalismo –cada vez más sintético y estereotipado en la música de mariachi– y el cosmopolitismo que se expresó a través de la adopción de géneros norteamericanos, como el swing, el jazz o la balada estilo *crooner*, o el exotismo de los ritmos afrocubanos que se

[73] Rodrigo Moya, citado por Marisela González Cruz, "Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la Ciudad de México, 1940-1969", en *Historia de la vida cotidiana en México, V, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, vol. 2, editado por Aurelio de los Reyes (México: Colegio de México, 2006), 296.
[74] Mraz, 288-289.
[75] "Televicentro: una gran estación al servicio de México", en *Revista de Revistas*, 31 de diciembre de 1950, citado por Francisco Hernández Lomelí, "Obstáculos para el establecimiento de la televisión comercial en México (1950-1955)", *Comunicación y Sociedad* núm. 28 (septiembre-diciembre, 1996), 149.

Posgrado en Historiografía

establecieron con enorme éxito. Las "referencias a lo erótico en el baile de la rumba, la conga, el danzón, el mambo o el cha cha chá tenían connotaciones de negritud sensual" y contribuyeron también a la expansión de los salones de baile y centros nocturnos que eran comunes desde los treinta pero que alcanzaron su auge al final de los cuarenta y se asimilaron como parte de la vida cotidiana de la urbe. "Hubo una ritualidad cabaretera" tan aceptada como denostada por los sectores más conservadores de la clase media.[76]

El dominio empresarial de Azcárraga fue en gran medida impulsado por sus vínculos estrechos con el capital norteamericano, lo que le permitió incursionar en el cine, como dueño de salas de exhibición e inversionista, con la productora hollywoodense RKO, de los Estudios Churubusco, edificados en 1945; y ser el principal impulsor de un nuevo medio de radiodifusión: la televisión. En 1946, Azcárraga encabezó en la ciudad de México el Primer Congreso Interamericano de Radiodifusión, un acercamiento con empresarios de radio de todo el continente para planear las maneras de aprovechar el espectro radioeléctrico y abrir espacio para la transmisión televisiva; del encuentro surgió la Asociación Interamericana de Radiodifusión (AIR), encabezada por Azcárraga, vinculado a la NBC, y el empresario cubano Goar Mestre, asociado con la CBS. Esta organización instrumentó "una campaña de alcance continental con el fin de disuadir a los gobiernos latinoamericanos de cualquier intento por establecer un régimen público de la televisión".[77] El activismo de Azcárraga y su apoyo por parte de las élites comerciales norteamericanas fueron determinantes para acelerar la carrera televisiva en el país.

El gobierno de Miguel Alemán, luego de encomendar en 1947 a Salvador Novo y al ingeniero Guillermo González Camarena la elaboración de un diagnóstico para definir el modelo de televisión más conveniente, optó por permitir el desarrollo de un régimen comercial, similar al que operaba en la radio nacional y afín a los intereses norteamericanos defendidos por la AIR. El primer permiso mostró, sin embargo, la voluntad estatal de vigilar e intervenir en el proceso de implementación: el beneficiario no fue Azcárraga, el más experimentado en los procesos tecnológicos para comenzar a transmitir. El elegido fue el empresario poblano Rómulo O'Farrill, dueño de concesionarias de automóviles y del periódico *Novedades*; novato en el negocio de la radiodifusión pero amigo cercano del presidente, obtuvo la concesión del Canal 4 en 1948, en sociedad encubierta con Alemán. Andrew Paxman sugiere que el objetivo presidencial era, precisamente, debilitar al poderoso Azcárraga hasta obligarlo a fusionarse con O'Farrill y así compartir sus recursos técnicos y de programación, e inclinarlo a negociar y sujetarse a los intereses gubernamentales, lo que efectivamente sucedería en pocos años.[78]

---

[76] Ricardo Pérez Montfort y Gabriela Pulido Llano, "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950", *Palabra* núm. 12 (2012), 23-24. Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950* (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2016), 51.

[77] Hernández Lomelí, 148.

[78] Novo y González Camarena viajaron, durante varios meses de 1947, "a Estados Unidos y a Inglaterra a observar y estudiar la televisión, con la mira de allegar argumentos imparciales y objetivos a propósito de si cuando ella adviniera a México debía ser comercial o de empresa privada como en Estados Unidos, o de Estado como en Europa". Novo (30 de septiembre de 1950), *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, 418; Paxman, "Cooling the cinema…", 307-308.

Posgrado en Historiografía

El Canal 4 inició transmisiones en septiembre de 1950, y apenas en julio de ese año Azcárraga obtuvo el ansiado permiso que había solicitado desde 1946; su Canal 2 abrió programación en abril de 1951. Un año después, González Camarena arrancó la transmisión del Canal 5. Las tres frecuencias se disputaron una audiencia mínima, limitada por el alto costo y por las restricciones impuestas a la importación de los aparatos receptores. Según los cálculos de los concesionarios era necesario contar con al menos 40 mil televisores para hacer rentable a la nueva industria, pues eso significaría llegar a cuatro millones de personas, un público atractivo para los anunciantes. Sin embargo, la Secretaría de Economía sólo autorizó durante 1950 la importación de poco más de 10 mil aparatos y con una cuota de importación de entre 15 y 25 por ciento de su valor. Con audiencias reducidas, la publicidad fue escasa y se concentró en empresas extranjeras que pronto se convirtieron en la imagen misma de los bienes simbólicos transmitidos (con programas como la *Revista Musical Nescafé*, el *Noticiero General Motors* o los primeros tele teatros y programas de concursos patrocinados por Colgate o Procter & Gamble), lo que comprometió la política nacionalista que había caracterizado a los medios en los años previos.

La programación por transmitir también representó un problema. Para Azcárraga, la televisión era una extensión natural del cine, un nuevo medio para exhibir la producción fílmica nacional. Sin embargo, sus intenciones de aprovechar el enorme acervo de películas producidas durante los años previos fueron rápidamente limitadas por los temores de aquella industria de ser desplazada por una pantalla que no requería de su audiencia el esfuerzo de salir de casa. Sometidos a su propia crisis, los empresarios cinematográficos impusieron un lapso de seis años entre el estreno en salas y la exhibición por televisión, lo que dificultó el proyecto inicial y afectó también el negocio. "La naciente industria mexicana de la televisión tuvo que sobreponerse a este veto y no pudo explotar el capital cultural acumulado por el cine mexicano. Como efecto perverso de la limitación de películas mexicanas por televisión aumentó la exhibición de series y películas estadounidenses". Durante la corta vida de las tres empresas televisivas independientes las pérdidas fueron millonarias.[79]

La industria de la producción cinematográfica comenzó su declive en esta época, mientras la exhibición mostró un crecimiento constante. En 1949, la Comisión Nacional de Cinematografía, institución creada apenas dos años antes como parte de un plan gubernamental de estructuración, inversión y supervisión de la industria, presentó un conjunto de gráficas que mostraron el panorama económico. La inversión en la producción se desplomó a la mitad: de casi 56 millones en 1945 a poco más de 24 millones en 1947, un indicador de los cambios políticos y económicos provocados por el fin de la guerra; pese a todo, en 1946, el cine mexicano generó ganancias superiores a los 40 millones de pesos, casi la mitad generados en el extranjero, y contaba con una infraestructura "muy por encima de sus capacidades reales de expansión": siete estudios que sumaban 59 foros de filmación y más de cinco mil empleados (entre personal artístico, técnicos y manuales, y administrativos). En contraste, la exhibición no dejó de crecer

[79] Hernández Lomelí, 155-156, 161; Novo, 419-420, describe las limitadas condiciones técnicas en que se realizaban las primeras transmisiones del Canal 4 durante 1950, cuando apenas alcanzaban tres horas y media al día.

Posgrado en Historiografía

en el periodo hasta superar los 137 millones de pesos de taquilla en 1947. La asimetría entre sectores incidiría en el futuro de la producción, supeditándola a las exigencias de los exhibidores e, indirectamente, de Hollywood. [80]

El crecimiento en la exhibición requirió de una inversión cuantiosa y sostenida. El dominio del monopolio de Jenkins se alimentó de la tolerancia gubernamental y se sostuvo por su capacidad financiera; abrir una sala de estreno en la ciudad de México podía costar unos dos millones de pesos,[81] una cifra accesible sólo para fortunas como la de Jenkins, quien además podía garantizar las condiciones de mercado necesarias para hacerlas un muy lucrativo negocio: se embolsaba la mitad de los ingresos brutos de taquilla, dejando a distribuidores y productores porcentajes de 20 y 15 por ciento, respectivamente. Su dominio le permitía, asimismo, obtener trato preferencial de los distribuidores, en franco boicot contra sus competidores, los cuales poco a poco fueron cediendo sus empresas al monopolio. Emilio Azcárraga, por ejemplo, fue el fundador de la Cadena Oro, pero por la competencia desleal tuvo que aceptar una sociedad con Gabriel Alarcón en 1949 y, finalmente, venderle la empresa en 1951. "Con lo mejor de la producción estadounidense y mexicana más o menos bajo control del Grupo Jenkins y sus filiales, a los exhibidores independientes se les dejó poco más que las sobras […]. A medida que crecía el imperio de Jenkins, más podía maquinar boicots".[82]

La producción recurrió al Estado, atrapada entre la desinversión, el retorno de la más feroz competencia de Hollywood y el monopolio exhibidor. A lo largo del sexenio se desarrolló una ambiciosa reestructuración de la industria que fortaleció la capacidad estatal como ente regulador. Para empezar, en 1947 el Estado tomó el control financiero del ahora Banco Nacional Cinematográfico, dedicado a dar créditos para la producción. Como complemento, ese mismo año se aprobó la ley que creó la Comisión Nacional de Cinematografía, "organismo autónomo" dedicado a "procurar el mejoramiento y desarrollo de la industria" que debía fungir como "órgano de consulta obligatoria del Gobierno Federal, en todo a lo que la industria cinematográfica se refiere".[83] El nuevo rol gubernamental como principal inversionista se complementó con un organismo formalmente dedicado a la negociación de los intereses, a menudo contrapuestos, dentro de la esfera pública y a gestionar la visibilidad en los bienes simbólicos producidos; una estrategia que permitiría establecer contrapesos entre los intereses de los industriales del cine, asidos a los recursos del banco, y los del sector intelectual, representado por la Comisión Nacional de Cinematografía (encabezada por Antonio Castro Leal).

[80] El cine mexicano. Gráficas presentadas por la Comisión Nacional de Cinematografía (México: Comisión Nacional de Cinematografía, 1949); Peredo, 426.
[81] Paxman, *En busca del señor Jenkins*, 321; Paxman refiere un costo de 400 mil dólares, que al tipo de cambio de 1946 (4.85 pesos por dólar) da un total de 1,940,000 pesos.
[82] Paxman, 317, 371.
[83] "Ley que crea la Comisión Nacional de Cinematografía", *Diario Oficial de la Federación* (31 de diciembre de 1947).

Posgrado en Historiografía

Los casos de la efímera Comisión Nacional de Cinematografía y el del informe de 1947 de Novo y González Camarena respecto de la televisión muestran las formas particulares en que el proceso de construcción de hegemonía se expresaba en el terreno de los medios masivos. El Estado desarrolló acciones deliberadas para segmentar a los grupos en pugna; se alentaban los intereses de cada uno y se hacían llamados públicos a la negociación abierta, en paralelo, se establecían acuerdos directos en forma subrepticia con el grupo, empresario o sector más afín a los intereses estratégicos del Estado. Finalmente, la decisión final se imponía desde el Estado en forma vertical, justificada su legitimidad en todo el proceso público.

Los primeros efectos de la crisis de la industria cinematográfica se trataron de paliar con políticas proteccionistas. Los empresarios más consolidados, agrupados en la Asociación de Productores, se encargaron de acaparar los créditos del Banco Nacional Cinematográfico, mientras que el STPC, fundado apenas en 1945, pactó como conquista laboral que tanto sindicato como productores limitarían el acceso de nuevos elementos. En 1960, un articulista de la revista *Siempre!* Describió las políticas exclusivistas: para escribir para el cine era necesario pertenecer al sindicato en calidad de adaptador, pero sólo podían agremiarse los escritores que ya hubieran participado en al menos dos películas, "pero nadie le filma algo si no es un adaptador ya agremiado"; en el caso de los fotógrafos "la puerta está más que cerrada", ni siquiera a los asistentes les permitían escalar. Cita el caso específico de Manuel Álvarez Bravo, sindicalizado como fotógrafo de fijas pero que nunca logró que le permitieran operar, dentro de la industria, una cámara de cine.[84]

A pesar de su desplome y su gradual desplazamiento, el cine nacional siguió siendo durante buena parte de los años cincuenta el medio masivo con mayor potencial de penetración en el territorio nacional, sobre todo en las ciudades del interior del país, donde sus bienes simbólicos ocupaban hasta 70 por ciento del total de las pantallas,[85] una capacidad que todavía le permitía cumplir una función estratégica relevante: la construcción de una imagen audiovisual positiva de "lo mexicano", a partir de una narrativa que concilia "la tradición" y sus valores, esencialmente conservadores, con el proyecto modernizador de la posrevolución.

IV. Moral de Estado y sistema censor

En la segunda mitad de los años cuarenta, la Unidad Nacional desembocó en un proyecto performativo de moral pública. La idea misma de progreso aludía a una búsqueda ascendente y uniformadora de valores y comportamientos, así como de estrategias individuales para gestionar la ansiedad provocada por los cambios acelerados propiciados por los procesos de modernización.

En la medida en que se consideraba afianzado el proyecto político del Estado era necesario establecer las pautas de comportamiento deseado que, además, permitieran objetivar en

[84] Vicente Vila, "2 sindicatos a la greña", *Siempre!*, núm. 361 (25 de mayo de 1960), 61.
[85] Dato del Departamento Técnico del Banco Nacional Cinematográfico, citado por Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952* (México: Colmex, IMCINE, 1998), 58.

Posgrado en Historiografía

personajes indeseables los miedos colectivos de los sectores medios; un corpus moral que no sólo debe juzgarse, sino administrarse. Este concepto de moral puede definirse en los términos propuestos por Norbert Elias:

> […] [L]as costumbres [proscritas] se condenan por sí mismas y no solamente por la relación del que las practica con los demás. De esta manera se reprimen más radicalmente los impulsos e inclinaciones socialmente indeseables […]. [L]a modelación de los individuos por estos mecanismos trata de convertir el comportamiento socialmente deseado en un automatismo, en una autocoacción, para hacerlo aparecer como un comportamiento deseado en la conciencia del individuo, como algo que tiene su origen en un impulso propio, en pro de su propia salud o de su dignidad humana.[86]

El proyecto mexicano de moral pública hizo de la enunciación mediada la principal estrategia para construir el "comportamiento socialmente deseado" y para coaccionar a su obediencia –o al menos a su procuración en público–, si se deseaba formar parte de la promesa de futuro. Códigos y manuales de conducta se replicaron en la prensa, la radio y el cine, de maneras explícitas o disfrazadas, para demostrar las bondades de seguir el "camino del bien" delimitado por el Estado expandido e incitar al individuo al autocontrol como señal de civilidad.

En su reflexión en torno a la gestión moderna de la sexualidad, Michel Foucault enfatizó los imperativos estatales que, a partir del siglo XVIII, se establecieron para normar la forma moderna de pensar lo moral y lo inmoral: "se debe hablar como de algo que no se tiene, simplemente, que condenar o tolerar, sino que dirigir, que insertar en sistemas de utilidad, regular para el mayor bien de todos".[87] Enunciar una moral pública permitió crear la aspiración a un modelo de ciudadanía –siempre urbana, trabajadora, patriota y liberal en lo económico pero adherida al moralismo católico– que en su performatividad garantizaba la fortaleza del Estado expandido y de sus prácticas de poder. Entre estas últimas podemos incluir a la gestión de lo enunciable y lo impronunciable del sistema censor. Regresaremos al tema con más detalle en el capítulo 4.

Desde el arranque de su administración, Miguel Alemán enfatizó su "decidida determinación de lograr la moralización pública".[88] Para el presidente, dicha "moral pública" tenía una vertiente política (retóricamente enunciada a propósito de la persecución de la corrupción de los funcionarios y coercitivamente dirigida a la disidencia y a la crítica de las políticas públicas y de las élites políticas), y una privada, es decir, tendiente a normar el comportamiento de los ciudadanos:

---

[86] Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 191.
[87] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (México: Siglo XXI Editores, 1981), 34.
[88] "I Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1947), *Alemán*, 6.

Posgrado en Historiografía

> Llegada la Revolución a su madurez, garantizadas todas las libertades y consagrados todos los derechos por la Constitución Política que nos rige, *debemos, todos los mexicanos*, dedicarnos a producir lo necesario para la satisfacción de las necesidades vitales; a *sujetar nuestra conducta a las normas morales*; a templar nuestra decisión ante las circunstancias adversas, a y fortalecer nuestra nacionalidad y nuestras instituciones, trabajando sin descanso y poniendo una inquebrantable fe en nosotros mismos; en la conciencia de que, los destinos de las generaciones que nos sucederán, están en nuestras manos. De lo que ahora hagamos, depende el mañana de la patria.[89]

Al enunciar este horizonte de expectativas, Alemán establece un ideario que condensa los valores compartidos entre las élites económica y política: moralidad, trabajo, individualismo y fe. Los esfuerzos de la esfera pública, por tanto, se concentraron en promover la civilización de hábitos y costumbres a través de la difusión de las normas morales consensadas, las cuales, si bien reflejan las convenciones, prejuicios y valores de una clase media en pleno ascenso, también consideran las aspiraciones, creencias y prejuicios de otros grupos sociales. "Las formas de comportamiento no solamente se transfieren de arriba abajo, sino también de abajo arriba en consonancia con el cambio en el centro de gravedad social".[90] El entusiasmo por la modernización fue un elemento de cohesión tan efectivo como antes lo había sido el nacionalismo.

La construcción simbólica de los sectores medios no es monolítica, sino que obedece a un proceso gradual y múltiple alimentado durante las décadas previas. La ciudad de México –en crecimiento geográfico y expansión demográfica en gran medida por la migración desde las regiones rurales, pero también por inmigraciones desde otros países– concentró, erosionó, sintetizó y sacralizó numerosas tradiciones en cuanto a prácticas, costumbres y valores que se vieron permanentemente desafiadas por las exigencias de la cotidianidad urbana. La síntesis incluyó una búsqueda de modelos de identificación, de asideros para contrastar los avances de la pedagogía de la urbanidad. Este proceso ideológico de unificación urbana, protagonizado en gran parte por los sectores medios, tuvo un novedoso carácter mediado, es decir, contó con un conjunto de medios masivos al alcance de todos los sectores sociales, todos concentrados en la transmisión de bienes simbólicos unificados en torno a una estructura narrativa, es decir, productos que "comparten patrones, personajes y papeles que son comunes a un conjunto de narraciones y que constituyen una estructura subyacente común".[91]

El urbanitas mexicano de los años cuarenta contó con una estructura narrativa que le asistió, a través del oído o de la mirada, en la misión de "situarse en la zona equidistante de lo moderno y lo muy anacrónico". Los valores y hábitos adoptados por los sectores medios a partir de este equilibrismo simbólico pretendían conciliar los valores de la moralidad católica con la permisividad propia del cosmopolitismo y su reconocimiento del estatus de la "alta sociedad".[92]

---

[89] "II Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1948), *Alemán*, 90, las cursivas son mías.
[90] Elias, 525.
[91] Thompson, *Ideología y cultura moderna*, 419.
[92] Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano* (México: Américo Arte Editores, 1993), 68; el mismo Monsiváis, *Amor perdido* (México: Ediciones Era, SEP, 1986), 158-163, hace una descripción acuciosa y mordaz de los hábitos, gustos

Posgrado en Historiografía

La decencia, para las mujeres, y la respetabilidad, para los varones, se impusieron como el estándar moral y como la guía para gestionar lo visible. Un artículo del semanario *Magazine de Policía* en 1947 traza lo que la esfera pública podría considerar los marcos y alcances de las pautas de comportamiento deseables:

> Los latinos tenemos una marcada propensión a ostentar nuestros vicios, nuestros crímenes y nuestros defectos morales. Con el nombre de franqueza y sinceridad tributamos culto a una forma de cinismo que consiste no en disimular, atenuar, ocultar todo lo que de repugnante, odioso o incorrecto tienen nuestros sentimientos y nuestra conducta, sino precisamente en hacerlo público y notorio, en ostentarlo, hasta en vanagloriarnos y hacer gala de ello. […] Lo que pasa con la vida física, pasa igualmente con la vida moral; los vicios son expansiones y explosiones de la vida animal; la ira, la intemperancia, la lujuria, no pueden ostentarse sin hacer repugnante y odioso a quien los exhibe y sin contaminar con el ejemplo y la imitación a quienes nos contemplan. Moderar un arrebato de ira, refrenar ante el público las expansiones a que el amor incita; dejar cumplimiento en el plato para disimular la gula; tocar apenas con los labios la copa que se quisiera apurar hasta las heces, son deberes sociales, convencionalismos salvadores del pudor público, prescripciones ineludibles de ese código del disimulo, del freno, del valladar pasional que se llama urbanidad y que coopera a mantener al hombre en relaciones gratas, útiles y nobles con los demás hombres.[93]

Este proyecto moral posrevolucionario se inscribe dentro de una larga tradición civilizatoria desde el Estado secular (el instaurado por el "partido del progreso", como definiría José María Luis Mora al liberalismo decimonónico) que intenta conciliar en una conciencia cívica los preceptos de la moral católica con las exigencias de una modernidad centrada en las ideas de individualismo, igualdad y libertad. El moralismo juarista y el positivismo porfiriano coincidieron en sus afanes por crear un *nuevo ciudadano*, ideal que se reconfiguró tras la revolución a través de las múltiples campañas de "mejoramiento", enfocadas en limpiar, corregir, sanear, educar, prevenir, desfanatizar, elevar las costumbres, aculturar, civilizar. Múltiples formas de normar, a partir de una moral estatal, los comportamientos del ciudadano del mañana. La moral se constituye en una más de las leyes a las que el progreso aspira dominar en su misión volcada hacia el futuro.[94]

El fin de la política de masas cardenista y la política de Unidad Nacional de los años cuarenta permitieron integrar a las distintas posiciones equidistantes en lo social, cultural y político, y

---

y contradicciones de un sector social dado en considerarse la *alta sociedad*, "collage mundial de los más aptos desde México".

[93] Manuel Flores, "El vicio y el escándalo", *Magazine de Policía*, núm. 238 (29 de mayo de 1947), citado por Gabriela Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950* (México: INAH, 2016), 308-309; Pulido Llano, 53-67, también describe algunos ejemplos de cómo la dicotomía entre lo femenino y lo masculino marcó "la moral y la mentalidad con la que se exhibió el deber ser urbano" durante la época.

[94] Koselleck, 104; Lilian Briseño Loyo muestra las formas en que se asentó durante el Porfiriato la necesidad de crear moralmente al mexicano que requería la nación liberal, *La moral en acción. Teoría y práctica durante el porfiriato*, *Historia Mexicana* núm. 218 (octubre-diciembre, 2005); Salvador Sigüenza Orozco desarrolla las maneras en que el proyecto educativo posrevolucionario se apropió de la misión civilizatoria y estableció "las normas fundamentales para la integración" nacional. *Héroes y escuelas. La educación en la Sierra Norte de Oaxaca (1927-1972)* (México: INAH, IEEPO, 2007), 30-31.

Posgrado en Historiografía

absorberlas en torno a la fuerza centrípeta del Estado. Particularmente, se practicó un acercamiento pragmático con la Iglesia católica que permitió también su integración, junto con diferentes facciones de derecha, al Estado expandido. El énfasis en la moralidad que caracterizará la discusión de la esfera pública a partir de la segunda mitad de los años cuarenta permitirá cohesionar al Estado expandido y excluir a los grupos radicales de izquierda (el Partido Comunista Mexicano fue declarado ilegal en 1951), usualmente etiquetados como "ajenos a la realidad nacional" o, popularmente, como "sediciosos", "indecentes" o "revoltosos", finalmente, inmoderados y carentes de la urbanidad necesaria para formar parte activa de la sociedad del proyecto desarrollista.

La preeminencia de la agenda moral de la Iglesia católica se recuperó a lo largo de la década de los años cuarenta, luego de que las dos décadas previas sufriera los embates anticlericales desde el Estado, el aislamiento político luego de la guerra cristera y la agitación social y cultural del cardenismo. La estrategia conciliadora del Arzobispo Primado de México Luis María Martínez y el cultivo de sus vínculos personales con los sectores político y empresarial permitió que la Iglesia recuperara un papel social relevante a partir del sexenio de Ávila Camacho. Como detallo en el capítulo 4, las campañas moralizadoras de los grupos seglares ligados al episcopado mexicano (y articulados en torno a la Acción Católica Mexicana) fueron tomando fuerza en forma proporcional a la permisividad propiciada por el desarrollo urbano y la modernización de la sociedad.

La lógica eclesial –nutrida por un pensamiento conservador en buena parte compartido por los sectores medios, incluida la burocracia gubernamental– indicaba que "un México fuerte tenía que ser un México católico, pues civismo y catolicismo iban unidos". La cooperación entre el Estado y la Iglesia se estableció a partir de esta idea nacionalista común. El delegado apostólico del Vaticano nombrado en 1949, Guillermo Piani, sintetizó el acuerdo en su descripción del país y su dirigencia: "Se me figura en estos instantes ver a México como un majestuoso navío […] decorado con los colores nacionales, atravesando el océano del progreso y la civilización […]. En el puesto de mando se yergue el experto capitán, el jefe de la Nación, el Presidente de la República […]. Bajo su mando y dirección México avanza en la trayectoria de la prosperidad".[95]

El presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) ratificó la urgencia moralizante del régimen como condición para alcanzar el progreso: "Si deseamos conquistar plenamente nuestra madurez económica y política, y pretendemos alcanzar una cultura amplia y duradera, debemos erigir, en paralelo esfuerzo, toda una estructura moral: confianza, rectitud, optimismo y fe en el digno fruto del trabajo honrado".[96] El afán presidencial, asimismo, obedeció a una estrategia para reconstruir el prestigio afectado por "una masculinidad de prácticas libertinas en lo económico y lo sexual, con la que se identificaba a Alemán y sus colaboradores". La campaña moralizadora

[95] Ricardo Martínez, "Hay que sostener la idea de patria", *Cultura Cristiana* núm. 16 (17 de marzo de 1941), citado por Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia católica en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 105; *Novedades*, 3 de noviembre de 1949, citado por Blancarte, 111.
[96] "III Informe de gobierno" (1º de septiembre de 1955), *Informes presidenciales. Adolfo Ruiz Cortines*, 91.

Posgrado en Historiografía

ruizcortinista buscaba sacudirse las estelas de corrupción dejadas por la administración anterior y, en última instancia, consiguió consolidar la idea de que la figura presidencial "ejercía el papel de padre, papel que resultaba cumplido a cabalidad si se le miraba con las características de la 'masculinidad honrada': honesto, trabajador, austero, comprometido con su familia".[97]

Si bien durante este sexenio el Estado expandido se concentró en aplicar los estándares morales delineados durante la década previa, la práctica hizo evidentes las grietas en aquel acuerdo: "con una izquierda golpeada duramente y una derecha débil y sin arraigo, la Iglesia podía considerarse como la única fuente de poder autónoma, con una doctrina propia, capaz de contraponerse al Estado".[98] La oposición clerical a toda forma de "corrupción de la sociedad", incluido el liberalismo estatal, tuvo una escenificación protagónica en el terreno de los medios.

Decencia y comunicación de masas

El acuerdo entre el Estado y la Iglesia se concentró en el objetivo de fomentar la moralización; para lograrlo se apoyaron con iniciativas complementarias para condenar y perseguir ciertas aficiones públicas, formas de hablar y de vestir, y procuraron desarrollar protocolos coincidentes para gestionar la visibilidad de los bienes simbólicos producidos para la comunicación masiva. La meta era parte fundamental de la agenda católica cuya larga historia de vigilancia y censura de los medios, así fuera testimonial, sirvió para consolidar su campaña moralizadora lanzada en 1951 –"el último esfuerzo antimodernista de la jerarquía católica mexicana antes del Concilio Vaticano II"– que era una dura crítica contra la división entre las normas morales y la vida cotidiana propiciada por la modernidad liberal.[99]

El Estado resistió el mensaje antiliberal y contuvo a la Iglesia en temas clave (como el mantenimiento férreo de los artículos constitucionales anticlericales) pero favoreció su cruzada moralista en la medida en que con esto lograba alcanzar otro tipo de objetivos. La Guerra Fría reconfiguró los vínculos hemisféricos y presionó las relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos, las cuales durante la década de los cuarenta se habían esmerado en desarrollar un plan de "Buena Vecindad". A partir de 1950, "la ideología determinaría la diplomacia pública y privada de Washington" y ésta exigía una completa alineación cultural con los valores y los objetivos políticos norteamericanos. En el juego de los contrapesos, el Estado mexicano se valió de la jerarquía católica mexicana –el Vaticano coincidía con Washington en su anticomunismo– como intermediario con la esfera pública, para cumplir esta necesidad geopolítica sin comprometer su posición formalmente distanciada con la compleja agenda norteamericana.[100]

---

[97] Sara Minerva Luna Elizarrarás, "Enriquecimiento y legitimidad presidencial: discusión sobre identidades masculinas durante la campaña moralizadora de Adolfo Ruiz Cortines", *Historia Mexicana* núm. 251 (enero-marzo, 2014), 1384, 1416.

[98] Blancarte, 112.

[99] Laura Pérez Rosales, "Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta", *Historia y Grafía* núm. 37 (julio-diciembre, 2011), 83; Blancarte, 127.

[100] Seth Fein, "Proyectando la relación especial: México-Estados Unidos durante la Guerra Fría", en *¿Somos especiales? Las relaciones de México y Gran Bretaña con Estados Unidos. Una visión comparada*, coordinado por Rafael Fernández de Castro et al. (México: ITAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006), 121. La presión estadounidense para firmar un tratado

Posgrado en Historiografía

En marzo de 1948 un decreto presidencial estableció la misión pública de "prestar la mayor eficacia posible a la represión de la circulación y del tráfico de las publicaciones obscenas"; se trataba de la adhesión del país a una convención internacional sobre el tema, vigente desde 1910. La tardía intención más bien parece encaminada a crear un aparato legal que estrechara más los límites de la libertad de expresión en un año en que los casos de corrupción gubernamental y la crisis económica (incluida una devaluación cercana al cien por ciento) afectaron la percepción de la opinión pública, seguida de cerca por agentes encubiertos en las calles de la ciudad de México que concluyeron que la población "está perdiendo el respeto por los altos funcionarios".[101]

Si bien, a ojos clericales títulos dedicados a la nota roja, como *Policía*, *Nota Roja* o *Crimen*; al melodrama sensacionalista, como *Pepín* y *Chamaco*; o con imágenes de mujeres semidesnudas, como *JaJa* o *Vea,* eran consideradas, en la misma proporción, "difusoras de la criminalidad, la degeneración moral y el vicio",[102] los blancos de la campaña gubernamental fueron mayormente revistas, historietas y carteles impresos de manera informal dirigidos a los públicos más populares. Algunas de estas publicaciones eran expresiones satíricas de un malestar social que también se reflejaba en chistes y canciones compartidas de boca en boca; la obscenidad perseguida se refería sobre todo al uso del lenguaje cotidiano, como el usado en un cáustico verso alusivo al presidente y a tres empresarios acusados de corrupción:

Los ahuehuetes ladrones
Parra, Pasquel y Parada
son purititos cabrones
e hijos de la chingada.
Roban al pueblo sufrido,
llevando putas al jefe,
quien después de haber cogido
Les agradece y protege.[103]

---

de cooperación militar para "defender la democracia" y su negativa a establecer un plan de apoyo económico regional, las deportaciones masivas de braceros y el golpe de Estado contra el gobierno de Guatemala son algunas muestras de la "situaciones difíciles" que atravesaron las relaciones diplomáticas durante el periodo, Josefina Zoraida Vázquez y Lorenzo Meyer, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 192-199. Pérez Rosales, 97-105, describe con detalle el avance en México de la agenda censora de la Iglesia católica, la cual en 1958 se declaró abiertamente anticomunista. El Papa Pío XII destacó que la misión de la Iglesia consistía en "proteger a sus hijos en el maravilloso camino del progreso de las técnicas de difusión", entre otras cosas, amenazado por "el comunismo ateo", pues en los países donde éste se impone "los medios audiovisivos [sic] son usados hasta en las escuelas para propaganda contra la religión". *Carta Encíclica Miranda Prorsus*, 8 de septiembre de 1957. Esta preocupación por la influencia audiovisual perniciosa tomó fuerza luego del final de la Segunda Guerra Mundial, en paralelo al incremento en las hostilidades entre Estados Unidos y la Unión Soviética. En 1947, el Vaticano reactivó la Organización Internacional del Cine, creada en 1928 pero casi inactiva, para realizar congresos para la clasificación moral del cine. Gregory D. Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), 287.

[101] "Convenio Internacional para la Represión de la Circulación y del Tráfico de las Publicaciones Obscenas", *Diario Oficial* (11 de marzo de 1948), 2-7. Memorándum de julio de 1948, citado por Smith, "The Year Mexico Stopped Laughing", 113.

[102] "Campaña Nacional para la Moralización del Ambiente. Lo que dicen los otros", *Christus*, núm. 194 (1º de enero de 1952), citado por Pérez Rosales, 102.

[103] Smith, 114-115.

Estas expresiones populares de descontento también eran un poderoso amplificador de la esfera pública, de allí que la estrategia del Estado años se enfocó en controlar el uso de un lenguaje directo y llano, y predisponer al uso de uno críptico y sugerido, como el que proliferaba en los periódicos nacionales, en particular entre los columnistas políticos.

La campaña moralizadora de la Iglesia incluyó, desde los años treinta, una multiplicación de sus propios medios para crear opinión en la esfera pública (Figura 4). En 1953 realizaron el Primer Congreso Nacional de Cultura Católica, un inusual foro para mostrar su fuerza simbólica. Convocado para "estudiar diversos temas relacionados con la 'la cultura', desde educación hasta radio, cine y televisión, permitió, por la vaguedad del concepto, la expresión de la relativa diversidad de posiciones del catolicismo mexicano". En el encuentro se aseguró que, además de las publicaciones propias con altos tirajes distribuidos en las parroquias, 179 periódicos estaban registrados como integrantes de la Asociación Nacional de Buena Prensa, uno de los brazos seculares del episcopado; a finales del sexenio las publicaciones sumaban 321.[104]

Figura 4. "A la mala prensa hay que oponerle la buena prensa, León XIII", publicaciones del episcopado mexicano, revista *Acción femenina* (abril de 1939).

La totalidad de los grandes diarios nacionales era pro católico, aunque todos participaron en el juego de simulaciones frente a los puntos encontrados de las agendas de la Iglesia y el Estado. Apoyaron sin cortapisas la campaña nacional de moralización pero concentrándose en la condena de las prácticas inmorales, sin profundizar en la crítica al liberalismo. En conjunto, participaron de la creación de una imagen mediada de decencia y respetabilidad, moderna y católica al mismo tiempo. Su estructura corporativa expresa muy bien este equidistante *modus vivendi*; todos controlados por élites conectadas a grupos de poder político y económico.

[104] Blancarte, 143; Pablo González Casanova, *La democracia en México* (México: Era, 1975), 54.

Posgrado en Historiografía

El caso de *Excelsior* es un buen ejemplo. Organizado como cooperativa de trabajadores desde 1932, a finales de los cuarenta se había consolidado como el diario más importante del país, una boyante "fraternidad cooperativa" bajo el rígido control del gerente Gilberto Figueroa, responsable único de las finanzas, y del director Rodrigo de Llano, cacique a cargo de todo lo publicado en sus páginas. Esta estructura vertical se mantuvo atenta a las necesidades de difusión de todos los grupos de poder del país, incluida la Iglesia y su campaña moralizadora, hasta la muerte de ambos personajes en 1963.[105]

La Legión Mexicana de la Decencia, otra de las organizaciones seculares de la Iglesia, fue uno de los puntales de la campaña moralizadora, como se describe detalladamente en el capítulo 4. Su principal actividad consistía en la publicación de una hoja de circulación parroquial titulada *Apreciaciones* en la que clasificaba las películas estrenadas en los cines mexicanos para "orientar la conciencia de los católicos". Ya en los cuarenta, reconocida oficialmente ante notario público, se dedicó también a denunciar ante la Secretaría de Gobernación las películas ofensivas a su idea de pudor, decencia y buenas costumbres. En los cincuenta sofisticó su trabajo de cabildeo e influyó por tres vías en las instancias gubernamentales de supervisión: a través de la presión en la prensa; enfrascándose en litigios legales contra espectáculos y publicaciones inmorales; y vinculándose personalmente con los funcionarios gubernamentales encargados de las tareas de supervisión.[106]

La naciente televisión fue uno de los blancos preferidos de las campañas moralizadoras. La LMD exigió en la prensa "el máximo rigor en la TV", pues a diferencia del cine dentro de los hogares no hay nadie que vigile que los programas para adultos efectivamente no alcancen a las "mentes infantiles", por tanto, demandaron la supresión de "los besos en todas las transmisiones". En sintonía con esta preocupación, la Dirección de Cinematografía estableció un segundo proceso de supervisión para las películas antes de su transmisión televisiva.[107]

Presionados por las restricciones gubernamentales y la presión censora, los tres empresarios con concesiones de televisión no consiguieron consolidar sus respectivos proyectos; en 1955 calculaban una perdida conjunta de siete millones de pesos. La solución, negociada durante meses, fue la fusión de las compañías para formar una nueva que controlara las tres frecuencias: Telesistema Mexicano, propiedad conjunta de Azcárraga y O'Farrill (además de la participación

[105] Arno Burkholder de la Rosa, "Construyendo una nueva relación con el Estado: el crecimiento y consolidación del diario *Excélsior* (1932-1968)", *Secuencia* núm. 73 (enero-abril de 2009), 87-104.
[106] En 1959 la LMD compiló los boletines en *Apreciaciones. Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia de 1931 a 1958* (México: LMD, 1959); el último boletín de la LMD se publicó en 1964. La LMD se fundó a imagen de su referente norteamericano, la Legion of Decency que había logrado sintetizar un código de censura apoyado por todos los productores de Hollywood desde 1933. El complejo proceso de implementación del código de censura redactado por el jesuita Joseph Lord y por William Hays, presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, es desarrollado por Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Akal, 2012); Guillermo Zermeño, "Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960", *Historia y Grafía*, 8 (1997), 87; Pérez Rosales, 107-108.
[107] *Excelsior*, 28 de octubre de 1954, citado por Hernández Lomelí, 163-165.

Posgrado en Historiografía

disimulada de Miguel Alemán). Con la autorización tácita del gobierno de Ruiz Cortines, la concentración monopólica de la televisión permitió un vínculo más directo entre el medio y el Estado para normar su desarrollo e impulsar su crecimiento, con inversión pública, más allá de las ciudades más pobladas.[108]

El cine fue también escenario de una disputa simbólica cuyos efectos contribuyeron en su prolongada decadencia. La campaña nacional de moralización fue abrazada, con altibajos, por las convicciones conservadoras de empresarios y trabajadores, pero también fue impuesta a golpe de nuevas restricciones. Luego de un lustro de gozoso regodeo en temas prostibularios a ritmo de música afrocaribeña, en 1953 el género de rumberas prácticamente desapareció, presionado por una reforma legal que amenazó con vetar la exportación de este tipo de películas. El resultado fue una multiplicación de los melodramas enfocadas en promover la unidad familiar y nacional, y mostrar las consecuencias del pecado.

La industria cinematográfica recupero cierto dinamismo, impulsado por la inversión estatal a través del Banco Nacional Cinematográfico, reformado en 1953 para ampliar su capital e integrar a los productores cinematográficos como accionistas de las distribuidoras que reorganizó o constituyó para comercializar las películas nacionales en México, Latinoamérica y el resto del mundo; estas distribuidoras concentraron el dinero fresco que se dirigía a la producción bajo el concepto de "anticipos" por las películas. Esta política, conocida como "Plan Garduño" por el apellido del director del banco Eduardo Garduño, se concentró particularmente en el impulso al "cine de interés nacional" y al "cine de elevada calidad" (un par de conceptos difusos, maleables y a menudo intercambiables según las necesidades de representación del Estado), representado por producciones de altos presupuestos, fotografía en color y difícil recuperación en taquilla.

Los problemas financieros, sin embargo, no se disiparon. El costo promedio de producción por película casi se duplicó durante el sexenio de Ruiz Cortines (de 694 mil pesos en 1952, a un millón 175 mil en 1958), afectado por una inflación acumulada de 41.86 por ciento; los ingresos por exhibición mantuvieron un crecimiento moderado, pero en gran medida por el aumento constante en el número de asistentes al cine por el congelamiento del precio de las entradas a partir de 1953.[109] La lógica estratégica del Estado hizo del cine un entretenimiento subsidiado por dos industrias: la de la producción cada vez más acotada por el sistema censor y por las condiciones de mercado para reducir sus costos y la calidad de sus productos simbólicos; y la de la exhibición, controlada por un monopolio con la capacidad de imponer sus reglas a los productores nacionales y favorecido por Hollywood en su campaña de recuperación total de los mercados latinoamericanos.

[108] Hernández Lomelí, 165-170.
[109] Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: Edición de autor, 1964), 32, 58-60.

Posgrado en Historiografía

V. Hegemonía inestable y crisis de representación

En la segunda mitad de los años cincuenta ya era innegable la adhesión de la cultura urbana mexicana a un proceso de transición iniciado al final de la Segunda Guerra Mundial en los países occidentales. Este cambio implicó una redefinición de las maneras en que las personas experimentan la vida cotidiana: se equipara la cualidad de consumidor a la de ciudadano y se configuran nuevas formas de recordar el pasado, en gran parte vinculadas a la pertenencia a una sociedad mediada que trasciende los límites de lo nacional.[110] Las contradicciones entre este proyecto transnacional y el nacionalismo posrevolucionario como ideología de identificación del Estado expandido se expresaron de múltiples formas y en conjunto revelaron la tensión creciente entre una idea remediada de modernidad y los propios límites del Estado modernizador. Dicha tensión desembocó en un cuestionamiento creciente de la hegemonía estatal, de sus métodos de negociación con la esfera pública y de sus formas premediadas de representación de la memoria colectiva.[111]

La idea de "sociedad mediada" alude a la centralidad de los medios masivos y a las maneras en que estos establecen un "proceso fundamentalmente dialéctico, aunque desigual, […] en la circulación general de símbolos en la vida social". La presencia creciente de libros, periódicos, revistas, historietas, panfletos y demás impresos, así como del cine, la radio y la emergente televisión implicó diálogos y graduales cambios culturales que, al mismo tiempo transformaron las condiciones para las posteriores producción y consumo medial. Los medios, ya consolidados en su estructura y en su vigilancia desde el Estado expandido, facilitaron que los "cambios profundos en la sensibilidad y la subjetividad" derivados de los procesos de modernización participaran de una memoria premediada, es decir, la que se monta a partir del entrecruce entre la narrativa histórica del nacionalismo, los valores emergentes de la modernidad transnacional y, específica aunque no únicamente, el proyecto geopolítico estadounidense.[112]

Las remediaciones del proyecto transnacional estadounidense y su doctrina del "Mundo Libre" ganaron ubicuidad en la posguerra y demostraron ser poderosamente influyentes entre los

---

110 Gary R. Edgerton, "Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether", en *Television Histories. Shapping Collective Memory in the Media Age* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2001), 13.

111 Ann Rigney, *Remediation* (Network in Transnational Memory Studies, 2017), https://www.youtube.com/watch?v=L0vfAVLFFPA, propone el concepto de "remediación" para identificar las recurrencias de una misma idea mediada, las que crean memorias a fuerza de ser repetidas; Astrid Erll, "Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the 'Indian Mutiny'", en *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (Berlín: Walter de Gruyter, 2009), desarrolla el concepto de "premediación" para identificar el proceso de mediación que aprovecha ciertos esquemas cognitivos de la cultura mediada para desarrollar patrones de representación, en el caso que analizamos, representaciones útiles a los intereses del presente de un conjunto de actores del sistema censor que gestiona la visibilidad.

112 Nick Couldry, "Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling", *New Media Society* 10 (2008), 380-381. Couldry cita la definición de "mediación" de Roger Silverstone y matiza la idea de una dialéctica por la forma en que los medios se organizan, sujetos a "una larga construcción histórica que legitima concentraciones particulares de recursos simbólicos en centros institucionales"; Jesús Martín Barbero, "Pistas para entrever medios y mediaciones", en *Signo y pensamiento* núm. 41 (julio-diciembre, 2002), 18-19, ubica la praxis comunicativa entre la lógica de la institucionalidad que estructura a los medios y la de la socialidad que congrega a los receptores que hacen uso social de los medios.

Posgrado en Historiografía

sectores medios que comenzaban a poblar las urbes latinoamericanas. Un buen ejemplo de esa estrategia comercial, diplomática y, finalmente, hegemónica lo aporta *Selecciones del Reader's Digest*, revista que desde inicios de los años cuarenta comenzó a publicar –con apoyo de la OCIAA– una versión en español en un creciente número de países; con su estrategia de ofrecer a sus lectores "visiones simplificadas de problemas complicados", *Selecciones* consiguió establecer un "vínculo directo y accesible a una prensa claramente ajena que ponía al lector al día con las historias de un mundo globalizado y lo interpelaba como parte de una 'comunidad' de lectores 'parecidos' en todo el mundo". Para 1964, *Selecciones* tiraba 200 mil ejemplares en México y tenía "una circulación en la provincia seis veces mayor que el diario mexicano de mayor circulación". De igual forma, en 1965, Pablo González Casanova llamaba la atención respecto a "la influencia directa de la prensa norteamericana en México", pues "las fuentes de abastecimiento de noticias internacionales en los principales diarios son predominantemente norteamericanas", con un sesgo marcadamente anticomunista. [113]

Otro caso interesante fue el de la disputa simbólica entre el Consejo Mundial por la Paz y el Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC). El primero fue una iniciativa soviética que, a finales de los cuarenta, hizo concurrir en México a la vieja intelectualidad de izquierda (entre otros: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Vicente Lombardo Toledano, Frida Kahlo, Narciso Bassols, Efraín Huerta, Martín Luis Guzmán, Emilio Fernández y el mismo Lázaro Cárdenas) en torno al "pacifismo internacionalista impulsado desde Moscú", con una "fuerte carga antiimperialista". En respuesta, el CLC comenzó operaciones en Latinoamérica en 1954 con actividades más discretas pero estratégicas para el futuro. La iniciativa estadounidense buscaba atraer "voces locales 'auténticas'" (como las de Alfonso Reyes y Octavio Paz) y también formar nuevas, para influir en la opinión pública transnacional.[114] Su actividad más fructífera en México fue el mecenazgo realizado durante más de una década por el Centro Mexicano de Escritores, espacio en el que se curtieron varios de los autores más destacados e influyentes de los siguientes años, como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Ricardo Garibay y Vicente Leñero. Entre suspicaz y deslumbrado, Novo aporta una buena descripción del Centro en 1955:

> Miss [Margaret] Shed es la directora del Centro Mexicano de Escritores. Es ella quien ha administrado las becas disfrutadas desde hace años por jóvenes que en vez de un empleo en el gobierno, o unas colaboraciones en el periódico para ayudarse a vivir mientras escriben la obra maestra, gestionan y aceptan el auxilio de la liberalidad en dólares de estos próvidos Estados Unidos que poseídos por el impulso del Salvation Army, lo mismo salvan pueblos que regalan

[113] Lisa Ubelaker Andrade, "La revista más leída del mundo. *Selecciones del Reader's Digest* y culturas de la clase media, 1940-1960", *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, núm. 5 (2014), 24, 26. González Casanova, 77-80. Un vistazo a periódicos nacionales, como *Excelsior, El Universal* y *Novedades*, de finales de los cincuenta y los sesenta da cuenta de la preeminencia de las notas internacionales a partir de los cables de la Asociated Press, agencia particularmente concentrada en alertar sobre la "amenaza roja" y la "invasión comunista".

[114] Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano* (México: El Colegio de México, 2022), 130-132. Patrick Iber, *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America* (Cambridge: Harvard University Press, 2015), 14. Iber señala que el Congreso por la Libertad de la Cultura fue "lentamente desmantelado después de las revelaciones, en 1967, de que había sido largamente financiado por la CIA".

Posgrado en Historiografía

> vacunas Salk, o montan en el Insurgentes un *Chin-Chun-Chan* de lujo para que nos demos un quemón de cómo hay que hacer las cosas, con harta lana, sin pobrezas; o pensionan por doce meses a dramaturgos jóvenes y los emulsionan a discutir en mesas redondas los problemas del escritor, o a leerse.[115]

Los medios y las mediaciones demostraban ser una arena central de la disputa de la Guerra Fría, que en el caso norteamericano tenía un claro objetivo estratégico: conformar una ideología de identificación (identidad, valores, hábitos de consumo y referencias culturales) para una comunidad transnacional. El ideal de modernidad se fue moldeando en un intercambio múltiple entre los intereses heterogéneos de los sectores medios globales y las necesidades geopolíticas estadounidenses y de otros actores globales, que se reflejaron en múltiples incentivos para crear condiciones para una producción cultural tan afín como fuera posible.

La influencia francesa también fue muy relevante durante la posguerra. La diplomacia cultural fue clave para la reconstrucción del prestigio de Francia y para apuntalar su posición que defendía "un camino moderado entre el capitalismo estadounidense y el socialismo soviético", siempre "dentro de la Alianza Occidental de naciones capitalistas liderada por Estados Unidos" pero con una retórica muy popular para los países de América Latina, la de la "independencia nacional" como "tercera vía" frente las presiones de alineación geopolítica. El cine fue clave para la estrategia francesa, y Latinoamérica uno de sus campos de acción más decisivos. Organizaciones como la Fédération Internationale des Ciné-clubs impulsaron y apoyaron la creación de espacios alternativos para la exhibición cinematográfica, "incluyendo sociedades de películas y archivos que las nutrieran", en toda Latinoamérica, y fomentaron la autopercepción de los cinéfilos de la región, más que como productores culturales, "como sofisticados consumidores" de un legado fílmico abrumadoramente conformado por películas europeas, mayormente francesas, y estadounidenses.[116]

El Estado mexicano también participó de la premediación de la memoria, quizá en un intento por eludir el desgaste del nacionalismo como ideología de identificación, a través de la insistencia en su vinculación con la idea de modernidad. El presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) aludió a una idea de nación que conjuga "el sentido de nuestra historia nacional con los ideales que norman nuestra vida moderna emanados de la Revolución Mexicana".[117] Para cualquier observador era evidente la creciente identificación urbana con ese "catálogo de costumbres y reflejos condicionados por las mitologías allá tras lomita o allá tras la migra", es decir, la modernidad remediada que tendía a establecer como ideal un cierto estilo de vida de los sectores medios estadounidenses. Para inicios de los sesenta, la misma identidad nacional parecía en proceso de "americanización" y el nacionalismo de Estado era considerado por algunos sectores

[115] Salvador Novo (2 de julio de 1955), *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines* (México: Conaculta, 1996), 112.
[116] Rielle Navitski, Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965 (Oakland: University of California Press, 2023), 7-14.
[117] "V Informe de Gobierno" (1° de septiembre de 1963), *Informes presidenciales. Adolfo López Mateos*, 321.

Posgrado en Historiografía

de la esfera pública una "cortina del nopal"; un proceso dialéctico que encuentra en la paradoja el motor del cambio cultural que precipita.[118]

El aniversario cincuenta de la Revolución Mexicana mostró en términos metafóricos el complicado mantenimiento del acuerdo hegemónico en torno a una cada vez más difusa ideología de identificación y consentimiento. En medio de conflictos cada vez más visibles con grupos de obreros y campesinos, y el resurgimiento de una izquierda militante en el país, inspirada por la revolución cubana y los movimientos de liberación nacional en el resto del continente, el régimen trató de premediar retóricamente los conceptos de *revolución* y *orden*.

> En medio del fragor de la lucha, el pueblo acometió la obra de trazar y de construir un nuevo orden social: el *orden revolucionario*. Una vez más debo decir que el concepto de orden *no es opuesto* a la idea de Revolución; por el contrario, el orden nuevo *es requisito* para la obra revolucionaria. Ciertamente hay quienes no aceptan orden alguno, ni respetan normas, pero ellos tampoco podrían realizar una revolución verdadera.[119]

A la vieja idea de Revolución le sustituye la de "orden revolucionario", expresión que denota una crisis profunda de representación, recogida y expresada de varias maneras en los bienes simbólicos de la época. Por un lado, el Estado impulsó un intento de resurgimiento del nacionalismo que tuvo su culminación simbólica en el monumental Museo Nacional de Antropología, el cual "atestigua la magnitud de nuestro homenaje para las civilizaciones interrumpidas" que perduran en la "permanencia de ciertos hábitos, vivos aún en las tradiciones de numerosas comunidades de la República". El discurso inaugural del secretario de Educación Jaime Torres Bodet plantea el objetivo simbólico del recinto: extraer de la "voluntad de conciliación patriótica" la misión internacional de ser "un puente histórico entre las tradiciones americanas precolombinas y las tradiciones europeas del orbe mediterráneo. […] [U]n puente de verdad, de concordia y de paz entre los pueblos que ven a la aurora antes que nosotros y los pueblos que, después de nosotros miran nacer el sol".[120]

En contraposición a este discurso premediados de clara supeditación de lo nacional a los valores de la modernidad, en sintonía con el consenso dentro de la esfera pública, el mismo Estado mantuvo e incluso endureció sus mecanismos hegemónicos, apoyándose en los sectores más

---

[118] Carlos Monsiváis, "Cómo se dice OK en inglés (de la americanización como arcaísmo y novedad)", en *La americanización de la modernidad*, coordinado por Bolívar Echeverría (México: Ediciones Era, UNAM, 2004); José Luis Cuevas, "Cuevas, el niño terrible vs. Los monstruos sagrados", suplemento *México en la Cultura*, *Novedades* (8 de abril de 1958), el texto luego se tradujo al inglés y más tarde se volvió a publicar en español en *Cuevas por Cuevas* (México: ERA, 1965). Según su autor (1988), se trataba de un "artículo anticonformista, en contra de la llamada Escuela Mexicana de Pintura y del nacionalismo feroz que ejercían los intelectuales de la época". La misma frase citada es un buen ejemplo de remediación de la memoria colectiva: "El título de *La cortina del nopal* se popularizó pronto e incluso fue usado con cierra frecuencia en publicaciones norteamericanas cuando querían referirse al nacionalismo latinoamericano".

[119] "II Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1960), *López Mateos*, 106. Cursivas mías.

[120] Citado por Ana Sofía Rodríguez y Luciano Concheiro, "La inauguración del Museo Nacional de Antropología e Historia", *Nexos* (19 de septiembre de 2014). https://larotativa.nexos.com.mx/?p=813

Posgrado en Historiografía

tradicionales tanto dentro del Estado (el ejército, el PRI y sus organizaciones corporativas) como en su espacio expandido (la Iglesia, los cacicazgos regionales, los medios de comunicación). Dicho endurecimiento –palpable en represiones focalizadas contra obreros (movimiento ferrocarrilero), campesinos (asesinato del líder morelense Rubén Jaramillo) e incluso sectores medios (movimientos magisterial y médico)– se justificó con un discurso que insiste en establecer como único horizonte de expectativas la idea, ya arcaica para este momento, de lo nacional:

> Es inaplazable nuestra decisión de moralizar los ambientes y las actuaciones públicas y políticas del país. México vive con rapidez e intensidad la presente etapa de su historia, y quienes lo servimos desde el Gobierno, o fuera de él, debemos ajustar nuestro trabajo y conducta a las exigencias de la nación.[121]

Medios y mediación censurada

La estabilidad alcanzada en los vínculos entre la prensa y el Estado durante las dos décadas previas comenzó a mostrar desgaste al iniciar la de los años sesenta; detrás de la uniformidad del panorama político mediado por la prensa se asomaba con cotidianidad una crítica puntillosa, incluso sofisticada, desde las profundidades de las páginas culturales. Para entonces se había consolidado una nueva generación de intelectuales formada por la influencia transnacional descrita, que enarbolaba la idea de una ruptura con los valores del nacionalismo oficialista y que se había establecido en las páginas de los suplementos culturales dirigidos por Fernando Benítez. La prensa cultural de la época se caracterizó por un acercamiento a la actualidad desde la cultura, pero con un lenguaje suficientemente accesible para un lector no especialista. La trayectoria de Benítez en el periodismo cultural inició con la *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional* (1947-1948) y siguió con *México en la Cultura* de *Novedades*, donde asentó su estilo y estableció un exitoso modelo de discusión pública entre 1949 y 1961. En sus páginas, Octavio Paz aludió por primera vez a la idea de una "generación de la ruptura" para referirse a las voces discordantes que proponían vías alternas a las establecidas por el Estado expandido: "este nuevo grupo [al que pertenece Rufino Tamayo] tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica *sin ideología* y sin negar el legado de sus predecesores. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos". La alusión de Paz a una supuesta falta de ideología en el arte figurativo abstracto muestra hasta qué punto el discurso del CLC había permeado entre la intelectualidad latinoamericana.[122]

El final de *México en la Cultura*, en 1961, de hecho se debió a un conflicto indirecto con el Estado. Benítez y la nueva intelectualidad manifestaron su apoyo a los movimientos sociales, como la huelga ferrocarrilera o la resistencia jaramillista, y su entusiasmo por el triunfo de la revolución cubana, lo que generó fricciones permanentes con el director de *Novedades*, el veterano político Ramón Beteta, y por ende con el dueño Miguel Alemán, hasta desembocar en la renuncia de Benítez y con él de toda su plantilla de colaboradores. El grupo, al cabo de un año se estableció

[121] "I Informe de Gobierno" (1º de septiembre de 1959), *López Mateos*, 42-43.
[122] Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", *México en la cultura*, *Novedades* (21 de enero de 1951), cursivas mías.

Posgrado en Historiografía

en *Siempre!*, la revista que José Pagés Llergo había fundado después de su propia salida de *Hoy*, también por presiones del todavía presidente Alemán.

El nuevo suplemento de Benítez, *La Cultura en México*, sería una de las tribunas más influyentes para expresar una discusión pública que, sobre todo, era expresiva de los cambios dentro de la esfera pública. La recepción de los bienes simbólicos mediados fue revolucionada por una nueva forma de vincularse con ellos: la intromisión televisiva en el entorno íntimo, el surgimiento de una fervorosa cinefilia, el entusiasmo juvenil por los ritmos y los cantantes norteamericanos de moda, la celebridad precoz de un puñado de jóvenes escritores. El público, por lo menos el urbano, se involucró en una nueva manera de vivir la medialidad. Al fenómeno se le dio el nombre de "cultura de masas", aludiendo a un presente en el que "todos los fenómenos de comunicación –desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad– aparecen dialécticamente conexos".[123]

En el terreno del cine, la discrepancia entre modernidad y nacionalismo había favorecido la visibilidad pública de los espectadores, por lo menos de una parte ubicada entre los sectores medios urbanos que elaboró un discurso crítico de la actuación del sistema censor, a partir del diagnóstico de una inferioridad esencial del cine producido en México, y de la reivindicación de un valor moderno tan elemental como problemático para el discurso del nacionalismo estatal: la libertad de expresión.

Dicho discurso crítico dejó claro que para ciertos segmentos de los sectores medios el problema era de índole dicotómica, para ser auténticamente *modernos* había que sacudirse la remediación nacionalista:

> El cine mexicano nunca fue un arte, pero bien pudo ser una interesante artesanía. No trabajaba el mármol único de las grandes creaciones, pero nada le impedía crear transitorias pero bellísimas figuritas de barro. Pero como se quedó en artesanía pobre, se dedicó al trabajo uniforme de los alfareros modernos y repelió las posibilidades del alfarero con ideas, con deseos de hacer piezas únicas. […] El hecho es que, ahora sí, y por lo visto "para los restos", México, cinematográficamente hablando, queda en su sitio de alfarero que puede hacer cazuelas feas y sin adornos, para calentar apenas los frijoles de la indigencia cultural.[124]

La metáfora de la alfarería fue remediada en múltiples ocasiones en las siguientes décadas para expresar la minusvalía del cine mexicano frente al realizado en el extranjero, en un eco del discurso económico del desarrollismo, siempre mirándose al espejo transnacional para certificar el atraso en vías de ser superado. Con una postura similar, si bien con un discurso mucho más

[123] Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Lumen, 1999), 34. Para Eco, la masificación afecta incluso a la misma idea de Cultura, un conflicto ante el que "los hombres de cultura" *deben* plantearse la gran tarea de "elaborar una nueva imagen del hombre en relación al sistema de condicionamiento; un hombre no liberado *de la* máquina pero 'libre en relación a la máquina'".
[124] Fausto Castillo, "Inocentes, pero… ¿cuáles?", columna "Los dinosaurios" (*El Día*, 27 de diciembre de 1964).

Posgrado en Historiografía

desarrollado, los jóvenes intelectuales reunidos en torno a la revista *Nuevo Cine* –publicada entre 1961 y 1962– pugnaban por "un plan de renovación" para "la superación del deprimente estado del cine mexicano". Su crítica iba encaminada a descalificar al conjunto de los bienes simbólicos creados por la industria fílmica nacional, por considerarlos, "salvo excepciones", "corrientes", "de pésima calidad", cuando no de plano "excrementicios", y fijar la idea de la renovación como la única posibilidad de salvación; en su postura dejaban en claro que la nueva generación de cinéfilos contaba con un nivel más elevado, por moderno, para realizar un "nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza".[125] Este enaltecimiento de su propia sensibilidad como clave para *salvar* al cine, sin embargo, no se libraba de una paradójica realidad por ellos mismos reconocida:

> El público, desgraciadamente, ha respondido entusiastamente y los mitos creados en torno a la capacidad moralizante del cine, coadyuvados por la Iglesia, la Liga de la Decencia, los *Boy Scouts*, etc., han permitido que la visión cinematográfica se vuelva hacia las dudosas costumbres de la clase media hipócrita […].[126]

Este reconocimiento tácito a los acuerdos dentro de un sistema censor (además de reconocer, así fuera para descalificar, la postura de otros públicos con intereses específicos) permitió delimitar uno de los pasos previos para la emergencia de un nuevo cine: la defensa del "libre juego de la creación". En su discurso contra la censura también emerge el conflictivo vínculo entre modernidad y nacionalismo. No se critica la idea de censurar, se critica la censura basada en "el desatino" y "la pichicatería", es decir, la realizada desde criterios superados por la modernidad. Si no se sacude el lastre de "los censores puritanoides", el Estado podrá mantener su hegemonía, pero renunciará al prestigio de modernidad:

> En la paradoja de la censura que tiende a reprimir cualquier manifestación contra los poderes públicos, y que simultáneamente se convierte en el eje al que van dirigidos todos los ataques a los poderes públicos, nuestra Dirección de Cinematografía se lleva las palmas como la institución gubernamental más representativa del desatino. […] [E]sta oficina se ha convertido en el fantasma terrible e irrisorio de la pichicatería moral que *desprestigia no sólo al gobierno sino al pueblo mexicano* […].[127]

Estas críticas fueron muy relevantes y contribuyeron a formar una opinión pública negativa sobre la censura en México (en concordancia con similares discusiones mediadas sobre el tema en otros países). No obstante, quizá el principal factor que provocó el resquebrajamiento del sistema censor fue la ineficaz gestión desde el Estado de una crisis que para este momento era apenas un simulacro: los ecos remediados de una memoria colectiva incómoda para el presente de los actores gubernamentales. El desfase entre Estado y esfera pública se ahondó hasta provocar un quiebre silencioso pero profundo a lo largo de la década.

---

[125] "Manifiesto del grupo Nuevo Cine", *Nuevo Cine*, núm. 1 (abril de 1961), 3.
[126] Salvador Elizondo, "Moral sexual y moraleja del cine mexicano", *Nuevo Cine*, núm. 1 (abril de 1961), 11.
[127] Elizondo, "El cine mexicano y la crisis", *Nuevo Cine* núm. 7 (agosto de 1962), 8. Subrayado mío.

Posgrado en Historiografía

Luego de apoyar y financiar dos ambiciosas películas con representaciones alusivas a la posrevolución (*La sombra del caudillo* y *Rosa blanca*, casos que se analizan con detalle en el capítulo 3) para luego prohibirlas, el actuar gubernamental reconoció tácitamente a los medios como escenario de una disputa sociocultural al interior del mismo Estado; un instrumento para establecer discursos tan velados como específicos.[128] La decisión de restringir esos abordajes "realistas" y alentar representaciones mistificadas de la época revolucionaria –como *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960) descrita por los jóvenes críticos como un ejemplo del "falseamiento *conscientemente* burgués del hecho histórico que trata de glosar la Revolución Mexicana"–,[129] plantea que para el Estado "el pasado ya no es algo que está ahí para ser observado" sino que es utilizado como "interlocutor del presente".[130] En este punto, para el Estado la única memoria mediada debía ser homogénea, simplificada y simplificadora para su consumo instantáneo desde las coordenadas del presente. El desgaste ideológico, sin embargo, impidió los consensos de los años previos.

Desde finales de los años cincuenta fue claro que estaba en marcha una transición mediática del cine a la televisión, lo cual escenificó una transformación más profunda de las prioridades políticas del Estado mexicano. La temprana decadencia de la representación ritual del nacionalismo dio paso a la renovada necesidad de acceder "al eje de la mirada desde el que la política no sólo puede penetrar el espacio doméstico sino reintroducir la corporeidad, la gestualidad, esto es, la materialidad significante de que está hecha la interacción social cotidiana".[131] La televisión –y su poder de penetración en el espacio privado– se consolidó durante los años sesenta como el nuevo medio estratégico para crear opinión pública.

Esta transición tecnológica no significó, paradójicamente, una liberación de las posibilidades de representación en el cine. Por el contrario, la decadencia de su cualidad masiva se vio alimentada por el quiebre del sistema censor: el esfuerzo de la industria fílmica frente a su crisis incluyó la búsqueda de nuevos temas que desafiaron los límites convenidos en cuanto a lo visible, tanto en términos morales como políticos. Los casos de censura cinematográfica en 1960-1961 impuestos desde el Estado sin la unanimidad del sistema censor fueron una solución cómoda pero costosa a la larga, pues hicieron visibles a la esfera pública los conflictos al interior del Estado que desembocarían en la turbulencia política y social que marcó la historia del país a partir de los últimos años sesenta: el inicio de una memoria mediada muy influyente a la vuelta del siguiente siglo.

[128] Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, "El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia", *Historia y Grafía*, núm. 5 (1995), 218-219.
[129] Emilio García Riera, *Nuevo Cine*, núm. 3 (agosto de 1961), 30. Cursivas en el original.
[130] Mendiola y Zermeño, 222.
[131] Martín-Barbero, 16.

Posgrado en Historiografía

VI. Conclusiones. Procesos mediales y hegemonía

Entre la década de los años cuarenta y la de los sesenta, México culminó un sólido proceso de integración política, social y económica en torno al nacionalismo. Al mismo tiempo, durante ese mismo periodo se encarriló otro proyecto, complementario y opuesto a un mismo tiempo. La promesa de modernidad fue diana del nacionalismo, pero las formas en que ésta comenzó a extenderse conspiraron con su principal promotor. Los medios masivos fueron las plataformas en que se desplegó la citada promesa, primero como lejano destello y luego como oportunidad deslumbrante, accesible sólo para los más aptos, los dispuestos a mudar valores y a sacudirse el nopal de las costumbres añejas. La pantalla de cine, los aparatos de radio, los televisores y las prensas participaron de un afán urbano que construyó nuevas formas de proyectar el poder del Estado al tiempo que sacudía los cimientos del mismo proyecto estatal.

Cada uno de los medios citados fue moldeado y sometido a los vínculos complejos entre el Estado y la esfera pública, gracias a un modelo híbrido cuya flexibilidad extralegal evadió por igual el pleno control estatal y la libre empresa. La censura sistematizada permitió oscilar entre los intereses políticos del Estado y los afanes mercantiles de los dueños de los medios, en un proceso permanente de negociación siempre dentro de los márgenes ideológicos del nacionalismo. Hasta el agotamiento del modelo al final del periodo.

Como se describe en el Cuadro 1, los medios de comunicación atravesaron por sendos procesos que pueden describirse en tres etapas: 1), surgimiento y acuerdos (por consenso o coerción) sobre su estructura, gestión y adhesión al proyecto estatal; 2), consolidación y concentración, favorecida por el Estado, en torno a una figura o empresa vinculada a un grupo político; y 3), crisis de este modelo y del nacionalismo como ideología de identificación, así como emergencia de una identidad transnacional.

Cuadro 1. Etapas de desarrollo de los medios mexicanos

Medio	Etapa 1 Surgimiento y acuerdos	Etapa 2 Consolidación y concentración	Etapa 3 Crisis y reacomodo
Prensa	–Promulgación de una *Ley de Imprenta* restrictiva en 1917. –Surgimiento de la prensa industrial vinculada a grupos políticos: *El Universal* (1916); *Excelsior* (1917); Cadena García Valseca (1943).	–Golpes a medios no alineados: *Novedades* (1944); revista *Presente* (1949). –Mecanismos informales de control: créditos, subvención del papel y gratificación a reporteros o "chayote". –Tolerancia a prensa popular centrada en la nota roja	–Miradas disidentes desde la caricatura y el fotorreportaje. –Campaña anticomunista y aumento de posturas de derecha en la prensa. -Desafío al nacionalismo desde los suplementos culturales. –Censura de *México en la Cultura* (1961).

Radiodifusión (radio y TV)	–Proyecto de radio estatal en el cardenismo y abandono posterior. –Surgimiento de la radio privada con inversión de EU y alianza con el Estado para fortalecer el nacionalismo.	–Apoyo para la concentración en torno a Radioprogramas de México (1941), de Emilio Azcárraga. –Proyecto fallido para formar sistema público de TV. –Primera concesión de TV a Rómulo O'Farrill, socio de Miguel Alemán. –Fusión de O'Farrill, Azcárraga y González Camarena para formar Telesistema Mexicano.	–Dominio de marcas estadounidenses en la producción y patrocinio de primeros programas de TV. –Centralidad de la TV en la estrategia mediática estatal a partir de los años sesenta (construcción de infraestructura de transmisión).
Cine	–Legislación e inversión estatal para apuntalar al cine nacional en los treinta. –Organización burocrática de control: DAPP/ Departamento de Supervisión-SEGOB.	–Creación del Banco Cinematográfico. –Tolerancia para la concentración de salas en el monopolio Jenkins. –Acuerdos diplomáticos para refaccionar al cine mexicano. –Política proteccionista para favorecer la exhibición de cine mexicano. –Organización de un sistema censor.	–Competencia y boicot desde Hollywood. –Cambios culturales y erosión del nacionalismo. –Emergencia de cultura cinéfila y postura crítica frente al cine mexicano. –Caída de ingresos por pérdida de mercados y desplazamiento hacia la TV.

Establecidos los parámetros contextuales, los siguientes capítulos se concentran en la industria cinematográfica y la gestión de la visibilidad de acuerdo con los acuerdos e intereses cambiantes entre el Estado y la esfera pública. En ellos se destacan dos aristas distintas de un mismo tránsito desde la unanimidad censora respecto a las representaciones cinematográficas hacia los quiebres que anunciaron una transformación cultural y social que tardaría todavía algunos años para hacerse visible en el entorno político. En conjunto, el recorrido por la censura fílmica de las siguientes páginas amplia en forma integral los marcos para discutir el papel de los medios en la construcción y crisis de un modelo de desarrollo nacional que sigue siendo referencial en el presente.

Posgrado en Historiografía

Segunda parte

Leopoldo Méndez, "Pequeña maestra, ¡qué inmensa es su voluntad! / Maestra de escuela, ¡qué grande es tu voluntad!", grabado para *Río Escondido*. (1947).

Capítulo 2

Nacionalismo, memoria y sistema censor

Una vez establecidas las características básicas de lo que defino como sistema censor, en los capítulos 2 y 3 avanzo en el desarrollo de ese concepto y las características que tuvo a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y los primeros años sesenta, cuando una serie de factores, tanto al interior del Estado como desde la esfera pública (y alimentados también por múltiples factores externos), limitaron las posibilidades de negociación y desembocaron en una crisis de la industria cinematográfica, por un lado, y en una serie de restricciones censoras impuestas unilateral e ilegalmente por el Estado. La gestión de la visibilidad durante este periodo se hizo posible desde la idea común de un "cine nacional" que debía ser un instrumento de educación y de propaganda de los valores estatales, sin dejar de ser un vehículo comercial con atractivo para sus múltiples aunque cada vez más acotados públicos.

A partir de una investigación de archivo y la revisión de materiales hemerográficos y bibliográficos, en este capítulo propongo un recorrido histórico en que destaco las interrelaciones al interior del Estado expandido (es decir, la suma del Estado y de la esfera pública alineada a los intereses del primero), en torno al proyecto de nación común y las formas en que se negoció la gestión de la visibilidad, creando categorías arbitrarias pero útiles para definir lo que se oponía al "interés nacional". La calificación (siempre mutable, siempre negociada) de películas *denigrantes*, *injuriosas*, *peligrosas* e *inmorales* funcionó como una afirmación de soberanía, como una forma de control cultural sobre las representaciones y narraciones en que descansa la misma legitimidad del Estado: una "codificación de la memoria".

I. Antecedentes

En 1917, la famosa tiple Mimí Derba –veterana del teatro de revista y, según los cotilleos del momento, amante del poderoso general carrancista Pablo González– comentó al diario *El Nacional* sus intenciones de incursionar en la producción de películas "de arte" (es decir, de ficción), al estilo de las italianas que gustaban tanto a los públicos mexicanos. Sus intenciones iban más allá de sus intereses artísticos, según explicó: "El propósito principal de la compañía sería hacer películas de carácter nacional para que se vea en el extranjero de lo que somos capaces. Que conozcan a nuestra clase media, a nuestra clase elevada, al pueblo limpio, no al desarrapado y sucio de que tanto hablan y que da margen a tristes comentarios".[1]

[1] *El Nacional* (23 de febrero de 1917), citado por Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2011), 113.

Posgrado en Historiografía

La postura de Derba era ampliamente compartida entre los sectores medios de la sociedad capitalina, convulsionados por la memoria de los todavía cercanos estruendos bélicos e indignados por la imagen negativa de los mexicanos en las representaciones mediadas.[2]

La preocupación por el efecto de las películas –equiparable al recelo provocado por las noticias de la prensa o por los comentarios sobre la compleja situación social y política por parte de testigos extranjeros– reflejaba la creciente atracción del cinematógrafo sobre una cada vez más numerosa concurrencia.[3] En forma temprana, la asistencia a los salones y carpas para ver el espectáculo cinematográfico interesó tanto al Estado como a la opinión pública, en una convergencia de intereses que se justificó en la tarea nacionalista de "dignificar la imagen del país". Manuel de la Bandera, otro de los pioneros que produjo películas en la época explicó sus motivaciones con ideas similares:

> He visto en el extranjero… exhibirse películas que se dicen mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos de los extraños como tipos verdaderamente salvajes. En los Estados Unidos se empeñan principalmente en mostrar el México inculto, lo malo y lo vicioso […], precisamente mi empeño tenderá a lograr que por medio de actores mexicanos, se sepa allende los mares que en nuestra patria hay gente culta, que hay *cosas dignas de verse* y que ese salvajismo, ese atraso en que se nos presenta en *falsas películas* de cine, puede, si acaso, ser un accidente en la vida revolucionaria por la que hemos pasado, pero no una generalidad.[4]

El cine de ficción producido en México profesó desde sus orígenes vocación nacionalista y militancia censora. En los esfuerzos descritos se hizo explícita la intención de mostrar lo "digno" y oponerlo a la "falsedad" exhibida por el cine norteamericano: una tensión entre memorias contrapuestas. En ambos casos también es evidente la convergencia con los intereses del Estado: la empresa de Derba y su socio Enrique Rosas, Azteca Films, contó con el apoyo financiero de Pablo González, aspirante a suceder a Carranza en la Presidencia de la República; De la Bandera, además de fundar su productora de películas, fue comisionado por la Dirección de Bellas Artes para impartir cursos de "preparación y práctica cinematográfica" como parte de la currícula de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral.[5]

El nacionalismo fue la ideología de identificación que permitió conciliar los intereses del Estado y de los sectores medios capitalinos maltratados por la prolongada guerra civil. El Constitucionalismo triunfante fue visto por la opinión pública como el menor de los males en medio de una disputa turbulenta; frente al acecho de los ejércitos populares, *desarrapados* y *sucios*,

---

[2] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1920. Vivir de sueños. Volumen I*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996), 211-219. De los Reyes hace una revisión extensa de las representaciones fílmicas norteamericanas y su aprovechamiento narrativo de la imagen negativa de lo mexicano.

[3] Entre 1910 y 1920 hubo un aumento exponencial de la oferta cinematográfica: al inicio de la década se tenía registro de una butaca por cada 119 habitantes, para 1920 había ya un asiento por cada 16.4 personas. Citado por Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* (México: Gedisa, UAM-I, 2017), 99.

[4] *Excelsior* (25 de abril de 1917), citado por De los Reyes, 217. Cursivas mías.

[5] De los Reyes, *Vivir de sueños*, 215, 218.

el civilismo de Venustiano Carranza resplandecía como promesa de retorno a la dignidad nacional, una imagen que había que construir, así fuera en los contornos del fotograma. Este consenso inicial creó las condiciones de posibilidad para una memoria colectiva:

> Los grupos sociales construyen sus propias imágenes del mundo dando forma y remodelando constantemente versiones del pasado. Este proceso define a los grupos y les permite crear límites que los separan de otros grupos que comparten diferentes recuerdos del pasado, o tal vez, diferentes interpretaciones de los mismos hechos.[6]

Los bienes simbólicos de la segunda mitad de los años diez mostraron en conjunto una adhesión al nacionalismo, "un 'descubrimiento' del pueblo por intelectuales y artistas"[7] que tuvo como objetivo convenir una definición totalizadora y homogénea de una identidad nacional. Estas representaciones mediadas hurgaron por igual en los entornos rurales, en la ubicua arquitectura colonial y en el arte indígena prehispánico en un proceso de remediación que permitió alimentar un conocimiento socialmente elaborado y compartido por lo menos desde el triunfo de la República liberal. Los sectores medios hicieron de la tarea de restauración de la "dignidad nacional" un proceso de representación social y de creación de una memoria colectiva que sentarían las bases para un acuerdo sólido y duradero con el Estado. Estas representaciones en torno a lo nacional –que tendrían su mayor auge durante los años veinte y treinta– muestran el dinamismo de estas formas de conocimiento compartido, que son producto pero también acción; revelan formas de organización discursiva de lo real, pero también acciones de apropiación de la realidad a través de la mediación de sus bienes simbólicos.[8]

La memoria colectiva anclada en una idea compartida de "lo nacional" llegó a ser tan influyente que marcó los derroteros de la producción cultural durante las siguientes cinco décadas sin discrepancias mayores, y permitió construir en su entorno mecanismos para gestionar la visibilidad, es decir, para validar, reconocer, mediar a través de instituciones de transmisión estructuradas, criticar y censurar todo bien simbólico producido desde la esfera pública.

La censura surge como una acción empírica desde la interrelación entre actores múltiples "que operan bajo la premisa de defender una concepción puntual sobre su identidad, compartida

---

[6] Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (eds.), *On media memory. Collective memory in a new media age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 3.

[7] John Lear, Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940 (México: INBAL, Grano de Sal, SME, 2019), 74.

[8] Silvia Valencia Abundiz, "Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales", en *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, coordinado por Tania Rodríguez y María de Lourdes García Curiel (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007), 53-54. Valencia recupera las propuestas de Serge Moscovici y Denise Jodelet, quienes, a partir del pensamiento de Émile Durkheim, definen las representaciones sociales como "conjuntos dinámicos […] destinados a la interpretación y al modulamiento de lo real […] [que] determinan el campo de las comunicaciones posibles, de los valores o de las ideas presentes en las visiones compartidas por los grupos, y regulan, en lo sucesivo, las conductas deseables o admisibles".

Posgrado en Historiografía

social y culturalmente con ciertos actores y enfrentada a la de otros más".[9] Esta "lógica censora" constituye un dispositivo que se apuntala y se nutre desde diferentes flancos, de acuerdo a los intereses y necesidades de los actores involucrados en un proceso de restricción pero también de producción de sentido. Michel Foucault proporciona una descripción muy influyente para el debate contemporáneo del tema:

> La lógica de la censura. Se supone que este tipo de prohibición adopta tres formas: afirmar que eso no está permitido, impedir que eso sea dicho, negar que eso exista. Formas aparentemente difíciles de conciliar. Pero es entonces cuando se imagina una especie de lógica en cadena que sería característica de los mecanismos de censura: liga lo inexistente, lo ilícito y lo informulable de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro: de lo que está prohibido no se debe hablar hasta que esté anulado en la realidad; lo inexistente no tiene derecho a ninguna manifestación, ni siquiera en el orden de la palabra que enuncia su inexistencia; y lo que se debe callar se encuentra proscrito de lo real como lo que está prohibido por excelencia.[10]

Esta *lógica en cadena*, además, deja una estela implícita, un camino que se impone como el adecuado, el "dominio de lo enunciable" al que alude Judith Butler en una ampliación de la propuesta foucaultiana en la que reconoce a la censura como producto de relaciones de poder y productiva en sí misma. La censura, bajo esta perspectiva, "no es algo meramente restrictivo y privativo, es decir, algo que actúa para privar a los sujetos de la libertad de expresarse de ciertas maneras, sino algo que configura los sujetos y los límites legítimos del discurso". Para Butler, "la censura es aquello que permite el habla al reforzar esa misma distinción entre habla permisible y no permisible"; lo visible sólo es posible en función de los límites establecidos por un sistema censor para proteger a los espectadores –y al mismo sistema– de lo no mostrable. La censura, en conjunto, crea las condiciones de posibilidad de lo enunciable. Antes que prohibir o autorizar, su tarea central es adaptar "los enunciados para volverlos aptos para el público".[11]

Revolución y censura moderna

La revolución maderista tuvo como efecto colateral despertar en la esfera pública un creciente interés por las filmaciones cinematográficas mexicanas; como destaca De los Reyes, "por primera vez en la historia de la producción nacional las películas fueron exhibidas solas. No eran material de complemento". Los camarógrafos siguieron el camino de las revueltas y las retrataron con precoz olfato narrativo, heredero del lenguaje de la prensa ilustrada que ordenaba los acontecimientos con pretensiones de objetividad e imparcialidad, y, sobre todo, con linealidad temporal que culmina en remates apoteósicos: batallas, entradas triunfales, ejecuciones, etc. Un cine predominante e intuitivamente político creado para satisfacer una necesidad pública de información, pero también para participar en la disputa ideológica y militar. Muy pronto se

[9] Nimbe Monserrat Algarabel Rutter, Cine y poder. Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2000) (México: CIESAS [tesis de doctorado], 2012), 16.
[10] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (México: Siglo XXI Editores, 1981), 102-103.
[11] Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 218, 228. Fernando Ramírez Llorens, "Censura, campo cinematográfico y sociedad", *Oficios terrestres*, núm. 33 (julio-diciembre de 2015), 81.

Posgrado en Historiografía

descubrió la eficacia del montaje para darle emoción a las batallas, para destacar al caudillo triunfante y, finalmente, para asistir al gran espectáculo de la caída de Porfirio Díaz; como señala Fabio Sánchez, "el cine pareció hacer un pacto con Madero", lo que le dio a su imagen y a su régimen presencia nacional.[12]

En junio de 1913, apenas cuatro meses después del asesinato del presidente Madero, la dictadura huertista promulgó el primer *Reglamento de cinematógrafos* de alcance nacional, un documento normativo para el distrito y los territorios federales que se interesaba por las condiciones de operación de los salones de exhibición cinematográfica y que dotaba a la autoridad de facultades "para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público". Fue un ajuste de cuentas legal contra los fotógrafos que habían narrado la revolución maderista y que incluso tras el golpe de Estado habían exhibido películas críticas, como *Los sucesos de la decena roja* (Guillermo Becerril, 1913) y *La Decena Trágica en México* (Salvador Toscano, 1913), ambas con vistas del sepelio de Madero y del fervor popular en el lugar de su asesinato; el gobierno huertista persiguió a Toscano, buscó destruir su cinta y proscribió toda película de actualidad que no le fuera favorable.[13]

Una temprana adición al reglamento, de agosto del mismo 1913, puntualizó la preocupación política y moral, y estableció las constantes discursivas que a lo largo de las siguientes décadas declararán lo inexistente, lo ilícito y lo informulable en las representaciones cinematográficas nacionales. Según este nuevo artículo, el inspector de cinematógrafos podía prohibir cualquier película que tuviera, a su personal criterio, alguna de las siguientes características:

> I. Aquellas que siendo el argumento un vicio, delito o falta, no termine con el castigo de los culpables.
> II. Las que entrañen injuria, difamación o calumnia para cualquier funcionario público, o para cualquier particular.
> III. Las que representen actos que ofendan el pudor.
> IV. Las que signifiquen escarnio o ultraje a las creencias de cualquier culto, al ejército o a los agentes de policía.
> V. Las de asuntos que inciten a la rebelión, o puedan provocar desórdenes o escándalos.
> VI. Las que puedan dar origen a cuestiones internacionales, por ofender el decoro o dignidad de una nación amiga.
> VII. Las que contengan escenas repugnantes de cirugía, o costumbres de pueblos muy bajos.[14]

[12] De los Reyes, *Vivir de sueños*, 118. Fernando Fabio Sánchez, "Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917)", en *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, editado por Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (México: Dirección de Publicaciones, Conaculta, 2010), 132-136.
[13] Art. 35º *Reglamento de cinematógrafos* (23 de junio de 1913). El texto legal íntegro es reproducido en por Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, "Inicios de la reglamentación cinematográfica en la Ciudad de México", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 150 (octubre-diciembre de 1992), 169-175. Leal y Barraza, 140, también anotan que en 1908 se publicó un reglamento del Ayuntamiento de la Ciudad de México sobre el tema, en rigor el primero que normaría la exhibición fílmica, pero sólo en la citada jurisdicción.
[14] Citado por Leal y Barraza, 156.

Posgrado en Historiografía

La normativa enuncia por primera vez una serie de conceptos deliberadamente subjetivos para delimitar el dominio de lo enunciable. A pesar de su origen en un contexto dictatorial, sus preceptos restrictivos no variaron mucho en la legislación posterior; en 1915, tras el derrocamiento de Huerta, el reglamento fue publicado de nuevo, ligeramente reformado, para darle carácter legal constitucional.[15] Se trata de una primera toma de postura del Estado frente al potencial de un medio novedoso en la tarea de generar opinión pública y alimentar una memoria colectiva.

Venustiano Carranza puso particular atención a los medios y su capacidad de incidir en la opinión pública. Desde 1914 nombró a Jesús H. Abitia fotógrafo oficial del Constitucionalismo; éste siguió con su cámara a las tropas del Ejército del Noroeste por su trayecto de Sonora a Guadalajara y hasta su entrada la Ciudad de México. En los años de la guerra entre constitucionalistas y convencionistas, las escaramuzas se extendieron al terreno de la memoria medial, tanto en la prensa como en el cinematógrafo. "Por medio de la representación, ambos bandos estaban llevando a cabo una disputa por la legitimidad de su causa ante el pueblo"; unos se ufanaban de su aceptación por las masas urbanas, los otros se asumían como representantes directos del pueblo.[16]

Luego de la cruenta guerra civil y de la promulgación de una nueva Constitución en 1917, en octubre de 1919 se promulgó un *Reglamento de Censura Cinematográfica* cuya preocupación central era restringir la exportación de películas filmadas en México que contuvieran imágenes "denigrantes", una disposición que recoge la idea de la defensa de la dignidad nacional que preocupaba a la esfera pública. En contraste, pero conservando el mismo espíritu del reglamento de 1913/15, el artículo 9º establecía que las únicas películas aprobables para su exhibición pública serían las "que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás".[17] En un ejercicio de síntesis, el discurso jurídico estableció como indicador de restricción el polisémico concepto de "moral pública", una noción que tendrá una larga utilización burocrática posterior.

El gobierno de Venustiano Carranza (1917-1920) se distinguió por su minucioso trabajo de control de los medios, como una forma de imponer un discurso para legitimarse, crear una memoria mediada afín a su corriente política y, en última instancia, construir hegemonía. Desde la guerra fomentó una prensa capitalina que le garantizara voz frente a la narrativa convencionista y promulgó en 1917, aprovechando sus facultades extraordinarias, una restrictiva *Ley de imprenta* cuyo objetivo político era "crear una opinión favorable a su gobierno en donde los periódicos de oposición no tenían cabida". Concordante con este afán estatal, el reglamento censor de 1919 estableció un corpus de "especialistas" agrupado en un Consejo de Censura dentro de la Secretaría de Gobernación, para revisar y, en su caso, recortar o incluso prohibir la exhibición

[15] Leal y Barraza, 155.
[16] Fabio Sánchez, 154.
[17] "Reglamento de Censura Cinematográfica", *Diario Oficial* (1º de octubre de 1919), 450.

Posgrado en Historiografía

pública de las cintas inconvenientes. Superada la dictadura de Huerta, el poder político centralizado debía justificar la lógica censora; en este caso, el ministro de Gobernación, Manuel Aguirre Berlanga, reflexionó: "En ningún país civilizado se ha considerado como un ataque a la libre emisión de las ideas la censura previa a las películas cinematográficas".[18] El fin del gobierno de Carranza supuso la derogación del reglamento, pero muy pronto sus potestades y espíritu restrictivo fueron retomados por el Ayuntamiento del Distrito Federal, que para 1922 contaba con un Departamento de Censura que autorizaba la exhibición de películas, con un alcance nacional, pues "cuando prohibía una película enviaba una notificación telegráfica a los gobernadores de los estados, quienes a su vez ordenaban a los ayuntamientos evitar su exhibición";[19] esa oficina mantuvo la responsabilidad censora hasta los años treinta.

Tanto Carranza como su sucesor, Álvaro Obregón (1920-1924), hicieron del cine un asunto diplomático. El sonorense hizo de la protesta ante el gobierno estadounidense por la representación denigrante de lo mexicano en el cine una estrategia política en su batalla por lograr el reconocimiento diplomático de su gobierno por Estados Unidos, en un entorno social y cultural marcado por un exacerbado nacionalismo que ya nutría una cierta memoria mediada.[20] A través del cuerpo diplomático se verificaban las películas exhibidas en EU con alusiones a temas o personajes mexicanos; si la revisión alertaba de un tratamiento informulable, la cinta era prohibida para su importación a México y se realizaba cabildeo intenso para presionar a las productoras norteamericanas para retirarla, incluso, de la proyección mundial.

La disputa llegó a su punto más álgido con la prohibición por decreto de la exhibición en México de todas las películas de la productora Paramount por negarse a retirar de la exhibición global la película *Her Husband's Trademark* (Sam Wood, 1922), en la que aparecía un grupo de villanos mexicanos en trance de violar a la protagonista. La resolución del conflicto se logró luego de meses de negociaciones entre el encargado de negocios de México en Washington, Manuel Téllez, y el flamante presidente de la asociación de productores de Hollywood, William H. Hays, para establecer criterios para prevenir la presentación de personajes mexicanos "en forma denigrante y censurable". La escalada del conflicto incluyó pronto a otros países de Latinoamérica, los cuales también se sentían ofendidos por la descripción de sus características

[18] Francisco Méndez Lara, "Venustiano Carranza y la prensa. Un panorama periodístico, 1913-1919", *Caleidoscopio*, núm. 35-36 (julio-diciembre de 2016), 123. "Reglamento de Censura Cinematográfica", artículos 8-11. Nota de *El Universal*, 29 de enero de 1920, citado en "La censura de las películas no es anticonstitucional", en *Filmoteca*, número 1 (noviembre de 1979). Desde 1909 los tribunales estadounidenses avalaron, una y otra vez, la legalidad de la censura previa al cine –para proteger al público de la "obscenidad" y la "inmoralidad"– que comenzó a aplicarse en diversas ciudades norteamericanas a partir de 1907; incluso una resolución de la Corte Suprema de Estados Unidos, de 1915, indicó que el cine no podía apelar al derecho a la libertad de expresión, pues no era un "órgano de opinión pública". Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Akal, 2012), 21-30.

[19] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II* (México: UNAM, IIE, 1993), 221-222.

[20] Astrid Erll destaca que "los ámbitos mediales del recordar hacen posible y determinan el recuerdo, así como la interpretación que se hace de la experiencia propia y ajena. Las representaciones mediales preforman nuestra percepción y determinan cómo evocamos nuestros recuerdos". *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 194.

Posgrado en Historiografía

regionales por parte del cine de EU. Argentina, por ejemplo, realizó protestas diplomáticas contra las películas de propaganda bélica durante la Primera Guerra Mundial que solían representar "espías latinos" tratando de desestabilizar a Estados Unidos. El conflicto político con un mercado que comenzaba a ser estratégico para Hollywood fue uno de los antecedentes que impulsaría a la industria a adoptar un código de autocensura de la industria fílmica estadounidense, elaborado por Hays y por el sacerdote católico Daniel Lord en 1930.[21]

Figura 1. *Why Worry?* (1923) ubicó su trama satírica en un México poblado por torpes revolucionarios y ambiciosos generalotes (derecha). Luego de las protestas diplomáticas mexicanas, se agregó una breve animación (izquierda) que aclara que el protagonista viaja de Estados Unidos a la remota isla Paradiso, supuestamente ubicada cerca de Chile, lugar imaginario donde tiene lugar la trama.

El acuerdo entre Hays y el gobierno mexicano –que incluyó el compromiso de Hollywood de no producir películas ofensivas para los países latinoamericanos y de aceptar una revisión previa de las autoridades mexicanas antes de exhibirlas públicamente en nuestro país– mostró los vericuetos complicados pero transitables para acceder al lado productivo de la censura. Un ejemplo curioso, cuando menos, fue *Why Worry?* (Fred Newmeyer y Sam Taylor, 1923), película protagonizada por el popular Harold Lloyd. El atildado cómico interpretaba a un hombre de negocios hipocondriaco que elige un destino "tropical" para descansar, pero pronto descubre que ha llegado a un pueblo atravesado por una violenta revolución. La obvia representación satírica de la revolución mexicana fue considerada inaceptable por el gobierno de Obregón, lo que orilló a Hays a intervenir para persuadir a la distribuidora Pathé de modificarla; la solución consistió en agregar un par de intertítulos y una breve imagen que establece que la trama tiene lugar en una isla llamada Paradiso, visiblemente lejos de México (Figura 1).[22] El burdo recurso

[21] De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, 182-188, destaca la confusión en torno a la prohibición, pues no había criterios para definir qué contenidos era denigrantes, ni qué instancia debía autorizar, o no, una película. Fue, finalmente, el mismo presidente Obregón el que realizó los últimos acuerdos, en lo que parecía un intento por ampliar su margen de negociación en el tema del reconocimiento diplomático de su gobierno. Francisco Peredo, "Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship", en *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*, editado por Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013), 68.

[22] El recurso de usar nombres distorsionados, pero claramente identificables para representar un espacio latinoamericano estereotipado fue muy común en la época: "Tijuana, por ejemplo, se convirtió en 'Tia Juana', Honduras fue 'Anduras', Nicaragua 'Nicrania', y Paraguay 'Paragonia' […] otros fueron inventados como 'San Mañana', 'Buenas Tierras', 'San Dinero', 'San Buenaventura'", Peredo, 69.

Posgrado en Historiografía

fue, sin embargo, pionero en establecer salidas creativas a la restricción censora: si como apunta Foucault lo que está prohibido no puede enunciarse, basta con declarar abiertamente la inexistencia de un vínculo con aquello prohibido para evadir, asumiendo, la censura. Una solución incluso pueril que revela el peso burocrático en las disposiciones legales de la censura política.

La legislación censora afirmó el interés estatal en el cine e impulsó una creciente atención de la esfera pública a las posibilidades del medio. Los códigos del nacionalismo permitieron trazar los contornos de una estructura de lo visible, una normativa que rigiera lo que puede ser dicho, por quiénes, para quiénes y en qué contextos. Las películas de argumento producidas por la incipiente y fallida industria fílmica nacional de los años diez y veinte retomaron los postulados del costumbrismo literario arrastrado del siglo anterior y contribuyeron, junto con otras manifestaciones culturales, a escenificar una transformación cultural que procuró explorar la cultura y las tradiciones populares como una forma de sintetizarlas e integrarlas a una novedosa representación de "lo nacional".[23] En un juego de ensayo y error también se fortaleció una lógica censora que fue delimitando las zonas de prohibición y fue probando las capacidades estatales para volcarse contra "lo denigrante". Durante los años veinte, la censura involucró al ayuntamiento de la ciudad de México y las autoridades municipales como primer filtro; cuando alguno de los funcionarios señalaba a alguna película como problemática, ésta era revisada por la Secretaría de Gobernación, en el caso de películas ofensivas para la nación, o por la de Relaciones Exteriores cuando lo denigrante involucraba algún otro país.[24]

El caso de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) es significativo pues, como sostiene Aurelio de los Reyes, el *Reglamento de censura* promulgado ese año parece referirse explícitamente a ésta y a otra adaptación del sonado caso de una banda de asaltantes que operó en los barrios más prósperos de la ciudad de México. El artículo 9º del reglamento, luego de establecer que sólo se aprobarán "aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública", dedica un párrafo adicional a enfatizar que se incluye en ese rubro "aquellas cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas".

La película de Rosas apela a la veracidad de los hechos representados para desplegar una trama estrambótica de crímenes y persecuciones. El intertítulo con que inicia aclara que la historia contada es "rigurosamente auténtica", en un intento por establecer una memoria incontrovertible respecto de los asaltos que todavía ocupaban la discusión pública en 1919. Esos afanes motivaron la inclusión del detective de la policía Juan Manuel Cabrera, quien era investigador a cargo de la detención de los criminales reales, en diciembre de 1915, y que en la

[23] Vidal Bonifaz, 105-108.
[24] De los Reyes, *Sucedió en Jalisco o los cristeros. Cine y sociedad en México, 1896-1930. Volumen III* (México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013), 371.

Posgrado en Historiografía

película se interpretó a sí mismo. Asimismo, se filmó en algunas de las casas donde se realizaron los célebres robos y se incluyeron vistas documentales de los fusilamientos de algunos de los bandidos detenidos. La película fue financiada por Pablo González, poderoso e impopular caudillo carrancista, a quien el rumor público ubicaba como líder intelectual de los bandidos. Los intertítulos insistían en exculpar a los militares –"Y así es como la Capital atemorizada señalaba como culpable de aquellos crímenes al elemento militar, cuyo uniforme usurpaba la temible Banda"– y luego desarrolla un artificioso recurso dramático para exonerar al político: el bandido Granada recurre a un truco para engañar a todos respecto de su jefe poderoso: un maniquí manejado a través de interruptores y apenas visible detrás del cristal de un despacho (Figura 2).

Figura 2. Según la narrativa de *El automóvil gris* los bandidos crearon un elaborado montaje para simular un vínculo con el gobierno militar y cubrir sus fechorías; en la imagen se muestra el momento en que los investigadores de la policía descubren que el supuesto líder no es más que un maniquí.

La película finalmente exhibida en diciembre de 1919 es, en su conjunto, una temprana muestra de un discurso fílmico moralizante que caracterizará todo el cine posterior: los bandidos obtienen un merecido castigo y los falsos cargos contra la honorabilidad del ejército son aclarados; una narrativa modelada con influencia de la flamante censura, la cual hacía eco de los temores compartidos entre el Estado y la esfera pública respecto a "que las películas se convirtieran en 'escuelas de malas costumbres, de enseñanzas perversas a nuestros criminales'". Rosas muestra la detención de los bandidos (uno incluso es entregado por su atribulado padre ranchero) y una especie de redención la noche previa a su fusilamiento, el cual es una secuencia documental debidamente señalada como auténtica; los dos ladrones sobrevivientes son mostrados en la cárcel para rematar la película con un letrero que no deja dudas al espectador: "El destino al cumplirse en todos los culpables, es una terrible lección moral… ¡Sólo el trabajo es el medio más noble de vida…!".[25]

[25] De los Reyes, *Vivir de sueños*, 261. No se conoce con exactitud el metraje original de *El automóvil gris*, lo que sí se sabe es que se concibió como un serial de 12 episodios, pensados para exhibirse en tres jornadas, lo que indica que pudo durar entre cinco y seis horas. En 1933 se editó una versión sonorizada de alrededor de 90 minutos; en 2015 la Cineteca Nacional realizó una restauración que recuperó fragmentos dispersos, lo que resultó en una versión de

Nuevas tecnologías y nacionalismo

Las innovaciones tecnológicas que permitieron el surgimiento de un cine sonoro a finales de la década de 1920 crearon condiciones favorables para el surgimiento de industrias locales en países antes dominados por Hollywood. En México esta transición tecnológica explica en parte el viraje de la incipiente y trastabillante producción durante los veinte al crecimiento sostenido durante la década siguiente.[26]

El crecimiento de la producción fílmica, la aparente expansión de los públicos por la novedad de las películas habladas en español y el interés del Estado por aprovechar las posibilidades del medio para "la instrucción del pueblo" favorecieron el avance de políticas de apoyo y refacción tecnológica. En 1935, una reforma constitucional integró a la industria cinematográfica a los sectores de competencia exclusiva de la federación (artículo 73, fracción X), limitando así la imposición de trámites, impuestos y otras limitantes para la producción y exhibición por parte de las entidades federativas.

Asimismo, la Secretaría de la Economía Nacional desarrolló un estudio para un proyecto de ley de fomento a la industria cinematográfica que, si bien nunca se presentó para su aprobación legislativa, expresa las profundas interrelaciones entre cine y Estado, presentes desde tiempos de Carranza y que serán una constante a lo largo de todo el siglo. El diagnóstico sostuvo que era necesaria la intervención estatal para corregir las "desviaciones" de la industria e impulsar su desarrollo. Asimismo, el proyecto de ley incluía la creación de un Instituto Nacional de la Industria Cinematográfica que velara por la calidad del cine producido, restringiendo la divulgación de contenidos de "inferior calidad artística"; los que exaltaran la religión; los que hicieran "apología del régimen capitalista"; los que atacaran "a la nacionalidad mexicana o a la raza"; los que expresaran "sentimientos imperialistas"; los que atacaran "la ideología revolucionaria o al proletariado"; los que atacaran a la moral; y los que hicieran "propaganda encaminada a probar la superioridad de ciertas nacionalidades".[27]

Como señala Álvaro Vázquez Mantecón, las preocupaciones ideológicas y políticas del cardenismo dominaban el documento citado, dejando apenas esbozados los temas morales que volverán al primer plano hacia el final del sexenio. A lo largo de su administración, Cárdenas osciló entre la agitación y la movilización populares y la contención de las expresiones que pudieran suscitar "escándalo" en la opinión pública; al finalizar su gobierno, el énfasis ideológico se fue matizando hasta apelar a una idea de concordia que, en gran medida, contribuyó a la

220 minutos. La descripción detallada del proceso de restauración puede consultarse en César de la Rosa Anaya y Sophie Poiré, "Una evocación de *El automóvil gris*: la restauración digital del clásico del cine silente mexicano", en *Intervención*, núm. 18 (julio-diciembre de 2018), 21-32.

[26] En 1921 se produjeron 22 películas en el país para luego decrecer hasta tocar piso en 1928, con cuatro filmaciones; sólo hasta 1933 se superaron otra vez la veintena de filmes y la producción siguió creciendo hasta llegar a su punto máximo en 1938, con 57 películas. Vidal Bonifaz, 371, 380, 411.

[27] Departamento de Estudios Económicos de la Secretaría de la Economía Nacional, *Estudios relativos al fomento de la industria cinematográfica nacional* [1935], citado por Álvaro Vázquez Mantecón, "La censura en el cine mexicano de los años cuarenta", *Fuentes Humanísticas*, núm. 28 (2004), 170.

Posgrado en Historiografía

consolidación de un acuerdo entre Estado y esfera pública y a la consolidación de un sistema censor cuya primera y mayor cualidad fue la de erigirse en torno a su inexistencia discursiva.

Por su parte, la incipiente industria cinematográfica sí estaba preocupada por cuáles debían ser los límites morales en las representaciones fílmicas, las cuales siempre eran pensadas como bienes simbólicos para la circulación transnacional. En 1939, un documento publicado en un *Directorio Cinematográfico Internacional de México* recomendaba seguir una serie de "reglas que se han ideado después de compilar las vicisitudes del cine en el mundo entero y llegar a cierto Código que si se pone en práctica hará de la Cinematografía una institución educativa, moral y sana, además de ser la diversión más importante que el mundo ha conocido". El código de 14 puntos compilaba, adaptaba e, incluso, ampliaba el *Motion Picture Production Code* que era utilizado en Hollywood desde 1930. Entre sus recomendaciones estaban no "hacer alarde del crimen, perversidad, maldad o inmoralidad"; no "ridiculizar las leyes de los países donde se desarrollen las películas, ni sus instituciones, menos aun las leyes de la Naturaleza"; suprimir "los llamados 'besos de permanencia voluntaria', así como los 'abrazos de pasión', y los 'gestos de pasión' sin control"; y prohibir y castigar "el matrimonio con razas inferiores que tienden a degenerar la raza blanca o india". Incluso recomendaba que "los estudios donde se producen las películas deben ser centros de moralidad intachable".[28]

En 1936, con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), inició el proyecto de centralización de los asuntos de la industria que sería fundamental para la constitución de un sistema censor. En principio, el actuar del DAPP coexistió con el ejercicio, con "fines fiscales", de supervisores de las jurisdicciones donde se exhibían las películas; por ejemplo, en la ciudad de México se "cobra un derecho de dos pesos por 'rollo' de película 'supervisada', derecho que rinde al Departamento un ingreso anual de $26,000.00"; al ser un práctica no reglamentada, esta supervisión obedecía "al leal saber y entender de los 'supervisores', ateniéndose sólo a que en la cinta no padezcan mengua la moral y buenas costumbres, la dignidad nacional y el régimen democrático en que vive la nación".[29]

La duplicidad de criterios y de instancias de censura causó confusión y conflicto con la esfera pública. El cineasta Alejandro Galindo se quejó en un artículo periodístico de que la "múltiple censura" propiciaba "un arte falso, insulso y timorato, arte (si lo es) que nos pone en evidencia ante el más ingenuo y sencillo espectador".[30] En un texto de réplica, José María Sánchez García, funcionario del DAPP, desarrolló argumentos a partir de la premisa de que la labor burocrática consistía en una "revisión saludable" pero no en una censura, que consideró inexistente:

> La censura cinematográfica, tal como se practica en otros países no existe en México […]. Las actividades del Estado a este respecto consisten en una mera revisión o inspección de las películas

[28] Alberto L. Godoy, "La ética en el cine", *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-39* (México: Jack Starr-Hunt Editor, 1939), 123-131.
[29] Alfonso Pulido Islas, *La industria cinematográfica de México* (México: Editorial México Nuevo, 1939), 57.
[30] Galindo, "La censura cinematográfica pone en evidencia a México", *Hoy* (24 de junio de 1939), 41.

Posgrado en Historiografía

> que luego van a exhibirse en público, esta inspección solo tiene fines saludables; en cuanto a que sólo se ordena la supresión de escenas cuya exhibición puede dar a luz escándalos o manifestaciones ruidosas, de parte de los diversos sectores de opinión que se agrupan en todo salón cinematográfico en busca de solaz y honesto esparcimiento.[31]

El procedimiento de "revisión" del DAPP, aunque informal, estaba ya muy sistematizado e incluía la supervisión de las películas previo a su autorización para exhibición comercial,[32] así como el escrutinio de argumentos previo a su filmación, una disposición extralegal que se difundía a través de reuniones directas con los productores de películas y que se infería que tenía por objeto "evitar que los films elaborados en los estudios locales contraríen la ideología sustentada por el Gobierno emanado de la Revolución, o la desvirtúen".[33] El interés estatal por la industria cinematográfica, plasmado incluso en la Constitución; las disposiciones de censura no reglamentadas, como la revisión de argumentos; la política corporativista que alentó la organización sindical de los trabajadores de la producción y los conflictos derivados;[34] y la retórica gubernamental radical característica de casi todo el sexenio cardenista crearon un entorno de incertidumbre en el gremio cinematográfico que escaló hasta el litigio y que, finalmente, influiría en el viraje en la política de medios del Estado al finalizar la administración de Cárdenas.

Durante el último año del sexenio se cerraron las puertas legales para revertir la política censora del Estado. En respuesta a una solicitud de amparo del productor y distribuidor Jorge M. Dada –inconforme por tener que cumplir con los criterios censores federales además de la revisión de las autoridades de la ciudad de México–, la segunda sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación ratificó la primacía de los criterios de supervisión del DAPP: "…la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado […], es categórica, al atribuir al Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, la función de autorizar la exhibición comercial de películas en toda la República […]". Esta resolución legal sería utilizada como argumento durante el gobierno de Ávila Camacho por el Jefe del Departamento de Supervisión Cinematográfica para establecer que la censura era una práctica legal que "permite la libertad de expresión dentro de límites razonables".[35]

Este respaldo legal a la preeminencia del Estado estuvo, sin embargo, marcado por un nuevo entorno social y político. La notable expansión industrial del cine, así como el desgaste de la política de masas del régimen y una implacable crisis económica, permitieron abrir nuevos

---

[31] José María Sánchez García, "Cine y censura", en *Hoy* (22 de julio de 1939), citado por Tania Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda en el ideario cardenista. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)* (México: UDIR, UNAM, 2022), 200.

[32] En 1938, por ejemplo, el DAPP revisó 1,130 títulos para su autorización (entre largometrajes, cortos, animaciones, noticieros y documentales). Ruiz Ojeda, 187.

[33] *Mundo Cinematográfico* (diciembre 1936-enero 1937), 76-77, citado por Ruiz Ojeda, 186.

[34] Vidal Bonifaz, 265-275, describe el entorno laboral y la disputa gremial en el periodo.

[35] Amparo administrativo en revisión 2173/40. *Semanario Judicial de la Federación*, tomo LXV (3 de septiembre de 1940), 3058. http://sjf2.scjn.gob.mx/detalle/tesis/329071. Entrevista con Felipe Gregorio Castillo en Luis Becerra Celis, "Mexican Producers Ration Raw Stock", *Motion Picture Herald* (17 de junio de 1943), 60.

Posgrado en Historiografía

márgenes para la negociación y la búsqueda de consensos. En el debate había múltiples intereses en disputa, desde las posturas más nacionalistas y militantes hasta la presión para dejar a los propios industriales la autorregulación de sus respectivos ámbitos, todo marcado por los derroteros que estaba tomando la política interna en vísperas del inicio de la Segunda Guerra Mundial.

La desaparición del DAPP fue otro de los cambios drásticos en la política de medios en la transición sexenal. Este intento de "oficina de comunicación absoluta" atendió las necesidades de representación y propaganda del proyecto social y político del cardenismo con lógica centralizada y militante, pero los problemas económicos y políticos en el último tramo de la administración mostraron la vulnerabilidad de la dependencia, caracterizada por su visibilidad política –exacerbada por sus disputas con las industrias, de tradición conservadora, de la prensa, la radio y el cine– y por una administración deficiente de sus finanzas: a finales de 1937 arrastraba deudas por 173,803.18 pesos, una tercera parte de su presupuesto anual, de por sí decreciente por la crisis económica que comenzó a sentirse en 1938.[36] En diciembre de 1939, cuando todo parecía despejado para que la sucesión presidencial recayera en el moderado Ávila Camacho, el desmantelamiento del DAPP parecía la opción más viable para conciliar con la esfera pública y, al mismo tiempo, mantener las políticas de censura, vigilancia y propaganda, ahora cobijadas bajo la poderosa Secretaría de Gobernación.

La censura cinematográfica en el cardenismo

Durante los primeros años treinta, a la par que despuntaba la producción de cine se organizó una censura rígida, guiada por instrumentos legales y criterios extralegales, por parte del Estado. El entorno conflictivo derivado de un proceso temprano de construcción estatal, en el que la estrategia principal fue la imposición y la coerción incluso violenta, propició desencuentros constantes con los intereses de múltiples grupos sociales.

Los productores de cine interesados en abordar la reciente revolución se toparon con un celo inusitado en torno a esa memoria por parte del ejército, actor institucional en principio ajeno a las tareas censoras. En 1933, la película *El prisionero 13*, de Fernando de Fuentes, sufrió problemas luego de ser estrenada, por su abordaje de una trama de corrupción que involucra principalmente a un coronel del ejército: tras dejarse sobornar para librar del pelotón a un condenado a muerte, envía a unos soldados a detener a un joven cualquiera para fusilarlo en lugar del liberado; el elegido es nada menos que el propio hijo del coronel, quien, enterado en el último momento, no logra evitar su ejecución (Figura 3).[37]

---

[36] Ruiz Ojeda, 280.

[37] Una nota de Luz Alba en *Ilustrado* (8 de junio de 1933) alude a que la película fue "retirada del programa dizque por considerársele denigrante para el ejército"; en un testimonio muy posterior para *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, número 6 (México: Secretaría de Gobernación, 1976), Emma Roldán, actriz de la película, aseguró que el Secretario de Guerra Lázaro Cárdenas indicó que para regresarla a la exhibición debían modificarla; el cambio habría consistido en agregar un epílogo en el que el coronel alcoholizado despierta para descubrir que toda la trama de la película había sido un sueño. Citado por Eduardo de la Vega Alfaro, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (México: UNAM, 2012), 38.

Posgrado en Historiografía

Figura 3. El clímax de *El prisionero 13* consiste en el esfuerzo desesperado del coronel Carrasco por salvar a su hijo del inminente fusilamiento (izquierda). Un corte abrupto muestra a Carrasco despertando frente a una botella: todo ha sido un sueño alcohólico (derecha). Esta escena final, como la que inicia la película, muestra un decorado distinto al del resto de la película, lo que podría indicar que se trata de incorporaciones posteriores debidas a las imposiciones censoras.

Luego del tropiezo con esta censura militar, la postura pública de De Fuentes (el director más reconocido de la década) puede ejemplificar la cautela del gremio cinematográfico frente a las posiciones estatales; en una entrevista de 1934 opta por evadir realizar un comentario político:

> –¿Qué ideología cree usted que hay que seguir para hacer buenas películas?
> –No entiendo bien la pregunta; pero si por ideología se entiende la técnica de dirección de la película, yo opino que la sencillez y la franqueza en la narración son el mejor sistema para llegar al corazón y aun al cerebro del público. […][38]

En 1935, la representación cinematográfica de otro tema revolucionario mostró el temprano desarrollo de una censura creativa. *Vámonos con Pancho Villa* (De Fuentes, 1935), la primera película de la flamante productora CLASA contó con tropas, armamento, vestuario y apoyo logístico del ejército para una ambiciosa filmación cuyo costo ascendió a un millón de pesos. En su filmación concurrieron dos intereses: por un lado la empresa vio en la figura de Villa una posibilidad de aprovechar la polémica y el éxito recientes del drama biográfico estadounidense *Viva Villa!* (Howard Hawks y Jack Conway, 1934) y responder con una versión nacionalista a las resonancias del atractivo y contradictorio personaje de Villa; por otro lado, el gobierno cardenista estaba listo para una reivindicación parcial, si no del caudillo sí del movimiento que encabezaba, sobre todo para respaldar la reforma agraria en marcha en la región lagunera de Durango y Coahuila, corazón del villismo.[39]

[38] Esteban V. Escalante, *Revista de Revistas*, núm. 1244 (18 de marzo de 1934), citado por María Luisa López-Vallejo y Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes 1894-1958* (México: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, 1983), 21.

[39] La producción de la Metro Goldwyn Mayer *Viva Villa!* fue filmada parcialmente en México y contó con la aprobación del gobierno mexicano, previa revisión del guion, y fue una representación de la Revolución "con una simpatía desusual para Hollywood" que parecía responder al New Deal de Roosevelt. Su exhibición en México

Posgrado en Historiografía

Cuando la película fracasó en taquilla y CLASA enfrentó un amenazante panorama financiero, el vínculo estatal mostró sus beneficios: luego de visitar los estudios recién construidos, en 1936, el presidente Cárdenas ordenó al DAPP la firma de un contrato con CLASA para producir cortos educativos y de propaganda, con lo que la salvó de una inminente quiebra.[40]

Vámonos con Pancho Villa no fue la única película que contó con el patrocinio o el apoyo logístico de instancias estatales. Aparte de los documentales de carácter propagandístico o educativo producidos para el DAPP, y antes por otras dependencias,[41] el gobierno apoyó otros proyectos concretos. *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936), melodrama sobre conflictos agrarios en el que se reivindica la lucha agrarista saboteada por malévolos hacendados, tuvo participación en la producción del Partido Nacional Revolucionario. *Sendas del destino* (Juan José Ortega, 1939) tuvo una inversión de 25 mil pesos de la Comisión Nacional de Irrigación, en un curioso apoyo para su productor y director, quien concluía una larga carrera burocrática; este caso de apoyo fincado en los vínculos personales entre productores y funcionarios públicos se replicó en varias ocasiones en los siguientes años, contribuyendo a crear consensos y lealtades que solidificaron al sistema censor.[42]

---

levantó posturas encontradas e incluso algunos disturbios menores; algunas opiniones publicadas en la prensa la consideraron "denigrante". Su exhibición mundial fue muy exitosa; incluso el régimen nazi la consideró "peligrosa" por abordar una revolución popular. Bernd Hausberger, *"¡Viva Villa!* Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se lo quitó", *Historia Mexicana*, núm. 248 (abril-junio 2013), 1501-1519. Friedrich Katz, *Pancho Villa*, vol. 2 (México: Era, 2000), 391.

[40] La cercanía estatal al desarrollo de la producción hizo más gentil la "sugerencia" presidencial de cortar la última secuencia de la película, en la que se muestra a Villa ejecutando a la familia completa del protagonista, uno de sus más fieles *Dorados*. La secuencia de unos nueve minutos fue, efectivamente, eliminada del montaje final y sólo se conoció cuando apareció fortuitamente, en 1973, en una copia de 16 milímetros rescatada por la Filmoteca de la UNAM, Vidal Bonifaz, 180-182. El costo de producción de *Vámonos con Pancho Villa* fue estratosférico para la época, pues la inversión promedio en una película mexicana en 1935 era de 58 mil pesos, Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: Edición de autor, 1964), 32. Ruiz Ojeda, 113. Según Salvador Elizondo, fundador de CLASA, él tuvo la iniciativa de fundar la empresa, para lo que contó con la inversión de su tío Alberto J. Pani, de larga trayectoria política, Agustín Legorreta, Aarón Sáenz e Hipólito Signoret. *Cuadernos de la Cineteca Nacional 1. Testimonios para la historia del cine mexicano* (México: Secretaría de Gobernación, 1975), 81.

[41] Álvaro Vázquez Mantecón, "Cine y propaganda durante el cardenismo", *Historia y grafía* núm. 39 (julio-diciembre de 2012), 87-101, ofrece una buena descripción de algunas de las películas propagandísticas filmadas durante el sexenio.

[42] Juan José Ortega había sido funcionario de la Comisión Nacional de Irrigación desde donde supervisó la producción de los documentales de propaganda *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1935) y *Gigantes de piedra* (1935); tras la muerte de Saturnino Cedillo, su protector político, Ortega renunció a la administración pública, pero negoció el apoyo de la Comisión para financiar su primera película. Testimonio de Ortega para la serie televisiva *Memoria del cine mexicano* (Alejandro Pelayo, 1993). Dependencias como la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, y empresas estatales como Petróleos Mexicanos y Ferrocarriles Nacionales financiaron parcialmente algunas películas de ficción en los siguientes años (*El niño y la niebla*, 1953, *El túnel seis*, 1955, y *Viento negro*, 1964, por ejemplo). Asimismo, las direcciones de las productoras de cine con participación estatal eran puestos codiciados para los políticos. Una serie de memorándums de 1949 dan cuenta de las presiones por el nombramiento del gerente de Producciones México, en la que el gobierno tenía la mayoría de las acciones; desde la presidencia se instruyó que se nombrara a Felipe Gregorio Castillo, pero accionistas minoritarios como el Monte de Piedad y el Banco de América "han venido maniobrando para impedir la reunión de Consejo", pues se inclinaban por la designación de José Luis Celis. Archivo General de la Nación [AGN], Fondo Miguel Alemán Valdés, caja 736, vol. 702.11/190. Un caso interesante de entrecruce entre la administración pública y la producción cinematográfica es el del ingeniero Armando Orive Alba, director de la Comisión Nacional de Irrigación y productor de un par de películas en los años

Posgrado en Historiografía

El cementerio de las águilas (Luis Lezama, 1938) también contó con apoyo militar, en una confirmación, refrendada en forma cotidiana a lo largo de las siguientes décadas, de que a la Secretaría de la Defensa le correspondía la prerrogativa informal de establecer los alcances y los límites de la representación histórica en el cine nacional. La película –un melodrama épico sobre la resistencia en la ciudad de México a la invasión estadounidense, en 1847– inicia con un agradecimiento al presidente "General de División Lázaro Cárdenas" y a "los jefes, oficiales y elementos de tropa del Ejército Nacional, por las facilidades que en materia militar proporcionaron con tanta eficacia".

La censura moldea y reprime pero también alienta la constitución de una serie de prácticas sistematizadas, una esfera discursiva en la que es claro qué se puede narrar y cómo puede narrarse.[43] En 1936 –el año en que Cárdenas, una vez libre de las ataduras del callismo, radicalizó su proyecto social, incluyendo la reforma agraria–, Fernando de Fuentes, ahora como productor además de director, filmó *Allá en el Rancho Grande*, un sainete melodramático salpicado de canciones y duelos de rimas, y rematado con un final feliz en una hacienda patriarcal y libre de cualquier tensión fuera de la propiciada por los líos amorosos. En esta ocasión, De Fuentes recibió las "más sinceras congratulaciones" del presidente Cárdenas por su "patriótica labor". El espaldarazo estatal a la película coincidió con un inusitado éxito de público, nacional e incluso continental, y de crítica, una coincidencia entre creadores, públicos y Estado que permitió vislumbrar los parámetros y los márgenes para la representación de la realidad en el cine mexicano.[44]

El crecimiento de la producción alcanzó su cima en 1938 (57 películas) en buena medida por la coincidencia citada que se consolidó, por un lado, por la insistencia en la fórmula narrativa posteriormente bautizada como "comedia ranchera" y por la experimentación con otros géneros y estilos, siempre dentro de la misma esfera discursiva, que atrajeran a los públicos; y por el otro, por los incentivos gubernamentales, como la exención del seis por ciento del impuesto sobre la renta para los productores cinematográficos, decretada en 1936, y la obligación impuesta en 1939 a los exhibidores para estrenar al menos una película mexicana al mes; otro proyecto

cuarenta; fue luego el primer secretario de Recursos Hidráulicos en el gabinete de Alemán y en 1953 el presidente Ruiz Cortines, a solicitud del propio Orive Alba, lo nombró director general de CLASA Films, ya intervenida por la Nacional Financiera, puesto que ocuparía hasta el inicio de la siguiente década, con una obra marcada por la idea de un cine de "utilidad nacional", ver capítulo 3, nota 43.

[43] La idea de un sistema de prácticas cinematográficas es propuesto por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Barcelona: Paidós, 1997), XIII-XIV. Cuando hablo de una esfera discursiva aludo a los marcos simbólicos de representación de la realidad que comparte el cine mexicano producido a partir de 1936; se trata de un conjunto de signos y significantes audiovisuales articulados y coherentes a partir de una serie de convenciones socialmente aceptadas como un vehículo de inteligibilidad de la acción humana en sociedad, en un tiempo y un espacio situados.

[44] Carta de Lázaro Cárdenas dirigida a Fernando de Fuentes, 6 de noviembre de 1936. Citada por Ruiz Ojeda, 112. La película fue un gran éxito en todo el continente americano. En Estados Unidos se proyectó, incluso, con subtítulos en inglés y *The New York Times* (23 de noviembre de 1936) la describió en una reseña en los siguientes términos: "[…] the many interesting scenes of life on a big hacienda of today are done with a realism which leaves nothing to be desired. And everybody is happy at the end –something not so common in Mexican pictures"; finalmente, la película obtuvo una mención a la mejor fotografía en el Festival de Cine de Venecia.

Posgrado en Historiografía

gubernamental, la creación de un banco para financiar la producción, no alcanzó a ser aprobado por la crisis económica que sacudió al país en los últimos dos años de la administración cardenista.[45]

En 1939 se registró una caída en la producción que se ahondó en 1940, cuando apenas se filmaron 27 películas. Esta primera crisis coincidió con las dificultades económicas del país, pero también fue propiciada por una serie de conflictos laborales y gremiales cuya resolución requirió de la intermediación del Estado. Los varios sindicatos de trabajadores surgidos durante los años previos, tanto de la producción como de la exhibición, se agruparon en 1937 en la Federación de la Industria Cinematográfica, que luego se transformaría en el Sindicato de la Industria Cinematográfica (STIC), adherido en 1939 a la Confederación de Trabajadores de México y al sector obrero del Partido de la Revolución Mexicana (PRM); en este tránsito, se realizaron varios paros para negociar mejores condiciones salariales y otros derechos. Los productores, por su parte, formaron desde 1934 una Asociación de Productores que a finales de la década se consolidó como el principal interlocutor del Estado.

II. Estado, industria cinematográfica y normatividad (1940-1958)

La compleja transición entre el gobierno de Cárdenas y el de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) implicó una reorganización de las prioridades, no sólo retóricas, sino estratégicas del Estado. Del Frente Popular movilizado para preservar el proyecto revolucionario cardenista se pasó a la política de Unidad Nacional, una enunciación deliberadamente purgada de cualquier alusión comunista, que incluyó un acercamiento con el sector empresarial al que se ofreció toda la fuerza de la estructura corporativa estatal para impulsar el crecimiento económico. La burguesía aprovechó con pragmatismo la oportunidad y prácticamente colonizó la estructura del PRM vinculándose a las cúpulas regionales del partido en varios estados, como Chihuahua, Nuevo León o Puebla, tierra del presidente y su poderoso hermano Maximino Ávila Camacho, donde se gestó el "laboratorio de la posrevolución: conservadora, patriótica, tolerante con la Iglesia y amigable con los negocios".[46]

Los industriales del cine fueron parte de este sector pragmático. En Puebla, el principal aliado del cacicazgo avilacamachista fue William Jenkins, un poderoso terrateniente de origen norteamericano que en 1938 incursionó en el negocio de la exhibición con fuertes inversiones en Puebla y otros estados para la construcción de nuevos salones de cine. Los productores también negociaron como gremio para garantizar apoyos para su actividad empresarial. El mismo Fernando de Fuentes que años antes había negado entender sobre ideología, en 1942

[45] La recesión norteamericana, los conflictos internacionales derivados de la expropiación petrolera, el alto gasto social, el creciente déficit, la inflación acelerada, entre otros factores, se conjuntaron para desmovilizar a la coalición progresista que había impulsado las reformas radicales del sexenio y para organizar a los opositores de derecha, tanto al interior del Estado como fuera de la órbita del control estatal. Alan Knight, "The End of the Mexican Revolution?", en *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938*-1968, editado por Paul Gillingham y Benjamin T. Smith (Durham y Londres: Duke University Press, 2014), 58-59.

[46] Knight, 61.

remató en los siguientes términos una misiva dirigida al Presidente de la República: "No creemos necesario insistir en la importancia política y social de nuestra industria que como vehículo de propaganda mexicana en el extranjero y de difusión cultural en la república no tiene rival entre todas las industrias nacionales".[47]

El reglamento cinematográfico de 1941

A principios de 1941 una comisión legislativa comenzó a discutir una serie de medidas para integrar una ley para la industria. Entre otras, la prohibición de la arraigada prácticas de las distribuidoras norteamericanas conocida como contratación en bloque (*Block Booking*), por la que se imponían lotes de películas a los exhibidores; también incluía la disposición decretada en 1936 de garantizar la exhibición de, al menos, una película nacional al mes en cada cine; recomendaba también el establecimiento de controles para regular los precios de los boletos; y establecía los criterios para que la Secretaría de Gobernación supervisara y autorizara las películas, tanto para su exhibición como para su exportación en un máximo de tres días hábiles. En su comentario a las propuestas de la comisión, la publicación norteamericana *Motion Picture Herald* destaca que la actuación de la Secretaría de Gobernación como la instancia exclusiva para "la supervisión y censura de películas ha sido efectiva y ha demostrado ser popular entre la industria".[48] El resultado del debate indica que sólo este último punto alcanzó un acuerdo suficiente. No hubo dictamen de una nueva ley en 1941, pero sí un reglamento que sustituyó al de 1919.

El *Reglamento de Supervisión Cinematográfica* del 19 de septiembre de 1941 sintetiza el clima de negociación, que lo mismo facilitaba la comercialización que legalizaba las restricciones censoras antes informales. Igual de importante fue la ratificación legal del discurso burocrático: no existe la *censura*, palabra que fue erradicada de la norma para enunciar una "supervisión" cuyo objetivo es "que el espíritu y contenido de las películas, en figuras y palabras, esté de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6º de la Constitución" (artículo 2º). La Constitución dedica su sexto artículo a garantizar la libertad de expresión, excepto en los casos en que "se ataque a la moral, los derechos de terceros, provoque algún delito o perturbe el orden público".[49]

La reducción en la oferta fílmica internacional por causa de la Segunda Guerra Mundial creó un mercado potencial en toda América Latina, lo que hizo indispensable para los empresarios mexicanos establecer las condiciones para la exhibición y la exportación expedita de películas. El artículo 7º estableció, siguiendo el ordenamiento constitucional que daba al cine carácter de industria de competencia federal, que la supervisión debía liberarse en un máximo de tres días hábiles y el documento de autorización funcionaba tanto para la exhibición nacional como para permitir su paso por las aduanas de salida (artículo 9º).

---

[47] Carta de Fernando de Fuentes, presidente de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, a Manuel Ávila Camacho, 20 de enero de 1942. Citada por Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México: CIAC, UNAM, 2011), 142.

[48] "Mexico Regulating All Outside Product, Including Hollywood's", *Motion Picture Herald* (10 de mayo de 1941), 53. La nota indicaba que el estudio referido fue realizado por los diputados Luis Ordorica Cerda y Luis Velasco.

[49] "Reglamento de Supervisión Cinematográfica", *Diario Oficial* (19 de septiembre de 1941), 1-3.

Posgrado en Historiografía

En cuanto a las restricciones, el reglamento organizó una clasificación de las películas: A, permitidas para niños, adolescentes y adultos; B, para adolescentes y adultos; C, únicamente para adultos; y D, para adultos en exhibiciones especiales (artículo 3º).

El artículo 16º es relevante por cuanto legalizó una práctica muy criticada durante el cardenismo pero que a partir de este momento se convirtió en parte de los fundamentos del sistema censor. Su redacción establece:

> Con objeto de que los productores de películas cinematográficas se eviten gastos ociosos podrán someter a la supervisión del Departamento [de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación] las obras escritas que se propongan filmar, a fin de que el propio Departamento resuelva, gratuitamente, si están de acuerdo con lo que establece el artículo 2º de este Reglamento.

Finalmente, el artículo 18º autorizaba al Departamento a negar autorización de exhibición a las películas propiedad de empresas o personas acusadas de exhibir en el extranjero películas "ofensivas para nuestro país"; además de ser un resabio de los conflictos de los años diez y veinte, dicho artículo velaba una amenaza para quien pretendiera transgredir los contornos discursivos ya acordados entre Estado y esfera pública.

La retórica laberíntica del reglamento se aseguró de que la decisión final sobre lo visible y lo no mostrable dependiera del criterio burocrático (y de la capacidad de autorregulación de una industria regida por su interés económico). No hay censura, sólo supervisión para que se cumpla lo enunciado en la Constitución, sin especificar, como correspondería a un reglamento, los casos en que los artículos constitucionales, amplios y abiertos como es de esperar, son transgredidos por las actividades particularmente normadas. El resultado es la imposición de un razonamiento estatal que, en ese carácter, se asume como único. Por ejemplo, en un permiso del Departamento de Supervisión se autorizó la exhibición de la película estadounidense *Gambling With Souls* (Elmer Clifton, 1936) "ÚNICAMENTE PARA ADULTOS. Previa la supresión de algunas escenas inmorales"; no se precisa qué escenas y por qué se consideran inmorales.

Fue el mismo caso, también, de *Fiesta* (LeRoy Prinz, 1941), producción hollywoodense de Hal Roach para United Artist a la que le fue negado el permiso de exhibición en México por considerarla "denigrante". La película aprovechaba el éxito de las comedias rancheras de moda para hacer un musical ubicado en una hacienda mexicana repleta de personajes estereotipados: el campesino holgazán, la *beautiful* señorita, el *mexican bandit*. El ecléctico espectáculo incluía a danzantes de la pluma oaxaqueños haciendo contorsiones frente a una fogata ("¡indians!, ¡wild indians!", exclama al verlos el torpe y ambicioso citadino que quiere quedarse con Cholita, la hija del bondadoso hacendado), una *spanish revista* con un baile de aires andaluces, así como serenatas y una canción sobre *mexican jumping beans*. Todo en Technicolor. Según una queja de la distribuidora dirigida al presidente Ávila Camacho, el Departamento de Supervisión había cometido "una mala interpretación", "toda vez que de ninguna manera los Estudios de Hollywood tuvieron la menor intención de denigrar a nuestro país"; proponía hacer "unos cortes

Posgrado en Historiografía

a la mencionada película, por motivo de que pudiesen ser mal interpretados por el público que la vea, [aunque] lejos de denigrar a nuestro país, agradaría mucho". Concluía rogando al presidente que viera la película, "confiados en su justo aprecio" para ordenar una nueva revisión; la urgencia palpable en la comunicación del distribuidor es proporcional a la fama ganada en los meses previos por Jorge Negrete, protagonista de *Fiesta* y también del reciente taquillazo *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) que auguraba una buena recepción en las salas mexicanas de la producción estadounidense. La película, sin embargo, al parecer sólo pudo ser exhibida hasta el final de la década como relleno en un programa doble.[50]

La ambigüedad legal, por otro lado, era también un reconocimiento a la capacidad de autocensura de la industria, un poco por la confianza en su cercanía a los valores nacionalistas pero sobre todo porque la estructura de la industria estaba cada vez más vinculada a la exportación de sus productos mediáticos y al sistema de prácticas desarrollado en Hollywood; la exhibición dependía principalmente del material de Hollywood y los públicos estaban acostumbrados a la forma de narrar de ese cine. Si bien las películas nacionales ganaron taquilla con innovaciones concretas, como la introducción de música popular y elementos regionales y folclóricos, en términos narrativos adoptaron por completo el modelo estadounidense, el cual estuvo tempranamente estandarizado por un *Motion Picture Production Code* (también conocido como Código Hays), acogido por el conjunto de la industria como estrategia para evitar las múltiples posibles acciones de censura facilitadas por las legislaciones regionales de cada uno de cada entidad de la Unión Americana. El largo y detallado *Motion Picture Production Code* de 1930 hacía una extensa argumentación de la importancia del cine como entretenimiento y como arte, funciones sociales que entrañaban "obligaciones morales". En conjunto, "censuraba los desnudos, el exceso de violencia, la trata de blancas, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia […] también sostenía que las películas debían promocionar las instituciones del matrimonio y la familia, defender la integridad del Gobierno y tratar las instituciones religiosas con respeto".[51]

El cine mexicano que aspiraba a comercializarse en el extranjero debía ofrecer películas con los mismos estándares morales para no padecer restricciones, como la prohibición impuesta en Chile a *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y a *Cinco minutos de amor* (Alfonso Patiño Gómez, 1941), "por motivos de indeseabilidad". Una recomendación de 1943 de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM) indicaba la importancia de

[50] Departamento de Supervisión Cinematográfica, permiso núm. 565 "Autorización para exhibición comercial", 30 de agosto de 1941, mayúsculas en el original. Permanencia Voluntaria Archivo Cinematográfico [PVAC], Colección Calderón. Carta de JC Goltz, de Artistas Unidos, SA, a Manuel Ávila Camacho (19 de diciembre de 1942), AGN, Fondo Manuel Ávila Camacho, caja 0180, vol. 135.2/426. Francisco Javier Millán, *Jorge Negrete. Ser charro no basta* (León: Festival Internacional de Cine de Guanajuato, 2011), 79. La Filmoteca de la UNAM da como primera exhibición en México la realizada en 2011, en un ciclo homenaje a Jorge Negrete, http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=18638&incremento=0

[51] Black, 11.

Posgrado en Historiografía

cuidar los argumentos, especialmente desde un punto de vista moral, para evitarse negociaciones complicadas con las autoridades de otros países y el riesgo de prohibiciones.[52]

La negociación entre industria y Estado en torno a la nueva reglamentación parecía ir encaminada a favorecer una autorregulación similar a la practicada por Hollywood. Así puede interpretarse el nombramiento, el 7 de abril de 1941 (cinco meses antes que el reglamento), de Felipe Gregorio Castillo al frente del Departamento de Supervisión en proceso de creación. Castillo había sido productor y el más prolífico director de material propagandístico en el convenio CLASA-DAPP; su experiencia como cineasta y su sensibilidad para entender las necesidades de representación del Estado le permitieron ocupar el nuevo cargo con la legitimidad de ser más que un simple burócrata. Al menos en sus primeros meses en el cargo, Castillo contribuyó a la concordia entre Estado y productores. En 1942, él mismo explicaba las funciones del Departamento de Supervisión Cinematográfica:

> Para llevar a cabo esta tarea [la supervisión], precisa que el Departamento observe las películas antes de que éstas salgan al mercado, a fin de que, haciendo realidad el proverbio "es mejor prevenir que remediar", les sean suprimidas a las que lo requieren, aquellas escenas que por su realismo, obscuridad u otras características, son atentatorias a la moral y a las buenas costumbres; o las que incurriendo en falsedades históricas resultan ofensivas a nuestra patria; o las que por ignorancia o mala fe presentan los aspectos físicos y morales de nuestro pueblo en forma negativa o denigrante; o, por último, las que narradas o dialogadas en idiomas distintos al español, no tengan textos explicativos suficientes para la comprensión de los espectadores.[53]

En términos generales, Castillo describe lo enunciado en el reglamento vigente con un énfasis que prescinde de la aséptica retórica legal y que anticipa las dificultades derivadas en la implementación de una norma deliberadamente abierta al criterio administrativo. Dos años después, el funcionario resentía el desgaste de su encargo tras varios casos de censura que trascendieron a la prensa, como el de *La mancha de sangre* (Best Maugard, 1937) que sufrió múltiples recortes antes de ser autorizada para una discreta corrida comercial y la posibilidad de exportarse; el de *La corte de faraón* (Julio Bracho, 1943), cuestionada por salaz y por "estar repleta de frases de doble sentido", lo que motivó que se restringiera su exportación; el de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), ofensiva según "altos jefes de la Secretaría de la Defensa Nacional", por lo que, en una solución extrema, se filmaron escenas adicionales; o la discreta cancelación, a unos días de arrancar la filmación, de un *Emiliano Zapata* con argumento de Mauricio Magdaleno y producción de Francisco Clemente. En enero de 1944 se anunció una enmienda del *Reglamento de Supervisión* y la creación de una comisión conformada por representantes de las secretarías de Gobernación y Educación Pública, y de la APDPM para

[52] *Variety* (27 de septiembre de 1944). "*Casa de mujeres*, prohibida en Argentina, México y Perú", *Cinema Reporter* (3 de julio de 1943), citado por Peredo, "Inquisition Shadows", 72. Pulido Islas, 58.
[53] "Qué es la censura", *México Cinema* (julio de 1942), citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2 (México: Universidad de Guadalajara, 1992), 236.

Posgrado en Historiografía

revisar obligatoriamente todos los guiones, previo a su filmación, para así "evitar cualquier posible desecho de imágenes por razones morales".[54]

La discrecionalidad también posibilitaba los acuerdos extraoficiales entre productores y funcionarios, fuera por vínculos personales o por otros mecanismos informales. En 1944, Gregorio Walerstein, productor de *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), preocupado por el inexplicado retraso de la autorización del Departamento de Supervisión, habló del tema en un encuentro fortuito con un viejo conocido "de sus años universitarios", el secretario de Gobernación Miguel Alemán. "Al cabo de unos días tuvieron una breve entrevista en la que Alemán le dijo que la película estaba muy bien, pero había un problemita, […] debía borrar un breve segmento" en el que se mostraba a una anciana besar la mano de Porfirio Díaz en su despedida rumbo al exilio. Walerstein comprendió "el reparo del gobierno a esa expresión de fervor […] y con enorme visión eliminó de inmediato el obstáculo". En abril de 1944 salió el esperado permiso de exhibición con la indicación y la amenaza: "[…] se autoriza su exhibición comercial en toda la República Mexicana para niños, adolescentes y adultos, debiéndosele cortar la escena de la despedida del Gral. Díaz del país, en la cual se toca la marcha de honor […] en caso de que la Cía. Productora exhiba la película sin el corte indicado se le cancelará la presenta autorización".[55]

Es muy probable que hubiera muchos más casos de censura no documentados (y con finales no tan felices como el descrito), pues en marzo de 1944 la sección de argumentistas adheridos a la sección 5 del STIC solicitó la derogación de la revisión previa de guiones, arguyendo que su rechazo generaba pérdidas económicas y "lesiona los intereses de los escritores y otros trabajadores cinematográficos", por la censura "injusta y arbitraria". Asimismo, acusaron a Castillo de conflicto de intereses, en referencia a sus labores como productor realizadas a la par de su encargo público, y anunciaron un boicot contra el funcionario; según notas de prensa, meses después, la APDPM ya apoyaba la protesta.[56]

---

[54] Rogelio Agrasánchez, Jr., "La otra película censurada de Julio Bracho", Filmotropo (Archivo Fílmico Agrasánchez, 2014) [web]. https://filmotropo.wordpress.com/2014/07/17/la-otra-pelicula-censurada-de-julio-bracho/. "Comenzará 'Emiliano Zapata'", *Cinema reporter*, num. 357 (19 de mayo de 1945), la nota indicaba que el "1º de julio, si no hay un contratiempo de última hora, ha de dar principio la filmación" con un reparto encabezado por Pedro Armendáriz. "Mexico Thigtens Film Censorship", *Motion Picture Daily* (28 de enero de 1944), 1. El reglamento de supervisión fue modificado, para hacer obligatoria la revisión del guiones previo a su filmación, con fecha del 28 de diciembre de 1943, "Decreto que reforma el artículo 16 del Reglamento de Supervisión Cinematográfica de 25 de agosto de 1941", *Diario Oficial* (23 de marzo de 1944), 1-2.

[55] Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein. Hombre de cine* (México: FCE, UNAM, 2013), 38. Autorización para exhibición comercial, núm. 4419, firmado por Felipe Gregorio Castillo (5 de abril de 1944), Archivo de la Dirección General de Cinematografía, Secretaría de Gobernación [DGC-Segob]. La alusión a la marcha de honor parece indicar que el problema era más bien de índole militar, pues involucraba un reconocimiento marcial al conflictivo personaje histórico.

[56] Luis Becerra Celis, "Mexican Unions Protest Script Censorship", *Motion Picture Herald* (11 de marzo de 1944), 69; Becerra Celis, "Writers Protest Censorship", *Motion Picture Herald* (7 de junio de 1944). Castillo había producido y dirigido *María Eugenia* en 1942, melodrama protagonizado por María Félix.

Posgrado en Historiografía

El énfasis estatal en la censura a los guiones previo a su filmación tenía también una lógica económica: paliar los efectos de la escasez de materia prima, restringida por la guerra.

> La escasez de película virgen también ha obligado a los censores a endurecer sus reglas para evitar, en la medida de lo posible, cortes y otros desperdicios, examinando estrictamente los argumentos antes de que entren en producción. Los censores creen que este procedimiento dará como resultado películas mucho mejores, que no sólo les agraden a ellos sino también al público.[57]

En diciembre de 1944, Castillo amplió su descripción de la labor de la censura; de plano tomó distancia de la industria y enunció con detalle los límites, un tanto más estrechos, de lo mostrable para la representación cinematográfica según el Estado:

> No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras. Tampoco es conveniente que se sigan haciendo cintas parciales, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo. En todo ello abunda el cine nacional y debe modificarse. Es cierto que anteriormente se han hecho películas como *El compadre Mendoza*, *Santa*, *Los de abajo*, etcétera, pero yo le digo que si ahora se pidiera el permiso para hacer películas como *El compadre Mendoza*, no se permitiría. Y no es lo único, películas como *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* y otras muchas por el estilo son morbosas, y lo mismo aquéllas que tratan de justificar a la mujer que, teniendo el camino del trabajo, por pereza toma el camino del vicio. Nosotros, en esos aspectos, no estamos de acuerdo con lo que hace el cine nacional.[58]

El discurso de Castillo, asimismo, se desmarca de lo estrictamente legal y se centra en una defensa nacionalista particularmente interesada en la representación histórica pero también con renovado interés en los aspectos morales. En medio de la polémica con el gremio, Castillo fue relevado en el Departamento de Supervisión en enero de 1945 y sustituido por Antonio Ramos Pedrueza y Mariscal.

En este conflicto es importante considerar el contexto, el cual permite vislumbrar otro de los componentes del sistema censor: la utilización de acuerdos económicos preferentes como medio de negociación para establecer los límites y alcances de la censura. La restricción de película virgen hizo de este insumo básico un elemento de disputa. En 1944 la APDPM adoptó un acuerdo mediante el cual "sólo las producciones de calidad" tendrían acceso al material racionado. En 1945, el ex censor Castillo formaba parte del comité gubernamental encargado de "investigar los problemas de la industria" y de recomendar soluciones para la crisis de la escasez de película, que ya estaba provocando un mercado negro que "desperdicia millares de pies" para hacer películas "a la trompa talega". En febrero se anunció una lista de productores seleccionados por su "competencia, integridad y solvencia" para recibir los ansiados suministros

[57] Luis Becerra Celis, "Raw Stock Pinch Blow to Mexico", *Motion Picture Herald* (27 de enero de 1945), 14.
[58] *Cine Mexicano* (diciembre de 1944), citado por García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2, 111-112.

Posgrado en Historiografía

que les permitirían filmar durante el primer trimestre de 1945; es muy probable que la "integridad" evaluada incluyera también la sujeción a los criterios estatales enunciados por Castillo antes de su remoción.[59]

Desde finales de 1944, el secretario de Gobernación Miguel Alemán declaró que estaban considerando adoptar un modelo de censura similar al utilizado por Hollywood. Todo dependería, relató una nota en un periódico norteamericano, del "reporte de un grupo local de expertos que está ahora estudiando el trabajo de la censura establecida por la industria, los estados y municipalidades en Estados Unidos"; asimismo, la nota asegura que "un grupo de productores mexicanos ha solicitado al presidente Ávila Camacho que todos los poderes de revisión se dejen en manos de la industria".[60] Coincidentemente, la prensa mexicana reportaba, al inicio de 1945, la existencia del Código Moral del Cine, "elaborado en común acuerdo entre la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas", al cual las cintas filmadas debían "guardar un respeto absoluto".[61] El impulso a la autogestión tenía también un fin práctico, pues la supervisión gubernamental contaba con recursos limitados. De acuerdo con Renato Leduc (quien colaboró como supervisor en tiempos de Ramos Pedrueza), en esta época el "Departamento se reduce a un jefe, un subjefe, tres empleados de oficina, dos manipuladores y cuatro o seis –no sé exactamente cuántos– supervisores encargados de revisar guiones o películas […,] es obvio que, con tan escaso personal, está incapacitado para vigilar si sus disposiciones se cumplen […]".[62]

La férrea imagen de la censura construida por Castillo permitió incluso algunos ardides publicitarios. En enero de 1945 la prensa anunció el próximo estreno de *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1944). En su columna "¡Cámara!", el cronista Jorge Mendoza Carrasco *Lumiere* reveló "extraoficialmente" que "a los censores cinematográficos les molestaron unas escenas […] en las que un sacerdote aparece jugando dominó en una cantina"; al día siguiente, Producciones Grovas insertó un anuncio en la misma sección de *Excelsior* desmintiendo tal noticia (Figura 4); dos días más tarde, otra entrega de la misma columna aseguró: "A la película […] se le harán algunas modificaciones y se le pondrá, al principio, un letrero indicando que la acción de la cinta se desarrolla en el México de 1908". Otras notas aseguraron que los productores habían enviado una copia a "autoridades eclesiásticas" para su revisión. Cuando finalmente se exhibió la película, una semana después, el letrero inicial de la película reveló el ardid: "El padre Becerro no es un personaje imaginario. En el ambiente rural mexicano abundan

[59] Becerra Celis, "Raw Stock…". Mario Alvírez, "En ayuda de la industria de películas", *El Nacional* (9 de enero de 1945). Luis Becerra Celis, "Restrict Mexican Production to 60 Films This Years", *Motion Picture Herald* (10 de febrero de 1945), 65

[60] "Production Code for Mexico?", *The Film Daily* (23 de octubre de 1944), 1.

[61] Jorge Mendoza Carrasco *Lumiere*, "Bases para dar la película virgen", *Excelsior* (7 de enero de 1945); el código aludido nunca se formalizó ni se dio a conocer.

[62] Renato Leduc, "Censura", columna Tics, *Hoy*, núm. 660 (15 de octubre de 1949), 5. Durante la segunda mitad de los años cuarenta colaboraron como supervisores, además de Leduc, Miguel Martínez Rendón, Sarah Ortiz Tirado, Casimiro Valladares, Juana Luisa Proenza, Arturo Ortiz Mújica, Elvira Vargas, Mario Alvírez, Wilfrido Espino, Alicia Hutchinson, Alberto Murphy, Carlos Winfield, Elena Sánchez Valenzuela e, incluso, José Revueltas.

Posgrado en Historiografía

los sacerdotes como él […] que ejercen su ministerio de acuerdo con las circunstancias que el medio les impone. […] Sea para ellos esta película homenaje cariñoso y de veneración"; el sacerdote aparece en la cantina, se enfrenta a golpes con un parroquiano y se bebe un tequila.[63]

Figura 4. Inserción de Producciones Grovas unos días antes del estreno de *Me he de comer esa tuna* en el periódico *Excelsior*. La conflictiva imagen de la censura, alimentada por Felipe Gregorio Castillo, daba credibilidad a este tipo de publicidad en las páginas de las secciones de espectáculos de los diarios. Al lector enterado le bastaba contrastar con otros diarios o en las revistas del medio para distinguir entre las acciones de censura y las campañas publicitarias.

La llegada a la presidencia de Miguel Alemán permitió dar continuidad al proyecto industrial e ideológico del cine mexicano iniciado con la década. Dicho proyecto incluyó un interesante ensayo de autogestión gremial, inspirado por el modelo norteamericano pero abruptamente cancelado. Las disputas dentro del sistema censor en torno a ese proyecto –el cual tuvo como centro institucional a una Comisión Nacional de Cinematografía–, junto con el desgaste de la administración alemanista, sentarían las bases para el posterior establecimiento de un esquema de censura centralizado y mucho más rígido que, con los años, contribuiría a ahondar la crisis creativa y económica del cine mexicano.

Una Comisión autónoma

El 6 de diciembre de 1945 se hizo público el nombramiento de Antonio Castro Leal como nuevo Jefe del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación. Fue el inicio de un breve proceso de apertura que tomó vuelo con la llegada de su jefe Miguel Alemán a la presidencia el año siguiente. El funcionario se encargó de planear y negociar todo un nuevo andamiaje legal para fortalecer a la industria (incluido una serie de medidas proteccionistas para blindar a la industria de la competencia estadounidense) y para institucionalizar la toma de decisiones colegiadas, en apariencia, pero sujetas a las necesidades estratégicas del Estado.

Castro Leal era un respetado intelectual de larga trayectoria académica, política y diplomática cuando aceptó la invitación de Alemán para integrarse a la Secretaría de Gobernación.[64] Desde

[63] *Lumiere*, "¡Cámara!", *Excelsior* (20 de enero de 1945); anuncio Producciones Grovas, *Excelsior* (21 de enero de 1945); *Lumiere*, "¡Cámara!", *Excelsior* (23 de enero de 1945). Rogelio Agrasánchez, Jr, *Miguel Zacarías. Creador de estrellas* (México: Universidad de Guadalajara, Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000), 82.

[64] Discípulo de Alfonso Reyes, líder estudiantil y miembro del grupo conocido como "los siete sabios" (con Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alberto Vázquez del Mercado, Alfonso Caso, Jesús Moreno Baca y

Posgrado en Historiografía

el inicio de su encargo se preocupó por ampliar su capacidad de negociación y de dotar a la labor de una nueva aura de respetabilidad, distinta a la cínica imagen de censor construida y defendida por Castillo. Como prueba de la voluntad de abrir los cauces de la representación, Castro Leal gestionó la autorización de películas con temas políticamente sensibles y memorias en disputa, como *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros* (Raúl de Anda, 1946), *El fugitivo* (John Ford, 1947), y *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947). Los tres casos fueron polémicos y desafiaron los límites de la autogestión industrial frente a un sistema censor dividido en lo ideológico, pero unificado en su demanda de control estatal.

En el primer caso, el guion fue inicialmente rechazado por el Departamento de Supervisión a cargo de Ramos Pedrueza,[65] no obstante, Castro Leal permitió meses después que se filmara con ajustes que resaltaron en la trama tanto las buenas intenciones gubernamentales como el radicalismo clerical; la apertura permitió la representación de una memoria reciente pero sólo en ciertos aspectos y bajo cierto punto de vista. Filmada a mediados de 1946, la película de De Anda tuvo que esperar un año y medio para ser estrenada en diciembre de 1947. La publicidad del estreno en la prensa capitalina (Figura 5) mostró las contradicciones entre el afán estatal de apertura limitada y la estrategia comercial que apeló a otras memorias a través del simbolismo más obvio y atractivo: la exaltación de la religiosidad. "¡Viva Cristo Rey! ¡Y bajo este símbolo sagrado [la Virgen de Guadalupe] se lanzaron a la rebelión!". La película tuvo buen éxito de público.

Desde finales de 1945, Castro Leal anunció que se reestructuraría el Departamento de Supervisión para, además de mantener la encomienda censora, dotarlo de facultades para brindar "una mayor asistencia gubernamental al negocio del cine, para mejorar y expandir la exhibición de la producción en México, para enfrentar la creciente competencia de EU y algunos otros países, y para permitirles fortalecer su posición en el extranjero, en países donde tienen un mercado establecido, y encontrar aceptación en tierras donde no se conoce en absoluto o es muy poco conocido [el cine mexicano]".[66] El resultado fue una nueva categoría administrativa, la Dirección de Supervisión Cinematográfica, con mayores potestades y capacidad de gestión y negociación.

La nueva dependencia planteó las expectativas estatales de centralizar la atención a la industria del cine mexicano, particularmente vulnerable y desorganizada frente a las condiciones del fin de la guerra. Como señala Seth Fein, los productores mexicanos de la posguerra no habían reinvertido los enormes ingresos generados durante el conflicto y, en general, carecían de

Teófilo Olea y Leyva), Castro Leal también fue rector de la Universidad Nacional entre 1928 y 1929, los años del movimiento estudiantil que culminó con el reconocimiento de la autonomía universitaria.

[65] Seth Fein, La transculturación del anticomunismo. La Guerra Fría de Hollywood en el México de la posguerra", *Objeto visual*, núm. 7 (diciembre de 2000), 68.

[66] Luis Becerra Celis, "Picture Section in Mexico Is Given Department Status", *Motion Picture Herald* (29 de diciembre de 1945), 40.

capacidad financiera para importar equipo, insumos o las innovaciones técnicas que ya estaba integrando Hollywood a su producción; peor aún, no contaban con "las redes de distribución y exhibición nacionales y (especialmente) extranjeras necesarias para explotar de manera más eficiente sus producciones". Al mismo tiempo, el estrecho vínculo económico y diplomático con el principal competidor hacía inviable cualquier política proteccionista radical que, no obstante, se intentó.[67]

Figura 5. Inserción publicitario de *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*, *Excelsior*, 19 de diciembre de 1947.

[67] Seth Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema", *Film-Historia*, vol. IV, núm. 2 (1994), 105.

Posgrado en Historiografía

La intervención estatal más relevante fue económica. Desde 1942 existía una institución financiera de carácter privado, el Banco Cinematográfico, con un capital de dos millones de pesos que a lo largo de los siguientes cinco años sólo pudo aumentar a cinco millones, "insuficientes para permitir a la institución realizar sus fines". En agosto de 1947 el gobierno alemanista duplicó el capital social y lo reestructuró como Banco Nacional Cinematográfico (BNC);[68] en los siguientes años, la dinámica de la industria tendería a favorecer una concentración casi total de la producción en torno al financiamiento de este ente estatal, con el consecuente fortalecimiento de los marcos de lo enunciable establecidos por el sistema censor.

En términos simbólicos fue importante también la organización, en 1946, de una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, impulsada por Castro Leal desde la nueva Dirección de Supervisión; integraba a representantes de los sectores de la producción cinematográfica y de entidades públicas como la Universidad Nacional, la Secretaría de Educación Pública y la Academia Nacional de Historia y Geografía. El objetivo era "examinar y enjuiciar la producción cinematográfica",[69] es decir, normar criterios para definir el cine deseable y así impulsar un estándar para el sistema de prácticas del cine mexicano, entendido como las normas y constantes visuales y narrativas ampliamente aceptadas que "constituyen una determinada serie de supuestos acerca de *cómo debe comportarse* una película, *qué historias debe contar* y *cómo debe contarlas*, así como el alcance y las funciones de la técnica cinematográfica".[70] La Academia, en suma, contribuyó a delimitar también los márgenes desde donde debía operar la censura.

También en esos años se fundó otra organización gremial que buscó normar la valoración mediada sobre la producción cinematográfica y, en ese sentido, ocupar un lugar en el sistema censor. Periodistas Cinematográficos de México fue formada por escritores (Efraín Huerta, Edmundo Valadés), periodistas (entre otros, Fernando Morales Ortiz, Enrique Rosado, Rosa Castro) y dueños de medios (Enrique Cantú Robert), quienes desde esa nueva tribuna gremial se

---

[68] Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, 128-131, hace una descripción detallada de la estructura administrativa y accionaria del flamante BNC. El Banco Cinematográfico, fundado en 1942, contó con participación gubernamental de 10 por ciento, pero el grueso del capital era de magnates que disfrutaban de la "bonanza de dinero", gracias al auge por la guerra en Europa, como Gastón Azcárraga, Luis Legorreta y William Jenkins. Andrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: CIDE, Penguin Random House, 2016), 318.

[69] Ricardo Rangel y Rafael Portas, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955* (México: Publicaciones Cinematográficas, 1955), 840.

[70] Bordwell et al., *El cine clásico de Hollywood*, XIII-XIV, cursivas mías. Si bien ese trabajo desarrolla el concepto de "sistema de prácticas" a partir de las características y contexto de la industria cinematográfica norteamericana, el carácter transnacional de Hollywood, y la estrecha colaboración durante la guerra, ofreció un modelo para el cine mexicano: redituable en términos económicos, atractivo para los espectadores y favorable para los intereses políticos e ideológicos estatales. La práctica narrativa del cine mexicano, asimismo, desde su origen industrial calcó el modelo hollywoodense: tramas desplegadas a partir de una causalidad individualizada, personajes arquetípicos (con matices locales como señal identitaria), motivaciones psicológicas como motor de acciones y efectos, convenciones intertextuales claramente definidas (géneros cinematográficos calcados del patrón hollywoodense, aunque adaptados a especificidades culturales nacionales, y el desarrollo de géneros locales exitosos, como la comedia ranchera) y difuminación de cualquier causalidad histórica.

Posgrado en Historiografía

erigieron en representantes de los públicos de cine, pues sostenían que su mediación guiaba "con inteligencia" la apreciación de éstos. Según Efraín Huerta, "tan perjudicial a un cine como el nuestro, el de México, es la diatriba como el ditirambo. Por eso no es difícil, escabroso o ingrato el papel de la crítica, que requiere a gritos una justa actitud moral y analítica, esto es, inteligente".[71] La institucionalización gremial (que lo mismo ocupaba a productores, distribuidores, exhibidores, trabajadores técnicos y artísticos, periodistas y publicistas) pretendía definir con claridad a los interlocutores del Estado dentro de la esfera pública, al tiempo que también reclamaba derechos de exclusividad sobre sus respectivas áreas de especialización; durante la siguiente década se harían sentir los efectos, para la industria y para el sistema censor, de la presión de la esfera pública excluida de los gremios institucionales.

Tanto la prensa como la Academia fueron canales que permitieron expresar simbólicamente las preocupaciones de la industria frente a la presión hollywoodense. El premio que reconocería a lo más sobresaliente de la producción nacional fue llamado Ariel, en alusión al influyente ensayo hispanoamericanista homónimo (1900) de José Enrique Rodó, el cual enaltecía los valores espirituales frente al utilitarismo anglosajón. La elección del nombre del premio es congruente con una época marcada por el tirante y contradictorio proceso de adaptación del cine mexicano, con todas las vulnerabilidades descritas, a las nuevas condiciones de la posguerra. A la par de una búsqueda nacionalista que ratificara las supuestas cualidades esenciales de las películas mexicanas, se establecieron medidas proteccionistas por parte del Sindicato de Trabajadores de la Producción (STPC), que impedían la contratación de nuevos elementos. Asimismo, tanto a nivel gremial como estatal se establecieron trabas a los proyectos de inversión y de producción transnacional que impulsaba Hollywood como parte de una estrategia para penetrar tanto en la producción como en la exhibición en México. Salvador Novo sintetizaba los temores de la industria: "en cuanto empiecen a establecerse aquí empresas americanas, nos dejarán sin artistas".[72]

Estas contradicciones contribuyeron a la polémica nacionalista alrededor de *El fugitivo*, otra película de tema cristero. La película de John Ford fue la culminación de un proyecto de producción transnacional al que Alemán apostó desde sus funciones de secretario de

[71] Efraín Huerta, "El cine y sus críticos", en Rangel y Portas, 984. Las publicaciones sobre cine se multiplicaron durante los treinta y los cuarenta, como describen con detalle Esperanza Vázquez y Federico Dávalos, "Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)", en *Historia sociocultural del cine mexicano. Apuntes al entretejido de su trama (1896-1966)*, coordinado por Francisco Peredo y Federico Dávalos (México: UNAM, 2016), 27-56.

[72] Salvador Novo (28 de noviembre de 1945), *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (México: Conaculta, 1994), 433. El proyecto más ambicioso de Hollywood para producir en México fue el de la RKO, que además de invertir en la construcción de los estudios Churubusco estableció una filial mexicana –Ramex– para producir segundas versiones de películas norteamericanas para el mercado latinoamericano; la mala taquilla terminó por cancelar la estrategia, Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, 360-361. "Slowdown at RKO Mexican Studio", *Motion Picture Daily* (23 de enero de 1948), 7, da cuenta de la exigencia del STPC para que por cada película filmada en inglés en los estudios Churubusco se filmara otra en español, diferendo que mantenía a los Churubusco funcionando "de manera parcial"; la nota concluía afirmando que este conflicto estaba "haciendo cambiar de parecer a algunos productores de Hollywood respecto de su intención de producir en México".

Posgrado en Historiografía

Gobernación. El apoyo financiero estadounidense motivado por la guerra podría continuar sólo si había interés por parte de Hollywood de invertir en México y si el cine mexicano se alineaba con la estrategia de propaganda anticomunista de EU. La RKO fue la más interesada en esa posibilidad, como lo demuestra su inversión para edificar los estudios Churubusco y su colaboración en la coproducción de *La perla* (Emilio Fernández, 1945) y en la distribución de *El fugitivo*.

Incluso, apenas iniciando su gobierno, Alemán recibió a John Ford, Dolores del Rio y a ejecutivos de los estudios Churubusco, en una clara manifestación de apoyo a la película, cuyo guion fue cuidadosamente revisado tanto por la Production Code Administration (la oficina censora de Hollywood) como por la Dirección de Supervisión a cargo de Castro Leal.[73] Se acordó hacer explícito en un letrero inicial tanto que los escenarios de la filmación eran mexicanos como que la historia no sucedía en México: "Esta película fue realizada en su totalidad en nuestra vecina república, México, gracias a la cordial invitación del gobierno mexicano y de la industria cinematográfica mexicana. La ubicación es producto de la imaginación, se trata, simplemente de un pequeño país a mil millas al norte o al sur del ecuador. ¿Quién sabe?".[74]

A pesar de los deslindes, cuando la película se estrenó en Estados Unidos, en noviembre de 1947, comenzó a generarse inquietud entre ciertos sectores oficiales mexicanos. En lugar de una idea de modernización de un régimen que renegaba del anticlericalismo de antaño, la película fue vista como "denigrante" tanto al ejército como al gobierno, por sus alusiones a prácticas autoritarias. Un funcionario mexicano en Estados Unidos aseguró que la película era "contraria a las buenas intenciones y deseos que tenía el presidente para la unidad nacional".[75] La prensa comenzó a replicar esos argumentos en contra de la película; destacadamente *Novedades* (periódico directamente vinculado al grupo político del presidente Alemán) inició en enero de 1948 una campaña para prohibir la exhibición de la película en México con la publicación de un editorial en su primera plana que acusaba que *El fugitivo* deformaba "artera y brutalmente nuestro modo de vivir, nuestras leyes y el respeto que los últimos gobiernos han tenido para con la libertad de creencias" (Figura 6).

[73] Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations", 88.
[74] El guion original era más explícito en sus intenciones propagandísticas. El letrero inicial no solamente deslindaba la historia de cualquier ubicación en México, sino que la relacionaba directamente con la *amenaza* comunista: "…un pequeño país a mil millas al norte o al sur del Canal de Panamá […] Yugoslavia, Polonia, Rusia, Alemania, China y, que Dios nos ayude, en algunas partes de Estados Unidos". Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations", 87.
[75] Gustavo Rovirosa, representante de la Secretaría de Salubridad y Asistencia ante la Comisión de Salud Panamericana, en El Paso, Texas, citado por Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations", 89.

Posgrado en Historiografía

Debe prohibirse la exhibición en México de una película que es denigrante para la patria

Una película que es verdaderamente denigrante y ofensiva para nuestro país, acaba de ser estrenada en Estados Unidos y se proyecta traerla a México. Se trata de "El Fugitivo", cinta en que se deforma tan artera y brutalmente nuestro modo de vivir, nuestras leyes y el respeto que los últimos gobiernos han tenido para con la libertad de creencias, que su sola exhibición en Norteamérica ya nos ha hecho un daño irreparable, que se redondearía en el caso de que fuera traída a México.

NOVEDADES, haciéndose eco de la dignidad del pueblo mexicano, protesta contra esas deformaciones que a nuestro espíritu latino hacen ciertas irresponsables compañías productoras norteamericanas y demanda del Gobierno, con toda energía, que se prohiba la exhibición en México de ese grosero insulto a nuestra patria. Claro que el daño mayor ya está hecho, pues la exhibición en México solamente causaría una mezcla de hilaridad y disgusto al comprobarse las falsedades que en esa cinta se sostienen; pero en los Estados Unidos, esas deformaciones contra nuestro país causan lamentables daños que se traducen en descrédito, menor afluencia de visitantes y disgusto injustificado hacia nuestra patria y sus instituciones.

Ojalá que esta clarinada que lanza NOVEDADES sea oída por nuestras altas autoridades; y que en lo sucesivo la secretaría de Gobernación tenga más cuidado con películas extranjeras que, aunque aparentemente inofensivas, nos causan tanto o mayor daño que los ataques más mendaces e las calumnias más rastreras .

Figura 6. *Novedades*, 10 de enero de 1948, primera plana.

Pronto, la prensa registró múltiples opiniones de la película a favor ("[…] descubren en ella 'propaganda', porque sin duda están hechos a buscarla en todas partes") y en contra ("Ya es mucho de insultos de algunos norteamericanos hacia nuestro pueblo"), mientras el estreno nacional se suspendió.[76] En la búsqueda de responsables, Castro Leal fue identificado como el funcionario que permitió la filmación de la película. Finalmente, en marzo de 1948 se autorizó la exhibición. Casi en paralelo, la polémica y la acusación contra Castro Leal se replicaría en el caso de *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947).

En agosto de 1947 se presentó el mayor avance del proyecto de Castro Leal: la Comisión Nacional de Cinematografía, una entidad que se formalizaría con una ley publicada el 31 de diciembre que la definía como un "organismo autónomo" compuesto por vocales de todas las instancias involucradas en la industria para "fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional, mediante la aportación en efectivo, previa la celebración de concursos"; asimismo, se afirmaba su carácter de "órgano de consulta obligatorio, del Gobierno Federal, en todo a lo que a la industria cinematográfica se refiere".[77] Por primera vez, la industria privada contaba con una institución pública en la que tenía participación directa para legitimar sus decisiones creativas y así apuntalar su prestigio como industria cultural: la tan demandada

[76] Salvador Novo (21 de enero de 1948), *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (México: Conaculta, 1994), 101. Luis Castaño, "La película 'El fugitivo'", *Novedades* (11 de enero de 1948).
[77] "Ley que crea la Comisión Nacional Cinematográfica", *Diario Oficial* (31 de diciembre de 1947), 4.

Posgrado en Historiografía

autogestión; además, por lo menos en el papel, se ofrecía influencia directa para definir la estrategia estatal en la materia.

A pesar de la presentación tan prometedora, una revisión detallada de la ley muestra que la intención gubernamental parecía más bien coercitiva. Lo más problemático era lo enunciado en su artículo noveno. Los integrantes de la Comisión sólo podrían llegar a acuerdos con la aprobación de los tres vocales gubernamentales, los únicos con capacidad de veto de cualquier decisión tomada por la mayoría. En caso de disputa, Gobernación tendría la última palabra: "Si la resolución de la Secretaría de Gobernación fuere en el sentido de sostener el veto, el acuerdo correspondiente no tendrá en definitiva validez alguna".[78]

A estas restricciones legales se sumó un presupuesto público mínimo e inestable ("una suma igual al importe de los derechos de censura y de exportación de películas", según la ley);[79] la Comisión debía completar su financiamiento a partir de las aportaciones obligatorias de las instancias que tenían derecho a nombrar vocales: el BNC; los propietarios de estudios y laboratorios; los exhibidores; los distribuidores; la APDPM; el STIC, que agrupaba a los empleados de los cines; y el STPC. Ninguna cumplió con dichas aportaciones. A lo largo de su corta vida, la Comisión padeció problemas económicos que no le permitieron desarrollar sus objetivos y que se ahondaron por las diferencias con el gremio industrial, criticado directamente por la Comisión por su recurrencia a películas de "trama convencional y pobre de inversión" o por fomentar con sus prácticas financieras el problema endémico de la "carencia de buenos argumentos".[80]

El único concurso convocado por la Comisión fue para seleccionar argumentos; a pesar de recibir 387 propuestas, fue declarado desierto apenas unas semanas antes de la disolución legal de la institución. Según su boletín, sólo produjo un corto (de dos rollos), titulado *México hacia el futuro* (realizado por la empresa de noticiarios fílmicos EMA, con un guion de Max Aub).[81] También colaboró en el proyecto de Carmen Toscano de montar las vistas tomadas por su padre Salvador, recién fallecido, en un documental que se concluiría en 1950: *Memorias de un mexicano*; además publicó una compendio estadístico de las condiciones de la industria, dos ediciones de

[78] Ibídem, 5.
[79] En 1947, cada película de largometraje pagaba un promedio de 54 pesos por derechos de supervisión (seis pesos por rollo; una película estándar tenía nueve rollos de metraje) y 27 por permiso de exportación (tres pesos por rollo). Se estrenaron en total 207 películas a lo largo del año, lo que arroja un pago de derechos aproximado de 11,178 pesos; las películas mexicanas estrenadas fueron 60, así que en el caso en que todas hubiesen solicitado permiso de exportación, habría que sumar 1,620 pesos. Las cuotas por "derechos de exhibición cinematográfica" están registradas en *Memoria de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1º de diciembre de 1946 al 30 de noviembre de 1952*, vol. 1 (México: SHCP, 1966), 89. Las películas exhibidas fueron registradas en *El cine mexicano. Gráficas presentadas por la Comisión Nacional de Cinematografía* (México: Comisión Nacional de Cinematografía, 1949).
[80] *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, núm. 1 (1 de agosto de 1948), 1. *Cinevoz*, núm. 13 (24 de octubre de 1948), 1.
[81] "Concurso de argumentos", *Cinevoz*, núm. 39 (1 de mayo de 1949), 1. "Concurso de argumentos. Fallo del jurado", *Cinevoz*, núm. 68 (27 de noviembre de 1949), 1. "El primer corto de la Comisión Nacional de Cinematografía", *Cinevoz*, núm. 59 (2 de octubre de 1949), 1.

Posgrado en Historiografía

un anuario publicitario, un par de guiones, un manual y el boletín semanal *Cinevoz*, que sumó 70 números entre 1948 y 1949.[82]

En medio de la organización de la Comisión se registró otra de las disputas fílmico-ideológicas del sexenio, ahora a propósito de *Río Escondido*. La película cuenta la historia de una profesora que recibe de manos del Presidente de la República, en persona, la encomienda de acudir a un remoto pueblo sin escuela y subyugado por un maléfico cacique. Desde el grandilocuente prólogo inicial –un letrero indica que la historia pretende "simbolizar el drama de un pueblo […] surgido de un destino de sangre"– dos voces en *off* dejan en claro las pretensiones míticas del relato (la melodiosa madre autoidentificada como la campana de Dolores en la cual "late la eternidad de México"; y la imponente voz paterna del patio de Palacio Nacional, autoasumida como "la Historia"). Guiada por estas voces omniscientes vemos a la maestra ingresar al imponente Palacio Nacional, fotografiado con la cámara en ángulo contrapicado para engrandecer su voluminosa arquitectura; en la escalinata, se detiene fascinada ante al consagrado mural de Diego Rivera que cubre los muros. La voz en *off* explica al público: "[…] He aquí nuestros orígenes: sangre y lumbre. Genio de España y genio de Cuahtemotzin. Una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de Patria […]". Se trata del relato histórico posrevolucionario premediado a partir de la historia fundacional desarrollada por el liberalismo decimonónico, el cual en la remediación de Rivera alcanza su máxima expresión sintética.

Río Escondido se inscribía dentro del proyecto político del presidente Miguel Alemán en su primer año de gobierno; el apoyo tácito a la película demostró la importancia del cine dentro de la estrategia gubernamental de centralización política e ideológica.[83] Salvador Novo dio cuenta de la disputa entre "derechas e izquierdas" por la exhibición de la película y aportó su postura: "[…] puesto que [la película] propicia semejante catalogación política del público, es evidente, que se aparta del simple propósito artístico para servir a fin de propaganda". Para ser exhibida, la

[82] La composición de la Comisión fue la siguiente: los tres vocales gubernamentales fueron Antonio Castro Leal (presidente), Pablo Bush Romero y Celestino Gorostiza; Manuel Sánchez Cuen, vocal del BNC; César Santos Galindo, representante de estudios y laboratorios; Jesús Grovas, de los distribuidores; Mauricio de la Serna, de los productores; Salvador Elizondo, de las distribuidoras del BNC; Carlos Toussaint, del STPC; y Salvador Carrillo, del STIC. Carmen Toscano, *Memorias de un mexicano* (México: Fundación Carmen Toscano, 1997), 151. Los materiales publicados por la Comisión fueron: *El libro de oro del cine mexicano* (1948-1949), directorio ilustrado del medio fílmico del país; *El cine mexicano. Gráficas presentadas por la Comisión Nacional de Cinematografía* (1949), que compendia gráficas estadísticas sobre las condiciones de la producción, la exhibición y los ingresos generados por el cine en México; los guiones de *El silencio es oro*, de René Clair (1949) y *La otra*, de José Revueltas (1949); y el manual *El cine en color*, con prólogo de Gabriel Figueroa (1949).

[83] El guion de *Río escondido* indica que sería el mismo presidente Alemán quien aparecería al inicio de la película; finalmente fue un actor el que lo interpretó; un telegrama de enero de 1948 dirigido a Alemán por el productor Raúl de Anda, el director Emilio Fernández y el adaptador Mauricio Magdaleno da otros elementos para considerar la película como parte de una convergencia de intereses entre el nuevo presidente y cierto sector de la esfera pública: "Julio último depositó usted su confianza en nosotros motivo de rodaje película "Río escondido" y ofrecímosle llevar mensaje a México su política regeneración nacional, hoy película está terminada y úrgenos concédanos el honor de verla […]". AGN Fondo Miguel Alemán Valdés, citado por Álvaro Rodríguez Luevano, *Los juicios de un funcionario y un obispo. Censura cinematográfica en la década de 1950* (México: UNAM [tesis de licenciatura], 2004), 35.

Posgrado en Historiografía

Dirección de Supervisión le recortó "algunas escenas", "atendiendo la solicitud de un grupo de la Acción Católica Mexicana"; una de las escenas recalcaba el alcoholismo del párroco del pueblo, en otras un grupo de campesinos decían "líbranos señor del gobierno" en medio de sus rezos. Si bien la recepción de la obra incluyó públicos que tomaron "a chunga muchas partes de la película" y también una creciente discusión dentro de la esfera pública entre defensores y detractores de sus postulados políticos, la respuesta internacional funcionó para integrar sus imágenes a la memoria colectiva. Cuando la película ganó la mayoría de los premios Ariel, incluido uno por ser la "película de mayor interés nacional", el boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía dio su veredicto: "El triunfo de *Río Escondido*, de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, es el triunfo legítimo de los mexicanos que aman con verdad a México".[84]

La gestión simultánea de Castro Leal en la Dirección de Supervisión y en la Comisión Nacional de Cinematografía combinó una liberalidad inusitada con un esfuerzo genuino –aunque ingenuo– por impulsar a la propia industria para mejorar y expandir la exhibición del cine nacional. Una autoevaluación luego de anunciarse su renuncia es indicativa de lo que se propuso y de la frustración frente al resultado: "Ningún atropello, ningún fallo injusto. Seriedad en todos los trámites, y trato por igual a productores grandes y productores pequeños. En una palabra: respeto a la industria cinematográfica, sobre la base de que los cinematografistas deberían comenzar a respetarse a sí mismos".[85]

Fueron años de un entendimiento frágil, pero entendimiento al fin, que permitió el fugaz desarrollo de un cine más acorde con una atmósfera cultural marcada por el extrañamiento moral frente a las transformaciones derivadas de la urbanización acelerada y la modernización de las costumbres. Los melodramas se trasladaron de los pueblos y los entornos de clase media a los arrabales y a los conflictos en las vecindades o en los cabarets, espacios perfectos para hacer lucir los números musicales característicos del cine nacional, ahora dominados por los ritmos afrocubanos. Como en los centros nocturnos que comenzaron a proliferar en el espacio urbano, el cine mexicano se pobló de nuevos personajes y *estrellas*: las bailarinas *exóticas*, las *femmes fatales*, el cinturita, el mafioso.

El cine de la época desarrolló una representación mistificada de la ciudad como un entorno ritual lleno de contrastes, tan atractivo como peligroso. La ciudad mediada, como el proyecto urbano

[84] Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (México: Conaculta, 1994), 115. "Se suprimen escenas a *Río escondido*", *Cinema Reporter* (29 de noviembre de 1947). Mauricio Magdaleno, citado por Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, 394. La película se exhibió con buena crítica en Francia y la Unión Soviética, y obtuvo el premio del Festival de Karlovy Vary, Checoslovaquia; asimismo obtuvo los premios Ariel a mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor argumento original (a pesar de ser la adaptación de un cuento de José Revueltas). "'Río escondido', premio 1948", *Cinevoz*, núm. 36 (3 de abril de 1949), 3.

[85] La gestión censora de Castro Leal fue laxa en comparación con los años previos, lo que favoreció la diversidad temática y el énfasis en temas antes considerados pecaminosos, por ejemplo, firmó el permiso de exhibición de la película *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947) autorizándola "para adolescentes y adultos". Dirección General de Supervisión Cinematográfica, permiso núm. 9636, 19 de septiembre de 1947, PVAC, Colección Calderón. "Lic. Antonio Castro Leal", *Cinevoz*, núm. 51 (24 de julio de 1949), 3

Posgrado en Historiografía

alemanista, permitía el despliegue melodramático en un espacio cerrado y controlable; si el cabaret permitió focalizar, para vigilar mejor, los "centros de vicio", el cine acotó narrativamente los límites de la inmoralidad, reservando a los transgresores un castigo ejemplar al final de la representación. Al mismo tiempo, las mediaciones fílmicas permitieron desplegar una cierta idea esencialista de justicia, no dependiente de instituciones como la policía o el sistema judicial que no sólo carecían de confianza sino que a menudo eran vistas con recelo o incluso sorna.[86] El acuerdo al interior del sistema censor que, de alguna manera, sofisticó su supervisión privilegiando la censura productiva, fue comentado con ironía en una caricatura de *Excelsior*; en unas rimas alusivas a las fiestas decembrinas, Rafael Freyre dibujó a Castro Leal con un disfraz de buey de pastorela (Figura 7).

Figura 7. *Excelsior* (20 de diciembre de 1947).

El bajo perfil de Castro Leal, su postura nacionalista y su ánimo conciliador fueron a menudo criticados por la prensa y contribuyeron a las fricciones al interior de la administración alemanista que precipitaron el final del proyecto de autogestión; también fue determinante la presión

[86] Gabriela Pulido Llano, El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México, 1940-1950 (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2016), 50-51. Como apunta Pablo Piccato, Historia nacional de la infamia. Crimen, verdad y justicia en México (México: CIDE, Grano de sal, 2020), 238, a mediados de siglo era palpable un profundo desencanto centrado en el hecho de "que el Estado no había logrado ofrecer un marco para la justicia" lo que impulsaba a la ficción (literaria y fílmica), "para restablecer el equilibrio después del crimen", a "mostrar las posibilidades de justicia fuera de la ley".

Posgrado en Historiografía

diplomática y económica estadounidense, volcada en apoyar a Hollywood en su cruzada por recuperar los mercados latinoamericanas y reducir la competencia mexicana.

Entre 1948 y 1949, Castro Leal encabezó una ofensiva proteccionista que provocó airadas reacciones del Departamento de Estado norteamericano (en la correspondencia diplomática se consideró a Castro Leal como un funcionario "extremadamente nacionalista"). El gobierno mexicano intentó gravar con hasta ocho por ciento la distribución de películas, con una exención para las cintas nacionales, como una forma de impulsar la reinversión en el país de las ganancias de la taquilla dominada por el cine estadounidense. También impuso licencias de importación a cargo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, como una estrategia para filtrar películas con temas políticamente sensibles, como el drama anticomunista y antisoviético *Guilty of Treason* (Felix E. Feist, 1950) o el *western Rio Grande* (John Ford, 1950), sobre un batallón de la caballería estadounidense que atraviesa la frontera mexicana para perseguir a los apaches; en ambos casos se prohibió la importación.

Según la estrategia de Castro Leal –que también negociaba con países como Francia, Bélgica y Gran Bretaña, interesados en proteger sus propias industrias fílmicas nacionales–, si se lograba establecer acuerdos diplomáticos para ampliar la distribución internacional del cine mexicano se podría tanto sortear la competencia de Hollywood como impulsar una manufactura más cuidadosa con la calidad de las películas.[87]

La represalia estadounidense fue rotunda y cumplió su objetivo: mover la oposición a las filas de la industria mexicana. La Oficina de Asuntos Fiscales de Estados Unidos amenazó con imponer un impuesto de 31 por ciento a las distribuidoras de películas mexicanas en ese país, con efectos retroactivos hasta 1936. Pronto, la APDPM solicitó al gobierno mexicano que diera marcha atrás con las medidas proteccionistas; su "temor de perder el mercado estadounidense les impidió considerar que, a largo plazo, aquella pérdida podía ser mínima en relación con las ventajas potenciales para su mercado nacional, que estimularía en cantidad y calidad la producción mexicana".[88]

Tras la claudicación por la presión comercial y la diplomacia de Washington, el gobierno de Alemán apostó por reducir la oferta de la industria fílmica mexicana y por acotar sus contenidos para alinearla a la estrategia anticomunista; como señala Fein, se trató de una convergencia pactada más que una dinámica de competencia capitalista.[89]

En febrero de 1949, Andrés Serra Rojas, director del BNC, se pronunció por un drástico recorte en la producción –"nuestros mercados no soportan un consumo mayor de 80 films"–, lo que suscitó protestas entre un grupo de productores, que aseguraban que el problema era que el

[87] Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, 414-415, 419-420.
[88] Peredo Castro, 421.
[89] Seth Fein, "La transculturación del anticomunismo", 56-57.

Posgrado en Historiografía

monopolio de la exhibición limitaba fechas de estreno en aras de incrementar la presencia del cine estadounidense; Castro Leal se limitó a declarar que prepararía "un estudio especial sobre la materia" para luego ponerlo a consideración de los integrantes de la Comisión Nacional de Cinematografía. Serra Rojas terminó por "retirarse de la negociación" y reiterar la disposición del BNC de "seguir refaccionando a todos los productores que pueda sin hacer distinciones de ninguna clase". El malestar de los productores, por otro lado, también resentía el sustancial aumento de la cuota a pagar por la supervisión de las películas: de los seis pesos por rollo, a partir de 1949 el monto se elevó a 100 pesos por rollo, unos 900 pesos por película revisada.[90]

En junio de 1949, luego de una reunión del pleno de la Comisión con el presidente Miguel Alemán, Castro Leal presentó su renuncia a sus cargos en la Dirección de Supervisión y en la Comisión Nacional de Cinematografía. En la supervisión fue relevado por el escritor y diplomático jalisciense Guillermo Jiménez, mientras que la Comisión quedó en manos del ex senador y ex gobernador de Morelos Jesús Castillo López, personaje totalmente desvinculado de la industria pero conocedor de los entresijos de la política y, por tanto, más hábil para imponer "los intereses sagrados de la nación".[91] La nueva estrategia marcó un golpe de timón: la alineación comercial subordinada a Hollywood, una nueva ley de cinematografía, más restrictiva y vertical, y la desaparición de la misma Comisión.

Los siguientes meses fueron de conflictos y reacomodos entre el Estado y la industria fílmica, y la censura fue un arma utilizada para aplacar las inconformidades. Para cumplir la estrategia de recortar la producción se tomó como pretexto la "campaña moralizadora" iniciada por el regente de la ciudad de México, Fernando Casas Alemán, como una forma de paliar la imagen de corrupción que se extendía a toda la administración pública. A la par de la clausura de teatros populares y centros nocturnos por presentar "espectáculos sicalípticos", el regente encomendó a Salvador Novo, jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, "llevar el teatro hasta las barriadas", pues "es lamentable que el único teatro que se da sea, o el de monótono ataque político o el de señoritas en cueros".[92]

---

[90] Ramón Pérez Díaz, "Interesante conferencia del gerente del Banco Cinematográfico con la prensa gremial", *Cine Gráfico* (6 de febrero de 1949), 4. Columna "Del momento", *Cine Gráfico* (6 de febrero de 1949), 2. "Declaraciones del Lic. Antonio Castro Leal, Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía", *Cinevoz*, núm. 29 (13 de febrero de 1949), 2. *Memoria de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 89, 103-04.

[91] El STPC recomendó a Adolfo Fernández Bustamante para sustituir a Castro Leal en la presidencia de la Comisión, a través de varios telegramas dirigidos al presidente Miguel Alemán; la APDPM (vinculada al monopolio de la exhibición), por su parte, propuso, por la misma vía, a Andrés Serra Rojas, AGN MAV, caja 855, vol. 710.11/650. Castillo López, por su parte, superó la brega por el desierto con este nombramiento: mientras era gobernador apostó por la candidatura de Ezequiel Padilla, por lo que se debilitó notablemente cuando el candidato oficial fue Alemán; una serie de telegramas, de enero y febrero de 1948, rogando encarecidamente por una audiencia con el presidente, dan cuenta de los afanes de Castillo López por recuperar su carrera burocrática, AGN MAV, caja 12, vol. 111/239. En entrevista con *Cine gráfico*, Castillo afirmó que su misión era mediar entre los "intereses encontrados" del capital y los trabajadores, "mi misión no puede ir más allá de las conveniencias de unos y otros, siempre que no se dañen los intereses sagrados de la nación, en un profundo sentido de mexicanidad", Ramón Pérez Díaz, "No hay miedo al fracaso", *Cine gráfico* (21 de agosto de 1949), 2.

[92] Salvador Novo (15 de octubre de 1948), *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* (México: CONACULTA, 1994), 215. Sobre la clausura de teatros, Pulido Llano, 321-325.

Posgrado en Historiografía

En un ajuste de cuentas con la postura liberal de Castro Leal, el nuevo titular de la Dirección de Supervisión, Guillermo Jiménez, detuvo en 1949 la autorización de exhibición de "treinta películas" ya filmadas, por "atentar contra la moral pública" y "explotar temas morbosos". A los pocos meses de su llegada, Jiménez restituyó la imagen del censor implacable en lucha por "enaltecer la espiritualidad de nuestro pueblo". En una réplica a un editorial crítico publicado en *El Universal*, Jiménez pidió a los productores "subordinar sus intereses económicos inmediatos al más alto interés patriótico" y alertó contra las películas *amorales* respaldadas por campañas publicitarias: "se considera un error que el momentáneo éxito que se obtiene con película de carácter pornográfico, a través de una propaganda interesada que de la misma se haga, pueda servir de norma a la producción nacional". La película directamente aludida era *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949), una sátira de enredos matrimoniales e intercambio de roles que el censor consideró "escabrosa", por el tema y por "la libertad de lenguaje que en ella se emplea". Jiménez escudó su definición arbitraria y burocrática de la moralidad en una supuesta manifestación de la opinión pública: "Esta política tiene como una de sus finalidades que el cine nacional no se precipite en una *corriente de amoralidad* cuya única consecuencia sería el hacerlo *indeseable ante la opinión pública*, lo que constituiría su ruina definitiva en todos sus órdenes".[93]

La campaña censora propició un pronunciamiento público del STPC, criticando "lo que implica de desaprensión, ligereza y falta de seriedad [el hecho de] que a cada cambio administrativo en Supervisión y Cinematografía, corresponda a su vez un cambio de política, de criterio y de método". Un grupo de productores, ya en plan de negociación, se reunió con el subsecretario de Gobernación, Ernesto Uruchurtu, para pedir "mayor tolerancia a las películas ya terminadas" a cambio de, en el futuro, realizar "cintas dignas de México".[94]

La estrategia gubernamental fue respaldada por buena parte de la prensa, incluso por aquella que se decía opuesta a la censura. Un encendido editorial de la revista *Hoy* (escrita con todo el estilo de Renato Leduc) es ilustrativo del ambiente de pugna y del malabarismo retórico que permitía oponerse a la censura, pero defenderla en aras de un supuesto bien mayor:

> […] [N]uestros peliculeros desaprensivos han hecho de la industria fílmica un puesto de fritangas. Ni artística, ni moralmente, el cine mexicano tiene generalmente un valor real. Apenas si vale como negocio. Como un buen negocio bárbaro, al igual que el lenocinio, la casa de juego y el tendejón

[93] Entrevista con Guillermo Jiménez, "Vida Nacional", *La Nación al servicio de México*, núm. 418 (17 de octubre de 1949), 4. "El cine debe ser un vehículo de orientación moral y educativa", *El Nacional* (25 de septiembre de 1949), cursivas mías. Hay registro en la prensa de algunas de las películas retenidas por orden de Jiménez, como en el caso citado de *El diablo no es tan diablo* o el de *Novia a la medida* (Gilberto Martínez Solares, 1949); otras pueden identificarse de manera indirecta: las filmadas en 1948-1949 con tramas truculentas que tuvieron retrasos de más de un año en su exhibición, por ejemplo: *La virgen desnuda* (Miguel Morayta), *La liga de las muchachas* (Fernando Cortés), *El sol sale para todos* (Víctor Urruchúa), *El amor no es negocio* (Jaime Salvador), *Un grito en la noche* (Miguel Morayta) y *Mujer de medianoche* (Víctor Urruchúa), todas ellas de productores independientes.

[94] La carta del STPC estaba dirigida al presidente Alemán, al secretario de Gobernación y a la opinión pública, citada por Emilio García Riera en las notas a José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (México: Era, 1991), 169. La reunión entre productores y Uruchurtu, "Los productores dispuestos a dignificar nuestro cine", *El nacional* (23 de septiembre de 1949).

Posgrado en Historiografía

de chueco. Los productores de películas mexicanas y algunos críticos piden y exigen libertad. Pero ahora ya sabemos cuál libertad: la del asnillo que salta sobre el hijo de su amo para alcanzar el pasto fresco de la parcela ajena. […] No queremos falsos genios de membrete, cenáculo y diploma. No queremos corruptores de la moral pública. Y por eso abogamos por la supervisión cinematográfica, que es cosa mala, para enmendar la corrupción peliculera, que es cosa peor. […] Repetimos que la censura, que la supervisión gubernamental del cine es una cosa mala. Pero repetimos también que lo otro es una cosa peor. Y que para acabar con esta cosa peor hemos de abogar por aquella cosa mala que, en este caso, resulta una cosa buena […].[95]

Como complemento editorial, el caricaturista Antonio Arias Bernal agregó a las críticas la protección de los menores, supuestamente afectados por la procacidad, la violencia y el "lenguaje corrompido" del cine mexicano (Figura 8).

Figura 8. Antonio Arias Bernal, "México, según el cine", *Hoy* (15 de octubre de 1949).

[95] "La moral y la taquilla", *Hoy*, núm. 660 (15 de octubre de 1949), 5.

Posgrado en Historiografía

A pesar del "franco apoyo que [el censor Jiménez] obtuvo de la prensa nacional y de la opinión pública", se impuso la negociación: "La solución inmediata que se le dio al conflicto fue la designación de una comisión especial que se encargará de supervisar las películas detenidas […,] integrada por tres representantes de la Secretaría de Gobernación, del Sindicato Nacional de Actores y de los Productores, respectivamente". Jiménez acusó "fuertes intereses creados" y expresó su "satisfacción legítima de haber sentado un saludable precedente tendiente a la positiva moralización del cine mexicano".[96] La estrategia estatal, por otra parte, consiguió su objetivo: favorecer a los productores más consolidados y desincentivar la producción fuera de los cauces del BNC, como indica la reducción de producciones independientes entre 1949 (44 películas) y 1950 (27 películas).

En el marco del conflicto, Jiménez aludió a la inminente publicación de un "código de honor" en proceso de redacción. Ese misterioso documento también había sido aludido en tiempos de la Comisión Nacional de Cinematografía por lo menos desde agosto de 1948, cuando la prensa registró que Castro Leal y Celestino Gorostiza estaban preparando un código de censura que debía ser presentado a productores, exhibidores y representantes de organizaciones como la Legión Mexicana de la Decencia "para incorporar sus opiniones en el borrador final que irá a la Secretaría de Gobernación". Por su parte, Alejandro Galindo declaró que, a pesar de estar de acuerdo en la elaboración de un "decálogo cinematográfico", en su gremio estaban "alarmados", pues en la redacción de tal código "para nada se ha tomado en consideración a los directa y precisamente responsables del empleo de la imagen cinematográfica como espectáculo, esto es a los autores y a los directores".[97]

La dirección desde Gobernación

El 8 de julio de 1949, Salvador Novo comentó en su diario unas declaraciones de Andrés Serra Rojas, quien sugería la organización de un "cuerpo consultivo de cinco miembros juiciosos, cultos y patriotas que examinen los argumentos y al aprobarlos cuando lo merezcan bajo ciertos puntos de vista le den su visto bueno a su filmación, refaccionada por el Banco Cinematográfico". El objetivo de Serra Rojas, compartido y celebrado por Novo, era hacer que "las películas mexicanas contengan un mensaje y eleven en todos sentidos su calidad".[98]

El prolífico, claridoso e incisivo Novo solía erigirse, desde sus crónicas periodísticas a manera de diario, en guía del sentido común. Sus posturas, críticas y aspiraciones podían fácilmente ser suscritas por sus lectores, tanto de la élite política y cultural como de los sectores medios urbanos. Novo escribe sobre y para "las familias" (es decir, esa élite de la que, como solía hacer evidente, era conspicuo protagonista) y al hacerlo cumple una función de vocero institucional y,

[96] La designación de la comisión especial como solución al conflicto se dio luego de una reunión, el 8 de octubre de 1949, entre el secretario de Gobernación y representantes del STPC (Jorge Negrete, José Revueltas, entre otros), Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, 131.
[97] *Motion Picture Daily* (3 de agosto de 1948), 2. Alejandro Galindo, "El cine es la respuesta de México!", *Hoy*, núm. 660 (15 de octubre de 1949), 36.
[98] Novo (8 de julio de 1949), La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán, 315-316.

Posgrado en Historiografía

finalmente, de "ideólogo del optimismo burgués".[99] En este sentido, su diagnóstico respecto a la censura –y su irónico desdén al trabajo de Castro Leal– puede leerse como el nuevo marco en que, se esperaba desde el Estado, operara el sistema censor:

> La Hays Office [de la industria de Hollywood], con la práctica y digerida ya su experiencia frente al público norteamericano, y conocidos los *standards* de su moralidad media, acabó por trazarse una breve serie de reglas y prohibiciones cinematográficas a las que ya de antemano se pliegan autores como productores y directores. Pienso que algo así es lo que ha percibido el licenciado Serra Rojas que sea necesario hacer en México. Ignoro lo que Antonio Castro Leal haya hecho en este sentido mientras estuvo al frente de la Comisión Cinematográfica, que ahora abandona para ir a representar a México ante la UNESCO.[100]

De acuerdo con esta opinión, los estándares de "moralidad media" ya eran conocidos y, por tanto, aceptados, lo que excluía cualquier posibilidad de disenso. Si sólo hacía falta que autores, directores y productores "se plegaran" a tales límites, lo más indicado era que el Estado los guiara en el propósito. Detrás de esta argumentación había un entorno de división, presión comercial y discordia que el proyecto de apertura de Castro Leal parecía haber complicado. Los recientes conflictos en torno a la censura (con memorias contrapuestas y disputadas entre grupos de izquierda y de derecha), las maniobras para concentrar la producción en torno al BNC, la presión de Hollywood para socavar la presencia mexicana en Hispanoamérica, además de las protestas gremiales contra la cada vez más agresiva estrategia empresarial de William Jenkins, sólo lograron apaciguarse con la intermediación directa de la Secretaría de Gobernación. No parecían tiempos propicios para la autogestión.[101]

La esperada Ley de la Industria Cinematográfica fue finalmente aprobada por el Congreso de la Unión el 20 de diciembre de 1949. Su primer artículo es indicativo de la decisión estatal de establecer un control vertical de la industria, ya lejos del proyecto colegiado de Castro Leal: "Compete a la Secretaría de Gobernación el estudio y resolución de los problemas relativos a la cinematografía, velando por su elevación moral y artística y su desarrollo económico". Para operar esta abarcadora obligación legal, se constituyó una nueva instancia, la Dirección General de Cinematografía, que conjuntaba todas las obligaciones que antes tenía la Comisión Nacional Cinematográfica con las de la Dirección de Supervisión; en su artículo 2º, fracción I, establecía que una de sus atribuciones era "fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional". En el mismo art. 2º, fracciones IX y X, se concentraban las prerrogativas de censura:

---

[99] Carlos Monsiváis, *Amor perdido* (México: ERA, SEP, 1986), 287.
[100] Novo (8 de julio de 1949), 316.
[101] Seth Fein, "Hollywood, U. S.-Mexican Relations…", op. cit., 115-116, describe la manera en que se combinaron las estrategias comerciales de Hollywood con la presión diplomática estadounidense para reducir la participación de mercado del cine mexicano en Latinoamérica y en España. José Revueltas, en nombre del STPC, encabezó el esfuerzo más coordinado para denunciar y combatir el monopolio Jenkins; su campaña muy pronto fue saboteada por el mismo gremio, amedrentado por la presión del grupo de Jenkins, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, 119-134.

Posgrado en Historiografía

> IX.- [La Dirección General de Cinematografía tendrá la atribución de] Conceder autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sean producidas en el país o en el extranjero. Dicha autorización se otorgará, siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6º y demás disposición de la Constitución General de la República
>
> X.- […] Sólo podrán exportarse las películas nacionales que hayan obtenido la autorización a que se refiere la fracción anterior.

Además, la legislación creó un Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, un nuevo "órgano de consulta" que, de nuevo, calcaba la conformación y funciones de la extinta Comisión aunque sin la etiqueta de organismo autónomo.[102]

El primer titular de la Dirección General de Cinematografía fue el mismo Jesús Castillo López (el adscrito Departamento de Supervisión quedó a cargo de Salvador Romero Sologuren). Durante su primer año, los criterios censores se hicieron más elásticos, como demuestra la autorización para "niños, adolescentes y adultos" de *Perdida* (Fernando Rivero, 1949), otra película de tema prostibulario tan "amoral" como cualquiera de las enlatadas por Jiménez el año anterior.[103] En otros casos hubo disputas que trascendieron a la prensa, como los de *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1950), *El Suavecito* (Fernando Méndez, 1950) y *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), controvertidas por utilizar lenguaje "irrespetuoso y malsonante", y abordar temas "denigrantes".

Casa de vecindad fue autorizada sólo para adultos y se prohibió su exportación, "en virtud de que la película no exhibe valores positivos; de que presenta conculcados elementales principios de moralidad y escenas innecesariamente morbosas", además de que "el diálogo está fabricado con caló del más bajo". A pesar de la protesta de los productores y de que se realizó una revisión por parte de un comité formado por Mauricio de la Serna, Fernando de Fuentes y Juan Bruguera, la película quedó con la misma clasificación y se pactó el corte de cuatro escenas, dos de ellas ligadas a una subtrama en la que un personaje vive en amasiato con tres hermanas y con todas tiene hijos, y dos más por expresiones salaces: la frase "no seas mala, changuita" y la mención de la primera mitad de un refrán popular: "Una cosa es Juan Domínguez…" (cuyo complemento, de conocimiento popular, es "…y otra cosa es no me chingues").[104]

El Suavecito fue cuestionada desde la revisión del argumento, porque "sus personajes son nocivos, para la niñez y la juventud, siendo del hampa, el argumento tiende a hacerlos simpáticos al espectador"; por "su elocución [que] es un ataque directo a uno de los principales fines de la obra educativa nacional"; y por considerar "como un hecho habitual que en México se explota

[102] "Ley de la Industria Cinematográfica", *Diario Oficial* (31 de diciembre de 1949), 3-5.
[103] Dirección General de Cinematografía, permiso núm. 13357, 1 de junio de 1950. PVAC, Colección Calderón.
[104] Informe de supervisión. "Casa de vecindad", firmado por Casimiro Valladares y Miguel Martínez Rendón (6 de enero de 1951). DGC-Segob.

Posgrado en Historiografía

y roba a los turistas extranjeros, lo cual es un ataque a la obra del Gobierno a través de la Dirección General de Turismo". Una vez filmada, también sometida a un panel integrado por Jesús Grovas, César Santos Galindo y Gregorio Walerstein y luego de varios cortes, se autorizó para adolescentes y adultos. La única diferencia con *Casa de vecindad* fue que en este caso uno de los productores era Gabriel Alarcón, integrante del monopolio Jenkins.[105]

También enfrentó objeciones el guion de *¡Ay amor… cómo me has puesto!* (Gilberto Martínez Solares, 1950). Según Efraín Huerta, los productores pretendían titularla *Ay, amor, cómo me has ponido*, pero "el gramático Romero Sologuren […] le tachó casi 99% del léxico tintanesco […]. Desde luego, le guillotinó el ponido y le cercenó numerosos vocablos".[106]

Los olvidados, por su parte, fue una producción sumamente cuidadosa desde su guion, el cual arranca agradeciendo "al Sr. Armando Lizt Arzubide, director de la escuela granja de Tlalpam. La Srita. María de Lourdes Ricaud, de Prevención Social (Secretaría de Gobernación). Y el director de la clínica de la conducta, Dr. José Patiño (Secretaría de Educación Pública)". La planeación de la película incluyó un largo trabajo de documentación, con buena cobertura de la prensa, en los barrios populares de la ciudad de México que parecía buscar un vínculo con el neorrealismo italiano, que estaba muy de moda en la época, y también dotar de un cariz de cientificidad al proyecto; previo a la filmación, una nota aseguraba que el "asunto tiene la fuerza dramática de aquella italiana tan festejada y que se tituló 'El limpiabotas' […]".[107]

Tanto el prólogo inicial, que relativiza las condiciones de miseria que se muestran en la película al considerarlas comunes a todas las urbes del mundo, como la filmación de un final feliz alternativo (cuyo propósito no es del todo claro) muestran la cautela –aunque también una suerte de juego de elusiones– del productor Oscar Dancingers y del propio director Luis Buñuel; este último en una entrevista se declaró, acaso con ironía, "entusiasmado con la censura mexicana" y contó detalles del proceso de supervisión en la DGC: "[…] [A]unque a primera vista la película pueda parecer inmoral, no lo es, como lo demuestra la encuesta que la censura ha hecho entre 25 jóvenes, para ver si se podía autorizar para adolescentes. Los resultados han sido realmente satisfactorios. Los efectos causados en estos chicos por el film, son altamente morales. […] [La censura mexicana] es la más inteligente del mundo". Todas estas precauciones consiguieron su cometido: la película se filmó y autorizó sin complicaciones (sólo para adultos, eso sí), aunque su exhibición despertó algunas polémicas en la esfera pública y el recelo gubernamental frente a

105 "'El Suavecito'. Criterio estimativo", documento sin firma (28 de noviembre de 1950). Informe de supervisión. "El Suavecito" (17 de abril de 1951). DGC-Segob.
106 Efraín Huerta, "Gramática tintanesca", *D. F.: La Ciudad al Pie de la Letra* (22 de octubre de 1950), en Huerta, *"Cine y anticine". Las cuarenta y nueve entregas* (México: CUEC-UNAM, 2014), 31.
107 El guion está publicado en versión facsimilar en Agustín Sánchez Vidal, *Los olvidados, una película de Luis Buñuel* (México: Fundación Televisa, 2004), 95-139. Polidor, "Cine Cosas", *El Cine Gráfico* (20 de noviembre de 1949), la comparación es con *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946); el mismo Buñuel, en entrevista previa al estreno, mencionó a *El limpiabotas* como una especie de referente de *Los olvidados*.

Posgrado en Historiografía

su meteórica proyección internacional luego de ser invitada a participar en el Festival de Cannes.[108]

Los reacomodos asociados con el viraje anticomunista también permitieron que la flamante Dirección se concentrara en acciones de censura productiva. La segunda mitad del sexenio alemanista estuvo marcado por el recrudecimiento de la retórica anticomunista y por el inicio de la Guerra Fría. El vínculo especial entre México y Estados Unidos –la "Buena Vecindad" sellada por sendas visitas, en 1947, tanto de Alemán a Washington como de Truman a la ciudad de México– perdió fuelle con los cambios en las prioridades norteamericanas a partir del inicio de la guerra de Corea, en 1950. El aparato propagandístico desarrollado durante la guerra mundial, incluido el cine, fue forzado ahora a adaptarse al posicionamiento ideológico estadounidense.[109] El cine mexicano, con el apoyo e impulso del Estado, aportó al consenso anticomunista y pro estadounidense de los medios de comunicación con el desarrollo de películas encaminadas a mediar imágenes positivas de las instituciones públicas y a mostrar una idea de ciudad ya no como destino de perdición sino como espacio de libertad, modernidad, desarrollo capitalista y ascenso social. Médicos, ingenieros, empresarios y abogados, pero también mecánicos, taxistas, torteros y policías fueron exaltados como personajes ejemplares y sus historias fueron el centro de películas con buen éxito de público.

Películas como *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950), *Los olvidados* y *A.T.M. ¡¡A toda máquina!!* (Rodríguez, 1951) tuvieron, en diferentes grados, asesoría o apoyos estatales para su producción. Asimismo, algunas películas parecieron aludir a la campaña de moralización estatal, por su representación de personajes vistosos y carismáticos, pero corrompidos, que resultan castigados en forma ejemplar. Una película atípica, *Lluvia roja* (René Cardona, 1949), volvió a abordar, muy veladamente, la guerra cristera, aunque para describir a un recalcitrante militar golpista que acaba asesinado en una revuelta; el caso es curioso porque su protagonista fue Jorge Negrete, quien junto con Pedro Infante y Pedro Armendáriz, era la *estrella* más popular del cine de aventuras rurales. En esos meses, tanto Infante (en *Las mujeres de mi general*) como Armendáriz (en *Rosauro Castro*) encarnaron a antihéroes a los que su ambición o debilidad los lleva a finales trágicos; incluso en *Rosauro Castro* (Roberto Gavaldón, 1950), la muerte del corrupto cacique del título es precipitada por la intervención de un "licenciado" enviado por el gobierno para investigar sus abusos.

---

[108] Rassan, "Luis Buñuel, y su estrujante film 'Los olvidados'", *Novelas de la pantalla*, núm. 439 (4 de octubre de 1950). En el caso del final alternativo, la mayoría de los estudiosos sostienen que se trató de una especie de salvaguarda para impedir una eventual prohibición de la censura; por otro lado, Carlos Martínez Assad (comunicación personal, noviembre de 2021) asegura que en su niñez en Guanajuato asistió a la exhibición de la película con el final feliz (ciertamente más afín con el canon del melodrama fílmico mexicano), lo que sugiere que la película podría haberse exhibido en ambas versiones, definidas alternativamente a partir de criterios comerciales.

[109] Josefina Zoraida Vázquez y Lorenzo Meyer, *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico 1776-2000* (México: FCE, 2001), 192. Seth Fein, "Proyectando la relación especial: México-Estados Unidos durante la Guerra Fría", en Rafael Fernández de Castro et al. (coord.), *¿Somos especiales? Las relaciones México y Gran Bretaña con Estados Unidos. Una visión comparada* (México: ITAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006), 121.

Posgrado en Historiografía

Más inusual fue la clara propaganda de *Dicen que soy comunista* (Alejandro Galindo, 1951) –comedia de enredos en la que un trabajador pobre es embaucado por un supuesto partido político "radical" que resulta ser una banda de maleantes liderada por un extranjero–, producida por Richard Tompkins, de la RKO, en coordinación con el Departamento de Estado norteamericano, el cual también participó en la distribución transnacional de la película que se anunciaba en un título inicial como "una farsa de las actividades del hombre y […] producto de la imaginación", pero con un mensaje central que alimenta la desconfianza en la organización política y sugiere que "la familia, la comunidad y el Estado son los verdaderos aliados de la clase obrera".[110]

Un *código* para el cine mexicano

El 6 de agosto de 1951 se publicó el reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. Se trata de un largo documento (94 artículos) que describe a detalle las funciones de la Dirección de Cinematografía y sus tres departamentos subordinados: Supervisión, Asesoría Técnica y Registro Público y Cineteca. Entre otras disposiciones, establecía que la Dirección "*procurará* fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional" (artículo 40, cursivas mías), en una deliberada difuminación de la obligación establecida en la ley. El artículo 47, por su parte, exigía que cada productor, distribuidor y exhibidor se registrara por escrito ante la Dirección, la cual emitiría un certificado de registro que podría cancelarse "cuando violen la ley o su reglamento". El artículo 49 intentaba resolver el espinoso tema del monopolio de la exhibición, pues prohibía expresamente a cualquier exhibidor "tener intereses económicos en cualesquiera compañía productora o distribuidora",[111] mientras que el artículo 85 estableció para el cine nacional un tiempo de pantalla de al menos "50 por ciento del tiempo total de exhibición […] tomando en cuenta el número de salas cinematográficas existentes en cada plaza"; las dos últimas disposiciones resultaron letra muerta.

La gran novedad del reglamento fue la publicación del esperado código de censura, descrito en los artículos 69 a 73. Ahí se ordenaron las prohibiciones expresas en cuatro grandes rubros: 1) ataque o falta de respeto a la vida privada, 2) ataques a la moral, 3) provocación o apología de delitos o vicios, y 4) ataques al orden y a la paz públicos. Los primeros dos rubros concentraron las transgresiones morales mientras que los siguientes enlistaron las reservas políticas, las más copiosas y las más claramente imbuidas por el espíritu anticomunista.

El artículo 70 definió cuáles eran los potenciales "ataques a la vida privada" (cuando se exponga a una persona "al odio, desprecio o ridículo"; cuando se "ataque la memoria de un difunto" para lastimar el honor de sus descendientes o herederos; cuando se aluda a algún "asunto civil o penal", alterando alguno de sus hechos). El art. 71 hizo lo propio con los "ataques a la moral",

[110] Seth Fein, "Proyectando", p. 124-125. Para Fein, la película de Galindo es una especie de "analogía mexicana del populismo anticomunista de *Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan".

[111] Jenkins siguió financiando extraoficialmente a muchos productores, como Pedro Calderón, Raúl de Anda y Gregorio Walerstein. Incluso, en 1953, Jenkins era el oculto accionista mayoritario de Filmex, la poderosa empresa de Walerstein. Paxman, *En busca del señor Jenkins*, 372.

Posgrado en Historiografía

es decir, aquellos en los que "se ofenda al pudor, a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, están calificados como contrarios al pudor"; asimismo, se proscribieron las películas con escenas "de carácter obsceno o que representen actos lúbricos" y aquellas en las que "se profieran expresiones obscenas o notoriamente indecorosas".

El artículo 72 describió la apología del delito y el vicio: cuando "se excite a la anarquía", se "incite al robo, al asesinato, a la destrucción de los inmuebles"; cuando "se defiendan, disculpen o aconsejen los vicios, faltas o delitos"; cuando se muestre la forma de realizar delitos o practicar los vicios, "siempre y cuando el que practique los vicios o cometa los delitos no sea castigado". Finalmente, el art. 73 enlistó los ataques al orden y a la paz: cuando se desprestigie o ridiculice a "las instituciones fundamentales del país"; cuando "se injurie a la Nación Mexicana o a las entidades políticas que la forman; cuando "se excite o provoque" al Ejército "a la desobediencia, a la rebelión" o "se aconseje, provoque o excite directamente al público en general a la anarquía, al motín, sedición o rebelión"; cuando se "injurie a las autoridades del país con el objeto de atraer sobre ellas el odio, desprecio"; cuando "se injurie a las naciones amigas"; cuando "se contengan noticias falsas o adulteradas sobre acontecimientos de actualidad capaces de perturbar la paz o la tranquilidad"; cuando se aborden "manifestaciones o informes prohibidos por la ley o por la autoridad por causa de interés público".[112]

El artículo 68 describía el proceso de supervisión, el cual recogía en buena medida la idea de Serra Rojas del "cuerpo consultivo". En 1953, la *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana* daba cuenta del trabajo de nueve supervisores

> que actuando en dos grupos, examinan las películas […;] este examen se realiza mediante la proyección de la película en la Sala que, para este objeto, tiene la Dirección, […] en presencia del grupo de supervisores en turno, quienes rinden un informe por escrito, en el que emite su opinión sobre si debe o no autorizarse […]. El dictamen así elaborado se somete a la consideración y aprobación, en su caso, del Director General.[113]

El Departamento de Supervisión siguió la política de dictaminar los guiones previos a su filmación, para lo cual "cuenta con la colaboración de destacados profesionistas, sociólogos y literatos, a quienes se encarga el estudio y el dictamen […]. Esta labor tiende a elevar el nivel moral y artístico de la producción cinematográfica nacional, haciendo las sugerencias necesarias a tal fin".[114] Como sugirió Serra, el dictamen previo fue una herramienta para determinar qué

[112] "Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica", *Diario Oficial* (6 de agosto de 1951), 2-15.
[113] Rangel y Portas, 852.
[114] Rangel y Portas, 853. Algunos de los colaboradores de la subdirección de supervisión a lo largo de los siguientes años fueron: Carlos Winfield, Ricardo de la Barrera, Carmen Andrade, Luis Antonio Camargo, Carmen Rodríguez Anderson, Salvador López de Ortigosa, Lidia Quiroz, Guadalupe Dueñas, Manuel del Castillo, Marco Antonio Millán, Luis Reyes de la Maza, Hugo Argüelles, Tomás Urtusuástegui, Vicente Entsana Torres, Jaime Shelley y David Mariscal Torres.

Posgrado en Historiografía

películas cumplían el criterio estatal de "calidad artística", requerido para obtener un financiamiento mayor del BNC.[115]

La imposición del código de censura, a pesar de la ambigüedad de sus definiciones, dejó satisfechos a los productores, quienes poco a poco encontraron estrategias para lidiar con la burocracia de la DGC. El sistema censor parecía haber encontrado acuerdo en torno a una "moralidad media". Para el productor Salvador Elizondo, la censura "ha sido siempre muy ligera y superficial. [En la revisión de los guiones previo a su filmación] pedían alguna modificación tonta, pues los censores no tenían ni la menor idea del cine. […] Nunca hubo dificultades". El director Ramón Pereda aseguraba que la censura "no ha sido tan rigurosa" porque no hubo intentos por filmar "películas 'pasadas de tueste'". Otro director, Ismael Rodríguez, por su parte, consideraba que se trataba de un problema tan cotidiano como menor: "la eterna historia de una censura idiota".[116]

El siguiente apretón legal al dominio de lo enunciable fue establecido en la reforma del 15 de octubre de 1952 a la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Una de las modificaciones a al artículo 2, fracción X, sumó una restricción a la exportación de películas: "No se autorizará la exportación de películas nacionales cuya exhibición en el extranjero se considere inconveniente por el tema y desarrollo de las mismas, aun cuando hayan sido autorizadas para exhibirse en territorio nacional".

El regreso al modelo de someter a un nuevo proceso de autorización a las películas solicitantes de permiso de exportación era un complemento a la restricción política que ya delineaba la ley original y claramente incidió en un conveniente proceso de autocensura de los productores. De entrada, el cine de tema prostibulario que proliferó en el lustro previo prácticamente desapareció. Quizá en ese rotundo resultado también influyó que la Dirección General de Cinematografía ya estaba a cargo de José Lelo de Larrea Domínguez, veterano del espionaje estatal que había dirigido en 1943 la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales de la Secretaría de Gobernación; meses después el nuevo censor era señalado por la prensa por su desconocimiento del cine y por apoyarse en la Legión Mexicana de la Decencia para cumplir su labor.[117]

Otra fracción del reformado artículo 2º endureció el mandato de tiempo de pantalla para el cine mexicano, estableciendo un mínimo de 50 por ciento "en cada sala cinematográfica". Fue una

---

[115] Heuer, 128-139, describe detalladamente el proceso de financiamiento del BNC e indica que los dictámenes de los guiones de la DGC podían requerirse "cuando se considere necesario"; las películas de alta "calidad artística" podían obtener "hasta el 85% de la cantidad en que se estimen los ingresos netos para el productor".
[116] Salvador Elizondo, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, 86. Ramón Pereda, *Cuadernos de la Cineteca Nacional 2*. (México: Secretaría de Gobernación, 1976), 50. Ismael Rodríguez, *Memorias* (México: Conaculta, 2014), 47.
[117] "El capricho personal de un señor y el desconocimiento más absoluto de lo que es y de lo que debe ser la labor moralizante, llevan al cine hacia un caos […]. Y es que la Liga de la Decencia –¿hasta cuándo señoras cavernícolas?– llevó sus poderosos tentáculos al Gabinete de Gobernación", columna "Orientaciones y comentarios", *Cinema reporter*, núm. 786 (8 de agosto de 1953), 2. En la drástica reducción del cine prostibulario también influyó la nueva atmósfera moralista propiciada por el anticomunismo, como se describe en el capítulo 4.

Posgrado en Historiografía

declaración de guerra para el monopolio de la exhibición que promovió (a través de Manuel Espinoza Yglesias y otros exhibidores vinculados al cártel) un amparo ante la Suprema Corte de Justicia, que finalmente le fue concedido, con el argumento de que el artículo 28 constitucional establece que "no habrá prohibiciones a título de protección a la Industria, siendo indudable que en el caso existe una prohibición que se impone a los exhibidores para usar su pantalla por el tiempo que están obligados a proyectar películas mexicanas". A pesar de que en la misma sentencia la Corte sugiere que "el artículo 28 Constitucional reclama urgentemente una atingente reforma" para favorecer "la política gubernativa que verdaderamente propenda a proteger una industria nacional", el tema fue relegado de la agenda política y, con ello, inició un paulatino declive en la exhibición del cine mexicano.[118]

Apenas iniciado el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines comenzó una reestructura del BNC, diseñada por su nuevo director, Eduardo Garduño, para superar, según la prensa, "la lamentable situación financiera en que fue encontrado el Banco". La parte medular consistía en la integración de los productores cinematográficos como accionistas de las distribuidoras que reorganizó o constituyó para comercializar las películas nacionales en México, Latinoamérica y el resto del mundo. Estas distribuidoras concentraron el dinero pagado por los exhibidores, bajo el concepto de "anticipos" para la producción. La política del llamado Plan Garduño planteaba otorgar los anticipos más sustanciosos –hasta 85% del costo de la película– a las cintas consideradas de mayor "calidad artística". Por supuesto, tal promesa de financiamiento fue otro aliciente para la rigidez del sistema censor. A partir de la implementación del Plan Garduño, los créditos del BNC se otorgaban a partir de las recomendaciones de una Comisión de Anticipos, formada por los productores accionistas de las distribuidoras.[119]

Una de las consecuencias de esta nueva política administrativa fue la búsqueda de fórmulas eficaces (para cubrir los requisitos y así incrementar los montos de anticipos) e inocuas (para no provocar problemas de supervisión) para filmar "películas de calidad". El amparo en la literatura fue una de las alternativas más socorridas del periodo; si antes la adaptación de obras españolas o francesas era la elección más usual, el "interés nacional" impulsaba ahora la búsqueda de materiales mexicanos. Por supuesto, las obras más atractivas eran las que se adaptaban a las rigideces del canon nacionalista en las que el escritor cumplía la máxima de "difundir una sola –la aprobada– de las vertientes de la experiencia. Puede describir la pobreza siempre que concluya compadeciendo; puede gloriarse en la violencia si termina condenándola".[120]

---

[118] "Resolución en el juicio de amparo contra varios artículos de la ley de la industria cinematográfica", en Portas y Rangel, 817.

[119] "Polvo de estrellas", *México Cinema* (1 de septiembre de 1953), citado por García Riera en la larga descripción que hace del Plan Garduño, *Historia documental del cine mexicano*, t. 7, 7-12. Las empresas distribuidoras eran: Películas Nacionales, para el mercado nacional, fundada en 1947; Películas Mexicanas, para el mercado latinoamericano, fundada en 1944; y Cinematográfica Exportadora, para Estados Unidos y Europa, fundada en 1954.

[120] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. 2 (México: Colmex, 1981), 1475.

Posgrado en Historiografía

Novelas, en suma, exaltadoras del progreso civilizatorio del país, de las bondades del mestizaje y de los valores liberales permitieron cultivar las representaciones mediadas que el sistema censor indicaba que eran moralmente adecuadas para "las mentes sencillas de la gente del pueblo que son quienes más disfrutan con las historias románticas y melodramáticas", según la opinión de los funcionarios de la DGC.[121] Obras como *El rebozo de Soledad* (1951), de Xavier López Ferrer, filmada en 1952; *Sombra verde* (1949), de Ramiro Torres Septién, adaptada en 1954; *Muro blanco en roca negra* (1951), de Miguel Álvarez Acosta, llevada al cine como *El río y la muerte*, en 1954; *Fruto de tormenta* (1950), de Gilberto Chávez, titulada en cine *Historia de un marido infiel* en 1954; y *Tierra de hombres* (1946), de Elvira de la Mora, filmada en 1956, cumplieron el cometido estatal, aunque siempre supeditadas a los vaivenes burocráticos. Ismael Rodríguez, productor y director de *Tierra de hombres*, filmó esa historia para ganarse 30 mil pesos y mejores garantías de exhibición, promesa a "la película de mayor interés nacional"; en sus afanes, recurrió a un prólogo nacionalista con imágenes de los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional. Según cuenta, ganó el premio pero "a los tres días del lanzamiento, me hablan: –De allá arriba dicen que no. –¿Por qué? – Dicen que es propaganda cardenista. […]; así que ni premio ni apoyo ni nada".[122]

Otras obras socorridas fueron las sancionadas por otras instancias de la esfera pública –y por tanto confiables en cuanto a una supuesta calidad–, como las novelas galardonadas con el premio Lanz Duret, otorgado hasta 1959 por la empresa editora de *El Universal* a materiales que reunieran realismo y "contenido social": *La escondida* (1947), de Miguel N. Lira, fue filmada en 1955 con gran presupuesto; *Vainilla, bronce y morir* (1949), de Lilia Rosa, se adaptó en 1956; y *La mayordomía* (1951), de Rogelio Barriga Rivas, se adaptó para *Ánimas Trujano* en 1961.

Obras más ambiciosas y comprometidas políticamente, como las del escritor anarquista alemán oculto tras del pseudónimo B. Traven, fueron adaptadas procurando matizar, no siempre con éxito, los detalles que pudieran despertar las alertas censoras: *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández, 1954), *Canasta de cuentos mexicanos* (Julio Bracho, 1955), *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959), la censurada *Rosa blanca* (Gavaldón, 1961) y *Días de otoño* (Gavaldón, 1962). También se recurrió a autores de teatro, como Luis G. Basurto, adaptado para *Borrasca en las almas* (1953), *Miércoles de ceniza* (1958) y, también censurada, *Cada quien su vida* (1959); y Emilio Carballido, autor de las piezas detrás de *Rosalba* (1954) y *Felicidad* (1956). El consagrado Rodolfo Usigli aportó al cine nacional del periodo: *Otra primavera* (Alfredo B. Crevenna, 1949), *El niño y la niebla* (Gavaldón, 1953), *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), versión libre de la novela de 1944; *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1956), adaptación de la pieza *Medio tono* (1938); y *El impostor* (Emilio Fernández, 1956), versión fílmica de la también censurada pieza *El gesticulador* (1938), cuya controversia y prohibición hizo evidente el resquebrajamiento del acuerdo entre el

[121] Dirección General de Cinematografía, "*Sombra verde*, observaciones al guion técnico" (1 de junio de 1954), 6. Colección Calderón, PVAC. Una descripción detallada del proceso de producción de *Sombra verde* en Fernando Mino, "Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde* de Producciones Calderón", *Historia Mexicana* núm. 273 (julio-septiembre, 2019), 57-91.

[122] Ismael Rodríguez, *Memorias*, 60-61. El director afirma que la molestia fue directamente del secretario de Gobernación Ángel Carvajal.

Posgrado en Historiografía

Estado y un sistema censor desafiado también por una nueva sensibilidad en torno a los márgenes de lo visible y lo no mostrable. La convergencia entre cine de "calidad" y cierta literatura de tema social muestra la fragilidad de los acuerdos respecto a la memoria y la identidad nacional, así como las contradicciones al interior del Estado sobre la memoria reciente.

Frente a esos vacíos mnemónicos, el sistema censor alcanzó un alto grado de eficiencia, al acordar tácitamente una significativa reducción de la representación de temas históricos e, incluso, de las alusiones políticas o las referencias a temas de actualidad. Por ejemplo, Óscar Dancingers se mostró inquieto con Luis Buñuel por el guion de *La muerte en este jardín* (Buñuel, 1956) que incluía un motín y una posterior represión militar en un "país imaginario". La abrumadora vigilancia llegó a incluir la presencia de un inspector, comisionado por la Secretaría de Educación Pública, en los rodajes de las películas "de alta calidad" para cuidar que no se "dañara la cultura del pueblo"; el inspector se encargaba de supervisar que la indumentaria y las alusiones históricas se apegaran al relato estatal. Por ejemplo, el escritor Juan Rulfo tuvo el encargo de ser "asesor histórico" en la producción de *La escondida* (Roberto Gavaldón): "se supone que tenía que vigilar que todos los indios, los campesinos que salieran en la pantalla, llevaran huaraches, para que no fuera a pensar la gente que en México andan descalzos". El empeño censor detrás de este cine naturaliza su propio objetivo: preservar en la memoria *únicamente lo digno* de ser rememorado. En palabras de Zuzana Pick: "los signos de identidad designados como auténticos son aquellos capaces de reflexionar en maneras positivas las idiosincrasias de la cultura y la política mexicanas, y por lo tanto dignas de ser preservadas".[123]

A los productores de *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) les costó caro el abordaje del tema de los migrantes indocumentados a Estados Unidos, a pesar de que su representación eludió las condiciones económicas y sociales que impulsaban la migración y se concentró en describir las situación de explotación y discriminación de los mexicanos en Estados Unidos. Este caso puso a prueba los límites del sistema censor y, al mismo tiempo, mostró la tensa integración de éste con la geopolítica. Cuenta la historia de un migrante ilegal que es discriminado y explotado en Estados Unidos en una cuadrilla que trabaja en el tendido de vías del ferrocarril; el clímax incluye el asesinato del villano norteamericano por la misma patrulla fronteriza que vigila tirando a matar al detectar cualquier cruce ilegal por el río Bravo. La película –muestra de un muy arraigado nacionalismo anti-gringo y de la incertidumbre frente al crecimiento de la emigración ilegal una vez cancelado el programa Bracero– resultó incómoda para el gobierno estadounidense. En agosto de 1953, un funcionario del Departamento de Estado convocó a una reunión al embajador de México para discutir sobre la película recién filmada; la intención era

[123] José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior* (México: Conaculta, 1996), 179. "Mexico to Extend Film Censorship", *Motion Picture Daily* (21 de enero de 1954), 5; la nota consigna que la SEP anunció en esos días el inicio de la política de supervisión histórica de los rodajes y especifica que el salario de los supervisores correría a cargo de la dependencia. Juan Rulfo citado por Roberto García Bonilla, "Juan Rulfo en el cine", *Milenio* (18 de marzo de 2017). Zuzana M. Pick, "*La escondida* de Roberto Gavaldón: el espectáculo, María Félix y el *glamour* de la Revolución mexicana", *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, editado por Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz (México: Dirección de Publicaciones, Conaculta, 2010), 410-411.

Posgrado en Historiografía

evitar su exhibición en la medida en que, señala Fein, "minaba el guion de la política exterior estadounidense que sostenía que la amenaza al progreso hemisférico venia del este, no del norte"; la respuesta diplomática de México fue la sugerencia de que la embajada de EU se acercara a la productora para "la coproducción de aquellas partes de la película evidentemente distorsionadas". Finalmente, *Espaldas mojadas* se estrenó en México dos años después con varios cortes y un letrero inicial que intentaba matizar el señalamiento a la conflictiva relación entre los dos países: los personajes "no son reales" sino "representantes simbólicos" y "el autor ha combinado hechos ocurridos en fronteras de distintos países"; lo que sí consiguió el gobierno estadounidense fue restringir su exhibición latinoamericana.[124]

La gestión de ese conflicto le correspondió a Alfonso Cortina, quien antes de ocupar la Dirección General de Cinematografía había cumplido tareas diplomáticas en la embajada de México en Washington. Familiarizado con la dinámica censora norteamericana, entre sus primeras actividades estuvo buscar a los representantes de la Legión Mexicana de la Decencia (LMD) para pedirles su apoyo; en una comida realizada en septiembre de 1953, Cortina le expresó a Mariano Jiménez, presidente de la Legión, que el gobierno les daría "facilidades" para participar en la labor censora. En octubre, Cortina se reunió con productores a los que ofreció una "revisión de las normas de censura cinematográfica y freno a la creciente inclinación hacia la rigidez"; dijo también que, en aras de seguir las sugerencias de los productores, la supervisión de todas las películas debía ser una responsabilidad de un consejo compuesto por un representante de la DGC, un productor, un distribuidor, un exhibidor y un representante de la LMD.[125]

La relación y la coincidencia de objetivos entre el Estado posrevolucionario y las organizaciones de inspiración católica no era nueva, puede identificarse desde finales de la década de los treinta, pero la colaboración oficial era más reciente y, más que un acercamiento institucional, se traducía en acciones aisladas a partir de intereses comunes entre funcionarios y activistas. Se describe con mayor detalle este contexto en el capítulo 4.

La campaña moralizadora estatal precedió a la estrategia de la Iglesia –también inspirada por el anticomunismo occidental pero ampliada a toda "corriente moderna de corrupción"– que en 1951 desembocó en la creación de la Comisión Nacional para la Moralización del Ambiente, encabezada por el Arzobispo Primado de México, quien había lanzado una carta pastoral sobre la moralidad católica que, con la Comisión, se tradujo en una serie de acciones encaminadas a reivindicar el ideal moral católico, sí, pero sobre todo a fortalecer la participación activa de la Iglesia en la discusión pública nacional, a momentos en abierta oposición al gobierno ruizcortinista.

---

[124] Fein, "Proyectando", 127. Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, un alma rebelde del cine mexicano* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2000), 383. Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2017), 32-35.

[125] Laura Pérez Rosales, "Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta", en *Historia y Grafía*, núm. 37 (2011), 107-108. "Reshaping Mexican Film Censorship", *Motion Picture Daily* (30 de octubre de 1953), 14.

Posgrado en Historiografía

En apariencia contradictorio pero muestra del pragmatismo estatal, entre 1953 y 1956 se abrió cauce para la autorización de algunas películas con desnudos femeninos parciales. En principio fueron tolerados como una concesión comercial para películas de "alta calidad", sobre todo a partir del éxito internacional de *La red* (Emilio Fernández, 1953), producción de Salvador Elizondo que obtuvo un premio en el Festival de Cannes; el triángulo amoroso entre dos fugitivos y una bella mujer en una comunidad de pescadores justificó el torso desnudo de ellos y, en el caso de ella, una blusa escotada y con la transparencia suficiente para dejar ver sus pechos. Un año después, *Sombra verde* utilizó el mismo recurso en una secuencia: la protagonista emerge de una laguna y un plano medio la muestra con la delgada blusa adherida al cuerpo. El énfasis publicitario en el desnudo –la foto fija de la escena fue la elegida para los carteles promocionales en los periódicos– fue sin duda una estrategia comercial coherente con la especialización de los hermanos Pedro y Guillermo Calderón, productores de la película, en la explotación de la sexualidad como imán taquillero; en los días previos al estreno, la campaña de publicidad incluyó una "amenaza de demanda" de la actriz Ariadna Welter contra el productor Guillermo Calderón "porque no quiso suprimir de *Sombra verde* una escena en la cual se le ve casi desnuda".[126]

Los Calderón protagonizaron el periodo más álgido de la permisividad censora, la de los *desnudos artísticos*, es decir, los "desnudos femeninos siempre que fueran inmóviles, que no incluyeran la exhibición de las partes sexuales y que se justificaran –es un decir– con razones 'estéticas' y moralistas".[127] El 3 de febrero de 1955, Guillermo Calderón envío a la distribuidora Películas Mexicanas una carta en que pedía un anticipo para la inminente filmación de la película "intitulada provisionalmente *Sin mirar atrás*"; afirmaba que "en esta película se va a presentar por primera vez en el Cine Mexicano una serie de desnudos artísticos presentados en tal forma que la Dirección General de Cinematografía me ha dado su fallo favorable al script, pues estos desnudos lejos de ser de ninguna manera procaces son ingeniosamente intercalados en la película". El alarde, sorprendentemente, tenía bases reales: fechado un día antes, el dictamen firmado por Aurelio Vieyra, jefe de supervisión, otorgaba al guion una "autorización provisional para ser rodado", a partir de la revisión de un supervisor anónimo, quien señala en el documento que se trata de "una comedia de gran fuerza dramática, bien escrita y mejor desarrollada […]. Los personajes son eminentemente humanos, muy reales y de una psicología perfectamente definida, y la obra en sí, pese a muchos de sus aspectos que a primera vista parecen inmorales, el desenlace no lo es, ya que al final la virtud triunfa sobre el mal […]"; sólo recomienda "que se modifiquen algunas escenas amorosas o un tanto inmorales, como las de la modelo".[128]

La película, titulada finalmente *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955) –un melodrama sobre una frívola modelo que posa estática con los pechos descubiertos para estudiantes de la

[126] Jorge Mendoza Carrasco *Lumiere*, "¡Cámara!", *Excelsior* (29 de diciembre de 1954).
[127] Emilio García Riera, Historia documental del cine mexicano, t. 8, 11.
[128] Carta de Guillermo Calderón a Juan Bandera Molina, 3 de febrero de 1955, PVAC, Colección Calderón. Dirección General de Cinematografía, dictamen de guion técnico, sin firma (2 de febrero de 1955), 1, PVAC, Col. Calderón.

Posgrado en Historiografía

Academia de San Carlos y, tras seducir a un viejo profesor, muere en la miseria–, fue rápidamente autorizada para su exhibición sólo para adultos; según la prensa, se le censuró "todo un rollo". Se estrenó con éxito el 22 de julio –dos semanas después de las elecciones intermedias de 1955, las primeras en que pudieron votar las mujeres–, con una campaña que resaltaba su propia audacia: "la película que el cine mexicano no se había atrevido a hacer".

Quizá en el entorno político están las razones de la inusitada flexibilidad de la censura estatal. Durante los meses previos, la Acción Católica Mexicana, brazo seglar del episcopado, desarrolló, en un abierto desafío al Estado, una amplia estrategia de politización entre la feligresía católica, con llamados al voto "libre y consciente" por "el buen candidato del mejor partido", es decir, aquel que "dé a México buenas leyes que redunden en bien del pueblo y gloria a Dios".[129] Superado el año electoral, y demostrado que el voto femenino no se había dirigido hacia la oposición, que "el 'voto católico' como tal no existía",[130] y que el Estado liberal podía tolerar una visibilidad mayor de temas retadores para la moral católica sin afectar su propio proyecto, se restableció el orden censor.

En total se autorizaron siete películas con desnudos: *La fuerza del deseo*, *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *La ilegítima* (Urueta, 1955), *La virtud desnuda* (José Díaz Morales, 1955), *Esposas infieles* (Díaz Morales, 1955), *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1956) y *Juventud desenfrenada* (Díaz Morales, 1956) –en el capítulo 5 se abordan con mayor detalle algunas de ellas–. El dictamen de *La Diana cazadora*, firmado ya por el nuevo director de Cinematografía, Jorge Ferretis, es mucho más cauto e indica que hay escenas que deberán filmarse "con mayor discreción" y luego describe dos secuencias que "deben modificarse para no caer en el género erótico que está provocando enconadas reacciones".[131]

Los desnudos fueron de nuevo proscritos casi por completo, aunque se autorizaron en contados casos, siempre con la misma arbitrariedad con que se prohibieron en otros: los productores de *Sed de amor* (Alfonso Corona Blake, 1958), *Amor y sexo* (Luis Alcoriza, 1963) y *La diosa impura* (Armando Bo, 1963) consiguieron que se autorizaran brevísimas escenas en que sus protagonistas –Silvana Pampanini, María Félix e Isabel Sarli, respectivamente– mostraban los pechos; [132] las producciones de *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), *Cada quien su vida* y *Desnudos artísticos* (Julio Bracho, 1963), en cambio, fueron forzadas a suprimir escenas similares.

En todos estos casos, y más allá de los escándalos moralistas por los desnudos, el sistema de prácticas nunca fue desafiado en lo fundamental: siempre se protegió la premisa del "triunfo de la virtud" y el castigo del pecado. Cualquier intento por trascender ese esquema fue motivo de

[129] Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia católica en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 152-155.
[130] Blancarte, 155.
[131] Dirección General de Cinematografía, Dictamen de guion técnico, 29 de mayo de 1956, 6, PVAC, Col. Calderón.
[132] La coproducción con Argentina *La diosa impura* debió esperar un año para ser exhibida y se le cortaron unos cuatro minutos de metraje; no obstante se toleró un desnudo estático al estilo de las películas de los Calderón en la década previa.

Posgrado en Historiografía

censura. El ubicuo Salvador Novo –al comentar la prohibición de una obra de teatro un día antes de su estreno por presentar una trama con tema lésbico en la que "no muere como en otras piezas semejantes la culpable; sino que, al contrario, […] termina con una exhortación a vivir cada cual su vida"– defendió las prerrogativas gubernamentales para determinar los límites de lo enunciable, es decir, "aquello que generalmente pasa por moral": "Si de tales conceptos no tuviera la custodia el gobierno, sería inválido su derecho a perseguir a los ladrones, a encarcelar a los asesinos, a castigar a los delincuentes. En una palabra, a reprimir las manifestaciones antisociales, de cualquier especie que sean, y así acudan al sagrado del arte para en él guarecerse como un ladrón que se refugia en una iglesia".[133]

Así, una película tan truculenta como *Juventud desenfrenada* podía incluir, además de un breve desnudo, al personaje de una lesbiana que ayuda a reclutar chicas para la prostitución, pues al final sufre castigo: es asesinada al intentar escapar de la policía (para rematar el discurso moralista y homofóbico, uno de los gendarmes se acerca al cadáver y exclama: "¡Es una mujer! Si hubiera traído faldas no le hubiera disparado").

Años después, Rogelio A. González se quejó en una entrevista de los obstáculos que los "afanes mojigatos" de la Dirección de Cinematografía le impusieron para filmar la película *Mi influyente mujer* (1955). En su reflexión, aludió a los *temores* gubernamentales:

> Me parece que a veces nos pasamos de timoratos. Pero la censura no va precisamente contra la inmoralidad. Le preocupan otras cosas. Mire usted: lo que hay en el fondo es un gran temor a ciertos temas de crítica social. El cine tiene la obligación (según los censores) de olvidarse de las lacras que padecemos y de inventar una realidad color de rosa. La auténtica psicología del mexicano, los vicios institucionales que quedan […], todo esto no hay que mentarlo. Es tabú. Entonces, se ve uno circunscrito a los churritos almibarados.[134]

La película y el comentario de González muestran las prioridades de la supervisión gubernamental, ya a cargo del escritor potosino Jorge Ferretis, funcionario que tendría la gestión más prolongada al frente de la DGC (1955-1962). *Mi influyente mujer* tiene una trama satírica sobre un presidente municipal pueblerino que intenta ganarse a un gobernador corrupto, quien a su vez le propone especular con terrenos alrededor de una presa en construcción; al final un enviado del gobierno se presenta en el pueblo para obligar a renunciar al gobernador. "Autorizaron la filmación. Cuando vi la película no la reconocí. Era otra cosa", comentó el director; la proyección, por cierto, se autorizó sólo para adultos.

Otra sátira sobre la corrupción en un microcosmos pueblerino filmada en 1958, *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal), también atravesó problemas que, en su caso, le significaron una prohibición de más de una década. A las objeciones censoras por el tema abordado (un torpe

[133] Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, t. II* (México: Conaculta, 1996), 185.
[134] Beatriz Reyes Nevares, "La censura. Enemigo número uno del cine mexicano", *Siempre!*, núm. 600 (23 de diciembre de 1964), 40.

Posgrado en Historiografía

burócrata se aprovecha de una oscura comisión gubernamental para vincularse con un cacique pueblerino y heredar su poder político) se le sumó el boicot del STPC, pues la película –filmada en forma independiente a los cauces de la industria– fue realizada con trabajadores del STIC. Superado el conflicto sindical, en 1962, los dictámenes de la Dirección de Cinematografía la consideraron violatoria del artículo 73 del reglamento (es decir, consideraron que atacaba el "orden y la paz públicos"). Sólo en 1972 fue autorizada para su exhibición comercial.[135]

Para el final de la década de 1950 era ampliamente compartida por la esfera pública la idea del temor estatal a la crítica que, además de indicar las primeras fisuras en la hegemonía construida en las décadas previas, apunta a los esfuerzos limitados y fallidos del Estado por modernizarse. La transición a la administración civil en la segunda mitad de la década de los cuarenta incluyó un ambicioso proyecto de centralización e institucionalización de funciones políticas antes solucionadas por caciques, pistoleros y otros actores extralegales. Ante la lenta e ineficiente implementación de ese proyecto, sumada a una vistosa corrupción, se complementó con una estrategia de austeridad retórica y contención moral que, necesariamente, requirió del apoyo de los medios cobijados y alentados desde el Estado. Este imperativo estatal desequilibró los acuerdos y alimentó la crítica en voz baja y preparó el terreno para una ruptura.

[135] De la Vega Alfaro, *Cine, política y censura*…, 67-96, describe con detalle *El brazo fuerte* y sus obstáculos de censura.

Posgrado en Historiografía

Capítulo 3

Ruptura y renovación dentro del sistema censor

En la segunda mitad de los años cincuenta, las acciones de censura cinematográfica resonaron en la discusión pública e invocaron miradas, así fuera tangenciales, a las enunciaciones prohibidas, entrampando al sistema censor "en una producción circular e imaginaria de sí mismo".[1] El sistema censor comenzó a resentir presiones encontradas entre sus actores, en cierta forma provocadas por sendas crisis. Para el Estado, los medios eran un espacio estratégico de construcción y de afirmación de la memoria, particularmente importantes en una etapa de desgaste ideológico interno y desafíos geopolíticos externos.[2] En el caso de la industria fílmica se cernía la amenaza de una transición tecnológica que parecía desplazar al cine y sustituirlo por una pantalla doméstica con nuevas posibilidades de interacción con un público afectado por su propia adaptación a los crecientes entornos urbanos y también en proceso de descreimiento de las promesas del nacionalismo.

La televisión comenzó un lento pero sostenido crecimiento que pronto afectó, directa e indirectamente, a la taquilla cinematográfica en los países occidentales. La crisis de Hollywood motivada por los cambios tecnológicos impulsó innovaciones como el cine a color o los formatos panorámicos, pero también agudizó las estrategias comerciales para asegurarse su rentabilidad en las taquillas de los países periféricos.

En este capítulo me acerco a las crecientes diferencias y disputas germinales que enfrentaron al Estado y a la esfera pública, afectando los acuerdos del sistema censor. La gestión de esos conflictos a finales de los cincuenta y los primeros años sesenta procuraron encauzarse en una reglamentación cada vez más intrincada que terminó por ser saboteada por sus propios intentos de reforma. Asimismo, relato el desmoronamiento de la fachada legal que significó la censura de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), prohibida por el Ejército, que mostró también una disputa oculta en torno a la memoria, las posibilidades de enunciación y los límites políticos del Estado, que trascendió a otros terrenos culturales, sociales y políticos. De igual forma, propongo una discusión en torno a esa disputa mnemónica a partir de ejemplos fílmicos específicos.

I. Estado, industria cinematográfica y normatividad (1958-1964)

En México, la crisis provocada por el crecimiento de la televisión y la cada vez mayor competencia asimétrica de Hollywood se tradujo en mayores presiones al acceso del cine local a

[1] Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 217-219.
[2] Astrid Erll, *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 227, alude a la capacidad de construir y afirmar la memoria a partir del potencial medial de producir "realidades imaginarias más o menos nuevas, que a su vez pueden conectar con el mundo simbólico de significado […], introduciendo determinadas versiones del pasado en la cultura del recuerdo".

Posgrado en Historiografía

las pantallas. Para la Asociación de Productores agrupados en torno al BNC, congruentes con la postura defendida desde finales de los cuarenta, la solución para mantener sanas las finanzas de la industria consistía en restringir la producción para regular la oferta; el mercado era capaz, según ellos, de absorber solamente entre 50 y 60 películas mexicanas por año, de manera que los espectadores se vieran forzados a consumir masivamente una sola cinta nacional por semana. Como estos productores eran además accionistas del banco, garantizaban la mayor parte del financiamiento disponible para sus propias películas.[3]

Esta reducción artificial de la producción afectaba principalmente a los trabajadores, que ya habían visto cerrar dos estudios cinematográficos: los CLASA y los Tepeyac. Tres seguían en activo: los Churubusco-Azteca –comprados por el Estado en 1960–, donde las filmaciones se redujeron a unas cuatro por mes; los San Ángel, también con producción irregular; y los América, refundados en 1957 en las instalaciones de los Cuauhtémoc, que habían visto crecer su participación por ofrecer costos sindicales menores. En conjunto, en los tres estudios la tónica imperante era la "baja calidad en el promedio de la producción, por falta de interés directo del productor y por ausencia del estímulo de la competencia".[4]

Conflictos y quiebres en torno a una nueva ley

"Calidad" y "competencia" fueron dos conceptos que ocuparon la discusión pública en la época. El inicio de la administración de Adolfo López Mateos (1958-1964) incluyó un "proyecto de reestructuración de la industria" encabezado por el nuevo director del BNC, Federico Heuer; César Santos Galindo, director de los estudios Churubusco; y el veterano cinefotógrafo Gabriel Figueroa, primo del nuevo presidente.[5] En paralelo, dos diputados electos en 1958 impulsaron la renovación de la legislación cinematográfica: Antonio Castro Leal, el malogrado censor alemanista, y Roberto Gavaldón, prestigiado cineasta y líder sindical. La nueva ley de cinematografía fue presentada a la Cámara a finales de 1960.

La iniciativa de ley buscaba ser exhaustiva (contaba 95 artículos, frente a los 13 de la ley de 1949) y resaltar la importancia estratégica de la industria del cine y, por ende, su vínculo con el Estado; también mostraba la intención de resolver en un solo documento legal todos los problemas acumulados en el sector. De entrada, en la discusión legislativa se habló de esta reforma como un esfuerzo por fortalecer lo que, en última instancia, constituían los cimientos ideológicos del sistema censor: "una conveniente participación del Estado […] porque, como se ha dicho, la enseñanza objetiva que se deriva de [las películas cinematográficas] puede contribuir

[3] En su diagnóstico de la industria en 1964, Heuer, 182-183, explica la situación administrativa y los mecanismos "antitécnicos" que utilizaba el BNC: "Debe reiterarse que el Banco no financia directamente a los productores cinematográficos, por impedírselo su propia estructura, si no que los créditos se otorgan a las distribuidoras […]. El productor es también accionista de las distribuidoras, que son las que reciben directamente el crédito del Banco y las que otorgan directamente el crédito al productor, y, por lo tanto, el productor actúa como juez y parte, al pasar y emitir voto sobre su propio crédito".

[4] Roberto Gavaldón, "Algunas apreciaciones sobre la industria cinematográfica mexicana" [1958], en Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura* (México: El equilibrista, 1990), 329.

[5] Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: UNAM, DGE, 2005), 274-275.

Posgrado en Historiografía

favorablemente o inconvenientemente en la conformación moral, cívica y política del pueblo mexicano y en ocasiones puede presentar ante la opinión de los países extranjeros una impresión deformada".[6] Sorprende la coherencia –y, por tanto, lo anquilosado de la visión estatal– en la persecución de los mismos objetivos enunciados por los actores políticos de la primera mitad de los años veinte.

La propuesta legal incluía, entre otros temas, una ampliación de las atribuciones del director del BNC, lo que incidiría directamente en la aprobación de los créditos, los cuales, además, tendrían por primera vez plazo de pago (36 meses a partir de la fecha de estreno). También reiteraba la prohibición de la asociación entre productores y exhibidores, pero sumaba restricciones para los distribuidores que sólo podrían colocar las películas por cines o por plazas, pues prohibía la organización de los exhibidores en cadenas o circuitos; establecía también por primera vez la prohibición del doblaje de películas en idiomas distintos del español. Finalmente, el punto más polémico era el cobro de un impuesto de 20 por ciento sobre el costo de cada boleto en los cines del país (la mitad trasladable al precio y la restante a asumir por distribuidores y exhibidores); ese impuesto iría al capital del BNC pero también a un fondo para subsidiar a los exhibidores que accedieran a dedicar la mitad de su tiempo de pantalla a las películas nacionales –un intento por reestablecer la cuota de exhibición dándole la vuelta a la sentencia de la Corte de 1952–.

La censura era también un tema muy relevante de la propuesta. Tanto, que desde su artículo 2º establecía las restricciones de lo enunciable, en una redacción que incluso ampliaba el énfasis moral de las descritas en el reglamento de 1951. Así, imponía la prohibición para distribuir o exhibir películas que:

> I. Tiendan a rebajar el nivel moral de los espectadores, ataquen la decencia, la paz, el orden público, o las buenas costumbres;
> II. Promueven la simpatía, tolerancia o imitación de algún delito, la violación de leyes o la burla de la justicia;
> III. Ataquen las instituciones sociales del matrimonio, del hogar, del respeto a los padres, al concepto de la patria o deformen la realidad histórica, y
> IV. Violen en cualquier otra forma las disposiciones del artículo 6º de la Constitución General de la República.[7]

La fracción I y II condensaba las transgresiones políticas y morales, mientras que la fracción III parecía especificar cuáles eran "las instituciones fundamentales del país" a las que se aludía con vaguedad en 1951 (es posible que la específica mención a la *deformación* de la realidad histórica fuera una alusión al conflicto que en esos meses envolvía, soterradamente, a *La sombra del caudillo*). Otro artículo reiteraba los criterios de clasificación de películas, que atendían "el punto de vista

[6] Diputado Juan José Osorio Palacios, *Diario de los debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos*, núm. 35 (20 de diciembre de 1960). http://cronica.diputados.gob.mx/DDebates/44/3er/Ord/19601220.html
[7] *Diario de los debates*, núm. 35 (20 de diciembre de 1960).

Posgrado en Historiografía

moral y según la forma en que pueda afectar la mentalidad de los espectadores"; también se mantenía la opción de someter los guiones o adaptaciones a la supervisión de Gobernación. Finalmente, la legislación jerarquizaba la producción fílmica para otorgar "preferencia en exhibición" y "franquicias fiscales": en primer lugar las películas de "interés nacional" y luego las "películas ordinarias", a su vez clasificadas "como de primera, segunda o tercera clase, tomando en cuenta la importancia del valor artístico e histórico del argumento, de la realización, de la interpretación, de la escenografía, de su contenido musical, de su realización técnica y de su valor industrial y comercial".

Según Figueroa, el proyecto de renovación industrial fue boicoteado por algunos productores a los que se les presentó en forma preliminar la medida del impuesto al boleto del cine. "Alguien […] dio la noticia al periódico *Novedades* y al día siguiente, a ocho columnas, apareció en el periódico. López Mateos se disgustó mucho" y dejó los asuntos de la industria a su secretario de Gobernación.[8] Las maniobras de Gobernación no detuvieron la aprobación de la ley por la Cámara de Diputados, el 23 de diciembre de 1960, pero sí impidieron que siguiera el proceso legislativo, por lo que quedó *congelada* en el Senado.

A pesar de que la iniciativa fue coescrita por el líder del STPC, Roberto Gavaldón, todos los sectores gremiales se inconformaron con el resultado. Los productores consideraron que se les desplazaba de su posición privilegiada en el BNC y también que afectaba sus estrechos vínculos con el monopolio de la exhibición. Incluso, al interior del STPC, el líder de la Asociación Nacional de Actores, Rodolfo Echeverría, en medio de una elección gremial, acusó al diputado Gavaldón de ser el culpable de la política de puertas cerradas que impedía la entrada de nuevos elementos al sindicato.

En plan salomónico, el Estado operó la nacionalización del monopolio de la exhibición. Jenkins fue forzado a entregar las mejores 365 salas de cine en las principales ciudades del país a cambio de 26 millones de dólares; en gran medida fue "un acto teatral", pues el Estado adquirió los cines pero, en muchos casos, no incluyó la propiedad de los locales de Jenkins, así que en los siguientes años él y luego su fundación siguieron obteniendo ingresos por rentas.[9]

Hubo otro sector de la esfera pública que manifestó su rechazo a la iniciativa de ley de cinematografía: el de los jóvenes espectadores de clase media, críticos y cinéfilos. Su desplegado en el periódico *Novedades* representó una señal de la madurez de un colectivo que había aparecido desde inicios de la década previa pero que ahora se mostraba capaz de argumentar e influir en la opinión pública. El posicionamiento (firmado por Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Miguel García Ascot, José Luis González de León, entre otros) rechazaba la ley "en defensa de la cultura, el derecho a la libre expresión artística [y] el derecho a la libre exhibición y distribución

[8] Figueroa, 275.
[9] Andrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: CIDE, Penguin Random House, 2016), 428-429.

cinematográfica".[10] Hay otros motivos que explican la radical oposición a la ley de este grupo. La principal era la intención de varios de ellos de convertirse en cineastas, aspiración frustrada por las restricciones sindicales; asimismo, compartían un sentido de distinción cultural propio de los sectores medios que los impulsaba a intentar *civilizar* a otros grupos sociales, inculcándoles sus propias valoraciones y apreciaciones.[11] Si bien su protesta estaba encaminada a socavar a la industria en un afán por abrirse espacios para "renovarla", es curioso que tomaran como principal bandera la oposición a la censura, una consigna que tomaba fuerza al interior de la esfera pública. El sistema censor mostraba sus ya insalvables fisuras.

A lo largo de 1960, los firmantes del desplegado organizaron reuniones con miembros de la industria y de otros sectores culturales, para discutir "la imperiosa necesidad de renovar, de una vez por todas, la anquilosada estructura que operaba en el sector industrial". Ya en 1961, el grupo publicó el primer número de la revista *Nuevo Cine*, desde la que asumieron la vanguardia de las posturas críticas sobre la industria fílmica nacional y, sobre todo, respecto a la censura. Además de los ya citados, Nuevo Cine estaba formado por Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Heriberto Lafranchi, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens, además de contar con las simpatías de otros intelectuales, empresarios y cineastas.[12] La revista tuvo una vida breve, pero su impulso crítico sin duda influyó en el futuro del cine mexicano y en el naufragio final del sistema censor.

Guiados por el cineclubismo y por su propia formación cinéfila en la veneración de los autores consagrados del cine europeo y estadounidense, y por los valores de la modernidad transnacional, los jóvenes intelectuales de *Nuevo Cine* –coincidentes en un desprecio más o menos uniforme por el cine mexicano– buscaban una modernización radical. "El cine no permitirá la renovación hasta que no expire", le dijo García Ascot a su entrevistadora a propósito de *En el balcón vacío*, cinta manifiesto del grupo filmada a contracorriente de la industria, como una manera de demostrar que se podían filmar películas novedosas, comprometidas con la realidad y vanguardistas en su construcción estética, con un mínimo de recursos.[13]

La producción dentro de los cauces industriales –empantanada entre la búsqueda de fórmulas atractivas para la taquilla y al mismo tiempo de calidad, y las presiones de un sistema censor contradictorio y rebasado– parecía dar la razón a los críticos desde los márgenes.

---

[10] "La nueva ley cinematográfica es anticonstitucional", *Novedades* (30 de diciembre de 1960).
[11] David S. Parker, "The Making and Endless Remaking of the Middle Class", en *Latin America's Middle Class. Unsettled Debates and New Histories*, editado por Parker y Louise Walker (Plymouth: Lexington Books, 2013), 14.
[12] Eduardo de la Vega, "Importancia y significación del grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana", *Nuevo Cine. Edición facsimilar* (México: DGE, 2015), 10-11.
[13] Para un análisis de la formación de la cinefilia latinoamericana de los años cincuenta y sesenta, ver Rielle Navitski, *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965* (Oakland: University of California Press, 2023). Entrevista de María Luisa Mendoza, *El Día*, 4 de agosto de 1962, citada por García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 11, p. 10.

Posgrado en Historiografía

Fisuras en la hegemonía

Desde mediados de los cincuenta se acumulaban las películas de calidad que sufrían de conflictos con la DGC e, incluso, dilaciones en sus permisos de exhibición que repercutían directamente en su recuperación económica. Estos casos paradójicos, en los que el Estado censuraba lo por él mismo alentado, representaron la señal más clara de una crisis interna de hegemonía y, por ende, de lo desdibujados que estaban ya los límites de lo enunciable. La censura y enlatamiento de *El impostor* (Emilio Fernández, 1956), *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) y *Rosa blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) mostraron el paulatino aislamiento de las posturas estatales y la vacuidad de sus afanes por impulsar el cine de "interés nacional" y "alta calidad artística". En última instancia, los dos últimos casos terminaron por demoler al sistema censor.

El impostor fue una producción de CLASA, la productora más antigua y también la más comprometida con el proyecto estatal de un cine de aliento. Cuando se interesó por adaptar *El gesticulador*, la polémica obra teatral de Rodolfo Usigli sobre los usos y abusos de la política nacional, en 1956, ya había sido rescatada por el gobierno y funcionaba como empresa paraestatal.[14] El primer guion fue escrito por Mauricio Magdaleno y, de acuerdo con De la Vega, tenía "un mayor apego con respecto con la obra dramática de Usigli", no obstante, posteriores tratamientos terminaron por eliminar el crédito de Magdaleno para dejar la autoría a Ramón Obón y Rafael García Travesí. El mayor cambio fue el abrupto final de la película con el asesinato del impostor César Rubio, que se había hecho pasar por un viejo revolucionario para hacer carrera política. En la pieza original, el asesinato da pie al verdadero clímax narrativo, la transfiguración del impostor en un auténtico mártir, como asegura el general Navarro, quien era el asesino tanto del auténtico revolucionario como del personaje que lo suplantaba: "Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir".

A partir de los problemas derivados del rodaje (al parecer el director Emilio Fernández filmó muy poco material y la película le quedó con apenas 60 minutos de metraje), solucionados en la mesa de edición, y la solicitud de autorización ante la DGC presentada hasta 1960, De la Vega sugiere que habría pesado más la autocensura por parte de los productores, frente a la compleja situación política de fin de sexenio, marcada por conflictos sociales que mostraron "la clara incapacidad de diálogo por parte de los gobernantes".[15] En todo caso, el retraso de cuatro años para su muy deslucido estreno resonó como advertencia de los riesgos de aventurarse a representar memorias políticamente incómodas.

[14] Según Salvador Elizondo, 87, ante la presión de William Jenkins por comprar los estudios y la productora, el gobierno los adquirió, a través de Nacional Financiera. En 1953, Armando Orive Alba propuso al presidente Ruiz Cortines encabezar CLASA, ya dependiente de Nacional Financiera, y volverla una productora de películas de "utilidad nacional, a la vez de que sea comercial", Orive Alba a Ruiz Cortines (21 de enero de 1953), AGN ARC caja 397, vol. 415.12/1. Según Figueroa, 231, durante los cincuenta, CLASA operaba en acuerdo con el STPC, que ponía la mano de obra como garantía para el crédito del BNC.

[15] De la Vega, Cine, política y censura…, 57-59

Posgrado en Historiografía

La sombra del caudillo es la película emblemática del cine mexicano censurado. Adaptación de la novela de Martín Luis Guzmán, escritor consagrado, testigo y participante de la revolución y funcionario de la administración de López Mateos, se trataba –según un inusual dictamen de la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales, de Gobernación– de "uno de los argumentos más realistas y vigorosos", producido por el STPC como un esfuerzo cooperativista por hacer cine de calidad que, por un lado, aportara a la conmemoración del cincuentenario del inicio de la Revolución y, por otro, le generara ingresos para pagar deudas gremiales con el Seguro Social; según el director Julio Bracho, el mismo presidente le había ofrecido su apoyo moral y financiero para realizar la película. La novela es una representación ficcional de la disputa política que derivó en la masacre de Huitzilac en la que fue ejecutado, en 1927, el general Francisco Serrano, político que buscaba levantarse en armas y lanzarse a la presidencia en contra de, nada menos, Álvaro Obregón en su intentona reeleccionista.

No obstante, el mismo dictamen señalaba ciertos riesgos para su filmación: "debe tomarse en cuenta que por lo general, el público cinematográfico se deja influir más por la sucesión de males que con magistral realismo ocupan la mayor parte del tiempo de pantalla de ciertas obras, que por el desenlace moral u optimista en que se trata de apoyar la conveniencia de difundirlas". En la misma sintonía, el dictamen de la Dirección de Cinematografía, firmado por el titular Jorge Ferretis, sugería la inserción de "un pequeño prólogo que exprese la intención real de la novela y de la película".[16]

Los reparos descritos muestran el funcionamiento del sistema censor. Por un lado, hacen notar la conciencia del Estado respecto del impacto de la memoria mediada: es menester fijar límites y vigilar su observancia pues los públicos se dejan llevar más por los hechos negativos representados que por los afanes didácticos que propician la representación; al mismo tiempo, permiten vislumbrar un acuerdo en torno a la necesidad de ampliar la representación de los sucesos históricos más recientes. La filmación, autorizada el 24 de junio de 1959, se realizó con apoyo logístico de instituciones públicas que permitieron filmaciones en el Castillo de Chapultepec y en la Cámara de Diputados.

Atendiendo la indicación de Ferretis, Bracho convocó a Guzmán para la filmación de un prólogo. Aparecía rodeado por varios de los actores y técnicos –Tito y Víctor Junco, Miguel Ángel Ferriz, Kitty de Hoyos, Carlos López Moctezuma, la maquillista Sara Mateos, entre otros– , "con pose para la posteridad", entregando a Bracho un ejemplar de su novela, mientras decía a cámara:

> Esta película se refiere a una etapa de la vida mexicana, entonces violenta y tormentosa que, por fortuna, acabó superándose. Posiblemente, algunos espectadores se asombrarán al ver que, hace

[16] Citado por María de los Ángeles Magdaleno, "Bucareli 113. Los orígenes de la censura en México", *Estudios Cinematográficos*, núm. 34 (enero-octubre, 2012), 34; el documento citado podría indicar que previo a la filmación se hizo una auscultación amplia para evitar problemas posteriores, Eduardo de la Vega, *La revolución traicionada*, 101, 108.

Posgrado en Historiografía

> treinta o cuarenta años, hayan podido ocurrir en México hechos como los que esta película presenta. Si así fuera, tal asombro explicaría que el México de hoy, gracias al régimen institucional que la Revolución le ha dado, ya no es así.[17]

Una vez terminada, la película pasó sin contratiempos el proceso de supervisión y obtuvo la autorización para la exhibición comercial, sólo para adultos. Uno de los dictámenes puede ejemplificar la sintonía discursiva de los supervisores:

> […] Contiene escenas de crimen, violencia y traición, pero es un hecho innegable que hechos semejantes sucedieron en la realidad. […] [E]l hecho incuestionable de que etapas como esa han sido felizmente superadas por el país, por los regímenes emanados de la revolución, por los sistemas implantados y aún por los mismos hombres que figuran en la época actual al frente de los cargos públicos, no creo que resulte inconveniente la exhibición de acontecimientos que si bien fueron lacras en su hora, no dejan de poderse disculpar teniendo en cuenta las circunstancias prevalecientes.[18]

Luego de su estreno internacional en el Festival de Karlovy Vary, Checoslovaquia, en el que obtuvo el premio al mejor director, la prensa indicaba que en noviembre podría llegar a las pantallas nacionales. En octubre, el Supremo Consejo de la Legión de Honor Mexicana, que agrupaba a veteranos de la revolución, solicitó al secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz una exhibición privada de la película "para conocerla debidamente […] para que las H. Autoridades puedan oportunamente ordenar, se haga en justicia las rectificaciones históricas que procedan", petición reiterada en otra carta, ahora del general Agustín Olachea Avilés, secretario de Defensa y él mismo un veterano obregonista con un puesto de mando en los días de la matanza de Huitzilac. La proyección privada se realizó el 29 de octubre y la opinión de los once veteranos asistentes fue registrada en un documento que concluyó que la película "es de un valor negativo, pues sólo presenta aquello que deprime o denigra, no solamente a la Revolución, sino a México", además de que "ofende seriamente al Glorioso Ejército surgido de la Revolución", por lo que "no debe autorizarse su exhibición".

Luego del explícito repudio militar, la película fue literalmente prohibida en lo que De la Vega define como "un proceso de abierta, anticonstitucional y prolongada censura como nunca antes había ocurrido en el medio fílmico mexicano".[19] El peso del descontento militar se prolongó por

---

[17] Citado por Carlos Martínez Assad, "Entretelones de La sombra del caudillo", *El Universal*, suplemento *Confabulario* (13 de octubre de 2007), 7.

[18] Informe de supervisión cinematográfica, firmado por David Mariscal Torres (13 de julio de 1960), DGC-Segob. En total se realizaron siete informes (firmados, respectivamente, por Mariscal, Ricardo de la Barrera, Carmen Andrade, Selma F. de Jaber, Salvador López de Ortigoza, Guadalupe Dueñas y Luis Antonio Camargo), seis de los cuales coinciden con el argumento descrito; incluso Dueñas (19 de julio de 1960) considera "digno de aplauso que la Ofna. Cinematográfica haya aprobado la filmación", mientras que Camargo (15 de julio de 1960) aboga por autorizarla para mayores de 16 años ("clasificar en C es adoptar una actitud anticuada y reaccionaria"). Sólo De la Barrera (13 de julio de 1960) se desmarcó del grupo y dejó a "la H. Dirección de Cinematografía" el análisis de "la conveniencia de presentar al espectador esta serie de hechos llevados a la pantalla", DGC-Segob.

[19] De la Vega, *La revolución traicionada*, 114-116. La prohibición incluyó negociaciones directas de Gobernación con el STPC, en su calidad de productor, para acordar la entrega del negativo a cambio del monto del crédito otorgado

Posgrado en Historiografía

tres décadas, pues la película se estrenó en 1990, en una especie de gesto simbólico de un régimen que se promocionaba como "modernizador, dinámico y liberal".[20]

El carácter excepcional de la censura a *La sombra del caudillo* no pasó desapercibido en la esfera pública y fue, sin duda, el golpe definitivo al ya desgastado sistema censor. La película se erigió, por su ausencia, en un lugar de memoria, un recordatorio permanente de los "efectos nefastos" de la censura; la sacralización de esta "película maldita" llamaría poderosamente la atención sobre la representación que en primer término se pretendía ocultar.

La censura de otra película, en este caso documental, permitió a la Secretaría de la Defensa Nacional construir un ceremonial de desagravió y contraponer su propia memoria medial. En 1960, Fernando Marcos dirigió, en colaboración con Jesús Abitia Pedrozo, la película *Epopeyas de la Revolución*, a partir del material filmado por Jesús H. Abitia durante sus años de fotógrafo oficial de los constitucionalistas. La película de montaje recuperaba la narrativa de *Ocho mil kilómetros en campaña* (Jesús H. Abitia, 1921), con su énfasis propagandístico y su visión dicotómica entre "el progreso", encarnado en el Constitucionalismo, y "la reacción" de los ejércitos populares de Villa y Zapata. Tras la muerte del veterano Abitia, a finales de 1960, su viuda vendió la película a la Defensa. La dependencia decidió rehacerla con un nuevo guion a cargo de Gustavo Carrero y la supervisión del capitán Ricardo Cabello Mosser que, de entrada, eliminó unos once minutos de material de la original e incluyó materiales adicionales para matizar el sesgo obregonista que complicaría un "mayor alcance nacional".[21] La segunda versión de *Epopeyas de la Revolución* fue estrenada el 20 de agosto de 1962 en una función especial preparada especialmente para el presidente López Mateos,

> organizada por el Partido Revolucionario Institucional y [enmarcada] en las conmemoraciones por el 38° aniversario de la entrada del ejército constitucionalista a la ciudad de México en 1914. […] [P]ara dar mayor solemnidad al acto, se había invitado "a todos los revolucionarios que participaron en nuestro movimiento social; a los dirigentes de las organizaciones obreras,

por el BNC y el pago de los adeudos del sindicato al IMSS. Marco Lara, "Hacienda pagó al sindicato de productores a cambio de los derechos por *La sombra del caudillo*: Jorge Durán Chávez", *El financiero* (11 de octubre de 1990).

[20] Elissa Rashkin y Homero Ávila Landa, "La sombra del caudillo y los rituales del poder en México", *Pandora*, núm. 11 (2012), 214.

[21] Ángel Miquel, "Las dos versiones de *Epopeyas de la Revolución* y sus fuentes", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 2 (diciembre de 2016), 84-89. Miquel consigna que la primera versión de la película nunca se exhibió, pero que se conserva el material descartado por la segunda versión en la Filmoteca de la UNAM. La segunda versión se estrenó comercialmente en 1964 y se exhibió con cierta frecuencia gracias a la generalización del formato 16 mm y "la demandante programación televisiva", 94. En un informe de supervisión, el censor Hugo Argüelles consideró que "el texto es demasiado demagógico. […] Creo que con un pulimento adecuado para reducir la demagogia y la postura de exaltación al General Obregón y de menosprecio para el General Francisco Villa, resultaría más benéfico y de mayor alcance Nacional"; no obstante, la consideró apta para todo público, Informe de supervisión cinematográfica firmado por Hugo Argüelles (23 de mayo de 1963), DGC-Segob. En 1976, Cabello Mosser solicitó formalmente que la flamante Cineteca Nacional comprara los negativos y los derechos de la película, Gustavo Carrero y Ricardo Cabello Mosser a Hiram García Borja (enero de 1976), DGC-Segob.

Posgrado en Historiografía

> campesinas y populares que militan en el Partido, así como a destacados miembros del Ejército y Marina".[22]

La película arranca con una declaración de principios en torno a su idea de la historia y de las representaciones de la misma. Mientras se muestran imágenes de combatientes en trincheras y luego la conducción de prisioneros hasta un campo abierto, la voz en *off* establece:

> La historia, ciencia *sui generis*, relata lo que ha existido sólo una vez y no volverá a existir jamás. Frente a esta verdad se ha tratado de que hechos de la Revolución mexicana, que no volverán a existir jamás, no se pierdan de la memoria nacional sino queden al examen *tal y como existieron*, de tal manera que *hablen por sí mismos* con la única elocuencia de *la verdad*.

Al momento en que el narrador pronuncia la palabra "verdad", vemos el momento en que son fusilados dos prisioneros; para que no pase desapercibida la imagen, se agrega el efecto sonoro de los disparos. En su primera exhibición, frente a los representantes del Estado, el Ejército se impone simbólicamente como el responsable único de definir la voz elocuente de la verdad frente a la historia, a la que se define en los términos de un ya para entonces añejo positivismo. Hacia el final, la narración parece aludir a las memorias incómodas –las representaciones no mostrables como la de *La sombra del caudillo*– y justificar su ausencia:

> El pueblo de México, cuyo amor por quienes abrieron el rumbo de su futuro está por encima de todo lo mezquino, *olvida los errores* [de Carranza y Obregón] para recordarlos con su lucha y con su obra como recios forjadores de su nacionalidad.

La súbita e inesperada censura estatal de *La sombra del caudillo* tuvo como secuela el viraje en los criterios de supervisión en la DGC. En noviembre de 1960 comenzó a filmarse *Y Dios la llamó tierra* (Carlos Toussaint), adaptación de una novela de Roberto Blanco Moheno a propósito de la reforma agraria y la resistencia de los latifundistas en Veracruz en los días álgidos de la presidencia de Lázaro Cárdenas. Cuando se presentó a supervisión, a mediados de 1961, los cinco informes mostraron su cautela frente al tema político; tres se deslindaron de dar una opinión, dejando la decisión a "la Superioridad", después "de solicitarse la opinión de otros organismos del Gobierno a quienes se alude en esta cinta"; Salvador López de Ortigosa de plano recomendó no autorizarla ("trata del problema agrario, aún no resuelto en el país y en estas condiciones la exhibición de ella podría dar margen a diversas manifestaciones de encontradas opiniones dentro de los espectadores") y David Mariscal Torres sugirió cortes para exhibirla sólo para adultos. Su autorización se pospuso hasta noviembre, cuando fue estrenada con un recorte de alrededor de cinco minutos.[23]

---

[22] Miquel, "Las dos versiones", 77, el entrecomillado es una cita de *El Nacional* (10 de agosto de 1962).

[23] Informes de supervisión cinematográfica, firmados por López de Ortigosa (10 de junio de 1961), Mariscal (26 de julio de 1961), Lidia Quiroz (26 de julio de 1961), Manuel del Castillo (10 de junio de 1961) y Guadalupe Dueñas (10 de junio de 1961), DGC-Segob. Los cortes recomendados fueron la eliminación de un diálogo en que el jefe militar dice "después de tanto tiempo de andarse rompiendo la madre en el monte"; otro más en que el presidente municipal dice "todo vale madres cuando se pierde una hija"; y dos escenas eróticas: en una la pareja central –el hijo

Posgrado en Historiografía

En 1961 la DGC también prohibió el guion de *Soldaderas*, producción de José Bolaños que ya estaba en proceso de iniciar filmación. Se trataba de la historia de "una pobre muchacha del estado de Chiapas, que circunstancias desdichadas la convirtieron en soldadera, circunstancia de la que ya no pudo liberarse". Según el dictamen de la DGC, el guion describe "la vida de esas pobres y desventuradas mujeres; de la existencia infernal de los soldados forzados y de las horribles escenas de los cuarteles en la época en que se desarrollaron los episodios narrados". Luego de objetar varias secuencias por exhibir "lenguaje soez" y "repugnantes escenas", el censor concluye: "[por] el tema tratado en el guion a pesar de que tales miserias hayan ocurrido o desgraciadamente ocurran todavía, no debe exhibirse especialmente en el extranjero en donde causaría una pésima impresión, y en consecuencia no debe realizarse la película en territorio mexicano"; la producción sólo podría realizarse en 1966, a partir de una versión modificada del guion revisado en 1961.[24]

Rosa blanca fue otra producción de CLASA, empresa que para 1961 había cambiado su estructura, vendida a un grupo de personajes del cine encabezados por Gabriel Figueroa.[25] El proyecto de la renovada CLASA Films Mundiales giraba en torno a las películas de calidad, que durante este sexenio pueden definirse en los términos en que las proponía la malograda ley de 1960: las que reflejan "las costumbres, tradición, música y en general el folklore de nuestro pueblo". Con ese objetivo produjeron *Macario* (Gavaldón, 1959) que consiguió excelente taquilla y gran resonancia internacional, sobre todo en el jugoso mercado de Estados Unidos. Por primera vez una película mexicana alcanzaba una nominación de la academia estadounidense: un auténtico espaldarazo a la estrategia gubernamental en materia fílmica, incluido el proyecto de renovación de la industria que estaba en ciernes.

Sin embargo, en el enrarecido ambiente censor luego de la crisis de *La sombra del caudillo*, el prestigio y cercanía con el Estado de sus productores jugó en contra de *Rosa blanca*, adaptación de una novela de B. Traven que se concentra en la descripción de las arteras maniobras legales e ilegales de las compañías petroleras para expandirse en el litoral del golfo de México durante los años veinte. La adaptación fílmica de la novela deliberadamente trasladó la trama a los meses previos a la expropiación de 1938, buscando darle dramatismo con el heroico clímax del nacionalismo cardenista. Planeada con la grandilocuencia de todo proyecto estatal –incluida la inversión de un millón de pesos aportado por Pemex–, la película podría interpretarse como un intento por equiparar las acciones nacionalistas del presidente López Mateos con la obra cardenista. Además, sus dos mentes creativas (ambos accionistas de CLASA), el diputado Gavaldón y el primo presidencial Figueroa, eran calificados por los amplios reportajes gráficos

de los agraristas y la hija del presidente municipal– "se revuelcan en el lodo, bajo la lluvia", en la otra, la misma mujer, sola en su habitación "delata clarísimamente encontrarse en un estado de excitación sexual muy marcado, tras la contemplación de algunos desnudos artísticos".

[24] Dictamen de guion, sin firma (6 de marzo de 1961), DGC-Segob.

[25] Figueroa, 232, dice que los socios eran, entre otros: él y su hermano Roberto Figueroa, Roberto Gavaldón y Manuel Barbachano Ponce. Elizondo, 82, asegura que el presidente López Mateos le regaló la compañía a Figueroa.

Posgrado en Historiografía

dedicados a la filmación como "dos valiosos técnicos que, además, son dos convencidos de la ideología revolucionaria".[26]

Figura 1. Foto fija de escena eliminada de *Rosa blanca* en la que se representa la colecta para pagar a las compañías expropiadas.

Tras la posproducción, la película fue sometida a la supervisión de la DGC en septiembre de 1961 (concluido el cargo legislativo del director). La película fue rechazada sin explicaciones. Uno de los dictámenes de supervisión es elocuente respecto al entorno geopolítico y los posibles problemas que una exhibición de nacionalismo como el propuesto por *Rosa blanca* podría acarrear para el proyecto transnacional al que México estaba tensamente adherido. El documento firmado por Salvador López de Ortigosa aseguraba que "en los actuales momentos de grave crisis internacional […], en muchos sectores de la opinión pública [la película] puede interpretarse como una clara incitación a demostraciones en contra de un país con el que el nuestro sostiene relaciones diplomáticas […] que podían ser aprovechadas por elementos interesados en crear a nuestro Gobierno conflictos de índole política internacional".[27] En el momento más sensible del conflicto geopolítico conocido como "crisis de los misiles" era real el temor gubernamental a provocar algún recelo diplomático, cuestión agravada por la notoriedad y cercanía política de los productores de la película con el Estado. La administración de López Mateos, por lo demás, no podría eludir una eventual exigencia diplomática de prohibir la película (como sí se había hecho en el caso de *Espaldas mojadas*), aduciendo respeto a las decisiones administrativas: la reciente prohibición fulminante de *La sombra del caudillo* ya había dinamitado toda fachada institucional. Lo mejor era curarse en salud, pareció indicar la postura estatal.

También pesó el entorno político interno. La crítica constante de los sectores más conservadores de la esfera pública hacia el "izquierdismo" de López Mateos se combinó con el inusual activismo del expresidente Lázaro Cárdenas, que ese mismo 1961 fundó el Movimiento de Liberación Nacional, organización que sería muy influyente para los movimientos sociales que alcanzarían protagonismo en los siguientes años. De la película –a saber si previo a su supervisión o derivado de ésta– se suprimieron algunas tomas documentales en que aparecía Cárdenas en los días de la

[26] O. A., "Ambicioso film es el que dirige Gavaldón", *Cine Mundial* (19 de febrero de 1961).
[27] De la Vega, *Cine, política y censura*, 107-108.

Posgrado en Historiografía

expropiación, así como una secuencia filmada en Bellas Artes en que se representaba el tumulto popular para aportar al pago de las indemnizaciones a las compañías expropiadas (Figura 1).[28] Un segundo proceso de supervisión, realizado en 1963, tampoco permitió su exhibición. El veto se levantó hasta 1972, dos años después de la muerte de Cárdenas, en tiempos de la política de "apertura democrática", con nuevos derroteros diplomáticos desligados ya de la completa alineación retórica con Estados Unidos, y de una campaña gubernamental que hablaba de estimular el "cine social y político".[29]

La suma de estos casos tuvo el efecto colateral de provocar unanimidad contra la censura fílmica. Los jóvenes cinéfilos de *Nuevo Cine* mantuvieron una militancia que, en el último número de la revista alcanzó su síntesis: según Salvador Elizondo hijo, "lo único que es censurable de un Estado es la censura". Incluso entre la anquilosada industria permeaba ya la idea. El director Rogelio González sostuvo en 1964, en la entrevista antes citada, que "la censura es el mayor enemigo no sólo del cine mexicano sino en general de toda creación artística".[30]

A lo largo de la década de los años sesenta se escenificó un deslinde simbólico más retórico que fáctico: la condena a una práctica negociada, compartida y, en última instancia, entendida hasta hacía muy poco como necesaria para la misma representación fílmica. Para posibilitar ese repudio se simplificó el entramado complejo de la censura y se explicó como un asunto estatal, una necedad burocrática que se cierne sobre una esfera pública esencialmente libre y culturalmente elevada. Tal explicación unidimensional se tornaría dominante en la narrativa posterior. La censura comenzó a imaginarse en términos negativos, aunque se siguió justificando e incluso respaldando en múltiples ocasiones, de acuerdo a los intereses, posturas y valores de cada opinante; en última instancia, se trataba de la escenificación de nuevos diálogos, sobre bases cada vez más endebles, pero igualmente encaminados a buscar nuevos consensos sobre los límites de lo enunciable.

En una entrevista de 1967, Octavio Paz puntualizó cuál debía ser la postura de la esfera pública frente a la imposición de límites a lo enunciable en "materia de arte o pensamiento":

> Los escritores no debemos preguntarnos cuál debe ser la función o los límites de la censura. La censura, en todos los países sin excluir a México, es nefasta. […] [D]ebemos oponernos a la censura. Nadie, que yo sepa (y mucho menos los burócratas encargados de suprimir y confiscar libros o recortar películas), puede definir con exactitud lo que significan la palabra obscenidad, por ejemplo, o la palabra virtud o moral. En materia de arte o pensamiento, el régimen de una sociedad

[28] De la Vega, *Cine, política y censura*…, 113, 125. De acuerdo con Ruiz Ojeda, 156, 248, las tomas documentales eran, al parecer, fragmentos de los cortos *Colecta pública en el Palacio de Bellas Artes para el pago de la deuda petrolera* y *La gran manifestación nacional, de respaldo y adhesión al gobierno, referente a la expropiación petrolera en México*, ambos producidos por el DAPP en 1938.
[29] Israel Rodríguez, *El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta* (México: Colegio de México [tesis de doctorado], 2020), 116-118.
[30] Salvador Elizondo, "El cine mexicano y la crisis", *Nuevo Cine* núm. 7 (agosto de 1962), 8. Beatriz Reyes Nevares, 40.

Posgrado en Historiografía

> realmente civilizada debería ser el de la libertad absoluta. Sé que esto es imposible pero nosotros, como escritores, lo que tenemos que hacer es luchar.[31]

La postura de Paz –su invitación a la lucha contra la burocracia como expresión de independencia y, en última instancia, de civilización– sintetiza el triunfo simbólico de la modernidad transnacional y augura las reconfiguraciones a las que se enfrentará la censura en México en los siguientes años, luego del quiebre simbólico que significó la represión social de 1968. Si bien en los siguientes años se mantendría el modelo de censura sostenido en la negociación, aunque carente ya de una ideología de identificación común, nunca volvería a alcanzar el nivel de consenso que tuvo el sistema que operó entre finales de los treinta y el inicio de los sesenta.

A unos días de iniciado el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), una caricatura de Alberto Isaac resumió la nueva postura de la esfera pública frente a la censura fílmica, imaginada ya como asunto de un solitario Estado censor. La titular de la DGC, Carmen Báez (que había suplido a Jorge Ferretis, fallecido en un accidente en 1962), era representada en una mampara al que un grupo de personas arroja huevos; detrás de ella se acerca su sucesor en el cargo, el recién nombrado Mario Moya Palencia (Figura 2).

Figura 2. "Relevo", *Esto* (18 de diciembre de 1964).

[31] Carlos Monsiváis, "Entrevista de Carlos Monsiváis a Octavio Paz (1967)", *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra* (México: Raya en el agua, 2000), 114.

Posgrado en Historiografía

II. Censura productiva y construcción ideológica

Una de las secuencias más citadas de *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947) es la del primer día de escuela de Rosaura Salazar en la población del título. La escena comienza con un plano medio de la profesora girando el rostro para cubrirse de luz; al fondo se distingue un cartel de la campaña estatal contra el analfabetismo. Un plano general muestra al numeroso grupo de alumnos atentos a la clase; al frente destaca la figura de Rosaura elevada en un templete y a su izquierda es visible un retrato de Benito Juárez. Desde lo alto, Rosaura indica a los niños que su trabajo es prepararlos para que "el día de mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo". Su discurso –*in crescendo*– concluye con un acercamiento, el rostro cubierto de lágrimas, mientras estira el brazo para señalar al retrato de Juárez: "Ésta es la prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz" (la imagen muestra a la maestra y a Juárez compartiendo un halo de luz en forma de parábola); un corte directo muestra a los niños entre sorprendidos y subyugados por las palabras. La vehemencia y la hipérbole del discurso y la deliberada muestra de sus efectos en los rostros infantiles indican la pretensión pedagógica, una demostración del ritual patrio ideal y de las reacciones que debería despertar: una representación visual del nacionalismo popular que pregonaba el régimen (Figura 3).

Figura 3. En *Río Escondido*, la profesora Rosaura se emociona hasta las lágrimas al hablar a sus alumnos (derecha) de la alta misión que tienen los maestros rurales de arrancar la venda de "la ignorancia que pesa sobre ustedes".

El cine mexicano demostró en forma temprana su capacidad de construir –a través de la iteración (de diálogos, canciones, estereotipos, situaciones cómicas o dramáticas; de convenciones)– representaciones eficaces de los valores, prejuicios y aspiraciones de ciertos públicos populares moldeados por el horizonte cultural del nacionalismo. En ese sentido, el cine de Emilio Fernández fue identificado como el más avezado para dar visualidad a una idea de lo que debía ser lo mexicano: un esencialismo de escenificación ritual y pretensiones míticas, de rostros de fotogenia pétrea y de nubes de sólida ingravidez. Si como sostiene Althusser "el ritual constituye la existencia material de un aparato ideológico", el cine del medio siglo mexicano aportó un catálogo de repetitivas y poderosas representaciones visuales para apuntalar al nacionalismo en una época de desgaste y disputa con las emergentes aspiraciones de adhesión al proyecto de modernidad transnacional. Una fórmula cuidadosamente delineada por un marco de lo

Posgrado en Historiografía

enunciable que permitió erigir un universo simbólico que dotó de sentido a las representaciones fílmicas y, en ese mismo sentido, aportó a la construcción de hegemonía del Estado posrevolucionario.[32]

El marco de lo enunciable del cine mexicano fue establecido y perfeccionado durante los años treinta y los primeros cuarenta, atendiendo a dos factores preponderantes: los imperativos ideológicos y pragmáticos del sistema político mexicano, y los requerimientos comerciales de una industria cuya viabilidad dependía de la exportación de sus productos. La trayectoria de éxitos y fracasos de la industria fílmica mexicana hasta finales de los años sesenta puede trazarse a partir de la tensión entre esas demandas contradictorias, las cuales eran gestionadas, a menudo con complicaciones, por un conjunto de actores –dentro de instituciones específicas dentro del Estado y de la esfera pública– más o menos organizados a través de actividades sincrónicas y complementarias en lo que he descrito como sistema censor.

La tarea del sistema censor de administrar lo enunciable fue una práctica principalmente productiva, en esta época industrial. El Estado cobijó a la industria fílmica para fortalecer y expandir, a partir de las representaciones mediales, la memoria colectiva de una nación homogénea y unida. Se trataba de un mensaje ya maduro a nivel de las élites y los sectores medios, pero que todavía hacía falta permear en las vastas masas analfabetas, excluidas hasta ese momento de la esfera pública; en esta tarea, el cine proporcionó un nuevo lenguaje, fácilmente comprensible y muy accesible, para edificar esa comunidad imaginada.[33]

La consolidación del nacionalismo como ideología de identificación implicó también una estrategia de preservación del "interés nacional", por parte del Estado expandido, la cual hizo evidente la paradoja entre una necesidad permanente de enunciar a la nación para patentar su existencia y una serie de restricciones, siempre urgentes, para defenderla ante incredulidades e infidencias. Las representaciones del nacionalismo implican, en sí mismas, la necesidad de imponer marcos que delimiten las posibilidades de enunciación; como sostiene Butler, cualquier desfase en la regulación "se convierte en la condición de posibilidad de cualquier espacio de control que el sujeto hablante ejerce".[34]

No obstante, dichos marcos de enunciación fueron elásticos y cambiantes. Si el nacionalismo es en apariencia monolítico, su instrumentación e incluso su expresión retórica muestran su maleabilidad para adaptarse a los intereses administrativos del Estado, a los equilibrios transnacionales de poder o, incluso, a las habilidades creativas individuales. A lo largo del periodo

[32] De acuerdo con una nota de la revista francesa *Positif* (mayo de 1954), Fernández fue considerado "durante todo un periodo, el símbolo, por sí mismo, del cine mexicano", citado por Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio* Indio *Fernández* (México: Conaculta, 2000), 19. Althusser citado por Butler, 50.
[33] Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 214-216.
[34] Butler, 55.

Posgrado en Historiografía

de estudio pueden identificarse los virajes en torno a las posibilidades de enunciación, casi siempre vinculadas a estrategias políticas y económicas.

Un ejemplo interesante es la intensificación de la retórica patriótica en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y las maneras en que tal discursividad incentivada desde el Estado fue adoptada y mediada por la esfera pública. En una encendida misiva dirigida al presidente Ávila Camacho, el productor Raúl de Anda establece el discurso presidencial como inspirador de su producción *Soy puro mexicano* (Emilio Fernández, 1942), la cual resulta una mediación pensada, a fin de cuentas, para "nuestro pueblo":

> […] [H]emos puesto todos nuestros esfuerzos, no simplemente inspirados en el deseo de coadyuvar a la elevación del cine nacional, sino en el más puro patriotismo –que en los actuales momentos no puede escatimar ningún mexicano bien nacido– ya que, en memorable ocasión […] dijo usted: "… a la Patria no solo se le sirve en las trincheras, sino laborando cada quien, en ritmo ascendente, en las actividades en que tiene encauzadas sus energías y capacidades". […] [A]aspiramos a merecer su aprobación en ese trabajo que, repito, si bien es muy modesto, lleva implícito […] el deseo de servir así a la Nación, pues precisamente por eso escogimos un argumento que evidencia, en lo posible, la forma criminal en que puede trabajar en nuestro país el nazifascismo, para que nuestro pueblo, con esa penetración que le es reconocida por propios y extraños, asuma la situación en la defensa de nuestro suelo.[35]

Una de las características de la censura del periodo fue su carácter utilitario: una gestión pragmática antes que ideológica que alcanzó su expresión más sofisticada durante el gobierno alemanista, durante el cual se suscitaron, desde la esfera pública, disputas políticas y morales a propósito de películas dirigidas a diferentes públicos, de *Río Escondido*, a *El fugitivo*, y de *El diablo no es tan diablo* a *El Suavecito*. Al concluir la década de los cincuenta esta capacidad se diluyó y dio paso a una preeminencia de la ideología que puede interpretarse como señal de debilidad: un Estado que ya no puede anteponer los intereses políticos y económicos a su propia representación simbólica.

El escurridizo interés nacional

La idea del "interés nacional" parece aludir a la necesidad de preservar el relato de una nacionalidad coherente, homogénea, lineal y ascendente en el tiempo, a través de una escenificación ritual que certifique su existencia y construya su memoria a partir de la selección de vestigios simbólicos, susceptibles de interpretación desde las necesidades del presente en el que se enuncia.[36] La defensa (y por ende la exaltación) de la nación es un objetivo enunciado desde el reglamento de la materia de 1919 (preocupado por prohibir cualquier vista "denigrante para el país"); en la legislación de 1947-1949 se describe ya como "interés nacional" y se describe como una responsabilidad estatal que requiere "fomento".

[35] Raúl de Anda a Manuel Ávila Camacho (28 de septiembre de 1942), AGN MAC, caja 598, vol. 523.3/48.
[36] John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (México: UAM-Xochimilco, 2002), 402.

Posgrado en Historiografía

En la tarea de conceptualizar la noción de "interés nacional" es menester bordear sus efectos en la estructura de lo visible a partir de algunos de los casos de películas censuradas, pues como señala Butler: "Si las convenciones […] aceptadas restringen el dominio de lo decible, esta limitación produce lo decible".[37] *El automóvil gris* (1919) sufrió modificaciones y mutilaciones tras la aplicación retroactiva del reglamento del mismo año, para evitar la "impresión general" de la "supremacía de los criminales" que pudiera "inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas". A *Vámonos con Pancho Villa* (1935) se le mutiló la secuencia final para matizar la representación de la violencia del villismo, que si bien era la facción vencida de la guerra civil, también era un movimiento social relevante para la construcción del régimen posrevolucionario;[38] *México de mis recuerdos* (1943) tuvo que eliminar una breve escena que mostraba el culto popular y el homenaje militar al viejo Porfirio Díaz en su despedida del país.

El caso de *Las abandonadas* (1944) fue más complejo pues involucró el resquemor del Ejército federal, incómodo con una representación que daba crédito al rumor popular que vinculaba a militares con la banda del automóvil gris de la década de los diez. Si bien el general Juan Gómez era finalmente detenido (y muerto por sus captores al empuñar su arma, en lo que podría entenderse como una autoinmolación), el nombre de la institución quedaba en entredicho, de acuerdo al criterio censor. La solución fue filmar una secuencia adicional, en la que un juez (fotografiado en contrapicado y con el escudo nacional sobre su cabeza) despeja la responsabilidad militar, pues se trató de "una infame suplantación" favorecida por "el desconcierto que con motivo de la revolución reinaba en todo el país"; un *flashback* le aclara al espectador la situación: el falso general era un bandido que, luego de una batalla, despoja de su atuendo al cadáver del auténtico militar. Tres lustros después, el recelo militar atropelló toda formalidad legal para prohibir la versión remediada de *La sombra del caudillo* (1960), incómoda desde la publicación de la novela original (1929) de Martín Luis Guzmán, por su representación cifrada pero explícita de la ejecución de Francisco Serrano, opositor al proyecto de Obregón-Calles.

La censura a *Las abandonadas* puso de manifiesto el protagonismo militar en la tarea de preservar el relato nacionalista. La movilización de tropas para apoyar filmaciones fue bastante común desde los años treinta. Desde entonces, cualquier película considerada de "interés nacional" podía contar con el apoyo logístico castrense, y de paso su supervisión. Uno de los informes de supervisión de *Las mujeres de mi general* está firmado por José Revueltas y también por un personaje "por la Defensa Nacional", un mayor de Infantería Diplomado de Estado Mayor.[39]

---

[37] Butler, 152.

[38] No hay consenso sobre si el final alterado de *Vámonos con Pancho Villa* se debió a una acción censora directa o, más bien, a una decisión política o estética decidida desde la producción (para Álvaro Vázquez Mantecón, "como final es mucho más fuerte la imagen de Tiburcio Maya perdiéndose en la oscuridad con el cadáver de Becerrillo"); en todo caso, me parece que el final elíptico abona a un retrato menos crítico de Villa y, con ello, contribuye al proyecto unificador del nacionalismo posrevolucionario.

[39] El documento solicita modificar los textos de dos telegramas "en que se denigra a la Revolución", pero una tachadura con bolígrafo parece invalidar la indicación; el mayor firmante sólo rubrica, pero no está asentado su

Posgrado en Historiografía

El celo militar también fue productivo. La prerrogativa informal de la Secretaría de la Defensa impulsó una representación acorde a sus expectativas, en la que el soldado fue mostrado como ejemplo de honorabilidad y sacrificio (*Salón México*, 1948; *Islas Marías*, 1950; *Las mujeres de mi general*; *La escondida*, 1955), de valentía (*Enamorada*, 1946) o incluso como símbolo del horizonte de expectativas de la Patria (*Flor silvestre*, 1943). Cualquier intento por mostrar un relato menos heroico del ejército posrevolucionario[40] se topó con la posibilidad de veto, inapelable y a contrapelo de cualquier responsabilidad legal, como el desplegado en contra de *La sombra del caudillo*.

La vigilancia, no obstante, a momentos podía relajarse y permitir desfases que crearon condiciones de posibilidad para otras miradas sobre la nación. *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949) es un ejemplo interesante, por cierto, con guion autorizado en los últimos meses de la gestión de Antonio Castro Leal en la Dirección de Supervisión.[41] La película relata, a partir del drama de una familia arquetípica, los efectos devastadores de la revolución sobre la clase media y las formas en que la turbulencia se asentó en nuevos arreglos sociales. Comienza con una oda al régimen posrevolucionario: un batallón en formación marcial presenta sus armas ante el monumento a la Revolución. La voz en *off* del patriarca describe la ceremonia cívica con que se inauguró el monumento y cuenta su historia familiar. La presentación procura sintetizar el relato que oscila entre el lamento por la brutalidad de la guerra y el elogio del régimen que surgió de ésta:

> Sí, este monumento simboliza la revolución mexicana y está consagrado a sus muertos y a sus ideales. Tras la tormenta de fuego y sangre, México construye carreteras, presas, escuelas, y rinde homenaje a quienes se sacrificaron por dar un sentido nuevo, más humano y generoso, a su historia. Esta obra de piedra que hoy se inaugura conmemora algo que costó mucha sangre, mucha sangre arrancada al corazón de tantas familias mexicanas, santa sangre de nuestros hijos derramada desde 1910.

nombre completo, Informe de Supervisión Cinematográfica (26 de mayor de 1951), DGC-Segob. Una carta de Producción Rodríguez Hermanos dirigida a la Dirección General de Cinematografía indica que "[…] esa H. Dirección […] nos prestó su valiosa cooperación durante el rodaje y consiguió que la Secretaría de la Defensa Nacional nombrara a una persona que asesorara a nuestro director, Sr. Ismael Rodríguez, para no incurrir en errores que pudieran tomarse como faltas de respeto a nuestra Institución Armada", carta de A. G. Yévenes a DGC (26 de junio de 1951), DGC-Segob.

[40] Toda película con abusos militares debe ubicarse en la revolución o durante el Porfiriato; así, los malvados "federales" de cualquier película alusiva a "la bola" son miembros del ejército porfirista.

[41] El permiso de exhibición, otorgado ya en la gestión de Jesús Castillo, indica que se impusieron cortes "en el rollo núm. 1o y núm. 9o", justo al principio y al final de la película, DGC, "Autorización para exhibición comercial" (27 de febrero de 1950), DGC-Segob. Varios de los más citados ejemplos de películas que proponen una mirada a la revolución, y a sus reverberaciones, como "un evento disruptivo y contradictorio" fueron autorizados y producidos durante el breve interregno de Castro Leal, como en los casos de *Rosenda* (1948), *La negra Angustias* (1949), *Rincón brujo* (1949) y *Lluvia roja* (1949). El entrecomillado corresponde a Zuzana Pick, *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive* (Austin: University of Texas Press, 2010), 4.

Posgrado en Historiografía

El patriarca mismo simboliza esa dualidad, pues su voz narrativa es emitida *post mortem*; él mismo es una víctima que certifica el valor de su propio sacrificio y del de sus hijos. El relato se remonta a los días de las fiestas del centenario. El padre, Patricio Ramírez, porfirista convencido, es impresor y recién ha logrado comprar una nueva prensa eléctrica; sus empleados lo reconocen por "trabajador y honrado". Sus tres hijos mayores, en cambio, están implicados en las conspiraciones antirreeleccionistas y, subrepticiamente, usan la imprenta paterna para imprimir volantes sediciosos. Cuando las autoridades reprimen a los insurrectos, el hijo mayor y su esposa son asesinados en su propia casa, frente a su pequeño hijo, mientras que Patricio es aprehendido al descubrirse la propaganda maderista en su taller. Los otros dos hijos, Alejandro y Esteban, logran escapar y estallada la revolución, terminarán por enlistarse, uno con los villistas, el otro con los constitucionalistas. La hija menor, Toña, encargada de su sobrino huérfano, tendrá que prostituirse para sobrevivir y agenciarle defensa legal a su padre, quien morirá de un infarto, amargado y solo, poco después de salir de la cárcel.

Los argumentistas Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno –viejos militantes vasconcelistas y escritores críticos de las desviaciones de los regímenes posrevolucionarios–[42] aprovecharon el dispositivo melodramático para proponer, detrás de una serie de siniestros malentendidos, una compleja discusión moral que convierte al cuerpo de Toña en una metáfora del país. Repudiada por su padre cuando se entera de que se ha prostituido, la mujer termina en una casa de citas para los militares triunfantes. En una borrachera, el capitán Alejandro descubre a su hermana en el burdel y se la disputa a su amigo el general Gómez, quien lo mata en un arranque de celos; ante el cadáver, Toña revela el parentesco. El arrepentido Gómez promete que se casará con Toña ("Qué tarugada. También él y yo somos como hermanos. ¡Alejandro, hermano, fue el diablo el que causó todo esto!"). Concluido el *flashback*, de regreso en la ceremonia marcial, vemos a Toña y al general Gómez, ya con traje civil, con sus dos pequeños hijos (Figura 4); entre el público está también el sobrino, perdido desde niño, ahora convertido en ferrocarrilero; el difunto Patricio exclama desde la posteridad: "No, la sangre de mis muertos no corrió en vano, su martirio no fue inútil, tanto dolor fue fecundo"; no parece casual que, en vida, el patriarca defendiera a "las instituciones" y al gobierno "hecho y derecho" de Porfirio Díaz. La película, heroica a primera vista, juega con la ironía melodramática para presentar, al espectador atento, la brutalidad de un militar asesino que, a través del matrimonio (la mezcla de sangres), lava sus culpas y se integra a la institucionalidad.

[42] De la Vega, *La revolución traicionada*, 13-80, desarrolla el vínculo entre los dos autores y destaca la congruencia y compromiso social de ambos; menciona su colaboración en la obra teatral *San Miguel de las Espinas* (1933), de Bustillo Oro, que apenas pudo representarse una vez por presiones políticas. Luego aborda el trabajo de adaptación de Bustillo Oro de un cuento de Magdaleno para *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933). Estos dos trabajos destacan por su reflexión crítica de la revolución, reducida a promesas por una estela de traiciones y corruptelas que, una y otra vez, frustran los intentos por transformar al país.

Posgrado en Historiografía

Figura 4. En *Vino el remolino y nos alevantó* (Bustillo Oro, 1949), el general Gómez y Toña, en el burdel, previo al asesinato de Alejandro, y luego como matrimonio posrevolucionario. La afrenta de sangre se lava con la mezcla de sangres.

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas también aportó a la definición del "interés nacional". En tres ocasiones entregó un premio Ariel especial a "la película de mayor interés nacional". En 1947 a la ya citada *Río Escondido*. En 1951 a *Memorias de un mexicano* (1950), largometraje de ficción que propone un montaje –y un hilo narrativo melodramático y esencialista– de las vistas filmadas por Salvador Toscano antes y durante la revolución. Y en 1955 a *El joven Juárez* (Emilio Gómez Muriel, 1954). Esta última es una ficción –de producción estatal, con un guion preparado por José Mancisidor a partir, fundamentalmente, de la novela biográfica escrita por Héctor Pérez Martínez– sobre la infancia del prócer en su natal Guelatao y de la travesía en su juventud a Oaxaca; su "superación" de lo indígena es representada a través de su formación académica y su militancia liberal, pero sobre todo de su habilidad para cortejar y eventualmente conquistar a la criolla Margarita Maza, renuente en un principio a aceptar los galanteos juaristas: mientras pasea con su pretendiente resuenan las palabras escuchadas de niña a manera de advertencia ("anda, hazle ojitos un día y verás hasta dónde es capaz de llegar el indio llope"); más tarde soporta pero resiente los cuchicheos callejeros ("descarada, exhibiéndose así con el que fuera mozo de su casa"). La consumación de la unión es una metáfora de la "misión" enunciada por el Juárez ficticio, en su confesión a su viejo protector Salanueva: "luchar por la libertad de mi país con toda mi alma, redimir a mi pueblo, forjar una nacionalidad"; una mirada reduccionista que entrelaza el melodrama y la idea esencialista del mestizaje como germen de la mexicanidad.[43]

[43] El gerente de la semiestatal CLASA Films Mundiales informó del premio al presidente Ruiz Cortines en un telegrama con los siguientes términos: "[…] [N]uestra película El joven Juárez, acaba ser premiada con Ariel, máximo trofeo industria, […] considerándola producción de mayor interés nacional. Seguiremos esforzándonos nuestro trabajo para cumplir finalidades patrióticas usted tanto estimula". Armando Orive Alva a Adolfo Ruiz Cortines (30 de mayo de 1955), AGN ARC, caja 397, vol. 415.12/1. Rebeca Villalobos, *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)* (México: UNAM, Grano de Sal), 122-125, considera que el cine de temática histórica, en este caso el de tema juarista, recurre al pastiche para articular la retórica del encomio con representación de accesibilidad masiva y popular. Eduardo de la Vega Alfaro, "El cine juarista en la época de oro" en Ángel Miquel (coord.), *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano* (México: Cineteca Nacional, 2010), 116-121, propone la idea de una "corriente de cine juarista" en la que, a pesar de no presentar explícitamente a Juárez como personaje, "las ideas del político oaxaqueño, de una u otra forma, inspiraban a los protagonistas" de películas como *Guadalupe la chinaca* (1937), *La emperatriz loca* (1939), *Amor chinaco* (1941), *Porfirio Díaz (entre dos amores)* (1944) y *Mexicanos al grito de guerra* (1943).

Posgrado en Historiografía

El cine de interés nacional, en última instancia, estaba diseñado para confirmar, a través de la imagen, el desarrollo y la prosperidad del país. Una idea de progreso ascendente como la que se despliega en el relato de *Memorias de un mexicano*, que culmina con imágenes que buscan sintetizar el "México moderno": edificios en San Juan de Letrán, el Palacio Nacional, una escuela, instalaciones deportivas, obreros metalúrgicos, engranes industriales, un desfile militar, un ferrocarril, la glorieta del Caballito en Reforma rodeada de edificios y surcada por automóviles. Mientras la voz en *off* sentencia: "México ya no es la vieja ciudad en que nací, un ritmo más acelerado parece mover a la nación, pero en el fondo del nuevo México viven los ideales del pasado: la libertad, el derecho, la justicia…". La película, además, se vale de un juego narrativo que aborda la contraposición de memorias individuales, a las que valida como necesarias para constituir la *summa*, un "horizonte de versiones sobre el modo en que el pasado, el presente y el futuro se relacionan entre sí".[44] Una memoria mediada que se nutre del nacionalismo y, al mismo tiempo, lo apuntala.

Las ficciones también nutrieron el imaginario de la modernidad urbana desde las más diversas coordenadas: la pelea climática de *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947) en la azotea del rascacielos de la Comisión Federal de Electricidad, en la avenida Juárez; el elogio a la vida moderna en el Conjunto Urbano Presidente Alemán en *La bienamada* (Emilio Fernández, 1951), *Maldita ciudad* (Ismael Rodríguez, 1954) o *¿A dónde van nuestros hijos?*; la vida social en torno a la cosmopolita avenida Juárez en *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), incluidas vistas del restaurante del Hotel del Prado, destacado por la contribución del viejo maestro del nacionalismo pictórico Diego Rivera (Figura 5).

Figura 5. Foto fija de *La bienamada*, con el multifamiliar Miguel Alemán, en la colonia del Valle, de fondo. Fotograma de *En la palma de tu mano*, vista del salón del Hotel del Prado con mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Diego Rivera.

En contraste, el documental de montaje de producción militar *Epopeyas de la Revolución* sintetiza el triunfo de la Revolución en los regímenes de Carranza y Obregón para dar paso luego a un largo epílogo de imágenes en color que exalta la modernización del país, sí, pero sobre todo al

[44] Erll, *Memorias colectivas y culturas del recuerdo*, 194.

Posgrado en Historiografía

Ejército Nacional, mientras recorre imágenes de cuarteles, desfiles, batallones, escuelas e instituciones castrenses, espacios que han contribuido a la "disciplina consciente" de los soldados. Culmina con imágenes de la conmemoración oficial de los 150 años de la Independencia, interpelando a "nuestro actual presidente [quien] nos guía [a los militares] por el camino de la dignidad nacional que nos legaron los héroes". Editada en plena crisis de la representación, *Epopeyas de la Revolución* ya no intenta conciliar memorias sino imponer una única visión *auténtica*, a través de una narrativa enfática en su carácter marcial, lo que revela que la coerción comenzaba a desplazar a la búsqueda de consensos, tanto en el terreno de las representaciones mediadas como en las disputas sociales y políticas entre el Estado y la esfera pública. La idea de "interés nacional" se trastoca y se revela ya como fachada para imponer los intereses estatales.

A la luz de los ejemplos descritos, es posible establecer que el "interés nacional" en el cine mexicano está estrechamente relacionado con la custodia de los "lugares de memoria" como espacios metafóricos de articulación y mediación de la memoria colectiva. Coincido con Astrid Erll cuando sostiene que las representaciones mediadas del pasado están sujetas a una doble dinámica de premediación y remediación, una "preformación medial y remodelación de eventos, que vinculan cada representación del pasado con la historia de las memorias mediadas"; un proceso que hace inteligible el pasado, le dota de un aura de autenticidad en el contexto contemporáneo y, finalmente, estabiliza el evento representado al interior del lugar de memoria.[45]

Cada representación remediada agrega elementos, rastros de una nueva lectura, de nuevas memorias; movimientos que contribuyen al rediseño del lugar de memoria. En el caso del cine de tema histórico opera una "retórica de la memoria colectiva" fijada al dispositivo medial.[46] A pesar de su discordancia, *Sucedió en Jalisco*, *Río Escondido*, *Vino el remolino y nos alevantó*, *Las mujeres de mi general*, *El joven Juárez*, entre otras muchas películas "de interés nacional", apelan a una continua "remembranza de eventos fundacionales" simbólicos caros al nacionalismo, como la idea del mestizaje, la superación de la supuesta inferioridad indígena por medio de la educación, el culto a los héroes nacionales, la "unidad nacional" como medio de superación de las disputas ideológicas o la idea de una esencialidad mexicana. En su argumentación, Erll identifica un "modo mitologizante" en la remediación de eventos fijados en la memoria cultural, representados a partir de modelos míticos. *Río Escondido* ofrece el ejemplo más palpable: la dicotomía entre la bondadosa Patria, generosa hasta el sacrificio, frente a la Maldad atávica, el cacique sin historia (apenas un retrato de Pancho Villa en su despacho), sin razones ni motivos, cúmulo de todos los pecados. La acción bienhechora de la Patria rescata la fe religiosa de la corrupción (el cura es alcohólico y vive en la parroquia cerrada al culto) y reencauza la agencia justiciera del pueblo indígena: antes subsumido, luego de la revelación magisterial se demuestra violento para recuperar su territorio. Esta mirada premediada ajusta el relato fílmico a una serie

[45] Astrid Erll, "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory", en *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, coordinado por Erll (Berlin: Walter de Gruyer, 2008), 395.
[46] Ibídem, 390.

Posgrado en Historiografía

de esquemas anclados en la memoria colectiva que pueden rastrearse hasta la mitología judeocristiana. "La premediación se refiere a las prácticas culturales de mirar, nombrar y narrar. Es el efecto y el punto de partida de las memorias mediadas".[47]

La convergencia de voces en ese proceso de nombrar y narrar requirió una norma, un hilo conductor de la representación que guiara un proceso que, irremediablemente, devino en un traslape de múltiples censuras, "una economía de elección gobernada por principios de selección y regulación, internalizados a través del lenguaje y, consecuentemente, presentes en cada enunciado".[48] La idea misma de "interés nacional" adquiere un nuevo sentido para la interpretación historiográfica si se considera que, en la época, hay una multiplicidad de voces en diálogo, desde la esfera pública y desde el Estado, que comparten ese mismo *interés*, es decir, la adhesión a una ideología común. Por tanto, la censura puede verse como un elemento de negociación dentro de un proceso de interacción mayor, el de la construcción de hegemonía en torno al Estado.

La discusión alrededor de las mediaciones gestionadas a través de un sistema censor permite vislumbrar los alcances y limitaciones de una forma de hacer política que privilegió la construcción de consensos y la negociación –contradictoria, laberíntica, simulada pero efectiva– para establecer una narrativa incluyente que salvaguardara los intereses simbólicos de la mayoría, según las ideas y valores de los actores que desde el Estado expandido gestionaban los bienes simbólicos. La impugnación militar y la posterior censura extralegal a *La sombra del caudillo* marcó el quiebre del sistema censor en la medida en que demostró que el nacionalismo no funcionaba más como ideología hegemónica; su desplazamiento fue también el final del cine industrial, sostenido desde mitad de los años cuarenta como un complejo semi estatal. A partir de este momento, el Estado optó por la coerción, aplicada a cuentagotas en burocráticas dilaciones y llamados a "la Superioridad" para tomar decisiones antes gestionables, como demuestran los casos de *Y Dios la llamó tierra*, *Soldaderas* y *Rosa blanca*. La estrategia era común en el sistema político que consistentemente estimulaba la represión localizada y anónima para desterrar cualquier atisbo de oposición a la estabilidad y a las reglas no escritas del régimen.[49]

La nación denigrada: transculturalidad y resistencia

La consolidación del nacionalismo posrevolucionario implicó un complejo proceso de integración de las múltiples fuerzas en disputa cultural –tanto en términos políticos y económicos, pero también de diferencias generacionales, étnicas, religiosas o de clase– que en su inicio debió competir con la lucha violenta entre caudillos y, en el plano simbólico, con el

[47] Ibídem, 391-393.
[48] Helen Freshwater, "Towards a Redefinition of Censorship", en *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller (Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2004), 231. La autora dialoga con las argumentaciones de Stanley Fish y Pierre Bordieu.
[49] Will G. Pansters, "Zones of State-Making: Violence, Coercion, and Hegemony in Twentieth-Century Mexico", en *Violence, Coercion and State-Making in Twentieth-Century Mexico. The Other Half of the Centaur*, editado por Pansters (California: Stanford University Press, 2012), 29-32.

Posgrado en Historiografía

asedio de las representaciones mediadas por las industrias culturales transnacionales. Como ha documentado De los Reyes, los resquemores nacionalistas hicieron del cine un asunto de disputa diplomática y de defensa de una identidad amenazada, a veces simplemente porque la representación mediada de las condiciones de pobreza y miseria "sacudía la buena conciencia del personal diplomático y de algunas capas de la sociedad";[50] ese impulso defensivo en gran medida contribuyó al desarrollo de una industria fílmica propia.

El cine "nacional" surge como reacción a la representación estereotipada de Hollywood e insistirá en los siguientes años en explorar, desarrollar y cultivar lo "auténticamente mexicano". La misión original del cine mexicano es, entonces, la preservación y reproducción de una cierta memoria colectiva, que se imagina estática y, por tanto, necesitada de defensa del asedio de memorias individuales alimentadas por representaciones incómodas. Esta tutela, desde las coordenadas del nacionalismo, implica, como señala Van Dijck, negociaciones o disputas entre lo individual y lo común, entre lo público y lo privado, entre el relato ejemplar y el gozo del melodrama. Las memorias se entrelazan y, a la larga, se confunden e intercambian.[51]

Durante los años cuarenta, la adhesión al nacionalismo y los consensos respecto a lo enunciable y lo no mostrable permitieron el despliegue de discursos fílmicos que apelaban a la exaltación de los "valores nacionales" –tan simplificados como lo requerían sus alcances masivos y mercantiles– frente a las "costumbres ajenas". Comedias como *Guadalajara pues* (Raúl de Anda, 1945), *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1946) o *Mi preferida* (Chano Urueta, 1950) jugaron con representaciones estereotipadas en las que la valentía, apostura y carisma de los *machos* mexicanos conquista a las *gringas*, al grado de extirparlas de su entorno cultural para integrarlas al universo rural representativo de la autenticidad nacional, aunque con marcadas concesiones a la modernidad en boga (Figura 6).

Figura 6. En *Mi preferida* (1950), el ranchero Enrique, ansioso de besar a la ingenua norteamericana recién llegada Rossie, se cohíbe luego de que ésta le cuenta que ya ha besado a varios chicos, aunque ninguno mexicano. Al final,

[50] Aurelio de los Reyes, Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (México: UNAM, IIE, 1993), 172-209.
[51] José Van Dijck, *Mediated Memories in the Digital Age* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 12-13.

Posgrado en Historiografía

sin embargo, Enrique termina por conquistarla y todos los personajes, vestidos de charros y chinas, bailan un *boogie-woogie*.

La definición misma de "lo denigrante" es problemática. No se trata de un acto o una enunciación en un sentido pleno: no existe sin la "declaración sancionadora del Estado".[52] La prohibición si bien no lo causa, sí produce lo denigrante; con su censura el Estado no sólo reprime un discurso ofensivo, conduce a la enunciación pública de un enemigo. La película ya citada *Sombra verde* (1954) proporciona un ejemplo interesante de este tipo de construcciones simbólicas. La trama de la película descansa en la idea del enfrentamiento y posterior seducción del "hombre de razón" por la Naturaleza –en este caso un ingeniero en busca de barbasco para una investigación científica se pierde en la selva veracruzana, donde encontrará a una bella joven "salvaje"–. Para contar la epifanía del hombre civilizado, antes había que mostrar su repulsión frente a "lo primitivo". El guion, fiel a la novela adaptada, describía una secuencia en los siguientes términos:

> La comunidad [de San Miguel] está integrada por totonacas que se expresan en su idioma, el jefe don Remigio habla un poco de español. Federico le explica qué es lo que desea [raíces de barbasco]. El viejo contesta a las proposiciones de Federico, diciendo que va a consultar con los habitantes de la comunidad y que al día siguiente le dará sus respuestas. Los indios invitan a Federico a tomar pozole [sic], éste ve con repugnancia la bebida y las manos que se lo ofrecen, pues padecen mal del pinto [vitiligo], sin embargo acepta y más tarde lo conducen a un jacal con hamacas para que pase la noche. Federico recuerda a su esposa. Por fin rendido, comienza a dormir cuando es despertado bruscamente por alguien que llama a la puerta; un anciano va a proponerle que tenga relaciones sexuales con las indias, porque los nativos consideran que es la forma de luchar contra el mal del pinto. Federico se niega y los hombres del lugar se indignan y van a buscar refuerzos para obligarlo. Pedro propone a Federico que huyan, cosa que éste acepta.[53]

La propuesta narrativa –adherida a una larga tradición fílmica racista, tanto mexicana como hollywoodense– exigía una representación opuesta a la idea de progreso encarnada por el ingeniero Federico, y la novela la ofrecía con este pasaje que intentaba combinar erotismo, exotismo y "costumbres primitivas". La DGC clasificó la secuencia como denigrante, sin argumentar las razones para tal conclusión; por el contrario, sugiere que si bien las acciones representadas podrían ser reales debían suprimirse para no ser expuestas a miradas extranjeras:

> La escena que se inicia en la toma 111 página 22, es francamente desechable, pues las costumbres, un tanto primitivas, de los pueblos indígenas, que pudieron ser vigentes en otros tiempos, ahora ya no lo son y aunque así lo fueran degradan al país, sobre todo cuando las películas salen al extranjero […]. Esta escena que termina en la toma 128 página 24, deberá ser suprimida y cambiada por otra en donde los indígenas planteen su desconfianza ante los forasteros que tratan de explotar el barbasco, porque crean que les van a quitar sus tierras. […] Se buscará la forma de rehuir las

[52] Butler, 161.
[53] Dirección General de Cinematografía, "*Sombra verde*, observaciones al guion técnico" (1 de junio de 1954), 2-3. Colección Calderón, PVAC.

Posgrado en Historiografía

> escenas que pinten la suciedad y la miseria en la forma en que se hace en la toma 99 página 20, sin dejar de enseñar la forma primitiva en que los indígenas viven, porque en la otra, también se denigra a México.[54]

Para el Estado, en este caso, lo denigrante no era la representación de una práctica indígena no documentada sino la posibilidad de que las miradas externas la juzgaran como veraz. Como señala Butler, "al no ser nunca separable de aquello que intenta censurar, la censura está implicada en el propio material rechazado".[55] No hay afán de defender al pueblo totonaca de representaciones falaces, por el contrario, discursivamente se erige como enemigo del progreso a "la suciedad y la miseria", y a cualquier otra evidencia de una "forma primitiva" de vida que de antemano se imagina como real. Los productores de *Sombra verde* acataron la indicación de la DGC y eliminaron la secuencia completa. Una objeción similar se le hizo al guion prohibido de *Soldaderas*, en este caso por aludir a la leva en los días de la revolución:

> En las páginas núms. 7, 8 y 9, se describen escenas en que un oficial con una escolta va en busca de hombres aptos para el servicio de las armas, para obligarlos a darse de alta en el ejército […], aunque lamentablemente se han llevado a cabo dichos procedimientos en determinadas épocas de guerra, no deben exhibirse, máxime cuando las películas como en este caso vayan a conocerse en el extranjero.[56]

Lo denigrante, entonces, no se refiere necesariamente a lo falaz o calumnioso, sino más a bien a la crudeza en las representaciones –sustentadas en la realidad o imaginadas– de hechos históricos, costumbres, lenguaje y moral privada. La exhibición poco cautelosa podría ofender la idea de una nación uniforme y aséptica, la cual deja de serlo en cuanto deja de enunciarse o se describe en otro sentido.

El diablo no es tan diablo (1949), otra de las películas objetadas por la censura gubernamental por ofensivas, escenifica una sátira sobre la imposibilidad e inconveniencia de subvertir los rigores morales tradicionales, incluso en medio de los cambios sociales en marcha por la modernización. Una pareja de clase media vive con insatisfacción sus respectivos roles: ella se queja de la indiferencia y ausencia constante de su marido; él padece el gasto excesivo y la riña constante de su cónyuge. El diablo se aparece a la pareja y les concede intercambiar: él se quedará en casa y ella tomará su lugar en la oficina. Además de algunos diálogos de ingenuo doble sentido, la película enfrenta las nuevas costumbres de la clase media y las resistencias que propician (un ejemplo del tipo de humor propuesto: Alma, la esposa, en respuesta a una pregunta sobre la predilección de su pequeño hijo por gatear en vez de caminar, comenta: "en la familia de mi marido los hombres gatean hasta muy crecidos"; antes hemos visto a Ricardo, el esposo, acosando a la joven empleada doméstica de la casa).

[54] Ibídem, 6.
[55] Butler, 215.
[56] Dictamen de guion "Sombra verde", sin firma (6 de marzo de 1961), DGC-Segob.

Posgrado en Historiografía

En una secuencia, un grupo de jóvenes estudiantes arman una fiesta en la casa familiar, aprovechando la ausencia de los adultos (el mozo se les enfrenta, quiere correrlos y se dice "el guardián de la honra de la familia"; termina golpeado y encerrado en un clóset). Hombres y mujeres departen, bailan *swing* y beben por igual, incluso el número musical de rigor es un duelo entre un trío masculino y uno femenino. Cuando llegan Alma y Ricardo, y los corren a todos (–pero si nomás es un *party*. –Pues aquí no hay más *party* que cada quien *parti* para su casa), el hombre regaña a su hermano adolescente por la fiesta escandalosa: "el tipo de fiestecitas que se traen ustedes. Parece mentira que la juventud mexicana pueda aceptar esas costumbres exóticas y ridículas, siempre hemos de estar copiando lo peor de los demás… Siquiera se hubieran traído unos mariachis, hombre".

La película resulta denigrante en la medida en que alimenta una memoria de las contradicciones de la adaptación de los sectores medios urbanos a las nuevas formas de socialización propuestas por la modernidad transnacional. La hipérbole, propia de la comedia satírica, transgrede los roles tradicionales que sostienen a la familia, según los términos en los que la enuncian las mediaciones estatales: tras el hechizo diabólico, la esposa adquiere supremacía y control –fuma, amonesta y asume la prerrogativa sexual asociada a lo masculino–; el marido es reducido a objeto sexual (es acosado por la empleada doméstica) y es reprendido por su incapacidad para cocinar o cuidar a su pequeño hijo. La prohibición de esta representación de la familia –por "escabrosa", según el censor– fue, a un tiempo, una censura explícita (que implicó el retraso y el recorte antes de su final exhibición) y una implícita, en la medida en que marcó un nuevo cerco a las posibilidades de representación. Como sostiene Butler, "esas formas implícitas de censura pueden ser más eficaces para reforzar los límites de lo enunciable que las formas explícitas".[57]

El caso de *El Suavecito* (1950) también aporta elementos a la comprensión de los criterios estatales para definir lo denigrante. En una larga exposición, uno de los supervisores gubernamentales del guion detalla que la trama se sostiene en "el tipo del hampón generoso, que pronto hastiará hasta al público de cines de 'última corrida'". Primero objeta la falsedad psicológica del personaje protagónico: "para presentarlo en unas escenas como ladrón, cínico, felón, mujeriego, y en otras como honrado, noble, leal, amante platónico, se requiere una inversión de los valores psicológicos que no va de acuerdo con la realidad" (Figura 7). Más adelante, se adentra en la preocupación central: su representación resulta chocante para la idea de una sociedad moderna.

> […] [E]n los cinedramas con hampón generoso, para que la película interese al espectador se requiere que el hampón le sea simpático. Pero el medio social que vivimos en México nos señala lo contrario. Nuestro país no es un paraíso. Los elementos de primera necesidad están caros. Faltan escuelas. Hay funcionarios venales. La democracia deja mucho que desear. Pero si analizamos desapasionadamente los precios de las subsistencias, la impartición de justicia, el ejercicio democrático, encontraremos que nuestro ambiente civil hace anacrónico y absurdo el tipo del hampón generoso […]: las condiciones sociales del México actual no son las que hacen florecer al

[57] Butler, 215.

buen ladrón. Este es un producto espurio, no de nuestra sociedad, sino de nuestros escritores. En consecuencia, el hampón generoso, a quien no reconocemos como un resultante de fuerzas sociales de nuestro ambiente, tiene que ser antipático a quienes no tengan algo de hampón. Por tanto, las películas de hampón generoso van dedicadas a la gente del hampa, que sólo en nuestros bajos fondos sociales habrá simpatía por el tipo.[58]

Figura 7. El *Suavecito*, según la cinta epónima puede ser noble, como cuando consuela a una niña que llora porque se le rompe su muñeca, y cínicamente alevoso, como cuando golpea por sorpresa a un noble taxista que le extiende la mano en señal de amistad.

El juicio "desapasionado" del censor consideró denigrante la película por estar dedicada a la "gente del hampa" de "nuestros bajos fondos sociales". Tal valoración, afín a la campaña moralizadora en marcha en la época, establece que sólo es enunciable lo que coincide con los valores imaginados para la clase media urbana con aspiraciones de modernidad. Al concluir su disertación, establece que la DGC escucha las quejas "cada vez más frecuentes, de la opinión pública *sensata* ante las películas que faltan a lo más elemental del decoro y del buen gusto".[59]

Asimismo, el dictamen de censura de *El Suavecito* hace énfasis en pequeñas transgresiones lingüísticas, descritas como "caló de presidiario", que a su juicio provocarán dos consecuencias: "en niños y adolescentes echa a perder la obra de las escuelas desde el punto de vista del cultivo del lenguaje" y "da como resultado un diálogo confuso en los países extranjeros". Luego, hace un largo inventario de las frases y palabras proscritas (*órale*, *la lana*, *ora*, *pos*, *bisnes*, *sure*, *piscacha*, *mover el cacle*, *changas*, *a lo macho*, *wereme*, *pa'l tacuche*, *relajo*, *guateque*, entre varias más), elementos discursivos –algunos de extendido uso coloquial entre diversas comunidades urbanas– considerados como amenazas para la estabilidad del proyecto educativo nacional, necesariamente centrado en la construcción de una identidad homogénea. Como señala Van Dijck, "ni los recuerdos ni los medios son intermediarios pasivos: su mediación da forma intrínseca a la forma en que construimos y retenemos un sentido de individualidad y comunidad,

[58] "'El Suavecito'. Criterio estimativo", documento sin firma (28 de noviembre de 1950), 4. DGC-Segob. Subrayados en el original.
[59] Ibídem, 9, cursivas mías.

de identidad e historia";[60] la tarea censora, por tanto, busca encauzar una memoria mediada que aporte a una percepción de la realidad alineada con los ideales de sensatez, decoro y buen gusto impulsados por la élite política y cultural. Para el Estado expandido del medio siglo XX mexicano era denigrante la amenaza de disidencia simbólica frente a su proyecto de comunidad nacional. Y el dique lingüístico sería uno de los más sólidos baluartes del sistema censor hasta el final de la década de los sesenta.

La injuria de la enunciación

El reglamento de 1953 incluyó entre sus restricciones de censura la "injuria", tanto a "las instituciones del país" como a "las naciones amigas". Tal disposición legal formalizó el consenso al interior del sistema censor que desde la década previa había desterrado casi por completo las imágenes alusivas a temas políticos, incluso cuando fueran circunstanciales.

La ausencia de identidad política, gremial, cultural o étnica en los personajes del cine mexicano es una regla invariable de la representación en la época. Hubo contados personajes judíos o indígenas de adscripción específica; no existen comunistas, anarquistas o sinarquistas; muy pocos ejidatarios, comuneros y cooperativistas; la homosexualidad brota en excepciones tan vagas o circunstanciales que son casi imperceptibles (una excepción notable, aunque fiel al patrón del moralismo: *Muchachas de uniforme*, 1950, de Alfredo Crevenna).[61] Pareciera que para el Estado expandido "lo que la imagen despierta es nuestro deseo de ver",[62] y por ende de alimentar memorias individuales sospechosas de sedición. Un ejemplo interesante es el de la película *En la palma de tu mano* a la que le fue extirpada una secuencia que aludía al holocausto, los campos de concentración y al estigma corporal padecido por los judíos.

La película es un melodrama criminal que se adhiere a la estética del "cine negro" de moda en Hollywood, un género que vincula temáticas de corrupción, crímenes, pasiones prohibidas, etcétera, con atmósferas sombrías y nocturnas que buscan recalcar la metáfora visual oscuridad-maldad versus luminosidad-bondad. El guion de Luis Spota y José Revueltas cuenta la historia de un par de inmigrantes europeos: él, Karín, dedicado a la adivinación con bola de cristal; ella, Clara Stein, a servir en un salón de belleza a todo tipo de clientas millonarias, a las que suele recomendar visitar al gran mago ("conozco su pasado, domino su presente, revelo su porvenir"). La trama criminal se desata cuando Karín, alentado por las sospechas de Clara, acosa y chantajea a una reciente viuda, pues está seguro de que mató al marido para quedarse con la herencia.

[60] Van Dijck, 2.
[61] El tema de la homosexualidad en *Muchachas de uniforme* no escapó a la mirada censora, no obstante, el supervisor del guion consideró que el "asunto, escabroso en sí, está presentado con decencia y discreción", Dictamen del guion cinematográfico firmado por Salvador Romero Sologuren (20 de septiembre de 1950), DGC-Segob.
[62] William John Thomas Mitchell, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (México: COCOM, 2014), 18.

Posgrado en Historiografía

Figura 8. El tatuaje de identificación de Clara Stein en una escena cortada de *En la palma de tu mano*.

Clara, quien es una buena mujer cuyo único afán es tener una vida tranquila, trata de persuadir a Karín de que dejé de meterse en el asunto, pero éste, ambicioso, no está dispuesto a dejar pasar la oportunidad de enriquecerse. Todas estas truculencias melodramáticas se suscitan entre el Hotel del Prado y la Taberna del Greco, en la cosmopolita avenida Juárez de la Ciudad de México. En algún momento de la trama, el guion indica que la atribulada Clara espera a Karín en una mesa del bar (Figura 8). Cuando el lugar queda vacío, la dueña, con un claro acento alemán, se acerca a ella para conversar; luego de intercambiar algunas frases en torno al amor, Clara le pregunta:

> Clara: ¿Usted nunca ha querido en su vida?
> Dueña (Una breve sombra pasa por su rostro): Pero él murió.
> C (Apenada): Lo siento, perdón.
> D (Se repone inmediatamente y sus palabras tienen un toque de superioridad desdeñosa): No me compadezca; lo quiero más por su muerte que por su vida. Murió con la Cruz de Hierro en el pecho. Pero yo volveré pronto a nuestro grande y desdichado suelo alemán, y le aseguro que no para derramar lágrimas. ¿Usted tiene familia en Europa?
> C (Fría y sordamente): Nadie. No tengo a nadie. Ellos no murieron como héroes, sino en un campo de concentración.
> D (Desconcertada y tratando de disipar lo embarazoso de la situación): ¡Oh, qué lamentable!
> Clara, lentamente, desnuda uno de sus hombros ante la mujer y señala.
> C: Yo también estuve ahí.
> Puede verse ahí, tatuado de manera visible y precisa, un número que indica el que le correspondía a Clara en un campo nazi de concentración. Clara continúa con un rencor sordo en que se trasluce el amargo recuerdo de su pasado en la Europa dominada por los nazis.
> C: ¡Y me enorgullezco de ser judía!
> Se pone en pie y da la media vuelta hacia la salida dirigiéndose a la puerta, por la cual desaparece con el paso ligeramente vacilante. La dueña la sigue con una mirada llena de repugnante desdén y enseguida se encoge de hombros.[63]

[63] Luis Spota, José Revueltas y Roberto Gavaldón, *En la palma de su mano* (guion técnico, sin edición, 1950), 72-73. La Cruz de Hierro era la condecoración militar otorgada por el ejército alemán.

Posgrado en Historiografía

La escena ya filmada, sin embargo, fue excluida del montaje final de la película. De hecho, la ascendencia europea de la pareja se reduce a una alusión de Karín al mercado negro del que se beneficiaban en Viena y París. No hay mención ninguna a disputas bélicas o ideológicas que propiciaron la migración de los protagonistas, no sabemos qué nacionalidad tienen los personajes (según el guion, Clara es austriaca), en fin, su identidad política no es enunciable. La respuesta puede encontrarse en las condiciones geopolíticas de la posguerra y en el alineamiento simbólico de las élites políticas y económicas del país con el liberalismo y su promesa de "mundo libre", es decir, el integrado por las "naciones amigas" enunciadas en el reglamento. Para el régimen de Miguel Alemán, "el comunismo aparecería no sólo como una amenaza ideológica internacional sino también como un credo contrario al 'mexicanismo', una idea que asociaba con la adaptación nacional del sueño de la modernización".[64] La omisión del espectro político o identitario en las representaciones mediadas favorecía la fantasía estatal de un país unificado y alineado con el giro ideológico en proceso.

El exilio español fue particularmente problemático para el cine mexicano. Decenas de recién llegados se integraron, como actores, guionistas, técnicos y directores, y rápidamente ascendieron en la industria fílmica.[65] No obstante, el giro a la derecha del régimen mexicano y los intereses comerciales en España, mercado importante para el cine mexicano por lo menos hasta los primeros años cincuenta, hizo desaconsejable la mención del exilio político y, mucho menos, de la militancia de los exiliados. *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944) es una temprana excepción –tolerada por el entorno bélico y la necesidad de incentivar el sentimiento antifascista propio de la guerra mundial–. La película, escrita por el exiliado José Díaz Morales, es una comedia de enredos homoeróticos en la que un ingeniero mexicano se siente atraído por un adolescente recién llegado; para el espectador es clara la confusión desde la primera secuencia: se trata de una joven republicana que trata de cruzar la frontera con Francia pero no lo logra pues carece de pasaporte; como tiene el documento de su hermano muerto, lo suplanta para conseguir escapar hacia México. Al inicio de la secuencia, tres hombres ven con nostalgia el cielo surcado por dos aviones y comentan: "–Mira, los de la Gloriosa [la fuerza aérea de la República]. Nos protegen aún. –Nosotros podremos salvarnos, ¿pero ellos? –Ellos no podrán salir nunca".

Otra película de la época –*Divorciadas* (Alejandro Galindo, 1943)– alude brevemente a los recién llegados desde una perspectiva distanciada y prejuiciosa que reproduce en cierta forma los recelos expresados por cierta opinión pública inquieta por la llegada de españoles "revoltosos". A propósito de un cobro excesivo, una de las protagonistas se justifica: "el panadero me sacó la cuenta y es que como más que un refugiado".

Una década después, un melodrama de equívocos en torno a la guerra civil española evadió por todos los medios cualquier alusión política. *Maternidad imposible* (Emilio Gómez Muriel, 1954) es

[64] Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano* (México: El Colegio de México, 2022), 128.
[65] Juan Rodríguez, "La aportación del exilio republicano español al cine mexicano", *Proyecto Clío*, núm. 25 (2002), http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm

Posgrado en Historiografía

una historia acreditada al mexicano Rafael García Travesí, aunque es posible que fuera escrita al menos parcialmente por el exiliado José Carbó;[66] la protagonista es la actriz catalana Emilia Guiú. Un grupo de desplazados intenta huir de un pueblo en un autobús justo cuando se están enfrentando republicanos y nacionalistas; por el fuego cruzado el camión se desbarranca. Una mujer sobreviviente del accidente se lleva a un bebé al dar por muerta a la madre, pero luego la Cruz Roja rescata a ésta con vida. Luego de una larga convalecencia, la viuda Cristina comienza la búsqueda de su hijo perdido; tras una pesquisa de años averigua que la mujer del autobús se lo llevó al exilio en México. En este país, el pequeño Carlitos, ya de unos nueve años, ha crecido en un hospicio de Morelia; ahí ha sido adoptado por una pareja mexicana atribulada por la infertilidad. Luego de varios equívocos, Cristina localiza a la pareja mexicana; ante la imposibilidad de persuadirlos de regresarle a su hijo el caso va a un tribunal en el que finalmente se reconoce su derecho. Sin embargo, cuando por fin recupera a Carlitos se da cuenta de que las secuelas del antiguo accidente la han dejado sin movilidad en un brazo, síntoma del agravamiento de una enfermedad mortal. Ante la situación, entrega a su hijo a sus padres adoptivos y se marcha a morir a España. Pareciera que los exiliados se marcharon y se empeñan en no regresar por puro gusto.

El comunismo es otra identidad vedada o, en sus contadas alusiones, velada para el cine mexicano. A finales de los treinta, la actualidad política creó las condiciones para usar la caricatura para reforzar los estereotipos alentados y temidos por amplias franjas de la esfera pública. Así, el alcohólico y desparpajado Florentino de *Allá en el Rancho Grande* considera el trabajo "reaccionario": "Yo soy comunista. Igualdad social. Los ricos no trabajan, ¿no?, pues yo tampoco". En *Cantinflas y su prima* (Carlos Toussaint, 1940), Ninel, la patrona del plomero Cantinflas, quien es visitada por múltiples parejas a quienes llama "primos", alienta también el deseo sexual de su empleado. Cuestionada por otro de los "primos", que acaba de sorprenderlos, se da una conversación de intención chusca:

> –¿Me desprecias por ese chamagoso?
> –¿Cuál?
> –¡Anda, no te hagas la tonta, que te caí abrazándote con él!
> –Pobrecito, había trabajado tanto y había que darle unos cariñitos.
> –¿Y la diferencia de clases?
> –Anda tú. ¿A poco el trabajador no tiene también su derecho?
> –¡Ninel!
> –Ya sabes que soy socialista.
> –Yo le daría otro nombre…

[66] Era frecuente en el cine mexicano de la época la omisión o la suplantación del crédito en pantalla, sobre todo en lo que se refiere al guion, por diferentes motivos: sindicales, políticos, comerciales, etcétera. José Carbó estaba contratado en 1954 por la productora Cinematográfica Calderón; quizá para facilitar la comercialización de la película en España sin provocar a la censura franquista fuera necesario omitir el crédito de Carbó, antiguo jefe de información de los servicios de propaganda de la república española en Madrid y Barcelona; otro elemento para la conjetura es que García Travesí prestó su nombre en *Sombra verde* (para suplantar a Norman Foster, autor del guion pero sin registro sindical) para la misma productora ese mismo año.

Posgrado en Historiografía

La caricatura del comunista permitiría la remediación, manipulada para crear recelo, propuesta por *Dicen que soy comunista* (1951), en la que el inocente impresor Benito, agobiado por la carestía, se deslumbra con un "Manifiesto a la Nación", de un Partido Radical de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia, y acepta asistir a la siniestra sede del partido para afiliarse; el supuesto líder, definido por un cartel como "apóstol del pueblo", lo "inicia" con una ceremonia con un grupo de "camaradas" en la que se compromete a asumirse como "ciudadano del mundo" en la lucha por la "redistribución de la riqueza". El partido resulta ser la fachada de un grupo de ladrones, especuladores y extorsionadores –comandados desde la sombra por un personaje con acento ruso– a los que, sin darse cuenta, Benito ayuda creyendo que sus acciones son en beneficio de "los pobres", y también por la seducción del ambiente corrompido de la política, habitado por diputados serviles y ambientado entre copas en los cabarets. La conclusión de Benito, una vez que se da cuenta de que fue manipulado es sintetizada en una frase aleccionadora: "No te creas de nada ni de nadie, solamente de las personas que te quieren por algún motivo".

En 1956, la adaptación de la pieza teatral de Rodolfo Usigli *Medio tono* incluyó entre el catálogo de tribulaciones de una familia de clase media a un hijo comunista. *¿A dónde van nuestros hijos?* enfatiza, desde el nombre, las ansiedades de los sectores medios y las personaliza en arquetipos claramente identificables: una hija embarazada antes de casarse, otro ambicioso y frívolo, una más indecisa entre aceptar el cortejo de dos pretendientes, uno rico y otro pobre; y un hijo idealista que se expone a ser reprimido (la disolución de una mitin por la policía se muestra como algo cotidiano y esperable) por juntarse con militantes comunistas que, finalmente, lo convencen de viajar a la Unión Soviética. La militancia es mostrada como una afición exótica y, por ende, peligrosa; nunca hay un intento por explicarla o darle contexto. Se enuncia, eso sí, con todas sus letras: comunismo. Quizá por ello la película no pudo estrenarse sino dos años después de su filmación.

La película que más se acerca a una definición ideológica, e incluso afectiva, del comunismo es *El rebozo de Soledad* (1952), escrita por José Revueltas, aunque de una forma totalmente cifrada. El médico protagonista se ha instalado en una pequeña comunidad indígena, comprometido en ayudar a mejorar la salud del pueblo. Mientras vela afuera de una choza a uno de sus pacientes, le explica a la hermana del enfermo sus pensamientos:

> Soñaba que en el mundo ya no había enfermedades ni desdichas. Los campos eran como una gran esmeralda y los hombre reían. El pan era moreno y espeso como la tierra y las gentes se repartían de él en medio de hermosas canciones. Todos eran alegres, sanos, fuertes y generosos. Y una muchacha muy parecida a ti, Soledad, cantaba una canción suave igual que un arrullo. La canción decía: Si todos los hombres del mundo/ la mano se quisieran dar/ podrían en torno del mundo/ un gran corro con ellos formar.

El monólogo, recitado con la efectiva cadencia melodramática de rigor, juega con las ideas del realismo socialista en torno al surgimiento de un hombre nuevo bajo el comunismo y, al mismo

tiempo, resalta la importancia del compromiso social, una máxima también para el nacionalismo revolucionario. A lo largo de la película, se contrasta y finalmente se equipara la fe religiosa del cura pueblerino con la fe humanista (¿o comunista?) del médico.[67]

La alusión a la política o a la historia nacional siempre fue un terreno minado, un riesgo constante de caer en "la injuria". Como define Butler, "la censura es al mismo tiempo la condición de la agencia y su límite necesario".[68] Si por un lado la necesidad hegemónica de mediar la memoria colectiva exige la replicación de representaciones heroicas de lo nacional, al mismo tiempo ese imperativo multiplica las posibilidades de censura. Las disputas en torno a la hegemonía estatal propiciaron cada vez mayores cautelas frente a lo denigrante o lo injurioso, lo que paradójicamente abonó a las condiciones de debilidad del mismo proyecto estatal; cada acto censor atizó sus propios fantasmas. Si la fortaleza del Estado lo impulsa a preservar su relato, en la medida que busca modelarlo a través de la censura, renuncia a la certeza de su propio poder.

A lo largo de los cuarenta y los cincuenta, muchas de las películas consideradas "de interés nacional", primero, y luego "de calidad", recurrieron a alusiones históricas como elementos relevantes para su trama. En *Sucedió en Jalisco o Los cristeros*, *Río Escondido*, *Rosenda*, *Vino el remolino y nos alevantó*, *Lluvia roja*, *Rosauro Castro*, *Ensayo de un crimen*, *La escondida*, *Nazarín* (Buñuel, 1958), *La Cucaracha*, *La sombra del caudillo*, entre muchas otras, en mayor o menor medida, los personajes padecen los efectos directos o las resonancias indirectas de sucesos violentos históricamente reconocibles. Cada una de estas representaciones se enfrentó no sólo a los cercos del sistema censor, sino a las tensiones entre diferentes memorias, tanto las de sus creadores como las de los públicos, compuestos por "personas [que] deben sentir que de alguna manera fueron parte de un pasado común, experimentando una conexión entre lo que sucedió en general y cómo se involucraron como individuos".[69] Cada película estableció diálogo con ciertos públicos y medió una cierta memoria colectiva; de igual forma cada una fue sometida a un control censor derivado de disputas que buscaron, desde diferentes actores, condenarlas, ya fuera por denigrantes o por patrioteras.[70] El caso límite (*La sombra del caudillo*) paradójicamente también ocupó un turno de

[67] El guionista José Revueltas era un comprometido y público militante comunista, en una época rica en debates intelectuales excluidos de las mediaciones masivas por el celo del sistema censor. A medida que el Estado expandido abrazó el anticomunismo, al avanzar la década de los cincuenta, el siempre congruente y crítico Revueltas fue marginado y acabo por dejar el cine industrial. En Fernando Mino, "La dialéctica ciudad-campo en la obra fílmica de José Revueltas: el caso de *El rebozo de Soledad*", en *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, coordinado por Francisco Peredo y Carlos Narro (México: UNAM, 2015), argumento que esta película es una derivación, una memoria cifrada, del tema de su novela *Los días terrenales* (1949): la confrontación entre formas de entender la militancia, el peso de los dogmas y, finalmente, la importancia del compromiso individual, hasta el sacrificio, en pos de la utopía.

[68] Butler, 230.

[69] Van Dijck, 10.

[70] Un caso interesante es el debate suscitado en 1959 por la selección de la representación mexicana para el Festival de Cannes: la industria impuso *La Cucaracha* e intentó boicotear la participación de *Nazarín*, que finalmente sorteó los obstáculos y se alzó con el Premio del Jurado; los partidarios de la primera acusaron a la segunda de "tener aspectos deprimentes" que "denigran al país", mientras que el bando contrario reprochaba una actitud patriotera al tratar de imponer una película folclórica e intrascendente para el público francés. Julia Tuñón, "La llave del premio y el premio como llave: *Nazarín* vs *La cucaracha* en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1959", en

Posgrado en Historiografía

habla en la memoria colectiva; su ausencia fue rememorada durante años y se erigió en un golpe fatal para la legitimidad del Estado.

Figura 9. Fotograma de *Rosauro Castro*. El cacique acosa al ranchero, en medio de los dos la columna monolítica deja ver el logo del PRI en un los restos de un cartel.

A medida que el nacionalismo comenzó a ser cuestionado como ideología hegemónica se delinearon nuevos parámetros censores, nuevos escenarios futuros para la limitación de lo enunciable. En medio de esas disputas es posible –como en los casos citados de *Vino el remolino y nos alevantó* y *El rebozo de Soledad*– el filtrado de alusiones disimuladas tras el silencio que pueden interpretarse como síntomas de la persistencia de memorias individuales, de críticas al discurso hegemónico. Un fotograma de *Rosauro Castro* (Figura 9) muestra al cacique acosando a un ranchero que se ha negado a venderle su cosecha y ahora está dispuesto a denunciarlo. El cacique es presentado por el guion de José Revueltas como una figura espectral que, a través del control del poder político local, se cierne sobre el pueblo entero. La imagen muestra la disparidad entre personajes: el asustado ranchero a pie, el cacique a caballo, ambos separados visualmente por una columna con restos de un cartel con el logotipo del Partido Revolucionario Institucional. "Un conflicto es una historia a la que le hacen falta palabras; una historia en la que los síntomas ocupan el lugar que deberían ocupar las palabras".[71]

Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época del Oro hasta el presente, coordinado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (México: Bonilla Artigas Editores, 2015), 78-79.

[71] Francisco Ortega, "El trauma social como campo de estudios", *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, editado por Ortega (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 22.

Posgrado en Historiografía

En el intercambio entre públicos y representaciones melodramáticas mediadas es posible distinguir expresiones de identificación emotiva estrechamente vinculadas con un deseo de reivindicación justiciera de traumas infligidos o con expresiones de resistencia frente a las versiones oficiales de pasado. La mediación fílmica contribuye a que "la memoria colectiva funcione como un espacio de negociación entre los diversos intereses que hacen parte de una sociedad determinada".[72]

Como señala Van Dijck, "la memoria filtrada a través del prisma de la cultura reconoce la idea de que las expresiones individuales están articuladas como parte de –tanto como a pesar de– colectividades más grandes; la individualidad puede ser rastreada en cada negociación de la colectividad –pasada y presente– tanto como siempre responde a todas las representaciones previas".[73]

III. Conclusiones. Disputas y memorias mediadas

El cine entre los años veinte y los años cincuenta –define Monsiváis– es la escuela de las psicologías individuales y la visión panorámica de las realidades deseables en la calle y el hogar. Las representaciones mediadas establecen los contornos, siempre inciertos, entre lo público y lo privado; memorias mediadas que sintetizan las disputas en torno a múltiples memorias individuales. La producción medial es la arena en la que se resuelve la confrontación entre diferentes ideas en torno a lo que merece ser enunciado y, por ende, susceptible de ser preservado en la memoria colectiva. Como señala Erll, "los pasados significativos que tienen un efecto desde el punto de vista cultural del recuerdo no se pueden separar […] de los medios. Son constructos mediales".[74]

La gestión de la visibilidad, por tanto, debe entenderse como una herramienta útil en la negociación entre múltiples memorias individuales para conformar una memoria colectiva sancionada por una ideología hegemónica. La censura es un proceso colectivo en que cada actor busca afirmar ciertas memorias y revisar otras, en un constante juego de coincidencias entre lo enunciable y lo no mostrable. Esta disputa es relevante pues no hay una distinción entre mediación y memoria, son el anverso y el reverso de un mismo proceso de remembranza en el que "las experiencias no son completamente vividas ni enteramente mediadas".[75]

A lo largo de la primera mitad del siglo XX se estructuraron los acuerdos que sostuvieron al sistema censor, afianzados por decretos, leyes y reglamentos que medianamente dieron cariz legal a los acuerdos mayormente alcanzados en forma arbitraria. Es posible identificar cuatro etapas en el proceso: 1) la censura como método estatal para controlar voces discordantes y

[72] Ortega, 44.
[73] Van Dijck, 13-14.
[74] Carlos Monsiváis, "Sobre tu capital, cada hora vuela", en Elsa Fujigaki Cruz y Ricardo de León Banuet (coord.), *Asamblea de ciudades: años 20s/50s* [catálogo] (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 1992), 19. Astrid Erll, *Memorias colectivas y culturas del recuerdo*, 171.
[75] Van Dijck, 19.

construir un discurso hegemónico, como puede observarse durante la revolución y en los primeros años del régimen constitucionalista; 2) la censura como reacción contra las representaciones externas incómodas (mayoritariamente del cine hollywoodense), estrategia que permitió cohesionar a la esfera pública en torno al proyecto estatal censor; 3) la censura como herramienta de fortalecimiento ideológico en torno al nacionalismo y construcción de un sistema censor basado en el consenso en torno a lo enunciable y lo no mostrable; y 4) la censura como imposición vertical de una gestión de la visibilidad, con cierto grado de acuerdo, pero cuestionada por posturas contrahegemónicas.

El sistema censor vigente entre los años cuarenta y los primeros sesenta estableció –de manera pretendidamente normada, aunque más bien mayormente arbitraria, pero siempre negociada– una gestión de la visibilidad que dio sentido a los objetivos consensados de un cine visto como instrumento de educación y de propaganda nacionalista. Este sistema construido en torno al proyecto hegemónico del Estado se volcó a la tarea de dotar de soberanía a productos inanimados para luego marcarlos con el estigma de lo que se imagina desean subrepticiamente sus potenciales públicos.[76] Las películas *denigrantes*, *injuriosas*, *peligrosas* e *inmorales* existieron como parte de un proceso de remembranza necesario para preservar la idea de una nación ideológicamente sólida y homogénea.

Esta categorización dicotómica permitió, durante varios lustros, la validación del cine mexicano como una representación racional de la realidad: su enunciación era la única posible y, por tanto, la única legítima de ser pensada. En contraparte, la lectura desde los públicos y el imperativo económico de la industria creó los suficientes recovecos para alimentar el pragmatismo y la ambigüedad que deriva de la contradicción gozosa entre valores contrapuestos, un "tamiz que pone de relieve ciertos pasajes y oculta otros", que exaspera el significado de una imagen o un diálogo aislado del contexto para crear múltiples posibilidades de significación, lejos incluso de la intención del emisor del mensaje y, por supuesto, de las pretensiones del sistema censor.[77]

La memoria colectiva también está alimentada por aquello que desde la sociedad se concibe, de manera mediada, como pasado, incluso aunque originalmente no tuviera ese fin. El cine de tema prostibulario o de barriada del medio siglo –fuertemente discutido y censurado, como ya se ha visto– se ha vuelto, en retrospectiva, un acervo de cierto horizonte cultural preservado en la memoria colectiva. "Los espacios de la experiencia y los horizontes de expectativa, los órdenes de conocimiento y las situaciones de desafío, las prácticas y las competencias del recuerdo determinan la producción, la transmisión y la recepción de los medios de la memoria".[78]

La tarea de construcción de consensos en torno a lo enunciable y lo no mostrable mostró su efectividad y pertinencia desde su diseño a finales de los años treinta y hasta el final de la década

[76] Véase Mitchell, 20-21.
[77] Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Ediciones Gustavo Gili, 1991), 74, 78.
[78] Erll, Memorias colectivas y culturas del recuerdo, 187.

Posgrado en Historiografía

de los cincuenta. La censura de *La sombra del caudillo* –un acto que por primera vez optó por la coerción por encima del consenso– mostró el desfase entre el sistema censor y el propio sistema de valores que le daba sustento, y por tanto la imposibilidad de mantener los mismos parámetros para gestionar la visibilidad.

Más aún, dicho acto de coerción fortaleció la postura contrahegemónica organizada desde la esfera pública contra la censura que, en buena medida, construyó una nueva representación de la misma. Tal postura hizo evidente el quiebre de la legitimidad que había respaldado al sistema censor durante décadas, pero sobre todo desarrolló un discurso mediado que construyó una memoria en la que la censura era una arbitrariedad, un abuso estatal guiado por la mojigatería, la intolerancia o el autoritarismo. Desde estas bases se erigieron los nuevos acuerdos para gestionar la visibilidad en las siguientes décadas.

Tercera parte

Posgrado en Historiografía

Capítulo 4

Tutela, moralización y censura desde la esfera pública

En los capítulos 4 y 5 reenfoco la discusión propuesta en los textos previos para narrar algunos de los intereses específicos y las disputas al interior de la esfera pública en lo concerniente a lo visible y lo no mostrable en las representaciones mediales, especialmente las cinematográficas. En dicho entorno se batieron ideas contradictorias respecto a lo que ciertos grupos consideraron que los públicos *querían*, *necesitaban* e incluso *exigían*. El activismo organizado en torno a la Iglesia Católica a menudo chocó con los intereses comerciales y artísticos de productores, creadores y críticos cinematográficos, a su vez divididos muchas veces por posturas culturales, éticas o políticas discordantes. Tales disputas fueron tan relevantes para la gestión de lo visible como los intereses y definiciones estatales. De hecho, el Estado fungió en varios momentos como mediador entre los intereses contrapuestos dentro de la esfera pública respecto a los márgenes de lo enunciable; más aún, las visiones confrontadas dentro de la esfera pública crearon las condiciones de posibilidad para la construcción de la hegemonía estatal.

La visibilidad del activismo católico –y su tradicional centralidad en la conformación social y cultural del país hasta bien entrado el siglo XX– me ha hecho considerar su militancia censora en primer lugar. La Legión Mexicana de la Decencia, fundada a inicios de los años treinta como una extensión de la orden de los Caballeros de Colón poco después de concluida la guerra cristera, desplegó un trabajo lento pero influyente, a lo largo de las siguientes décadas, de resistencia frente a los avances de la modernización de las costumbres y del consumo cinematográfico. En contraposición, reviso (también desde fuentes de archivo) las estrategias desplegadas por un grupo de productores cinematográficos –miembros de la familia Calderón, asentada en Chihuahua y con alcances binacionales, que a lo largo del periodo desarrollaron su trabajo desde varias empresas– que apostaron por desafiar hasta cierto punto la moral tradicional en sus representaciones cinematográficas. Cada uno de estos actores (en sendos procesos de afirmación identitaria) impulsaron sus intereses discursivos y sus ideas en torno a lo que podían y debían ser las representaciones mediales, enfrentándose entre sí y, por separado, con el Estado.

I. Antecedentes

Derrocado Venustiano Carranza, el presidente interino Adolfo de la Huerta suprimió el *Reglamento de Censura Cinematográfica* de 1919, lo que propició la distribución y exhibición de varias películas con temas e imágenes audaces, antes escrupulosamente perseguidas y eliminadas; por ejemplo, en 1922 se estrenó en varios cines de la capital *Cuerpo y alma* (*Inspiration*, George Foster Platt, 1915) que había causado revuelo el lustro anterior por ser la primera en mostrar un desnudo integral femenino, el de la modelo Audrey Munson posando para un escultor. Esta película, como otras varias que incluían imágenes provocadores, además de incrementar la asistencia a los salones –al grado de generar tumultos en varios casos–, provocó críticas y una reacción

Posgrado en Historiografía

organizada desde sectores conservadores de la esfera pública que influyó para que el Ayuntamiento del Distrito Federal retomará acciones de censura moral cinematográfica.[1]

Organizaciones de inspiración clerical, como la Unión de Damas Católicas o los Caballeros de Colón, acusaban directamente a los empresarios que proyectaban este tipo de películas de pasarse "de la raya marcada por el decoro y la moral", hacer "burla descarada de las buenas costumbres y [dar] cátedra de corrupción".[2] Esa preocupación moral era compartida por las despostilladas élites de prosapia porfiriana –pero élites al fin– que en buena medida se erigieron y fueron reconocidas como representantes de los valores de los emergentes sectores medios capitalinos. Prominentes personajes de credencial intelectual y conservadora conformaron, a convocatoria del Ayuntamiento, en mayo de 1922, un Consejo Cultural y Artístico de la Ciudad de México. El grupo sumaba a viejas glorias de la intelectualidad porfiriana –Federico Gamboa, Luis G. Urbina, Aurelio González Carrasco, Ramón Peón del Valle, Francisco Olaguíbel, José Castellot– con otros igualmente conservadores, pero más jóvenes y con trayectoria profesional vigente, como el abogado Querido Moheno, el caricaturista Ernesto García Cabral o la soprano Isabel Zenteno.

La idea de moralidad en la época estaba profundamente marcada por las diferencias de clase y por la necesidad de afirmar y enaltecer el estatus a partir de la asociación simbólica a ciertos hábitos y valores exaltados como morales; la integración del citado Consejo Cultural y Artístico puede ejemplificar esa verticalidad censora. La misión encomendada parecía aludir a la responsabilidad de la "capa culta educada en el uso público del entendimiento" de tutelar la mirada del "gran público de los medios de comunicación de masas".[3] El problema, más que las imágenes o relatos transgresores, parecía ser la proclividad de "personas de cierta ralea" a buscar "libertades indignas", inspiradas por el cinematógrafo. Por ello, era menester guiar y vigilar ese "foco intensísimo de inmoralidad" para evitar los daños mayores ya visibles en las conductas "enervantes y corruptoras" de ciertas mujeres o entre la gente pobre.[4]

La resistencia al cambio cultural –y el temor a mermar los privilegios derivados de su posición en la organización social desafiada– guiaba los afanes censores que unían a la Iglesia Católica y a vastos sectores urbanos, mayormente identificados con un régimen derrotado en lo político, pero todavía prestigiado en lo social. En la medida que los grupos conservadores se erigen en tutores de la moralidad y la civilidad no sólo "protegen" a los grupos tutelados, sino que

[1] Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II* (México: UNAM, IIE, 1993), 281-283

[2] "Contra las películas inmorales protestan los católicos de Coyoacán", *El Heraldo de México* (27 de diciembre de 1920), citado por De los Reyes, 285.

[3] Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994), 202-203. Cuando hablo de estatus también aludo a la definición de Habermas, 201: un prestigio social "medido de acuerdo con los criterios de la posición profesional, de la renta y de los estudios realizados, así como con el grado de urbanización, desde la aldea hasta la gran ciudad, pasando por las pequeñas ciudades pequeñas y medias".

[4] Las frases entrecomilladas corresponden a "Sección editorial. El cine. Ruina del pobre", *Revista Católica*, El Paso, 4 de julio de 1920, citado por Aurelio de los Reyes, *Sucedió en Jalisco o los cristeros. Cine y sociedad en México, 1896-1930. Volumen III* (México: UNAM, INAH, Seminario de Cultura Mexicana, 2013), 184.

Posgrado en Historiografía

reafirman su estatus, acorazado por el moralismo. Como señala Norbert Elias en su revisión de la transición de la sociedad estamental a la cultura burguesa, "el impulso permanente desde abajo y el miedo que suscita arriba no son la única fuente impulsiva, pero sí la más fuerte en ese refinamiento civilizatorio específico que permite a las personas de clase superior destacar sobre las demás y que acaba convertido en su segunda naturaleza".[5]

La censura implica tanto la proscripción de lo censurado como la legitimación cultural del que censura. El discurso moralizador y su extensión censora tienen una doble función: combatir "el mal" y reafirmar las certezas que cohesionan a los grupos sociales (a menudo heterogéneos) que se ostentan como guardianes morales. Un ejemplo: en abril de 1926 se proyectó en el Teatro Luis Mier y Terán de la ciudad de Oaxaca la película titulada *La ninfa extraviada*, dirigida por los hermanos fotógrafos Óscar y Arnulfo Aragón, y producida por Enrique Iturribarría, joven miembro de la élite oaxaqueña. De acuerdo con un artículo en la prensa local, el relato de la seducción de una ninfa por un sátiro –explicada con "letreros de una franqueza tan alarmante"– provocó "los gritos y las manifestaciones de las galerías que *tomaron por su cuenta* la acentuación escénica"; el mismo día de la exhibición, de una función a otra, "se le suprimió [a la película] como la tercera parte de lo más expresivo, o 'lépero'". De acuerdo con esta opinión, no es permisible que los públicos interpreten *por su cuenta* las representaciones simbólicas, por el contrario, deben ser rigurosamente guiados para garantizar la comprensión cabal, y moral, del mensaje. Dicha crítica impulsó a Iturribarría a explicar en otro periódico sus intenciones, legítimas, civilizadas y morales, para incursionar en el cine: "tengo, no sé si por desgracia o por ventura, aunque parezca pretencioso, una sensibilidad exquisita […]. Todo mi argumento [desarrollado en la película] […] está lejos del vulgo, porque está dentro del arte".[6] No hay protesta frente a la mutilación de la película o desacuerdo sobre la necesidad de tutelar al público, sólo una defensa de la motivación artística del proyecto a partir de la propia pertenencia a un sector elevado. Este tipo de acuerdo tácito entre censores y censurados será replicado múltiples veces a lo largo de las siguientes décadas.

Debajo de controversias como la descrita puede palparse una profunda crisis de identidad propiciada por una transición de larga data en todo el mundo occidental. El fortalecimiento de los Estados nacionales –y de ideologías como el patriotismo nacionalista, el liberalismo o el socialismo– afectó los modos de vida tradicionales y creó nuevos horizontes de expectativa. Esta transición alentó la decadencia de las antiguas costumbres provocada por una cierta noción de progreso desligada de la tradicional ritualidad; un progreso "específicamente calibrado para

[5] Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 509.
[6] Enrique Iturribarría, "La Ninfa Extraviada", *Mercurio* (16 de mayo de 1926). En su larga exposición, Iturribarría cita y responde al artículo de Ramón Pardo titulado "La Película de Petit", publicado el 8 de mayo de 1926 en *Oaxaca Nuevo*. La película (actualmente perdida) al parecer no volvió a exhibirse después de su día de estreno. Las cursivas son mías.

Posgrado en Historiografía

enfrentarse a las experiencias modernas, es decir, el hecho de que las experiencias tradicionales se ven superadas por otras nuevas con una rapidez sorprendente".[7]

El catolicismo desplegó una larga y paciente estrategia de resistencia a los embates de la modernidad. Desde finales del siglo XVIII, la Iglesia europea alentó la organización de laicos con el objetivo de movilizarse en la defensa y por el avance de la cristianización. Durante la segunda mitad del siglo XIX, tales organizaciones "tuvieron como bandera la defensa activa y pública de la Iglesia y del catolicismo frente a la expansión de las corrientes liberales, de la masonería, socialistas o comunistas". El papado de León XIII (1878-1903) introdujo el concepto de "doctrina social", es decir, el interés clerical en la "obra social del hombre en una diversidad contextual, esto es, familia, economía, política, educación, cultura, comunicación y derecho"; las organizaciones de laicos se "constituyeron en el intermediario combativo de la Iglesia".[8]

La Acción Católica fue fundada en 1905 por el Papa Pío X, aunque su organización fue más bien de tipo local, de acuerdo con las especificidades y tensiones de cada sociedad nacional; su objetivo era restaurar la influencia católica y, en la práctica, organizar a los seglares para el activismo, pero siempre sujetos a la dirección eclesiástica. En las primeras décadas del siglo, sin embargo, el activismo católico en México estaba copado por otros grupos públicos, como los Caballeros de Colón –filial de una organización fundada en 1881 por un sacerdote estadounidense, "especie de francmasonería blanca acorde con los frentes político-religiosos del siglo XIX"–, la Unión de Damas Católicas o el Partido Católico Nacional, activo entre 1911 y 1915, e incluso sociedades secretas como la Unión de Católicos Mexicanos, fundada en Morelia en 1915 y semillero de muchos de los grupos de ultraderecha de las décadas posteriores.[9]

El movimiento laico católico dio cauce y plataforma a ciertas formas de resistencia a los cambios propiciados por el proyecto de la modernidad. Numerosos grupos –en buena parte urbanos y femeninos– encontraron en organizaciones de este signo tribunas para expresar sus opiniones, miedos, prejuicios y malestares frente a los cambios, a menudo vertiginosos e inciertos, que envolvían a sociedades como la mexicana (enfrascada en la implementación de las disposiciones constitucionales "desfanatizantes" en materia educativa o de cultos).

Edelmiro Traslosheros –nacido en la ciudad de Puebla en 1883, en el seno de una familia acomodada, y educado por los jesuitas– fue uno de esos personajes que encontró en el activismo

---

[7] Reinhart Koselleck, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (Madrid: Editorial Trotta, 2012), 96. En este apartado, Koselleck argumenta a propósito de la historia conceptual de los términos "progreso" y "decadencia" en la modernidad.

[8] Leticia Ruano Ruano, *La identidad del laico apostólico. Acción Católica Mexicana* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2013), 73-78.

[9] María Gabriela Aguirre Cristiani, Camille Foulard et al., *Diccionario de protagonistas del mundo católico en México en el siglo XX* (México: UAM-A, UAM-X, 2021), 739. Guillermo Zermeño, "Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960", *Historia y grafía*, núm. 8 (1997), 81; Zermeño destaca que los Caballeros de Colón reclutaban personas ligadas a las élites empresarial y profesional. Yves Solis, "El origen de la ultraderecha en México: la 'U'", *El cotidiano*, núm. 149 (mayo-junio de 2008), 25-38.

Posgrado en Historiografía

católico el espacio para la expresión pública de su malestar con los cambios que acompañaron el tránsito entre siglos. Titulado como ingeniero, se insertó rápidamente en la burocracia capitalina, pero en coincidencia con el ascenso de los revolucionarios al poder renunció al gobierno para dedicarse a la defensa de "sus principios católicos". En 1916 ingresó al Consejo de Guadalupe de la Orden de los Caballeros de Colón en la Ciudad de México.[10]

En México, los Caballeros de Colón fueron centrales en la formación de la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa (LNDLR), organización "cívica" –creada en 1925 para confrontar la política anticlerical de Plutarco Elías Calles– protagonista de la escalada que desembocó en el levantamiento popular conocido como la Cristiada. En 1926, vísperas del inicio de la guerra, Traslosheros viajó a Estados Unidos a la Convención Suprema de los Caballeros de Colón, donde se hizo un pronunciamiento sobre la política religiosa en México. Al emprender el viaje de vuelta se le impidió el reingreso al país, señalándolo de pedir ayuda al gobierno estadounidense con el conflicto religioso y de solicitar un permiso para importar municiones. Su exilio se prolongó hasta 1929, tiempo que aprovechó para conocer a fondo las estrategias de sus pares estadounidenses. "[A]hí tuvo conocimiento de las actividades encaminadas a la fundación de la Legión Americana de la Decencia, como organismo orientador en materia moral respecto al cine y pensó en la conveniencia de establecer algo similar en nuestra patria".[11]

A su regreso, en plena negociación de los acuerdos entre la jerarquía eclesiástica y el Estado que desactivaron la lucha armada, Traslosheros comenzó a alimentar el proyecto –"muy modestamente al principio"– de una Legión Mexicana de la Decencia (LMD), como extensión de los Caballeros de Colón. Su iniciativa empató con el ánimo del episcopado, en búsqueda de caminos que permitieran reencauzar por medios pacíficos el conflicto con el Estado, todavía álgido. Para superar la violencia, la Iglesia mexicana "aceleró la institucionalización de la Acción Católica Mexicana", un instrumento seglar, pero fuertemente asido al control episcopal, dedicado a continuar la resistencia a la modernidad y disputar "las masas con el Estado". En 1937, el episcopado mexicano reconoció el trabajo del veterano Traslosheros e hizo a la LMD "su órgano oficial" en la censura cinematográfica; ya desde 1933 ésta comenzó a publicar listas de "espectáculos censurados", a la manera en que ya lo hacía la prensa católica estadounidense.[12]

---

[10] La Orden de los Caballeros de Colón fue consagrada por el Papa Pío X en 1922, lo que la hizo despegar en su labor política. Aguirre, Foulard et al., 670.

[11] Aguirre, Foulard et al., 750. Las acusaciones contra Traslosheros, marcadas por un enrarecido clima de confrontación, provinieron de Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores del gobierno de Plutarco Elías Calles, citado por Ana Patricia Silva, "Los Caballeros de Colón y su participación en el conflicto religioso de 1926 a 1929", en *Las derechas en el México contemporáneo*, coordinado por María del Carmen Collado (México: Instituto Mora, 2015), 83. "Anexo No. 1. Breve reseña histórica de la Legión Mexicana de la Decencia", carta de Jorge Núñez Prida a Pbro. Rafael Vásquez Corona (8 de mayo de 1962), Archivo Acción Católica Mexicana, Universidad Iberoamericana [AACM], caja 2.16.11 Legión Mexicana de la Decencia. César Valdez, "Vigilancia y persecución política a organizaciones católicas en el México posrevolucionario (1924-1947)", XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia (Mar del Plata: Facultad Humanidades, Universidad de Mar del Plata, 2017) documenta la vigilancia de Traslosheros por los aparatos estatales de espionaje y sostiene que Traslosheros no se exilió y que, a pesar de la prohibición, sí regresó a México en 1926.

[12] Roberto Blancarte, *Historia de la Iglesia católica en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 31-32. "Anexo No. 1", 8 de mayo de 1962, AACM. Zermeño, 83-84, señala que la primera publicación de *Apreciaciones*

Posgrado en Historiografía

Espejeando el Código hollywoodense

A inicios de los años treinta se intensificó en Estados Unidos la campaña conservadora contra el cine, en la que los Caballeros de Colón y su Legion of Decency estuvieron en la vanguardia. En 1934, numerosos exhibidores "de todas partes" se quejaban de que, "cuando estrenan películas que han sido denunciadas por las iglesias y los reformadores, no sólo se les caen las entradas, sino que los inundan con cartas y llamadas telefónicas, preguntándoles cómo se atreven a ofrecer tales películas".[13]

Esta campaña fue el corolario de un proceso de más de una década de malestares y movilizaciones de múltiples y heterogéneos grupos cristianos –mayormente protestantes– en contra de los "hebreos" que dominaban la industria, "viles corruptores de la moral norteamericana"; este *lobby* intentó a lo largo de la segunda mitad de los años veinte convencer al gobierno estadounidense de establecer disposiciones de censura; si bien no lo consiguieron a nivel federal fueron una amenaza latente y fortalecieron la censura en varias ciudades. En 1929, grupos de católicos se acercaron al presidente de la asociación de productores de Hollywood, William H. Hays, para persuadirlo de la necesidad de un código interno de restricciones que fuera observado por todas las producciones cinematográficas; "un código moral impuesto con severidad [que] podía convertir al cine en una poderosa lección moral para las masas".[14] El aval a la propuesta del cardenal George Mundelein, arzobispo de Chicago, terminó por convencer a Hays de apoyar la redacción del *Motion Picture Production Code*, obra del sacerdote jesuita Daniel Lord en colaboración con la Arquidiócesis de Chicago.

La adopción del Código implicó un largo y tortuoso proceso de negociación de Hays con las productoras de Hollywood –de por sí golpeadas por los efectos de la crisis de 1929–, quienes en principio "se comprometieron a hacer las películas con 'buen gusto' y prometieron esforzarse por incluir 'valores morales compensatorios'", pero sin respaldar a rajatabla un documento sostenido en "una visión utópica de la vida, una visión que negaba la realidad y que, en definitiva, carecía del poder de atraer al público a las taquillas".[15] En 1933, la llegada de Roosevelt al gobierno estadounidense creó las condiciones para una nueva escalada de la campaña moralizadora, ahora encabezada por los católicos.

La política del *New Deal* implicaba la participación estatal en la economía, interviniendo en las principales industrias, a través de regulaciones, para impulsar el crecimiento económico y el pago

---

apareció el 20 de diciembre de 1933, en una publicación de la Unión Nacional de Padres de Familia (otro grupo formado por los Caballeros de Colón), y el 20 de enero de 1934 se publicó el primer boletín en formato de hoja suelta. El reconocimiento episcopal a la LMD obedeció al exhorto de la encíclica papal *Vigilanti Cura* que en 1936 recomendó establecer en todas las naciones una "oficina permanente nacional de revisión que pueda promover las buenas películas, clasificar las otras y hacer llegar este juicio a los sacerdotes y a los fieles", a la manera en que lo hacía la Legion of Decency en Estados Unidos. Pío XI, *Carta encíclica Vigilanti Cura sobre el cine* (29 de junio de 1936), https://www.vatican.va/content/pius-xi/en/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html

[13] Frank Pope, columna "Tradeviews", *The Hollywood Reporter* (7 de junio de 1934), 1.

[14] Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid: Akal, 2012), 47, 50.

[15] Black, 56.

Posgrado en Historiografía

de salarios justos: una novedad radical en un horizonte profundamente liberal y monopolista. Por un lado, se comenzó a hablar de una legislación federal que incluía una cláusula de regulación de los contenidos de la industria cinematográfica, por el otro flanco, los decepcionados activistas católicos que impulsaron la redacción del Código de 1930 se decantaron por una nueva cruzada moral. Hollywood temió lo peor: "la Iglesia Católica con sus veinte millones de feligreses, de los cuales la mayoría vivía en zonas urbanas, se disponía a unirse al *lobby* contrario al cine".[16]

La acción orquestada por los grupos seglares tomó fuerza cuando recibió el apoyo del episcopado estadounidense, que nombró una comisión de obispos para dirigir la Legion of Decency, organización creada para encabezar el boicot y "limpiar y desinfectar el foco de peste que asola a todo el país con su cine obsceno y lascivo". El estira y afloja culminó en 1934 con la creación de una oficina denominada Production Code Administration (con un aguerrido católico al frente) con el poder de imponer el código de 1930. "El acuerdo fue aun más lejos: una vez acabada la película, los estudios tenían que volver a presentarla para recibir la aprobación definitiva"; sin esa autorización ningún cine de la asociación de productores podía exhibirla. A cambio, los obispos mantendrían aplacada a la Legion of Decency (aunque sin desactivarla, para mantenerla como un mecanismo permanente de disuasión).[17]

En México, la incipiente LMD estaba muy lejos de lo que había alcanzado su homóloga, pero su estrategia de espejo le dio visibilidad y reconocimiento. En pleno estupor por el revés moralista a Hollywood, *The Hollywood Reporter* entrevistó al exhibidor y distribuidor Rafael Calderón –administrador de dos docenas de salas de cine en Chihuahua y en Texas–, quien describió con diplomacia, incluso gentileza, las acciones clericales al sur del Bravo:

> Hay una lucha muy decidida en México contra el cine indecente. Por supuesto, hay una censura federal. Luego de que una película pasa por los cines de la Ciudad de México, esa versión está autorizada para todo el país. Pero mucha gente piensa que la censura no es lo suficientemente severa, que se le da demasiado margen a la inmoralidad. La Iglesia Católica, y especialmente las mujeres de esa iglesia, están tomando el asunto en sus propias manos. Esta organización de mujeres dentro de la iglesia publica un boletín semanal, en el que les dice a los padres qué imágenes son buenas para que las vean sus hijos y cuáles no.[18]

Ese boletín semanal se titulaba *Apreciaciones sobre películas cinematográficas* y comenzó a publicarse en 1934, en un formato de una sola hoja volante tamaño octavilla. Enlistaba los estrenos cinematográficos de la semana, clasificados como: "Clase A – se pueden ver"; "Clase B – únicamente para personas de criterio formado"; y "Clase C – NO SE DEBEN VER Y SE DEBE IMPEDIR QUE SE VEAN. PROHIBIDAS POR LA MORAL CRISTIANA". Complementaba la hojita algún artículo alusivo al tema de la moralidad y la pertinencia de la obra

[16] Black, 166.
[17] Gerard Donnelly, "The Bishops Rise Against Hollywood", *America* (26 de mayo de 1934), citado por Black, 179. Black, 200.
[18] Frank Pope, columna "Tradeviews", *The Hollywood Reporter* (6 de junio de 1934), 1.

Posgrado en Historiografía

de la LMD (Figura 1). Los boletines, "útiles guías para ayudar a formar criterio", se distribuían a través de los comités, juntas diocesanas y organizaciones seglares que los solicitaban y a través de otros boletines como el de la Unión Nacional de Padres de Familia, el *Mensajero del Sagrado Corazón* o *Acción femenina*. En 1935 se imprimían según la demanda: cada millar costaba cinco pesos, para un costo unitario de medio centavo; "se envían las hojas a los domicilios de los suscritos, siempre que los pedidos sean por lo menos de un ciento semanario (puede ser tomado en una población los cientos o millares que deseen diferentes personas y ser un encargado el que las distribuya […])".[19]

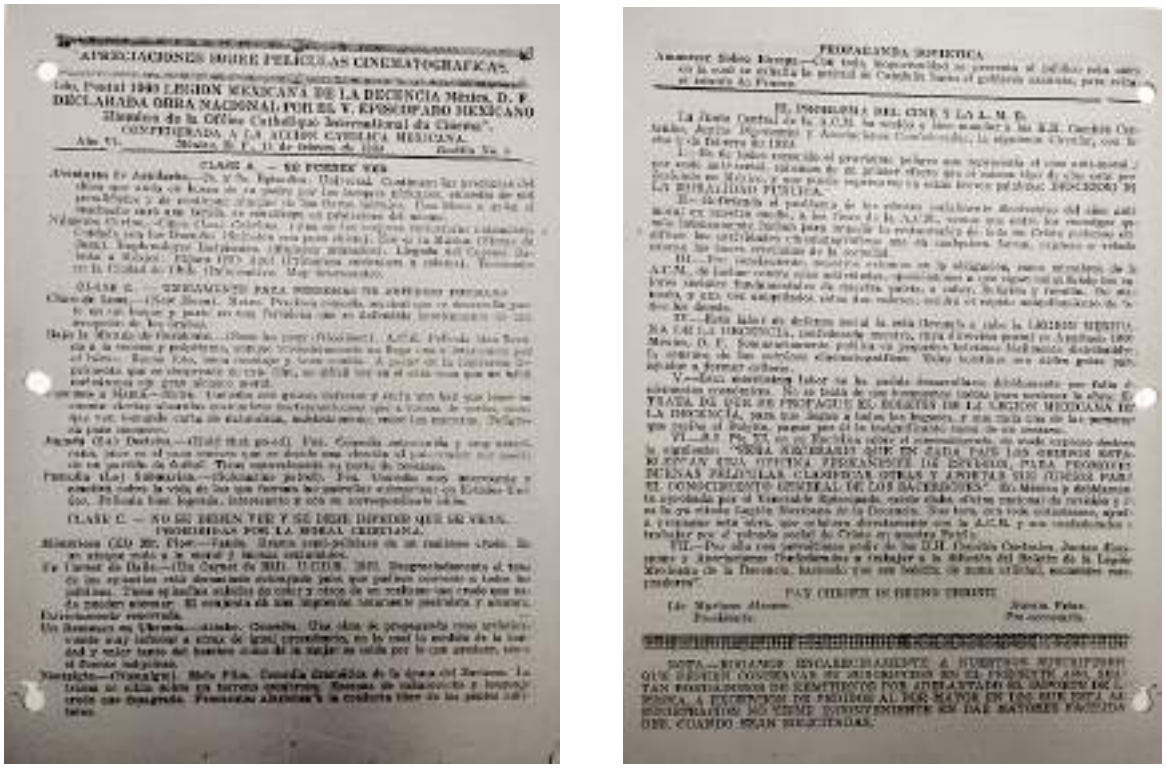


Figura 1. Boletín *Apreciaciones sobre películas cinematográficas* (11 de febrero de 1939), frente y vuelta.

El boletín costaba al público "la insignificante suma de un centavo". A pesar de su bajo costo de producción, en varias ocasiones en la segunda mitad de los años treinta, Edelmiro Traslosheros, presidente de la LMD, se quejó de la falta de recursos para seguir publicándolo; en julio de 1935 aseguró al presidente de la Acción Católica Mexicana (ACM), Luis G. Bustos, que el total recibido por la venta había ascendido a cinco pesos, lo que lo obligaba a suspender la publicación. En respuesta, Bustos dirigió una circular a los comités centrales, juntas diocesanas

[19] *Apreciaciones sobre películas cinematográficas* [en adelante, *Apreciaciones*], año VI, núm. 5 (11 de febrero de 1939). Carta de E. Traslosheros a Luis G. Bustos (17 de julio de 1935), AACM, caja 2.16.11; las mayúsculas son del original. Luis G. Bustos, Circular #6 a los HH Comités centrales, juntas diocesanas y sociedades confederadas (19 de julio de 1935), AACM, 2.16.11. Zermeño, 84. La Iglesia fortaleció durante los años treinta sus publicaciones, que alcanzaron en conjunto tirajes bastante altos para la población y el número de lectores mexicanos: "entre 1936 y 1941, la [Obra Nacional de la] Buena Prensa, sin tener edificio ni imprenta propia, había publicado más de 66 millones de números de revistas, folletos, libros y sobre todo hojas de divulgación". Blancarte, 66.

Posgrado en Historiografía

y sociedades confederadas para solicitar su apoyo económico al trabajo de la LMD suscribiéndose a su boletín. "[¿]Será posible que los católicos no pongan de su parte un mínimo esfuerzo (unos cuantos centavos anuales) para cooperar en un asunto que tan cerca nos atañe?".[20]

Hasta finales de la década de los treinta, la todavía marginal labor de la LMD tuvo que sortear las dificultades económicas y replantear su propio radicalismo, que todavía era la regla para la militancia católica, sobre todo en el caso de activistas veteranos como Traslosheros; los Caballeros de Colón debían observar un "pacto de honor" para proteger "al clero y a la Iglesia de la opresión tiránica del gobierno".[21] Una pequeña hoja de adhesión a la LMD de 1937 puede ejemplificar ese periodo de afirmación beligerante de la identidad del laico católico. Con el título de *Promesa*, enunciaba:

> Me adhiero libre y espontáneamente a la LIGA MEXICANA DE LA DECENCIA, y por mi honor me comprometo solemnemente a poner en juego todo mi esfuerzo individual y todo mi valimento social para sanear el ambiente moral de México, atacando principalmente:
> a).- La indecencia en avisos, publicaciones, folletos, libros, escaparates, etc. que públicamente ofenden a la moral y a las buenas costumbres.
> b).- La indecencia en Cines, Teatros, Revistas, Bailes, Piscinas de Natación, Desfiles atléticos, Juegos al aire libre y de salón, etc. por la provoca [sic] y falta de decoro.
> c).- La indecencia en el Hogar, en la Escuela, en el Taller, en la Oficina, por las costumbres que se adoptan, por las conversaciones, por el uso de bebidas embriagantes, por la falta de respeto a la mujer, etc.
> Me comprometo además a emplear los medios fijados en el Programa de la Legión, a secundar la acción del Comité Nacional Ejecutivo y a poner en conocimiento del mismo todos los actos contrarios a la decencia que lleguen a mi noticia.[22]

La LMD buscaba adherentes que encarnaran el ideal del "perfecto católico": conocedor y practicante de las normas, valores y principios, al grado de erigirse en testimonio de vida católica y, por ende, con capacidad de discernir entre lo *bueno* y lo *malo*; al mismo tiempo, los interpelaba para comprometerse, en cuerpo y alma, para trabajar en la tarea de moralizar y restaurar el orden de la sociedad.[23] Según esta belicosa enunciación, la LMD pretendía reclutar personas *decentes* y listas para *atacar* y *delatar* la inmoralidad, con una misión social volcada a la resistencia. Al mismo tiempo, el mensaje buscaba fijar la idea de que la obra de la LMD era desarrollada por esos perfectos cristianos, seglares elevados y combativos con los atributos suficientes para "sanear el ambiente moral de México".

---

[20] "El problema del cine y la LMD", *Apreciaciones* (11 de febrero de 1939). Carta de E. Traslosheros a Luis G. Bustos (17 de julio de 1935). Bustos, Circular #6, AACM, caja 2.16.11; Bustos también era Caballero de Colón y fue fundador de la sociedad secreta Unión de Católicos Mexicanos.
[21] Aguirre, Foulard et al., 90-91.
[22] *Promesa* (1937), hoja suelta con espacio para llenar nombre completo, dirección y la indicación de un monto anual de donativo a la LMD, AACM, caja 2.16.11.
[23] Cf. Ruano Ruano, 247.

Posgrado en Historiografía

Como sostiene Pérez Rosales, la estrategia de "ataque y delación" fue una constante en el trabajo de la LMD, pero su retórica se matizó significativamente a lo largo de la década de los cuarenta. Una nueva versión de la *Promesa*, de 1948, ya parece dirigirse al feligrés promedio, incluso especifica que se trata de una "promesa voluntaria" que "no obliga como un voto"; la lista de compromisos se ha reducido a dos, ambos ya restringidos a la esfera de las prácticas individuales:

> […] Prometo pues solemnemente:
> 1.–Orar todos los días porque todos se abstengan que asistir a los malos espectáculos.
> 2.–No asistir, absolutamente, a espectáculos que el Comité de Censura de la Legión Mexicana de la Decencia clasifique en la sección "C".
> Además no asistir tampoco a los espectáculos clasificados "Bajo Reserva" en las secciones "B-2" y "B-3", sin tomar en cuenta dichas reservas para evitarme posibles peligros personales y el peligro del mal ejemplo.[24]

La agresividad retórica de la LMD se redujo, no sin conflictos, tras su incorporación como "sociedad confederada" de la ACM, en 1938, luego de ser reconocida por el episcopado como la "única agrupación encargada de hacer la censura cinematográfica" y de integrarse también a la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC), instancia dependiente del Vaticano. Durante los siguientes años, la LMD fue sometida a una institucionalización, a momentos intrincada, encaminada a sujetarla a la línea política de la ACM, lo que generó fricciones y resistencia.[25]

La estrategia eclesiástica se movió lenta pero decididamente, a partir de 1938, hacia un acuerdo no explícito con el Estado, "quizá [por] la idea compartida de nación". En consecuencia, se entiende el esfuerzo por concentrar en torno a la ACM a todas las organizaciones seglares para dirigir una "oposición al Estado más pacífica y con más control jerárquico", pues subordinaba todas las acciones laicas a las directivas de los clérigos y, por ende, del episcopado.[26] Esta tarea implicó también la conciliación entre una gran diversidad de puntos de vista y estrategias de

---

[24] *Promesa* (1948), hoja suelta con espacio para llenar nombre completo, parroquia, dirección, fecha y firma, AACM, caja 2.16.11. Laura Pérez Rosales, "Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta", en *Historia y Grafía*, núm. 37 (2011), 97-98. Pérez Rosales generaliza la descripción del trabajo de la LMD sin considerar los contextos cambiantes –tanto en los vínculos entre Iglesia y Estado, como al interior de la LMD y su relación con la ACM– entre los treinta y los cincuenta.

[25] María Luisa Aspe Armella, *La formación social y política de los católicos mexicanos: la Acción Católica Mexicana y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos, 1929-1958* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 72-74. Aspe Armella describe la resistencia de los Caballeros de Colón de incorporarse como confederados de la ACM y la labor de convencimiento desarrollada entre 1930 y 1935 hasta la final sumisión al dictado de la Iglesia. La OCIC fue fundada en 1929, con sede en Bruselas, como parte de los acuerdos derivados del Congreso Internacional sobre Cine, convocado por el Vaticano, realizado en Múnich en 1928.

[26] El trabajo político de distensión entre la Iglesia y el Estado puede rastrearse al menos hasta 1936, cuando el gobierno de Cárdenas "comenzó a observar una actitud más tolerante hacia el clero"; en 1937, la Suprema Corte otorgó algunos amparos a sacerdotes en contra de las acciones de los gobiernos locales. En contraparte, el episcopado hizo una declaración pública para exhortar a los católicos a contribuir "generosamente con el gobierno de la República a pagar la deuda contraída con motivo de la nacionalización de las empresas petroleras". Una nueva generación de obispos jóvenes, con el Arzobispo de México, Luis María Martínez, a la cabeza, parecía más proclive a la negociación. El acuerdo implícito entre ambos actores abrió el periodo conocido como *modus vivendi* que se mantuvo "por lo menos hasta 1950". Blancarte, 58-59, 101. Ruano Ruano, 84.

Posgrado en Historiografía

acción, a menudo confrontadas, entre las muchas organizaciones de inspiración católica.

La LMD reivindicó en varias ocasiones su papel como única censora cinematográfica autorizada, mientras que otros grupos cuestionaron a momentos su labor. En 1939, Traslosheros le escribió al presidente de la ACM para denunciar que algunas organizaciones afiliadas realizaban funciones de cine para allegarse recursos, a veces "sin empacho alguno en hacer atmósfera a algunos centros de diversión que parecen haberse especializado en la exhibición de espectáculos no recomendables a todas luces"; solicitaba que al organizar ese tipo de actividades se tuvieran "en cuenta las censuras de la Legión Mexicana de la Decencia, quien está dispuesta a proporcionar los datos necesarios". Un año antes, la representante de otra organización seglar, la llamada J. C. S. Cadettes, ya había manifestado a la ACM que prefería reproducir en su boletín la censura proporcionada por la Legion of Decency, pues aseguraba que los criterios de la par mexicana creaban "una desorientación muy marcada […] provocando además discusiones penosas entre jóvenes de ambos sexos".[27]

Traslosheros también solía presionar internamente para incrementar la visibilidad de su obra entre los diversos grupos seglares. En 1940 acusaba que "nadie se ha movido a darnos su ayuda" e incluso "aprovechando la circunstancia de que hicimos un ligero aumento a los precios de subscripciones [del boletín *Apreciaciones*], han pedido su baja, los pocos Centros que antes nos favorecían". También le recordaba al presidente de la ACM: "Tú bien sabes que esta Obra […] debe pertenecer a la Acción Católica […]", y solicitaba "ayuda práctica y efectiva". Ante el ofrecimiento de exhortar a los afiliados a través de una circular, Traslosheros replicó:

> [L]as recomendaciones por medio de circulares resultan casi siempre inútiles y como tampoco es posible que Uds. nos ayuden con dinero, según me dices, dejaremos por ahora las cosas de tal tamaño, haber [sic] si más adelante se me ocurre alguna otra cosa en que puedan ayudarnos.[28]

Más allá del asunto económico, la insistencia de Traslosheros parece ir encaminada a reafirmar su identidad militante y a enaltecer el propio esfuerzo personal y el de los Caballeros de Colón para sostener a la LMD, cuyo trabajo –escribieron en una hojita de *Apreciaciones* en 1943– "bien entendido, debe ser considerado uno de los más importantes, si no el que más, del grandioso movimiento de la Acción Católica".[29] Un año antes, otro editorial de *Apreciaciones* lamentó que la LMD "es aún desconocida por muchísimas personas" y anunciaron una "campaña en pro de nuestra obra"; también alertaba que "[s]in el trabajo constante de la Legión, la Acción Católica misma, perdería uno de sus mayores medios de poner en la práctica sus elevados principios".[30]

---

[27] Carta de E. Traslosheros a Mariano Alcocer (17 de mayo de 1939). Valentina C. de Aymes a Luis Bustos (7 de enero de 1938), AACM, caja 2.16.11.

[28] Carta de E. Traslosheros a Mariano Alcocer (19 de febrero de 1940). Traslosheros a Alcocer (25 de marzo de 1940), AACM, caja 2.16.11. La inusitada franqueza de Traslosheros puede explicarse por el vínculo de larga data con Alcocer, Caballero de Colón también y veterano de la militancia; ambos fueron compañeros en las acciones de la LNDLR en los años veinte.

[29] *Apreciaciones* (23 de enero de 1943).

[30] *Apreciaciones* (20 de junio de 1942).

Posgrado en Historiografía

A la par, Trasloheros negociaba apoyos más directos para financiar su obra. Otra misiva de la misma época, en este caso dirigida al arzobispo de Puebla, José Ignacio Márquez, daba cuenta de las acciones de la LMD realizadas gracias al "subsidio" que "S. E. Revma. se dignó bondadosamente a conceder": 20,000 hojas del boletín semanario *Apreciaciones* ("en breve duplicaremos el número de páginas de nuestro boletín", anuncia); una hoja mensual "con el resumen de las películas exhibidas en ese tiempo"; dos compilaciones anuales, para 1937 y 1938, con los listados de películas y sus clasificaciones; servicio telefónico en la ciudad de México para proporcionar las clasificaciones ("llegan a 3000 las consultas hechas en el primer mes"); aumento en el número de Centros "en las principales ciudades de la República, contando varios de ellos con servicio telefónico y edición especial de *Apreciaciones*; señalaba la planeación de una oficina legal "para combatir, por medio de las mismas leyes del Gobierno, todo ataque a la moral" y de otra "para el alquiler de películas morales"; finalmente informaba que mantenían correspondencia y "canje de publicaciones" con "Centros Extranjeros similares". Remataba diciendo: "Cierto es que no nos han faltado graves dificultades y problemas, más por beneficio de Dios hemos podido vencer muchos de ellos".[31]

Dificultades aparte, el inicio de la década de los cuarenta coincidió con la consolidación de la LMD como principal portavoz de una crítica cultural católica, en materia cinematográfica, dentro de la esfera pública, posición fortalecida tras su institucionalización. El 23 de septiembre de 1940, *Apreciaciones sobre películas cinematográficas* obtuvo registro como publicación de segunda clase, ahora como revista quincenal tamaño volante y cuatro páginas (a lo largo de la década se publicaron, a momentos simultáneamente, la hoja semanal, la revista quincenal y otras publicaciones relacionadas).[32] Incluso, la Legión Mexicana de la Decencia se constituyó como sociedad civil ante notario público el 10 de octubre de 1941, con unos estatutos que ya habían sido dados a conocer en *Apreciaciones* el 15 de diciembre de 1940. Este paso significó tanto su pleno encarrilamiento dentro de la estrategia de la distención con el Estado, como la reafirmación de su propio discurso integrando la vertiente legal e, incluso, el diálogo con las instancias censoras estatales para alcanzar su objetivo: "propugnar por el saneamiento del ambiente social en México, contra la indecencia en sus múltiples manifestaciones, valiéndose de todos los medios morales y lícitos ante el individuo, la familia y la sociedad". La hegemonía de la LMD en materia cinematográfica dentro de las organizaciones clericales se mantendría hasta mediados de la década de los años cincuenta.[33]

---

[31] Carta de E. Traslosheros a José Ignacio Márquez (19 de agosto de 1940), AACM, caja 2.16.11. Los proyectos de oficina legal y alquiler de películas morales finalmente serían realizados hasta los años cincuenta, tras la muerte de Traslosheros.

[32] *Apreciaciones* (27 de junio de 1942) indica que la LMD publicaba en ese año: boletín semanal, boletín mensual "con artículos estadísticos, datos interesantes, etc., referentes a la campaña contra el CINE PORNOGRÁFICO"; publicación mensual, trimestral y anual, de resúmenes de la clasificación de películas; "publicación especial de apreciaciones acerca de películas mexicanas" y "boletines locales, en diversas partes de la República".

[33] Zermeño, 83, 87; José Villela, el notario público que dio fe del registro de la LMD era, de hecho, presidente del comité ejecutivo de la legión. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, núm. 8 (15 de diciembre de 1940), AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

La institucionalización de la LMD y su estrategia censora coincidió con la creciente visibilidad del cine producido en México que, en su afán de conquistar a un público mayormente popular, procuraba recuperar temas considerados escandalosos y provocadores. La controversia y las negociaciones entre el activismo católico y los productores mexicanos de cine, como se verá, también es indicativa tanto de las transformaciones propiciadas por la modernización como de la identidad común y los valores compartidos entre los actores al interior de la esfera pública.

Moralismo y escándalo de origen

Al iniciar la década de los años treinta convergieron las condiciones políticas, sociales y tecnológicas necesarias para el surgimiento de un cine nacional con posibilidad de construir un mercado. El impulso nacionalista desde el Estado incluyó apoyos para el desarrollo de industrias propias, sin los que los primeros pasos del cine sonoro mexicano habrían sido imposibles.[34]

Detrás de esos primeros esfuerzos de producción de cine en México estuvieron empresarios de la distribución, los primeros que palparon las limitaciones de las cintas hollywoodenses, antes imbatibles. El súbito éxito de las películas con sonido creó desafíos importantes que trastocaron las condiciones del mercado mexicano, con un público interesado por escuchar, pero sin posibilidades de entender la lengua de las *estrellas*.

El chihuahuense Juan de la Cruz Alarcón era dueño de la compañía International Amusement Co., dedicada a la distribución de películas en todo México y Centroamérica. En 1931 se asoció con Gustavo Sáenz de Sicilia, Eduardo de la Barra, Carlos Noriega Hope y Rafael Ángel Frías para fundar la Nacional Productora de Películas, un proyecto ambicioso para filmar películas sonoras en español, aprovechando el sistema recién desarrollado por los hermanos José y Roberto Rodríguez Ruelas, técnicos mexicanos formados en Hollywood.[35] Su primera producción, la segunda adaptación de la novela de principios de siglo *Santa*, de Federico Gamboa, sentó precedentes importantes, tanto a nivel industrial como temático.

El olfato comercial detrás de *Santa* dominó la producción, que literalmente importó de Hollywood a la mayoría del talento involucrado: el director español Antonio Moreno, el fotógrafo canadiense Alex Phillips, los sonidistas Rodríguez y los protagonistas Lupita Tovar y Donald Reed. Su apuesta mimética incluyó la representación, que calca la visualidad hollywoodense para crear "una atmósfera lánguida y sensual […] garantizada igualmente por el empleo calculado del decorado, de la música y de los efectos de luz", pero enfatizando en el relato el melodrama y el costumbrismo como elementos reconocibles de mexicanidad. Asimismo, destacó una exitosa simbiosis entre las declaraciones de fe católica y las alusiones a los atractivos del *pecado*. El relato ejemplar de *Santa* moldeó una conflictiva pero certera forma de mirar los valores morales dominantes que se asentó como seña de identidad del cine por

[34] Cf. Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940* (México: Miguel Ángel Porrúa, 2011), 158-176.

[35] La familia Rodríguez Ruelas, oriunda de la ciudad de México había emigrado a California en los años veinte, huyendo de la persecución religiosa. Ismael Rodríguez, *Memorias* (México: Conaculta, 2014), 10-12.

Posgrado en Historiografía

venir. Como sostiene Vázquez Mantecón: "Los creadores del cine mexicano industrial no sólo recurrieron a la literatura en busca de tramas: también encontraron en ella modelos morales que gustaban al gran público al tiempo que calificaban el comportamiento social en la vida moderna".[36]

Figura 2. El tropos del cine mexicano en su versión primigenia. En *Santa* la mirada moralista ve al *pecado* como la causa eficiente que irremediablemente concluye en una exaltación de fe.

Así, el público pudo seguir el relato moralista de la ingenua Santa, en su descenso desde el idílico pueblecillo de Chimalistac hasta un burdel del que apenas se muestra el patio principal (un grupo de prostitutas lánguidas escuchan, en las horas muertas, al pianista ciego Hipólito cantar "Santa", balada expresamente compuesta por Agustín Lara). La mayor audacia de la película es mostrar a la protagonista bailando en ropa interior mientras escucha una melodía en la radio, artefacto representativo de la modernidad urbana; tras su muerte, arrepentida y enferma, en una operación fallida, el ciego benefactor sepulta a Santa en el panteón de su pueblo y le reza fervorosamente un Ave María (Figura 2). *Santa* propone un relato y un punto de vista que sintetiza el enfrentamiento moral entre transgresión y redención. "La prostituta (enemiga y salvadora de la familia) se instala en alegoría entrañable" de las tensiones entre la tradición y los afanes de modernidad.[37]

La producción de *Santa* expresó, asimismo, la vocación transnacional de este cine mexicano; su visualidad y su narrativa asida al sistema de prácticas hollywoodense apeló a competir con las producciones anglosajonas en los mercados de habla hispana hasta el momento dominados por éstas. Su exhibición en las ciudades de Los Ángeles y San Antonio fue ampliamente reseñada por la prensa y considerada un gran éxito.[38] Para distribuir *Santa* en Estados Unidos, De la Cruz

[36] Kurt Hahn, "Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de Santa (1903/1918-1931/1932)", en *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (México: Bonilla Artigas Editores, Iberoamericana Vervuert, 2015), 36. Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (México: UAM-A, 2005), 38.

[37] Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. 2 (México: Colegio de México, 1981), 1522.

[38] Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (México, Dirección de Literatura, UNAM, 2011), 22.

Posgrado en Historiografía

Alarcón se asoció con Juan Salas Porras y José y Rafael Calderón para formar la Azteca Films Distributing Co., empresa que ganaría gran relevancia en el trasiego transnacional del primer cine mexicano.

Los hermanos Calderón eran empresarios de Chihuahua asentados en Texas desde la segunda década del siglo; acumularon capital en el negocio bancario, pero la inestabilidad de la época revolucionaria los hizo quebrar y los orilló a exiliarse en El Paso, donde establecieron sus negocios, primero vinculados con los ferrocarriles y luego en la exhibición cinematográfica. En 1919 los Calderón se asociaron con Salas Porras para comprarle el cine Alcázar de Ciudad Juárez a empresarios norteamericanos, negocio que con los años se ampliaría a un circuito de 36 salones ubicados por todo el estado de Chihuahua y varias ciudades texanas.[39]

Para la segunda mitad de la década de los treinta, la Azteca Films ya tenía oficinas en Los Ángeles, San Antonio, Denver, Nueva York y Chicago, y reportaba ganancias importantes por la exhibición de películas, predominantemente mexicanas, en territorio norteamericano; también financiaba la producción a través de adelantos para la filmación, previa revisión de los guiones.[40] En pocos años, de la mano de distribuidores-exhibidores como los Calderón, el cine nacional propuso sus propios márgenes de enunciación, siempre elásticos y atentos a las restricciones de la censura, tanto estatal como desde la esfera pública.

Este cine de los años treinta exploró fórmulas comerciales dentro de los bordes trazados por *Santa*: visualidad y narrativa según los códigos de Hollywood, costumbrismo y folclor como barniz nacional, intérpretes físicamente atractivos y búsqueda de temas populares e, incluso, escandalosos, pero siempre dentro de los estrechos límites moralistas del mismo cine estadounidense, en proceso de adaptación al *Motion Picture Production Code*. Mayormente ignorado por la censura de la LMD –cuyos alcances eran todavía limitados–, este cine nacional en ciernes pudo explorar y explotar una temprana vocación por el escándalo, incluida cierta subversión moral vinculada a las aficiones de los públicos populares que constituían su principal audiencia.

Al igual que la nota roja –ampliamente consolidada en el gusto de los lectores populares por lo menos desde la década previa–, el cine nacional de los años treinta se nutrió de sucesos y temas escandalosos para aderezar sus tramas. Si bien los argumentos cinematográficos eran mucho más simples y predecibles que los intrincadas casos criminales desplegados por los periódicos populares, ciertamente se nutrieron de esa "sensibilidad por lo extraño, cómico, trágico e injusto de la vida diaria" desplegada por la innovadora narrativa de las páginas policiacas.[41]

---

[39] Carta de Rubén Calderón a Rafael Calderón (20 de agosto de 1956), PVAC; Rubén rememora sus recuerdos de infancia: "Recuerdo cuando Ud. estuvo tan enfermo en la cama con motivo de la quiebra del banco […] tuvimos que vender todo mi bicicleta, mis rifles y pistola que tanto quería, mis juguetes para pagar todo lo que debíamos e irnos a El Paso". Silvana Flores, "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional de México", *Arte, Individuo y Sociedad* núm. 32 (2020), 591.
[40] Flores, 596.
[41] Pablo Piccato, *Historia nacional de la infamia. Crimen, verdad y justicia en México* (México: CIDE, Grano de sal, 2020), 131.

Algunos ejemplos permiten dar fe de esta simbiosis –presente en las representaciones fílmicas– entre sensibilidad popular, olfato comercial e incertidumbre social, huellas de esa modernización tan conjurada como temida. Como señala Monsiváis, "en la oscuridad se engendra 'la ética relativa' o como se le diga al distanciamiento de la ortodoxia católica".[42]

La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1933) explora los alcances más telúricos de la oscilación entre el *bien* y el *mal*. Siguiendo el trayecto infamante de *Santa*, Rosario es una chica de vida apacible en su natal Córdoba hasta que el engaño de un novio seductor y la muerte del padre enfermo, por intentar defender el honor familiar mancillado, provocan el repudio de la comunidad (sintetizado por tres vecinas de grotesco desaliño que enuncian la condena moral de la joven). Rosario emigra al puerto de Veracruz donde trabaja como prostituta en el Salón Nicanor; ahí, el hastío de su vida licenciosa es representado por su presencia a contraluz en la entrada del burdel, mientras se escucha de fondo la melancólica balada *Vendo placer*, de Manuel Esperón y Ricardo López Méndez, pieza musical que da tema a toda la película. Acepta el coqueteo de un marinero, "como tantos otros", y tiene sexo con él; una conversación posterior le revela que es su hermano, ausente de la casa familiar desde que ella era una niña. Devastada por la certeza del incesto consumado, corre por el puerto y se suicida tirándose a las rocas del rompeolas de la bahía. Su trayecto final, enfatizado por una música tremendista de Max Urban, demuestra los avances del cine mexicano en su aprovechamiento de las atmósferas visuales y sonoras. El desenlace de proporciones trágicas equivale a un restablecimiento cósmico de las "leyes naturales" según las concibe la tradición judeocristiana y, se entiende, buena parte del público.

La mujer del puerto sentó las bases de una narrativa tremendista que dio orientación y sentido al cine mexicano en proceso de convertirse en industria. Al igual que la prensa popular, las películas ofrecieron al público un vistazo al "lado oscuro de la realidad", un entrenamiento necesario para fortalecer "su experiencia de la ciudadanía y vida urbana". Asimismo, constituyeron un complemento a la narrativa periodística: si en su descripción de los sucesos criminales la nota roja producía "una especie de verdad que era más persuasiva que la que provenía del sistema judicial", el cine apuntalaba sus tramas con un esencialismo melodramático que permitía concluir con una sentencia vicaria: "las certezas del imperio de la fatalidad y […] los sacudimientos de la impotencia".[43]

La convulsión de los cimientos morales –ya fuera para reafirmar su relevancia social o para lamentar su resquebrajamiento– era parte importante del discurso de la modernidad del que participaba el cine, como coincidían en señalar tanto críticos como entusiastas de las transformaciones en marcha en la época. Un cronista de la revista estadounidense *Cine-Mundial* –publicada en español y con circulación en toda Latinoamérica y España– describe con ironía los efectos del cine en las mujeres de las urbes modernas, "liberadas" y volcadas en el consumo

[42] Carlos Monsiváis, *Las esencias viajeras* (México: Fondo de Cultura Económica, Conaculta, 2012), 296-297.
[43] Piccato, 131-132. Monsiváis, "La política del melodrama", *Revista Ñ*, suplemento de *Clarín* (25 de junio de 2005).

Posgrado en Historiografía

cinematográfico:

> […] Antes besábais cada una a vuestro modo. Cada mujer se entregaba al amor de distinta manera. […] Por eso, entonces, cada mujer era un secreto para el hombre y despertábais en nosotros la curiosidad, el deseo, el amor. Hoy, tendréis todas la libertades civiles que os venga en gana, pero todas, absolutamente todas, besáis como en el cine, imitáis los gestos de las que son besadas en la pantalla, habéis hecho del beso–lo más exquisito del amor–una cosa "Standard", un producto en serie, una atracción fisiológica que, repetida un par de veces, no despertará en los hombres la menor curiosidad. […] Habéis hecho del beso un traje de bazar, un automóvil Ford, una cosa híbrida y monótona.[44]

La interpretación de Andrea Palma en *La mujer del puerto* participa de esa contradicción entre desahogo moralista y fascinación por las nuevas modas y costumbres: una representación de la prostituta a la manera de las heroínas encarnadas por Marlene Dietrich en Hollywood; "Palma se hizo identificable al público urbano porque encarnó una estética moderna".[45] El burdel, asimismo, se representó gozoso –lejos del inhóspito y aséptico patio de *Santa*– y cosmopolita, un lugar donde se intercalan ritmos discordantes como la rumba, el jazz y el danzón, y no se regatea una atmósfera de placer e inmoralidad, bien sintetizada en la secuencia que culmina con un fugaz desnudo (Figura 3).

Figura 3. *La mujer del puerto* ofrece una representación cosmopolita y moderna del burdel. Su alusión al gozo sexual es un complemento tan contradictorio como necesario para desembocar en el mensaje moral de la película.

En su búsqueda de conciliar los afanes de modernidad y el favor del público popular, muchas de las películas de la época incluyeron, así fuera tangencialmente, desafíos a la moralidad hegemónica. *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938) también recurrió al sensacionalismo para dar emoción a su trama: en una casa de vecindad administrada por su dueño, un avaro

[44] Aurelio Pego, "¡Señora, el cine lo manda!", *Cine-Mundial* (junio de 1934), 354. *Cine-Mundial* es la versión en español de *Moving Picture World* y se editó entre 1916 y 1948; ofrecía tanto información comercial como noticias sobre estrenos y *estrellas*, con énfasis en las producciones en español, tanto de Hollywood como de las nacientes industrias nacionales en Latinoamérica y España (https://lantern.mediahist.org/catalog/cinemundial14unse0271)

[45] Jacqueline Ávila, "Arcady Boytler: la mujer del puerto (1933)", en *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Christian Wehr (Iberoamericana, Vervuert, 2016), 62.

Posgrado en Historiografía

tendero español, viven entre otros inquilinos una joven esposa que duerme con narcóticos a su marido para recibir a su amante, un ladrón que vive en un cuarto de azotea; tras ser alertado por una vecina, el marido finge dormir para sorprender a la pareja y matarlos a tiros. Otro de sus personajes –secundario y con función cómica– es un maduro varón homosexual al que los vecinos apodan *Petrita*.

Otras películas abordaron directamente temas criminales, entremezclando asesinatos, robos, tráfico de drogas, descuartizamientos, sacrificios rituales y enredos melodramáticos, en películas como *Luponini* (José Bohr, 1935), *Marihuana (El monstruo verde)* (Bohr, 1936), *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939) y *La posada sangrienta* (Fernando A. Rivero, 1941). Como en la nota roja, el cine de la época supo conciliar el rechazo moral del crimen con la descripción de las tentaciones que deben evitarse para no caer en sus linderos, sea como criminal o como víctima. Asimismo, explotó el recelo popular frente a una modernidad engañosa, como la encarnada por algunos de los criminales de las películas citadas: médicos, banqueros o científicos.

La transformación del rol social femenino fue otro tema de preocupación moral abordado por el cine de los años treinta y los primeros cuarenta. El crecimiento constante de la presencia laboral de las mujeres desde la década de los veinte se complementó con una participación política femenina destacada en las movilizaciones sociales de los treinta; muchas de las mujeres trabajadoras de las ciudades, empleadas mayormente en el sector público, cuestionaron a menudo su subordinación y criticaron a las instituciones que sostenían esa idea de sometimiento, en especial la Iglesia Católica.[46] El citado artículo satírico de *Cine-Mundial* expone como una anomalía la idea de la emancipación femenina, ridiculizando los efectos de la subversión de los roles establecidos: "Ya no es usted esclava, señora, pero ha hecho usted del hombre un muñeco que no tiene siquiera valor decorativo".[47] Ese mismo mensaje satírico fue explotado por el cine en *El signo de la muerte* o *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), con varones travestidos, "muñecos" jugando el rol femenino en comedias de enredos. Por su parte, películas como *¡Arriba las mujeres!* (Carlos Orellana, 1943), *Divorciadas* (Alejandro Galindo, 1943) o incluso *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943) propusieron la idea del feminismo como una amenaza moral propiciada, en esencia, por una falta de voluntad masculina para imponer el "orden natural" (a menudo por carencias morales viriles).

La mancha de sangre (Adolfo Best Maugard, 1937) desarrolla una trama que también refleja este trastocamiento de roles. Las prostitutas del cabaret "La mancha de sangre" están organizadas como gremio: se pasan la voz cuando aparece un policía de "la reservada", se cuidan (cuando una está alcoholizada busca entre sus pares quién la acompañe en un taxi a su casa) y aconsejan entre sí, y también riñen y se disputan a los clientes hasta los golpes; una acicala y peina a un

[46] Susie S. Porter, *De ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México, 1890-1950* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2020), 22-24.
[47] Pego, 317.

varón como si de un muñeco se tratara. Camelia, controlada por el ladrón y proxeneta Gastón, se enamora de un adolescente recién llegado a la ciudad; desempleado y despreciado por sus familiares, el joven ha vagado por las calles hasta terminar por azar en el cabaret. El cortejo es dirigido por la mujer; él incluso se resiste: "no me hallo", dice en una de sus primeras citas. Como una manera de alejar al muchacho de las malas influencias de los parroquianos ladrones, Camelia renta una vivienda para poder verlo lejos del cabaret ("para que no te creas gorrón ni mantenido, tú me ayudarás a pagar el peso diario del abono de los muebles"); también impide que el joven salga de la casa para protegerlo de un asalto que podría ponerlo en riesgo y le deja en claro: "Tú no puedes ser un ladrón. Desde ahora eres mío y tienes que ser un hombre de bien". Las mujeres de *La mancha de sangre* viven sin culpa o fatalidad su oficio, manifiestan abiertamente su deseo y ejercen un papel activo en sus actividades y vínculos (Figura 4).

Figura 4. Las prostitutas representadas en *La mancha de sangre* se apartan de los estereotipos de género y el canon moral: pueden sentir deseo al presenciar un baile erótico y también llevar la responsabilidad de una relación amorosa, como Camelia que renta un departamento para poder ver a solas a su joven amante Guillermo.

La película contó con la autorización de filmación del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, pero sólo pudo exhibirse hasta junio de 1943, primero por objeciones de la misma dependencia a varias secuencias, y luego por la muerte del productor y guionista Miguel Ruiz Moncada que dejó un conflicto sucesorio que quedó zanjado hasta 1941. En enero de 1942, el Departamento de Supervisión Cinematográfica –la nueva dependencia encargada del tema desde la Secretaría de Gobernación– negó el permiso de exhibición, decisión criticada desde la prensa. En una inserción pagada en el semanario *Cinema Reporter* se cuestionó la decisión del nuevo censor Felipe Gregorio Castillo, quien se escudó en el reglamento decretado en 1941 para prohibir la película:

> La censura HA PROHIBIDO la exhibición de "La mancha de sangre" por ser una película mexicana, no obstante que esta cinta no ataca la moral, y sí, por el contrario es una saludable prevención contra los males que asedian a la sociedad. […] Es una película mexicana que fue producida hace cuatro años, antes de la reciente publicidad del decreto de supervisión y ahora el criterio del censor hará que $250,000.00 invertidos en esta película corran el riesgo de perderse

perjudicando a un grupo de mexicanos que han expuesto su capital en la producción de películas.[48]

La presión desembocó en una larga negociación; más de un año después se autorizó el estreno y exportación, pero luego de someter la cinta a severos cortes que sumaron alrededor de dos rollos de metraje, unos veinte minutos. Perduró un desnudo –una corta y elegante secuencia muestra el baile erótico de una joven, a contraluz, completamente desnuda, salvo por una gasa transparente con la que juguetea– que resultó una completa anomalía para el año de su fugaz exhibición. El cambio de década estuvo acompañado de una transformación de la atmósfera moral. El cambio en los intereses del Estado y la absorción de los temas cinematográficos en el área más política del gobierno, más la reorganización de los grupos de derecha en torno a una Iglesia mucho más centralizada, favorecieron el fortalecimiento de las posiciones censoras desde la esfera pública y, por ende, una influencia, así fuera indirecta, en la labor estatal de gestión de lo visible. El boletín *Apreciaciones* clasificó C-2, "contraria a la moral católica", a *La mancha de sangre* y le dedicó un breve pero contundente comentario: "Completamente morbosa, ambiente grosero y repugnante. Comedia amoral, tendenciosa y puerca. No es conveniente para ninguna clase de personas".[49]

Otros dos desnudos en el periodo fueron circunstanciales. El melodrama histórico *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933) contiene una breve secuencia en la que el emperador "descubre a una mujer desnuda, de espalda, nalgas y piernas magníficas, que se baña en una cascada del Jardín Borda".[50] *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937) cuenta un enredo melodramático, ubicado en el Istmo de Tehuantepec, protagonizado por la famosa Lupe Vélez, actriz surgida del teatro de revista y consolidada por una larga trayectoria en Hollywood. La producción fue de Pedro Calderón, hijo de uno de los dueños de la Azteca Films, empresa que montó una aparatosa campaña de publicidad en torno al debut mexicano de la célebre Vélez con buenos resultados, pues "veinte mil persona se congestionaron para recibirla, delirantes, [a su llegada a la ciudad de México,] y los motociclistas tuvieron que escoltarla hasta el Hotel Reforma".[51]

En este caso no hubo afán transgresor, ni mucho menos, apenas una jocosa y bien calculada provocación moral. En vísperas de una boda, la prometida se baña desnuda en el río, acompañada por varias mujeres que la miran desde la orilla. Algunos comentarios aduladores –"pero chica, lo linda que eres, mira que nunca me había fijado"; "el pedacito de dulce que se va

[48] "La censura prohíbe 'La mancha de sangre'", *Cinema Reporter* (13 de febrero de 1942), 4.
[49] La corrida comercial, de todas formas, apenas duró dos semanas y luego la película fue dada por perdida durante décadas. Rafael Aviña, *Filmoteca UNAM. 50 años* (México: UNAM, 2010), 80-83. Gloria Reyna Ochoa Ruiz, *Miguel Ruiz Moncada y el cine. El rescate de una historia para la cultura fílmica nacional* (México: FONCA, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2012), 117-134. La copia de la película que es visible en la actualidad tiene una duración de 64 minutos, lejos del promedio de 90 minutos para la época. *Apreciaciones* (3 de julio de 1943).
[50] *Nikito Nipongo*, "Correo", *Nuevo Cine*, núm. 2 (junio de 1961), 2. La breve secuencia citada fue recortada de la versión actualmente visible de la película.
[51] Salvador Novo (20 de noviembre de 1937), *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas* (México: Conaculta, 1994), 152.

a llevar el sinvergüenza de José Antonio"– hacen que la joven, pudorosa, se cubra los pechos; luego un plano general la muestra al salir del agua dejando ver brevemente sus nalgas, mientras las amigas la reciben con un lienzo para secarla. Al parecer el alejado encuadre de la cámara y la reducción del metraje en que se expone el desnudo solventó las objeciones y la película pudo estrenarse con amplio éxito nacional e internacional. En Estados Unidos, la Legion of Decency la clasificó como "no objetable para adultos".[52]

Si los desnudos –muy esporádicos, tímidos y siempre fugaces– quedaron casi erradicados del cine mexicano al finalizar la década de los treinta, fueron sustituidos por sugerencias veladas y alusiones procaces inspiradas en el teatro de revista, otro de los abrevaderos esenciales para la representación cinematográfica nacional. Diálogos y metáforas visuales permitieron integrar las pulsiones sexuales a la narración, mayormente escondidas en situaciones chuscas. *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936) fue definitoria para la industria en varios sentidos, incluida la utilización del doble sentido para abordar el deseo sexual. Una secuencia describe cómo el maduro Nabor, pretendiente de Eulalia, hermana del protagonista, el caporal José Francisco, coincide con éste en la salida de la hacienda; Nabor va a llevar a Eulalia y su madre a su propio rancho a festejar las fiestas patrias, mientras que José Francisco prepara unos caballos para llevarlos a una carrera. Mientras Nabor mira alejarse a Eulalia, que va a casa a preparar su maleta, José Francisco describe a una yegua: "¿Bonita, eh?"; "muy bonita", responde Nabor pensando que se refiere a la hermana, a la que el encuadre mira alejarse. "Mira nomás qué cabeza y qué buenas ancas", dice en *off* el caporal sobre la imagen de la muchacha; un corte muestra al sorprendido Nabor que voltea a ver a la yegua.

El humor de carpa (de función "excretoria, sabatina, nocturna", de acuerdo con Salvador Novo) se instaló como referente transmedial del cine mexicano y probó su efectividad para atraer al público, mayormente popular. Sus códigos (es decir su catálogo de alusiones, metáforas y sugerencias procaces) fueron lo suficientemente claros para ser plenamente reconocidos, al tiempo que –en gran medida por un desprecio de clase– su "vulgaridad" los hizo, presuntamente, invisibles para un cierto público culto. Novo sintetizó con transparencia tales prejuicios: "El cine acharrado gusta a las galerías en primer lugar, porque por primera vez entienden lo que hablan desde la pantalla, y en segundo porque todos tienen un poco de concurrentes al Lírico dormido en el fondo de su alma".[53]

Esta zona gris de enunciación, en la que lo visible es ignorado por insignificante, vulgar o pueril, permitió el desarrollo de una retórica velada que deslizó una representación jocosa de la conflictividad social de la época, en la que la misma idea de moralidad es controvertida por la sátira. La censura comúnmente ignoró estos escarceos, pues como señala Judith Butler: "La regulación que *expresa aquello que no quiere expresar* frustra su propio deseo, lo que supone una

[52] "Seven New Pictures Win Legion Approval", *Motion Pictura Dialy* (23 de mayo de 1938), 2.
[53] Novo (30 de abril de 1938), *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, 278. La galería era la sección del segundo piso de teatros y cines; por su distancia del escenario o pantalla tenía un precio menor y, por ende, accesible al público de menores recursos económicos.

Posgrado en Historiografía

contradicción performativa que pone en cuestión la capacidad de la regulación para significar y hacer aquello que enuncia, es decir, su pretensión de soberanía".[54]

Figura 5. En *Ahí está el detalle* el detonante cómico descansa en la irrupción del paria y las formas en que se aprovecha de su propia invisibilidad social para satisfacer sus pulsiones, incluidas las eróticas. Inserción publicitaria en *Excelsior* (4 de septiembre de 1940).

Señalar la inconveniencia de las alusiones de doble sentido equivaldría a revelar, desde la censura, el mensaje que se pretende encriptado. *Ahí está el detalle* (Bustillo Oro, 1940) ejemplifica los alcances de esa subversión en el personaje de *Cantinflas*, un paria amoral, a la vez ignorado e ignorante, que desde su propia invisibilidad social genera los enredos cómicos que, de paso, le permiten satisfacer sus pulsiones y necesidades. Seduce a la sirvienta para que lo alimente a escondidas, roba el licor y los puros del dueño de la casa, se aprovecha de los malentendidos para abrazar lascivamente a la dueña y exhibe la estulticia moralista de la burguesía y la torpeza del aparato judicial; al final no hay sanción moral alguna, pues su condición de paria le exime de las exigencias sociales: el prejuicio es subvertido al convertirse en pretexto satírico (Figura 5). La LMD la clasificó C-1, "positivamente desaconsejable para todos".

Si este cine satírico jugó con astucia con las limitaciones impuestas por el sistema censor, creando paradojas significantes para crear un efecto cómico, hubo también otro completamente fuera de los márgenes, en la zona de coerción y, por ende, carente de un registro certero que permita valorar su peso en la esfera pública. Hay rastros dispersos de la filmación de cortos pornográficos entre los años veinte y los años cincuenta. Por ejemplo, en los últimos treinta y los primeros cuarenta estuvo activo un tal Amadeo Pérez Mendoza, librero español que se definía como un "loco aficionado coleccionador" de material sicalíptico (tanto álbumes fotográficos, como revistas y películas) que compartía en funciones clandestinas en apartados dentro de sendas librerías en la ciudad de México. En 1934 abrió un local llamado "la Tarjeta" en las calles de Isabel La Católica, clausurado en 1939 luego de ser descubiertas las operaciones alternas; tras ser procesado y exonerado, Pérez Mendoza abrió otro local en Donceles 70 que operó hasta 1941,

[54] Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2009), 215-216, cursivas en el original.

Posgrado en Historiografía

cuando también fue cerrado por la policía. Según la prensa de la época, además de coleccionar, filmaba cortos pornográficos con jóvenes a las que les pagaba "de dos a cinco pesos". En su defensa, Pérez Mendoza aseguró que sí realizaba "sesiones 'privadas' a las que acudían algunas 'amigas', pero no se explotaba a nadie".[55]

Sin duda, la colección de cerca de cincuenta cortos silentes anónimos recopilados por la Filmoteca de la UNAM es el registro más valioso de la existencia de ese cine proscrito, clandestino y escurridizo para el sistema censor (insignificante, pero convenientemente aludido para azuzar miedos morales). Al menos un puñado de cortos en 16 mm podría ser obra de un mismo equipo, identificado en su soporte físico como Huarachazo Mex, lo que da cuenta, junto con el desgaste de las copias y los rastros de su reproductibilidad, de una dinámica económica adaptada al consumo furtivo: "Un solo negativo podía generar varias copias y cada una de éstas podía volver a copiarse. Además, los exhibidores, en aras de variar la oferta, solían intervenir las cintas: cortarlas, reeditarlas, agregarles intertítulos o dividirlas".[56]

II. Pensamiento conservador y cine en México

En 1940 ya era claro el tránsito del Estado mexicano de una política de masas a otra de talante conciliador, en la que los valores de los sectores medios se consideraron como el fiel de la balanza de una lucha de clases que ahora era relegada a los márgenes de la discusión pública. Un editorial de *Excelsior* elogió "que se hable de favorecer a los componentes de la clase media, de cuyo seno salen los ciudadanos más emprendedores, preparados y progresistas". En su descripción de la franja social aludida, el diario se refirió también a una distinción moral que, según esa perspectiva, la hacía la clase tutelar responsable de guiar al resto de sectores sociales del país:

> [E]l sector medio ha sido el valladar insuperable, el rompeolas donde se extingue la marejada roja del comunismo. […] El hombre medio, con preparación, con un gran sentido de la moral que defiende como el depósito más sagrado, con espíritu de justicia, frena a los de arriba, eleva a los de abajo; lucha, se afana por todas las causas justas y es, en suma, el que garantiza la estabilidad, el orden y el progreso de una nación.[57]

A lo largo de la década, los sectores medios afianzaron una identidad basada en normas brumosas, cambiantes y contradictorias, tanto en términos económicos y políticos, como en valores antes considerados estables, como la religiosidad o los roles de género. A la par de la

[55] "Desvergonzado negocio bajo el aspecto de una librería", *Excelsior* (1 de septiembre de 1941). Aviña, *Filmoteca UNAM. 50 años*, 89-90.

[56] Juan Solís. "Variaciones espaciales para un discurso carnal: la transformación de ambientes escénicos en cuatro cintas pornográficas de los años treinta", *El ojo que piensa*, núm. 13 (julio-diciembre de 2016), 4-5. Solís, 4, identificó seis cortos –*Viaje de bodas*, *Las mil y una noches*, *Antonio Vargas Heredia*, *Campesina*, *Sueños de opio* y *La dama de negro*– con coincidencias de actores, escenografía y locaciones; en todas se encontró la leyenda "Huarachazo Mex" en el celuloide; la aparición de una charola metálica de la Cervecería Moctezuma parece confirmar que se trata de cortos filmados en México.

[57] Columna "Perspectiva", *Excelsior* (13 de septiembre de 1940). Cf. Alan Knight, "The End of the Mexican Revolution?", en *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968* (Durham y Londres: Duke University Press, 2014).

Posgrado en Historiografía

aspiración al desarrollo económico y la fascinación con "la parafernalia cultural de la modernidad", se temían los impactos de la modernización en la composición de la fuerza de trabajo o en la estructura familiar, cuando a muchas mujeres "el trabajo les permitió renunciar al matrimonio si la oportunidad no se les presentaba en términos realmente favorables".[58]

El peso de tal inestabilidad identitaria puede describirse en los términos que Norbert Elias reconoció en las transiciones europeas de los siglos XV al XVIII: una adopción de las coacciones externas a manera de conciencia interiorizada "en forma de '*ethos*' o una 'moral'" que, en contraparte, se complementa con una retórica que condena los valores en construcción de la sociedad moderna y, como alternativa, propone "la retirada a enclaves de una vida más simple".[59] Así, por ejemplo, en 1942, una articulista de *Excelsior*, luego de exponer las dificultades que enfrentaban las mujeres trabajadoras de clase media, concluyó que "para esa vida que ahora tienen y que *no es reprobable*, debe haber *otra más íntima e interior*: una vida cristiana, de honda piedad".[60]

Para cierto pensamiento conservador –muy influyente entre los sectores medios mexicanos de la primera mitad del siglo– la idea dominante era que la moral quedaba desfasada de los proyectos de modernización o, más bien, que éstos no contemplaban la estabilidad moral como un componente valioso para su propia proyección de futuro; según este discurso, el progreso tiene un lado oscuro que implica pérdida de la inocencia natural, decadencia de la moral e instrumentalización del lenguaje a costa de la unidad de sentimiento y razón. La misión conservadora era alertar del fenómeno y procurar compensar el desfase con un trabajo permanente de "moralización del ambiente", pues, como concluía una articulista de la revista católica *Acción femenina*: "Cuando volvamos a ser un pueblo profundamente creyente, veremos que irá desapareciendo la criminalidad primero, y después el gusto por todo lo que sea inmoral…".[61]

La noción de "pensamiento conservador" alude más a una serie de tópicos discursivos que a una propuesta conceptual o ideológica claramente estructurada, a la manera de la construida *a posteriori* por el liberalismo mexicano.[62] Se trata, más bien, "de un pensamiento en transición, de un pensamiento que se mueve de un *momento* a otro, que recupera *símbolos* tradicionales en un nuevo contexto referencial, que se está conformando en *relación* con otros".[63] Para el pensamiento

[58] Porter, 214, 217.
[59] Norbert Elias, *La sociedad cortesana* (México: FCE, 2016), 311.
[60] Teresa de Cepeda, "La mujer que trabaja", *Excelsior* (6 de septiembre de 1942), citada por Porter, 217, cursivas mías.
[61] Koselleck, 109. En su análisis de los conceptos de "progreso" y "decadencia", Koselleck glosa el pensamiento de Jean Jacques Rousseau y reconoce que éste estableció un modelo […] conscientemente hipotético adecuado para comprender muchos de los contenidos de la experiencia de la modernidad, de nuestra propia época". Carmen Caraza Campos, "Espectáculos y crímenes", *Acción femenina* (octubre de 1951), 11.
[62] Cf. Francisco López Cámara, *La génesis de la conciencia liberal en México* (México: UNAM, 1988), 285-291.
[63] Miriam Galante, *El temor a las multitudes. La formación del proyecto conservador en México, 1808-1834* (México: UNAM, 2010), 14-15, cursivas en el original.

conservador mexicano de la primera mitad del siglo XX era importante recuperar del pasado el orden social para dar cauce en el presente a los cambios positivos –el progreso– y resistir a las transformaciones desordenadas, es decir, cualquiera que desafiara la estabilidad de ideas, instituciones, jerarquías y estructuras sociales tradicionalmente reconocidas.

Legión de la Decencia: diatribas, tropiezos y negociación

En el cine, así como en el resto de las representaciones mediadas, el melodrama aportó el vehículo narrativo perfecto para aludir a las contradicciones inherentes a la identidad de los sectores medios. Su propósito, en síntesis, era "mostrar un mundo, deseado y prohibido a la vez, para realizar una prédica moral".[64] Si los tropos melodramáticos atraen a públicos cada vez más numerosos, los sectores medios dialogan con aquéllos y los aprovechan para establecer su propuesta de mundo, marcada por el determinismo de su propia distinción y de una desigualdad social forzosa pero gestionable a través del ascenso social, como intentaría demostrar el proyecto alemanista de finales de la década.

Una "ética relativa" (de acuerdo con la ya citada definición de Monsiváis) determinó al conjunto de prohibiciones que acotaron las representaciones fílmicas. Su carácter cambiante y, sobre todo, negociable fue su mayor inconveniente –pues impidió el sometimiento a una vigilancia rígida, como la impulsada por la LMD, como se verá– pero también su mayor ventaja, pues permitió una componenda permanente sobre lo visible y lo no mostrable, tanto al interior de la esfera pública como frente a los intereses estatales.

La censura católica –legítima representante del pensamiento conservador– nunca lograría ser rigurosa ni conseguiría superar las discrepancias entre sus propios militantes, pero sí alcanzaría acuciosidad en la elección de sus batallas (a menudo focalizadas en obras vinculadas a personajes cuya personalidad pública permitía una mayor resonancia de las objeciones), siempre encaminadas a mostrarse como cruzadas ejemplares, ya fuera para recalcar lo decadente de los valores modernos o, cuando menos, para resaltar la probidad de los censores.

Sin duda, la década de los años cuarenta fue la época dorada de la LMD, con una influencia creciente entre los grupos de la ACM y en la feligresía católica e, incluso, una visibilidad importante en el conjunto de la esfera pública que, en varios momentos, le permitió presentarse como su vocera frente al Estado. Para la Confederación de la Cámara Nacional de Comercio, el criterio de la Legión representaba "la opinión media de los padres de familia que por ningún motivo toleran la idea de que sus hijos se corrompan y se envilezcan".[65]

El lustre de la Legión se debió sin duda a la tozudez de su fundador, Edelmiro Traslosheros, quien hizo valer su prestigio militante entre las organizaciones de la ACM para imponer su criterio y supo rodearse de elementos que sostuvieran sus posturas dogmáticas, como el

[64] Vázquez Mantecón, 14.
[65] "Sobre la industria fílmica mexicana", *Apreciaciones* (31 de agosto de 1946).

Posgrado en Historiografía

arquitecto Estanislao Suárez, otro veterano de la militancia que ocupó la vicepresidencia de la Legión, además de participar en la Unión Nacional de Padres de Familia. En el caso de los asistentes eclesiásticos, contemplados en el reglamento de la Legión, se destacó Enrique Glennie Belaunzarán, frecuente colaborador en *Apreciaciones* a lo largo de la década. El otro asistente, el canónigo Antonio Brambila Zamacona, de prestigio intelectual y reconocido interés por los medios de comunicación, tuvo una participación más breve dentro de la Legión, al parecer por sus diferencias de criterio respecto de la censura de algunas de las películas. Para Glennie, la LMD era "la obra confederada de mayor importancia", por "su empeño de moralizar las costumbres" y, con ello, cimentar "el ideal de la Acción Católica": que "Cristo mismo reine en nuestra vida privada, por la aceptación de su Ley y su Moral".[66]

En contraste, las colaboraciones de Brambila eran más prácticas, más centradas en dialogar con las películas censuradas. A propósito de *Creo en Dios* (Fernando de Fuentes, 1940), "intenso drama de un sacerdote que es fusilado por una calumniosa acusación de homicidio que no puede desvanecerse por impedírselo el sigilo de la confesión" –clasificada B-1, "apta para adultos en general pero no para niños"–, escribió una larga argumentación criticando el uso incorrecto del "sigilo sacramental"; "mucho más rígido de lo que se imaginan las gentes". Reprochó que se hicieran películas "de fondo teológico sin consultar a los que saben", para luego aclarar que las "faltas al sigilo no creemos desorienten al público o lo perjudiquen" y que prevalece el "heroísmo del confesor, que muere antes de traicionar su secreto para salvarse".[67]

La oleada de películas con tema religioso que ocupó los primeros años de la década sí incluyó la consulta a "los que saben", lo que sin duda favoreció a la LMD. Glennie fungió como asesor, en nombre de la Legión, de *El secreto del sacerdote* (Joselito Rodríguez, 1940), melodrama sobre tres amigos de juventud, separados por su tránsito a sendas instituciones: la iglesia, el ejército y la administración pública. El buen sacerdote resguarda en secreto de confesión las fechorías del corrupto presidente municipal, dueño oculto de un casino y asesino de todo el que se le opone; el apuesto militar es, en contraste, torpe y crédulo, lo que casi le cuesta la vida a manos del político malhechor; la llegada de su tropa lo salva. Finalmente detenido, el villano es baleado, en medio de una trifulca popular, a tiempo para arrepentirse y morir, con un crucifijo entre las manos, acompañado de sus antiguos amigos (Figura 6). La intención explícita de este tipo de colaboraciones de la LMD era propiciar un cambio moral, así fuera gradual, en los productores

[66] Enrique Glennie, "La ignorancia culpable entraña responsabilidad", *Apreciaciones* (20 de junio de 1942). El guanajuatense Enrique Glennie (1907-1994) llegaría a ser rector de la Basílica de Guadalupe, mientras que Antonio Brambila (1904-1988) fue canónigo honorario de la misma basílica, además de prolífico intelectual, colaborador de publicaciones culturales como la revista *Ábside* y de periódicos nacionales y locales; además fue locutor tanto en radio como en la naciente televisión durante los años cincuenta.

[67] Antonio Brambila, "Creo en Dios (Película Mexicana)", *Apreciaciones* (15 de febrero de 1941). La trama descrita en el boletín difiere de la versión conocida de la película en la que el sacerdote se salva de ser fusilado en el último momento. Algunas notas de prensa, muy probables inserciones pagadas ("breves entrevistas entre los concurrentes a las exhibiciones de esta bella película ayer en el Olimpia"), aluden también a la muerte final del protagonista, lo que podría indicar una estrategia publicitaria, como también lo era el anuncio de la "amplia recomendación" del Arzobispo de Puebla. Expediente A-00092 "*Creo en Dios*", Centro de Documentación Cineteca Nacional.

Posgrado en Historiografía

de cine, como explicó Glennie: "Los Hnos. Rodríguez sujetaron la vida sacerdotal a nuestra revisión, mereciendo por ello elogio, pues es una *clara manifestación del deseo que tienen de llevar sus producciones por buen camino*"; a pesar de todo, la Legión consideró que la película tenía "sus defectos, y aún sus momentos un tanto inconvenientes, que *esperamos sean cada vez menos* en número, hasta llegar en las próximas producciones, a películas totalmente blancas".[68]

Figura 6. En *El secreto del sacerdote*, el corrupto político muere flanqueado por el probo sacerdote y el ingenuo militar. Una sobreimpresión parece sugerir una intervención divina en el moralista ajuste de cuentas final.

En su afán de impulsar las películas *blancas*, la LMD se encargó de traducir, adaptar y difundir en su revista mensual el Código Hays de la Legion of Decency estadounidense. La estrategia clerical incluyó su participación en la discusión pública sobre lo visible y lo no mostrable en el cine, que se había iniciado en 1940 con la desaparición del DAPP, la creación del Departamento de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación y la promulgación del reglamento de 1941; ante el ánimo de los productores de demandar márgenes para la autorregulación, la Legión buscó contribuir con la herramienta moral adoptada por Hollywood. Asimismo, Glennie ofreció los servicios de la Legión para capacitar a los censores gubernamentales, "como un deseo de franca cooperación a una obra, que por su importancia resulta altamente patriótica". La propuesta fue más allá: "¿No podríamos rematar de común acuerdo, como lo hacen los norteamericanos? Los más amplios recursos y facilidades de la Secretaría de Gobernación, unidos a nuestra labor de tantos años de experiencia, darían sin duda, los resultados apetecidos y que tan laudablemente busca la misma censura oficial".[69]

Brambila, por su parte, asesoró a los guionistas de *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942). La película incluyó un discurso introductorio del Arzobispo de México, Luis María Martínez, filmado durante una visita a los estudios Azteca, en el que elogió la "trascendencia cultural o, si queréis mejor, apostólica" de esta representación de la vida de Cristo: "centro de la historia" y "fuente de la civilización". Desde *Apreciaciones* se invitó a la feligresía a acudir a los cines a ver

[68] "Comentando una película nueva", *Apreciaciones* (18 de enero de 1941), cursivas mías.
[69] "Código Hayes [sic] (concluye)", *Apreciaciones sobre espectáculos*, revista mensual, núm. 9 (abril y mayo de 1942), 5-9; se entiende que por lo menos en una edición previa se inició la publicación del código moral de la industria estadounidense. La traducción omite algunos pasajes (como el relacionado con los cuidados en la representación de *cualquier* religión) y se permite introducir matices y sumar restricciones, como las relacionadas con los títulos y los anuncios de las películas. Glennie, "Censura oficial", *Apreciaciones* (21 de agosto de 1943).

Posgrado en Historiografía

esa película, con la "aprobación y recomendación del Excmo. Sr. Arzobispo". También merecieron menciones positivas y destacadas en *Apreciaciones*: *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), en este caso con argumento del sacerdote jesuita Carlos María de Heredia, "que mueve a entusiasmo y excita la piedad y el patriotismo del pueblo"; *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943), "dignos de alabanza los productores, por llevar a la pantalla un asunto, en que al tratarse de la España de Fernando e Isabel, tiene que ser fundamentalmente católico, y les deseamos éxito económico"; *San Francisco de Asís* (Alberto Gout, 1943), "digna […] de figurar entre la producción cinematográfica de primer orden, ya sea americana o europea"; *Caminito alegre* (Miguel Morayta, 1943), "canto a las abnegadas religiosas que consagran su vida al alivio y consuelo de los necesitados"; y *Con todo el corazón* (Rafael E. Portas, 1951), "deseamos que no haya un mexicano afecto al cine que deje de ver esta película, pues así demostraremos a los productores nacionales que el público sabe corresponder cuando ellos le presentan una producción digna por todos conceptos".[70]

La censura clerical en los casos citados era sencilla, pero fuera de los temas religiosos, la LMD batalló –y fracasó estrepitosamente– en sus intentos por definir criterios para su evaluación de la moral en el cine. En un documento de preguntas y respuestas, la Legión establecía que las películas inmorales eran aquellas que atentan "en su argumento o ejecución a los principios del dogma o de la moral católica [es decir,] las películas en las que triunfa el mal sobre el bien en el desenlace o (aunque éste sea moral) en el desarrollo de su argumento". Cualquier película de la época –incluidas algunas de las elogiadas por la misma Legión– podría entrar en tal definición. Para mayor desconcierto, acotaba que "hay unas películas prohibidas por el derecho natural como son las abiertamente inmorales […] y hay otras de moral dudosa, que son precisamente las que caen dentro del criterio particular de cada prelado, al cual tienen obligación en conciencia de someterse sus diocesanos". El galimatías citado buscaba justificar un proceso de trabajo subjetivo y mayormente arbitrario que, en su accionar, hacía fútil el llamado a la "buena voluntad por parte de los productores" para "suprimir algunas escenas" de sus películas para ceñirlas al juicio de quienes "censuran según el criterio de Cristo". En su mayor época de gloria, la Legión –parafraseando a Butler– mostraba ya las maneras en que las representaciones fílmicas exceden al censor que intenta reprimirlas.[71]

Un caso representativo de esta temprana crisis performativa en la LMD es el de su postura en torno a la tercera adaptación fílmica de *Santa* (Norman Foster, 1943) que mostró también las limitaciones de la estrategia de acercamiento a los productores cinematográficos y las divergencias entre las posturas integralista (o intransigente) y progresista al interior de la Legión.[72]

---

[70] "La virgen morena", *Apreciaciones* (14 de noviembre de 1942). "Cristóbal Colón", *Apreciaciones* (26 de junio de 1943). José Guadalupe Cruz, "Dos aciertos de la Cinematografía Nacional", *Apreciaciones* (22 de enero de 1944). "Apreciaciones sobre películas de cine", *Acción femenina* (febrero de 1952), 29.

[71] "Deberes de los católicos ante el cine moderno", Legión Mexicana de la Decencia (documento sin fecha). AACM, caja 2.16.11. Glennie, "Distintas censuras", *Apreciaciones* (22 de agosto de 1942). Butler, 215.

[72] Blancarte, 86-87 desarrolla los conceptos de catolicismo social "progresista", el "que, sin ser modernista, estaba abierto a ciertos cambios del mundo moderno" y su contraparte "integralista", es decir, "un catolicismo que

Posgrado en Historiografía

La película apostaba por una representación más compleja de la antiheroína arquetípica de Gamboa. A diferencia de las adaptaciones previas, esta Santa no se presenta como víctima sino como una mujer tímida, mas no inocente, que toma decisiones equivocadas, impulsada más por "las aventuras de su propio cuerpo" –representadas en forma de arquetípicos pecados capitales, sea la vanidad o la lujuria, la soberbia o la avaricia– que por alguna coartada romántica. También es más detallada y barroca la descripción de su decadencia, vagando por los callejones, consumida por la enfermedad (Figura 7).[73] El énfasis dicotómico buscaba sin duda destacar lo que de relato moralista tenía la novela, lindando los vértices mostrables del pecado, según los dictados del Código Hays. Para lograrlo, se trajo de Hollywood al competente Norman Foster ("cortesía de 20th Century Fox") y, para certificarlo, se buscó el aval de la versión mexicana de la Legion of Decency.

Figura 7. *Santa* (Norman Foster, 1943) transita del esplendor a la decadencia, guiada por sus propias decisiones y no por algún destino fatal. Su negativa a las varias opciones de redención a lo largo de su trayecto parecen explicarse por la presión de su propio cuerpo, primero deseable y acosado, y luego solitario y postrado por la enfermedad.

Como en otras ocasiones, la Legión aceptó asistir, previo al estreno, a una proyección privada de la película, "por cortesía de sus productores", y delegó la tarea en Antonio Brambila. En un artículo, el prelado hizo una interesante argumentación moral:

> La película, sumamente cruda, como dado el argumento tenía que ser, no puede llamarse pornográfica, en el sentido de que no deja impresión final de sensualidad, sino más bien al contrario, de asco, horror y lástima. Por lo cruda que es –advirtiéndolo, en justicia, que la presentación es casi todo lo discreta que puede ser una cinta así– hará daño a mucha gente limpia y poco resistente. Y por otra parte, como en el fondo se trata de la vida real, es perfectamente posible que ciertas personas se miren en ese espejo, y a punto ya de rodar, se detengan. En este sentido, "SANTA" puede considerarse como una cruda "historia ejemplar". ¿Basta esto último para catalogar la película como útil, cuando menos para gente grande? Creemos que no. El daño

pretendía la unidad del enfoque político y religioso, al mismo tiempo que se declaraba intransigente (en su antiliberalismo y antisocialismo) y social".

[73] Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3 (México: Universidad de Guadalajara, Imcine, 1992), 22-25.

Posgrado en Historiografía

> que haga a quienes se lo haga, no puede ser un daño cualquiera; será un daño grave. Sin negar que si en algunos espectadores el efecto resulta provechoso, este provecho no será tampoco despreciable […]. Por esto decimos que es una película reservada y seriamente reservada.[74]

La enunciación de Brambila se fundamenta en la posibilidad de lecturas diversas de un mismo producto medial; desde esa perspectiva la tarea censora termina mostrando su envés subjetivo y con ello su irrelevancia. Como señala Butler: "la equivocidad del enunciado significa que puede que no siempre signifique de la misma manera, que su significado puede ser invertido o desviado de alguna manera significativa", es decir, incurrir en una contradicción performativa, en la medida en que hay una disyunción entre enunciado y significado.[75] Aceptar esa posibilidad implica para la censura que no se puede prohibir, arguyendo el bien, lo que en principio puede, potencialmente, procurar un bien.

Los dichos de Brambila en torno a *Santa* –que la LMD "acepta y hace suyos"– merecieron un matiz por parte de Enrique Glennie en el siguiente boletín, dentro de la sección de censura de libros. Si bien reconoció el juicio "absolutamente justo" en cuanto a la película, aclaró que "por ningún motivo debe hacerse extensivo a la novela, que queda […] [clasificada como] *absolutamente inconveniente* y por lo tanto *prohibida para toda clase de personas* […] y no debe leerse, aunque su venta se haga por motivos de publicidad para la película, a precios muy reducidos".[76]

La duda de Brambila –la argumentación contradictoria manifestada con honestidad en su texto– fue utilizada en su equivocidad por la estrategia publicitaria de la película. En una segunda colaboración, el prelado relató:

> Y bien, en "El Universal" se publicó la semana pasada un suelto en que se dice que la Legión Mexicana de la Decencia estima a "Santa" como una película recomendable y utilísima para todos, hasta para jóvenes […]. Es lástima que la propaganda de espectáculos obedezca a veces tan de cerca de la avidez de lucro, que salte sin reparo alguno sobre las más evidentes barreras de discreción, hidalguía y respeto. Es lástima que no se tenga dificultad en hacer decir a los otros lo que no han dicho o en guisar lo que dijeron, en forma tal, que su pensamiento resulte adulterado. Y es lástima que quienes alguna vez damos sobre películas un juicio de calidad moral debamos contra nuestro gusto, proceder con cautelas que no quisiéramos, y pasar por alto, y a riesgo de parecer limitados, o injustos, ciertos elogios que cabría hacer de las películas que censuramos. Yo puedo decir –y de hecho lo digo– que la recién estrenada versión de "Santa" me parece una cinta de gran fuerza cinematográfica; pero lo digo con recelo. […][77]

Ante el madruguete periodístico, la LMD replicó con una clasificación C-2 para *Santa* ("contraria a la moral católica"). Tras el desaguisado, Brambila al parecer se distanció de la Legión o al menos dejó de colaborar en el boletín. Fue una lástima, pues la Legión perdió a su pluma más inteligente

[74] Brambila, "Santa", *Apreciaciones* (12 de junio de 1943).
[75] Butler, 148.
[76] Glennie, "Películas y libros", *Apreciaciones* (19 de junio de 1943), cursivas en el original.
[77] Brambila, "Los puntos sobre las íes", *Apreciaciones* (3 de julio de 1943).

Posgrado en Historiografía

en la labor de crítica cultural; la mirada progresista de Brambila ciertamente se adelantaba a la época. Otro saldo fue frustrar la estrategia de acercamiento con los productores, quienes demostraron ser rigurosos liberales para separar su fe del cuidado de sus negocios.

En una diatriba contra la pérdida de los valores morales, Glennie describió "a ese tipo de cristianos contagiados del ambiente pagano que nos rodea, y para los cuales existe una especie de 'conciencia de refacción' con la cual pretenden dar solución a todos sus problemas, cayendo en el gravísimo error de crear ellos mismos sus principios morales […] en vez de […] los estables y conocidos principios de la moral cristiana".[78] A propósito de dicha "conciencia de refacción" de los productores y las estrategias para evadir la censura católica con el mayor sigilo, es interesante citar una carta de 1948 del productor Pedro Calderón al representante de la Columbia Pictures, encargada de la distribución continental de sus trabajos. A propósito de su película *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), Calderón solicitaba que no fuera "estrenada del 1º de marzo al 26 del mismo", pues "esos días es la Cuaresma y Semana Santa, fechas muy malas para cualquier película y muy especialmente para una película musical con el título 'Pecadora' y el tema escabroso que trata, ya que toda la gente de sentido religioso se sentiría lastimada en sus sentimientos, estrenando una cinta de esta clase en los países religiosos".[79]

No todo fueron tropiezos para la LMD. Su postura fue relevante en el endurecimiento de los criterios estatales en materia de censura. A finales de 1943 se modificó el *Reglamento de Supervisión Cinematográfica*, vigente desde 1941, para la revisión de guiones previo a su filmación, eliminando la frase "*podrán* someter […] las obras escritas que pretendan filmar" y, por ende, haciendo obligatorio el proceso.[80] En consonancia con el discurso estatal de prevenir los "atentados a la moral y las buenas costumbres" y las "falsedades históricas", la LMD integró el nacionalismo a su argumentación, en una posición ciertamente muy cercana a la enunciada por el censor estatal Felipe Gregorio Castillo:

> El cine, con toda la indecencia de sus costumbres y la frivolidad de su realismo, tiene el peligro de convertirse en la forma más eficaz de una conquista pacífica de nuestra manera de vivir y de pensar con la consiguiente pérdida de nuestra mayor defensa nacional: el tradicional espíritu cristiano de nuestro pueblo.[81]

En su vigilancia de la "frivolidad", la LMD fue especialmente quisquillosa con el cine de añoranza porfiriana que se puso de moda en la época. A propósito de *Yo bailé con don Porfirio* (Gilberto Martínez Solares, 1942), *Apreciaciones* –además de clasificarla C-1, "desaconsejable para todos"– lamentó "que el recuerdo tan arraigado en México del Gran Dictador que no ha logrado

[78] Glennie, "Soluciones que no solucionan", *Apreciaciones* (27 de noviembre de 1943).
[79] Pedro Calderón a S. Kusiel (16 de febrero de 1948), PVAC.
[80] "Decreto que reforma el artículo 16 del Reglamento de Supervisión Cinematográfica de 25 de agosto de 1941", *Diario Oficial* (23 de marzo de 1944), 1-2.
[81] Glennie, "Cómo se deben ver las películas de cine", *Apreciaciones* (2 de octubre de 1943). Cf. "Qué es la censura", *México Cinema* (julio de 1942), citado por García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2, 236.

Posgrado en Historiografía

destruir la Revolución, haya hecho acudir a cierta clase de público a presenciar [lo] que antes, en, y después de la época son [costumbres] reprobables"; antes había descrito el motivo de su molestia: "lo escandaloso de algunas zarzuelitas del 'género chico', en la película se representan dos o tres números de aquel entonces, como los 'couplés' de la Gatita Blanca". *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941) de plano fue clasificada C-2, "contraria a la moral católica", por incluir el "indecentísimo Cancán" y "coplas verdes". Las posturas tan centradas en los números musicales y en la falsedad de la representación finisecular podrían indicar el promedio de edad de los censores de la Legión y, por ende, sus ideas de moralidad. La aversión al "género chico" tuvo su mayor expresión, sin embargo, en el caso de *La corte de faraón* (Julio Bracho, 1943), de plano considerada "fuera de clasificación por indecente".[82]

La condena de *La corte de faraón* tuvo menos que ver con la película misma que con su referente original: una popular zarzuela satírica española de 1910 que se ufanaba de ser una "opereta bíblica". Estrenada con gran éxito en España –y casi simultáneamente en México– se repuso en varias ocasiones a lo largo de los años veinte y luego fue prohibida completamente por el régimen franquista. La obra "contiene una notable variedad de referencias sexuales, unas más veladas que otras, y presenta además una serie de temas como el de la impotencia sexual, la infidelidad, la concupiscencia, la calumnia... que convierten a la obra en un ejemplo de defectos morales".[83] Frente a los antecedentes, la LMD apostó toda su fuerza para impulsar la condena de la película.

Filmada en diciembre de 1943, a inicios de junio del año siguiente *La corte de faraón* fue supervisada y autorizada para su exhibición "únicamente para adultos" (por las alusiones sexuales y por un breve desnudo), a partir del 8 de junio. Para el día 10, la Legión ya la había dejado "fuera de clasificación". La condena contra la película se concentró en el interior del país, mostrando la capacidad de movilización de la LMD. En septiembre, un copioso grupo de vecinos de Cananea, Sonora, dirigió una carta al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet. La misiva consideraba que la reglamentación sobre espectáculos era "inadecuada", "lo cual viene originando el rebajamiento moral de nuestro pueblo"; los firmantes (cuyos nombres ocupan 25 hojas) se declaraban "[h]eridos en lo más noble de nuestros afectos" por la exhibición de *La corte de faraón*, "película que hace muy poco honor a México, condenada enérgicamente por la Legión Mexicana de la Decencia y calificada por la Prensa como explotación de la más indigna pornografía". La carta resulta significativa, pues se guardó en los cajones de la SEP hasta enero de 1945, cuando fue remitida a la Secretaría de Gobernación, "por considerar que su contenido [le] incumbe". Esta tardía remisión podría indicar una estrategia estatal de usar la oposición ciudadana contra la película como pretexto para legitimar los cambios, ya citados, a la legislación censora. Un telegrama del embajador estadounidense George Strausser Messersmith al

[82] *Apreciaciones* (31 de octubre de 1942). *Apreciaciones* (20 de septiembre de 1941). *Apreciaciones* (10 de junio de 1944).
[83] Víctor Manuel Peláez, "La corte de faraón desde la perspectiva paródica" (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003) [web] https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm61h9. En México esta zarzuela fue montada por la compañía de Romualda y Genara Moriones en el Teatro Principal, en abril de 1910, "con derroche de lujo" y "tiples descotadas por arriba y descotadísimas por abajo", *Fin de siglo* (3 de abril de 1910), 2; también se montó con éxito, al menos, en el Teatro Dehesa, de Veracruz, *La Opinión* (14 de octubre de 1910), 4.

Posgrado en Historiografía

Departamento de Estado explicaba, el 17 de junio de 1944, que el cambio legal para revisar los guiones cinematográficos previo a su filmación se debía, según el secretario Miguel Alemán, al aumento "en la tendencia de la industria mexicana de producir argumentos salaces que se ejemplifica en varias películas ahora mismo en exhibición. La peor de ellas es *La corte de faraón*, actualmente en corrida en la ciudad de México únicamente para adultos, en la cual el diálogo está repleto de dobles sentidos".[84]

Finalmente, la película sí pudo exportarse, pero fue prohibida en Argentina, Colombia, Estados Unidos y, por supuesto, España. La LMD aprovechó el caso para vanagloriarse y llamar, de nuevo, a los empresarios a moralizar sus producciones y así mostrar su patriotismo:

> Es para nosotros un triunfo, que esperamos sea al mismo tiempo una voz de alarma para los productores sin conciencia, ni sentido cristiano. La censura condenatoria de películas como "Nana" de Lupe Vélez y "La corte de faraón" de Mapy Cortés, hecha en América del Sur, no es sino la resonancia de un mismo criterio cristiano, que ya aquí en México se había dejado oír. […] [N]os queda por preguntar [¿]qué necesidad tiene el cine mexicano de producir tales obras, que al fin de cuentas tiene que reportar, hasta en el orden económico, una pérdida? Yo creo que es un saludable lección para todos; y gracias a la voz de protesta de la Legión Mexicana de la Decencia quedó a salvo el buen sentido moral de nuestra Patria. […] La obra de producciones inmorales resulta por parte de estos señores sin escrúpulos, una obra anti-patriótica.[85]

A lo largo de la segunda mitad de la década se estrecharon los vínculos entre la Legión y las instancias estatales de censura, aunque de manera informal y con desencuentros frecuentes. En las postrimerías de la administración de Ávila Camacho, Glennie reconoció: "La obra en general de la Patria, por lo que se refiere a Mandatarios y dirigentes, tiende actualmente, pese a los constantes oposicionistas, a buscar para nosotros, para la familia mexicana un estado de equilibrio". Esta postura significó un punto de inflexión que buscaba dejar atrás el integralismo de la LMD de la década previa, incluso a pesar de Traslosheros, para abrazar, hasta cierto punto, el progresismo favorecido por las posturas de la ACM y el episcopado.[86]

En paralelo, la estrategia de la Legión pareció marcar distancia de los productores y apelar a la legislación para dar cauce a sus malestares. *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres, 1944) fue clasificada C-2 por "disolvente y tendenciosa" en su narración de la historia de "un

[84] Informe de supervisión cinematográfica, firmado por Arturo Ortiz Múgica (2 de junio de 1944). Carta al secretario de Educación Pública (15 de septiembre de 1944). Oficio de Jaime Torres Bodet al secretario de Gobernación (22 de enero de 1945), DGC-Segob. Telegrama de Messersmith al Secretario de Estado (17 de junio de 1944), Archivo Fílmico Agrasánchez. Rogelio Agrasánchez, Jr., "La otra película censurada de Julio Bracho", Filmotropo (AF Agrasánchez, 2014) [web]. https://filmotropo.wordpress.com/2014/07/17/la-otra-pelicula-censurada-de-julio-bracho/. *La corte de faraón*, pese a todo, tuvo buena recepción entre el público de la ciudad de México, pues se mantuvo cuatro semanas en su sala de estreno.

[85] Glennie, "La Legión Mexicana de la Decencia en América del Sur", *Apreciaciones* (20 de enero de 1945).

[86] Glennie, *Apreciaciones* (20 de enero de 1945), en esta colaboración, el autor firma con su cargo completo dentro de la Legión: "Asistente Eclesiástico de la LMD y del Comité Central de la Unión de Católicos Mexicanos". Blancarte, 86-87.

Posgrado en Historiografía

borrachín degenerado"; "escenas de taberna escandalosas, amoríos procaces e indecentes, desnudeces, blasfemias a granel. Hay escenas que caen bajo la sanción del Art. 200 del Código Penal". A propósito de *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945) –otra producción de los Calderón, clasificada C-2– la reseña apunta que "abundan las escenas de cabaret, con bailes sumamente procaces" y cuestiona: "Es de advertir que la censura oficial la clasifica para niños y adultos. ¿Y el Código Penal?".[87]

Otra preocupación de la Legión se enfocaba en las formas en que el lenguaje era instrumentalizado con fines humorísticos. *Cantinflas*, en un primer momento, y luego *Tin Tan* estuvieron en la mira de los censores católicos. *Ahí está el detalle* fue prohibida por la LMD, lo que no impidió que fuera una de las películas más exitosas del cine nacional (a lo largo de los siguientes años, el boletín reiteró una y otra vez la proscripción de la cinta que se exhibía de cotidiano en las salas populares, hasta que en 1964, en los últimos meses de la LMD, súbitamente apareció con una clasificación B-3).

A propósito de *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941), la Legión reconoció la popularidad del cómico: "Esta comedia no tiene más fin que hacer reír, lo que consigue ampliamente y sin lastimar la moral en forma alguna. La gente que se haya abstenido de ver al popular Cantinflas, podrá satisfacer su curiosidad viéndolo en este film", clasificado A, "buenas para todos". Sobre *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943) se reprochó que si bien "salvo alguna escena, no tiene mayor tacha moral, no puede decirse lo mismo de las frases retruécanos y actitudes, muchos de ellos procaces"; no obstante la clasificó B-2, "para adultos con reservas". Fue el mismo caso de *Gran hotel* (Delgado, 1944) en el que la Legión se permitió hacer recomendaciones: "Es lástima que use de algunos chistes de doble sentido, pues es tiempo ya de que esta desagradable costumbre se vaya borrando de nuestro Cine; creemos que la categoría de este actor no necesita recurrir a medios que divierten a público de carpa". La postura descrita coincidió con la estrategia del cómico, consciente de su "categoría", que tendería a abandonar el arrabal para ubicarse en entornos más afines a las aspiraciones de los sectores medios. A finales de la década de los años cincuenta, las películas de *Cantinflas* se ofrecían como "moralmente sanas" para exhibirse en parroquias y colegios por parte del distribuidor autorizado por la Arquidiócesis de México.[88]

Con *Tin Tan* fueron más obstinados. Desde su primera película –*Hotel del verano* (René Cardona, 1943)– señalaron y condenaron su estrategia humorística: "Película pocha, blasfema y sensual. Nudismo; trajes, actitudes y canciones procaces. Hace tiempo no se proyectaba en la pantalla una cinta tan indecente. DEBE BOICOTEARSE". Fueron igualmente clasificadas C-2: *El ceniciento* (Gilberto Martínez Solares, 1951); *Chucho el remendado* (Martínez Solares, 1951), "una vergüenza más para México, de las ya innumerables del cine nacional"; y *La isla de las mujeres* (Rafael Baledón, 1952), "por su procacidad es inadmisible". *Me traes de un ala* (Martínez Solares,

[87] *Apreciaciones* (4 de marzo de 1944; 21 de septiembre de 1946).
[88] *Apreciaciones* (24 de mayo de 1941; 11 de septiembre de 1943; 26 de agosto de 1944). "Guía cinematográfica", *Christus*, núm. 344 (julio de 1964). "Precios de alquileres", folleto de Alba, S. A, c. 1959. AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

1952) fue clasificada C-1 y *El vagabundo* (Rogelio A. González, 1953), B-2 "con inconvenientes"; sólo *Dios los cría* (Martínez Solares, 1953) alcanzó aprobación para jóvenes y adultos, pero no para niños.[89]

Un ejército de censores

En 1948, la LMD anunció que la Acción Católica Mexicana había acordado que los comités de sus "cuatro organizaciones Fundamentales" trabajarían para que "todos sus socios hagan la Promesa sugerida por la Legión Mexicana de la Decencia, de abstenerse de asistir a espectáculos señalados por la misma como vitandos, y para que, a su vez, los socios sean propagandistas de la promesa". Como se ha señalado, la moderación retórica de la LMD permitió una expansión de su trabajo y una mayor penetración entre la feligresía; según un informe, en 1946 se editaban ya "de veinte a treinta mil hojas" del boletín *Apreciaciones* en forma semanal. [90]

Por otro lado, el crecimiento exponencial de películas, salones de cine y públicos exigió la multiplicación de los censores. Para lograrlo, la LMD contaba con un formato impreso, lo que permitía una revisión expedita y centralizada de la información. Dicho documento tenía que ser llenado con datos muy básicos. Primero la "clase" de película revisada, con 25 opciones posibles –religiosa, comedia, biográfica, detectivesca, drama, misterio, revista, sport, fantástica, histórica, musical, educacional, científica, variedades, jocosa, vaudeville, drama social, social, cow-boys, documental, propaganda, viajes, animados, informativa, de guerra–. Luego 20 "clasificaciones", es decir las posibles situaciones abominables:

1. Crudeza
2. Aprobación del divorcio
3. Groserías de diálogo
4. Aprobación del suicidio
5. Ambiente grosero
6. Supersticiones
7. Ambiente repugnante y cruel
8. Espiritismo
9. Sentimentalismo morboso
10. Aprobación del amor libre
11. Bailes inconvenientes
12. Aprobación del duelo
13. Vestidos y actitudes procaces
14. Falsas ideas sociales, morales o religiosas
15. Nudismo
16. Crímenes
17. Ataques a la religión
18. Adulterio
19. Ataques al matrimonio
20. Divorcio

[89] *Apreciaciones* (22 de abril de 1944). "Apreciaciones de la Liga Mexicana de la Decencia", *Acción femenina* (mayo de 1952), 29. "Apreciaciones sobre películas", *Acción femenina* (julio de 1952), 25. "Cuidado con las películas", *Acción femenina* (junio de 1953), 30. "Cuidado con las películas", *Acción femenina* (abril de 1953), 30. "Cuidado con las películas", *Acción femenina* (septiembre de 1953), 3. "Cuidado con las películas", *Acción femenina* (noviembre de 1953), 26.

[90] *Promesa* (1948), AACM, caja 2.16.11. Las cuatro organizaciones fundamentales de la ACM eran la Unión Católica Mexicana (UCM) para hombres; la Unión Femenina Católica Mexicana (UFCM), para mujeres casadas o mayores; la Juventud Católica Femenina Mexicana (JCFM), para mujeres jóvenes; y la Acción Católica de la Juventud mexicana (ACJM) para hombres jóvenes, en Valentina Torres Septien, "Archivo Histórico de la Acción Católica Mexicana. Un acervo para la historia de la educación", ponencia IX Congreso Nacional de Investigación Educativa (noviembre de 2007), 5. Edelmiro Traslosheros, "Informe que rinde el suscrito a la Junta Central de la Acción Católica Mexicana con respecto a las actividades llevadas a cabo en los últimos dos años" (8 de junio de 1946). AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

Finalmente, una tercera sección pedía una "Clasificación como entretenimiento" (excelente, muy buena, buena, mediana o mala). Además solicitaba adjuntar en una hoja un "extracto del argumento", "anotaciones especiales sobre la materia no moral", "detalles de escenas o episodios no convenientes", una sinopsis, y anotar el nombre del censor, el cine al que se asistió y la fecha.[91] Desde 1940, *Apreciaciones* había dado a conocer el "Reglamento para censores", que establecía que éstos debían ser nombrados por el Arzobispo de México, "a petición del Consejo Nacional" de la LMD, con encargos de un año; también indicaba que las "formas impresas" serán las exclusivas para realizar su tarea.

Para el desempeño de su labor, los censores de la LMD debían sujetarse "ante todo, al dictado de su conciencia, que será siempre conforme a las reglas de la moral católica, a las normas aceptadas por el Consejo Nacional, a las sujeciones hechas por la OCIC, y al Código Hays". El trabajo consistía en asistir una vez por semana a una exhibición, cinematográfica o teatral, indicada por el Consejo que previamente había recopilado una lista de estrenos. Luego, "[l]os censores darán cuenta de sus censuras inmediatamente después de que vean las películas […], para darlas a conocer en nuestro Boletín semanal y por medio del servicio telefónico".[92] Según su propio relato, la censura de la LMD se realizaba de la siguiente manera:

> Cuenta la Legión, con un número de censores debidamente escogidos y por lo tanto capacitados por la rectitud de su criterio para dar un juicio casi siempre acertado sobre el valor moral de la obra que se les encomienda. El grupo de censores está autorizado por la autoridad del Excmo. Sr. Arzobispo, para asistir a los espectáculos que se les encarga, pues de otra manera no podrían lícitamente asistir a ellos, sobre todo cuando se supone que contradicen las normas de la moral católica. Dos asistentes eclesiásticos igualmente nombrados por el Sr. Arzobispo, presiden el grupo de censura, siendo en los casos dudosos, los que con su criterio, establecen el justo equilibrio en la clasificación, cuando puede existir alguna diferencia de criterio. Las películas que por su índole especial ofrecen alguna mayor dificultad, se encomiendan a dos o más censores que independientemente dan su opinión, sacándose de ellas el justo medio de apreciación. Todo censor, vista la película que se le ha sido encomendada, da su informe por escrito en tarjetas especiales para ello […]. Estas tarjetas debidamente estudiadas, son las que en resumen se publican en la hojita de apreciaciones, y después coleccionadas, pasan a formar parte del archivo de la Legión, que consta ya de más de 8,000 fichas.[93]

Para la segunda mitad de los cuarenta, la Legión ya contaba con presencia sólida en buen número de comités diocesanos y había conseguido un involucramiento efectivo de los afiliados a las organizaciones de la ACM, por lo menos en Puebla, Guadalajara, Morelia, Monterrey, Mérida, San Luis Potosí, Saltillo, Torreón, Aguascalientes y Veracruz; en algunas ciudades incluso se organizaron "grupos de censores" locales.[94]

---

[91] "Legión Mexicana de la Decencia", tarjeta de censura, sin fecha, AACM, caja 2.16.11.
[92] "Reglamento para censores de la LMD", *Apreciaciones* núm. 7 (1 de diciembre de 1940), AACM, caja 2.16.11.
[93] *Apreciaciones* (23 de enero de 1943). Los asistentes eclesiásticos eran, en los años cuarenta, los ya citados Enrique Glennie y Antonio Brambila.
[94] Traslosheros, "Informe" (8 de junio de 1946).

Posgrado en Historiografía

En Guadalajara, por ejemplo, había una demanda cotidiana de la feligresía para conocer las clasificaciones y desde los comités se realizaban labores para reforzar las prohibiciones. Dos testimonios de militantes de la JCFM de una parroquia tapatía permiten ver los alcances de ese aparato censor:

> [L]os domingos nos turnábamos en el Comité diocesano a contestar el teléfono porque era muy solicitado y ¿la película fulana qué?, y, ¿qué categoría?; había A, B y C. Buena para todos, regular y así. Entonces en todos los templos estaba la hojita.
>
> Teníamos que evitar que la gente viera una película prohibida. Cada una [de las afiliadas a ACM] teníamos que hablar a 25 o 30 números de teléfono, entonces del directorio [se obtenían los números telefónicos], se les hablaba a las personas, para que no fueran a ver tal película, porque estaba atentando contra la moral.[95]

El servicio telefónico fue una estrategia de larga duración que, se ufanaba la Legión, tenía disponibles las clasificaciones de todas las películas en cartelera desde el día siguiente de su estreno y era muy solicitado (Figura 8). Cuenta Estanislao Suárez, vicepresidente de la Legión:

> Quienes nos hemos echado la tarea de atender las consultas sobre la asistencia de películas, en ciertos días y determinadas horas, verdaderamente no damos a basto para dar respuesta a las llamadas telefónicas, particularmente de niños y jóvenes de uno y otro sexo, que parece que no pueden pasarse sin el estreno de una película y se muestran, con harta frecuencia, molestos cuando no puede satisfacerse su pregunta ya porque aún no ha sido estrenada la cinta de que se trata, ya porque no ha habido tiempo de obtener de la oficina de la LMD la clasificación correspondiente […].[96]

Es posible dar por sentado que la efectividad de las estrategias descritas era proporcional a la influencia local de la Iglesia. Como señala Zermeño, el mayor efecto se daba en las "regiones en las que Iglesia era más orgánica y compacta en su funcionamiento: redes parroquiales y colegios particulares, alimentados por una prensa y propaganda con influencia más directa de la Iglesia".[97]

Figura 8. Anuncio del servicio telefónico de la Legión Mexicana de la Decencia. *Apreciaciones* (6 de junio de 1953).

[95] Testimonios de María Dolores Rivera Ramos y María Luisa López Pantoja, citados por Ruano Ruano, 92-93, corchetes en el original.
[96] "Declaraciones hechas por el Sr. Ing. D. Estanislao Suárez, de la Legión Mexicana de la Decencia, sobre el espectáculo cinematográfico en México" (15 de julio de 1950), AACM, caja 2.16.11.
[97] Guillermo Zermeño, "La iglesia, el cine y la cuestión moral en México, 1930-1960", en *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades eclesiales de base*, editado por María Alicia Puente Lutteroth (Cuernavaca: UAEM, 2002), 178.

Posgrado en Historiografía

A la par de su trabajo de base, la LMD desarrolló durante los años cuarenta un importante trabajo a nivel de las cúpulas eclesiales. Según el informe citado, la censura de películas mexicanas realizada por la Legión se replicaba en Cuba, Nicaragua, Panamá, Belice y el sur de Estados Unidos. En 1944, Traslosheros participó, junto con el presidente de la Legion of Decency estadounidense, en la refundación de la OCIC, "que había sido aniquilada con motivo de la guerra", tomando en cargo "los trabajos en toda la América Latina". Siempre según Traslosheros, su trabajo había impulsado "la formación de Legiones de la Decencia en algunas naciones de Sud América"; también presumía de las "fraternales relaciones con todos los Centros similares al nuestro que funcionan en el continente Americano, y también en Europa, y se canjean publicaciones con todos".[98]

En 1948 cambió el sistema católico de clasificación de películas, a partir de un proceso transnacional de integración del modelo, dictado por la OCIC, para "evitar, hasta donde sea posible, las divergencias que aparentemente la mayor parte de las veces, parecían existir entre los centros de censura". De la clasificación original (A, B y C) se pasó una clasificación que buscaba ser más puntual en sus reparos. Vale la pena citar la descripción de cada categoría, pues condensa la propuesta de mundo de las organizaciones clericales y los desfases de ésta frente a los valores de la modernidad, pero también los ánimos de adaptación, hasta cierto punto, a un mundo ya en irremediable proceso de secularización:

> Clasificación A (Para todos). Estas películas […] en general, pueden ser vistas por toda clase de personas incluso los niños. Su tema es de tendencia moral positiva, o por lo menos permanece neutro. Son adecuadas para funciones organizadas para la juventud escolar. Los detalles anti-educativos no se toleran mas que cuando son debidamente corregidos por el contexto, o son verdaderamente sin importancia dentro de un conjunto sano. Las manifestaciones sentimentales no son admitidas si no es en lo que no pueden chocar en la vida familiar cristiana.
>
> Clasificación B-1 (Para adultos y también para adolescentes). Sus detalles son de tal naturaleza que no chocan a los adolescentes normales, educados con acierto dentro del hogar familiar. La indumentaria y las actitudes inmodestas, así como las manifestaciones amorosas serán de tal naturaleza que no inquieten seriamente a los adolescentes, cualesquiera que sea su sexo y que no pueda además incitar a los jóvenes, ni explícitamente ni implícitamente al menosprecio de la autoridad o de las leyes morales y civiles.
>
> Clasificación B-2 (Para adultos con reservas). Vasta categoría en la que se vienen a clasificar las películas que describen la vida tal como es, con sus taras, sus miserias, sus situaciones irregulares; sin embargo éstas nunca serán positivamente aprobadas, si no más o menos desaprobadas. En ella se clasificarán, además las películas cuyo asunto ambiente o comportamiento de ningún modo convengan ni a niño, ni adolescentes, pero que para los adultos no tengan más que un valor recreativo, sin gran alcance moral. Estas películas se caracterizarán por el hecho de que los elementos buenos dominen o porque los elementos malos ocasionales no sean nunca intolerables, de modo que a lo más, la impresión del conjunto quede sino, buena, y a veces confortante, por lo

[98] Traslosheros, "Informe" (8 de junio de 1946).

Posgrado en Historiografía

menos inofensiva para los adultos.

B-3 (Para adultos CON SERIAS RESERVAS). […] [C]on muchísima frecuencia se encontraban [los censores] con la seria dificultad que les era posible colocar ciertas películas en la anterior categoría nuestra (B-2 bajo reserva) porque la clase, la calidad o la cantidad de sus defectos, manchas o inconvenientes lo impedían, pero que en la gravedad de ellos no llegaban al punto que ameritasen al ser colocadas en las siguiente categoría o sea en la C-1 desaconsejables. […]

C-1 (Positivamente desaconsejables). Se colocan en esta categoría las películas que pueden ser nocivas para la generalidad de los adultos, ya sea a causa de su tendencia o ideas falsas, ya sea a causa de elementos netamente contrarios a la moral, o ya sea también por razón de su ambiente deprimente o malsano. La impresión de conjunto es enojosa, aunque no sea verdaderamente nocivo y aunque esté atenuada por un carácter histórico o un desarrollo humanístico. Las películas de este género no pueden menos que ejercer una perniciosa influencia sobre el conjunto de los espectadores y por lo tanto influir en la atmósfera espiritual y moral de la sociedad.

C-2 (Proscritas). Se colocan en esta categoría las películas que enaltecen abiertamente las ideas subersivas [sic], o que hacen –con complacencia– exposiciones de los vicios, de los crímenes o de la vida irregular, sin que sus elementos buenos, de verdadero valor vengan a compensar, o que el ambiente (histórico, burlesco, cómico, inverosímil) atenúe sensiblemente la impresión morbosa o nefasta producida por tales cintas. Entran igualmente en esta categoría las películas que ataquen a la religión.[99]

Las nuevas categorías de censura, asimismo, reconocían ya plenamente el estatus de las autoridades civiles, a la par de las religiosas, y el entrelazamiento de ambas en la misión de evitar las "ideas falsas" y preservar la "moral de la sociedad".

Los tiempos eran propicios para la conciliación y don Edelmiro Traslosheros lo reconocía ya, con humildad, en el informe de 1946: "algo se ha logrado, pero no es todo lo que la [LMD] ambiciona. Contando con la ayuda de Dios esperamos que podremos en un futuro próximo intensificar nuestros trabajos y cooperar así a la moralización de la sociedad". Tal ayuda, comenzaba divisarse en el horizonte con la forma del anticomunismo.[100]

Como señala Blancarte, a finales de los cuarenta se amoldaron la doctrina Truman, el anticomunismo de Pío XII y la necesidad el gobierno alemanista por desmarcarse de la influencia comunista y reducir el peso de la izquierda en los sindicatos. "Con el eventual debilitamiento de los grupos marxistas, la Iglesia y el régimen de Alemán eliminaban de la lucha a un enemigo común y quedaban así como únicos contendientes en la batalla por el control de las masas".[101] La convergencia de sendas campañas moralizadoras desde el Estado y desde la Iglesia, a

[99] Legión Mexicana de la Decencia, "Sistema de nueva clasificación de películas, que entrarán en vigor a partir del 1º de enero de 1948", folleto (1947), AACM, caja 2.16.11.
[100] Traslosheros, "Informe" (8 de junio de 1946). AACM, caja 2.16.11.
[101] Blancarte, 109.

Posgrado en Historiografía

detallarse en el siguiente capítulo, sellaron esta estrategia en lo que respecta a las restricciones de las representaciones mediales.

Esa providencial cercanía entre actores tendría, sin embargo, altibajos que se sumarían a una creciente discrepancia al interior del activismo católico. Frente al integralismo de la generación del viejo Traslosheros comenzaban a plantarse nuevas perspectivas con ánimo de contemporizar y de entender al cine no como amenaza, sino como una herramienta de moralización a través de su exhibición y discusión, a la manera de los emergentes cine-clubes de inspiración francesa.

Capítulo 5

Nuevos cauces censores frente a la modernidad

En este capítulo abordo las tensiones y diálogos dentro de la esfera pública respecto a lo visible y lo no mostrable por las representaciones fílmicas mexicanas, en un momento de cambios profundos y acelerados por la recomposición geopolítica, pero sobre todo de transformaciones en las sensibilidades que favorecieron al proyecto de la modernidad occidental. Durante los años cincuenta y sesenta se imaginaron nuevos cauces para gestionar los afectos, a menudo desbordados, al mismo tiempo que se registró un desfase creciente entre los intereses estatales y los de la esfera pública –luego de una breve y productiva alineación– que poco a poco fue socavando al sistema censor.

Una serie de ideas respecto al cine tomaron relevancia durante la posguerra, y su nuevo estatus artístico impulsó otras formas de abordarlo. Incluso el activismo laico católico abrazó las estrategias del cineclubismo para impulsar una cultura cinematográfica, una moda que también entusiasmó a sectores urbanos intelectuales de la esfera pública mexicana. Los alcances de este interés cinéfilo fueron profundos y afectaron las maneras de consumir y de apreciar el cine, y también la censura, antes considerada inevitable e incluso necesaria. La gestión de la visibilidad perdió consenso y con ello fueron afectados tanto el Estado como sendos grupos al interior de la esfera pública, algunos vieron desvanecer su autoridad e incluso su identidad, mientras que otros ascendieron como voceros de una cinefilia moderna y prestigiosa, vista incluso como agente de cambio social y político.

A momentos, siempre de manera indirecta, es posible palpar en las fuentes a un tercer actor dentro de la esfera pública: los públicos que alimentaban las salas de cine y que con su asistencia (o ausencia) y afición (o rechazo) a ciertos temas, formas de representación, prohibiciones o *estrellas* manifestaron lecturas específicas, a menudo distintas a las calculadas por creadores y censores.

Como en el capítulo 3, también desarrollo, a partir de algunos casos concretros, una discusión sobre los alcances de las restricciones morales y las resistencias frente a la modernidad, así como de las perspectivas afectivas que permiten vislumbrar la participación de los públicos dentro del sistema censor.

I. Entrecruces y convergencia moralizadora

A finales de los años cuarenta, en Puebla, un artículo periodístico militante proponía una clasificación para los tipos de públicos que acudían al cine:

> Los públicos […] son de tres clases: Una muchedumbre de gente 'MALA' que va expresamente a

Posgrado en Historiografía

> recrearse en la contemplación de escenas libidinosas, de mujeres atractivas y hombres seductores, y en la historia de acciones que no se les concederá ver sino en las pantallas. Este es el público más despreciable bajo y soez, que no se corregirá. […] Otra turba de católicos indiferentes, tibios, flojos; que se escandalizan de pocas cosas, que dice que 'conviene saber de todo', como decía la serpiente a Eva […]. Además, se junta a ese público, un no escaso contingente de personas piadosas o que 'hacen profesión de piadosas', las cuales sin embargo no tienen la bastante abnegación y fuerza de voluntad para sobreponerse a la curiosidad malsana y morbosa de su sensualidad, que en ninguno muere, ni a la corriente mundana que casi ha hecho una necesidad del cine […].[1]

Esta descripción se adhiere a la tradición del integralismo de los grupos católicos más radicales, cobijados y controlados por Acción Católica a través de su amplia red de medios impresos. En las páginas de la prensa católica eran comunes los arrebatos retóricos –a propósito del cine y de cualquier otro asunto– encaminados a señalar, en términos dicotómicos accesibles al grueso del público lector, la aporía que envuelve al discurso de la modernidad. Al mismo tiempo, la burda representación de una "muchedumbre de gente mala" funciona como una definición, en negativo, de la feligresía ideal: fiel, obediente, abnegada y con fuerza de voluntad para resistirse a "la curiosidad malsana". Un artículo de *Apreciaciones*, de 1942, llamaba a integrarse a las filas de la LMD, pero enseguida alertaba: "Pero entendámonos, para pertenecer a nuestras filas, se necesita llevar un espíritu inquieto, el pacifismo inactivo nos estorba: tenemos que emprender una tenaz lucha, contra el inmenso número de los que no pertenecen a Cristo; contra todos aquellos que lo contradicen viviendo fuera de las normas de su santísima moral".[2]

La insistencia en el llamado a vivir dentro de los cauces de la "santísima moral" significaba una profesión de identidad para el pensamiento conservador, compartido por todas las facciones de la militancia católica. Pero su predicación y defensa activa también tenía un objetivo cultural y político más amplio: señalar y alertar sobre las discrepancias evidentes entre el progreso técnico y el comportamiento moral de las personas, nada menos que el objetivo central de su guerra cultural con el Estado. Como señala Koselleck, antes de la modernidad la idea de progreso llevaba aparejada la noción de decadencia: una metáfora temporal asimilada de los procesos vitales naturales. La idea moderna de progreso, en cambio, se montó sobre un despliegue al futuro, como "un proceso interminable" que, "en tanto lo siga siendo, incrementa las posibilidades de degeneración". Durante el siglo XIX, esta noción afianzó la certeza de que "la moral va a la zaga de la técnica y de su constante desarrollo".[3]

Las admoniciones de la Iglesia mexicana y sus organizaciones laicas insistieron, una y otra vez, en los peligros de permitir la ampliación del desfase entre moral y progreso. El ascenso a la presidencia de Miguel Alemán permitió encontrar los puntos en común entre la alarma moral

[1] *Fray José de Tarragona* [José María Vallvé], "Los públicos del cine", *La opinión* (13 de diciembre de 1948), AACM, caja 2.16.11.
[2] "Un llamado a nuestras filas", *Apreciaciones* (4 de julio de 1942).
[3] Koselleck, 110-112.

Posgrado en Historiografía

conservadora y la necesidad de construcción de hegemonía de un régimen que se asumía, por primera vez, como civil y como representante de los valores de los sectores medios. Esta coincidencia cultural se manifestó a plenitud con la implementación de la Campaña Nacional para la Moralización del Ambiente del episcopado mexicano, que deliberadamente buscó empatarse al discurso público del presidente Alemán, que incluyó la "moralización de la vida pública" como uno de sus objetivos de gobierno.

Así, por ejemplo, en julio de 1947, la revista *Acción femenina* publicó una carta abierta al presidente Alemán, "a nombre de más de 3,000,000 de mujeres organizadas de la Acción Católica Mexicana", en la que apelaron a la "gentileza de caballero" del mandatario para pedirle:

> palpar el peligro que envuelve a nuestros hijos, que serán los hombres del mañana y los directores de la sociedad, mediante diversas y numerosas circunstancias adversas a la conservación de los principios morales que hemos procurado inculcarles con tanto empeño, que flotan en el ambiente y que obran en ellos de manera decisiva.

Tal peligro se centraba en "el concepto genérico de 'pornografía'", ubicable en "cantidad de estampas, periódicos, revistas y libros inconvenientes […]; salones de cinematógrafo en donde la censura oficial parece no existir, ya que se permite la exhibición de películas que nadie que se tenga por decente puede admitir; […] cabarets lujosos y de barriada; […] carpas de ínfima categoría; […] prostíbulos disimulados o no, etc.". Además de señalar las fuentes de inmoralidad, las mujeres de la ACM aludieron al vínculo identitario compartido con Alemán: "Usted, señor Presidente, es jefe de un hogar decente y moral y, seguramente, interpretará nuestra inquietud, pues querrá, al igual que nosotras, preservar a sus tiernos hijos de los peligros que apuntamos más arriba".[4] Alemán respondió a la demanda católica con la publicación, en marzo de 1948, de la adhesión mexicana a un convenio internacional que buscaba reprimir la circulación de "las publicaciones obscenas"[5] y también con la campaña contra el cine mexicano implementada durante 1949 y que acabó por dinamitar a la Comisión Nacional de Cinematografía.

Ya desde los años previos, la LMD batallaba contra las películas con temáticas sensacionalistas y, sobre todo, contra las clasificaciones que les otorgaba la Dirección de Supervisión Cinematográfica. Títulos como la ya citada *Pervertida* o *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949) fueron autorizadas para niños y adolescentes, para escándalo de la Legión. Deploraban los "males que causa el cine en los niños y adolescentes", pues "se principia por los carteles cinematográficos que regularmente pretenden atraer excitando las bajas pasiones y, continuando por las escenas de los filmes, estudiadas para excitar al espectador".[6]

Por sistema, daban clasificación C-2 a toda cinta con tema prostibulario, ya fuera *Las abandonadas*

[4] "Señor Presidente de la República", *Acción femenina* (julio de 1947), 18-19.
[5] "Convenio Internacional para la Represión de la Circulación y del Tráfico de las Publicaciones Obscenas", *Diario Oficial* (11 de marzo de 1948), 2-7.
[6] *Apreciaciones* (21 de septiembre de 1946).

Posgrado en Historiografía

(Emilio Fernández, 1944), "aun cuando el fin que se persigue sea loable, los medios utilizados […] [son] francamente inmorales"; *Nosotros* (Fernando A. Rivero, 1944), "tendenciosa, aprobación del amor libre, suicidio"; *Humo en los ojos* (Alberto Gout, 1946), "película de costumbres porteñas, sumamente inmoral"; *No niego mi pasado* (Alberto Gout, 1951), "el cine mexicano insiste en presentar las peores lacras de los fondos de México. ¿Hay derecho?"; o *El puerto de los siete vicios* (Eduardo Ugarte, 1951), "cinta de lo más repugnante, en la que no cabe mérito alguno y además constituye una vergüenza para México".[7]

Sin embargo, su dogmatismo no estuvo exento de pifias, de fisuras en criterios más bien inasibles. *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) fue la película consagratoria de la bailarina Ninón Sevilla y de su personaje liminal a lo largo de toda su filmografía: una sensual e ingenua joven arrastrada bajo engaños al mundo de la prostitución y al gozo del baile y la música, pero que nunca pierde la inocencia y las opciones de redención. El argumento de *Aventurera* (obra del inteligente dramaturgo Álvaro Custodio) retoma la estructura del melodrama desde una perspectiva irónica, contraponiendo estereotipos en situaciones límite: la proxeneta que prostituye a la virginal Elena resulta ser también una mujer de la alta sociedad tapatía; el enamorado redentor resulta ser hijo de la madrota de doble vida; la víctima prostituida se convierte en una vengativa calculadora que enamora al hijo de su victimaria; el torvo pistolero contratado para matar a Elena se enamora de ésta, la ayuda en su cruzada y luego la deja ir para que sea feliz con su marido, enterado ya de los abusos de su propia madre. Un remolino de ideas morales contradictorias y engañosas que culmina con una final feliz: la víctima es redimida y resultan derrotadas las fuerzas que la abusaron. En su primera valoración, la LMD clasificó la película como B-2, "para mayores con reservas". Un mes después, luego de que algunos cronistas de la prensa señalaran el deliberado jugueteo moral de la película, la apreciación fue ajustada a una condenatoria C-2.[8]

Lejos del cabaret, otras representaciones melodramáticas también crearon problemas para ser evaluadas. *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1950) es una producción del inmigrante judío-germano Rodolfo Lowenthal que adapta la trama de la cinta alemana *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) sobre una adolescente en un rígido internado religioso femenil que se enamora de una de sus profesoras. Aunque deliberadamente críptica, tanto en la original alemana como en esta versión queda claro que "la lesbofobia impulsa la trama de *Muchachas de uniforme*. El miedo a que el amor de Manuela [la joven estudiante] por [su profesora] la Señorita Lucila

[7] *Apreciaciones* (26 de mayo de 1945; 16 de junio de 1945; 16 de noviembre de 1946). "Apreciaciones de la Liga Mexicana de la Decencia sobre películas cinematográficas", *Acción femenina* (mayo de 1952), 29.

[8] Rosario Vázquez Mota, en *La afición* (21 de octubre de 1950), aseguró que la película era un "maremágnum de bajas pasiones, muy bien realizado"; Alfonso de Icaza, en *El redondel* (22 de octubre de 1950), considero que tenía "un argumento truculento, cruel, desorbitado"; Jorge Mendoza Carrasco, en *El Universal* (27 de octubre de 1950), vaticinó que "*Aventurera* será un éxito de taquilla, porque explota los bajos instintos del público"; todos citados por Eduardo de la Vega Alfaro, *Alberto Gout (1907-1966)* (México: Cineteca Nacional, 1988), 75-76. "Guía cinematográfica, *Christus*, núm. 179 (octubre de 1950), 837. "Guía cinematográfica", *Christus*, núm. 181 (diciembre de 1950), 1003.

Posgrado en Historiografía

significue que es lesbiana conduce a la duda, el rumor, el aislamiento, el tormento y la muerte".[9] La ambiciosa producción se apoyó en la memoria de la prestigiada película alemana e incluyó una elaborada campaña de promoción desde la llegada de su protagonista, la joven italiana Irasema Dilian en su primera película en México. En agosto de 1950 fue enviado el guion para su supervisión en la DGC que lo evaluó positivamente, a pesar de lo "escabroso en sí", por estar "presentado con decencia y discreción"; el guion dejaba claro en el momento climático que la atormentada Manuela "ha confundido el amor con el cariño".[10]

La película se estrenó en mayo de 1951 sin que la LMD publicara su tradicional clasificación en *Apreciaciones*. El retraso estuvo motivado por las discrepancias entre el grupo de censores que la evaluaron. Lo que inclinó la balanza fue la postura de las activistas de la JCFM:

> La película ha polarizado a la crítica y ha desatado una ola de acaloradas discusiones sin precedentes. Inicialmente los censores le dieron una clasificación B-3, pero el último día de la discusión le dieron una C-1. El cambio se produjo luego de que los censores consultaran a las jóvenes de la JCFM y su máxima presidenta las invitara a ver la película y expresar su opinión. Todas estuvieron de acuerdo en que el guión era morboso y expresaron su preocupación de que la representación del internado religioso fuera errónea y desfavorable.

La clasificación oficial de la LMD fue C-2, lo que no obstó en que la película tuviera una corrida comercial habitual y una distribución internacional sin obstáculos en los mercados usuales e incluso otros, como Alemania.[11]

La moralidad como estandarte

La Campaña Nacional para la Moralización del Ambiente se lanzó formalmente en noviembre de 1951, con la formación de una comisión encabezada por la cúpula de Acción Católica Mexicana, la dirección del arzobispo de México Luis María Martínez y la subdirección del sacerdote jesuita José Antonio Romero. La Comisión organizaba a los 44 grupos seglares de todo el país que se integraron a la campaña, a su vez estructurados en comités diocesanos y parroquiales para la realización de las actividades, encaminadas a "renovar el espíritu cristiano privada y públicamente en el individuo, en la familia y en la sociedad, en particular en todo lo

[9] Roberto Carlos Ortiz, "¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951)", *El ojo que piensa*, núm. 24 (enero-junio de 2022), 49-51. Ortiz hace una revisión detallada del proceso de producción de la película, inscrita en una frustrada búsqueda de consolidar al cine mexicano en los mercados cinematográficos transnacionales. La versión original alemana tuvo estreno en la ciudad de México y la adaptación teatral, derivada del éxito de la película, fue montada en 1933 por la Compañía de Fernando Soler.

[10] Dictamen de supervisión de *Muchachas de Uniforme* (20 de septiembre de 1950), DGC-Segob.

[11] Carta de Emma Ziegler a América Penichet (20 de junio de 1951); la explicación de Ziegler obedeció a una carta previa de Penichet en la que le pedía una opinión sobre la película que también "desató polémicas discusiones" en los públicos católicos cubanos; en una carta posterior, Penichet (19 de julio de 1951) coincidió en que "la ambigüedad del guion podría ser fácilmente mal entendido y así ser capaz de corromper a aquellos que la vean, a saber, la juventud". Citadas por Jaime M. Pensado, *Love and Despair. How Catholic Activism Shaped Politics and the Contraculture in Modern Mexico* (Oakland: University of California Press, 2023), 77-78 [ebook]. "Apreciaciones sobre películas de cine", *Acción femenina* (febrero de 1952), 29.

Posgrado en Historiografía

que se refiere a la moralidad".[12] La campaña se enfocó, con igual ahínco, en prensa, radio, cine e, incluso, la naciente televisión. Por lo que toca al cine, la campaña enumeró las acciones a realizar por parte de los comités parroquiales, que incluían: "acercarse a las compañías productoras de películas para pedirles vigilen que los argumentos, la escenificación de las películas, cortos, anuncios, tele-revistas, no ataquen a la moral" y que "no usen un lenguaje de doble sentido, burlón e inconveniente"; acercarse a los "propietarios de cine para pedirles que no exhiban películas que ofendan la moral cristiana"; "evitar el asistir a películas inmorales"; "hacer intensa propaganda para que el público en general no asista a espectáculos inmorales"; y "portarse de manera correcta y decente en los espectáculos".[13]

La Campaña para la Moralización del Ambiente significó, como señala Ramírez Bonilla, "una alternativa eficaz para que la Iglesia tuviera un lugar en la agenda pública, con legitimidad social y estatal", a través del control del orden moral, en una época en que comenzaba a ampliarse la distancia entre las posiciones estatales y las eclesiales.[14] Al mismo tiempo, en términos internos, favoreció avanzar hacia un control más efectivo de las organizaciones seglares confederadas de la Acción Católica Mexicana. La Legión Mexicana de la Decencia se integró a la campaña pero, sin duda, perdió centralidad en la persecución de la inmoralidad en las representaciones cinematográficas, misión antes férreamente defendida como de su competencia exclusiva. La muerte de Edelmiro Traslosheros ese mismo año de 1951 permitió la reorganización de la Legión y un intento de renovación que, a la larga, contribuiría a su decadencia.

En el marco de la campaña, se concretó un proyecto siempre acariciado por la LMD: la conformación de una distribuidora de películas "moralmente sanas" para su distribución entre las parroquias, organizaciones y colegios católicos. En esta iniciativa, sin embargo, no tuvo que ver la Legión; fue un acuerdo entre el arzobispo Luis María Martínez y Carlos Celis Cano, empresario de la construcción que fundó Alba, SA, para la distribución de copias en 16 mm de películas mexicanas y estadounidenses censuradas –"a base de cortes que no afectan la trama de la película"– con la guía del sacerdote Faustino Cervantes Ibarrola, "nombrado asistente eclesiástico y censor por el Arzobispo Primado de México". Para el final de la década, la distribuidora Alba presumía de contar con un catálogo de más de mil títulos debidamente recortados y atendía a unas 800 parroquias de todo el país. La censura clerical, de este modo, finalmente transitó de la condena retórica a la acción para imponer, sin limitantes, su criterio de visibilidad en las representaciones mediales… Por lo menos en las copias expuestas a su propia mirada: la "táctica y estrategia del avestruz".[15]

---

[12] Laura Camila Ramírez Bonilla, "El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México", *Historia y Grafía*, núm. 51 (julio-diciembre de 2018), 274; el entrecomillado corresponde a unos "Breves estatutos de la 'Campaña Nacional para la Moralización del Ambiente'".

[13] "Extracto del 1er. Instructivo de la UFCM para la Campaña 'Pro-Moralización del Ambiente", *Acción femenina* (julio de 1951), 16.

[14] Ramírez Bonilla, 286. Blancarte, 126-127.

[15] "Relación detallada del servicio que está ofreciendo Alba, S.A. en la actualidad", documento sin fecha, c. 1959, AACM, caja 2.5.3 Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío XI. Carta de Emma Ziegler a José Bravo

Posgrado en Historiografía

En la práctica, el empalme entre las actividades censoras de la LMD y las de la distribuidora Alba crearon conflictos y malentendidos. El párroco del templo de Nuestra Señora de Loreto de la ciudad de México relató algunas de las complicaciones:

> En la Censura de Espectáculos parecen existir dos organismos oficiales: la Legión de la Decencia y un grupo aparte formado para espectáculos de Colegios Católicos y centros similares, dirigido por el R. P. Faustino Cervantes. La censura de estos dos organismos no coinciden, pues, parten de principios distintos: mientras la Legión censura las películas en su origen, tal como se exhiben en las salas capitalinas, la segunda juzga de esas películas, después de hechos desaparecer los inconvenientes. […] Se arguye que para evitar esta desorientación, el sacerdote avise a los asistentes de que la película ha sido conveniente[mente] supervisada para exhibirse en estos centros, sin que ello diga autorización para poder verse en otras salas. […] Hay más, las Casas Exhibidoras de origen, se han apropiado de esta clasificación particular y las ponen junto a las películas que ofrecen. Y en realidad lo que se hizo fue clasificar y moralizar una de las varias copias que la película tiene en el comercio; sin contar con que nunca se llegó a moralizar el negativo del que se siguen sacando nuevas copias.[16]

Este problema es ejemplo también de cómo las actividades de la LMD, tras la muerte de su fundador, "se vieron paralizadas y suspendidas prácticamente". Además de inconvenientes como el descrito, la Legión acumuló deudas, derivadas de la pérdida de "las oportunidades que teníamos para arbitrarnos recursos" (¿acaso el negocio finalmente desarrollado por Alba, SA, frustró algunos de los planes de la Legión?). El caso es que para 1953 ya se había instrumentado un ajuste en su estructura. El comité ejecutivo se dividió en dos áreas: el comité de propaganda, a cargo de la censura y la publicación del boletín, y el departamento jurídico, dedicado a litigar contra las películas inmorales y también, por encargo expreso, responsable de la estrategia legal de la Comisión para la Moralización del Ambiente, la cual se comprometió a sufragar los gastos derivados del déficit de la Legión.[17] La instrumentalización se concretó con el nombramiento del mismo José Antonio Romero, subdirector de la citada Comisión, como asistente eclesiástico de la Legión.

La presidencia de la Legión fue ocupada por Mariano Jiménez, y Jorge Núñez Prida fue nombrado vicepresidente. Por su parte, el departamento jurídico quedó a cargo de Antonio de Ibarrola Aznar –profesor de la Escuela Nacional de Jurisprudencia de la UNAM y socio del despacho Ibarrola & Nicolín–, con el respaldo de David Casares Nicolín y Felipe Gómez Mont. La pérdida de autonomía de la LMD frente a la ACM permitió que otras organizaciones seglares participaran de la promoción de la censura cinematográfica. Así, por ejemplo, la UFCM comenzó

(22 de noviembre de 1957), AACM, caja 2.5.3. Carlos Celis Cano era dueño de la Constructora Mexicana Alba, S.A., empresa vinculada a proyectos de la Iglesia; tuvo, asimismo, breve experiencia en la producción cinematográfica durante los años cuarenta y era hermano del productor en activo José Luis Celis Cano. Cf. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", *Revista de la Universidad de México* 2 (octubre de 1964), 26-28.

[16] Carta de P. Cesáreo Remiro a José Romero (2 de agosto de 1953), AACM, caja 2.16.11, subrayado en el original.

[17] Carta de Antonio de Ibarrola a José Romero (4 de diciembre de 1953). Carta de José Villela, Raymundo Prieto, Antonio de Ibarrola, David Casares Nicolín y Felipe Gómez Mont a José Romero (17 de enero de 1953), AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

a publicar las censuras de la LMD en las páginas de su revista *Acción femenina* en 1952 (luego de interrumpir su difusión a mediados de los años treinta), al tiempo que algunas de sus colaboradoras incursionaron en artículos sobre el tema. Entre ellas se destacó Emma Ziegler, quien en los siguientes años sería protagonista de un cambio importante en la crítica católica de las representaciones cinematográficas.

El énfasis en la estrategia legal por parte de la LMD durante los años cincuenta profundizó el entrecruce con la administración pública. La búsqueda de acercamientos a lo largo de la década previa cristalizó en la cercanía con funcionarios como Ernesto Uruchurtu, subsecretario de Gobernación interesado en la moralización del cine en el álgido 1949 y luego Jefe del Departamento del Distrito Federal empeñado en imponer sus ideales de saneamiento y control social; Emma Ziegler, activista de la ACM, reconocía en privado que "cuando se han dado casos muy escandalosos se [ha] acudido al Regente de la ciudad y siempre ha puesto un remedio más o menos inmediato"; a propósito de su ratificación en el cargo en 1958, la Legión lo felicitó y aprovechó para alabar la "perseverancia que mucho le honra" en la tarea de garantizar que "el pueblo se divierta sanamente y estén a su alcance los pasatiempos".[18] La misma cercanía manifestaron por dos sucesivos directores de Cinematografía: José Lelo de Larrea (1952-1953) y Alfonso Cortina (1953-1955).

Según la prensa, con Lelo de Larrea la LMD había conseguido "llevar sus poderosos tentáculos al Gabinete de Gobernación", lo que seguramente contribuyó a la notable reducción de los temas prostibularios en la producción nacional a partir, precisamente, de 1952. Según describe el mismo Antonio de Ibarrola, gracias a su gestión, la Dirección de Cinematografía prohibió la exhibición de la película italiana *OK, Nerón* (Mario Soldati, 1951) –sainete ubicado en la Roma imperial que combinaba bailes modernos y atuendos ligeros para las esclavas del emperador–; cuando la distribuidora protestó por la censura y exigió la destitución de Larrea, la Legión envió un memorándum al secretario de Gobernación, "pidiéndole que no destituyera de su puesto al Lic. De Larrea, ya que lo único que había hecho era actuar con toda rectitud y de acuerdo con las leyes vigentes del país".[19]

Con el sucesor de Lelo de Larrea, Alfonso Cortina, la Legión se apresuró a ofrecer su colaboración estrecha. Todos los dirigentes de la organización asistieron a una comida con el flamante director de Cinematografía, realizada en el Casino Español. De Ibarrola narró que "luego de una larga e interesante conversación", Cortina les transmitió un mensaje oficial: "La Secretaría de Gobernación solicita la colaboración de la Legión Mexicana de la Decencia para la censura de películas en unión de representantes de diversas secretarías de Estado, la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros organismos". De Ibarrola consideró el resultado del encuentro como "un enorme paso en la historia de la Legión".[20]

[18] Carta de Emma Ziegler a Rosario Alcalá (3 de diciembre de 1959), AACM, caja 2.5.3. Carta de Jorge Núñez Prida y Felícitas Ziegler a Ernesto Uruchurtu (2 de diciembre de 1958), AACM, caja 2.16.11.
[19] Carta de Antonio de Ibarrola a José Romero (20 de julio de 1953), AACM, caja 2.16.11.
[20] Carta de De Ibarrola a Romero (25 de septiembre de 1953), AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

¿Influyó la Legión en la producción fílmica de la época? Seguramente las coincidencias fueron mayores a las discrepancias en torno a lo visible y lo no mostrable: así funcionaba el sistema censor. El grueso de la producción se ocupaba de temáticas mundanas, protagonizadas por personajes urbanos en conflictos familiares y románticos marcados por la pudibundez. Desde la década previa, la Legión había delineado qué tipo de cine, además del religioso, le parecía el adecuado para la visibilidad pública. *Cásate y verás* (Carlos Orellana, 1946) –una comedia de enredos con personajes burgueses, debidamente atendidos por mayordomos y trabajadoras domésticas, en líos matrimoniales correctamente solucionados al final– ocupó una posición destacada del boletín *Apreciaciones* y una descripción laudatoria:

> Sainete de género 'astrakan' neto. Si bien su argumento y desarrollos no son novedosos, hará pasar divertidos ratos, sobre todo en sus escenas finales. Nuestras sinceras felicitaciones a los autores, actores y directores de esta cinta que han sabido divertir al público sin maltratar a la moral, pues con la excepción de algunos pequeños lunares, puede ser vista por toda clase de público, si bien no la creemos propia para el infantil.[21]

Así fue la mayoría de la producción fílmica entre 1952 y 1955: poco novedosa e inocua para la moral. La LMD favoreció con clasificaciones A y B a cintas como *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), *Ella, Lucifer y yo* (Miguel Morayta, 1952), *Siete mujeres* (Juan Bustillo Oro, 1953), *Quiéreme porque me muero* (Chano Urueta, 1953), *Un divorcio* (Emilio Gómez Muriel, 1952), *Eugenia Grandet* (Gómez Muriel, 1952), *Ay, pena, penita pena* (Morayta, 1953), *El señor fotógrafo* (Miguel M. Delgado, 1952), *El monstruo resucitado* (Urueta, 1953), *Cuando me vaya* (Tito Davison, 1953) y *La rosa blanca* (Emilio Fernández, 1953), una selección del espectro genérico al que estaba dedicada la industria.[22]

Otra de las estrategias de la Legión y, sobre todo, de la Comisión Nacional para la Moralización del Ambiente resultó también muy efectiva. El departamento jurídico de la LMD permitió canalizar las posturas católicas a través de demandas amparadas en la legislación, de por sí restrictiva y deliberadamente plagada de ambigüedades que ahora podía decantarse hacia los intereses clericales; incluso la disputa legal permitió desarrollar otros ejercicios de presión para conseguir sus objetivos.

De Ibarrola, con instrucciones de José A. Romero, presentó querellas contra revistas procaces como *Vea*, *Pigal*, *Vodevil* y *Ja-Ja* y sensacionalistas como *Magazine de Policía*; contra la estación de televisión XHTV por transmitir avances de la película *Las cariñosas* (Fernando Cortes, 1953), "con escenas inadecuadas para menores"; contra los editores de calendarios con desnudos (por lo menos buscaron investigar quién los publicaba, pues tenían origen conocido); y montó una

[21] *Apreciaciones* (31 de agosto de 1946).
[22] "Cuidado con las películas", *Acción femenina* (junio de 1953; septiembre de 1953; octubre de 1953; noviembre de 1953; marzo de 1954; agosto de 1954; febrero de 1955).

Posgrado en Historiografía

Figura 1. Abel Quezada, "Especialidades", *Cine Mundial* (20 de junio de 1953).

aguerrida campaña contra la exhibición de *Cuarto de hotel* (Adolfo Fernández Bustamante, 1952).[23]

Cuarto de hotel cuenta la historia de un matrimonio provinciano emigrado a la capital que se hospeda, por error, en un hotel de paso; el protagonista sale a buscar al diputado de su región que le ha prometido darle trabajo, pero se topa con una novatada universitaria y resulta golpeado de gravedad. Como él no regresa, la esposa, abandonada y sin dinero, sufre un intento de violación por el dueño del hotel y termina vagando por las calles hasta encontrar trabajo de mesera, aunque luego es detenida por error con un grupo de prostitutas; el marido no logra encontrarla y se ocupa como mariachi hasta que es acusado falsamente de un robo. Finalmente, la pareja se reencuentra por coincidencia en la estación del tren: ambos quieren regresar al pueblo. Nada novedoso en la representación sensacionalista del tortuoso trayecto del campo a la ciudad, reiterativo en el cine mexicano. La única diferencia consistía en que el director de la cinta era, al mismo tiempo, el Jefe de la Oficina de Espectáculos Públicos del Distrito Federal; Fernández Bustamante filmó la película en noviembre de 1952, un mes antes de tomar el encargo en el Departamento del Distrito Federal. En marzo de 1953 la DGC dio trámite al permiso de exhibición y las objeciones del supervisor ("cruda por lo que se refiere a las escenas sexuales que presenta en los dos intentos de violación") impulsaron un permiso sólo para adultos.[24] No obstante, la película se enlató varios meses, dando margen al despliegue de la LMD.

En julio, De Ibarrola dirigió una carta colectiva a la DGC y un telegrama urgente al secretario de Gobernación. En la misiva solicitaba "que se retire, no se conceda o se cancele la autorización para exhibir la película" por mostrar, en los avances ya en exhibición, "en presencia de niños,

[23] De Ibarrola a José Romero (13 de noviembre de 1953). De Ibarrola a Romero (23 de noviembre de 1953). De Ibarrola a Romero (7 de diciembre de 1953). De Ibarrola a Romero (22 de octubre de 1952), AACM, caja 2.16.11. Pérez Rosales, 107-108. Zermeño, "La Iglesia, el cine y la cuestión moral", 177.

[24] Informe de Supervisión Cinematográfica, *Cuarto de hotel*, firma ilegible (5 de marzo de 1953). Autorización para exhibición comercial núm. 17268, firmado por José Lelo de Larrea (6 de marzo de 1953), DGC-Segob.

Posgrado en Historiografía

señoritas y señoras decentes", "las más brutales pasiones", "los apetitos más groseros y "la más repugnante sensualidad". Su escándalo, más que la supuesta inmoralidad, eran los efectos imaginados en el público: "[p]ocos espectadores sentirán repulsión y asco; los más aprenderán lo que no debieron saber y no serán pocos a quienes esas escenas les enciendan los sentidos y los lleven al vicio". Por último, De Ibarrola personalizaba su objeción política: "se usa prominentemente el nombre de un alto funcionario, encargado de impedir la licencia en los espectáculos para darle aspecto de decencia y moralidad a lo que no lo tiene". La Legión buscaba amplificar su condena moral cotidiana aprovechando que una autoridad estaba involucrada en la representación inmoral. Por otro lado, también podría estar buscando una negociación en torno a su agenda moralizante en el ámbito administrativo del *Güero* Fernández Bustamante;[25] la prensa de la época daba cuenta de la presión constante de la Legión sobre el funcionario (Figura 1). Uno de los temas álgidos entre la Legión y la oficina dirigida por Fernández Bustamante era la exigencia de clausurar el Teatro Tívoli, demanda presentada directamente por De Ibarrola en julio de 1953, en medio del conflicto por la película.[26]

En respuesta a la presión, la DGC convocó a cuatro de sus censores para hacer una segunda revisión de la película. Ratificaron la autorización para adultos, pero enlistaron una serie de cortes, entre otros: "la expresión, en boca del dueño del hotel, preguntando '¿Un rato o toda la noche?', debe cortarse diciendo únicamente 'Toda la noche'"; "la alusión a los estudiantes, afirmando que sería preferible que fueran perros de verdad, debe ser suprimida"; "en la escena del hotel, al estar comprando ropa para 'Consuelo', se queda mirando los senos descubiertos de un maniquí, al mismo tiempo que acaricia la pierna de pasta de las que sirven para exhibir medias de mujer, quitar las miradas al maniquí; "en la sección médica, quitar la palabra 'librito' en el momento en que una de las prostitutas va a ser sometida a reconocimiento médico".[27] La película se estrenó finalmente el 13 de agosto; pese a los cambios, la censura de la LMD la clasificó C-2.

Este tipo de intromisiones de la Legión, convenidas y apoyadas por las instancias estatales de censura, significaron un paso triunfal, sí, que sin embargo acusó su propio desgaste. El personaje del "censor" terminó por delinear sus características esenciales, enunciadas una década después por Monsiváis: "A través de su expresión natural, las tijeras, defiende el derecho y los deseos confesos de un grupo social que intenta vivir un mundo de apariencias"; su misión es "preservar en el cine la experiencia, la mundanidad de un Caballero de Colón de Monterrey, un masón de

[25] Carta de Antonio de Ibarrola a la Dirección General de Cinematografía (31 de julio de 1953), DGC-Segob; las firmas de la carta ocupan seis hojas. Telegrama de De Ibarrola a Ángel Carvajal (31 de julio de 1953); en el telegrama, el abogado decía hablar "a nombre más dos millones socios" del "Congreso Nacional de Moralización". El "pánico moral" y la acciones de moralización contra los hoteles "de paso" aportan también a las posibles motivaciones de la LMD para polemizar con la película citada. Cf. Sara Minerva Luna Elizarrarás, "Heterotopías de la decencia. Los hoteles de paso en la ciudad de México a mediados del siglo XX (1952-1966)", *Secuencia*, núm. 114 (septiembre-diciembre de 2022), 15-17. De Ibarrola a Romero (20 de julio de 1953), AACM, caja 2.16.11. Gabriela Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México. 1940-1950* (México: Secretaría de Cultura, INAH, 2016), 35-37.

[26] Figura tomada de Pulido Llano, 37.

[27] Informe de Supervisión Cinematográfica, firmado por Casimiro Valladares, Marco Antonio Millán, Salvador López de Ortigosa y Aurelio Vieyra (11 de agosto de 1953), DGC-Segob.

Posgrado en Historiografía

Fresnillo, Zacatecas, un izquierdista de Querétaro, un jefe bancario de la colonia Roma, un funcionario del Pedregal. El censor encarna el punto de vista, el saber mirar de la clase media mexicana".[28]

El descrédito de la censura en México también era un eco de la discusión que estaba teniendo lugar en Estados Unidos, donde la omnipotencia de la Production Code Administration estaba siendo severamente cuestionada e, incluso, amenazada por una serie de sentencias legales que ampliaban al cine la protección contra la censura. En una de ellas, el Tribunal Supremo consideró que palabras como "inmoral" o "indecente" –argumentos incontrovertibles de la censura clerical– eran "vagas e imprecisas" y que no podían utilizarse para justificar, por sí solas, la prohibición de exhibir ciertas películas.[29]

Dos cintas de la época intentan delinear, con estrategias opuestas, la hipocresía esencial del moralista. *El casto Susano* (Joaquín Pardave, 1952) es un sainete que presenta a un provinciano, "hombre honrado y limpio que todo el pueblo admira", "jefe del patronato" y "fiel consejero de todos los matrimonios del pueblo", que a escondidas espía a sus vecinas con un telescopio y se escapa a la ciudad para intentar seducir *vedettes*; la sucesión de situaciones cómicas deriva de los desfases entre una supuesta honorabilidad provinciana y el cínico hedonismo urbano, gozoso aun a escondidas. Y *Él* (Luis Buñuel, 1952), melodrama rotundo sobre los celos patológicos de un respetado y recalcitrante Caballero de Colón que somete a su esposa a todo tipo de vejaciones, creyendo ver traición e inmoralidad en cada una de sus acciones. El trastornado protagonista sufre frente a una realidad que se resiste a sus esquemas y sólo encuentra sosiego al retirarse a un monasterio (Figura 2). Ambas películas fueron clasificadas C-1 por la Legión.

Figura 2. Representaciones del moralista por el cine mexicano de los años cincuenta. *El casto Susano* espía a sus vecinas desde su azotea, mientras que el íntegro Caballero de Colón Francisco Galván, en *Él*, hace gala de su respetabilidad pública mientras en su vida privada se desliza en la espiral de la psicosis.

En 1955 la Legión y la Comisión Nacional de Moralización del Ambiente enfrentaron un duro golpe desde el cine, que parecía ya completamente sometido al ideal católico de moralidad. La autorización de una serie de siete películas de "desnudos artísticos" resquebrajó la alianza informal entre los censores estatales y los clericales. Y al parecer ésa era la intención desde el

[28] Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", 27.
[29] Gregory Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid: Cambridge University Press, 1999), 218-223.

Estado, en un duelo soterrado con una jerarquía particularmente concentrada en recuperar su posición crítica frente al proyecto político liberal y en incidir en la disputa electoral de 1955.[30] A la conjetura abona el dato de que Alfonso Cortina, vínculo directo con la LMD, había dejado la Dirección de Cinematografía unos días antes de la autorización de la primera de la serie, *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado), en febrero de 1955. Luego, en abril, se autorizó el rodaje de *El seductor* (Chano Urueta) y después los de *La ilegítima* (Urueta) y *La virtud desnuda* (José Díaz Morales), en junio, y, en noviembre, el de *Esposas infieles* (Díaz Morales), todas producidas por Guillermo o Pedro Calderón. Los documentos de supervisión de los guiones mencionan los desnudos sin ningún conflicto. Por ejemplo, el dictamen de *La ilegítima*, remitido en un oficio firmado por Aurelio Vieyra –jefe de supervisión, a cargo de la Dirección tras la renuncia de Cortina– es elocuente: "No tengo observaciones en cuanto a escenas que debieran suprimirse o atenuarse, pues aun las que se refieren a desnudos están tratadas en discusión y limpieza [sic]"; incluso sugiere que puede autorizarse "para jóvenes y adultos".[31] En todos los casos, el argumento esgrimido por la productora para defender sus películas era que los desnudos no podían ser prohibidos pues tenían motivación artística, otra discusión legal que estaba teniendo lugar en Estados Unidos, con resonancias transnacionales;[32] los productores también tenían en la mira una potencial distribución en Estados Unidos.

La fuerza del deseo se estrenó el 22 de julio de 1955; para octubre, previsiblemente, la LMD ya se había "levantado en armas" contra la autorización de las cuatro primeras películas producidas por los Calderón y exigió a la Procuraduría General de la República que se detuvieran sus proyecciones y se forzara a la Dirección de Cinematografía a "revisar las acusaciones de que las películas son inmorales y no aptas para la exhibición pública". También denunciaban que las fotos fijas de las películas, e incluso fotogramas cortados por los censores, estaban siendo "traficadas por vendedores de postales pornográficas" (Figura 3). Tras el revuelo levantado, en

[30] Blancarte, 151-155.

[31] Dirección General de Cinematografía, "La ilegítima", dictamen de guion técnico, sin firma (16 de junio de 1955), 7, PVAC, Col. Calderón. Además de la coincidencia de que toda la serie fue obra de los mismos productores, el lenguaje de los dictámenes hace pensar en un acuerdo previo para autorizar estas películas. En el dictamen de la primera de la serie el censor inicia indicando que se presentó el guion "sin mencionar al autor del mismo ni de la casa productora que lo envío"; más adelante se concentra en destacar la "gran fuerza dramática" y "el asunto profundamente humano y logrado", y minimiza las escenas de desnudos, como si fueran algo común; al final aclara: "por supuesto esta es una simple indicación del suscrito, que en forma alguna debe considerarse como una resolución definitiva, toda vez que son los señores supervisores de la Dirección General de Cinematografía los únicos facultados para hacer la clasificación de las cintas terminadas". "Sin mirar atrás", dictamen de guion técnico, sin firma (2 de febrero de 1955), PVAC. Otro dictamen de la DGC, en este caso de la ya filmada *La virtud desnuda*, luego de considerar que debía prohibirse, alude a una "nueva política del Gobierno" para apoyar al cine mexicano. Informe de supervisión cinematográfica, firmado por Luis Antonio Camargo, sin fecha, DGC-Segob.

[32] En 1955, una resolución de la Corte de Apelaciones del Estado de Nueva York determinó que mostrar desnudos no implica, por sí mismo, obscenidad; la película que motivó la sentencia era *Garden of Eden* (Max Nosseck, 1954), historia de una familia en conflicto que, por una avería mecánica, debe quedarse unos días en una comunidad nudista; la cámara mostraba en planos lejanos a familias tomando el sol, jugando voleibol o nadando desnudas, cuidándose de no mostrar genitales. La sentencia de la corte neoyorquina fue replicada por otras jurisdicciones, con el mismo argumento: "la desnudez en el arte es lo opuesto a la obscenidad". Jon Lewis, *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry (Nueva York: New York University Press, 2000), 200.* "Jury Clears 'Garden' of Obscenity Charges", *Motion Picture Exhibitor* (12 de octubre de 1955), 37.

Posgrado en Historiografía

1956 "la censura prohibió terminantemente la hechura de películas de desnudos"; el productor Guillermo Calderón aprovechó para destacar sus obras ante sus potenciales clientes internacionales: "Así pues, éstas son de las únicas que existen en México".[33]

Figura 3. Ana Luisa Peluffo en pose "artística". Foto fija de *La fuerza del deseo*.

La molestia de De Ibarrola era palpable en otra protesta de ese mismo año, en este caso en contra de un programa de televisión: en un oficio dirigido a la Secretaría de Comunicaciones se quejó por la participación, en un programa de la cerveza Carta Blanca en el canal 2, de Silvia Pinal que ejecutó un "baile sensual, con contorsiones escandalosas, en una palabra de lo más asquero[so]".[34]

No conozco fuentes que indiquen cuándo concluyó formalmente la cruzada legal de Antonio de Ibarrola y la Comisión Nacional de Moralización del Ambiente. Los últimos documentos con informes de sus avances corresponden a 1955; antes, en varias misivas entre el abogado y Romero, se aprecia un permanente estira y afloja en torno a las dificultades económicas para sostener la oficina.[35] Para 1957 había desaparecido del organigrama de la LMD.

Además del juego de fuerzas al interior del sistema censor, el puñado de películas de "desnudos artísticos" revela hasta qué punto estaba cambiando el público y el conjunto de valores de la clase media capitalina en la época. Emilio García Riera, para entonces un joven espectador, da testimonio, al reseñar *La Diana cazadora*, de su propia fascinación, que equipara desnudos y modernidad:

> "Ahí les dejo la estatua", parece decir al final de este melodrama Ana Luisa Peluffo a Roberto Cañedo y a los espectadores que ya no la verán desnuda por largo tiempo, pues la Dirección de Cinematografía podrá prohibirles a los Calderón nuevas exhibiciones audaces de la dama, pero no tapar a la Diana cincelada que adorna una de las glorietas del paseo de la Reforma […]. Davison jugó con el voyeurismo de los espectadores (incluido el mío, pa' que es más que la verdad); en la

[33] "Semi-Nude Sirens in Recent Mex Pix Lead to Tighter Censorship", *Variety* (26 de octubre de 1955), 2. Carta de Guillermo Calderón a Harvey Pergament (28 de abril de 1958), PVAC.
[34] Oficio de Antonio de Ibarrola a Luis Arteaga (31 de octubre de 1955), AACM, caja 2.16.11.
[35] "Si se cortaran inopinadamente los ingresos, el Departamento se expone a desaparecer y sería extraordinariamente difícil volverlo a formar". De Ibarrola a Romero (16 de septiembre de 1953), AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

> primera entrevista de Peluffo con Cañedo, ella hacía ademán de desvestirse, pero nos dejaba frustrados a todos, pues su *strip tease* era en dos tiempos y exigía una cierta paciencia.[36]

El saldo de la colaboración censora no fue positivo, por lo menos no dentro de los marcos utópicos del radicalismo de la Legión y del catolicismo integralista. La secularización de las costumbres mantuvo su profundo proceso de cambio y la influencia católica en los públicos cinematográficos fue más bien marginal. Como señala Blancarte, "si acaso los católicos seguían las indicaciones de la Legión, esto se hacía en sentido positivo y nunca en el negativo"; difícilmente el público se abstuvo de ver la película de su interés por la prohibición moral.[37]

En la segunda mitad de los años cincuenta, incluso en la Iglesia comenzaba a gestarse un cierto afán por contemporizar en materia cinematográfica. A la Legión Mexicana de la Decencia comenzó a pesarle su propio anacronismo y muy pronto se convirtió en un estorbo para la nueva estrategia clerical para incidir en lo visible y lo no mostrable en las representaciones mediales.

Nuevos horizontes censores

Para 1957, la Legión había renovado su consejo directivo. La presidencia honoraria recayó en el Ing. Guillermo Orozco Sánchez, también líder máximo de los Caballeros de Colón, y Jorge Núñez Prida, otro veterano de la orden seglar y colaborador cercano del difunto Traslosheros, fue nombrado presidente.[38] La dominación de la vieja guardia, sin embargo, no fue total, pues en la secretaría general se colocó Felícitas Ziegler, miembro de la Unión Femenina Católica Mexicana, y como asistente eclesiástico se mantuvo el todavía poderoso jesuita José Antonio Romero.

Las hermanas Felícitas y Emma Ziegler Díaz-Barriga (originarias de Puebla, hijas del inmigrante alemán Federico Ziegler-Weller y de Felícitas Díaz-Barriga Guarneros) se formaron en la Juventud Católica Femenina Mexicana y en los años cuarenta comenzaron a escalar en las estructuras de la UFCM y la ACM. Mientras Felícitas se concentró en tareas adminitrativas, Emma mostró capacidades de liderazgo y desarrolló interés en la representación de los católicos "en todos los espacios de entretenimiento".[39] Se interesó en la difusión cinematográfica, con un enfoque novedoso y claramente influido por la cinefilia que comenzaba a expandirse en México desde principios de los años cincuenta. Su visión y su capacidad de negociación, así como los vientos de cambio en el catolicismo preconciliar, fueron determinantes en el cambio de timón de la actitud de la Iglesia mexicana frente al cine.

---

[36] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 8 (México: Universidad de Guadalajara, Conaculta, 1993), 230.
[37] Blancarte, 129.
[38] Nuñez Prida (1891-1985) era ingeniero de profesión y fue compañero de Traslosheros en la fundación de los Boy Scouts en México y en el organigrama de la LMD en los años cuarenta.
[39] Emma Ziegler, "Ha muerto uno de nuestros asistentes", *Juventud* (enero de 1969), citado por Jaime M. Pensado, *Love and Despair. How Catholic Activism Shaped Politics and the Contraculture in Modern Mexico* [ebook] (Oakland: University of California Press, 2023), 51.

Posgrado en Historiografía

Emma alcanzó la dirección de la JCFM en 1944 y se involucró en el voluntariado social concentrado en el apoyo a la población europea afectada por la guerra. En 1950 le fue encomendada la vinculación internacional de la organización, encargo que le permitió viajar por varios países. En Cuba desarrolló un vínculo importante con América Penichet, fundadora del Centro Católico de Orientación Cinematográfica en 1946, quien la involucró con el cine y alimentó su propia cinefilia.[40]

En enero de 1957 se realizó, en La Habana, el Congreso Mundial de la OCIC, con participación de delegaciones de 31 países. La Acción Católica Mexicana, con anuencia de la LMD, decidió enviar a un dirigente interno "que pudiese dedicarse al Apostolado del Cine" para que se acercara a "los trabajos que se realizan en el campo del cine en otros países" y para "que aprovechase la oportunidad para establecer relaciones con los dirigentes católicos del mundo entero". La representante fue Emma Ziegler, que ya era secretaria nacional de la ACM. Un año antes, motivada por Penichet, Ziegler buscó un acercamiento con Núñez Prida para colaborar en la misión de la LMD; fruto de ese contacto, André Ruszkowski y otros directivos de la OCIC visitaron México por primera vez para asistir a una Semana Cultural del Cine convocada por la Legión.[41]

Los planteamientos del Congreso de la OCIC marcaron el viraje de la postura eclesial respecto al cine y, sobre todo, el avance de los sectores progresistas católicos; el mensaje papal, por ejemplo, recomendaba "ampliar la apreciación de las películas entre los católicos por medio de una instrucción teórica y práctica". Este cambio fue la culminación de un proceso en marcha desde el inicio de la década. En 1948, André Ruzkowski, intelectual católico y presidente de la OCIC, hizo una gira por Sudamérica en la que dictó conferencias "para alertar de los peligros del marxismo" y presentó la *Revista Internacional de Cine*, publicación de la OCIC que comenzó a circular en ese año en español. Esa visita dio inició a un largo trabajo de expansión en Latinoamérica: en 1951 se organizó en Montevideo, Uruguay, un congreso latinoamericano de la OCIC, y luego se estableció una oficina regional con sede en Lima, Perú, con apoyo de Penichet, ya nombrada vicepresidenta para Latinoamérica. Para Ruzkowski, "América Latina

[40] Pensado [ebook], 51-52. El Centro Católico de Orientación Cinematográfica, fundado en La Habana en 1946 y dirigido desde entonces y hasta 1959 por Penichet, resultó un proyecto innovador y un modelo a seguir para las organizaciones católicas latinoamericanas. Fue muy importante el impulso inicial de André Ruzkowski, secretario de la OCIC, que en 1948 impartió cursos a los activistas católicos cubanos para el desarrollo de cine-debates; el cine-club del CCOC, que durante el liderazgo de Penichet se expandió a decenas de ciudades cubanas, fue tan relevante que logró trascender al periodo revolucionario y se mantenía en activo hasta la década pasada. Estela Martínez, "Breve historia de un cineclub católico, en el cual la familia siempre tiene un lugar", *Amor y vida* (enero-marzo 2010) [web]. https://www.arquidiocesisdelahabana.org/contens/publica/amorvida/a%20y%20v%201-2010/pdf/cineclub.pdf

[41] Pensado, 60. La Semana Cultural del Cine se llevó a cabo en la ciudad de México del 14 al 19 de enero de 1957, aprovechando el viaje de la plana mayor de la OCIC para el Congreso que se realizó en La Habana unos días después.

Posgrado en Historiografía

estaba en las garras de un analfabetismo rampante en lo que al cine se refiere", por lo que era urgente, más que proscribirlo, "contribuir a la elevación cultural y espiritual de la audiencia".[42]

A partir de los acuerdos de la reunión de La Habana, en mayo siguiente se fundó en México un Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío XI (CCOC), bajo la dirección de Emma Ziegler. Siguiendo el ejemplo cubano, el objetivo era "la formación de dirigentes que se dediquen a este apostolado como directores de cine-clubs, censores, críticos de cine, etc., e ir impartiendo una sólida cultura cinematográfica a los miembros de la ACM que los capacite a defenderse frente a los problemas de la pantalla mediante un análisis concienzudo de la película". Entre las actividades que proponía a corto plazo estaban: "breves cursillos los fines de semana en ciudades no muy alejadas de la capital así como sesiones de cine-club y si es posible a fines de año, la organización de un Curso Nacional de Dirigentes para el apostolado del Cine".[43]

Para Ziegler era importante "aprovechar las buenas relaciones que tenemos ahora con la Legión Mexicana de la Decencia, para irnos infiltrando", de manera de poder incidir en la formación de sus censores, "ineficientes" desde su perspectiva. Le preocupaba en particular su mala imagen: "se comienzan a oír críticas muy duras a la Legión y lo poco que se ha ganado se pierde fácilmente".[44] La nueva estrategia de la ACM se vio reforzada por la encíclica *Miranda Prorsus*, de septiembre de 1957, que enfatizaba la necesidad de contar para la clasificación moral de las películas con una "comisión de revisión" con "estudios apropiados".[45]

Así, el CCOC de Ziegler comenzó a desarrollar un interesante trabajo de base, centrado en la organización de un cine-club que formara líderes cinéfilos que luego replicaran la experiencia en los comités diocesanos del país. El cineclubismo fue la forma primaria de expresión de lo que se dio en llamar cinefilia desde finales de los cuarenta entre los jóvenes franceses: lugares para conocer y discutir sobre y a partir del cine. Entre la juventud de los sectores medios en la ciudad de México eran frecuentados el Cine Club de México, organizado por el Instituto Francés de América Latina desde 1950, y poco después los auspiciados por la UNAM que se multiplicaron a lo largo de la década en las diferentes escuelas y facultades. Los cineclubes eran los espacios de iniciación y de formación en el conocimiento de la *cultura cinematográfica* (un concepto tan mudable y sujeto a tendencias como prejuiciado por la identidad misma de las voces que lo fueron construyendo a lo largo de los siguientes años).[46]

---

[42] Valentina Torres Septién, "Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica: 1953-1965", *Historia y Grafía*, núm. 16 (2001), 131. Ruzkowski, citado por Pensado, 56 [ebook]

[43] "Informe de las actividades del Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío XI" (1957), AACM, caja 2.5.3.

[44] Carta de Ziegler a América Penichet (29 de octubre de 1957), citado por Torres Septién, "Los fantasmas", 118-119.

[45] Pío XII, *Carta encíclica Miranda Prorsus sobre el cine, la radio y la televisión* (8 de septiembre de 1957), https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hfp-xiienc08091957miranda-prorsus.html#ftnref38

[46] El IFAL fue una institución fundada por el gobierno de la Francia Libre en plena guerra y luego se integró como parte de la estrategia diplomática francesa de la posguerra encaminada a restaurar el prestigio cultural francés y, en el caso del cine-club, a apuntalar el consumo de su propia producción fílmica en Latinoamérica, Rielle Navitski,

Posgrado en Historiografía

Para el joven e influyente crítico francés André Bazin, la cinefilia era el "arte total de ver películas";[47] la idea de considerar un arte en sí mismo a cierta forma de mirar provocó una revolución en el cine, cuyas reverberaciones alcanzaron incluso a la Iglesia. De alguna manera era la idea que había propuesto el incomprendido Brambila en la hojita de *Apreciaciones* quince años atrás: existe más de una forma de mirar y en esa diversidad se consuman los significados, también múltiples, de cualquier producto medial.

El cine-club inició en marzo de 1957 (como preparación para la fundación del CCOC) con la proyección de la película *La sospechosa* (Alberto Gout, 1954), con un debate posterior "a cargo del Sr. José Audiffred, maestro de la Escuela de Periodismo de la Junta Central de la ACM"; la intención era integrar a jóvenes laicos, ilustrados desde una perspectiva moderna, que se venían formando en los centros educativos católicos, como la Escuela de Periodismo o la Universidad Iberoamericana. En su informe de finales del año, se destacó que las activistas de la JCFM eran "las que han mostrado mayor interés en trabajar en el campo del apostolado del cine", otra señal de los nuevos vientos preconciliares y, sobre todo, de los ya inapelables saldos de la modernidad.

Las revistas católicas se concentraron desde 1957 a la publicación de artículos encaminados a "aprender a ver cine" y el CCOC a promover la organización de cine-clubs en los centros diocesanos del interior del país, proponiendo los servicios de la distribuidora Alba para la provisión de películas.[48] En su cine-club lo mismo proyectaban cine nacional –como *La fe en Dios* (Raúl de Anda, 1949), *La ciudad de los niños* (Gilberto Martínez Solares, 1956), *Miércoles de ceniza* (Roberto Gavaldón, 1958), *Tu hijo debe nacer* (Alejandro Galindo, 1956) y *El derecho a la vida* (Mauricio de la Serna, 1958)– que algunos de los estrenos del cine internacional, como *Doce hombres en pugna* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) y *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir,* Jules Dassin, 1957). A partir de las sesiones del cine-club se preparaban fichas filmográficas de cada título en las que se abundaba sobre tres grandes rubros: "examen crítico del guion", "examen técnico artístico cinematográfico" y, finalmente, una "síntesis total" que concluía con una clasificación derivada de todo la revisión previa.[49] Las fichas se ponían luego a disposición de los centros diocesanos, de manera que fueran guías para la proyección de las películas en cada cine-club.

Como a principios de la década anterior, algunos productores de cine estrecharon lazos con esta nueva faceta censora del catolicismo. El reencuentro se dio en una situación muy distinta, eso sí: el cine mexicano en crisis apelaba a la religión en un intento por recuperar al público de los sectores medios. Así, por ejemplo, los productores de *Tu hijo debe nacer*, *El derecho a la vida*, *Cuando*

Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965 (Oakland: University of California Press, 2023), 61.

47 Citado por Antoine de Baecque y Thierry Frémaux, "La cinéphilie ou l'invention d'une culture", en *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, núm. 46 (abril-junio de 1995), p. 134.

48 Manuel Gómez, "Aprendamos a ver cine", *Acción femenina* (noviembre de 1957), 9. Según el citado "Informe" (1957), los artículos sobre cine preparados por el CCOC se publicaban en varias revistas que, en conjunto, sumaban 50 mil ejemplares mensuales, AACM, caja 2.5.3.

49 "Ficha filmográfica. *La fe en Dios*", documento sin fecha (c. 1957), AACM, caja 2.5.3.

Posgrado en Historiografía

México canta (Julián Soler, 1956), *La sonrisa de la virgen* (Roberto Rodríguez, 1957) y *Yo pecador* (Alfonso Corona Blake, 1959) invitaron a la LMD y la CCOC a exhibiciones privadas previas a su estreno; en todos los casos recibieron menciones positivas en las secciones de cine de las revistas católicas (ya unificadas y a cargo de la CCOC) y clasificaciones favorables de la LMD que a menudo fueron presumidas en las campañas publicitarias (Figura 4). Directores como Emilio Gómez Muriel y Julián Soler participaron en varias ocasiones en actividades organizadas por el CCOC y la LMD.

Figura 4. Inserción publicitaria de *Yo pecador*, *El Universal* (13 de diciembre de 1959).

El caso de *Tu hijo debe nacer* muestra algunas aristas de interés en este complejo entramado al interior de la esfera pública. La película es un melodrama sobre el aborto en casos de riesgo para la vida de la madre y los dilemas que implica. Una mujer, madre de dos hijos en el seno de una familia acomodada, es diagnosticada con un soplo en el corazón al tiempo que descubre un tercer embarazo; a pesar de que la indicación médica es interrumpir la gestación, ella opta por el consejo de un antiguo pretendiente convertido en sacerdote: "Tu religión prohíbe hacer *eso* en todos los casos […] porque además de matar un cuerpo, matas un alma. Un alma engendrada que muere sin bautizar no puede alcanzar a Dios". El fundamentalismo de la postura clerical, guía moral del relato y de la protagonista, debía tener un contrapunto ético al final, con la muerte materna durante el parto. Los reparos de la Dirección de Cinematografía, que retrasaron por más de un año el permiso de exhibición, impulsaron al productor Gregorio Walerstein a una modificación sencilla pero sustancial: la madre se salva milagrosamente en el último minuto. Transformada en cinta edificante, Walerstein buscó el aval católico previo a su estreno y lo recibió en la columna de Emma Ziegler: "Estamos ciertos que esta película hará mucho bien en nuestra patria y otros países, a las mujeres que no se enfrentan con valor y verdaderos principios cristianos, a lo que la Providencia les tenga reservado en su nobilísima misión de madres". Mejor todavía, la apuesta fue redituable en la taquilla nacional e, incluso, internacional, luego de que la película fuera enviada al Festival de Venecia.[50] En este caso, censura estatal y católica muestran su operación conjunta, su calidad de sistema de poder que regula el ámbito social en que es posible representar e, incluso, interpretar ciertos significados, y otros no. En su actuar, el sistema censor delimita y fortalece los márgenes de un "sentido común", aludiendo lo excluido pero sin acercarse demasiado, bajo riesgo de trascender los límites.[51] *Tu hijo debe nacer* gira en torno al aborto, pero

[50] Emma Ziegler, "Chispazos", *Acción femenina* (octubre de 1957), 10, La LMD la clasificó B-1. Francisco Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (México: UNAM, 2015), 257-258.
[51] Cf. Butler, 224-230.

Posgrado en Historiografía

tal palabra no es pronunciada una sola vez en la película; su adecuación a los dictados del sistema censor fue retribuido con una visibilidad mayor y, por ende, con beneficios económicos.

Tampoco se renunció a la estrategia de la protesta contra las películas consideradas inmorales, aunque sin la estridencia de las campañas públicas de antaño. La exhibición de *Dios no lo quiera* (Tulio Demicheli, 1956) –un melodrama arrabalero que justificaba el divorcio como forma de evadirse de un matrimonio violento– provocó una "enérgica protesta" contra la Dirección de Cinematografía expresada en un telegrama.[52]

Sin embargo, la mayor relevancia del trabajo del CCOC fue interna: el desplazamiento del integralismo del control hegemónico del tema cinematográfico dentro del activismo católico. En 1957, en un artículo de la revista *Acción femenina*, el presbítero Faustino Cervantes Ibarrola (antiguo censor de la distribuidora Alba y ahora asesor eclesiástico de las actividades del CCOC) se lanzó contra los que juzgan al cine desde "un ángulo exclusivamente moral". Su alusión podría verse como el inicio de un debate con la LMD a propósito de sus anquilosadas posturas:

> El cine es un fenómeno cultural que para ser comprendido, exige a su vez cultura, y la cultura exige criterio, es decir, capacidad de relacionar lo ideal con lo concreto, lo abstracto con lo real, lo sobrenatural, con lo natural; así como su capacidad, esa tan rara capacidad, de justipreciar, de separar, de distinguir lo delicado de lo trivial, lo valioso de lo banal, lo artístico de lo chabacano, el bien del mal […]. Pero hay algo que debe quedar ya desde aquí categóricamente asentado; por muchos aspectos que puedan ser indicados en el cine, es éste por encima de todo esencialmente diversión. Y con este criterio debe ser ante todo juzgado. Perder de vista esta capital verdad equivale a valorizar un reloj por la precisión con que nos indica el norte.[53]

La presión sobre la Legión y sus intentos por actualizar sus criterios pueden ejemplificarse con dos películas: *Miércoles de ceniza* y *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958). La producción de Walerstein *Miércoles de ceniza*, adaptación de una obra de teatro de Luis G. Basurto, cuenta la historia de Victoria, una mujer violada en su juventud por un sacerdote; años después, en plena guerra cristera, es dueña de un burdel, fustiga la hipocresía de curas y monjas, y hace las veces de espía del gobierno en contra de los católicos levantados. A manera de prólogo, una voz en *off* –al gusto de la censura de la Dirección de Cinematografía– hace comentarios conciliadores, en un intento por despolitizar la memoria colectiva, e indica la interpretación que debe tener la película:

> La violencia que desde hacía tiempo ensombrecía a la nación llegó a esta iglesia precisamente en un miércoles de ceniza. Diferencias de criterio entre organismos oficiales y eclesiásticos exaltaron las pasiones, cubriendo de sangre fraterna el territorio nacional. El tiempo, mitigando odios y rencores, dejó extinguir el fuego y sobre las cenizas levantó una nueva era de paz. Nuestra historia se ha servido, simplemente, de esta época como vehículo propicio al planeamiento del drama que se desarrolla entre un hombre y una mujer, colocados frente a frente en dos mundos antagónicos.

[52] Telegrama de Manuel Esteban Cal y Mayor a Jorge Ferretis (29 de mayo de 1957), AACM, caja 2.5.3.
[53] Faustino Cervantes Ibarrola, "Cine y moral", *Acción femenina* (octubre de 1957), 8.

Posgrado en Historiografía

En contraposición a Victoria, el médico Federico atiende a un general cristero, sirve de enlace con los activistas de una liga de defensa religiosa (referencia a la Liga Nacional de Defensa de la Libertad Religiosa) y salva la vida a un militar federal herido por los cristeros. "Un católico comprensivo, humano, casi tierno, y que no se asusta […] hay en él una mezcla extraña de inocencia y sabiduría, como si fuera joven y viejo al mismo tiempo", según la descripción de Victoria, súbitamente enamorada. La rencorosa Victoria vive atormentada y encuentra en la pasión por el médico una señal de redención ("me he prostituido por dinero, por ambición de poder", "casas de juego, tráfico de drogas, chantaje, trata de blancas, todo lo he hecho", se lamenta. "Ha hecho más, algo más grave, se ha dejado ganar por el odio en un mundo abierto al amor", la consuela Federico). Ayuda a liberarlo cuando lo detienen por su apoyo a los cristeros y le confiesa su amor, pero éste le indica una penitencia –"es necesario que usted sufra, que sienta definitivamente en la entraña como un hierro candente el horror de lo que ha sido su vida"– y la exhorta a olvidar el abuso sexual sufrido: "La Iglesia no la forma un hombre, ni siquiera una época, es de todos y para siempre". Sorpresivamente le revela que es sacerdote; a pesar de sus intentos por seducirlo, él se resiste: "el amor que yo siento por usted está hecho de comprensión y de ternura que son reflejo de Dios". Ella, finalmente, confiesa: "tengo vergüenza de mi cuerpo y de mi alma".

Panfletaria y estridente, *Miércoles de ceniza* traza un relato moral que se nutre de una larga tradición melodramática de prostitutas culposas y redimibles, con un trasfondo confesional para dar mayor rotundidad a la obvia moraleja reciclada por casi treinta años por el cine mexicano. Al mismo tiempo, la representación medial sirve como metáfora del equilibrio entre la utopía del integralismo católico y el proyecto de modernidad liberal: a la primera le enaltece una superioridad moral que, cuando más, puede aspirar al reconocimiento; al otro, en cambio, le corresponde aceptar el origen pecaminoso de su triunfo y vivirlo con culpa, con certeza de su incapacidad de perfección.

La LMD clasificó B-2 la película, lo que generó polémica, como había pasado antes con el caso de *Muchachas de uniforme*. Emma Ziegler defendió la clasificación:

> […] [H]an llegado a nuestros oídos, muchas y muy diversas opiniones, así como también algunas críticas de la clasificación en B-2, que le diera la Legión Mexicana de la Decencia. […] El argumento se sitúa en una época de convulsiones hondas, que si algunos aún recuerdan, otros no alcanzarán a entender correctamente […]. Se desenvuelve en la realización de la cinta un episodio verosímil, que no hay que pensar que le haga injusticia o mal, a nadie. […] Lo que conceptuamos que ha chocado con el modo de pensar de muchos de los espectadores, es el hecho de que se nos exponga una gran falta en un sacerdote, quien no hemos de olvidar, que como todo hombre, tiene sus debilidades inherentes a su naturaleza humana. Sin embargo, este sacerdote cayó, pero en el acto se arrepintió y se levantó […]. En esta película se nos muestra además a otro sacerdote, abnegado, prudente y digno, quien logra encaminar los pasos de esa pobre mujer caída, en gran parte por la falta de un sacerdote, sin olvidar que en ella habían influido hechos de su vida de familia. […] La dirección de Roberto Gabaldón [sic] es buena; le imprime un ritmo a la película que la hace deslizarse con soltura. Es de justicia hacer notar la forma como presenta escenas escabrosas. […]

Posgrado en Historiografía

> Una casa de mala nota o las paredes de una cárcel, tratadas sin escrúpulos, podrían haber sido bastante más desagradables. En resumen, creemos que la clasificación dada por la Legión Mexicana de la Decencia, es la correcta para esta cinta […], aunque conviene tener en cuenta que lo que un espectador de la gran ciudad pueda pasar, puede no ser conveniente para otro más sencillo.[54]

Como en el caso de la polémica sobre *Santa*, Ziegler propone una lectura para la película, al tiempo que acepta otras posibilidades de interpretación, y también discierne de forma separada los valores morales y la evaluación de su calidad cinematográfica. Como Brambila en su tiempo, Ziegler apela al ejercicio crítico antes que a la censura a rajatabla, al parecer ya imposible de cumplir. La incomodidad con la clasificación, al mismo tiempo, mostró a la Legión en una encrucijada: modernizarse implicaría negar su propia filiación y, por ende, su propio liderazgo.

Nazarín también representó un caso complejo para la evaluación clerical. Acorde con los nuevos tiempos, el CCOC confiaba en el criterio de los festivales internacionales de cine, espacio de validación artística pero también escenario de negociación privilegiado por la cúpula del Vaticano.[55] El de Cannes, el más prestigioso, acababa de conferir su premio internacional a la película de Luis Buñuel, lo que motivó el entusiasmo de Emma Ziegler, como colofón a una polémica en torno a las cualidades de dos películas en disputa por representar a México en el festival francés:

> Como ustedes recordarán la película que México envió oficialmente a este Festival fue "La cucaracha". "Nazarín" fue invitada en forma especial por el Jurado del Festival de Cannes y ya habíamos emitido el juicio de algunos críticos, de que Nazarín era más digna de representar a México en este importante Festival. Los hechos nos confirman esta opinión, con razón el director John Huston la comparó a la joya de la cinematografía italiana, "Ladrones de bicicletas".[56]

La LMD, por su parte, clasificó B-3 la película, es decir, "para mayores con serios inconvenientes".[57] Cabe resaltar que casi todas las películas dirigidas por Buñuel, desde *Gran casino* (1946) y hasta *Ensayo de un crimen* (1955) fueron consideradas C-1 (con la excepción de *Robinson Crusoe*, clasificada A), lo que significó un relevante cambio de criterio. Conforme la película ganó visibilidad por el premio en Cannes se hizo evidente el cariz conflictivo para la sensibilidad católica. El protagonista, el padre Nazario, es un sacerdote sometido a sus propias dudas éticas, e incluso teológicas, y al acoso permanente de su entorno por la vivencia ascética de su fe: "profeso mis ideas con una convicción tan profunda como la fe en Cristo nuestro padre. Para mí nada es de nadie, todo es de quien lo necesita. Yo no pretendo, ni pido". En su trajinar

---

[54] Emma Ziegler, "Chispazos", *Acción femenina* (enero de 1959), 14.
[55] A finales de los cuarenta, la Organización Católica Internacional del Cine se involucró con los tres principales festivales de cine europeos, Venecia, Berlín y Cannes, para participar en los jurados y otorgar su propio reconocimiento, el Premio OCIC.
[56] Emma Ziegler, "Chispazos", *Acción femenina* (septiembre de 1959), 13. A propósito de la disputa cultural alrededor de *La cucaracha* y *Nazarín*, véase Julia Tuñón, "la llave del premio y el premio como llave: *Nazarín* (Buñuel, 1959) vs. *La cucaracha* (Rodríguez, 1958) en el Festival Internacional del Film de Cannes en 1959", en *Nationbuilding en el cine mexicano*, 69-89.
[57] "Apreciaciones sobre espectáculos", *Acción femenina* (agosto de 1959), 14.

Posgrado en Historiografía

se acompaña, contra su voluntad, de dos mujeres, una de ellas prostituta, que lo siguen como a un iluminado.

La deliberada ambigüedad de la película sometió a la censura católica mexicana a una dura prueba de sus propias diferencias internas de criterio. Por un lado, la película fue reconocida como una obra artística e inteligente, pero su carácter "peligroso" fue destacado en la correspondiente ficha filmográfica de la CCOC:

> Desde el punto de vista moral resulta sumamente peligrosa, ya que ataca al clero, a la Iglesia y a algunos dogmas […] sembrando dudas y más dudas y haciendo comparaciones que se prestan a muy diversas apreciaciones. El diálogo es sumamente crudo. El saldo […] es francamente negativo, aunque la mayoría del público por su falta de preparación, no logre captar todo el mal que encierra, no debemos olvidar que cada quien ve su propia película y *no sabemos lo que puede quedar en el subconsciente* de cada espectador.[58]

La enunciación de la duda en la ficha, en un ejercicio circular con la propia película evaluada, equivale a un inconfesado ejercicio autocrítico. ¿Es posible censurar lo que no es posible definir categóricamente como "malo"? Y si no es posible censurar –es decir, prohibir–, ¿qué sentido tienen tareas como la de la LMD? Más todavía: ¿Cómo censurar si ya es insostenible la idea de un "criterio de Cristo", único y verdadero?

Las discusiones aludidas no trascendieron más allá de los grupos involucrados. Hacia fuera, los alcances del "apostolado del cine" siempre fueron muy limitados. A finales del 1957, Ziegler reconoció que "la asistencia a los Círculos de Estudio no ha sido todo lo numeroso que deseáramos" y para 1959 aseguraba que las sesiones se realizaban en forma regular dos veces al mes, "con una asistencia media de 20 a 30 personas"; también resaltaba que las fichas filmográficas se publicaban en las revistas católicas y se imprimían para distribuirse por parte del Movimiento Familiar Cristiano (MFC) en la entrada de los templos. La misma ACM comenzaba a ser desplazada por iniciativas laicas independientes –como el citado MFC–, de base, horizontales y enfocadas en su propia labor piadosa en el ámbito parroquial. La verticalidad lograda por la estructura eclesiástica en las décadas previas también comenzaba su declive.[59]

El despertar de la cinefilia católica fue agridulce. Muy pronto una avalancha de películas prestigiadas por su paso por los principales festivales del orbe confrontó a la estrecha mirada moral católica. *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) mereció el

---

[58] Citado por Torres Septién, "Los fantasmas de la Iglesia", 141, cursivas mías.

[59] "Informe de actividades del CCOC Pío XI de agosto de 1958 a agosto de 1959", AACM, caja 2.5.3. María Alicia Puente Lutteroth, "De la acción católica a las comunidades eclesiales de base: algunas experiencias laicales en los últimos cincuenta años en México", en *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales*, 190-193. Ruano Ruano, 97-102. El Concilio Vaticano II estableció que la Acción Católica "no era el único medio de ayuda a la jerarquía" y que, de hecho, "toda acción dirigida a promover la evangelización" era acción católica. A la larga, la ACM padeció "el desplazamiento del apoyo del clero hacia otros grupos y movimientos católicos", como las organizaciones laicas independientes o los movimientos carismáticos, como los Legionarios de Cristo.

Posgrado en Historiografía

Premio OCIC en el Festival de Cannes, retribuido por un buen éxito de público en su exhibición en la ciudad de México; en contraste, *Los amantes* (*Les amants*, Louis Malle, 1958), premiada en Venecia, fue prohibida, luego de cinco semanas de exhibición, por la Jefatura de Espectáculos del Distrito Federal, al parecer a instancias del activismo católico que se quejó de que "el tema y las escenas" sobrepasan "un mínimum de decencia y respeto al público".[60]

La táctica católica de presionar a las autoridades capitalinas y a la DGC sirvió para que las dependencias validaran su propia cautela frente a un cine con representaciones desafiantes –así fuera tímidamente– de los valores establecidos. Películas como *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e soui fratelli*, Luchino Visconti, 1960), *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e incluso *Viridiana* (Buñuel, 1960) tuvieron exhibiciones fugaces y limitadas a la ciudad de México. Sobre *La dolce vita*, el CCOC consideró inmorales "varias escenas de realismo exagerado que muestran la forma en que se 'divierten' las familias adineradas, exhibiendo con todo descaro los vicios más degradantes: alcoholismo, homosexualismo, etc., etc."; en conclusión, se manifestaba preocupado por la incapacidad del público para lidiar con "escenas difíciles de comprender", envueltas en "el lenguaje cinematográfico y estilo propio del director".[61]

A pesar de la postura de la experimentada activista cubana América Penichet de "no caer en las trampas del pasado" y "nunca hacer una campaña pública contra las películas malas", el CCOC no se abstuvo de condenar las películas que consideró inconvenientes. En el caso de *Viridiana*, lamentó su "blasfemia" y su "espantosa desviación psicológica" que "rechaza la existencia de la gracia en la pobreza" y hace una "inmerecida crítica a la caridad".[62]

A otras cintas, como *Sin aliento* (*A bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1960), les fueron cortadas escenas de una función a otra: "Algunas personas […] se lamentan de la desaparición, algunos días después del estreno, de la escena en que Belmondo se baja de un taxi para alzarle las faldas a una muchacha". Los críticos de la revista *Nuevo Cine* protestaron apelando a la capacidad del cinéfilo para ver y valorar con diversidad un mismo producto medial: "Por qué juzga el señor Ferretis [director de Cinematografía], según *su* criterio, qué películas debemos ver o no? ¿No es ese un derecho de los cinéfilos? ¿Por qué toda una capital tiene que acatar las ideas morales o cinematográficas del señor Ferretis?".[63]

---

[60] Emma Ziegler, "Chispazos", *Acción femenina* (septiembre de 1959), 13.
[61] "Apreciación de la Comisión Nacional de Cine de la A. C. M. sobre La Dulce Vida", documento citado por Torres Septién, "Los fantasmas de la Iglesia", 139. La junta de mejoramiento moral de Guadalajara, adscrita a la ACM, envío telegramas al presidente López Mateos, a la Secretaría de Gobernación y a la DGC para exigir la cancelación del permiso de exhibición de la película.
[62] Carta de Penichet a Ziegler (14 de junio de 1961), citada por Pensado, 86 [ebook]. "Apreciación sobre Viridiana", CCOC (1961), citado por Pensado, 87 [ebook]
[63] *Nuevo Cine*, núm. 1 (abril de 1961), 31, cursivas en el original. "Notas breves", *Nuevo Cine*, núm. 2 (junio de 1961), 24.

Posgrado en Historiografía

Desplazamientos y nuevos acuerdos

La crisis terminal de la LMD no era, ni de lejos, exclusiva. Su inspiradora también estaba en medio de una larga y compleja decadencia al iniciar la década de 1960. Los obispos estadounidenses lamentaban la tendencia cada vez mayor a "rechazar los valores morales tradicionales a favor del código del humanismo laico o incluso del nihilismo" y buscaron por todos los medios "suavizar su imagen de censores", creando nuevas clasificaciones, flexibilizando algunas de sus posturas e, incluso, con un cambio de nombre: en 1965 la Legion of Decency se renombró National Catholic Office of Motion Pictures. Todo para tratar de mantener, en vano, su influencia en Hollywood.[64]

En México, la LMD veía con cautela los esfuerzos de su símil estadounidense y redobló su revisión de las películas de ese país. Por ejemplo, expresó sus reservas sobre la superproducción *Rey de reyes* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961). "Aún reconociendo el intento que inspiró esta película, dadas las licencias poéticas que se toman durante el desarrollo de ella, que es la vida de Cristo, hacen a esta película teológica, histórica y espiritualmente inexacta por lo que es necesaria ponerla en CLASIFICACIÓN ESPECIAL, pues aun cuando en sí misma no sea moralmente ofensiva requiere un análisis y explicación para proyección del público contra interpretaciones erróneas y falsas conclusiones".[65]

También intentó conciliar con la industria nacional y mejorar su imagen. Organizó un concurso de guiones en 1956 para reconocer argumentos que abordaran "problemas sociales de interés general" con propuestas de "solución constructiva" y sin "ofender a la moral en su desarrollo". Y en 1959 ya organizaba una entrega de premios llamados "Decencia"; entre otras, galardonó a *La ciudad de los niños*, en 1959, y a *La edad de la inocencia* (Tito Davison, 1962), en 1963.[66]

El vínculo con el CCOC y la ACM se mantuvo forzadamente institucional, pero con un desgaste acelerado, sobre todo tras la muerte del asesor eclesiástico de la Legión, José Antonio Romero, en 1961. Para esos años ya había salido del organigrama de la LMD Felícitas Ziegler; la secretaría general fue ocupada por Alicia Chávez Bolaños.

La relación comenzó a tensarse a finales de 1958. El CCOC organizó, con el apoyo nominal de la LMD, una Jornada de Estudios en la que se establecieron una serie de acuerdos encaminados a la formación de censores y a impulsar el conocimiento cinematográfico, según el concepto papal de "apostolado del cine". Según se publicó en la prensa católica se acordó que la LMD impartiría "a lo menos una vez al año a los censores nuevos, un breve curso de formación, sometiéndolos además a tres meses de prueba antes de su actuación"; que les recomendaría "que

[64] Acta de la reunión anual de los obispos de Estados Unidos (octubre de 1962), citada por Black, *La cruzada contra el cine*, 346, 359.
[65] Oficio de Luis Enrique Ruiz, SJ y Jorge Núñez Prida dirigido a las asociaciones y revistas católicas (8 de marzo de 1962), AACM, caja 2.16.11.
[66] "Convocatoria" (4 de enero de 1956). Jorge Núñez Prida a Rafael Vázquez Corona y Carlos Garcinava Veyán (8 de mayo de 1962), AACM, caja 2.16.11.

Posgrado en Historiografía

tomen en cuenta la reacción general del público y no se limiten, al hacer la censura, a un público de mayor preparación"; y finalmente que los impulsaría a tomar "en cuenta para la censura no tan sólo el aspecto religioso y moral, sino también los sentimientos patrióticos". También debía publicar en su hojita *Apreciaciones* "breves comentarios sobre las películas que lo requieran o ameriten" y procurar "formar equipos especializados en teología, moral, música, psicología, pedagogía, etc.". El CCOC se comprometía, a su vez, a hacer un censo de las salas parroquiales del país e impulsar la formación de nuevas; impulsar que "los alumnos de escuelas católicas" reciban "a lo menos elemental cultura cinematográfica"; y involucrarse con la LMD en la presión "al Departamento Central [del Distrito Federal] o a quien corresponda, [para] que sean más estrictos en la censura oficial sobre espectáculos y más rígidos en sus sanciones.[67]

El presidente de la LMD se apresuró a protestar en privado por la forma de comunicar los acuerdos. "Es de lamentar que a pesar de la buena voluntad con que se trabajó en la Jornada de Estudios el desconocimiento absoluto de cómo funciona la Legión y de los obstáculos con que tropieza en su misión, hayan llevado a los asistentes a formular conclusiones que, como expuse de viva en dicha Jornada y lo repito aquí, son impracticables". Por tanto, solicitaba a la ACM "se sirva redactar una nueva hoja haciendo aparecer las conclusiones como sugestiones y no como algo obligatorio para la Legión".

La respuesta de la ACM fue lapidaria: "La forma imperativa a que Ud. se refiere, es la misma que se acordó al aprobarse las referidas conclusiones; esto, tanto por lo que atañe al CC de OC Pío XI, cuanto por lo que toca a la Legión. Pero, naturalmente, los acuerdos ya se sabe que obligan en tanto es posible cumplirlos. […] Si la Legión no está en posibilidad de cumplir los acuerdos que a ella corresponden, nadie podrá juzgarla mal. Ante lo imposible, nadie está obligado".[68]

Las dos organizaciones confederadas continuaron con sus actividades en paralelo, con una visibilidad mayor (aunque siempre discreta) de las del CCOC y una posición cada vez más marginal de la LMD. Núñez Prida intentó maniobrar para recuperar el manejo de las actividades clericales en torno al cine, pero sin éxito. En 1962, envió una misiva al asistente eclesiástico del CCOC para manifestar su desacuerdo con una convocatoria del Centro para realizar una Campaña Nacional del Cine. Según la argumentación del presidente de la LMD, recientes acuerdos en el Vaticano indicaban que cada país debía crear una Oficina Nacional Católica de Cine, con aprobación del episcopado, y ésta debía ser "la única institución encargada" de "centralizar, coordinar y dirigir todas las iniciativas católicas en materia de cine". Su conclusión era que, si la LMD había sido "establecida por el Venerable Episcopado Mexicano desde 1929", entonces era ella la que debía fungir como oficina nacional. El remate de la misiva, además de mostrar la fractura al interior de los grupos católicos expresaba con elocuencia el desfase –y por extensión la irrelevancia– de la censura disfrazada por el progresismo de "apostolado":

[67] Emma Ziegler, "Chispazos", *Acción femenina* (marzo de 1959), 20.
[68] Jorge Núñez Prida a Manuel Esteban Cal y Mayor (26 de enero de 1959). Manuel Esteban Cal y Mayor a Jorge Núñez Prida (4 de febrero de 1959), AACM, caja 2.5.3.

Posgrado en Historiografía

> Si la Acción Católica desea llevar al cabo estos trabajos y continuar con su apostolado del cine, que la Legión Mexicana de la Decencia acepta gustosa como colaboración, les suplicamos ajustarse a las normas que anteceden a fin de no dar ante los fieles la impresión de que existen dos organizaciones, dependientes de la Iglesia, trabajando separadamente en el mismo apostolado.[69]

No hay constancia en el archivo de la respuesta al beligerante reclamo de la LMD, pero la campaña se realizó conforme a lo planeado, bajo la coordinación del CCOC, del 1 al 7 de diciembre, en 39 de las 50 diócesis del país y se logró que "varios miles" hicieran la promesa de no asistir a espectáculos censurados.[70] La LMD perdió su última batalla. Un año después, al informar de un acuerdo entre instancias estatales y una organización europea para proveer de "películas expresamente hechas para niños", con apoyo de la Legión, Núñez Prida concluía reiterando que "sólo en casos como este hace pública su labor [la LMD], ya que no gusta de anunciarla con bombo y platillos" y remataba: "¡Demostremos que sabemos apreciar los servicios que se nos prestan!".[71]

Pocos, incluso dentro de las organizaciones católicas, apreciaban ya el servicio de la Legión. La idea misma de la censura era una brasa ardiente, una imposición de la que ya nadie quería ser responsable. La revista *Christus*, órgano del episcopado de carácter doctrinal dirigido a los sacerdotes, publicó en 1962 una larga exposición sobre las inexistentes películas prohibidas: "No hay, [por lo que respecta a la autoridad eclesiástica], a pesar de las nomenclaturas de la Legión de la Decencia y de la común pero equivocadísima manera de hablar que se ha ido metiendo, NO HAY PELÍCULAS, POR ESTE CAPÍTULO, PROHIBIDAS".[72]

Arrinconado, desgastado e irrelevante, el censor clerical mexicano por tres décadas –"moral por antonomasia, celoso protector del matrimonio, torre del recato, escudo del espectador", según texto satírico de Monsiváis– publicó el último número de *Apreciaciones* en septiembre de 1964. En la final recopilación de clasificaciones en la revista *Christus* se incluyó a *La diosa impura* (Armando Bo, 1963) como C-2, "contraria a la moral" (lo que antes era "prohibida por la moral cristiana"). La película, protagonizada por la argentina Isabel Sarli, marcó el inicio de una tendencia que aumentaría en el siguiente lustro: las películas filmadas en dos versiones, una acorde a las limitaciones del sistema censor para México y otra para los mercados norteamericano y europeo, con profusión de desnudos. La utopía conservadora se había desmoronado.[73]

---

[69] Jorge Núñez Prida y Alicia Chávez Bolaños a P. Rutilio S. Ramos, Carlos Garcíanava Veyán y Emma Ziegler (27 de septiembre de 1962), AACM, caja 2.16.11.
[70] Torres Septien, "Los fantasmas de la Iglesia", 134-135.
[71] Jorge Núñez Prida a Carlos Garcíanava Veyán (8 de julio de 1963), AACM, caja 2.16.11.
[72] "¿Hay alguna película prohibida por la autoridad eclesiástica?, *Christus*, núm. 318 (mayo de 1962), 405. Mayúsculas en el original.
[73] Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", 27. "Guía cinematográfica", *Christus*, núm. 348 (noviembre de 1964), 983; al final de la sección se anunciaba: "con el Nº 27 del pasado septiembre, dejó de existir el Boletín "APRECIACIONES" que publicó la Legión Mexicana de la Decencia, AC, durante 35 años".

Posgrado en Historiografía

¿Las disputas internas afectaron a la censura católica? Sin duda, pero su decadencia tuvo múltiples causas: la secularización implacable, el desgaste del nacionalismo, la adopción de la modernidad como estandarte identitario de los sectores medios. E incluso los mismos cambios en la sensibilidad de la feligresía católica, ya mucho más moderna de lo que los moralistas estaban dispuestos a aceptar.

El desprestigio de la palabra *censura* caracterizó la primera mitad de los años sesenta. Censurar se convirtió en una acción ilegible, repudiada por la esfera pública en una objetivación que buscó deslindarse de la práctica, mas no de la incidencia en lo visible y lo no mostrable.

En una diatriba contra la "gazmoñería" de la DGC (compartida y alentada por la censura de los grupos católicos), el columnista Fausto Castillo consideró demagógica la práctica censora, pues "se mide en función de los gustos, los alcances y limitaciones de la mayoría":

> […] [A] qué absurdos puede llevar la táctica demagógica de hablar de la obligación que tenemos con las grandes mayorías del país. Claro que la tenemos, pero rebajar el nivel a los que han logrado elevarse culturalmente tantito, en gracia a la incultura de las mayorías, ni es democrático, ni es revolucionario, ni es saludable para el país. Se impone, creo yo, la doble censura: la que se aplique a la inocencia "del común" y la que funcione para quienes hace tiempo que pasaron los primeros estadios de la alfabetización.[74]

De acuerdo con esta postura, los ciudadanos organizados en la esfera pública debían ser reconocidos en su diferencia con "el común" y, por tanto, gozar de una libertad acorde a su "nivel cultural"; se trata de un prejuicio fuertemente arraigado entre los sectores medios, cuyo "sentido de identidad basado en valores podía fomentar un impulso hacia la segregación de clases para evitar mezclarse con la chusma promiscua".[75] Según el columnista, la solución era crear dos modelos de censura, uno para el cine popular y otro más laxo para el considerado "artístico".

La connivencia con una censura que en principio se repudia gravitaba en la estrategia del CCOC de "enseñar cultura cinematográfica elemental" e, incluso, en la de la intelectualidad cinéfila que demandaba el reconocimiento del "público cinematográfico consciente" –y por ende elevado y libre– y que reaccionaba no contra la censura sino contra su aplicación guiada por una "pichicatería moral". Monsiváis ya distinguía el vínculo indisoluble entre las posibilidades de enunciación y sus propios límites al proponer un reacomodo performativo:

> Ya que, al parecer, es inevitable la Censura y un régimen moral debe proteger sus intereses, queda tan sólo pedir, exigir que los proteja con inteligencia, que se decida a auspiciar espectadores adultos, capaces de entender –sin afán imitativo– la diferencia entre el adulterio y la noche de bodas.[76]

---

[74] Fausto Castillo, "Las dos censuras", *El Día* (23 de diciembre de 1964).
[75] David S. Parker, "The Making and Endless Remaking of the Middle Class", en *Latin America's Middle Class. Unsettled Debates and New Histories*, editado por Parker y Louise Walker (Plymouth: Lexington Books, 2013), 14.
[76] Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", 28. Salvador Elizondo, "El cine mexicano y la crisis", *Nuevo Cine* núm. 7 (agosto de 1962), 8.

Posgrado en Historiografía

La demanda de "inteligencia" al Censor, planteada por Monsiváis, amplía el antiguo argumento determinista del progreso ascendente. Una década antes, Salvador Novo asumía que "el que no sabe" consume "mercancía o alimentación auditiva y visual de la clase que el radio gratuito o que el cine barato ofrecen a su apetito"; según ese criterio, mientras más se "avance en su alfabetización", ese espectador iletrado quizá exigiría más "en su cultura, en su solvencia". Monsiváis –como antes Novo, como el columnista Castillo y como los jóvenes cinéfilos de los tempranos sesenta– confía plenamente en las posibilidades liberadoras de la vida cultural, sin percatarse que su enunciación apela a un cierto "ritual de codificación" que opta por una menor legibilidad como herramienta para *liberarse* de la censura. Un ejercicio circular que, a pesar de su supuesta oposición, ratifica una de las características históricamente centrales de la lógica censora: la escala de control vinculada a los potenciales alcances del medio de soporte.[77]

En medio de una aguda crisis de las posibilidades de representación medial, los integrantes del sistema censor del cine mexicano reconocían, no en forma consciente, su propia participación en un ejercicio normativo de poder, "una de las formas más implícitas del poder, precisamente porque opera a través de su ilegibilidad". El desvanecimiento de la censura asumida como tal permitiría reacomodos en los acuerdos implícitos para la pervivencia de la práctica en el futuro. "El hecho de que el poder continúe actuando de forma tácita es una de las fuentes de su invulnerabilidad".[78]

II. Descripción de la censura moral del cine mexicano

¿Cuántos se pervierten en el ensayo
Y caen en el fango antes de haber conocido el bien?
Acción femenina, 1936.

La pedagogía de la modernidad mexicana hizo del arrabal fílmico uno de los campos de ensayo de la integración masiva al páramo urbano durante la primera mitad del siglo. El axioma del sobresalto melodramático ante la contingencia, y sobre todo del triunfo final de la identidad provinciana y sus valores antiguos, permitieron dosificar los efectos de una realidad dura y una transformación incierta. La construcción arquetípica, burda pero barnizada por el atractivo de lo exótico de sus *estrellas* intérpretes, consiguió establecer modelos de identificación que terminaron por erigirse en sitios de memoria. Tales modelos apelaban a los recién llegados, pero también a los grupos sociales ya acomodados, los que necesitaban igualmente una explicación para dar forma a sus propios miedos, así objetivados en personajes *indecentes* y, por ende, peligrosos, fueran hampones, raterillos, comunistas, extranjeros, prostitutas o pelados. Al igual que la prensa sensacionalista, el cine urbano de los años cuarenta representó la ansiedad de ciertos sectores

[77] Salvador Novo (17 de septiembre de 1955), *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines* (México: Conaculta, 1996), 155. Cf. Butler, 235.
[78] Butler, 221.

Posgrado en Historiografía

sociales, con el consuelo vicario negado por la realidad de extremas y trágicas consecuencias relatada en las páginas de la nota roja.

Rodríguez Kuri propone el concepto de "políticas de la ansiedad" para designar "los mecanismos subjetivos" a través de los cuales las personas comunes "racionalizan, dan sentido y responden a ciertas novedades que aparecen en el dominio social".[79] Las reacciones enunciadas por las mediaciones de la esfera pública expresan el desazón de vastos sectores sociales con los cambios de costumbres, de roles y, en síntesis, ante la tensa ampliación de los márgenes de *lo moral*. La prensa, el cine y demás dispositivos mediales fueron arena de disputa simbólica entre los cambios de la modernidad y una resistencia frente a lo ominoso, una incertidumbre que, *se sabe* de antemano, sólo puede presagiar el desastre. El peso del pensamiento conservador abrazado por algunos de los grupos sociales en zozobra fue muy importante para moldear lo visible y lo no mostrable en las representaciones fílmicas.

La ansiedad provocada por el aumento en el número de divorcios a finales de los años treinta es un buen ejemplo. La prensa católica lamentaba que la "revolución" moderna "trabaja cuanto puede por borrar del matrimonio la fidelidad" y alertaba de los riesgos: "Realmente, abierta la puerta al callejón del divorcio, queda abierto el portillo al amor libre", avanzada "de las ideas comunistas". Entre 1936 y 1945, los divorcios se incrementaron en 161 por ciento, lo que se explicaba como un efecto negativo de las transformaciones propias de la modernidad y la urbanización. En su influyente estudio sociológico *La estructura social y cultural de México* (1951), José Iturriaga aseguraba: "Es conocido el hecho de que buena parte de la solidaridad de la familia radicaba en la dependencia económica absoluta de la esposa con respecto al marido".[80]

En 1941 se representó en la ciudad de México, con mucho éxito de público, la pieza teatral *Divorciadas*, adaptación de la novela de Julia Guzmán escrita en 1939. El estreno ocupó la mirada de la LMD, que en su boletín la consideró "condenada y prohibida" y la evaluó en los siguientes términos:

> Comedia que reúne todas las costumbres libertinas y situaciones equívocas que pueden acumularse en el espacio de un templo teatral. Diálogos subidos de color y descripción de hechos que repugnarían sin duda en clase de ginecología o de medicina legal. Ataque a la moral, a la decencia y al respeto paterno. Es inútil hacer un resumen del argumento (si lo hay) de esta repugnante pieza, que toca los límites de casos sancionados por el Código Penal.[81]

La novela es un relato melodramático sobre un trío de mujeres y sus diferentes estrategias para gestionar su condición de emancipadas, el señalamiento social por su estado civil, su

[79] Ariel Rodríguez Kuri, "El lado oscuro de la Luna. El momento conservador en 1968", en Erika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México* (México: FCE, Conaculta, 2009), 520-521.
[80] "Las costumbres cristianas en el matrimonio", *Acción femenina* (junio de 1937), 12. Iturriaga citado por Susie Porter, 216.
[81] *Apreciaciones* (20 de septiembre de 1941).

Posgrado en Historiografía

contradictoria nostalgia por su pasado conyugal, el autoescarnio disfrazado de culpa, la búsqueda de nueva pareja e, incluso, su propio deseo sexual. En su descripción de las tribulaciones de sus protagonistas arquetípicas –"tres mujeres extraviadas en el mar de la vida", formando un "extraño hogar" que "suple, en parte, el que no supimos formar con un hombre"– Guzmán desarrolla algunas de las ansiedades provocadas por el trastocamiento de los roles tradicionales y los impactos de una nueva sensibilidad urbana moderna.[82]

Ivonne, de origen británico; Cristina, de cuna provinciana y tradicionalista; y la sencilla burócrata Juanita comparten departamento para reducir gastos. Las dos primeras están divorciadas y la tercera, muy católica, fue abandonada por un lejano marido español. Cristina es romántica, vive esperando al "hombre correcto", mientras que Ivonne, mujer práctica y cínica, representa el liberalismo a ultranza:

> En este cochino mundo, todo es cotizable, el dinero lo compra TODO, […] las emociones más puras, la alegría, la risa y hasta las lágrimas […], todo y cada cosa en esta tierra tiene su precio y las mujeres lo tenemos también. A unas se las compra con un contrato matrimonial que les asegure de por vida la manutención; a otras, con algunos billetes; las hay que se conforman con flores, versos y perfumes, cuestión de circunstancias.[83]

Cristina, ocupada en trabajos eventuales que le permiten cubrir con estrecheces sus gastos y los de su pequeño hijo enviado a un internado, vive un largo idilio platónico con Luis Reiner, un acomodado y casado ejecutivo bancario, mientras que Ivonne disfruta de una holgada pensión de su ex marido, amparada por la legislación británica –impensable para la sufrida divorciada mexicana, como enfatiza la novela–, que le permite dedicarse a satisfacer con amigos eventuales "los imperativos sexuales que la dominaban en la última etapa de su juventud"; la sencilla y pueblerina Juanita suple la soledad y su maternidad frustrada con la comida. Tras perder su empleo, Juanita planea con Cristina dedicarse a cuidar a los hijos pequeños de dos conocidas también divorciadas; Cristina, que vivió parte de su frustrado matrimonio del otro lado de la frontera, hace crecer la idea: "Yo quisiera poner una especie de *nurserie*, como hay tantas en los Estados Unidos", dedicada a apoyar a las mujeres trabajadoras sin marido.

En medio de sus proyectos, se dan tiempo para disertar sobre su condición de divorciadas. Si bien no tienen dudas sobre la pertinencia de la decisión de separarse de sus maridos (celosos, alcohólicos, infieles o simplemente incapaces de proveerles lo mínimo indispensable), manifiestan frustración frente a las restricciones impuestas por su estado civil, sobre todo en cuanto a formar nuevas familias:

[82] Julia Guzmán, *Divorciadas* (México: Libros y Revistas, 1942), 82. La trama de la novela incluye muchas referencias autobiográficas; Guzmán también era divorciada, de ideas modernas y madre de una niña a la que envió a un internado a estudiar, mientras buscaba consolidar su independencia económica y encontrar una nueva pareja. Cecilia Fuentes, *Mujer en papel. Memorias inconclusas de Rita Macedo* (México: Trilce, 2020), 17-29.
[83] Guzmán, 36-37.

Posgrado en Historiografía

> [N]os sentimos defraudadas y nos pareció la cosa más sencilla divorciarnos, seguras de que luego encontraríamos al hombre ideal, al hombre que "nos comprendiera". ¿No es verdad que todas pensamos así cuando decidimos dejar a nuestros maridos? Después hemos visto que la cosa no era tan fácil como la supusimos; hemos encontrado que nos sobran enamorados para un rato o para una semana, pero no es nuestro país […] ni son sus hombres los que eligen por esposa a la mujer que lo ha sido de otro.[84]

Ivonne es sometida a una histerectomía por una infección de transmisión sexual no especificada, una consecuencia lógica de su vida sexual, según se infiere del relato ("en las aduanas del amor siempre se acaba por pagar", se dice en soliloquio); si bien la operación le hace sentir un "saludable resurgimiento de su mente", la certeza de habitar "en un cuerpo mutilado" la orilla al suicidio. Cristina, luego de conseguir fundar una casa hogar –modelo de sanidad, "rodeada de jardines, blanca la fachada y con grandes ventanas", con "cancha de tennis, un tanque para natación; escogida biblioteca y moderna enfermería"–, renuncia a su amante por solidaridad con la esposa de éste; mientras que la obesa Juanita vive feliz dedicada al cuidado de los niños y niñas.[85]

El relato de Guzmán recorre los miedos, pero también los prejuicios, distinciones y deseos de cierta clase media urbana sacudida por los cambios. Describe con fascinación los escenarios citadinos modernos, como el café, el cabaret o las calles nocturnas recorridas en automóvil, mientras que toma distancia de otros también cotidianos, como las "grises" oficinas gubernamentales o el mercado habitado por "indígenas de tez cobriza" –"raza triste y decadente" que contrasta con la belleza "criolla" de Cristina o la rubia inglesa Ivonne–. El anhelo final parece ser compensar la crisis derivada de las rupturas conyugales a través de la unión de "todas las mujeres" para formar "una fuerza capaz de modificar las leyes sociales", una "liga femenina" cuyo efecto sería la creación de una "institución" para ayudar "a la mujer y a los hijos de la clase media laborante": "Un pequeño mundo confortable y refinado donde puedan desarrollarse como plantas de invernadero, cerebros infantiles, almas femeninas".[86]

En 1943, la ya "famosa novela" fue adaptada al cine por la misma autora para la productora CLASA Films. La trama de *Divorciadas* (Alejandro Galindo) fue cuidadosamente matizada para ajustarla a la estrechez moral del sistema de prácticas del cine nacional. En la versión fílmica, la relación entre Cristina y Luis Reiner es categóricamente condenada por Juanita, especie de voz sensata y católica, orgullosa de no estar divorciada como sus dos compañeras de departamento. Ante la tristeza de Cristina porque Luis no ha acudido a una cita con ella, Juanita la reprende:

---

[84] Guzmán, 126.
[85] Guzmán, 257. La inspiración del modelo de internado descrito en la novela fue la Fundación Mier y Pesado, que Guzmán conocía bien, pues ahí envío a su hija Concepción, luego actriz reconocida con el nombre de Rita Macedo, Fuentes, 26.
[86] Guzmán, 62, 220, 257, 270.

Posgrado en Historiografía

> –Ya estaba previsto, tienes relaciones con un hombre casado y ya empiezas a sufrir las consecuencias.
> –Pero él me quiere.
> –Aunque te adore. Su familia es lo primero. Tú siempre ocuparás el segundo lugar.
> –¡Cállate!
> –No me callo, es mi deber decirte que estás haciendo una cosa muy fea. Un adulterio, como dicen en las actas de los divorcios, y la que va a pagar el pato eres tú.

El divorcio mismo es condenado. No hay, como en la novela, una perspectiva que lo reivindique o lo justifique mínimamente. La misma Cristina, atormentada por la culpa de estar enamorada de un hombre casado, manifiesta su arrepentimiento por divorciarse:

> Mi marido era un canalla, un extraviado, es cierto, pero quizá por eso me necesitaba más, para haberlo hecho un hombre. El soportar a un buen marido no es un sacrificio ni es un mérito, es un deber. Pero la que soporta un mal marido y logra hacer de él algo suyo, para ella, se ha ganado un mundo, se ha ganado la gloria.

Más adelante, cuando la esposa de Reiner la busca y le dice que está dispuesta a divorciarse, Cristina la advierte: "No sabe usted la soledad en la que vivimos las que lo hemos perdido todo". Su enunciación resuena como advertencia al público: "Ninguna mujer sabe lo que le espera hasta que ha sufrido lo que nosotras las divorciadas". Incluso el trabajo femenino es narrado como sospechoso; las oficinas son descritas como espacios donde las mujeres tienen que "soportar a los jefes que quieren las cartas limpias y besitos apasionados, todo por el mismo precio". Las modificaciones descritas, derivadas de la transmediación, hablan de las características de cada medio y las maneras en que el relato se acopla a las exigencias de cada uno. La novela, como dispositivo, observa y, al mismo tiempo, construye memoria, en este caso un compendio de experiencias de un grupo de mujeres divorciadas en un entorno tradicionalista y hostil. La remediación fílmica retiene el modelo narrativo melodramático, pero excluye la reflexión, dejando en su lugar una disputa antagónica entre modelos de vida posibles para las mujeres divorciadas (uno moral: Cristina renunciando a una vida marital pero recompensada con prestigio laboral; frente a otro inmoral: Ivonne, empecinada en volver a casarse, a pesar de ya no poder tener hijos, finalmente se suicida). La transmediación muestra, asimismo, la categorización impuesta por el sistema censor de acuerdo a lo que imagina que es el poder performativo de cada medio: a la literatura y al teatro se les reconoce un prestigio "culto" y, por tanto, la capacidad de interpelar a un público cultivado que puede guiarse por su criterio para dar forma al relato; en contraste, el cine es peligroso en la medida que consigue activar una mirada afectiva de su público, de por sí considerado manipulable e incapaz de interpretar más allá de la imagen y el diálogo explícitos.

La adaptación fílmica gustó, incluso, a la combativa LMD que le otorgó una clasificación "bajo reserva para criterios formados". En su reseña omitió referir la fuente original antes condenada y destacó el esfuerzo fílmico por señalar sin ambages las transgresiones morales: "La ponemos

Posgrado en Historiografía

en esta clasificación porque, a pesar de algunos momentos un tanto crudos, creemos que esta película está llamada a hacer un bien, insistiendo en que la clasificación B-2 es para personas de criterio formado y absolutamente impropias para niños y jóvenes".[87]

La decencia perdida

La producción de *Perdida* (Rivero, 1949) se decía convencida de la utilidad moral de su cine: "'Perdida' no es un película INMORAL… Si expone algunos ejemplos de la maldad HUMANA (no exclusivamente MEXICANA), es para que muchos reflexionen y los eviten, en lugar de imitarlos torpemente".[88]

El tema de la indecencia resulta central en el diálogo tenso pero constructivo establecido entre productores, sistema censor y públicos. Todos estos actores están de acuerdo en una escala de valores que oscila entre dos polos –decencia e indecencia– que solía enunciarse fácilmente como metáfora sanitaria: lo decente es *limpio*, *puro*, *blanco*, *cristalino*; lo indecente, por tanto, es *sucio*, *negro*, *manchado*, *puerco*; dicha escala constituye un principio dominante, un sentido común, que forma parte del "proceso civilizatorio" analizado por Elias, siempre sujeto, a pesar de todo, a un proceso de modificaciones lentas pero radicales.[89] Así, la idea de lo "indecente" podía negociarse en las representaciones mediales, desmenuzarse visualmente para permitir un juicio personal y libre, según el canon liberal, o sujeto al "libre albedrío" predicado por el cristianismo. La disputa censora no es, entonces, entre decencia e indecencia, sino entre formas lícitas de defender la decencia. En ese sentido, es coherente la defensa que desde la radio justificaba la exhibición de *Perdida*:

> La angustia, el dolor, la desesperación que estrujan el alma de la mujer burlada, y que posteriormente la arrastran al abismo de la perdición; la impunidad de que gozan los hombres sin escrúpulos que destruyen la fe, el porvenir y la tranquilidad de una muchacha, es el punto medular de esta excepcional película […]. "Perdida" no es la historia de una mujer; es la vida de millones de muchachas que abandonaron sus hogares, seducidas por falsas promesas de hombres sin corazón […] ¡Emociónese y vea descorrer los velos que encubren la vida de muchas mujeres mal encausadas![90]

Obviando el propósito comercial de la descripción citada, su enunciación descansa en la serie de valores compartidos y de sus correspondientes amenazas, las cuales es indispensable señalar para resaltar sus peligros. ¿Cómo distinguir la indecencia sin nombrarla? Ni los moralistas católicos podían evitarlo. Alfonso Junco se lamentaba de la "ruina social por el dominio de la impureza":

---

[87] *Apreciaciones* (11 de diciembre de 1943). El vuelco en la valoración de la LMD podría indicar algún grado de colaboración de algún miembro de la Legión que, como se ha visto, era una práctica más o menos común durante el primer lustro de la década.

[88] "Perdida", guion para programa de radio (1 de junio de 1950), PVAC, mayúsculas en el original.

[89] Cf. Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, 209-225. Para Elias, el conjunto de hábitos que resultan de la observancia de una cierta escala de valores depende de restricciones emotivas, para su regulación y administración sociales, que están siempre sujetas a cambios.

[90] "Perdida", guion para programa de radio.

Posgrado en Historiografía

"Riñas sangrientas de cabaret, fortunas mermadas, desfalcos y falsías, hogares desquiciados, odios y crímenes pasionales, enfermedades repulsivas, tara asquerosa para hijos inocentes, repercusiones de manicomio". Enrique Glennie, por su parte, entabla un diálogo con una supuesta feligrés que se queja de los consejos de los curas y apela a una moral más amplia para integrar nuevos hábitos: "[C]omprenda que nuestra vida debe caminar al trote, y no es posible darle el paso cansado de nuestras abuelas; tenemos necesidad de un poco más de filosofía moderna"; el asesor eclesiástico de la LMD le responde que son "esclavos de la carne", que no conocen "las cosas del espíritu", los "inconformes" que se dejan llevar por la "vida moderna en el vértigo de su trote, que yo más bien llamaría desenfrenada carrera", y concluye: "Sólo quiero esperar, que a pesar de todo, no sea Ud. de quienes necesitan de una ley más amplia, para poder caber dentro de la justificación, porque mucho me temo no poder encontrarla para ofrecérsela".[91]

La ansiedad moral nutre el discurso mediado de personajes como Junco y Glennie y, al mismo tiempo, crea las condiciones de posibilidad para las representaciones sensacionalistas. Frente a la "filosofía moderna" hay que enfatizar el peligro moral y esta tarea implica, necesariamente, su enunciación. El sensacionalismo consiguió emocionar al público, en buena medida gracias a su código de representación melodramático, útil en cuanto proporcionó modelos narrativos y, sobre todo, límites a la representación. El resultado es siempre una moraleja contundente, pero con un relato obligadamente ambiguo, lo que crea espacios para una multiplicidad de interpretaciones. El caso de la citada *Perdida* ofrece un ejemplo pertinente.

La inocente Rosario abandona su pueblo luego de ser violada por su padrastro; el hombre que le da aventón a la ciudad la lleva con engaños a una casa donde es forzada a prostituirse. La vida en el prostíbulo es narrada por la atribulada voz en *off* de la misma Rosario ("La mujer pueblerina había muerto, se había convertido en una de tantas… en una perdida") lo que crea una contradicción performativa: mientras Rosario describe su padecer, la imagen la muestra gozosa mientras baila y canta (la intérprete, Ninón Sevilla, alcanzó estatus de *estrella* gracias a sus lúdicas y elaboradas coreografías al son de ritmos afrocubanos). Rescatada de la indigencia por un desinteresado pianista, Rosario va a la iglesia y pide la cielo: "Ilumíname, Señor. Ya que me has redimido del pecado, haz que no vuelva a caer en él, que nunca deje de ser buena". Pero el pecado la atrae de nuevo bajo la forma del enamoramiento, que la hace renegar de su benefactor y le provoca nueva caída tras la coincidencia melodramática de que su objeto amoroso sea hijo de uno de sus clientes en el prostíbulo; así, termina en un cabaret donde sufre-goza a ritmo de mambo y *bossa nova*. Luego de otro desengaño romántico, esta vez con un torero, la ya alcohólica protagonista se suicida. Moraleja contundente: el pecado sólo conduce a la muerte (Figura 5).

[91] Alfonso Junco, "Ola de fango", *Apreciaciones sobre espectáculos*, revista mensual, núm. 8 (febrero y marzo de 1942), 2. Enrique Glennie, "Admirable franqueza", *Apreciaciones* (12 de diciembre de 1942).

Posgrado en Historiografía

Figura 5. En *Perdida*, la contradicción performativa entre el discurso en *off* de la prostituida Rosario y su exposición visual en gozoso baile busca ser compensado con su imagen de arrepentimiento frente al altar en un templo.

La paradoja del pecado –y el negocio cinematográfico– está, por supuesto, en los detalles. Obligados por la discreción de la moral compartida, el pecado se sintetiza en una serie de prácticas que se representan gozosas, "fiel reflejo de la manera de ser de los pueblos".[92] Los ritmos afrocubanos fueron la mejor expresión de esta ambivalente descripción de la indecencia y también el foco del escándalo moral conservador a finales de los años cuarenta. Según un artículo de *Acción femenina*, el mambo era

> el grito de guerra de Satanás; el himno patrio del infierno con cuyas notas enardecen los ejércitos del demonio y se aprestan a seguir militando bajo la bandera del pecado. […] El mambo necesita y ha formado una nueva moral en la que no existe la vergüenza ni el pudor; donde sólo se permite al instinto saltar locamente y con entera libertad, si es que tiene libertad el que obra locamente. […] [El que baila mambo] [t]iene que estar enceguecido por la pasión, o con la voluntad debilitada por el influjo del alcohol, para atreverse a exponer a las miradas de un público, no ya las ridículas contorsiones y muecas que hace en el delirio el desenfreno, sino todo lo ruin y rastrero que puede anidar en su interior y que deja escapar en un torbellino de movimientos y gritos.[93]

Las descripciones alarmistas como la citada son la parte más visible de una política de la ansiedad que tuvo resonancias importantes en el modelaje del cine y otras representaciones mediales en la época, en la medida en que aportó argumentos accesibles sostenidos desde la metáfora sanitaria. El mambo es peligroso porque aturde los sentidos en combinación con el alcohol y deja salir la suciedad corporal –la corrupción– al exterior.

La campaña de saneamiento moral impulsada por el Estado a partir de 1949 se apoyó en la misma postura para desplegar toda una serie de acciones encaminadas a *limpiar* las representaciones fílmicas que, según un lector de revistas, eran presa de "los fenicios" que "capitalizan a costa del lamentable carácter de una canción de moda o de una bailarina deformada

[92] "Nuestro cine no es inmoral", *Cine gráfico* (23 de octubre de 1949), 2.
[93] Juan Montalvo, "Qué me sugiere el mambo", *Acción femenina* (septiembre de 1951), 21.

Posgrado en Historiografía

moralmente". Otro más aplaudía las acciones de "la Secretaría de Gobernación como freno a una industria que se había lanzado abiertamente por los campos de la indignidad"; y expresaba sus propios temores: "Soy jefe de familia. Frecuentemente iba al cine con mi esposa y mis dos hijos. […] [M]e ponía a temblar cada vez que me veía en la necesidad de ver alguna película mexicana. Las películas norteamericanas pueden ser tontas, o estúpidas, pero nunca han llegado, como las nuestras, al terreno de lo lépero o lo indecente".[94]

La ansiedad generalizada no se concentraba en el cine. Era ya un tema recurrente de la misma prensa sensacionalista que, desde sus páginas, aportaba a la construcción de un sólido relato: la ciudad era un "centro de vicio y corrupción". Esta "propaganda del miedo" –fruto también de la larga y tozuda estrategia de difusión y cabildeo de la LMD y la ACM– que urgía a limpiar el ambiente, sentó las bases del proyecto político de ordenación urbana y control social que ocuparía al Estado durante las siguientes dos décadas y que adoptó las posturas del pensamiento conservador como uno de sus puntales simbólicos.[95]

Públicos insumisos

Otro campo de disputa en este conflicto en torno a la indecencia en el cine fue la capacidad del público de leer correctamente los productos mediales. Como se ha mencionado a propósito de *Divorciadas*, el sistema censor se abroga el papel de tutor de un público considerado incapaz de una correcta interpretación. Lo dice Junco desde el clericalismo extremo: "Entristece oír, a menudo, en cines medianos, la risotada, la exclamación y hasta el grito que subraya, con plebeyezca expansión, cualquier escena ocasionada, aunque no lleve en sí torpe designio". Y lo comparte cierto lector de la revista *Hoy*: "Si los productores nuestros, suben la puntería moral, de seguro, a la postre, sacarán mayor provecho de su esfuerzo porque habrán contribuido al refinamiento de los espectadores, los que a la larga no serán tan lerdos como para aceptar el primer churro o engendro". Sentencia Renato Leduc, en la misma revista, la misión de las mentes elevadas para la protección del mexicano común: "Nosotros que somos periodistas; que somos hombres; que somos ciudadanos de un México libre y que soñamos próspero, nos oponemos a la libertad de los buitres. Nosotros queremos un Código escrito para regular la moral de los productores de películas mexicanas en cuanto tales".[96]

La moral y la ansiedad comunes fueron elementos de cohesión relevante para el funcionamiento del sistema censor y sus afanes de tutela. El temor central se ajusta al que describe –y comparte– Habermas respecto a la degradación de la esfera pública por la masificación característica de la modernidad: "La cultura de masas se hace, en efecto, con su dudoso nombre precisamente porque el crecimiento de sus proporciones se debe a su adecuación a las necesidades de

[94] Josué R. Garmendia y Ernesto J. Dondé, "Cartas a los editores" *Hoy*, núm. 661 (22 de octubre de 1949), 4.
[95] Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado*, 343-346. Cf. Sara Minerva Luna Elizarrarás, "Enriquecimiento y legitimidad presidencial: la discusión sobre identidades masculinas durante la campaña moralizadora de Adolfo Ruiz Cortines", *Historia Mexicana*, núm. 3, vol. LXIII (2014), 1377-1420.
[96] Junco, "Ola de fango", 2. Josué R. Garmendia, "Cartas a los editores", 4. Editorial, "La moral y la taquilla", *Hoy*, núm. 660 (15 de octubre de 1949), 5.

Posgrado en Historiografía

distracción y diversión de grupos de consumidores con un nivel relativamente bajo de instrucción (en vez de, al revés, elevar a un público amplio a una cultura no sustancialmente degradada)".[97] El sistema censor, por tanto, tiene una misión política e ideológica central para preservar la hegemonía del Estado, en cuanto a que justifica la estratificación y la necesidad de tutela entre grupos sociales, medidos por su grado de identificación con un conjunto de valores sociales y culturales, brumosos pero impuestos por los sectores políticamente hegemónicos.

Como han propuesto Martín Barbero y Monsiváis, los públicos tutelados no siempre se amoldaron a los modelos de visibilidad impuestos. El melodrama, como dispositivo narrativo, funcionó como metáfora para comprender "la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales" y como vehículo simbólico contra "una determinada 'economía' del orden, la del ahorro y la retención", en la medida en que su efectismo y manipulación sentimental exigen "una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos". Como sugiere Henri Bergson, "percibimos *con* además de *para* el cuerpo", lo que interpela a los bienes simbólicos que se apoyan en la movilización de los estados de ánimo para desplegar su representación; el afecto, en ese sentido, "posee un fuerte componente político" que se despliega también como memoria.[98]

El melodrama fílmico, entonces, trasciende su propia narrativa y establece un diálogo insospechado con sus públicos, fuera de toda posibilidad de censura. Es el caso de películas populares como la ya citada *Ahí está el detalle* (programada con regularidad durante más de veinte años en las carteleras de los circuitos de barrio) o *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), otra cinta muy presente en el gusto popular y detonante del estrellato de Pedro Infante, figura cuasi mítica analizada por Monsiváis en sus implicaciones sociológicas:

> Un creyente es y debe ser como Cristo, un varón experimentado en quebrantos, un ser que sufre por la humanidad a su alcance y que soporta con estoicismo las injusticias. Infante eleva su rostro al cielo, llora con ánimo de ser atisbado por Nuestro Señor y sólo se queja lo suficiente […], si Infante no tomara muy en serio todo lo que hay de cristiano en el melodrama carecería de uno de sus recursos más básicos. […] [S]us melodramas se dividen en etapas del vía crucis mediadas por las canciones y el humor.[99]

La rotundidad de la metáfora aludida da cuenta de la capacidad del cine popular para crear una memoria colectiva, en la medida en que ofrece, así sea en forma cifrada, alternativas a marcos sociales rígidos o de plano opresores. *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948) es un ejemplo, entre muchos, del melodrama canónico, el que escenifica "una lucha contra las apariencias y los maleficios, en una operación de desciframiento" que transita "del des-conocimiento al re-

[97] Habermas, 194.
[98] Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Ediciones Gustavo Gili, 1991), 131. Cf. Monsiváis, "La política del melodrama". Bergson citado por Mieke Bal, "Afectivamente afectivo: el afecto como estrategia artístico-política", en Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi, Martín Zícari (eds.), *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2022), 65, 73.
[99] Monsiváis, *Pedro Infante: las leyes del querer* (México: Aguilar, 2012), 240 [ebook].

Posgrado en Historiografía

conocimiento de la identidad".[100] La "criada" Toña ha educado a los hijos del viejo Fernando, ya todos adultos, y se comporta como si fuera la "dueña y señora" de la casa. La llegada del patriarca viudo con una novia joven trastoca el equilibrio doméstico. El secreto de Toña es que en su juventud fue seducida con engaños por Fernando, cuando ella servía en la hacienda de los padres del muchacho. Tras revelarse embarazada, Toña es "ayudada" por Laura, la gentil prometida del joven Fernando: "Entre las dos tenemos que reparar la falta, usted dándomelo y yo queriéndolo como si fuera mi propio hijo"; ante la duda de Toña, enfatiza: "Usted también cometió una falta, aunque sea por amor, y tiene que darle a ese hijo el apellido a que tiene derecho, que la limpie a usted y a él. Le ofrezco su educación, su porvenir, ¿entiende?". Toña se resiste, pero pocos años después ella misma entrega a su hijo ("Mi sacrificio será tu felicidad. Llegarás a ser todo un hombre"). En su prematuro lecho de muerte, Laura exige a Fernando que llame a Toña para criar a sus hijos.

El resto de la película descansa en el fallido intento de matrimonio del viejo Fernando. "Soy una ambiciosa, es cierto, pero tengo derecho, siempre viví de prestado", se confiesa con cinismo la prometida, quien luego se enamora de uno de los hijos. Luego de la revelación del engaño y de la maternidad oculta, la vieja sirvienta se enfrenta al patrón: "Hoy más que nunca bendigo la humildad de mi origen porque me eleva sobre ti". El viejo patriarca termina por aceptar su vejez y su derrota, desea felicidad a su hijo y reconoce a Toña: "Hoy comprendí que muerta Laura, has sido y serás la dueña y señora de esta casa".

Como sentencia Monsiváis, "las tramas de los melodramas son su propio mensaje" y este catálogo de enredos morales, expuestos con derroche de efectismo y exageraciones, resonó en el público popular de su sala de estreno, según indica su buena taquilla.[101] El tránsito del entorno rural a la ciudad, la seducción y el engaño de la joven empleada doméstica por el patrón, la amenaza de la pobreza, la atracción irresistible de las comodidades modernas, el matrimonio por conveniencia y la constante alusión al sacrificio para garantizar el ascenso social de los hijos pareció emocionar a los públicos, al igual que la reivindicación de la protagonista, nominalmente subordinada pero moralmente superior a su patrón burgués. La conciliación climática culmina un viacrucis que por una vez tiene realización terrena: la recompensa de una final integración al universo de la respetabilidad. La fantasía fílmica procura certezas morales –mucho más laxas y comprensivas que las ofrecidas por el moralismo clerical– e incluso consignas: el ascenso como destino y la voluntad como único patrimonio; integrarse a "la sociedad" a cualquier costo y recibir de ésta el reconocimiento de los derechos de las masas.[102]

La desnudez y los límites del deseo

La corporalidad siempre ha sido tema escabroso y de obligada elusión para el pensamiento conservador, si bien su alusión forma parte de su discurso cotidiano. La desnudez es axioma de

[100] Martín Barbero, 131.
[101] Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine*, 183. La película se estrenó en el cine Mariscala.
[102] Monsiváis, *Pedro Infante: las leyes del querer*, 239 [ebook]. Martín Barbero, 172.

Posgrado en Historiografía

sexualidad y, por ende, de escándalo. El pudor, concepto ambiguo de larga data legal, ha sido la herramienta para cuestionar cualquier representación que exhiba cuerpos desnudos. Como señala Margo Glantz, "la censura emana de un ejercicio del poder opuesto por principio a una libertad en el placer, justamente porque el poder se ejerce fundamentalmente contra el cuerpo". El pudor es una trinchera política que hace de la invisibilidad corporal el acicate de lo que pretende extirpar.[103]

La exhibición de cuerpos desnudos en las películas fue, por tanto, una de las más evidentes señales de inmoralidad perseguidas por la censura católica mexicana. Los tempranos desnudos de *Inspiration*, *La mujer del puerto* o *La mancha de sangre* provocaron escándalo e impulsaron a la construcción de un sistema censor que logró proscribirlos durante tres lustros. El celo gubernamental rastreó y mutiló cualquier ligereza de atuendo (por ejemplo, *Mujer de medianoche* (Víctor Urruchúa, 1949), cinta enlatada por más de dos años en medio de la campaña de saneamiento estatal, fue finalmente autorizada sólo tras haber "hecho el corte de Katy Jurado cuando aparece en *brassiere*").[104]

A mitad de los años cincuenta, con una opinión pública menos favorable a la censura, la irrupción de los "desnudos artísticos" fue saludada por cierta prensa como un "atrevimiento" que debía darse, una especie de patente de modernidad. [105] Durante el breve lapso en que se autorizaron como una especie de concesión comercial restringida a los hermanos Guillermo y Pedro Calderón, se estimuló al interior de la Dirección General de Cinematografía un soterrado debate de posiciones sobre la inmoralidad, sus detonantes y sus efectos potenciales en un público imaginado –y, más bien, desconocido–. *La virtud desnuda* ofrece un ejemplo interesante de los desfases de criterio, la sólida influencia del pensamiento conservador y las ideas en torno a lo no mostrable en el cine. La trama va en los siguientes términos, según Salvador López de Ortigosa, uno de los supervisores:

> Para vengarse de dos individuos que se burlaron de sus dos hermanas, abandonándolas después de haberlas seducido y sin preocuparse por el hijo que con ellas tuvieron, una muchacha pueblerina viene a México con el propósito de conocer a los burladores. Tras conseguirlo, ocultando su identidad, hace que aquellos se enamoren de ella. Se les insinúa provocativamente, retirándose cuando piensan que van a obtener sus favores y haciendo que uno le dé una fuerte cantidad de dinero y otro un valioso collar de esmeraldas, con la promesa, que no llega a cumplir, de convertirse en su amante. Después desaparece de la vida de ellos. Más tarde los cita para explicarles su

[103] Margo Glantz, "La pornografía y los Savonarola de la censura", *Debate feminista*, núm. 37 (abril de 2008), 140. La tipificación legal de "las ofensas al pudor" se incluyó desde el primer reglamento mexicano de censura cinematográfica, en 1913, como se detalla en el capítulo 2.
[104] Dictamen de autorización para exhibición comercial, firmado por Guillermo Jiménez (30 de noviembre de 1949), DGC-Segob.
[105] "'La fuerza del deseo' en el Palacio Chino", *Cinema Reporter* (3 de agosto de 1955), 30. Anuncio, *Cinema Reporter* (27 de junio de 1955). Salvador Elizondo, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", *Nuevo Cine*, núm. 1 (abril de 1961), 7, consideró que en este breve periodo de "las películas 'de desnudo' de Ana Luis Peluffo", el cine mexicano "ya había tomado la resolución" de filmar una película verdaderamente erótica, pero "se ha detenido en el umbral de ese mundo maravilloso, asustado por el coco de su propio atrevimiento".

Posgrado en Historiografía

> conducta, les reprocha el deshonor de sus hermanas y les aclara que el dinero obtenido lo ha utilizado en asegurar la educación de sus sobrinitos, que de otra manera se hubieran visto en el más completo de los abandonos.

La descripción sintetiza las justificaciones melodramáticas del personaje de Teresa, sin detallar las objeciones que párrafos adelante deja en claro –"la protagonista aparece en continuos desnudos que no tienen otra finalidad que la de provocar la exitación [sic] sexual de los espectadores"–, pese a todo considera que puede autorizarse sólo para adultos. El escritor Luis Antonio Camargo, otro supervisor, decidió redactar su sinopsis con una descripción más específica y centrada en sus objeciones morales:

> Una joven guapa, de cuerpo provocativo, causa gran revuelo entre quienes la conocen. Utiliza la ventana de su departamento para tener un numeroso público libidinoso, que asiduamente la contempla en sus movimientos y actitudes sensuales. Semi desnuda, principia su actuación colgando a la vista de todos, sus prendas íntimas de vestir. Los hombres hacen comentarios sobre las formas que llenan dichas prendas.

Su discurso es más expresivo de su escándalo y alcanza, incluso, el énfasis común en la prensa sensacionalista o en el discurso de la LMD. Considera que "la película es vulgar. Más vulgar que inmoral, y eso que es profundamente inmoral. Los desnudos de la actriz están ejecutados con el propósito de incitar al público". "Creo que debe prohibirse", concluye, aunque luego considera que, si la "política del gobierno" incide en su aprobación, deben cortarse "las escenas en que los desnudos son largos", así como "todo diálogo que por inmoral y exageradamente obsceno, resulta propio para la más barata carpa de vodevil pero jamás para una producción cinematográfica". La mirada, en este caso, equipara belleza, desnudez, revuelo, entretenimiento popular e inmoralidad en una relación axiomática que delata la ansiedad moral ampliamente compartida entre los sectores medios.

Manuel del Castillo, el tercero de los supervisores, coincidió con sus pares y centró sus objeciones en las acciones femeninas y sus efectos nefandos en los varones (Figura 6). "La cinta está hecha con el fin de provocar el morbo del público por los desnudos de la protagonista […], mujer ligera que acostumbra desnudarse con las ventanas abiertas […], así como tomar el sol con un minúsculo traje de baño". Le preocupaba también el énfasis en el deseo de las contrapartes masculinas: "En los rollos primero y segundo se incita a la morbosidad con la fotografía en acercamiento de las caras expectantes que ansían mirar la desnudez de la protagonista; en los rollos cuarto y sexto, así como en el octavo, se prodigan estos desnudos, con una fotografía lenta a pesar de ser un 'alumbrado artístico'". Entre varias escenas, pide cortar, "por ser lasciva", una escena en que uno de los amantes frustrados, "al quedar defraudado muestra el portabustos [sic] que ella le deja como recuerdo". Concluye que los desnudos de la película no son "artísticos, sino por el contrario, completamente frívolos". Casimiro Valladares, el cuarto supervisor, compartió la demanda de cortar "las caras lujuriosas", mientras que Marco

Antonio Millán consideró excesivos "los motivos de enardecimiento sexual buscados y conseguidos por los productores".[106]

Figura 6. Uno de los motivos de escándalo de los censores de *La virtud desnuda* fue la exposición en primer plano del deseo frente al desnudo, fugaz pero indeleble en el recuerdo masculino.

La condena unánime de los censores estatales de *La virtud desnuda* parece relacionada con el género de la película. Las enunciaciones desde la comedia eran consideradas vulgares *per se* y, por ende, más provocadoras para un público que siempre se imaginó enardecido. La imagen, parafraseando a Butler, es un acto con consecuencias, "una representación con efectos", que se complica cuando se enuncia desde una posición deliberadamente no-seria. Si la relación entre enunciación y recepción es tan inseparable como incongruente, en tanto "dice siempre algo que no pretende decir", una representación cómica multiplica los riesgos de producir "significados que no son precisamente los que dice, o incluso, que no son en absoluto aquellos que podrían decirse".[107] El arte, puede concluirse, requiere esencialmente de solemnidad para poder ser validado.

Esposas infieles es un melodrama sobre el adulterio que tuvo mejores consideraciones por parte de los censores estatales. Luis Antonio Camargo la definió como una "crítica a las costumbres actuales, matrimonios donde no existe ya amor, y donde los cónyuges viven cada quien su vida". Que la tome en serio no implica que la apruebe, pues "abunda en momentos eróticos cuya finalidad es provocar al espectador" y "cae a menudo en ramplonerías de diálogo". Deplora que los desnudos "abundan" y "se pretende que sean artísticos y resultan inconvenientes". Coincide,

[106] Informes de supervisión cinematográfica, Antonio López de Ortigosa (8 de junio de 1956); Luis Antonio Camargo (sin fecha); Manuel del Castillo (13 de junio de 1956); Casimiro Valladares (13 de junio de 1956); Marco Antonio Millán (8 de junio de 1956), DGC-Segob. En total supervisaron la película seis censores, todos varones, lo que da cuenta de lo problemática que resultó su procacidad; finalmente fue estrenada en mayo de 1957 con cortes que sumaron poco más de seis minutos de metraje; según los dictámenes, la película presentada a supervisión duraba 85 minutos, mientras que la copia actualmente visible (notablemente intervenida recientemente, incluyendo su banda sonora) dura poco más de 78 minutos.

[107] Butler, 28-29, dialoga con Shoshana Felman sobre la relación problemática entre el habla y el cuerpo que la emite.

Posgrado en Historiografía

además, con Salvador López de Ortigosa en la necesidad de reducir la duración de los desnudos y de plano eliminar un número musical "con muchas mujeres desnudas".[108]

Los productores de esta serie de películas participaron también en el debate moral, con la plena consciencia de que su labor era azuzar el escándalo como complemento a su estrategia comercial. A propósito del estreno de *Esposas infieles* planearon una

> campaña de gacetillas que pueden basarse en *Últimas Noticias* y *Cine Mundial*, entablando polémica sobre si es correcto que la censura impida a la juventud ver películas que lleven un alto mensaje de gran utilidad social para los futuros cónyuges. Respondiendo el otro periódico en el sentido de que, hasta qué grado es morbosidad del público y de los productores explotar temas de esa índole en la pantalla.[109]

Este ejercicio hiperbólico era cotidiano en la estrategia de los hermanos Calderón, agudos observadores, partícipes y afectados de la política de la ansiedad de la época, como se lo reprochó a Guillermo, en una carta personal, un amigo cercano:

> Mucha taquilla vas a tener seguramente con estas encueradas, pero a costa de muchos pecados contra Dios que te ha bendecido. Si tu mamacita que está en el cielo, pues fue una cristiana intachable por sus costumbres, fuera capaz de llorar, lloraría de pena y de vergüenza al ver que su MEMO por el empeño de hacerse rico, no le importa corromper a la sociedad de México que es merecedora de que se le trate con más dignidad.[110]

A momentos, sin embargo, estas disputas simbólicas se revelaban desfasadas de la realidad. La exhibición de *El seductor*, otra de la serie, en Venezuela arrojó números similares a cualquier película mexicana promedio en su semana de estreno. En un análisis de los datos, el gerente de la distribuidora consideró que las películas de desnudos no son atractivas en ese país, "porque debido a la suavidad de la Censura, se han exhibido inclusive películas muy atrevidas y el público ya no le da mayor importancia".[111]

Quizá el comentario citado también tenía en mente la exhibición clandestina de películas pornográficas, cíclicamente toleradas en los mayores centros urbanos. En la ciudad de México, la prensa sensacionalista daba cuenta de vez en vez de la permisividad para con exhibiciones de ese tipo en zonas populares como la avenida San Juan de Letrán. La explícita exposición sexual de ese cine sumada a su adhesión a los preceptos melodramáticos del cine industrial indica que

---

[108] Informes de supervisión cinematográfica, firmados por Luis Antonio Camargo (10 de octubre de 1956) y por Salvador López de Ortigosa (10 de octubre de 1956), PVAC.
[109] Documento sin fecha y sin firma, expediente *Esposas infieles*, PVAC.
[110] Carta a Guillermo Calderón, firma ilegible (8 de octubre de 1955), PVAC, la familiaridad de la carta (inicia con un "Mi muy querido Memo" y corta su regaño con la frase: "Bueno, no te enojes, porque te quiero de verdad te digo estas cosas") y el hecho de que se conservara en el archivo de la productora indican la cercanía del firmante. La trayectoria profesional y personal de Guillermo y Pedro Calderón ha sido analizada con perspicacia, desde un enfoque afectivo, por Viviana García Besné, *Perdida* (2009).
[111] Carta de Juan Bandera Molina a Guillermo Calderón (8 de marzo de 1956), PVAC.

Posgrado en Historiografía

buscaba acercarse a un público similar al interesado por las películas de desnudos. Por ejemplo, el corto titulado *Viaje de bodas* (también conocido como *Chema y Juana*) recurre al trayecto del rancho a la capital de sendos estereotipos: la pareja formada por Chema y Juana, caracterizados como los personajes del *Cancionero Picot* (publicación dedicada a publicitar la sal de uvas de la marca junto con canciones populares ilustradas con la imagen de un charro bigotón y una curvilínea muchacha de trenzas). Los recién casados llegan "a la capital para pasar su luna de miel. Luego de un par de encuentros sexuales en la habitación de un hotel, la pareja acude con un sacerdote. Juana se queda en la sacristía con el ministro, mientras Chema se va. El cura aprovecha el momento para tener un encuentro sexual con Juana, que culmina antes de que llegue el marido. Al final la pareja se va, luego de ser bendecidos". La idea de la ciudad como espacio liminar del placer y del abuso, y la mirada corrosiva de los agentes morales, como el sacerdote, se encuadran dentro de lo que Martín Barbero definió como "lugar de interiorización muda de la desigualdad social", "lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce".[112]

La existencia de un cine pornográfico, muy marginal, también alimentó la idea de la necesidad de una censura que, sin embargo, se aplicaba sobre otro tipo de representaciones simbólicas, dotándolas en muchos casos de un halo de subversión por sus tímidos y moralistas atisbos a las posibilidades del deseo. La pulsión sexual y su expresión implícita en el desnudo cinematográfico es el más vistoso reconocimiento de la paradoja de la censura, que en su propia existencia (y en las leyendas atizadas por el sensacionalismo de un cine pornográfico, siempre oscuro y oculto) implica lo que prohíbe y así ratifica la imposibilidad de su erradicación, en un perverso ejercicio circular que justifica su propia existencia como acto de poder.[113]

III. Conclusiones. Miradas afectivas y afectadas

El relato que propuse en las páginas previas si bien aborda las tensiones y diálogos dentro de la esfera pública respecto a lo visible y lo no mostrable por las representaciones fílmicas mexicanas, es también un recorrido por la perturbación que provocaron las imágenes en una época en que éstas concluyeron su tránsito de curiosidad novedosa a cimiento de una nueva, e incierta, manera de interpretar al mundo. Una época en la que el consenso político permitió la construcción de cauces, informales y arbitrarios, para el despliegue de políticas de la ansiedad que permitieron, mal que bien, gestionar los afectos a menudo desbordados de la esfera pública en esta época de cambios.

En la medida en que los valores de la clase media –en gran medida moldeados por el pensamiento conservador, pero siempre tensionados por sus aspiraciones modernas– se impusieron como el

[112] L. F. Bustamante, "El cine pornográfico priva en San Juan de Letrán", *Magazine de Policía* (17 de febrero de 1947), citado por Pulido Llano, 318. Juan Solís. "Variaciones espaciales para un discurso carnal: la transformación de ambientes escénicos en cuatro cintas pornográficas de los años treinta", *El ojo que piensa*, núm. 13 (julio-diciembre de 2016), 10; el corto es anónimo, sólo se sabe que fue producido (o distribuido) por una empresa fachada denominada "Huarachazo Mex". Martín Barbero, 231.

[113] Butler, 230.

sentido común, se exacerbaron la angustia por, y el rechazo a, las representaciones mediales que, de manera deliberada o fortuita, exhibieran los dilemas y contradicciones del proyecto político, social y moral que desde el Estado expandido estaba en proceso de construcción. La angustia compartida por el sistema censor permitió crear mecanismos complementarios que, en conjunto, demostraron eficacia para moldear al cine nacional como un vehículo de contención de las ansiedades populares y, al mismo tiempo, para la representación pedagógica de los miedos experimentados por unas élites que, si bien rara vez voltearon a ver ese cine como público, estaban convencidas de la conveniencia política y cultural de su existencia.

La sociedad mexicana de los años cuarenta y cincuenta fue afectada por cambios profundos y acelerados en sus formas de ser y estar en el mundo. Esta "dinámica afectiva", vivida en formas individuales y también colectivas, es un proceso relacional, un movimiento conjunto "que evoluciona en modulaciones y resonancias recíprocas" en las que cada individuo y grupo social afecta y es afectado.[114] Al hablar de "afecto" intento aludir a la gama de sensaciones –a menudo contradictorias e indefinibles– involucradas en los procesos de censura y gestión de la mirada. Las películas produjeron por igual miedo, angustia, ansiedad, rechazo, pero también gozo, furor, expectativa, deseo. Todo en una mezcla indeterminable en sus alcances. Cada expresión afectiva respondió, más que a las imágenes, a identidades en proceso de construcción y a las pugnas derivadas de ese proceso.

El acercamiento a la censura de inspiración clerical permite palpar las discrepancias al interior de la esfera pública, a menudo analizada como un bloque homogéneo y unánime. Las tensiones respecto a las posibilidades de coexistencia entre los valores modernos y la moral católica a lo largo del periodo analizado son expresivas de la dinámica afectiva descrita. Los primeros censores fílmicos católicos, viejos militantes escandalizados con la "ola de fango" moderna, no sólo intentaron impedir la representación de lo inmoral en las pantallas, sino defender su propia identidad frente a una feligresía que también se desplazaba guiada por nuevas brújulas morales. El desplazamiento hegemónico de los valores del catolicismo integralista hasta el progresismo abrazado por el Concilio Vaticano II representó un cisma cuyos efectos no han terminado de expresarse y, sin duda, fue el punto final de un proyecto conservador nacional defendido desde el siglo XIX.

Hacia fuera, las discrepancias fueron mayores. El modelo moral defendido por los censores católicos fue reconocido como ideal pero difícilmente practicado con la rigurosidad exigida. A lo largo de las décadas abordadas el celo censor matizó sus demandas de las acciones contundentes contra el pecado al discreto examen de conciencia. En paralelo, su discurso mutó al acicate afectivo, al escándalo de la profecía de las calamidades, en una estrategia que demostró sus bondades, en particular por su similitud con el proyecto estatal. El horizonte moral fue

[114] Reindert Dhondt y Silvana Mandolessi, "Hacia una crítica afectiva de la violencia", en *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, 16, glosa de la propuesta de Baruch Spinoza.

Posgrado en Historiografía

dominado por los afanes sanitarios, el control de las masas y la exclusión de las identidades disidentes que, sin embargo, también se expresaron así fuera en las sombras de la sala clandestina.

El cine, pese a todo, mostró su capacidad elusiva y los alcances de los afectos de su público. En no pocas películas es posible palpar la subversión deliberada de la censura, en un mero afán mercantil, pero también las maneras en que las imágenes fueron reelaboradas por un público popular ansioso y deseante que hizo de su estado de ánimo colectivo una manifestación social e incluso política de sus formas de existencia y de resistencia al poder. Esas expresiones frente a la pantalla fueron también utilizadas para negociar el apoyo estatal a la industria y para sostener al medio como una herramienta estratégica del proyecto nacional. Y, por supuesto, para mantener, pese al anacronismo, los mecanismos y acuerdos del sistema censor.

Conclusiones

En agosto de 1947 se estrenó en el cine Chapultepec *La diosa arrodillada*, un melodrama de tema criminal diseñado para el lucimiento de María Félix. La *estrella* gozaba de un amplio reconocimiento y su actividad pública estaba sujeta a un escrutinio constante de la prensa, tanto la seria como la sensacionalista, esta última atraída por una imagen diseñada para el desafío constante de los roles femeninos tradicionales. Félix era uno de los símbolos de la modernidad del medio siglo mexicano con todo y su fachada ecuménica: se le veía en fiestas y recepciones acompañada de empresarios, políticos e intelectuales de todos los espectros políticos, como Diego Rivera, Efraín Huerta, Salvador Novo, Jorge Pasquel y el mismo Miguel Alemán, al tiempo que también acudía de cuando en cuando a las asambleas del sindicato de actores u ofrecía comidas a voceadores de la prensa para granjearse la simpatía popular.

En *La diosa arrodillada*, Félix representaba a una mujer liberal y ambiciosa que se reencuentra con un antiguo amante cuando éste compra una estatua de una Diana arrodillada y desnuda para la que ella ha servido de modelo. La escultura tiene la función dramática de sintetizar el deseo que une a la pareja, imposibilitada su unión por la presencia de una esposa enferma y bondadosa. El estreno se pretendió fastuoso e incluyó la exhibición de la escultura de utilería en el vestíbulo del amplio cine del Paseo de la Reforma. Una de las noches de función, integrantes de un Comité Pro Dignificación del Vestuario Femenino (uno entre muchos membretes que se asumían como voceros de los sentires conservadores) realizaron una protesta contra la película; los días previos la prensa había dado eco a opiniones que consideraban que ofendía la moral por "las prolongadas escenas amorosas" y también por la franca desnudez de la estatua, que sugería la de la actriz. Tras la protesta, quizá en forma espontánea, los activistas removieron la escultura y huyeron con ella, perseguidos por algún policía o vigilante; la pieza apareció algunos días después, despedazada, a la orilla de la carretera a Toluca. El desaguisado fue reseñado por la prensa y sin duda el escándalo ayudó a mantener el interés del público y la taquilla de la película.[1]

En una época marcada por el consenso y por una ideología hegemónica que permitía integrar la amplia diversidad de identidades y ocultar a una disidencia marginal, las representaciones mediales, como el cine, y sus entornos de difusión fueron espacios para la escenificación simbólica de los gozos, las aspiraciones, los miedos y las frustraciones de múltiples grupos ocupados por construir o afianzar una identidad. No había que ver las películas para formar parte de ese intercambio, tampoco ser miembro de la élite para entrar en la promesa de modernidad. Unos y otros, desde sus respectivos espacios, utilizaron las mediaciones para expresarse y participar de un proceso sintetizado en la unanimidad de la belleza de María Félix o del orgullo

[1] "Censura a *La diosa arrodillada*", en *Cinema Reporter* (23 de agosto de 1947). El episodio ha sido retomado por Francisco Peredo, "La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano", en *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, coordinado por Peredo y Carlos Narro (México: UNAM, 2015), 81, y por Carlos Martínez Assad, *Tercia de reyes del cine mexicano. Revueltas, Gavaldón, Spota* (México: UNAM, 2023), 35.

Posgrado en Historiografía

de ser mexicano y revolucionario, pero también en la infalibilidad de la Virgen de Guadalupe o la certeza de que existe una moral que debe ser preservada a toda costa.

La consolidación del consenso requirió de una organización que permitiera expresar, así fuera en forma limitada, los intereses retóricos tanto del Estado como de los grupos más influyentes y representativos de la esfera pública. Esa fue la función de un "sistema censor", discutido, legislado, reorganizado y negociado en varias ocasiones entre finales de los treinta y los primeros sesenta para encontrar una sintonía adecuada más o menos para todos. Tal sistema censor, es importante recalcar, es una abstracción que propuse a lo largo de este trabajo para referirme a un modelo de hegemonía que integró al Estado expandido (es decir, el Estado y los grupos de la esfera pública más organizados para negociar los consensos) en torno a un mismo proyecto ideológico, político y de clase, y que consideró a la producción y difusión de bienes simbólicos como una de sus principales estrategias. Este sistema representó la suma de los distintos intereses de múltiples actores involucrados en los procesos de producción, circulación y recepción de bienes simbólicos, que gravitaron en torno al nacionalismo y que se apoyaron en el Estado como órgano rector para sancionar normas previamente negociadas y los criterios de negociación y de prohibición.

En conjunto, el modelo de censura creó las condiciones de enunciación y de visibilidad para las representaciones mediales que participaron en la construcción y afirmación de una cultura hegemónica. Ese periodo de acuerdo fue breve e intermitente, y sólo logró escenificar su pretendido esplendor en los dispositivos mediales, a través de un complejo entramado legal que, al mismo tiempo, dio cauce también a numerosas estrategias extralegales que ampliaron o restringieron aún más las márgenes de lo visible. La censura cinematográfica fue, durante el periodo abordado, un concepto legal positivamente flexible, en tanto era, sobre todo, una herramienta política de gestión y negociación entre intereses diversos y fluctuantes dentro del Estado expandido.

Pese a sus limitaciones, los logros del sistema censor no son desdeñables: sus acuerdos permitieron interpretaciones diversas del mundo desde las mediaciones, contribuyendo así a la afirmación de identidades a menudo contrapuestas y en disputa fuera de las pantallas. Esta fue la hipótesis que procuré demostrar a lo largo de la investigación. La censura es un acto performativo que, a través de las enunciaciones que exige y las ausencias que impone, delinea en el terreno de las representaciones las aspiraciones, disputas, ansiedades y contradicciones en juego en una realidad heterogénea y rica.

Continuidades y rupturas en la censura mexicana

En el trayecto de las décadas de los cincuenta y sesenta, los acelerados cambios internos y las presiones externas agotaron la promesa nacionalista y desbordaron los márgenes imaginados para una modernidad que tenía ya otros epicentros, lejanos al equilibrio que sostenía al proyecto estatal mexicano. Durante los cincuenta emergió una nueva diversidad de formas de entender la realidad que, a menudo, desafió los relatos hegemónicos, planteando revisiones, nuevas

Posgrado en Historiografía

evocaciones o nuevos modelos de interpretación.[2] Este proceso amenazó la hegemonía e incitó reacomodos y presiones estatales para mantener los acuerdos previos, con resultados contraproducentes en el largo plazo. En el caso del cine, las acciones de coerción socavaron la confianza entre los actores del sistema censor y precipitaron una crisis que amenazó la existencia misma de la industria fílmica. Por su parte, el Estado, pese a sus acciones represivas, también declinó su autoridad y vio multiplicarse los relatos revisionistas y la emergencia de nuevas culturas del recuerdo que en las siguientes décadas fueron muy influyentes en otras formas de pensar la realidad.

El caso de la industria cinematográfica mexicana en el periodo abordado es relevante porque involucra a una multiplicidad de actores y de procesos sociales, culturales, económicos y políticos tanto internos como externos. Al inicio de los años cuarenta, las necesidades geopolíticas y la especulación económica crearon un enorme aparato industrial que luego, concluida la Segunda Guerra Mundial, fue difícil de integrar a un proyecto transnacional volcado en una disputa bipolar. Los intentos externos de integración a aquella disputa global y, en contraparte, los intentos internos de encaminar las mediaciones por otros derroteros que permitieran, al mismo tiempo, la preservación del proyecto nacionalista implicaron el desarrollo de márgenes cuidadosos de gestión para la visibilidad y la enunciación. En ese vértice podemos ubicar el momento dorado de la censura mexicana.

A lo largo de este trabajo intenté ubicar las continuidades y rupturas dentro de ese proceso de acomodos y fricciones entre el Estado y la esfera pública mexicanos en torno a las representaciones cinematográficas, centrándome en dos temas: la pretensión de tutelar la memoria colectiva desde los derroteros del nacionalismo centrado en el Estado y la gestión de la ansiedad provocada por la modernidad y sus impactos. Si bien la disputa en torno a las representaciones cinematográficas es uno solo de los ámbitos, entre muchos, que involucraron al Estado expandido, su relevancia es destacable por el estatus estratégico de la imagen audiovisual, por su carácter simbólico y por su vínculo esencial con la idea de modernidad que marcó todo el trayecto histórico del siglo XX. En los capítulos 2 y 3 propuse cuatro grandes etapas para ese proceso, desde la perspectiva estatal:

1) En la segunda década del siglo, una censura estatal impuesta verticalmente para controlar una innovación tecnológica de alcances insospechados en medio de una etapa turbulenta de transformaciones políticas y sociales.

2) En los años veinte, una censura inspirada en las disposiciones legales estadounidenses –en gran parte por la coincidencia en las preocupaciones frente a los impactos sociales de la imagen mecánica–, pero también su adaptación como una herramienta política de afirmación nacionalista frente a las representaciones consideradas denigrantes del cine hollywoodense.

[2] Astrid Erll, *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 45-47, 47.

Posgrado en Historiografía

3) A partir de la segunda mitad de los años treinta, la lenta, compleja y negociada creación de un andamiaje legal para la censura, pensada como una medida de fortalecimiento ideológico y de impulso industrial, en una coyuntura económica y geopolítica excepcional, así como en un proceso interno de construcción de hegemonía. El resultado fue un sistema censor estable y unificado en torno al nacionalismo, indispensable para el desarrollo de una industria fílmica nacional.

4) A partir de la segunda mitad de los cincuenta, la censura se convirtió en un proceso burocrático intrincado y arbitrario, crecientemente controvertido por una esfera pública heterogénea y, en algunos casos, más dispuesta a enunciar mediáticamente sus discrepancias. En el fondo se trasluce una crisis, tanto de las representaciones ancladas en el nacionalismo como de la hegemonía misma.

En paralelo, en los capítulos 4 y 5 replanteé el relato desde una perspectiva centrada en los intereses de uno de los actores con mayor poder dentro de la esfera pública: la Iglesia católica y un puñado de organizaciones seglares gravitando, con mayor o menor distancia, a su alrededor. En este caso, es posible establecer dos fases claramente delineadas en el periodo revisado:

1) Una fase militante, dominada por una postura intransigente que, luego de participar en algún grado en la resistencia armada durante el conflicto cristero, se acomodó dificultosamente en la estructura institucional de la Acción Católica Mexicana a finales de los años treinta. La censura cinematográfica fue, de cierta forma, una trinchera desde donde grupos como la Legión Mexicana de la Decencia desplegaron hacia afuera, pero sobre todo al interior de la militancia católica, una superioridad moral que les permitió fortalecer sus proyectos y sus valores frente a la modernidad; el cine les resultaba la encarnación de los males de una modernidad a la que era imperativo moralizar. Esta fase alcanzó su cenit al iniciar la década de 1950, cuando se desplegó la Campaña Nacional para la Moralización del Ambiente que consiguió, brevemente, conciliar con el Estado un proyecto social y cultural común.

2) Una posterior fase progresista, en la que la militancia católica replanteó sus estrategias de lucha, desplazando la intransigencia de la Legión Mexicana de la Decencia, desprestigiada dentro de una esfera pública con perspectivas renovadas frente a una modernidad menos ajena. Para esos grupos renovadores dentro de la Acción Católica Mexicana, el cine dejó de ser visto como una amenaza y se buscó replantearlo como una herramienta formativa con potencial positivo, en sintonía con posturas cinéfilas en ciernes que desplazaron lo cinematográfico de los terrenos del entretenimiento a los de la expresión artística.

Este trayecto histórico multidimensional está atravesado por una transformación profunda de la composición social y cultural en el país. El vuelco demográfico provocado por el crecimiento urbano y el proyecto nacional de modernización sacudió las identidades y exacerbó la ansiedad frente a un futuro contradictorio entre las promesas de progreso y la incertidumbre frente a los

Posgrado en Historiografía

cambios. La consolidación de una creciente clase media urbana, cantera de origen de buena parte de los involucrados en la producción de bienes simbólicos, impulsó que sus valores compartidos –que incluían en tensa convivencia una tendencia conservadora y una decidida adhesión a la modernidad– se erigieran en sentido común con todos sus vaivenes afectivos y contradicciones ideológicas.

Por lo tanto, la labor del sistema censor fue muy relevante en la medida en que permitió moldear, a partir de prácticas restrictivas, pero también productivas, un discurso de integración nacionalista parcial y mistificado, pero eficaz en los alcances performativos de sus artificios.

El sistema censor acordó los mecanismos para negociar y establecer los cauces para las representaciones y para gestionar la visibilidad; acuerdos siempre flexibles y negociables, pero también arbitrarios y sujetos a la verticalidad estatal. Esos acuerdos tácitos e impuestos fueron tan relevantes como las mismas actividades creativas en la tarea de moldear un sistema de prácticas, tanto en plan restrictivo como productivo, ya fuera por el estímulo a ciertos temas y formas de enunciar, o por la creatividad que incitaron para evadir las restricciones (como en el citado caso del desnudo sublimado de María Félix).

Como en otros fenómenos de censura documentados, el sistema censor del cine mexicano "era un proceso complejo que requería talento y entrenamiento y se extendía a lo largo del orden social",[3] en el que los "supervisores" eran a menudo parte de la industria o profesionales de disciplinas idealizadas como tutelares, caso de la literatura. Durante esta época, el ejercicio de supervisión era visto como un momento más de un proceso colectivo de trabajo, tan profesional como cualquiera y legitimado como parte de un compromiso cívico.

Los públicos, de igual manera, formaron parte del entramado del sistema censor, aunque siempre ocultos e imaginados entre líneas: "Ese que llaman monstruo de multiplicadas cabezas por el que existe y de quien vive el cine y al que nunca se le consulta ni se le da beligerancia en asuntos cinematográficos".[4] Carentes de agencia, es posible palparlos en los patrones de consumo, en la recurrencia de ciertas películas en las carteleras de los cines de segunda y tercera corrida, en las fórmulas revisitadas una y otra vez por algunos productores exitosos, y en los cultos y aficiones populares a ciertas *estrellas*.

La transparencia de los públicos fue también relevante en la medida en que éstos funcionaron como construcción retórica dentro de las disputas ideológicas al interior del sistema censor. Los públicos debían ser tutelados, expandidos y educados. Cada adjetivo conjuntó un grupo que

[3] Robert Darnton, *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 231. Darnton destaca el "sentido de participación dentro del mismo juego" de autores y censores, que se observa en la literatura francesa del siglo XVIII, la literatura india bajo el yugo colonial británico o la de Alemania Oriental bajo el control soviético.

[4] Vicente Vila, "Para el nuevo director urge, pero ya, una nueva Ley del Cine", *Siempre!*, núm. 603 (13 de enero de 1965), 61.

Posgrado en Historiografía

enunció las necesidades y aspiraciones de un cierto público evanescente, pero muy real en términos de la discusión. Los públicos imaginados fueron exaltados y despreciados por igual como símbolos de modernidad o decadencia, según los grupos en disputa, en un proceso lento pero efectivo de creación de nuevas sensibilidades y transformación de los patrones de consumo.

La práctica censora fue la síntesis de esos acuerdos y diatribas en las representaciones, una tarea que fue haciéndose cada vez más complicada conforme las disputas se incrementaron y la hegemonía fue puesta en entredicho. En 1964, el saliente director del Banco Nacional Cinematográfico hizo un amplio balance de las condiciones de la industria y dedicó un párrafo a lo que debía ser la censura en un cine renovado. Básicamente deseó la restauración del equilibrio perdido: "El cine mexicano no debe correr el peligro de convertirse en anacrónico y arcaico en el tratamiento de los temas, pero tampoco debe permitírsele caer en imitaciones extralógicas y ajenas a la idiosincrasia del mexicano".[5] A lo largo de las siguientes décadas, las crecientes tensiones dentro del Estado expandido erosionaron los acuerdos y cuestionaron incluso la pertinencia de la censura, en paralelo a una paulatina expansión de los márgenes para la libertad de expresión, fuera por cálculo o simulación estatal, o por exigencia de la esfera pública.

Desde su trinchera, a mitad de los años sesenta, Carlos Monsiváis expresó la impaciencia de una modernidad que ya no creía en la narrativa de la idiosincrasia del mexicano: "¿No resultan ya rígidos y momificados hasta la obviedad los cánones que todavía nos tiranizan? ¿Quién decide cuáles son los temas para adultos? ¿Qué debe prohibirse, si es que algo debe prohibirse? ¿En qué debe consistir la prohibición? ¿Cuál es la línea divisoria entre la obscenidad y el arte?". No hubo una respuesta pronta ni clara para esas preguntas. El desmoronamiento de este sistema censor mostró que bajo los cánones momificados había nuevos intereses, imposiciones y acuerdos para el complejo despegue de una política censora, renovada en la retórica, pero sujeta a un autoritarismo refundado.[6]

La política censora del cine mexicano consiguió perdurar hasta el final del siglo XX. La *Ley de la Industria Cinematográfica*, de 1949, y su correspondiente reglamento de 1951 –fachada legal del sistema censor– fueron derogados hasta 1992 y 2001, respectivamente, en consonancia con el inicio de un proceso de "neoliberalización cultural" que implicó una reorientación de los intereses estatales pero también hizo evidentes nuevos procesos de "subjetivación y construcción de poder simbólico" en torno al cine; dicho cambio legal significó el final reconocimiento de "décadas de desconexión entre el cine nacional, las prácticas materiales de consumo de las audiencias y los [nuevos] ecosistemas tecnológicos".[7]

---

[5] Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: Edición de autor, 1964), 413.
[6] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la censura mexicana", *Revista de la Universidad de México*, núm. 2 (octubre de 1964), 26. Cf. Israel Rodríguez, El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta (México: Colegio de México [tesis de doctorado], 2020).
[7] Ignacio Sánchez Prado, "La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000)", en *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo*

Posgrado en Historiografía

Maltrecha y cuestionada, la censura ha conseguido renovarse dentro del debate contemporáneo, lo que da pertinencia a este trabajo y, al mismo tiempo, hace compleja la tarea. El análisis historiográfico de la censura a las representaciones mediales implica navegar por un camino de acuerdos tácitos, de indicaciones entre líneas, de interpretación de comportamientos y costumbres alimentados desde un sentido común superado. Escudriñar esas formas de censurar es mirar los valores del pasado haciendo una analogía con las preocupaciones contemporáneas y los desafíos que el presente le impone a las representaciones mediales desde tecnologías radicalmente novedosas y cambiantes, pero que se nutren de una cultura mnemónica.

Las formas actuales de narrar y de mirar, pero también de prohibir y velar, son premediaciones de esa censura sistemática y sistémica que alcanzó su mayor sofisticación en torno al medio siglo XX mexicano, a pesar de un prejuicio anti-censura arraigado desde los años sesenta que provoca una evasión generalizada del título de "censor".[8]

Como en aquel tiempo, la censura de hoy parece ser una tarea vascular, una acción performativa que involucra a actores múltiples (ahora atomizados y potenciados por efecto de las redes sociales digitales) cuya diversidad se diluye al encontrar patrones de representación que replican los del pasado (por ejemplo: las identidades diversas y en disputa, la oposición entre transculturalidad y nacionalismo, los desafíos lingüísticos, los límites de la moralidad y las expresiones de la sexualidad). Muchas de las prescripciones y proscripciones revisadas en este trabajo pueden encontrar símiles, con relativa facilidad, en las discusiones y disputas dentro de la esfera pública contemporánea.

Coincido con Helen Freshwater cuando sostiene que "los acontecimientos de censura deben analizarse con énfasis crítico en su especificidad sociohistórica", pues de esta forma es posible comprender los vínculos e interacciones entre agentes e intereses contrapuestos en un tiempo-espacio específico.[9] Los hallazgos de esta investigación, siempre panorámicos y provisionales, se deben a ese procedimiento.

en el cine mexicano, coordinado por Álvaro Fernández y Ángel Román Gutiérrez (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Cineteca Nacional, 2020), 198, 205.

[8] Helen Freshwater, "Towards a Redefinition of Censorship", en *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, editado por Beate Müller (Ámsterdam, Nueva York: Rodopi, 2004), 237-238.

[9] Freshwater, 242.

Posgrado en Historiografía

Fuentes

Archivos y repositorios

Archivo Fílmico Agrasánchez.
Archivo General de la Nación.
Archivo Histórico de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.
Biblioteca Antonio Castro Leal, Biblioteca de México.
Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, Universidad Iberoamericana.
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.
Centro de documentación de la Cineteca Nacional.
Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM.
Hemeroteca Nacional de México, UNAM.
Media History Digital Library del Wisconsin Center for Film & Theater Research.
Permanencia Voluntaria Archivo Cinematográfico.
Videoteca digital "Carlos Monsiváis", Cineteca Nacional.

Referencias citadas

Agrasánchez, Jr., Rogelio. 2000. *Miguel Zacarías. Creador de estrellas*. México: Universidad de Guadalajara, Archivo Fílmico Agrasánchez.

Agrasánchez, Jr., Rogelio. 2014. La otra película censurada de Julio Bracho. Filmotropo [web]. https://filmotropo.wordpress.com/2014/07/17/la-otra-pelicula-censurada-de-julio-bracho/ (consultado el 20 de septiembre de 2023).

Aguirre Cristiani, María Gabriela, Camille Foulard, Austreberto Martínez Villegas, Andrea Mutolo, Nora Pérez Rayón y Elizundia, Franco Savarino Roggero, Yves Bernard Solis Nicot, Valentina Torres Septién y Torres. 2021. *Diccionario de protagonistas del mundo católico en México en el siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco y Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco.

Algarabel Rutter, Nimbe Monserrat. 2012. Cine y poder. Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2000). Tesis de doctorado. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Almoina, Helena (comp.). 1979. *La censura de las películas no es anticonstitucional* [29 de enero de 1920]. *Filmoteca* 1 (noviembre): 118-119.

Alvírez, Mario. 1945. En ayuda de la industria de películas. *El Nacional*, 9 de enero.

Anderson, Benedict. 2007. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Anderson, Perry. 2017. *La palabra H. Peripecias de la hegemonía*. Madrid: Ediciones Akal.

Apreciaciones de la Liga Mexicana de la Decencia [columna]. 1952. *Acción femenina*, mayo.

Apreciaciones de la Liga Mexicana de la Decencia sobre películas cinematográficas [columna]. 1952. *Acción femenina*, mayo.

Apreciaciones sobre espectáculos [columna]. 1959. *Acción femenina*, agosto.

Apreciaciones sobre películas [columna]. 1952. *Acción femenina*, julio.

Apreciaciones sobre películas de cine [columna]. 1952. *Acción femenina*, febrero.

Aspe Armella, María Luisa. 2008. *La formación social y política de los católicos mexicanos: la Acción Católica Mexicana y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos, 1929-1958*. México: Universidad Iberoamericana.

Aurrecochea, Juan Manuel. 1992. Historieta. En *Asamblea de ciudades: años 20s/50s* [catálogo], coords. Elsa Fujigaki Cruz y Ricardo de León Banuet, 204-205. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Ávila, Jacqueline. 2016. Arcady Boytler: la mujer del puerto (1933). En *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, ed. Christian Wehr, 57-69. Iberoamericana, Vervuert.

Aviña, Rafael. 2010. *Filmoteca UNAM. 50 años*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bal, Mieke. 2022. Afectivamente afectivo: el afecto como estrategia artístico-política. En *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, eds. Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi y Martín Zícari, 51-80. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Becerra Celis, Luis. 1944. Mexican Unions Protest Script Censorship. *Motion Picture Herald*, 11 de marzo.

Becerra Celis, Luis. 1944. Writers Protest Censorship. *Motion Picture Herald*, 7 de junio.

Becerra Celis, Luis. 1945. Picture Section in Mexico Is Given Department Status. *Motion Picture Herald*, 29 de diciembre.

Becerra Celis, Luis. 1945. Raw Stock Pinch Blow to Mexico. *Motion Picture* Herald, 27 de enero.

Becerra Celis, Luis. 1945. Restrict Mexican Production to 60 Films This Years. *Motion Picture Herald*, 10 de febrero.

Belden, Joe. 1944. Mexico's Public Opinion Poll. *The Public Opinion Quarterly* 1 (8): 104-109.

Bertaccini, Tiziana. 2009. *El régimen priísta frenta a las clases medias. 1943-1964*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Black, Gregory D. 1999. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.

Black, Gregory. 1999. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.

Black, Gregory. 2012. *Hollywood censurado*. Madrid: Akal.

Blancarte, Roberto. 1992. *Historia de la Iglesia católica en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bonfil, Carlos. 1993. *Cantinflas. Águila o sol*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. 1997. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Brambila, Antonio. 1941. Creo en Dios (Película Mexicana). *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 15 de febrero.

Brambila, Antonio. 1943. Los puntos sobre las íes. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*. 3 de julio.

Brambila, Antonio. 1943. Santa. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 12 de junio.

Briseño Loyo, Lilian. 2005. La moral en acción. Teoría y práctica durante el porfiriato. *Historia Mexicana* 218 (octubre-diciembre): 419-460.

Burkholder de la Rosa, Arno. 2009. Construyendo una nueva relación con el Estado: el crecimiento y consolidación del diario Excélsior (1932-1968). *Secuencia* 73 (enero-abril): 87-104.

Butler, Judith. 2009. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

Caraza Campos, Carmen. 1951. Espectáculos y crímenes. *Acción femenina*, octubre.

Cartas a los editores [sección]. 1949. *Hoy*, 22 de octubre. de 1949.

Casa de mujeres, prohibida en Argentina, México y Perú. 1944. *Variety*, 27 de septiembre.

Castaño, Luis. 1948. La película 'El fugitivo'. *Novedades*, 11 de enero.

Posgrado en Historiografía

Castillo, Fausto. 1964. Inocentes, pero… ¿cuáles? *El Día*, 27 de diciembre, columna "Los dinosaurios".
Castillo, Fausto. 1964. Las dos censuras. *El Día*, 23 de diciembre, columna "Los dinosaurios".
Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee. 2011. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.
Censura a *La diosa arrodillada*. 1947. *Cinema Reporter*, 23 de agosto.
Cervantes Ibarrola, Faustino. 1957. Cine y moral. *Acción femenina*, octubre.
Cineteca Nacional. 1975. *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Gobernación.
Cineteca Nacional. 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional 2. Testimonios para la historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Gobernación.
Cineteca Nacional. 1976. *Cuadernos de la Cineteca Nacional 6. Testimonios para la historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Gobernación.
Código Hayes (concluye). 1942. *Apreciaciones sobre espectáculos, revista mensual*, 9, abril y mayo
Comentando una película nueva. 1941. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 18 de enero.
Comenzará 'Emiliano Zapata'. 1945. *Cinema reporter*, 19 de mayo.
Comisión Nacional de Cinematografía. 1949. *El cine mexicano. Gráficas presentadas por la Comisión Nacional de Cinematografía*. México: Comisión Nacional de Cinematografía.
Concurso de argumentos. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 1 de mayo.
Concurso de argumentos. Fallo del jurado. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 27 de noviembre.
Couldry, Nick. 2008. Mediatization or mediation? Alternative understandings of the emergent space of digital storytelling. *New Media Society* 10: 373-391.
Cristóbal Colón. 1943. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 26 de junio.
Cruz, José Guadalupe. 1944. Dos aciertos de la Cinematografía Nacional. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 22 de enero.
Cuevas, José Luis. 1958. Cuevas, el niño terrible vs. Los monstruos sagrados. *Novedades*, 8 de abril, suplemento *México en la Cultura*.
Cuidado con las películas [columna]. 1953. *Acción femenina*, abril.
Cuidado con las películas [columna]. 1953. *Acción femenina*, junio.
Cuidado con las películas [columna]. 1953. *Acción femenina*, noviembre.
Cuidado con las películas [columna]. 1953. *Acción femenina*, octubre.
Cuidado con las películas [columna]. 1953. *Acción femenina*, septiembre.
Cuidado con las películas [columna]. 1954. *Acción femenina*, agosto.
Cuidado con las películas [columna]. 1954. *Acción femenina*, marzo.
Cuidado con las películas [columna]. 1955. *Acción femenina*, febrero.
Darnton, Robert. 2014. *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
De Baecque, Antoine y Thierry Frémaux. 1995. La cinéphilie ou l'invention d'une culture. *Vingtième Siècle, revue d'histoire* 46 (abril-junio): 133-142.
De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent. 1996. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Consejo Nacional para la Cultura.
De la Rosa Anaya, César y Sophie Poiré. 2018. Una evocación de El automóvil gris: la restauración digital del clásico del cine silente mexicano. En *Intervención* 18 (julio-diciembre): 21-32.
De la Vega Alfaro, Eduardo. 1988. *Alberto Gout (1907-1966). Serie Monografías 3*. México: Cineteca Nacional.

De la Vega Alfaro, Eduardo. 2010. El cine juarista en la época de oro. En *La ficción de la historia. El siglo XIX en el cine mexicano*, coord. Ángel Miquel, 116-121. México: Cineteca Nacional.
De la Vega Alfaro, Eduardo. 2012. *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre literatura, cine y censura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
De la Vega Alfaro, Eduardo. 2015. Importancia y significación del grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana. En *Nuevo Cine. Edición facsimilar*, 8-27. México: DGE.
De la Vega Alfaro, Eduardo. 2017. *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
De los Reyes, Aurelio. 1993. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen. II*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
De los Reyes, Aurelio. 1996. *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños. Volumen I, 1896-1920*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
De los Reyes, Aurelio. 2013. *Sucedió en Jalisco o los cristeros. Cine y sociedad en México, 1896-1930. Volumen III*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Seminario de Cultura Mexicana.
Declaraciones del Lic. Antonio Castro Leal, Presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 13 de febrero.
Del momento [columna]. 1949. *Cine Gráfico*, 6 de febrero.
Desvergonzado negocio bajo el aspecto de una librería. 1941. *Excelsior*, 1 de septiembre de 1941.
Dhondt, Reindert y Silvana Mandolessi. 2022. Hacia una crítica afectiva de la violencia. En *Afectos y violencias en la cultura latinoamericana*, eds. Reindert Dhondt, Silvana Mandolessi y Martín Zícari, 13-28. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
Díaz, Salvador Ignacio. 1917. Crónica de México. *Cine Mundial* 10, octubre. https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/10/30/el-cinematografo-en-la-ciudad-de-mexico-1917/ (consultada el 22 de noviembre de 2023).
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Lázaro Cárdenas del Río. III Informe de Gobierno (1° de septiembre de 1937). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Manuel Ávila Camacho. I Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1941). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Manuel Ávila Camacho. VI Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1946). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Miguel Alemán Valdés. I Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1947). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Miguel Alemán Valdés. II Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1948). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Adolfo Ruiz Cortines. III Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1955). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Adolfo López Mateos. V Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1963). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.

Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Adolfo López Mateos. II Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1960). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Dirección de Servicios de Investigación y Análisis. 2006. Informes presidenciales. Adolfo López Mateos. I Informe de Gobierno (1º de septiembre de 1959). México: Centro de Documentación y Análisis, Cámara de Diputados.
Eco, Umberto. 1999. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
Edgerton, Gary R. 2001. Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. En *Television Histories. Shapping Collective Memory in the Media Age*, eds. Gary R. Edgerton y Peter C. Rollins, 1-18. Lexington: The University Press of Kentucky.
El cine debe ser un vehículo de orientación moral y educativa. 1949. *El Nacional*, 25 de septiembre.
El primer corto de la Comisión Nacional de Cinematografía. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 2 de octubre.
El problema del cine y la LMD. 1939. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 11 de febrero.
Elias, Norbert. 2012. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
Elias, Norbert. 2016. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica.
Elizondo, Salvador. 1961. Moral sexual y moraleja del cine mexicano. *Nuevo Cine* 1, abril.
Elizondo, Salvador. 1962. El cine mexicano y la crisis. *Nuevo Cine* 7, agosto.
Erll, Astrid y Ann Rigney. 2009. Introduction: Cultural Memory and its Dynamics. En *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, coords. Astrid Erll y Ann Rigney, 1-14. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.
Erll, Astrid. 2008. Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, coord. Astrid Erll, 389-398. Berlin: Walter de Gruyer.
Erll, Astrid. 2009. Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the "Indian Mutiny". En *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, coords. Astrid Erll y Ann Rigney, 109-138. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.
Erll, Astrid. 2012. *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
Extracto del 1er. Instructivo de la UFCM para la Campaña 'Pro-Moralización del Ambiente. 1951. *Acción femenina*, julio.
Fabio Sánchez, Fernando. 2010. Vistas de modernidad y guerra: el documental mexicano antes y después de la Revolución (1896-1917). En *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, eds. Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, 101-167. México: Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Fein, Seth. 1994. Hollywood, U. S.-Mexican Relations, and the Devolution of the 'Golden Age' of Mexican Cinema. *Film-Historia IV* (2): 103-135.
Fein, Seth. 2000. La transculturación del anticomunismo. La Guerra Fría de Hollywood en el México de la posguerra, *Objeto visual* 7 (diciembre): 55-94.
Fein, Seth. 2006. Proyectando la relación especial: México-Estados Unidos durante la Guerra Fría. En *¿Somos especiales? Las relaciones México y Gran Bretaña con Estados Unidos. Una visión comparada*, coord. Rafael Fernández de Castro, Lawrence Whitehead y Natalia Saltalamacchia, 115-136. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, Miguel Ángel Porrúa.
Fernández de Lizardi, José Joaquín. 1991. Maldita sea la libertad de imprenta. En *Obras. XI Folletos (1821-1822)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Ferro, Marc. 2003. *El cine. Una visión de la historia*. Madrid: Akal.

Posgrado en Historiografía

Figueroa Torres, Carolina. 1995. *Señores vengo a contarles… La Revolución Mexicana a través de sus corridos*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
Figueroa, Gabriel. 2005. *Memorias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, DGE.
Flores, Silvana. 2020. Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional de México. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3): 581-602.
Florescano, Enrique. 2005. *Imágenes de la patria*. México: Taurus.
Foucault, Michel. 1981. *Historia del sexualidad, 1, la voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
Freshwater, Helen. 2004. Towards a Redefinition of Censorship. En *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beate Müller, 225-245. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi.
Fuentes, Cecilia. 2020. *Mujer en papel. Memorias inconclusas de Rita Macedo*. México: Trilce.
Galante, Miriam. 2010. *El temor a las multitudes. La formación del proyecto conservador en México, 1808-1834*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Galindo, Alejandro. 1939. La censura cinematográfica pone en evidencia a México. *Hoy*, 24 de junio.
Galindo, Alejandro. 1949. El cine es la respuesta de México! *Hoy*, 15 de octubre de 1949.
García Bonilla, Roberto. 2017. Juan Rulfo en el cine. *Milenio*, 18 de marzo.
García Riera, Emilio. 1961. *Nuevo Cine* 3, agosto.
García Riera, Emilio. 1992. *Historia documental del cine mexicano, 2* México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
García Riera, Emilio. 1992. *Historia documental del cine mexicano, 3* México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
García Riera, Emilio. 1993. *Historia documental del cine mexicano, 7* México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
García Riera, Emilio. 1993. *Historia documental del cine mexicano, 8* México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
García Riera, Emilio. 1994. *Historia documental del cine mexicano, 11* México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía.
Gillingham, Paul y Benjamin T. Smith. 2014. Introduction. The paradoxes of revolution. En *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, 1-43. Durham y Londres: Duke University Press.
Gillingham, Paul, Michael Lettieri y Benjamin T. Smith. 2018. *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Gillingham, Paul. 2014. "We Don't Have Arms, but We Do Have Balls". Fraud, Violence and Popular Agency in Elections. En *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, 149-172. Durham y Londres: Duke University Press.
Gillingham, Paul. 2018. The Regional Press Boom, ca. 1945-1965. En *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico*, eds. Paul Gillingham, Michael Lettieri y Benjamin T. Smith, 153-181. Albuquerque: University of New Mexico Press.
Glantz, Margo. 2008. La pornografía y los Savonarola de la censura. *Debate feminista* 37 (abril): 139-148.

Glennie, Enrique. 1942. Admirable franqueza. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 12 de diciembre.
Glennie, Enrique. 1942. Distintas censuras. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 22 de agosto.
Glennie, Enrique. 1942. La ignorancia culpable entraña responsabilidad. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 20 de junio.
Glennie, Enrique. 1943. Censura oficial. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 21 de agosto.
Glennie, Enrique. 1943. Cómo se deben ver las películas de cine. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 2 de octubre.
Glennie, Enrique. 1943. Películas y libros. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 19 de junio.
Glennie, Enrique. 1943. Soluciones que no solucionan. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 27 de noviembre.
Glennie, Enrique. 1945. La Legión Mexicana de la Decencia en América del Sur. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 20 de enero.
Godoy, Alberto L. 1939. La ética en el cine. *Directorio Cinematográfico Internacional de México 1938-1939*. México: Jack Starr-Hunt Editor.
Gómez, Manuel. 1957. Aprendamos a ver cine. *Acción femenina*, noviembre.
González Casanova, Pablo. 1975. *La democracia en México*. México: Era.
González Cruz, Marisela. 2006. Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la Ciudad de México, 1940-1969. En *Historia de la vida cotidiana en México, V, Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?, vol. 2*, ed. Aurelio de los Reyes, 229-300. México: El Colegio de México.
Guía cinematográfica [columna]. 1950. *Christus* 179, octubre.
Guía cinematográfica [columna]. 1950. *Christus* 181, diciembre.
Guía cinematográfica [columna]. 1964. *Christus* 344, julio.
Guía cinematográfica [columna]. 1964. *Christus* 348, noviembre.
Guzmán, Julia. 1942. *Divorciadas*. México: Libros y Revistas
H. T. S. 1936. At the Teatro Cervantes. *The New York Times*, 23 de noviembre.
Habermas, Jürgen. 1994. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
Hahn, Kurt. 2015. Estereotipos de la feminidad e imaginario nacional: representaciones melodramáticas en el discurso novelístico y cinematográfico de Santa (1903/1918-1931/1932). En *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, eds. Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, 29-39. México: Bonilla Artigas Editores.
Hausberger, Bernd. 2013. *¡Viva Villa!* Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se lo quitó. *Historia Mexicana*, núm. 248 (abril-junio): 1497-1550.
¿Hay alguna película prohibida por la autoridad eclesiástica? 1962. *Christus* 318, mayo.
Hayes, Joy Elizabeth. 2006. National Imaginings on the Air: Radio in Mexico, 1920-1950. En *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, eds. Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, 243-257. Durham y Londres: Duke University Press.
Hernández Lomelí, Francisco. 1996. Obstáculos para el establecimiento de la televisión comercial en México (1950-1955). *Comunicación y Sociedad* 28 (septiembre-diciembre): 147-171.
Heuer, Federico. 1964. *La industria cinematográfica mexicana*. México: Edición de autor.
Huerta, Efraín. 1955. El cine y sus críticos. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955*, ed. Ricardo Rangel y Rafael Portas, 982-985. México: Publicaciones Cinematográficas.
Huerta, Efraín. 2014. *"Cine y anticine". Las cuarenta y nueve entregas*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
Iber, Patrick. 2015. *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge: Harvard University Press.

Illades, Carlos y Daniel Kent Carrasco. 2022. *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*. México: El Colegio de México.
Iturribarría, Enrique. 1926. La Ninfa Extraviada. *Mercurio*, 16 de mayo.
Jerónimo Romero, Saúl. 2008. Octavio Paz en la obra de Pablo González Casanova. En *Horizontes y códigos culturales de la historiografía*, coords. Saúl Jerónimo, Danna Levin y Columba González, 23-61. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.
Jodelet, Denise. 1986. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, ed. Serge Moscovici, 469-494. Barcelona: Paidós.
Junco, Alfonso. 1942. Ola de fango. *Apreciaciones sobre espectáculos* 8, febrero y marzo.
Jury Clears 'Garden' of Obscenity Charges. 1955. *Motion Picture Exhibitor*, 12 de octubre.
Katz, Friedrich. 2000. *Pancho Villa, volumen 2*. México: Era.
Keller, Renata. 2015. *Mexico's Cold War. Cuba, the United States, and the Legacy of Mexican Revolution*. Cambridge University Press.
Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Jimena Trombetta. 2009. Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional. En *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, vol. I*, eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería.
Knight, Alan. 2014. The End of the Mexican Revolution? En *Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, 47-68. Durham y Londres: Duke University Press.
Koselleck, Reinhart. 2001. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
Koselleck, Reinhart. 2012. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta.
La censura prohíbe 'La mancha de sangre'. 1942. *Cinema Reporter*, 13 de febrero.
La moral y la taquilla [editorial]. 1949. *Hoy*, 15 de octubre.
La nueva ley cinematográfica es anticonstitucional. 1960. *Novedades*, 30 de diciembre.
La virgen morena. 1942. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 14 de noviembre.
Lara, Marco. 1990. Hacienda pagó al sindicato de productores a cambio de los derechos por *La sombra del caudillo*: Jorge Durán Chávez. *El financiero*, 11 de octubre.
Las costumbres cristianas en el matrimonio. 1937. *Acción femenina*, junio.
Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza. 1992. Inicios de la reglamentación cinematográfica en la Ciudad de México. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 150 (octubre-diciembre): 139-175.
Lear, John. *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Libros Grano de Sal, Sindicato Mexicano de Electricistas.
Leduc, Renato. 1949. Censura. *Hoy*, 15 de octubre, columna "Tics".
Legión Mexicana de la Decencia. 1959. *Apreciaciones. Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia de 1931 a 1958*. México: Legión Mexicana de la Decencia.
Lewis, Jon. 2000. *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Saved the Modern Film Industry*. Nueva York: New York University Press.
Lic. Antonio Castro Leal. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 24 de julio.
López Cámara, Francisco. 1988. *La génesis de la conciencia liberal en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
López-Vallejo y García, María Luisa y Emilio García Riera. 1983. *Fernando de Fuentes 1894-1958*. México: Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional.

Luna Elizarrarás, Sara Minerva. 2014. Enriquecimiento y legitimidad presidencial: la discusión sobre identidades masculinas durante la campaña moralizadora de Adolfo Ruiz Cortines. *Historia Mexicana* 251 (enero-marzo): 1377-1420.

Luna Elizarrarás, Sara Minerva. 2022. Heterotopías de la decencia. Los hoteles de paso en la ciudad de México a mediados del siglo XX (1952-1966). *Secuencia* 114 (septiembre-diciembre): 1-35.

Magdaleno, María de los Ángeles. 2012. Bucareli 113. Los orígenes de la censura en México. *Estudios Cinematográficos* 34 (octubre 2011-enero 2012): 26-41.

Martín Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones Gustavo Gili.

Martín Barbero, Jesús. 2002. Pistas para entrever medios y mediaciones. *Signo y pensamiento* 41 (julio-diciembre): 13-20.

Martínez Assad, Carlos. 2007. Entretelones de La sombra del caudillo. *El Universal*, 13 de octubre, suplemento *Confabulario*.

Martínez Assad, Carlos. 2023. *Tercia de reyes del cine mexicano. Revueltas, Gavaldón, Spota*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Martínez, Estela. 2010. Breve historia de un cineclub católico, en el cual la familia siempre tiene un lugar. *Amor y vida*, enero-marzo [web]. https://www.arquidiocesisdelahabana.org/contens/publica/amorvida/a%20y%20v%201-2010/pdf/cineclub.pdf

Méndez Berman, León y Santos Mar. 1953. *El embrollo cinematográfico*. México: Editorial Cooperación.

Méndez Lara, Francisco. 2017. Venustiano Carranza y la prensa. Un panorama periodístico, 1913-1919. *Caleidoscopio*, 35-36 (julio 2016-enero 2017): 103-143.

Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño. 1995. El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia. *Historia y Grafía* 5: 199-223.

Mendoza Carrasco, Jorge. 1945. ¡Cámara! [columna]. *Excelsior*, 20 de enero.

Mendoza Carrasco, Jorge. 1945. ¡Cámara! [columna]. *Excelsior*, 23 de enero.

Mendoza Carrasco, Jorge. 1945. Bases para dar la película virgen. *Excelsior*, 7 de enero.

Mendoza Carrasco, Jorge. 1954. ¡Cámara! [columna]. *Excelsior*, 29 de diciembre.

Mercader, Yolanda. 2010. La censura en el cine mexicano: una descripción histórica. En *Anuario de investigación 2009*, 191-215. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Xochimilco.

Mexico Regulating All Outside Product, Including Hollywood's. 1941. *Motion Picture Herald*, 10 de mayo.

Mexico Thigtens Film Censorship. 1944. *Motion Picture Daily*, 28 de enero.

Mexico to Extend Film Censorship. 1954. *Motion Picture Daily*, 21 de enero.

Meyer, Eugenia. 2013. *Gregorio Walerstein. Hombre de cine*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México.

Meyer, Lorenzo. 1981. La encrucijada. En *Historia general de México. Tomo II*, 1273-1355. México: El Colegio de México.

Millán, Francisco Javier. 2011 *Jorge Negrete. Ser charro no basta*. León: Festival Internacional de Cine de Guanajuato.

Mino Gracia, Fernando. 2015. La dialéctica ciudad-campo en la obra fílmica de José Revueltas: el caso de *El rebozo de Soledad*. En *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, coords. Francisco Peredo y Carlos Narro, 275-295. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mino Gracia, Fernando. 2019. Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de Sombra verde de Producciones Calderón. *Historia Mexicana* 273 (julio-septiembre): 57-91.
Miquel, Ángel. 2016. Las dos versiones de Epopeyas de la Revolución y sus fuentes. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica* 2 (diciembre): 76-98.
Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. México: Paidós.
Mitchell, William John Thomas. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM.
Monsiváis, Carlos. 1964. Notas sobre la censura mexicana. *Revista de la Universidad de México*, octubre.
Monsiváis, Carlos. 1981. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En *Historia general de México, tomo 2*, 1375-1548. México: El Colegio de México.
Monsiváis, Carlos. 1986. *Amor perdido*. México: Ediciones Era, Secretaría de Educación Pública.
Monsiváis, Carlos. 1992. Sobre tu capital, cada hora vuela. En *Asamblea de ciudades: años 20s/50s* [catálogo], coords. Elsa Fujigaki Cruz y Ricardo de León Banuet, 11-47. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
Monsiváis, Carlos. 1993. *Rostros del cine mexicano*. México: Américo Arte Editores.
Monsiváis, Carlos. 2000. *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra*. México: Raya en el agua.
Monsiváis, Carlos. 2004. Cómo se dice OK en inglés (de la americanización como arcaísmo y novedad). En *La americanización de la modernidad*, ed. Bolívar Echeverría, 97-120. México: Ediciones Era, Universidad Nacional Autónoma de México.
Monsiváis, Carlos. 2005. La política del melodrama. *Clarín*, 25 de junio, suplemento *Revista Ñ*.
Monsiváis, Carlos. 2012. *Las esencias viajeras*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Monsiváis, Carlos. 2012. *Pedro Infante: las leyes del querer*. México: Aguilar.
Montalvo, Juan. 1951. Qué me sugiere el mambo. *Acción femenina*, septiembre.
Mraz, John. 2014. *México en sus imágenes*. México: Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Müller, Beate. 2004. Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory. En *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. Beate Müller, 1-31. Ámsterdam, Nueva York: Rodopi.
Navitski, Rielle. 2023. *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945-1965*. Oakland: University of California Press.
Neiger, Motti, Oren Meyers y Eyal Zandberg (eds.). 2011. *On media memory. Collective memory in a new media age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Nikito Nipongo. 1961. Correo. *Nuevo Cine* 2, junio.
Notas breves. 1961. *Nuevo Cine* 2, junio.
Novo, Salvador. 1994. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Novo, Salvador. 1994. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Novo, Salvador. 1994. *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Novo, Salvador. 1996. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Novo, Salvador. 1996. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines, II*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Nuestro cine no es inmoral. 1949. *Cine gráfico*, 23 de octubre.
Nuevo Cine. 1961. Manifiesto del grupo Nuevo Cine. *Nuevo Cine* 1, abril.
O. A. 1961. Ambicioso film es el que dirige Gavaldón. *Cine Mundial*, 19 de febrero.
Ochoa Ruiz, Gloria Reyna. 2012. *Miguel Ruiz Moncada y el cine. El rescate de una historia para la cultura fílmica nacional*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
Orestes Aguilar, Héctor. 2017. México y la Segunda Guerra Mundial. *La Colmena* 8 (octubre): 34-37.
Orientaciones y comentarios [columna]. 1953. *Cinema reporter*, 8 de agosto.
Ortega, Francisco. 2011. El trauma social como campo de estudios. En *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco Ortega, 17-61. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
Ortiz, Roberto Carlos. 2022. ¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951). *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* 24 (enero-junio): 45-75.
Pablo Piccato. 2020. *Historia nacional de la infamia. Crimen, verdad y justicia en México*, México: Centro de Investigación y Docencia Económica, Grano de sal.
Pansters, Wil G. 2012. Zones of State-Making: Violence, Coercion, and Hegemony in Twentieth-Century Mexico. En *Violence, Coercion and State-Making in Twentieth-Century Mexico. The Other Half of the Centaur*, ed. Wil G. Pansters, 3-39. California: Stanford University Press.
Parker, David S. 2013. The Making and Endless Remaking of the Middle Class. En *Latin America's Middle Class. Unsettled Debates and New Histories*, eds. David S. Parker y Louise Walker, 1-22. Plymouth: Lexington Books.
Paxman, Andrew. 2014. Cooling to Cinema and Warming to Television. State Mass Media Policy (1940-1964). *En Dictablanda. Politics, Work, and Culture in Mexico, 1938-1968*, eds. Paul Gillingham y Benjamin T. Smith, 299-320. Durham y Londres: Duke University Press.
Paxman, Andrew. 2016. *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*. México: Centro de Investigación y Docencia Económica, Penguin Random House.
Paz, Octavio. 1951. Tamayo en la pintura mexicana. *Novedades*, 21 de enero, suplemento *México en la cultura*.
Pego, Aurelio. 1934. ¡Señora, el cine lo manda!. *Cine-Mundial*, (junio).
Peláez, Víctor Manuel. 2003. La corte del faraón desde la perspectiva paródica. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [web] https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm61h9.
Pelayo, Alejandro. 1993. Memoria del cine mexicano. Juan José Ortega [programa de televisión]. Unidad de Televisión Educativa y Cultural, Secretaría de Educación Pública.
Pensado, Jaime M. 2023. *Love and Despair. How Catholic Activism Shaped Politics and the Contraculture in Modern Mexico*. Oakland: University of California Press.
Peredo Castro, Francisco. 2000. *Alejandro Galindo, un alma rebelde del cine mexicano*. México: Miguel Ángel Porrúa.
Peredo Castro, Francisco. 2011. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México.
Peredo Castro, Francisco. 2013. Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship. En *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*, eds. Daniel Biltereyst y Roel Vande Winkel, 63-78. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Posgrado en Historiografía

Peredo, Francisco. 2015. *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Peredo, Francisco. 2015. La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano. En *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*, coords. Francisco Peredo y Carlos Narro, 47-188. México: Universidad Nacional Autónoma de México
Pérez Díaz, Ramón. 1949. Interesante conferencia del gerente del Banco Cinematográfico con la prensa gremial. *Cine Gráfico*, 6 de febrero.
Pérez Díaz, Ramón. 1949. No hay miedo al fracaso. *Cine gráfico*, 21 de agosto.
Pérez Merinero, Carlos y David Pérez Merinero. 1975. *Cine y control*. Madrid: Castellote Editor.
Pérez Montfort, Ricardo y Gabriela Pulido Llano. 2012. Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950. *Palabra* 12 (agosto 2010-julio 2011): 16-31.
Pérez Montfort, Ricardo. La ciudad de México durante el sexenio cardenista. En *XVII Jornadas de Historia de Occidente. Lázaro Cárdenas en las regiones*. Guadalajara: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas.
Pérez Rosales, Laura. 2011. Censura y control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta. *Historia y Grafía* 37 (julio-diciembre): 79-113.
Perspectiva. 1940. *Excelsior*, 13 de septiembre, columna.
Pick, Zuzana M. 2010. *La escondida* de Roberto Gavaldón: el espectáculo, María Félix y el glamour de la Revolución mexicana. En *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*, eds. Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz, 391-418. México: Dirección de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Pick, Zuzana. 2010. *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press.
Pío XI. 1936. Carta encíclica Vigilanti Cura sobre el cine. https://www.vatican.va/content/pius-xi/en/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html (consultada el 10 de octubre de 2023).
Pío XII. 1957. Carta encíclica Miranda Prorsus sobre el cine, la radio y la televisión. https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html (consultada el 10 de octubre de 2023).
Polidor. 1949. Cine Cosas [columna]. *El Cine Gráfico*, 20 de noviembre.
Pope, Frank. 1934. Tradeviews [columna] *The Hollywood Reporter*, 6 de junio.
Pope, Frank. 1934. Tradeviews [columna] *The Hollywood Reporter*, 7 de junio.
Porter, Susie S. 2020. *De ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México, 1890-1950*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
Production Code for Mexico? 1944. *The Film Daily*, 23 de octubre.
Puente Lutteroth, María Alicia. 2002. De la acción católica a las comunidades eclesiales de base: algunas experiencias laicales en los últimos cincuenta años en México. En *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades eclesiales de base*, ed. María Alicia Puente Lutteroth. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
Pulido Islas, Alfonso. 1939. *La industria cinematográfica de México*. México: Editorial México Nuevo.
Pulido, Gabriela. 2016. *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México. 1940-1950*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
Ramírez Bonilla, Laura Camila. 2018. El radar moral de los cincuenta. La Comisión Nacional de Moralización del Ambiente frente a los medios de comunicación en México. *Historia y Grafía* 51 (julio-diciembre): 267-292.
Ramírez Llorens, Fernando. 2015. Censura, campo cinematográfico y sociedad. *Oficios terrestres* 33 (julio-diciembre): 77-98.

Posgrado en Historiografía

Rangel, Ricardo y Rafael Portas. 1955. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas.
Rashkin, Elissa y Homero Ávila Landa. 2012. La sombra del caudillo y los rituales del poder en México. *Pandora* 11: 199-215.
Rassan. 1950. Luis Buñuel, y su estrujante film 'Los olvidados'. *Novelas de la pantalla*, 4 de octubre.
Reshaping Mexican Film Censorship. 1953. *Motion Picture Daily*, 30 de octubre.
Revueltas, José. 1991. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era.
Reyes Nevares, Beatriz. 1964. La censura. Enemigo número uno del cine mexicano. *Siempre!*, 23 de diciembre.
Rigney, Ann. 2017. Remediation. Network in Transnational Memory Studies [Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=L0vfAVLFFPA (consultada el 10 de abril de 2020).
Río escondido, premio 1948. 1949. *Cinevoz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 3 de abril.
Rodríguez Aviñoá, Pastora. 1979. La prensa nacional frente a la intervención de México en la segunda guerra mundial. *Historia Mexicana* 114 (octubre-diciembre): 252-300.
Rodríguez Kuri, Ariel. 2009. El lado oscuro de la Luna. El momento conservador en 1968. En *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, vol. II, coord. Erika Pani, 512-559. México: FCE, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Rodríguez Luevano, Álvaro. 2004. Los juicios de un funcionario y un obispo. Censura cinematográfica en la década de 1950. Tesina de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
Rodríguez Rodríguez, Israel. 2020. El nuevo cine y la revolución congelada. Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta. Tesis de doctorado. El Colegio de México.
Rodríguez, Ana Sofía y Luciano Concheiro. 2014. La inauguración del Museo Nacional de Antropología e Historia. *Nexos*, 19 de septiembre. https://larotativa.nexos.com.mx/?p=813
Rodríguez, Ismael. 2014. *Memorias*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Rodríguez, Juan. 2002. La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Proyecto Clío* 25 [web]. http://clio.rediris.es/exilio/cinejuan.htm (consultado el 15 de junio de 2023).
Rosas Mantecón, Ana. 2000. Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000). *Alteridades 10*(20) (julio-diciembre): 107-116.
Rosas Mantecón, Ana. 2017. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Gedisa, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
Roseberry, William. 1989. *Anthropologies and Histories. Essays in culture, history, and political economy*, . New Brunswick: Rutgers University Press.
Roseberry, William. 1996. Hegemony, Power, and Languages of Contention. En *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*, eds. Edwin Wilmsen y Patrick McAllister, 71-84. Chicago: University of Chicago Press.
Ruano Ruano, Leticia. 2013. *La identidad del laico apostólico. Acción Católica Mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
Ruiz Castañeda, María del Carmen y Luis Reed Torres. 1995. *El periodismo en México: 500 años de historia*. México: Edamex.
Ruiz Ojeda, Tania. 2022. *Cine y propaganda en el ideario cardenista. El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*. México: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
Salmerón Pedro. 2003. El mito de la riqueza de México. Variaciones sobre un tema de Cosío Villegas. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* 26 (julio-diciembre): 127-152.

Sánchez Prado, Ignacio. 2020. La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000)". En *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coords. por Álvaro Fernández y Ángel Román Gutiérrez, 195-217. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Cineteca Nacional.

Sánchez Vidal, Agustín. 2004. *Los olvidados, una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa.

Se suprimen escenas a Río escondido. 1947. *Cinema Reporter*, 29 de noviembre.

Secretaría de Gobernación. 1919. Reglamento de Censura Cinematográfica. *Diario Oficial*, 1º de octubre.

Secretaría de Gobernación. 1941. Reglamento de Supervisión Cinematográfica. *Diario Oficial*, 19 de septiembre.

Secretaría de Gobernación. 1944. Decreto que reforma el artículo 16 del Reglamento de Supervisión Cinematográfica de 25 de agosto de 1941. *Diario Oficial*, 23 de marzo.

Secretaría de Gobernación. 1947. Ley que crea la Comisión Nacional Cinematográfica. *Diario Oficial*, 31 de diciembre.

Secretaría de Gobernación. 1949. Ley de la Industria Cinematográfica. *Diario Oficial*, 31 de diciembre.

Secretaría de Gobernación. 1951. Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica. *Diario Oficial*, 6 de agosto.

Secretaría de Hacienda y Crédito Público. 1966. *Memoria de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1º de diciembre de 1946 al 30 de noviembre de 1952, volumen 1*. México: SHCP.

Secretaría de Relaciones Exteriores. 1948. Convenio Internacional para la Represión de la Circulación y del Tráfico de las Publicaciones Obscenas. *Diario Oficial*, 11 de marzo.

Semi-Nude Sirens in Recent Mex Pix Lead to Tighter Censorship. 1955. *Variety*, 26 de octubre.

Señor Presidente de la República. 1947. *Acción femenina*, julio.

Serna, Ana María. 2014. Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940). *Secuencia* 88 (enero-abril): 111-149.

Seven New Pictures Win Legion Approval. 1938. *Motion Pictura Dialy*, 23 de mayo.

Shulgovsky, Anatol. 1993. *México en la encrucijada de su historia*. México: Ediciones Quinto Sol.

Sigüenza Orozco, Salvador. 2007. *Héroes y escuelas. La educación en la Sierra Norte de Oaxaca (1927-1972)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.

Silva, Ana Patricia. 2015. Los Caballeros de Colón y su participación en el conflicto religioso de 1926 a 1929. En *Las derechas en el México contemporáneo*, coord. María del Carmen Collado, 35-110. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Slowdown at RKO Mexican Studio. 1948. *Motion Picture Daily*, 23 de enero.

Smith, Benjamin T. 2018. The Year Mexico Stopped Laughing. En *Journalism, Satire, and Censorship in Mexico*, eds. Paul Gillingham, Michael Lettieri y Benjamin T. Smith, 105-132. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Sobre la industria fílmica mexicana. 1946. *Apreciaciones sobre espectáculos*, 31 de agosto.

Solís, Juan. 2016. Variaciones espaciales para un discurso carnal: la transformación de ambientes escénicos en cuatro cintas pornográficas de los años treinta. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano* 13 (julio-diciembre): 1-22.

Solis, Yves Bernard. 2008. El origen de la ultraderecha en México: la "U". *El cotidiano* 149 (mayo-junio): 25-38.

Suprema Corte de Justicia de la Nación. 1940. Amparo administrativo en revisión 2173/40. *Semanario Judicial de la Federación* tomo LXV, 3 de septiembre. http://sjf2.scjn.gob.mx/detalle/tesis/329071 (consultado el 13 de abril de 2022).

Thompson, John B. 1998. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Thompson, John B. 2002. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM–Xochimilco.

Torres Septién, Valentina. 2001. Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica: 1953-1965. *Historia y Grafía* 16: 111-143.

Torres Septién, Valentina. 2007. Archivo Histórico de la Acción Católica Mexicana. Un acervo para la historia de la educación [ponencia]. IX Congreso Nacional de Investigación Educativa (noviembre).

Toscano, Carmen. 1997. *Memorias de un mexicano*. México: Fundación Carmen Toscano.

Toussaint, Florence. 1998. *Televisión sin fronteras*. México, Siglo XXI Editores.

Tuñón, Julia. 1998. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Tuñón, Julia. 2000. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tuñón, Julia. 2015. La llave del premio y el premio como llave: *Nazarín* vs *La cucaracha* en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1959. En *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época del Oro hasta el presente*, coords. Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, 69-90. México: Bonilla Artigas Editores.

Ubelaker Andrade, Lisa. 2014. La revista más leída del mundo. *Selecciones del Reader's Digest* y culturas de la clase media, 1940-1960. *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX* 5 (5): 21-42.

Un llamado a nuestras filas. 1942. *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, 4 de julio.

Valdez, César. 2017. Vigilancia y persecución política a organizaciones católicas en el México posrevolucionario (1924-1947) [ponencia]. En XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Universidad de Mar del Plata.

Valencia Abundiz, Silvia. 2007. Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales. En *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, coords. Tania Rodríguez y María de Lourdes García Curiel, 51-88. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Vallvé, José María [Fray José de Tarragona]. 1948. Los públicos del cine. *La opinión*, 13 de diciembre.

Van Dijck, José. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

Vázquez Bernal, Esperanza y Federico Dávalos. 2016. Las revistas mexicanas de cine (1925-2012). En *Historia sociocultural del cine mexicano. Apuntes al entretejido de su trama (1896-1966)*, coords. Francisco Peredo y Federico Dávalos, 27-56. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2004. La censura en el cine mexicano de los años cuarenta. *Fuentes Humanísticas* 28 (enero-junio): 163-176.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2005. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco.

Vázquez Mantecón, Álvaro. 2012. Cine y propaganda durante el cardenismo. *Historia y grafía* 39 (julio-diciembre): 87-101.

Vázquez, Josefina Zoraida y Lorenzo Meyer. 2001. *México frente a Estados Unidos. Un ensayo histórico, 1776-2000*. México: Fondo de Cultura Económica.
Vida Nacional. 1949. *La Nación al servicio de México*, 17 de octubre.
Vidal Bonifaz, Rosario. 2011. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, 1895-1940*. México: Miguel Ángel Porrúa.
Vila, Vicente. 1960. 2 sindicatos a la greña. *Siempre!*, 25 de mayo de 1960.
Vila, Vicente. 1965. Para el nuevo director urge, pero ya, una nueva Ley del Cine. *Siempre!*, 13 de enero.
Villalobos, Rebeca. *El culto a Juárez. La construcción retórica del héroe (1872-1976)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Grano de Sal.
Zermeño, Guillermo. 1997. Cine, censura y moralidad en México. En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960. *Historia y grafía* 8: 77-102.
Zermeño, Guillermo. 2002. La iglesia, el cine y la cuestión moral en México, 1930-1960. En *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales. De la Acción Católica a las comunidades eclesiales de base*, ed. María Alicia Puente Lutteroth, 163-183. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
Ziegler, Emma. 1957. Chispazos [columna]. *Acción femenina*, octubre.
Ziegler, Emma. 1959. Chispazos [columna]. *Acción femenina*, enero.
Ziegler, Emma. 1959. Chispazos [columna]. *Acción femenina*, marzo.
Ziegler, Emma. 1959. Chispazos [columna]. *Acción femenina*, septiembre.
Zúñiga, Ariel. 1990. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. México: El equilibrista.

Películas citadas

Abitia, Jesús H. (dir.). 1921. *Ocho mil kilómetros en campaña*. México: Jesús H. Abitia.
Alazraki, Benito (dir.). 1956. *¿A dónde van nuestros hijos?* México: Filmex, Francisco de P. Cabrera.
Alcoriza, Luis (dir.). 1963. *Amor y sexo*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Aragón, Óscar y Arnulfo Aragón (dirs.). 1926. *La ninfa extraviada*. México: Enrique Iturribarría.
Baledón, Rafael (dir.). 1952. *La isla de las mujeres*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Best Maugard, Adolfo (dir.). 1937. *La mancha de sangre*. México: APHJH, Francisco Beltrán, Miguel Ruíz Moncada.
Bo, Armando (dir.). 1964. *La diosa impura*. México-Argentina: Filmex, Gregorio Walerstein, Carmelo Santiago.
Bohr, José (dir.). 1935. *Luponini*. México: Eva Limiñana, José Bohr.
Bohr, José (dir.). 1936. *Marihuana (el monstruo verde)*. México: Eva Limiñana, José Bohr.
Bolaños, José (dir.). 1966. *La soldadera*. México: Alberto Producciones Marte, Técnicos Mexicanos, A. Ferrer.
Boytler, Arcady (dir.). 1933. *La mujer del puerto*. México: Eurindia Films, Servando C. de la Garza.
Bracho, Julio (dir.). 1941. *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* México: Films Mundiales, Agustín J. Fink, Diane Subervielle de Fontanals.
Bracho, Julio (dir.). 1943. *La corte de faraón*. México: Films Mundiales, Agustín J. Fink.
Bracho, Julio (dir.). 1948. *Rosenda*. México: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo.
Bracho, Julio (dir.). 1955. *Canasta de cuentos mexicanos*. México: José Kohn, Felipe Subervielle.
Bracho, Julio (dir.). 1959. *Cada quien su vida*. México: Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.

Posgrado en Historiografía

Bracho, Julio (dir.). 1960. *La sombra del caudillo*. México: Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Rogelio González Chávez.
Bracho, Julio (dir.). 1963. *Desnudos artísticos*. México: Filmex, Estudios América, Gregorio Walerstein, Francisco de P. Cabrera.
Buñuel, Luis (dir.). 1946. *Gran casino*. México: Películas Anáhuac, Óscar Dancingers.
Buñuel, Luis (dir.). 1950. *Los olvidados*. México: Ultramar Films, Óscar Dancigers, Jaime Menasce.
Buñuel, Luis (dir.). 1952. *Robinson Crusoe*. México-Estados Unidos: Ultramar Films, Producciones Tepeyac, Olmec, Óscar Dancigers, Henry F. Erlich.
Buñuel, Luis (dir.). 1953. *Él*. México: Ultramar Films, Óscar Dancingers.
Buñuel, Luis (dir.). 1954. *El río y la muerte*. México: Clasa Films Mundiales, Armando Oribe Alva.
Buñuel, Luis (dir.). 1955. *Ensayo de un crimen*. México: Alianza Cinematográfica, Alfonso Patiño Gómez.
Buñuel, Luis (dir.). 1958. *Nazarín*. México: Producciones Manuel Barbachano Ponce.
Buñuel, Luis (dir.). 1960. *Viridiana*. México-España: Producciones Alatriste, Uninci Films 59, Gustavo Alatriste, Pedro Portabella, Ricardo Muñoz Suay.
Bustillo Oro, Juan (dir.) 1943. *México de mis recuerdos*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Bustillo Oro, Juan (dir.). 1938. *La tía de las muchachas*. México: Grovas-Oro Films, Jesús Grovas.
Bustillo Oro, Juan (dir.). 1940. *Ahí está el detalle*. México: Grovas-Oro Films, Jesús Grovas.
Bustillo Oro, Juan (dir.). 1949. *Vino el remolino y nos alevantó*. México: Producciones Dyana, Gonzalo Elvira, Juan Bustillo Oro.
Bustillo Oro, Juan (dir.). 1950. *Casa de vecindad*. México: Oro Films, Gonzalo Elvira, Juan Bustillo Oro.
Cardona, René (dir.). 1943. *Hotel de verano*. Astro Films, José Deustua Sotomayor.
Cardona, René (dir.). 1949. *Lluvia roja*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Carrero, Gustavo (dir.). 1961. *Epopeyas de la Revolución*. México: Tlaloc Films.
Castillo, Felipe Gregrio (dir.). 1942. *María Eugenia*. México: Jesús Grovas, Felipe G. Castillo.
Clifton, Elmer (dir.). 1936. *Gambling With Souls*. Estados Unidos: J. D. Kendis, Louis Sonney.
Contreras Torres, Miguel (dir.). 1933. *Juárez y Maximiliano*. México: Miguel Contreras Torres.
Contreras Torres, Miguel (dir.). 1939. *La emperatriz loca*. México: Colonial Productions, Vitagraph, First National, Miguel Contreras Torres.
Contreras Torres, Miguel (dir.). 1944. *La vida inútil de Pito Pérez*. México: Hispano Continental Films, Miguel Contreras Torres.
Corona Blake, Alfonso (dir.). 1956. *Felicidad*. México: Cinematográfica Nacional, Gloria Lozano.
Corona Blake, Alfonso (dir.). 1958. *Sed de amor*. México: Producciones Sotomayor, Jesús Sotomayor, Alberto Hernández Curiel.
Corona Blake, Alfonso (dir.). 1959. *Yo pecador*. México: Brooks y Enríquez, Oscar J. Brooks, Ernesto Enríquez, Mario Spector.
Cortés, Fernando (dir.). 1949. *La liga de las muchachas*. México: Ultramar Films, Mauricio de la Serna, Oscar Dancigers.
Crevenna, Alfredo B. (dir.). 1949. *Otra primavera*. México: Ultramar Films, Óscar Dancingers.
Crevenna, Alfredo B. (dir.). 1950. *Muchachas de uniforme*. México: FAMA, Rodolfo Lowenthal.

Posgrado en Historiografía

Dassin, Jules (dir.). 1957. *Celui qui doit mourir*. Francia: Henri Bérard, Marcello Danon, Robert Gascuel, Georges Lourau.
Davison, Tito (dir.). 1948. *Dueña y señora*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Davison, Tito (dir.). 1956. *La Diana cazadora*. México: Cinematográfica Calderón, Guillermo Calderón.
Davison, Tito (dir.). 1962. *La edad de la inocencia*. México: Carlos Amador.
De Anda, Raúl (dir.). 1945. *Guadalajara pues*. México: Producciones Raúl de Anda.
De Anda, Raúl (dir.). 1946. *Sucedió en Jalisco o Los Cristeros*. México: Producciones Raúl de Anda.
De Anda, Raúl (dir.). 1949. *La fe en Dios*. México: Producciones Raúl de Anda, Cinematográfica Intercontinental, Gabriel Alarcón.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1933. *El compadre Mendoza*. México: Interamericana Films, Aguila Films México, Rafael Angel Frías, José Castellot Jr., Antonio Prida Santacilia.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1933. *El prisionero 13*. México: Compañía Nacional Productora de Películas.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1935. *Vámonos con Pancho Villa*. México: CLASA Films, Alberto J. Pani.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1936. *Allá en el Rancho Grande*. México: Alfonso Rivas Bustamante, Fernando de Fuentes, Antonio Díaz Lombardo.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1937. *La zandunga*. México: Films Selectos, Pedro Calderón.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1938. *La casa del ogro*. México: Compañía Mexicana de Películas, Fernando de Fuentes.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1940. *Creo en Dios*. México: Financiera de Películas, Fernando de Fuentes.
De Fuentes, Fernando (dir.). 1943. *Doña Bárbara*. México: CLASA Films, Jesús Grovas.
De la Serna, Mauricio (dir.). 1958. *El derecho a la vida*. México: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas.
Delgado, Miguel M. (dir.). 1943. *Romeo y Julieta*. México: POSA Films, Santiago Reachi, Jacques Gelman.
Delgado, Miguel M. (dir.). 1944. *Gran hotel*. México: POSA Films, Santiago Reachi, Jacques Gelman.
Delgado, Miguel M. (dir.). 1955. *La fuerza del deseo*. México: Guillermo Calderón.
Díaz Morales, José (dir.). 1942. *Jesús de Nazareth*. México: Pereda Films, Ramón Pereda.
Díaz Morales, José (dir.). 1943. *Cristobal Colón*. México: Columbus Films, Francisco Hormaechea de la Sota.
Díaz Morales, José (dir.). 1945. *Pervertida*. México: Producciones Calderón, Guillermo Calderón, Pedro Calderón.
Díaz Morales, José (dir.). 1947. *Pecadora*. México: Producciones Calderón, Guillermo Calderón, Pedro Calderón.
Díaz Morales, José (dir.). 1955. *Esposas infieles*. México: Calderón Films, Pedro Calderón.
Díaz Morales, José (dir.). 1955. *La virtud desnuda*. México: Calderón Films, Pedro Calderón, Alberto López.
Díaz Morales, José (dir.). 1956. *Juventud desenfrenada*. México: Calderón Films, Pedro Calderón.

Posgrado en Historiografía

Feist, Felix E. (dir.). 1950. *Guilty of Treason*. Estados Unidos: Jack Wrather, Robert Golden.
Fellini, Federico (dir.). 1960. *La dolce vita*. Italia: Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli.
Fernández Bustamante, Adolfo (dir.). 1952. *Cuarto de hotel*. México: ATA Films.
Fernández, Emilio (dir.) 1944. *Las abandonadas*. México: Films Mundiales, Felipe Subervielle.
Fernández, Emilio (dir.). 1942. *Soy puro mexicano*. México: Radeant Films, Raúl de Anda.
Fernández, Emilio (dir.). 1943. *Flor silvestre*. México: Films Mundiales, Agustín J. Fink, Emilio Gómez Muriel.
Fernández, Emilio (dir.). 1945. *La perla*. México: Aguila Films, RKO, Oscar Dancigers.
Fernández, Emilio (dir.). 1946. *Enamorada*. México: Panamerican Films, Benito Alazraki.
Fernández, Emilio (dir.). 1947. *Río Escondido*. México: Producciones Raúl de Anda.
Fernández, Emilio (dir.). 1948. *Salón México*. México: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo.
Fernández, Emilio (dir.). 1950. *Islas Marías*. México: Películas Rodríguez, Películas Latinoamericanas.
Fernández, Emilio (dir.). 1951. *La bienamada*. México: Producciones México.
Fernández, Emilio (dir.). 1953. *La red*. México: Reforma Films, Salvador Elizondo.
Fernández, Emilio (dir.). 1956. *El impostor*. México: CLASA Films, Eduardo Quevedo, Rodolfo Quevedo.
Fernández, Emilio y Alfredo B. Crevenna (dirs.). 1954. *La rebelión de los colgados*. México: José Kohn.
Ford, John (dir.). 1947. *The Fugitive*. Estados Unidos: Argosy Pictures, Merian C. Cooper, John Ford.
Ford, John (dir.). 1950. *Rio Grande*. Estados Unidos: Republic, Merian C. Cooper, Jonh Ford.
Foster Platt, George (dir.). 1915. *Inspiration*, Estados Unidos: Edwin Thanhouser.
Foster, Norman (dir.). 1943. *Santa*. México: Juan de la Cruz Alarcón, Francisco de P. Cabrera.
Galindo, Alejandro (dir.). 1938. *Mientras México duerme*. México: Iracheta y Elvira.
Galindo, Alejandro (dir.). 1941. *Ni sangre ni arena*. México: POSA Films, Santiago Reachi, Jacques Gelman, Francisco P. Cabrera.
Galindo, Alejandro (dir.). 1943. *Divorciadas*. México: CLASA Films, Mauricio de la Serna.
Galindo, Alejandro (dir.). 1951. *Dicen que soy comunista*. México-Estados Unidos: Churubusco-Azteca, RKO, César Santos Galindo, Richard Tompkins.
Galindo, Alejandro (dir.). 1953. *Espaldas mojadas*. México: ATA Films, Atlas Films, José Elvira, Manuel Jasso Rojas, Luis G. Rubín.
Galindo, Alejandro (dir.). 1954. *Historia de un marido infiel*. México: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan.
Galindo, Alejandro (dir.). 1956. *Tu hijo debe nacer*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Gálvez y Fuentes, Álvaro e Ismael Rodríguez (dirs.). 1943. *Mexicanos al grito de guerra*. México: Producciones Rodríguez Hermanos.
García Ascot, Jomi (dir.). 1961. *En el balcón vacío*. México: Ascot-Torre.
García Besné, Viviana (dir.). 2009. *Perdida*. México-España: Alistair Tremps, Arte, Música y Video, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Viviana García Besné, Raúl Cuesta.

Posgrado en Historiografía

Gavaldón, Roberto (dir.). 1947. *La diosa arrodillada*. México: Panamericana Films, Rodolfo Lowenthal.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1950. *En la palma de tu mano*. México: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier, Oscar J. Brooks, Ernesto Enríquez.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1950. *Rosauro Castro*. México: Cinematográfica Azteca, Raúl Martínez Solares, César Santos Galindo, Pedro Armendáriz, Roberto Gavaldón.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1952. *El rebozo de Soledad*. México: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Cinematográfica TeleVoz, Miguel Alemán Velasco, Eduardo Fernández, Rodolfo Echeverría.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1953. *El niño y la niebla*. México: Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1954. *Sombra verde*. México: Producciones Calderón, Pedro Calderón, Guillermo Calderón.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1955. *La escondida*. México: Alfa Films, Samuel Alazraki, Sergio Kogan.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1958. *Miércoles de ceniza*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1959 *Macario*. México: CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alba, José Luis Celis.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1961. *Rosa blanca*. México: CLASA Films, Armando Orive Alba.
Gavaldón, Roberto (dir.). 1962. *Días de otoño*. México: CLASA Films Mundiales, Felipe Subervielle, Enrique L. Morfín.
Godard, Jean Luc (dir.). 1960. *A bout de souffle*. Francia: Georges de Beauregard.
Gómez Landero, Humberto (dir.). 1954. *Rosalba*. México: Cinematográfica Industrial Mexicana, Francisco A. Peñafiel, Antonio Guajardo.
Gómez Muriel, Emilio (dir.). 1954. *El joven Juárez*. México: CLASA Films Mundiales, Armando Orive Alba.
Gómez Muriel, Emilio (dir.). 1954. *Maternidad imposible*. México: Producciones Calderón, Guillermo Calderón, Pedro Calderón.
González, Rogelio A. (dir.). 1953. *El vagabundo*. México: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier, Oscar J. Brooks.
González, Rogelio A. (dir.). 1955. *Mi influyente mujer*. México: Cinematográfica Nacional, Gloria Lozano.
González, Rogelio. A. (dir.). 1956. *Vainilla, bronce y morir*. México: Clasa Films Mundiales, Armando Oribe Alva.
González, Servando (dir.). 1964. *Viento negro*. México: Yanco Producciones, César Santos Galindo.
Gout, Alberto (dir.). 1943. *San Francisco de Asís*. México: Pedro Calderón.
Gout, Alberto (dir.). 1946. *Humo en los ojos*. México: Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego, Enrique Rosas Priego.
Gout, Alberto (dir.). 1949. *Aventurera*. México: Producciones Calderón, Pedro A. Calderón, Guillermo Calderón.
Gout, Alberto (dir.). 1949. *Rincón brujo*. México: Constelación, Alberto Gout.

Gout, Alberto (dir.). 1951. *No niego mi pasado*. México: Producciones Calderón, Guillermo Calderón, Pedro Calderón.
Gout, Alberto (dir.). 1954. *La sospechosa*. México: Constelación, Alberto Gout.
Hawks, Howard y Jack Conway (dirs.). 1934. *Viva Villa!* Estados Unidos: David O. Selznick.
Huarachazo Mex (prod.). S/f. *Viaje de bodas*. México: Huarachazo Mex.
Korporaal, Giovanni (dir.). 1958. *El brazo fuerte*. México: Reco Films, Rebeca Salinas de Duff, Norma M. Thomas.
Landeta, Matilde (dir.). 1949. *La negra Angustias*. México: TACMA, Eduardo Soto Landeta.
Lezama, Luis (dir.). 1938. *El cementerio de las águilas*. México: Aztla Films.
Lumet, Sidney (dir.). 1957. *12 Angry Men*. Estados Unidos: Reginald Rose, Henry Fonda.
Malle, Louis (dir.). 1958. *Les amants*. Francia: Jean Thuillier.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1949. *Novia a la medida*. México: Producciones Rosas Priego, Alfonso Rosas Priego.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1942. *Yo bailé con don Porfirio*. México: Jesús Grovas, Mauricio de la Serna.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1950. *¡Ay amor… cómo me has puesto!* México: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier, Oscar J. Brooks.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1951. *Chucho el remendado*. México: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier, Oscar J. Brooks.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1951. *El ceniciento*. México: Producciones Mier y Brooks, Felipe Mier, Oscar J. Brooks.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1952. *Me traes de un ala*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1953. *Dios los cría*. México: Producciones Cinematográficas Valdés, Germán Valdés.
Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1956. *La ciudad de los niños*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Méndez, Fernando (dir.). 1950. *El suavecito*. México: Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda, Gabriel Alarcón.
Miranda, Ignacio (dir.). 1935. *Irrigación en México*. México: Comisión Nacional de Irrigación.
Morayta, Miguel (dir.). 1943. *Caminito alegre*. México: CIMESA, Gonzalo Elvira.
Morayta, Miguel (dir.). 1949. *La virgen desnuda*. México: Paricutín Films, Carlos de La Torre, Modesto Pascó.
Morayta, Miguel (dir.). 1949. *Un grito en la noche*. México: Gustavo de León.
Moreno, Antonio (dir.). 1931. *Santa*. México: Compañía Nacional Productora de Películas, Juan de la Cruz Alarcón, José Castellot Jr., Gustavo Sáenz de Sicilia.
Newmayer, Fred y Sam Taylar (dirs.). 1923. *Why Worry?* Estados Unidos: Hal Roach.
Nosseck, Max (dir.). 1954. *Garden of Eden*. Estados Unidos: Excelsior Pictures, Walter Bibo.
Ojeda, Manuel R. (dir.). 1936. *Judas*. México: Remex, Partido Nacional Revolucionario, Carlos Villatoro, Alfredo Villatoro.
Orellana, Carlos (dir.). 1943. *¡Arriba las mujeres!* México: Películas Rodríguez Hermanos.
Ortega, Juan José (dir.). 1939. *Sendas del destino*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana, Comisión Nacional de Irrigación, Juan J. Ortega.

Posgrado en Historiografía

Ortega, Juan José (supervisor). 1935. *Gigantes de piedra*. México: Comisión Nacional de Irrigación.
Pardavé, Joaquín (dir.). 1952. *El casto Susano*. México: Filmex, Gregorio Walerstein.
Patiño Gómez, Alfonso (dir.). 1941. *Cinco minutos de amor*. México: Alfonso Patiño Gómez, Fernando Méndez, Emilio Arroyane.
Portas, Rafael E. (dir.). 1951. *Con todo el corazón*. México: Cinematográfica Intercontinental, Raúl de Anda.
Prinz, LeRoy (dir.). 1941. *Fiesta*. Estados Unidos: United Artists, Hal Roach.
Ray, Nicholas (dir.). 1961. *King of Kings*. Estados Unidos: Samuel Bronston.
Rivero, Fernando A. (dir.). 1941. *La posada sangrienta*. México: Guillermo Calderón, José Luis Calderón.
Rivero, Fernando A. (dir.). 1944. *Nosotros*. México: Producciones México, Eduardo Quevedo.
Rivero, Fernando A. (dir.). 1949. *Perdida*. México: Producciones Calderón, Pedro A. Calderón, Guillermo Calderón.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1946. *Los tres García*. México: Películas Rodríguez, Películas Latinoamericanas, Antonio Salazar, Jorge Cardeña.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1947. *Ustedes los ricos*. México: Películas Rodríguez, Películas Latinoamericanas, Armando Espinosa.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1950. *Las mujeres de mi general*. México: Producciones Rodríguez Hermanos, Manuel R. Ojeda.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1951. *A. T. M., ¡¡A toda máquina!!* México: Películas Rodríguez, Películas Latinoamericanas.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1953. *Borrasca en las almas*. México: Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1954. *Maldita ciudad*. México: Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1956. *Tierra de hombres*. México: Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1958. *La cucaracha*. México: Películas Rodríguez, José Bolaños, José Luis Celis, Fernando Belina, Alberto A. Ferrer.
Rodríguez, Ismael (dir.). 1961. *Ánimas Trujano*. México: Películas Rodríguez, Ismael Rodríguez.
Rodríguez, Joselito (dir.). 1940. *El secreto del sacerdote*. México: Películas Rodríguez Hermanos, Películas Latinoamericanas.
Rodríguez, Joselito (dir.). 1941. *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* México: Películas Rodríguez, Películas Latinoamericanas.
Rodríguez, Roberto (dir.). 1957. *La sonrisa de la Virgen*. México: Películas Rodríguez Hermanos, José Luis Celis.
Rosas, Enrique (dir.). 1919. *El automóvil gris*. México: Azteca Films, Enrique Rosas y Compañía.
Salvador, Jaime (dir.). 1949. *El amor no es negocio*. México: Joaquín Gallástegui.
Sevilla, Raphael J. (dir.). 1937. *Guadalupe la chinaca*. México: Rex Films, Raphael J. Sevilla.
Sevilla, Raphael J. (dir.). 1941. *Amor chinaco*. México: Rex Films, Raphael J. Sevilla.
Sevilla, Raphael J. y Rafael M. Saavedra (dirs.). 1944. *Porfirio Díaz (entre dos amores)*. México: Saavedra Films, Uribe Montes de Oca.
Soldati, Mario (dir.). 1951. *OK, Nerone*. Italia: Niccolò Theodoli.
Soler, Julián (dir.). 1944. *Me ha besado un hombre*. México: Abel Salazar.

Posgrado en Historiografía

Soler, Julián (dir.). 1949. *El diablo no es tan diablo*. México: Alameda Films, Alfredo Ripstein.
Soler, Julián (dir.). 1956. *Cuando México canta*. México: Internacional Cinematográfica, Sergio Kogan.
Soria, Gabriel (dir.). 1942. *La virgen morena*. México: Alberto Santander, Gabriel Soria, Alejandro A. Abularach.
Toscano, Carmen (dir.). 1950. *Memorias de un mexicano*. México: Carmen Toscano.
Toussaint, Carlos (dir.). 1940. *Cantinflas y su prima*. México: POSA Films, Grovas Oro Films, Santiago Reachi, M. Ferrándiz.
Toussaint, Carlos (dir.). 1960. *Y Dios la llamó tierra*. México: Celis Internacional, José Luis Celis.
Truffaut, François (dir.). 1959. *Les quatre cents coups*. Francia: François Truffaut.
Ugarte, Eduardo (dir.). 1951. *El puerto de los siete vicios*. México: Producciones Isla, Manuel Altolaguirre, Egon Eis.
Urruchúa, Víctor (dir.). 1949. *El sol sale para todos*. México: Producciones México, Carlos Carriedo Galván, Eduardo Vergés Arizmendi, Juan Gutiérrez Roldán, Armando Espinosa.
Urruchúa, Víctor (dir.). 1949. *Mujer de medianoche*. México: Art-Mex.
Urueta, Chano (dir.). 1939. *El signo de la muerte*. México: Cinematográfica Internacional, Felipe Mier, Salvador Novo.
Urueta, Chano (dir.). 1950. *Mi preferida*. México: Filmadora Chapultepec, Jesús Galindo.
Urueta, Chano (dir.). 1955. *El seductor*. México: Guillermo Calderón.
Urueta, Chano (dir.). 1955. *El túnel seis*. México: Alianza Cinematográfica, Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, Alfonso Patiño Gómez.
Urueta, Chano (dir.). 1955. *La ilegítima*. México: Guillermo Calderón.
Visconti, Luchino (dir.). 1960. *Rocco e soui fratelli*. Francia-Italia: Goffredo Lombardo.
Wood, Sam (dir.). 1922. *Her Husband's Trademark*. Estados Unidos: Paramount Films.
Zacarías, Miguel (dir.). 1936. *El baúl macabro*. México: Producciones Pezet, Juan Pezet.
Zacarías, Miguel (dir.). 1944. *Me he de comer esa tuna*. México: Producciones Grovas, Jesús Grovas.