



A LA SOMBRA DE LOS CAUDILLOS

EL PRESIDENCIALISMO EN EL CINE MEXICANO

Álvaro A. Fernández | Ángel Román Gutiérrez | (Coords.)

A LA SOMBRA DE LOS CAUDILLOS

EL PRESIDENCIALISMO EN EL CINE MEXICANO

Álvaro A. Fernández | Ángel Román Gutiérrez | (Coords.)

Primera edición 2020

Diseño de Portada:
Jorge Guerrero Zpaiko

Interiores:
Pedro Cervantes Carlos

Corrección de Estilo:
Roxana Zermeño

A la sombra de los caudillos.
El presidencialismo en el
cine mexicano

DERECHOS RESERVADOS 2020

© D.R. Ángel Román Gutiérrez
© D.R. Álvaro Arturo Fernández Reyes
© Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas"
Departamento Editorial UAZ
Torre de Rectoría, tercer piso, campus UAZ
Siglo XXI, carretera Zacatecas-Guadalajara
Kilómetro seis, colonia Ejido La Escondida
C.P. 98000, Zacatecas, Zacatecas

© Cineteca Nacional
Secretaría de Cultura
Gobierno de la República
Av. México Coyoacán 389
Xoco, Coyoacán
C.P. 03330, Ciudad de México

ISBN: 978-607-555-023-7

Queda prohibida, sin autorización de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Impreso en México
Printed in Mexico

Índice

Presentación

Álvaro A. Fernández
Ángel Román Gutiérrez 7

Nuevos tiempos para las narrativas. Prólogo para un siglo de políticas cinematográficas mexicanas

Marina Díaz López 11

Reactionary Pleasures? Porfirian nostalgia in Mexican historical comic cinema

David M.J. Wood 21

El presidencialismo negociante de Cárdenas: organización de la propaganda y la cinematografía

Carlos A. Belmonte Grey 39

Manuel Ávila Camacho: panorama político del presidencialismo a través de la representación de la Segunda Guerra Mundial en el cine mexicano

Ángel Román Gutiérrez 59

La figura presidencial en el filme *Río Escondido* (1947), de Emilio *Indio* Fernández

Mauricio Díaz Calderón y Alicia Vargas Amésquita 77

El alemanismo y el cine nacional. Miguel Alemán, *star persona* del cine mexicano, de la apoteosis a la decadencia

Francisco Peredo Castro 95

Invocando el artículo 73: paranoias, contradicciones y censura en el cine mexicano de los años de Guerra Fría

Maximiliano Maza Pérez 123

«El cine de papá ha muerto, es nuestro turno». El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez Yolanda Minerva Campos García	143
El cine mexicano en la época de la presidencia de José López Portillo Alejandro Pelayo	169
La contradictoria neoliberalización: El cine mexicano en los periodos presidenciales de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000) Ignacio M. Sánchez Prado	195
El paréntesis panista Diego Zavala Scherer	219
Del PRI al PAN y viceversa. Estrategias para entrar y salir de <i>Colosio: El asesinato</i> Alfredo González Reynoso	243
La película que nunca existió. Alusiones al presidencialismo desde las narrativas transmedia Álvaro A. Fernández	259
Reseñas curriculares	283

Presentación

La idea de este libro surgió durante uno de los peores momentos del sexenio de Enrique Peña Nieto (2012-2018)¹ quien, como sus antecesores panistas (2000-2012), había tomado la presidencia de un país dividido. El ejercicio del poder en los últimos sexenios marcaba los signos de un presidencialismo que se desvanecía de manera vertiginosa.

El estado fantasmagórico de la figura presidencial y su relación con el universo mediático, nos motivó a plantear un estudio sobre el cine y la tradición del presidencialismo moderno forjada desde los años de Lázaro Cárdenas (1934-1940), una década después de que los caudillos revolucionarios se bajaron del caballo para enfrentarse a la consolidación institucional.² El diálogo que se pretendía entablar exigía resaltar la mirada y la sensibilidad de los cineastas respecto al periodo que reproducían de manera crítica o elogiosa; así como el sello de las políticas cinematográficas impreso en la industria y en las películas según el proyecto de nación.

De ahí la decisión de realizar estudios textuales y contextuales. Los primeros se enfocarían en la producción y la organización de un mundo posible o «real» en las formas filmicas desde una visión histórica, es decir, desde las huellas del contexto inscritas en las películas y su relación con otros textos. Los segundos se dirigirían a la articulación entre las políticas cinematográficas, las prácticas de producción, distribución y exhibición con pesada carga ideológica, y las relaciones de poder o de resistencia de las instituciones estatales o privadas.

Con la finalidad de crear vínculos entre texto y contexto, nos dimos a la tarea de reunir a un grupo de reconocidos analistas e historia-

¹ Recibió el mandato en 2012 con movimientos como #YoSoy132, con el cual un grupo de jóvenes hizo circular en los medios su rechazo por el reingreso al poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y su relación con el monopolio televisivo. Ya a finales de 2016, quizá el presidente de mayor construcción mediática, se había enfrentado, por mencionar aspectos representativos, a la desaparición forzada de los estudiantes de Ayotzinapa, a la captura y fuga del Chapo Guzmán, narcotraficante concebido como enemigo público número uno, así como al escándalo de la Casa Blanca, la mansión de más de 86 millones de pesos adquirida de manera turbia.

² El título de este libro alude a este dicho popular, pero sobre todo a *La sombra del caudillo*, novela de Martín Luis Guzmán publicada en 1929, cuya adaptación cinematográfica fue realizada por Julio Bracho en 1960.

dores de cine especializados en diversos periodos, o bien estudiosos de la cinematografía que quisieran ejercer la versatilidad para salir de sus temas de investigación y aportar al tejido del cine y presidencialismo. En más de dos años, por distintos motivos, algunos quedaron en el camino junto con el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y el de Miguel de la Madrid (1982-1988) aunque los capítulos del periodo contiguo nunca permitieron su orfandad y forzadamente los traían a colación, mientras otros siguieron en el proyecto y cubrieron el presidencialismo que va de Lázaro Cárdenas a Enrique Peña Nieto.

Pese a no concebir de manera «sexenal» la historia del cine en México, seguimos una estructura cronológica con cortes según los sexenios, aunque más que directos, fueron cortes difuminados al montar los capítulos con transiciones, con fundidos encadenados, con *flashback* y *flashforward*; recursos que hicieron dialogar los análisis y los panoramas, los periodos que preceden y continúan a cada capítulo. Esto permite una lectura lineal o transversal, con saltos en el tiempo o dirigidos por los enfoques textuales o contextuales.

El análisis que da inicio al libro, colocado así por trasladarnos a un pasado más remoto, escrito en inglés por David Wood, es claro ejemplo del juego de *flashback* y *flashforward* que, desde la producción en los tiempos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), estudia la mirada nostálgica y conservadora de obras que aluden a la *belle époque* de Porfirio Díaz (1876-1911) y lo toman como una especie de *MacGuffin* hitchcockiano que muestra las contradicciones de la época. Por su parte, con una intención panorámica, pero con referencia a obras paradigmáticas de la década de los treinta, Carlos Belmonte detalla la política cultural y cinematográfica de Lázaro Cárdenas que buscaba edificar una industria dirigida a la unificación nacional de «las masas». Ángel Román vuelve al avilacamachismo para interpretar la participación de México en la Segunda Guerra Mundial, desde las políticas y el discurso oficial impreso en documentos militares, y avalado en melodramas de propaganda y en el fragmento de un noticiero extraviado en los archivos filmicos; en todo caso enfocados en la representación idílica del conflicto bélico.

El periodo de Miguel Alemán (1946-1952) es tratado por Mauricio Díaz y Alicia Vargas en el análisis de *Río Escondido* (Emilio Indio

Fernández, 1947), donde develan en el discurso filmico la ubicuidad y exaltación de la figura fantasmagórica del presidente en turno. En contrapunto, Francisco Peredo analiza panorámicamente la política intervencionista de Miguel Alemán y su visión sobre el cine nacional, cuyas estrategias híbridas se cobijaban en el sistema capitalista pero, al mismo tiempo, parecían recuperar los mecanismos de estímulos y apoyos de las cinematografías fascistas.

Maximiliano Maza, Yolanda Campos y Alejandro Pelayo, construyen puentes entre sus propuestas para exponer, el primero, desde los dispositivos de censura, la influencia que tuvo la amenaza comunista contemporánea a las cinematografías de Adolfo Ruiz Cortines, Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); mientras Yolanda Campos atiende al relevo generacional de cineastas en el periodo de Luis Echeverría (1970-1976), que tuvo formación en los sexenios anteriores y fue favorecida como nunca por una de las más intensas relaciones entre el presidencialismo y el cine; finalmente la transición al mandato de José López Portillo (1976-1982) es abordada por Alejandro Pelayo quien como cineasta experimentó aquellas políticas que asfixiaron una industria que previamente había tenido un refrescante aliento, y como historiador de cine recrea ese capítulo de crisis severa donde, a fuego cruzado entre la endeble producción estatal y el vulgar repunte de la privada, surge otra generación de cineastas independientes creadores de nuevos esquemas de producción.

Los procesos sociales de la neoliberalización cultural en México relativos a las políticas cinematográficas de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de Ernesto Zedillo (1994-2000) son analizados por Ignacio Sánchez Prado; su capítulo ayuda a la comprensión del cine mexicano transnacionalizado de la actualidad, cuyo antecedente se sitúa en un paradójico periodo de esplendor y crisis, donde se reconfiguró el cine comercial, la producción de géneros de ficción y documental, la exhibición en salas de multiplex para el espectador multimedia y la clase media antes renegada a consumir cine mexicano. Por su parte, Diego Zavala, a través del videoactivismo del Canal 6 de Julio, crítico de la figura presidencial, expone la conflictiva transición panista de Vicente Fox (2000-2006) y Felipe Calderón (2006-2012), entendida como un solo periodo que fractu-

ra la continuidad priista, en la que la pantalla chica protagoniza la hegemonía audiovisual y se convierte en un medio de contrainformación a la vez que en pieza clave para el cambio de partido.

Con el estudio de caso de *Colosio: el asesinato* (Carlos Bolado, 2012), Alfredo González analiza las transiciones partidistas de ida y vuelta: del priismo al panismo y de regreso al priismo, enlazando el histórico crimen de 1994 contenido en el filme, con el contexto de producción y de recepción que coincidió con las elecciones de 2012, y que parecía fungir como propaganda contra el PRI, pero al contrario, se asumió en la película el autoritarismo y la presencia del viejo universo presidencialista. Finalmente, Álvaro A. Fernández cierra con el sexenio de Enrique Peña Nieto, clausurado en 2018, donde replantea la noción de presidencialismo desde la convergencia cultural y los nuevos medios, a partir de la producción de una película que nunca existió, pero que fue tramada por la actriz Kate del Castillo y el narcotraficante el Chapo Guzmán; la mera intención del filme creó un universo narrativo en los nuevos medios, cuyos cruces entre realidad y ficción terminaron por desafiar la hegemonía del Estado y la figura del poder presidencial.

Ésta es nuestra propuesta, prologada por Marina Díaz, en la que han colaborado investigadoras e investigadores de España, Estados Unidos, Francia y México; ésta es nuestra contribución a la historia del cine y, en alguna medida, a la historia del presidencialismo mexicano, que deberá completarse al final de los sexenios venideros que, al parecer, han dado un importante giro desde que López Obrador tomó el poder en diciembre de 2018, momento en el que algunos analistas vislumbran prematuramente otra vuelta al presidencialismo.

Sólo resta decir que este proyecto surgió por iniciativa del Cuerpo Académico Cultura, Lengua y Sociedad, 571 y de la Universidad Autónoma de Zacatecas, con una idea abanderada por Mauricio Díaz, que incitó a colegas a replantear las relaciones entre el cine y el poder presidencial. A esta empresa, se sumó con generosidad en la avanzada la Cineteca Nacional.

Álvaro A. Fernández
Ángel Román Gutiérrez

Nuevos tiempos para las narrativas. Prólogo para un siglo de políticas cinematográficas mexicanas

Marina Díaz López
Instituto Cervantes

Pero si la Historia de México que se enseña es aburrida, no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente.

El cura Hidalgo de las escuelas, en el momento en el que abre la boca para dirigirse a los fieles, ya tiene en mente un panorama exacto de lo que va a resultar del lío en que se está metiendo: un México independiente, mestizo, con expropiación petrolera y la reforma agraria.

JORGE IBARGÜENGOITIA,
«Nuevas lecciones de historia. Revitalización de los héroes»
(1 de junio de 1974)

Durante el periodo en el que leía el libro que sucede a este texto, y que me invitaron a prologar, apareció una interesante noticia que unía a México y España; parecía hacerme un guiño sobre cómo encarar la escritura, dado que soy una española que trabaja sobre México. El 25 de marzo de 2019, el actual presidente mexicano, Andrés Manuel López Obrador, en un viaje por el estado de Tabasco, sorprendía a los medios internacionales y nacionales con la revelación de que había enviado sendas cartas al rey de España, Felipe VI, y al papa Francisco, donde les solicitaba que pidieran perdón a los pueblos originarios de México por los abusos y la violencia ejercidos contra ellos durante la Conquista. Más allá de la consideración de la pertinencia histórica de solicitar una reivindicación a los Estados o instituciones, supuestamente herederos de aquellos que detentaron acciones terribles contra otros en un tiempo pasado (y por cierto que, dentro de la polémica causada por estas declaraciones y sus efectos —como el rechazo del gobierno español a esta propuesta y el silencio del Vaticano—, se olvida reseñar que el presidente también manifestó que él, como representante del Estado mexicano, pedirá perdón por las políticas violentas auspiciadas

Vázquez Mantecón, A. (2013). Cine y propaganda durante el cardenismo. En *Historia y Grafía*, n. 39, julio-diciembre, pp. 86-101. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/589/58930178005.pdf>

Manuel Ávila Camacho: panorama político del presidencialismo a través de la representación de la Segunda Guerra Mundial en el cine mexicano

Ángel Román Gutiérrez
Universidad Autónoma de Zacatecas

El presente trabajo analiza las políticas nacionales de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) con respecto al cine mexicano y su posicionamiento en el tema de la Segunda Guerra Mundial, el cual fue proyectado a través de películas representativas. Para esto, será necesario abordar el tema desde el ángulo del presidencialismo como agente principal de autoridad, donde el ejercicio del poder quedaba plasmado en manifestaciones artístico-culturales y, en este caso, a través del cine mexicano, con la intención de trastocar el imaginario colectivo a partir de la puesta en escena de un acontecimiento que atentaba contra la soberanía nacional. Nos referimos, concretamente, a la respuesta que hubo por parte de gobierno mexicano ante la provocación alemana en las costas del Golfo de México. La delimitación del trabajo plantea revisar principalmente el material producido en nuestro país y que, desde el argumento, hace alusión al tema de la Segunda Guerra Mundial, así como a la propaganda antinazi que se gestó a través de la pantalla grande. Se abordan cinco películas de ficción: *Cinco fueron escogidos*, de Herbert Kline y Agustín P. Delgado (1943); *Tres hermanos*, de José Benavides (1943); *Cadetes de la Naval*, de Fernando A. Palacios (1944); *Corazones de México*, de Roberto Gavaldón (1945), *Escuadrón 201*, de Jaime Salvador (1945), así como el cortometraje documental *Imágenes del Escuadrón 201*.

Cuando hablamos de la historia militar de México, nos vienen a la mente los conflictos armados que ha tenido nuestro país debido a sus crisis políticas y sociales en diferentes momentos del pasado. Sin embargo, en cuanto a la historia militar mexicana poco se menciona cuando México ha estado en un conflicto armado de corte internacional o, cuando se hace alusión a ello, nuestro primer refe-

rente son aquellos pasajes bélicos que se libraron contra España al momento de la Independencia, con el vecino país del norte entre 1846-1848, o bien en la intervención francesa librada hacia 1861, principalmente. Fuera de estos momentos bélicos internacionales, no hay experiencias militares sobresalientes más allá de sus fronteras, salvo por su modesta participación en la Segunda Guerra Mundial derivada de una aparente agresión en las costas del golfo mexicano. A manera de respuesta, México envió al Escuadrón 201 para combatir las fuerzas enemigas del eje.

El contexto y el ejercicio del poder

Hay una frase coloquial que nos dice que una vez que los revolucionarios «se bajaron del caballo»¹ se continuó con la búsqueda de la paz social y la consolidación de sus instituciones. La vida política y la toma de decisiones que marcaron el rumbo de la nación dependieron, en mayor medida, del grupo que gobernó al país durante varias décadas. En la Constitución mexicana existen un conjunto de artículos que le otorgan al ejecutivo prebendas y le permiten decidir sin mucha dificultad ni oposición, incluso por encima del poder legislativo. El hecho de que este poder esté integrado en su mayoría por legisladores de su propio partido, le permite al ejecutivo ejercer coacción como medida de control dentro de la estructura partidista regulando candidaturas de diferente orden político. Más aún «[...] una presidencia sin contrapesos, basada en un partido de Estado, y en control de las principales organizaciones de masas, es el corazón del autoritarismo mexicano contemporáneo» (Meyer, 1992, p. 62). Así pues, no resulta nada extraño que al finalizar el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940) ya tenía preparado a su sucesor, quien daría continuidad a las políticas contraídas en su periodo. Con este claro ejemplo, se puede ver cómo el presidencialismo hacía patente su condición, y era encarnado por el ejecutivo a tal grado de convertir esta práctica en una «tradicción» heredada. En pocas palabras «en México el poder ejecutivo es el predominante, es el centro del sistema político y toda la vida política del país gira alrededor de él» (Carpizo, 1978, p. 24).

¹ Esta definición se usa de manera coloquial para referirse a la institucionalización del movimiento revolucionario.

Cuando asumió el poder Manuel Ávila Camacho,² tuvo que esgrimir una serie de adversidades complejas, una de ellas era la amenaza latente de que una guerra internacional o mundial se pudiera extender a todos los países. Esta situación llevó a la nación mexicana a una crisis económica. Por otro lado, las heridas de la Revolución mexicana todavía no sanaban del todo y esto provocó que se acentuaran todavía más las divisiones entre los diferentes sectores sociales.

La consolidación de las políticas heredadas del cardenismo tal como la reforma del artículo tercero de la Constitución, referente a la implementación de la educación socialista; el reparto agrario, la expropiación petrolera, entre otras cosas, también fueron motivo de inconformidad en algunos sectores. Cuando elaboró su plan de desarrollo nacional, convocó a los líderes revolucionarios que aún tenía presencia, con la finalidad de ser apoyado y así unificar fuerzas políticas; sin embargo, esta acción no fue bien vista por los opositores y las críticas hacia el ejecutivo no se hicieron esperar.

Estalla la Segunda Guerra Mundial

Para mayo de 1942, cerca de las costas de Veracruz, fuerzas armadas alemanas hundieron dos buques mexicanos: *El Potrero del Llano* y *El Faja de Oro*. Esto provocó una reacción del Estado mexicano que derivó en declarar al país en estado de guerra y la decisión de sumarse a las fuerzas multinacionales que ya participaban en la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, dentro de las funciones que la Constitución mexicana le otorgaba al presidente, precisamente en:

La fracción VIII del artículo 89 faculta al presidente para «Declarar la guerra en nombre de los Estados Unidos Mexicanos, previa ley del Congreso de la Unión», y la fracción XII del artículo 73 indica que el Congreso está facultado «Para declarar la guerra, en vista de los datos que le presente el ejecutivo». (Carpizo, 2013, p. 121)

² Nació en 1897 en Teziutlán, Puebla. Desde joven le interesó la vida militar y cuando tenía apenas 17 años se enroló como subteniente en la brigada Aquiles Serdán y a lo largo su vida siempre estuvo de manera cercana a las fuerzas castrenses. Es indiscutible su relación con Lázaro Cárdenas ya que éste lo invitó a colaborar en distintos puestos, por ejemplo en 1920 ocupó el cargo de oficial mayor de la Secretaría de Guerra y Marina. Hacia 1939 se propuso participar en el proceso electoral para ocupar la presidencia de la República, conteniendo primeramente de manera interna en el Partido Nacional Revolucionario, donde también estaba postulado Francisco J. Múgica, secretario de Comunicaciones (*Enciclopedia de México*, 1987, pp. 215-222).

En concreto, la Constitución mexicana le otorgaba poderes al presidente Ávila Camacho para declarar al país en estado de guerra y lo que se presentó como evidencia al Congreso fue la prueba del ataque y hundimiento de sus dos buques. En ese sentido, el mismo presidente es quien se colocaba al frente de la guerra, es decir, su investidura le permite ordenar movimientos, estrategias, ataques, etcétera, las acciones en sí mismas de la guerra son tomas de decisión del presidente mexicano, y están a su disposición de manera general las fuerzas armadas y aéreas (Carpizo, 2013, p. 124).

Vale la pena mencionar que para el 15 de septiembre de 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho convocó a una Asamblea de Acercamiento Nacional a los expresidentes Lázaro Cárdenas, Plutarco Elías Calles, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez, Emilio Portes Gil y Adolfo de la Huerta. Este acontecimiento generó una serie de críticas, ya que algunos la tomaron como una muestra de debilidad al considerar a los expresidentes para tomar decisiones relevantes para la nación.

Una vez discutido el tema, la Cámara de Senadores dio autorización al presidente de México de enviar militares, así como pilotos, para apoyar con tropas en el extranjero, de esta manera se constituyó la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana (FAEM), a la cual también se le conoció como las Águilas Aztecas. Para identificar a este contingente se diseñó un logotipo: tres triángulos equiláteros invertidos, concéntricos, con los colores, rojo, blanco y verde, del exterior al centro.³ Esta imagen fue representativa no únicamente para los pilotos y militares, sino que, en su momento, se convirtió en un elemento iconográfico para los mexicanos: aparecía en diferentes medios de comunicación, actos políticos e institucionales. Su importancia radica precisamente en la participación de México en la Segunda Guerra Mundial, un hecho histórico irrepetible hasta nuestros días. De alguna manera, la nación mexicana se ubicaba en un rango de potencia internacional desde el primer momento en que se pronuncia en estado de guerra frente a los países del eje.

El afán de Alemania por tener presencia en Latinoamérica con la intención de ganar terreno en contra de los Estados Unidos hizo que el país germano se infiltrara en México de una particular forma: «[...] desde

³ Archivo Ejército Nacional, en adelante AEN; Últimas noticias, 2-IV-945.

luego Alemania no intentó influir en Latinoamérica por la fuerza de las armas, sino principalmente por medio de relaciones comerciales y diplomáticas y actividades de propaganda [...]» (Peredo Castro, 2013, p. 89). Así, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, México se vio amenazado de distinta manera con presencia nazi y espionaje de Estado. Ante tal situación, los Estados Unidos de América respondieron con una amplia campaña propagandística en contra de los países del eje, incluso convocando a la unidad latinoamericana evocando «[...] al viejo ideal bolivariano de la unidad de sus repúblicas [...]» (Peredo Castro, 2013, p. 91), bajo la acepción ahora de lo panamericano y de sus países panamericanos con el liderazgo estadounidense.

La relación del cine entre México y los Estados Unidos

En este contexto, la relación Estados Unidos-México se fortaleció y el vecino país del norte vio en México un buen aliado militar, principalmente por su ubicación geográfica, ya que uno de los grandes acuerdos fue que dispondrían del cielo y territorio nacional para el movimiento de sus fuerzas armadas y aéreas cuando fuese necesario. Pero la alianza no fue únicamente en el tema bélico. Se debe resaltar el peso que jugaron los Estados Unidos en el cine mexicano, de hecho resulta impensable hablar del éxito que obtuvo el cine nacional sin considerar su apoyo e influencia principalmente entre los años 1941-1945. Era sabido que la afinidad fascista entre España y Argentina representaban una competencia de México en el abasto del cine panamericano; en la siguiente nota, Peredo Castro plantea la estrategia norteamericana para contrarrestar este efecto:

[...] el gobierno estadounidense de Franklin D. Roosevelt, ya en la Segunda Guerra Mundial y con el bando de los Aliados, buscó colaboradores fuertes en Latinoamérica para contrarrestar activamente el fascismo en la región [...] simultáneamente a los esfuerzos de una productora filmica de la España franquista por entrar en dicha materia desde México, poderosas empresas alemanas trataban de cobrar fuerza en el cine argentino. En un esquema en el que, desde México por el norte y desde Argentina por el sur, Latinoamérica corría el riesgo de verse cubierta por la propaganda filmica fascista, los Aliados reaccionaron ante la emergencia [...]. (2013, p. 19)

En este contexto se deben mencionar dos acontecimientos importantes: por un lado, hacia 1940, Estados Unidos fundó la Oficina del Coordinador de Asuntos Comerciales y Culturales con Latinoamé-

rica, más tarde llamada OCAIA (Oficina del Coordinador del Asuntos Inter-Americanos), dirigida por Nelson Rockefeller, su objetivo se centró en impulsar una extensa propaganda de «Unidad Hemisférica». Por otro lado y derivado de lo anterior, para 1941 aparece la División de Cine de la OCAIA, que, principalmente, se dedicó a:

[...] estimular y patrocinar la producción de una importante cantidad de noticiarios acerca de la guerra y de películas de carácter bélico o de «fraternidad panamericanista» se planteó ayudar a las industrias filmicas de habla hispana para que colaboraran ideológicamente con la lucha de los Aliados a través de la producción de cintas que exaltaran el combate en contra de las potencias totalitarias [...]. (De la Vega, 1993, p. 175)

En ese sentido, México hizo lo propio y no dejó pasar la oportunidad para tratar el tema de la guerra a través de su filmografía, que si bien las siguientes cinco películas no fueron las únicas que abordaron la cuestión bélica, sí fueron las más representativas:

Tabla 1. Películas mexicanas de ficción bélicas.

Fuente: Elaboración propia.

Título	Director	Año	Casa Productora	Guionista	Elenco	Género
<i>Cinco fueron escogidos</i>	Agustín P. Delgado y Herbert Kline	1943	Alpha Films	Xavier Villaurrutia y Budd Shulberg	Antonio Bravo, Fernando Cortés, Andrés Soler, Joaquín Pardavé y Julio Villarreal	Comedia
<i>Tres hermanos</i>	José Benavides	1943	Panamerican Films	José Benavides y Abel Salazar	Marco Antonio Silva, Abel Salazar y Julián Soler	Melodrama
<i>Cadetes de la Naval</i>	Fernando A. Palacios	1944	Azteca Films	José Luis de Celis	Ricardo Montaner, Abel Salazar, Susana Cora y Chela Castro	Melodrama
<i>Corazones de México</i>	Roberto Gavaldón	1945	Films Mundiales	Tito Davision e Isaura Murguía	Domingo Soler, Lilia Michel, Prudencia Grifell	Melodrama
<i>Escuadrón 201</i>	Jaime Salvador	1945	Films Mundiales	Jaime Salvador	Sara García, Domingo Soler y Ángel Garaza	Melodrama

Estas producciones, filmadas en el periodo de Ávila Camacho, fueron la propuesta oficial para construir en el imaginario colectivo la versión mexicana de la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior, se puede constatar y apreciar desde diferentes ángulos, por ejemplo, en plena efervescencia en contra de los países del eje, pero sobre todo por la presencia alemana en México. Se filmó entonces, con un claro mensaje de propaganda antinazi, la película *Cinco fueron escogidos*,⁴ cuyo argumento está contextualizado en una aldea de Yugoslavia que se encontraba bajo el dominio nazi.

Esta parodia de la guerra narra las diferencias entre los pobladores de la aldea de Slavko. Stefan, en complicidad de su esposa, asesina a un oficial alemán y en represalia, los nazis toman como rehenes a cinco pobladores y los sentencian. *Cinco fueron escogidos* estuvo dirigida por el norteamericano Herbert y Agustín P. Delgado (García Riera, s/f.) Según García Riera, el filme no tuvo el éxito esperado a pesar de contar con el apoyo directo por parte del poder ejecutivo. De cualquier manera, revelaba cómicamente la hostilidad alemana en Europa, eso por un lado, pero, principalmente, era la respuesta mediática del gobierno del presidente Ávila Camacho, ya que el ataque de los submarinos alemanes a navíos de la marina mexicana fue en mayo y el rodaje de la película fue en noviembre de 1942. Sin embargo, resultó ser una reacción del gobierno demasiado modesta ante tal hecho. Si bien en el discurso narrativo se intentó mostrar a un enemigo alemán capaz de invadir otras naciones y ejecutar a cualquier persona, la cinta se encontraba descontextualizada de México de manera total, y aunque está basada en un hecho real de un pueblo de Checoslovaquia, el espectador no percibía ningún mensaje nacionalista, sino que simplemente se limitaba a ver la propaganda antinazi de otro país con actores y actrices hispanoamericanos.

Volviendo a esa famosa luna de miel entre México y Estados Unidos, hacia 1943, José Benavides dirige *Tres hermanos*, de Panamerican Film, película que trata de una familia mexicana radicada

⁴ Herbert Kline, junto con Xavier Villaurrutia y Rafael M. Muñoz hicieron la adaptación para la versión en español, se basaron en la obra original de Budd Schulberg, quien tomó como referencia un acontecimiento histórico sucedido en el pueblo de Checoslovaquia cuando dos pobladores de este lugar, en mayo de 1942, dieron muerte al nazi Reinhard Heydrich (García Riera, s/f, p. 291). La respuesta por parte de los alemanes fue contundente y ordenaron un ataque en el que prácticamente borraron de la faz de la tierra a este poblado (p. 229).

en Texas en pleno proceso de adaptación al estilo de vida estadounidense. Su sentido patriótico y solidario al país que los recibió es tal que hacen suya la causa de la guerra en contra de los países del eje. Tres de sus integrantes, los hermanos Raúl, Roberto y Carlos son llamados al frente de batalla para combatir contra las fuerzas japonesas que habían atacado en diciembre de 1941 la base naval de Pearl Harbor. Los mexicanos, al momento del combate, demuestran su valor y entereza con expresiones como «Voy a acabar con el Eje» o «Éste es un gran país» refiriéndose a Estados Unidos, quedaba representada la coyuntura política entre ambas naciones.

Finalmente, el interés del gobierno mexicano, enarbolado por la figura de su presidente, intensificaba su preocupación por mantener una buena relación entre las dos naciones, y qué mejor que a través del cine, ya que, como lo señala Lorenzo Meyer:

En un medio como el mexicano, donde la sociedad civil nunca ha contado con los elementos políticos, institucionales y económicos para actuar con independencia frente al poder estatal, los medios de comunicación masiva no son, ni de lejos, el «cuarto poder» que han resultado ser en la mayoría de las sociedades democráticas. Por el contrario, en la práctica, estos medios masivos de comunicación no son sino un elemento más del arsenal presidencial [...]. (Meyer, 1992, p. 61)

Y efectivamente lo interesante en este sentido es que el espectro de presidencialismo se materializaba en las grandes salas del cine, a través de sus películas. El cine, como medio masivo de comunicación, tocaba las fibras más sensibles de los mexicanos a través de los melodramas de tal manera que, temas como la familia, el amor, la felicidad, el sufrimiento, los valores, entre otros, sensibilizaban a una sociedad, principal espectadora de lo que acontecía en el mundo.

Este discurso político estuvo acompañado de la publicidad y propaganda desplegada a través de diferentes medios, y el cine posicionaba su hegemonía para sensibilizar a las personas y justificar la presencia mexicana en la guerra. No cabe duda de que el papel que jugaba México en el contexto nacional e internacional se centraba en una sola persona: el presidente. El éxito o fracaso de la política nacional con respecto al estado de guerra que guardaba la nación en ese momento, recaía en él. Tomar la decisión de enviar mexicanos

al frente de batalla no era cosa sencilla, había una gran presión, pero principalmente conllevaba una enorme responsabilidad, frases de Ávila Camacho, rescatadas por la prensa en 1943, como «[...] en caso necesario, México contribuiría con sangre de sus hijos en la contienda bélica [...]» (citado en Flores y Salazar, 1999, p. 123) asumía una actitud incluso paterna de sacrificio. Él personalmente tenía que convencer a los mexicanos de la necesidad de enviar tropas al frente: «[...] el ejército mexicano está dispuesto a actuar donde las circunstancias lo necesiten [...]» (citado en Flores y Salazar, 1999, p. 123).

De este modo, el filme *Tres hermanos* plasmaba ese ideario presidencial que se necesitaba precisamente al momento de la guerra para la unión nacional. No hay que perder de vista que este melodrama familiar hacía patente las palabras del propio presidente, ya que de los tres hermanos que fueron al frente, Raúl y Carlos mueren en combate, mientras que Roberto, el único sobreviviente, regresa ciego de la guerra. El nivel del melodrama aumenta cuando, al verlo, su madre le pregunta qué fue lo que pasó con sus otros dos hijos y Roberto le contesta: «La patria te da las condolencias y te envía las condecoraciones que se merecieron, fueron dignos hijos tuyos y de México, murieron como héroes [...]» (1943).

Hacia 1944 se rueda la película *Cadetes de la Naval*, dirigida por Fernando Palacios, en la que dos heroicos amigos egresados de la Escuela Naval de Veracruz viven plenamente su juventud. Al momento en que México se declara en estado de guerra, Ricardo uno de ellos, es nombrado comandante de un guardacosta, su amistad con Cristóbal es tal, que intercede por éste ante los altos mandos navales para que su amigo lo acompañe en la encomienda. No obstante, una trasnochada y la juerga de días anteriores impiden que se presenten a la hora que fueron llamados para asumir su responsabilidad, lo que les ocasiona ser dados de baja de la Marina. Arrepentidos por sus desmanes e incumplimiento con la nación, deciden entrar en un barco petrolero que es atacado por un submarino nazi. Ahí muere Cristóbal en un acto heroico haciendo estallar el buque petrolero y su amigo Ricardo queda herido, el melodrama finaliza con un homenaje a ambos.

De igual manera en marzo de 1944 inicia el rodaje de *Corazones de México*, el mensaje del filme versa sobre el compromiso que debe haber por parte de todos los mexicanos, sin importar a la clase social a la

que se pertenezcan, todos se deben unir por la causa y en el frente de batalla, todos son iguales. García Riera (s/f) comenta una cuestión interesante al referirse a la cinta: «La guerra mundial estaba a punto de concluir, pero este melodrama, hecho con ayuda de la Secretaría de Defensa, tuvo por aún oportuna la conscripción de jóvenes mexicanos en favor de los Aliados, quizá para dar la puntilla al eje», justo en los tiempos de reclutamiento de mexicanos para participar al frente de batalla. Efectivamente, al mismo tiempo del rodaje, el gobierno hacía un llamado a través de la Dirección de Transportes Militares para reclutar conscriptos, sargentos, mecánicos, técnicos de laboratorio fotográfico, médicos cirujanos, enfermeros, soldados, choferes, etcétera, que hablaran inglés con la finalidad de integrar el Escuadrón Aéreo 201.

Además del cine, la publicidad y propaganda de la Segunda Guerra Mundial se difundió a través de la prensa. A partir de 1943, cuando se discutía si México debería enviar la Fuerza Aérea Expedicionaria, arrancó un despliegue de noticias en medios impresos nacionales e internacionales en los que:

Este hecho era parte de una amplia campaña propagandística sobre el conflicto bélico, donde el gobierno mexicano aprovechó la oportunidad para hacer una consulta pública sobre la posibilidad de enviar tropas a la guerra. Los lectores de periódicos se enteraron, a lo largo de dos años, de los pormenores que rodearon la formación, entrenamiento, combates y retorno de los militares mexicanos. (Flores y Salazar, 1999, p. 121)

En términos generales, la gente le tomó un mayor interés al tema de la guerra una vez que las fuerzas armadas mexicanas hicieron acto de presencia en el frente de batalla. De esta manera, el cine resultaba ser un medio de comunicación eficaz para informar: «[...] era un arma de calidad, ya que permitía ilustrar el modelo de sociedad al que se encomendaban cada uno de los dos bandos y mostrar en qué avances científicos se apoyaba [...]» (Sorlin, 2005, p. 16).

También la iglesia contribuyó con su granito de arena. Ahora el tema de la guerra se centraba en el involucramiento de México en la Segunda Guerra Mundial pero, principalmente, la atención estaba dirigida en la participación del Escuadrón 201. La efervescencia y publicidad en cuestión se generalizó alcanzando incluso la esfera eclesial. Un ejemplo claro fue cuando el arzobispo de México,

monseñor Luis Martínez, colocó a los pies de la imagen de la virgen de Guadalupe un banderín del Escuadrón 201, firmado por sus integrantes, para su divina protección, además se ofició una misa solemne en que se pedía la protección divina a los «aguiluchos» mexicanos que estaban combatiendo en el Pacífico (AEN, 2005). Este banderín⁵ fue obsequiado al Escuadrón 201 por el general Reynolds, durante el solemne abanderamiento en el campo Greenville, en donde realizaron gran parte de su entrenamiento; los aviadores, mecánicos y demás componentes del escuadrón estamparon su firma sobre ese mismo banderín con la intención de que fuera colocado al pie de la imagen de la virgen de Guadalupe.

El Congreso de la Unión también hizo lo propio. En una sesión celebrada el 26 de julio de 1944, se aprobó una propuesta del senador Celestino Gasca en la que se mandataba la difusión de un cartel diseñado con una leyenda y los nombres de todos los integrantes del Escuadrón 201.

Estos carteles serían enviados a todos los estados del país, organizaciones obreras, campesinas, de trabajadores, profesionistas, etcétera. Se ordenó que estos carteles se colocaran en lugares visibles para que resaltaran los nombres de sus integrantes con la intención de que se recordaran pero, sobre todo, la finalidad de esto era homenajear a los soldados:

[...] que han salido de nuestro territorio para testimoniar ante el mundo entero, que México está pendiente y pronto para cumplir militarmente también, con las obligaciones contraídas en esta guerra y entre las cuales está la de defender en los campos de la lucha armada, los postulados de la Carta del Atlántico y de los Tratados de Therán y de Moscú. A fin de dar cumplimiento al punto preinserto, ruego a usted con toda atención, que si para ello no existe inconveniente, se sirva proporcionar a esta Oficialía Mayor los nombres de todos los componentes del citado 201 Escuadrón [...].⁶

Fuentes de la época ilustran de muy buena manera lo que acontecía en cuanto al tema de la Segunda Guerra Mundial y, principalmente, sobre el Escuadrón 201; la radio y la prensa se encargaron

⁵ El banderín lo llevó Sofía Mercado, madre de uno de los integrantes del Escuadrón 201 (AEN, Últimas noticias, 2-IV-945).

⁶ AEN, Carpeta 1, 29 de julio de 1944, folio 97.

de informar desde que se conformó hasta su regreso de la batalla (Flores y Salazar, 1999). En diciembre de 1944, a través de la prensa y la radio, Jesús González Arriola, padre de familia del joven Felipe González, imploraba al jefe de la corporación militar que él podría sustituir a su hijo ya que:

[...] he llegado a la conclusión de que casi es un hecho sobre de que tendrán que disponer de cada quien de los miembros que forman ese heroico Escuadrón Aéreo 201, para enfrentarlos con el enemigo; así pues, espero que mi petición sea oída y atendida tal como la dejo manifiesta, y por lo tanto pueda volver mi hijo al seno de su hogar devolviendo por lo tanto, la salud moral a la madre.⁷

No está por demás subrayar la importancia del tema y su impacto en el imaginario colectivo, lo cual provocó que aumentara la efervescencia por los «aguiluchos» y que la noticia de que México participaría en esta justa internacional, se extendiera a lo largo y ancho del país de diferente manera. De esta forma, y sin duda alguna, el cine fue su principal aliado para la publicidad y propaganda. Las condiciones estaban dadas para que se rodara una película cuyo objetivo, más allá del característico melodrama mexicano, debería ubicar el tema del Escuadrón 201 en el marco de la cinematografía nacional.

Para 1945, el cineasta español Jaime Salvador (nacido en Barcelona, España) rodó la película *El Escuadrón 201* como un homenaje a los mexicanos que participaron en la Segunda Guerra Mundial; el título de la película sin duda alguna resultaba prometedor, mas no cumplió las expectativas esperadas. Si bien es notorio el apoyo que se tuvo por parte del gobierno para su rodaje y que, incluso, se puede ver desde el inicio de la película (Salvador, 1945) ya que en un texto aparecen los agradecimientos a la Secretaría de la Defensa Nacional, a la Secretaría de Gobernación, así como a los pilotos de vuelo de la Fuerza Aérea Mexicana. En este mismo texto se expone el significado de la película como: «Un homenaje al Glorioso Escuadrón Mexicano de Pelea 201, a la Fuerza Aérea Mexicana, un recuerdo póstumo a los que ofrendaron sus vidas en aras de los más altos ideales y un mensaje a la humanidad» (Salvador, 1945).

La película presenta la imagen de la bandera de México ondeando en una asta con letras que dice Fuerza Área Mexicana, acompañada del

⁷ AEN, Carpeta 1, 8 de diciembre de 1944, foja 430.

reparto y de fondo aviones militares en formación, volando un cielo nublado. Posteriormente, aparece una insignia con un águila al centro y con un texto en inglés donde se lee «Mexican Fighter Squadron 201st». En estas líneas se plasmó la intención y el sentido del filme toda vez que resulta definitivamente oficialista y lleno de elementos que tratan de reivindicar y dignificar la participación nacional ante aquellas naciones que contaban con una amplia experiencia en el tema bélico de perfil internacional. Al finalizar la presentación del reparto, se aprecia a algunos integrantes de la fuerza área portando el estandarte que identificaba a dicho escuadrón, y todo esto acompañado de un fragmento musical del himno nacional (Salvador, 1945).

El tema del campo se hace presente en una primera secuencia: Trinidad Ceballos aparece con una yunta de bueyes y le enseña a su hijo Manuel, todavía niño, las bondades del trabajo campesino invitándolo a cuidar, querer y llamarla «madre tierra». En otra secuencia el tema de la educación se muestra cuando aparece Manuel, ya joven, con don Florencio, quien es el profesor del pueblo y le sugiere al estudiante que abandone su labor campesina para que mejor se dedique a estudiar. Pero éste, por su condición campesina, lo refuta y le dice que el estudio no es lo suyo, no obstante el profesor insiste y le explica que de los mejores médicos, ingenieros y abogados han sido campesinos. Ambos están de pie, en la puerta de la escuela, entonces aparece detrás de ellos, colgado de una pared un letrero que dice «Escuela Benito Juárez». Lo anterior, seguramente por la alusión al pastor campesino que se convirtió en presidente de México en el siglo XIX. Finalmente, don Florencio convence al papá de Manuel para que no permita que abandone sus estudios ya que es un excelente alumno. Luego, en otro momento, cuando se hace el juramento para incorporarse al escuadrón, un alto mando del ejército imprime un fuerte sello de patriotismo al comentar:

Escuadrón 201: tocándome a mí el alto honor de constituirlo y a ustedes el de formarlo, pero para mí sería motivo del más alto orgullo que en vez de que ustedes cumplieran simplemente con una orden superior pudiera ver y decir que todos flamantes componentes del 201 aceptan su misión de grado y por propia voluntad, oficiales, clases y tropa. Los que deseen incorporarse al escuadrón de combate 201 un paso al frente. (Salvador, 1945).

Lo importante de todo esto es el significado y la intención de lo que el gobierno quería representar o mostrar a través de la pantalla grande, porque si ponderamos la atención que se le otorgó a sus temas principales, más o menos quedaría en orden de importancia de la siguiente manera: melodrama, nacionalismo y guerra.

Afortunadamente existe un pequeño cortometraje al parecer del noticiero oficial albergado en la Filmoteca Nacional⁸ en el que se muestra a través de imágenes al verdadero Escuadrón 201 justo al momento de su partida a la guerra. Este material, al igual que las películas de ficción, dedica la mayor parte del tiempo a la carga emocional, es decir, sin duda alguna la representación de imágenes en donde los soldados se despiden de sus seres queridos son las escenas que predominan. Por ejemplo, se puede apreciar a los pilotos y soldados en la estación del tren justo al momento de su partida, llevando en brazos a sus pequeños hijos y entregándoselos a sus madres, así como también quedó registrada la despedida de esposas y madres, incluso en la narración se alcanza a escuchar: «[...] el padre, el marido y el hijo que salen a servir a la patria [...]», con la finalidad de acentuar y representar la carga emocional melodramática de la guerra.

Por otro lado, en el cortometraje la figura presidencial es fuertemente representada a través de la presencia misma de Manuel Ávila Camacho despidiendo al contingente militar que se trasladara a los Estados Unidos y con una narración que expresa: «El presidente de la república como símbolo de la unidad nacional». Aunado a lo anterior, Ávila Camacho es acompañado en todo momento por el expresidente Lázaro Cárdenas, siempre a su lado derecho, como estrategia para atender el tema de la participación de México en la Segunda Guerra Mundial. No está por demás mencionar que en las escenas donde aparecen las dos figuras políticas más importantes, Ávila Camacho y Cárdenas, éste es quien figura en primer plano, lo que significaba el poder político que seguía manteniendo incluso después de su mandato.

⁸ Imágenes del Escuadrón 201, película en 35 mm, acetato, duplicado positivo, b/n, narración en español, 214 mts. (8 minutos de duración) rescatada y preservada por la Filmoteca de la UNAM. En el cortometraje no aparece casa filmadora, ni ningún otro dato que nos permita inferir sobre la producción, seguramente se trató de una especie de noticiero mandado hacer por el mismo gobierno de Manuel Ávila Camacho.

Ahora bien aunque en el documental no se mencionan los créditos de la casa productora, seguramente fue España-México-Argentina, S.A. (EMA, S.A.) la encargada de la producción. En el Archivo Ejército Nacional existe un informe del mayor piloto aviador Javier González Gómez en el que notificaba haber supervisado técnicamente las partes gráficas y de texto del corto documental sobre la Fuerza Aérea Mexicana. De acuerdo con el informe, el cortometraje contenía aspectos eminentemente patrióticos. Algo relevante que se puede observar en este documento, es la intervención del piloto Javier González, quien mencionaba lo siguiente:

Con toda gentileza los representantes de la compañía «Producciones España-México-Argentina» me permitieron hacer las correcciones de léxico militar necesarias al texto preparado, habiéndome permitido también observar detenidamente tanto las pruebas del rodaje de la película, como las de la adaptación del texto narrativo a la misma, para lo cual me presenté personalmente tanto en los laboratorios, como en las oficinas, como en los estudios de producción.⁹

Lo anterior demostraba el afán por cuidar la edición del filme desde una óptica militar, nacionalista y, por supuesto, auspiciada bajo la principal autoridad del país en ese momento, el presidente Manuel Ávila Camacho. Aunque el audio es de baja calidad, se puede apreciar a lo largo de toda la narración perfectamente el himno nacional como el principal elemento nacionalista.

Conclusión

En su conjunto, estas producciones constituyeron una tipología temática que, de alguna manera, intentó abonar a la construcción de una identidad nacional a través de sus contenidos y en donde básicamente el melodrama sobresalió. No obstante, la propuesta del gobierno mexicano por representar un acontecimiento de corte internacional en el que el país estaba inmerso quedó solamente en una intención limitada de la producción de algunas películas que hablaban sobre el tema de la guerra.

Los filmes de ficción *Cinco fueron escogidos*, *Tres hermanos*, *Cadetes de la Naval*, *Corazones de México* y *Escuadrón 201*, producidos en la primera mitad de los años cuarenta, fueron el medio que

⁹ AEN. Documentos relacionados con el Escuadrón 201, en los años de 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949.

representó un imaginario social sobre la guerra; es decir, a través del melodrama, y temas como el nacionalismo y lo bélico, se fue construyendo en México una idea sobre la Segunda Guerra Mundial. La política de Ávila Camacho respecto a la guerra contribuyó justo a ese imaginario colectivo que mencionamos, esto se constata con el noticiero de guerra que seguramente lo transmitían antes de exhibir las películas de ficción para reforzar la ideología en los espectadores.

En estas películas, el melodrama fungía como dispositivo sentimental para exacerbar los valores patrióticos, dicho de otra manera, no se trataba de una aventura, sino de dramas familiares en donde la partida a la guerra del hijo, del padre, del esposo, del hermano, resultaban ser verdaderos actos heroicos ya que dejaban atrás a la familia para arriesgar su vida en el frente de batalla. Finalmente, tanto en el noticiero de guerra como en las películas de ficción, quedaba patente el mensaje del himno nacional mexicano, sobre todo a través de su estrofa «Mas si osare un extraño enemigo, profanar con su planta tu suelo, piensa ¡oh Patria querida! que el cielo un soldado en cada hijo te dio».

Fuentes consultadas

- Álvarez, J. R. (1987). *Enciclopedia de México, tomo 2*, Edición Especial. México, pp. 215-222.
- Benavides, J. (Dirección) (1943). *Tres hermanos*. [Película]. México.
- Carpizo, J. (1978). Notas sobre el presidencialismo mexicano. *Revista de Estudios Políticos*, pp. 19-36.
- Carpizo, J. (2013). *El presidencialismo en México*. México: Siglo XXI.
- De la Vega, E. (1993). El impacto de la Segunda Guerra Mundial en el Cine Mexicano: Reorganización política e ideológica, 1940-1945. *FILMHISTORIA. Revista de Historia y Cine*, vol. 3, n. 1-2, pp. 173-178.
- Flores, E. y Salazar, D. (1999). El escuadrón 201 a través de la prensa. *Historias*, n. 43, mayo-agosto, pp. 121-142.
- García Riera, E. (s/a). *Historia documental del cine mexicano 1938-1942, tomo 2*, s/e.

- Gavaldón, R. (Dirección) (1945). *Corazones de México*. [Película]. México.
- Kline, H. y Delgado, A. P. (Dirección) (1943). *Cinco fueron escogidos*. [Película]. México.
- Meyer, L. (1992). Las presidencias fuertes. El caso de la mexicana. *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, pp. 55-71.
- Nacional, E. M. (2005). Documentación relacionada con documentación del Escuadrón 201. Años 1944-1949. México: Dirección General de Archivo e Historia.
- Palacios, F. A. (Dirección) (1944). *Cadetes de la Naval*. [Película]. México.
- Peredo Castro, F. (2013). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM.
- Salvador, J. (Dirección). (1945). *Escuadrón 201*. [Película]. México.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. La historia en el cine. *Istor. Revista de Historia Internacional*, año V, n. 20, México: Centro de Investigación y Docencia Económicas/Editorial Jus, primavera.

saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi [revisado el 21 de julio de 2017].

Mendoza Berrueto, E. (1998). *El presidencialismo mexicano. Una tradición ante la reforma del Estado*. México: FCE.

Nora, P. (1972). L'événement monstre. En *Communications*, n. 18. Francia, pp. 162-172. Recuperado de: http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272 [revisado el 14 de julio de 2017].

Penn, S. (11 de enero de 2016). El Chapo Habla. Una visita secreta al hombre más buscado del mundo. *Rolling Stone*. Recuperado de: <http://www.rollingstone.com/culture/features/el-chapo-habla-20160111> [revisado el 20 de mayo de 2017].

Rodríguez García, A. (13 de marzo de 2016). Intuición y Wikipedia, las pruebas de la PGR contra Del Castillo. *Proceso*. 2054, pp. 15-16.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, España: Deusto.

Video de la captura del «Chapo». (11 de enero de 2016). CNNExpansión. Recuperado de: <https://youtu.be/ly8v0CLeBxY>

Zavala, O. (enero de 2016). La recaptura y la conquista mediática del Estado. *Proceso*. 2048, pp. 25-28.

Reseñas curriculares

Marina Díaz López. Doctora en Historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Actividades culturales del Instituto Cervantes, en su sede de Madrid, donde desarrolla un trabajo de gestión relacionado con la difusión internacional y cultural de cine en español. Junto a Alberto Elena, editó dos libros sobre cine latinoamericano: *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (1999) y *24 Frames. Latin American Cinema* (2006). Forma parte de la red de investigadores latinoamericanos Ricila, y también del consejo editorial de las revistas *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias*, *Revista de Historia del Cine* y *Studies in Hispanic & Latin American Cinemas*. Actualmente está dentro del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico», coordinado por la Universidad Carlos III (CSO2017-85290-P). Su línea de investigación es la circulación transnacional de los cines en español, sobre el que ha publicado diversos artículos. Correo: marina.diaz@cervantes.es

David M. J. Wood. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos. Investigador Titular del Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigador y docente de cine latinoamericano. Profesor de Teoría y análisis del cine y tutor del programa de posgrado en Historia del Arte de la misma universidad, en el Campo de Conocimiento de Estudios sobre Cine. Participante de proyectos de investigación y docencia colaborativos con las Universidades de Tübingen y Carlos III de Madrid, e investigador visitante de la Universidad de Cambridge (2017-2019). Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (2017), y coeditor de *Latin American Cultural Studies: A Reader* (2017) y *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición* (2015). Coeditor del *Journal of Latin American Cultural Studies*. Ha publicado artículos sobre diversos aspectos del cine latinoamericano en revistas como *Film History*, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* y *Quarterly Review of Film & Video*. Correo: dwood@unam.mx

Carlos A. Belmonte Grey. Université d'Evry Val-d'Essonne/Universidad de Guadalajara (Campus Norte). Doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades y la cultura

vernácula; y el cine de la revolución mexicana. Forma parte de los laboratorios de investigación Synergies Langues Arts et Musique y del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains en Francia, y de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Es también miembro de la Academia de los Lumières de la Prensa internacional en Francia. Correo: carlosbelmontegrey@hotmail.com

Ángel Román Gutiérrez. Doctor en Artes y Humanidades, docente e investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas en la Unidad Académica de Docencia Superior. Ha participado en congresos y estancias de investigación nacionales e internacionales. Autor de *Clausura Femenina y Educación en Zacatecas en el siglo XVIII. Miradas al cine desde Zacatecas*. Coordinador de la publicación *Teoría, consideraciones y experiencias. El proceso enseñanza-aprendizaje de la historia en Zacatecas*. Ha publicado artículos en diferentes libros y revistas tanto nacionales como internacionales. Es integrante del seminario permanente de *Estudios sobre el cine en Zacatecas*. Es Coordinador General de la Red de Estudios e Investigaciones de Cine en Zacatecas (REICZAC). Correo: angelemiliano0724@hotmail.com

Mauricio Díaz Calderón. Doctorado en Lenguas Romances por la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Profesor-investigador del Departamento de Historia, en la Universidad de Guadalajara, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Su campo de investigación versa sobre las representaciones de la marginalidad, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional en medios audiovisuales y literarios. Su más reciente publicación es como co-editor y participante del libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* (2016). Entre sus artículos publicados se encuentran: «La conciencia ilustrada y demás violencias: el caso de la novela *Distopía* (2011) de Leonardo da Jandra» (*Revista de Literatura Hispanoamericana*, 2015) y «Lujo y alteridad: el exceso como salvoconducto para evadir/seducir al Otro. Acercamiento a los filmes *The Bling Ring* (2013) de Sofia Coppola, *Les derniers jours du monde* (2009) de Arnaud y Jean-Marie Larrieu, y *The Great Gatsby* (2013) de Baz Luhrmann» (*Revista Études Caribéennes*, 2015). Correo: mauriciodc9@yahoo.com.mx

Alicia Vargas Amésquita. Doctora en Lingüística General y Teoría de la Literatura, por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora-investigadora Titular B y Jefa del Departamento de Historia de la Universidad de Guadalajara, en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Es representante del Cuerpo Académico UDG-571: «Cultura, Lengua y Sociedad» y miembro del Sistema Nacional de Investigadores

(SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Sus investigaciones se centran en el análisis de representaciones sociales en los textos contemporáneos, desde un enfoque semiótico y multimodal. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los capítulos de libro: «Del corrido a la pantalla grande: la Adelita como estereotipo en el cine mexicano» en *La memoria cultural acerca de la Revolución mexicana, la Guerra cristera y el cardenismo. Aportes desde la cultura visual y las letras* (2018) y «El cuerpo femenino como metáfora del territorio-nación en *Backyard: El traspasado* (2009) de Carlos Carrera» en *Mexican Transnational Cinema and Literature*, Germany, (2017). Correo: alicamezquita@gmail.com

Francisco Peredo Castro. Maestro en Historia Comparada por la Universidad de Essex, doctor en Historia por la UNAM y posdoctorado en Análisis Cultural por la Universidad de Ámsterdam. Profesor en licenciatura y posgrado, investigador y difusor de la cultura cinematográfica y de los medios de comunicación desde el Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la UNAM. Es autor de *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* (2000), *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (2004 y 2ª. Ed. 2013), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (2015), coautor y coordinador con José Narro Robles de *José Revueltas. Obra cinematográfica 1943-1976* (2015) y con Federico Dávalos Orozco de *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama 1896-1966* (2017). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel II. Correo: peredofm@unam.mx

Maximiliano Maza Pérez. Doctor en Estudios Humanísticos. Docente e investigador de cine y estudios culturales, especializado en cine mexicano y fronterizo. Dirige la Maestría y el Doctorado en Estudios Humanísticos del Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, profesor de Cine mexicano, Guionismo y Estudios culturales en licenciatura y posgrado. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, del Comité Técnico de PROMOCINE del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León y del Grupo Art-Kiné Internacional de investigación cinematográfica de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Viena y la Universidad de Granada. Es autor de *Miradas que se cruzan: El espacio geográfico de la frontera entre México y los Estados Unidos en el cine fronterizo contemporáneo* (2014), *Nuevo León en el cine* (2013) y *Guion para medios audiovisuales: cine, radio y televisión* (1994). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Correo: mmaza@tec.mx

Yolanda Minerva Campos García. Estudió la Maestría en Historia de México en la Universidad de Guadalajara UdeG y el Doctorado en Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora e investigadora de la UdeG. Desde 2009 es coeditora de la revista *Forum For Interamerican Research* y pertenece al Comité Editorial de *El ojo que piensa. Revista Iberoamericana de Cine*, de la que actualmente es codirectora. Es miembro-fundadora de la Red de Investigadores de Cine (REDIC) y desde 2008 de la Red de Historiadores de la Prensa. Sus líneas de investigación son Historia del cine mexicano, Las adaptaciones cinematográficas, El periodismo cinematográfico y La recepción transnacional del cine mexicano en la prensa española, temas sobre los cuales ha publicado artículos y capítulos de libros. En la actualidad realiza la investigación: Las manifestaciones contraculturales del México de los años setenta: Las imágenes filmicas sobre el Festival de Avándaro y Piedra Rodante, la memoria musical de una generación. Correo: yminervacampos@yahoo.es

Alejandro Pelayo. Productor, director y guionista de cine y televisión. Estudió la Licenciatura en Derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Maestría en Administración en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). En Inglaterra, estudió Historia y Teoría del Cine en la Slade Film School de la Universidad de Londres y de Realización en el London College of Printing, hoy, London School of Communication. También llevó a cabo una especialidad en Gestión Cultural ofrecida por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Iztapalapa y estudios de Doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, obteniendo mención honorífica en el 2005 con la tesis «El cine independiente de los años ochenta: La generación de la crisis». Fue profesor de cine en la especialidad de Producción en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC/UNAM). Su carrera cinematográfica inició como asistente de dirección con Jaime Humberto Hermosillo en *Las apariencias engañan* (1977) y con Sergio Olhovich en *El infierno de todos tan temido* (1979). Su *opera prima* fue *La víspera* (1982). Realizó *Días difíciles* (1987), *Morir en el golfo* (1989) y *Miroslava* (1992), todas estas películas obtuvieron reconocimientos nacionales e internacionales. También fue el realizador de la serie de 61 programas *Los que hicieron nuestro cine* (1983-1985) para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTECA), y diez años después actualizó la serie con otros 60 programas para el Canal 22 denominándola *Los que hacen nuestro cine* (1993-1995). En 1997 fue nombrado Director de la Cineteca Nacional cuando esta institución pasó a formar parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), permaneció en este puesto hasta noviembre de 1999 cuando fue designado Director del Instituto Mexicano de Cinematografía

(IMCINE), terminando su gestión en diciembre del 2000 con el cambio del Gobierno Federal. En el Servicio Exterior, fue responsable de la Agregaduría Cultural del Consulado General de México en Los Ángeles, de marzo de 2001 a octubre de 2013. De regreso a México, fue designado Director de la Cineteca Nacional en noviembre de 2013 y continúa en este cargo hasta la fecha. Correo: direcciongeneral@cinetecanacional.net

Ignacio M. Sánchez Prado. Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Es Jarvis Thurston and Mona van Duyn Professor in Humanities in Arts and Sciences en la Washington University en St. Louis. Es autor de *El canon y sus formas. La reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas* (2002); *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)* (2009); *Intermitencias americanistas. Ensayos académicos y literarios* (2004-2010) (2012); *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014), *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, The Neoliberal Book Market and the Question of World Literature* (2018), e *Intermitencias alfonsinas. Estudios y otros textos* (2004-2018) (de próxima aparición). Ha editado trece colecciones críticas, las más recientes de las cuales son *A History of Mexican Literature* (Con Anna Nogar y José Ramón Ruisánchez, 2016), *Mexican Literature in Theory* (2018) y *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (2018). Es también autor de más de ochenta artículos académicos sobre cuestiones de literatura, cultura y cine mexicanos, y de teoría cultural latinoamericana. Correo: isanchez@wustl.edu

Diego Zavala Scherer. Doctor en Comunicación Social con especialidad en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Es profesor-investigador de la Escuela de Humanidades y Educación del Tecnológico de Monterrey, adscrito al Departamento de Cultura Digital y Medios, donde imparte cursos de Televisión, Historia de la Industria Cinematográfica y Realización Documental. Profesor de Televisión Digital en la Maestría en Comunicación Digital e Interactiva de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina y del Módulo de Documental Subjetivo en el Máster de Documental de Creación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. Miembro de la Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina y del Grupo de Investigación Museum I+D+C en la Universidad Complutense de Madrid, España. Coeditor del volumen *Cine político en México (1968-2017)* (2019). Correo: diego.zavala@tec.mx

Alfredo González Reynoso. Es maestro en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte y licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). Ac-

tualmente codirige el Seminario Permanente de Teoría Contemporánea e imparte clases sobre semiótica, discurso, cultura y filosofía contemporánea en la UABC. Autor de libros sobre crítica de cine (*La escena del crimen*), arte tijuanaense (*Choques, rupturas, espectros*) y música fronteriza (*Nación Ruidosón*), así como de un documental sobre el filósofo Horst Matthai (*Matthai*). Correo: alfredogreynoso@gmail.com

Álvaro A. Fernández. Doctor en Ciencias Humanas por El Colegio de Michoacán. Es miembro y fundador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), profesor-investigador en el Departamento de Historia de la UdeG. Desde 2011 forma parte del Comité de Selección del Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Ha coordinado libros monográficos y cuenta con varios artículos y capítulos sobre cinematografía, así como dos libros de su autoría: *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (3ª edición), y *Crimen y suspenso en el cine mexicano (1946-1955)*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), nivel I. Correo: del-fosfera@hotmail.com