

Noticias de parientes lejanos. La recepción del cine mexicano en dos revistas españolas especializadas de los años cuarenta: *Primer Plano y Cámara*¹

Yolanda Minerva Campos García

Universidad de Guadalajara

Resumen: A partir del estreno en España de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) en junio de 1940 el cine mexicano mantuvo una distribución y exhibición reducida pero estable en las pantallas españolas durante el franquismo. Este trabajo es una revisión histórica sobre el proceso de proyección interna-

cional que tuvo el cine mexicano en España a través del análisis de contenido de dos revistas españolas: *Primer Plano* y *Cámara*. A partir de la lectura contextualizada de las notas periodísticas nos proponemos externar los imaginarios que vertebraron el reconocimiento de un cine con una identidad fuerte que, poco a poco, fue

1. Este artículo se deriva de mi tesis doctoral CAMPOS, Yolanda, *Noticias de parientes lejanos. Cine Mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, 506 p. Doctorado en Historia del cine: Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 5 de febrero de 2016.

ganando terreno y dio a conocer nuevas facetas.

Palabras clave: Cine mexicano, Transnacionalidad, Internacionalización, Franquismo, Periodismo cinematográfico.

Résumé : Depuis la première en Espagne du film *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) en juin 1940, le cinéma mexicain a maintenu une distribution et une exploitation réduites mais stables sur les écrans espagnols pendant le régime franquiste. Ce travail est une

révision historique du processus de projection internationale du cinéma mexicain en Espagne à travers l'analyse du contenu de deux magazines espagnols : *Primer Plano* et *Cámara*. A partir de la lecture contextualisée des notes journalistiques, nous proposons d'extérioriser les imaginaires qui structurent la reconnaissance d'un cinéma à l'identité forte qui, peu à peu, gagne du terrain et fait connaître de nouvelles facettes.

Mots-clés : cinéma mexicain, transnationalité, internationalisation, franquisme, presse cinématographique.

Introducción

La prensa fue un medio de difusión muy importante para impulsar el desarrollo y consolidación del séptimo arte. Conforme se fue gestando la especialización del periodismo cinematográfico, los periódicos y revistas se erigieron como eficientes mediadores entre los espectadores y las pantallas para dar a conocer los pormenores del séptimo arte. De tal manera que los periodistas articularon conceptos, construyeron discursos, anunciaron tendencias al referirse de manera particular al fenómeno filmico. Muchas de esas discusiones apuntaron a la identificación de los cines nacionales como una forma de nombrar y diferenciar el cine producido en una frontera geográfica y cultural.

La construcción del discurso periodístico relativo al cine fue en primera instancia una práctica cultural determinada por los acontecimientos generados en diferentes contextos que, adoptó la globalización como un espectro natural. Como en otras áreas, los periodistas participaron en la creación de códigos de identificación para interpretar y hacer visible las particularidades de las cinematografías que competían por el reconocimiento internacional.

El contexto de los años cuarenta presenta un escenario interesante para analizar el fenómeno del cine mexicano en España, porque la cinematografía mexicana trasciende sus fronteras e inicia una etapa de internacionalización con anuencia de las instancias gubernamentales que apunta a ocupar los primeros lugares de la oferta y demanda del cine hispanoparlante. La prensa cinematográfica fue un importante constructor de significados, por lo tanto, para una mejor comprensión de los códigos de visibilidad, se impone la lectura del texto dentro del contexto.²

2. VAN DIJK, Teun, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, pág. 45.

La construcción transnacional del cine mexicano desde el discurso periodístico llevó de manera implícita referencias a acontecimientos políticos que rebasaron el ámbito propiamente cinematográfico, lo cual nos lleva a evidenciar y desmadejar la imbricación de referentes que determinan los diferentes niveles de análisis que están presentes en este texto. En primer lugar, el contexto político y social de los dos países que enmarca el encuentro; en segundo lugar, las dinámicas de distribución y exhibición internacional del cine mexicano en el engranaje institucional de las políticas cinematográficas del franquismo. En tercer lugar, el grado de desarrollo de la prensa española especializada en cine y por último la revisión crítica de los textos hemerográficos alusivos al cine mexicano.

Los códigos de interpretación están sujetos a implicaciones políticas particulares: para México comenzaba un periodo de estabilidad social y política, con dirección a fortalecer el Estado con el asentamiento de valores conservadores y de tendencia centro-derecha. El gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se desmarcaba de su antecesor, Lázaro Cárdenas (1934-1940) quien había llevado a la práctica una política social de corte socialista y que había tomado una postura tan significativa al acoger a los refugiados republicanos que dejaron España durante y después de la Guerra Civil (1936-1939). Para España era el momento en que se instaura la dictadura de Francisco Franco, a partir de un golpe de estado. El primer lustro de los años de los años cuarenta representaba la etapa conocida como la de autarquía, caracterizada por el aislamiento internacional y la puesta en marcha del aparato logístico que va a primar durante el franquismo³.

Es preciso mencionar que empezaba un largo periodo sin tener relaciones diplomáticas formales entre los dos países. Sin embargo, había intercambios al margen de los gobiernos establecidos en algunas áreas específicas como la cultural y religiosa⁴. El intercambio cinematográfico en sí mismo era una demostración de ello.

Por otro lado, el periodismo español especializado en cine empezó una nueva época al concluir la Guerra Civil. La tradición de publicaciones venía de muchos años atrás, dedicadas al cine en España caracterizado por ser descentralizado y con algunas publicaciones de vida efímera. Hacia final de los años treinta y el inicio de los años cuarenta nuevas revistas ven la luz en ausencia de las que vieron interrumpida su edición a partir de que irrumpe la Guerra Civil⁵. Surgieron entonces revistas acordes con la época, una nueva geografía se presenta en el escaparate de la prensa especializada, y al menos tres de las cinematografías de habla castellana se miden a un mismo nivel con las sólidas por tradición; nos referimos en el primer caso a la Argentina, España y México y en el segundo a Estados Unidos, Alemania e Italia.

Es a mediados de 1940 cuando la presencia del cine mexicano en las pantallas españolas empieza una etapa ascendente en cuanto a número de películas que se estrenan por año⁶. Tanto el público como los periodistas se dejaron cautivar con la temática que identificaban como represen-

3. DI FEBBO, Guliana y JULIA, Santos, *El Franquismo*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 91.

4. PÉREZ, Ricardo “La mirada oficiosa de la hispanidad. México en los informes del Ministerio de asuntos exteriores franquista 1949-1950” en Clara E. LIDA (Comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950*, México, El Colegio de México, 2001.

5. FRUTOS, Eva, “1907-1931 Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo”, *Cinema 2002*, Madrid, 1978, n° 44.

6. La cantidad de películas mexicanas estrenadas en Madrid, que registramos en el periodo de nuestro estudio, se repartió por año en: 1940:3; 1941:6; 1942:3; 1943:3; 1944: 2; 1945:12; 1946:35; 1947:17; 1948:27; 1949:23; 1950:23; 1951:14; 1952:29; 1953:25; 1954:21; 1955: 24. En total 267 películas.

tativa del cine mexicano: la comedia ranchera. Asimismo, ya se había familiarizado con actrices y actores, argumentos y sobre todo las canciones características de este género. Por lo tanto, no resulta extraño que, en la etapa más álgida de la presencia del cine mexicano en España, surjan las columnas especializadas en este cine: “Aquí México” y “Cámara en México” en las revistas *Primer Plano* y *Cámara* respectivamente.

Sin embargo, es importante mencionar que en gran parte el interés de la prensa española por los acontecimientos en materia cinematográfica en México se centraba en darle seguimiento a los compatriotas que hacían carrera en aquellos lares. Pero ello no fue un impedimento para que se crearan referentes en la recepción del cine llamado “azteca”⁷ además de que, en el caso de “Cámara en México”, la aparición de la columna obedecía a una estrategia pensada desde la misma estructura institucional mexicana para proyectar su cine fuera de sus fronteras.

Al revisar las secciones de estreno de periódicos y revistas que consultamos en los archivos españoles pudimos constatar que se estrenaron 267 películas mexicanas durante el periodo que comprende nuestro estudio (1940-1955), una cifra más que significativa para crear discursos y cánones sobre una cinematografía que les resultaba familiar en muchos sentidos, por sus contenidos y también por la presencia. No obstante, en esta construcción se vivieron diferentes etapas de aceptación, negociación e incluso rechazo como un escenario general en la producción de discursos de la prensa.

1 - Rey Soria Films, la distribuidora del cine mexicano

Al iniciar la década de los cuarenta fue la compañía Rey Soria Films la distribuidora que llevó a territorio español la mayor parte de las películas mexicanas que se exhibieron durante el primer lustro de los años cuarenta en España⁸. La empresa estaba regentada en Madrid por el mexicano Antonio Rey Soria, uno de los empresarios que se dedicaba a la importación de películas extranjeras. Años más tarde Soria incorporó a la empresa a su hermano Gabriel, quien además de ser director de cine era la persona más idónea para asesorarlo, pues, conocía muy bien el cine que se había producido en los años recientes en México y seguramente tendría una idea clara sobre los directores en activo.

La presencia de Gabriel Soria resultaba muy adecuada para saber qué se podía exportar y cuáles películas podrían gustar al público español. Una vez instalado en España sabría qué temas podrían resultar espinosos para el contexto. Rey Soria Films distribuyó las diecisiete películas mexicanas que se vieron en Madrid en el lapso de 1940-1945. Años más tarde, otras compañías como

7. Retomamos el discurso de la época. En varias notas encontramos esta forma para referirse al cine mexicano o también en el contexto del periodismo, nombrar “prensa indígena” para referirse a la prensa de México. Estas evidentes connotaciones neocoloniales las usaron no sólo los periodistas españoles, sino también los mexicanos.

8. Para mayor información sobre la exhibición de cine mexicano en España en periodo anterior véase el libro de MIQUEL, Ángel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos en España, 2016.

las distribuidoras españolas Ballesteros y Pereda Asociados, incluyeron películas mexicanas en su catálogo. En junio de 1945 se instaló en Madrid una filial mexicana de la distribuidora Hispano-Mexicana Films momento en que se intensificó la distribución de películas mexicanas en España.

La forma como operaban los sectores de distribución y exhibición para llevar películas mexicanas a España, antes de que entrara en funcionamiento la reglamentación franquista, era de la siguiente manera: el empresario/exhibidor de España se ponía en contacto con el productor mexicano; tenía un agente en la aduana que se encargaba del papeleo de importación y de tramitar el dictamen de la censura. El agente pagaba los aranceles que se requerían y él mismo se encargaba de hacer llegar las películas a los cines.

Los distribuidores armaban lotes alternando las películas que consideraban de mejor calidad con otras menores o también las más antiguas con otras de producción más reciente. Esto explica en parte el desfase que se observa en la temporalidad de los estrenos de películas mexicanas en los dos países; las películas que se estrenaban en España tenían de entre dos y tres años de haberse dado a conocer en México. Esto sucedió durante los primeros años de esta nueva época de distribución de cine mexicano en España. Conforme se avanzó en este proceso se acortó un poco la distancia para su estreno en las pantallas españolas aunque también dependía de la buena recepción, es decir de la oferta y la demanda⁹.

La historia transnacional que se tejía sobre el cine mexicano en la prensa española estaba determinada principalmente por dos factores: los flujos del mercado y quizá el de mayor peso, la censura. En este sentido consideramos que la percepción de los periodistas era sesgada e incompleta¹⁰ y la distancia transatlántica imposibilitaba una sincronización de lo que se producía en México y lo que se estrenaba en las pantallas españolas. Por ejemplo, a mediados de los años cuarenta la mayor parte de las películas exhibidas en España eran de temática ranchera, mientras en México el melodrama iba en ascenso¹¹.

La censura¹² indudablemente fue protagonista en la construcción de esta historia transnacional. El filtro empezaba desde México, pues como era natural las películas mexicanas que se exportaban también debían contar con un permiso especial que obedecía al Reglamento de Cinematografía expedido en octubre de 1919, el cual contemplaba ya el tema de las exportaciones e

9. Por ejemplo, la buena recepción de las películas de *Cantinflas* aceleró la exhibición de sus películas.

10. La consideramos incompleta porque muchas de las películas que ahora son consideradas clásicas, por cuestiones de censura y/o autocensura, no se conocieron en España.

11. GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, pág. 124.

12. En la prensa encontramos dos artículos alusivos a la censura, una entrevista al párroco que ejercía de vocal en la Junta de censura, que explicaba con detalle que el cine mexicano y el francés era el que más trabajo les daba: “proporcionalmente las más afectadas son las películas francesas y mexicanas, en las que se acusa una mayor falta de sentido moral”. ANTONIO CUEVAS PUENTE, “La censura cinematográfica, tema palpitante-”, Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la junta de censura”, *Espectáculo*, mayo de 1951 año IV, n° 50, y ANTONIO CUEVAS PUENTE, “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en nuestro país. Situación difícil del cine Azteca en España”, *Espectáculo*, febrero-marzo de 1952, n° 58. Para mayor detalle de la censura aplicada a las películas extranjeras, entre ellas las mexicanas, véase TEODORO GONZÁLEZ BALLESTEROS, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1981.

importaciones de películas. Respecto a la censura cinematográfica se especificaba con cierta ambigüedad en el artículo 9° como motivo de prohibición “comportamientos antisociales”¹³.

La Ley Federal de Cinematografía de 1949, al referirse a la exportación de películas mexicanas aludía directamente a la Constitución Política Mexicana, el artículo IX dice: “La autorización se otorgará siempre que el espíritu y el contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6° de las demás disposiciones de la Constitución General de la República”¹⁴.

Con respecto a la censura española, un año después de la creación de la Junta de Censura (1937) se dio a conocer el documento: Organización de la Censura Cinematográfica. El Artículo 14 se limitaba a ordenar el pago o exención de los derechos de Aduana a las “películas importadas”. En 1942 la orden Reorganización de los servicios de censura, el Artículo 3° aludía a las competencias de la Comisión: “Censurar¹⁵ toda clase de películas, nacionales y extranjeras sean de la clase que fueren y quien quiera que las haya producido, que hayan de proyectarse en el territorio nacional. Censurar el material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección”¹⁶.

En una comparación entre ambos reglamentos, encontramos notables diferencias, porque si bien los dos se refieren al tema de los aranceles, en el caso mexicano se aludía al derecho a la libre expresión garantizada por la Constitución Mexicana, mientras que el caso español la censura alcanzaba incluso al material de propaganda¹⁷.

2 - La prensa española especializada en cine

Al instaurarse el franquismo la prensa fue estructurada y reglamentada como parte del aparato castrense para garantizar la fidelidad al caudillo. En acuerdo con Justino Sinova el reglamento de la prensa fue un reflejo de la correlación de fuerzas que sostenían al caudillo: “Se puede hablar con propiedad de una continuidad en la censura. Lo que cambió fue la organización y la estrategia, no la intención”¹⁸.

13. “Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las 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 puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas”. Reglamento de Censura Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 1° de octubre de 1919. págs. 1 y 2.

14. El artículo 6° de la Constitución especificaba: “La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público; el derecho de réplica será ejercido en los términos dispuestos por la ley. El derecho a la información será garantizado por el Estado.” Ley de la Industria Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1949. págs. 3-5.

15. Era obvio que el concepto censurar tenía el significado de revisar y establecer un criterio para su autorización o no de exhibición.

16. GUBERN, Roman y FONT, Domenec, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975. págs. 333-334.

17. Este fue un factor que se trató en las jornadas del Congreso Hispanoamericano de 1948. Véase Julia TUÑÓN “Relaciones de celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. LIDA (Comp.) *México y España en el Primer Franquismo, 1939-1950*, El Colegio de México, México, 2001, págs. 121-161.

18. SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, pág. 84.

Las publicaciones sobre cine tuvieron diferentes grados de adhesión al régimen y pudieron coexistir las que abiertamente hacían propaganda y manifestaban su favor al dictador y las que no hacían eco de propaganda, pero tampoco cuestionaban al régimen. Las revistas elegidas para este artículo son dos ejemplos de los dos extremos, sin embargo, aún con su filiación definida en cada caso tuvieron puntos de contacto, por lo tanto, consideramos que no es posible hacer juicios apresurados y conclusiones premeditadas, pues, como podremos ver en la práctica el ejercicio periodístico se entretejía en estructuras más complejas.

3 - Primer Plano

El número inicial de *Primer Plano. Revista española de cinematografía* se publicó el 30 de octubre de 1940 y continuó hasta 1963. Desde un principio surgió como una publicación que daría voz a las concertaciones oficiales en materia cinematográfica del franquismo. Al frente de la revista se encontraba Manuel Augusto García Viñolas, el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía.

Primer Plano tenía formato de un magazine, las diferentes secciones compartían el espacio con numerosas fotografías e ilustraciones que la hacía atractiva para el público general. Demostraba contar con un amplio presupuesto que hacía posible su publicación semanal, a diferencia de otras contemporáneas que salían al público quincenal o mensualmente.

La revista reproducía reportajes y entrevistas, además de secciones fijas como la de la crítica cinematográfica que puntualmente cubría los estrenos y reseñaba la mayor parte de ellos, aunque en muchos casos fueran sólo algunas líneas. Al igual que en *Radiocinema*,¹⁹ en *Primer Plano* encontramos la mayor cantidad de críticas sobre cine mexicano. Los artículos de opinión en los primeros números estaban dedicados al cine español. La plantilla de colaboradores la conformaron Eugenio D'Ors, Eugenio Montes, Antonio Mas-Guindal, Ernesto Giménez Caballero²⁰, José Antonio Nieves Conde, José Luis Gómez Tello, Edgar Neville y Antonio de Lara, mejor conocido como *Tono*.

Joan Minguet destaca, como un rasgo de su primera época, la intención de García Viñolas de hacer de *Primer Plano*, una revista que integrara al cine con la cultura, una publicación que se ocupara de la reflexión y de los aspectos que regularmente no cubrían las revistas especializadas, en las que se abordaba el cine principalmente como espectáculo cultural. Según el autor, García Viñolas deseaba que la revista fuera una pieza más de todo un aparato de especialización que elevara el fenómeno del cine en España. Minguet destaca en primer lugar la variopinta lista de colaboradores:

...la primera parte captó para sus páginas a una serie de personajes ligados a otros sectores culturales de mayor rango, o que en una época eran considerados de mayor rango: académicos, críticos de arte, escritores, profesores universitarios (...) la mayoría de estos intelectuales muchos de los cuales procedían de la falange,

19. *Radiocinema* fue la primera publicación sobre cine cuando se instauró el franquismo, empezó su edición en 1938 y mostró siempre una explícita adhesión al régimen de Franco.

20. Por el tema general de nuestro trabajo cabe destacar a Ernesto Giménez Caballero, promotor cultural en la Segunda República, hispanista renombrado con inclinación al fascismo. Escribió el primer libro sobre cine mexicano que se haya publicado en España, *Amor a México (a través de su cine)*, en 1948.

reflexionan con mayor fortuna sobre cine, y buena parte de ellos sobre el futuro del cine español. La mirada por tanto no se produce desde la crítica, o desde la industria, sino desde una opción exterior de raigambre culta. Y su objetivo último: conseguir que el cine español mire más hacia el arte que hacia la industria²¹.

La revista que se erigió como vocera oficial del Estado en materia cinematográfica en modo alguno fue unidireccional. *Primer Plano* logró un equilibrio al tener una sincronía con las publicaciones especializadas en cine de la época y no contradecir su vocación franquista que era puesta en evidencia con las consignas. Pero también evidenció que respecto al fenómeno cinematográfico podía elaborarse un discurso cultivado que convivía con la retórica franquista.

4 - *Primer Plano* y el cine mexicano

En la revisión cronológica de las revistas que consultamos para nuestra investigación encontramos que, pese a que hay una diferencia de años en el surgimiento de unas y otras, existe una sincronía en el momento en que se hace más constante la información sobre el cine mexicano: el segundo lustro de la década de los cuarenta. Este punto de atención, tiene relación directa con el alza de números de películas estrenadas y el tránsito a España de personas ligadas a la industria del cine mexicano. En este contexto es cuando las revistas españolas incluyen un espacio fijo relativo al cine mexicano. Nos parece muy importante que las columnas dedicadas al cine mexicano ocupen un lugar al lado de cinematografías consideradas fuertes en esos años, como la inglesa o la francesa. Y se puede decir lo mismo del cine argentino con sus columnas “Cine criollo” y “Aquí Buenos Aires”.

Resulta sintomático que aparecieran columnas especializadas en cine mexicano en publicaciones extranjeras, porque se le estaba enmarcando desde una perspectiva internacional. Pero también era un indicador de que la industria cinematográfica mexicana funcionaba como tal, porque se había logrado activar la distribución y la exhibición de su producción, había mercado y lo cubría con todo y las limitaciones producidas por la censura.

Un aspecto que nos parece muy importante señalar es que, al principio de la década cuando comenzaron a estrenarse de manera más constante las películas mexicanas el punto de interés para la prensa eran las películas y un género muy específico, la comedia ranchera²², debido por supuesto a que era lo que se había visto, y había gustado. Sin embargo, al doblar el segundo lustro de esta década es notoria que la atención que prodigan a los actores y actrices, irrumpe un

21. MINGUET, Joan “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*” en *Tras el sueño*. Actas del “VI Congreso de la AEHC” (Cuadernos de la Academia, 1998), Valencia, pág. 195.

22. Cuando las películas rancheras empezaron a ser exhibidas por las pantallas españolas, los periodistas articularon conceptos, delimitaron imaginarios y argumentos para referirse al género que identificaban como característico del cine mexicano, en los cuales pueden encontrarse reflexiones interesantes que deambulan en negociación, aceptación y algunas veces hartazgo. Por una cuestión de temporalidad, esa discusión ya no alcanza el periodo en que comienzan a publicarse las columnas que aluden particularmente al cine mexicano, razón por la cual no abundamos en ello en este texto. Para mayor información de este punto véase CAMPOS, Yolanda, *Noticias de parientes lejanos*, op. cit., pág. 148.

star system que labora en el cine mexicano y que es atendido de manera constante por las revistas españolas, lo que hace que crezca considerablemente la información sobre el cine mexicano.

Los actores y actrices del cine mexicano tuvieron un papel protagónico en la “época de oro del cine mexicano”, ya que su popularidad llegó al público mexicano primero y después a los países de habla hispana. Según Carlos Monsiváis “la época de oro” en realidad fue la época de oro del público que convirtió en verdaderos ídolos populares a las “estrellas” de la pantalla²³. Este fenómeno fuera de las fronteras quizá no se vivió con esa magnitud, pero es un hecho que el *star system* mexicano tuvo adeptos fieles en España que se volcaron a las calles cuando los mexicanos visitaron las ciudades españolas, como fue el caso de María Félix, Jorge Negrete y *Cantinflas*²⁴.

Primer Plano fue una publicación que atendió con diligencia las numerosas visitas que hicieron personas de la comunidad cinematográfica de México, sobre todo entre los años de 1946-1948²⁵, cobertura que no se suscribía sólo al *star system*, sino también a la presencia de empresarios, principalmente productores y distribuidores. Con este panorama tenemos que desde que se inició la revista cubrió la crítica de películas mexicanas en la sección de “Estrenos”. En el segundo lustro con la columna “Aquí México” el espacio dedicado al cine mexicano se hizo más extenso y variado en cuanto a tipo de información y constante. Al final de sus días el interés se centró básicamente en el *star system*. Pero también es importante anotar que los críticos de la sección de estrenos de *Primer Plano* también participaron del diálogo inicial, cuando se configuraron los cánones para definir qué era o debía ser el cine mexicano.

5 - La columna “Aquí México” en *Primer Plano*

La columna “Aquí México” era parte de la sección “Mundial” dividida en cine de diferentes latitudes. Se publicó por primera vez el 13 de julio de 1947 y continuó sin interrupción hasta diciembre de 1950. Al principio se nutría principalmente de cables telegráficos, pero leyendo con mayor detenimiento se podía ver que había un periodista detrás de las notas, pese a que nunca fue revelado el nombre del autor.

El formato de la columna era la clásica miscelánea de notas breves y de información diversa, en el que también cabían los chismes de la farándula y un tipo de información anecdótica al modo de “¿Sabía usted?” en la cual se citaban declaraciones hechas por los actores y actrices en entrevistas realizadas. La amplitud del espacio que ocupaba “Aquí México” era variable, pero nunca rebasaba una hoja impresa con letra milimétrica.

23. MONSIVÁIS, Carlos, “Mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, México, junio-julio 1992, n° 2.

24. “*Cantinflas* en Madrid. Los inconvenientes y las desventajas de la popularidad.”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946; J. B. “Jorge Negrete, el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948; José del Sarto, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

25. Encontramos gran cantidad de entrevistas a actrices (María Elena Marqués, María Félix, Rosario Granados, Emilia Guiú, María Antonieta Pons); actores (*Cantinflas*, Jorge Negrete) directores (Roberto Gavaldón, Ramón Pereda, Fernando de Fuentes y Emilio *Indio* Fernández) periodistas (Roberto Cantú Robert y Carlos Bravo); productores (Jesús Grovas, Guillermo Calderón y Raúl de Anda); músicos (*El trío Calaveras*) sin dejar de mencionar a la comitiva que estuvo en Madrid, para participar en el Certamen Cinematográfico que se celebró en junio-julio de 1948.

El periodista que redactaba la columna conocía muy de cerca el cine mexicano porque hablaba de la cotidianeidad en el ambiente filmico, principalmente de la actividad en los estudios. Estas columnas parecían escritas para un público local que conociera a las actrices, actores y directores que se mencionaban, es decir para el público mexicano y no como en realidad sucedía, dirigidas a públicos extranjeros a miles de kilómetros. No se reparaba en que algunas películas nunca serían vistas en España por cuestiones de censura. Sin embargo, podemos deducir que quizá este tipo de información les resultaba un tanto ajena y poco interesante para la censura, pero sí podía despertar interés entre los lectores conocedores del cine mexicano, y curiosos de su devenir.

6 - *Cámara*. Revista Cinematográfica Española

La revista *Cámara* se editó en Madrid de octubre 1941 a febrero de 1952, mostraba versatilidad y una gran influencia de los magazines norteamericanos, derivada quizá del paso del director por la meca del cine en su momento de apogeo a principios de la década de los treinta. Incluía en sus páginas material relativo al *star system*, crítica de estrenos, registro de rodajes, reportajes, entrevistas y sobre todo información del cine español. Respecto al cine mundial la colaboración de sus corresponsales nutría las columnas desde Hollywood y otros países europeos. El cine hispanoparlante era representado por el cine mexicano y argentino, con las columnas “Cámara en México” y “Cámara en Buenos Aires” respectivamente.

En la geografía trazada por las columnas dedicadas al cine mundial se reflejaba el grado de desarrollo de las industrias de cine más importantes en el contexto y en esta lectura también estaba presente el carácter transnacional en el cruce de fronteras. Por ejemplo, el interés despertado en la prensa española por el director mexicano Emilio Fernández trascendió el ámbito español y mexicano, pues desde la columna “Aquí Buenos Aires” el corresponsal de *Cámara* informó el paso del director en el cine argentino.

Con respecto a la afinidad ideológica de *Cámara*, su fundador (también guionista y director) Antonio de Lara (*Tono*) congregó a un equipo de comentaristas de diferente filiación política, lo que la llevó a ser nombrada por Carlos Fernández Heredero “la única publicación cinematográfica no falangista que apareció regularmente durante el franquismo hasta la llegada de *Fotogramas* (1946)”²⁶ y como menciona el mismo autor en el *Diccionario del cine español*:

... [Tenía] un espectro casi bipolar en el que convivían dos tipos muy diferentes de sensibilidades; por un lado, el núcleo esencial de los que como *Tono* (Antonio de Lara) habían pasado también por Hollywood a comienzos de los años treinta, más algunos otros miembros de lo que José López Rubio iba a llamar “la otra generación del 27” y por otro algunas connotadas figuras ligadas en mayor o menor medida a la institución fílmica en versión franquista.²⁷

26. BORAU, José Luis (ed.), *op. cit.*, págs. 176-177.

27. *Id.*

Jorge Nieto Ferrando definió de esta manera la línea editorial de *Cámara*:

A diferencia de *Primer Plano*, *Cámara* no es una revista que pretenda contentar a todo tipo de lectores, desde el intelectual cultivado o el profesional hasta el espectador común. La distancia entre los textos frívolos y las reflexiones con cierto grado de profundidad son mucho más cortas. Tampoco hay consignas ni esfuerzos por difundir el cine que el Estado requiere, y raras veces asoman debates sobre la españolidad cinematográfica en sus aspectos formales o temáticos.²⁸

En acuerdo con Nieto Ferrando creemos que la revista *Cámara* se podía leer con mayor ligereza y tenía gran atractivo visual, pues incluía muchas fotografías. También advertimos la pluralidad y el equilibrio, sus editores consiguieron mantener una postura que no contravenía al régimen, pero tampoco hacía eco de la retórica falangista.

La información sobre cine mexicano en *Cámara* fue escasa durante los primeros tres años. No obstante, cuando este cine comenzó a ser más visible el interés por el cine mexicano se acrecentó y fue constante. En la sección de crítica de estrenos se mencionó al 60% de las películas mexicanas y la columna “*Cámara en México*” tuvo una continuidad inusitada entre 1945 y 1951.

7 - “*Cámara en México*”

La primera entrega de la columna dedicada al cine mexicano se publicó el 1° de febrero de 1945, al mismo tiempo que se presentaba al empresario y periodista Olallo Rubio, quien llegaba a Madrid para dirigir la empresa Hispano-Mexicana Films:

Para satisfacer el interés creciente de nuestros lectores en todo lo referente al cine mundial, hoy tenemos el gusto de comunicarles que a partir de esta fecha, aparecerá la sección *Cámara en México*, a cargo del señor Olallo Rubio, corresponsal en España de *Cine Gráfico* y *Cinema Reporter*, las dos primeras revistas cinematográficas de México²⁹.

Es evidente que Olallo Rubio pretendía dar publicidad a la empresa que dirigía en Madrid y aprovechaba el espacio de *Cámara* para informar sobre aspectos generales de la industria mexicana. Para iniciar con un contexto hacía un listado de quienes eran “las principales figuras”, los “primeros” directores, las casas productoras más activas. Más adelante hablaba de los estudios cinematográficos con que contaban la industria mexicana, para concluir mencionando los planes de la Compañía Hispano-Mexicana Films³⁰.

Desde el inicio la columna adelantaba el tipo de noticias que se publicarían en “*Cámara en México*”: iba a cubrir todo lo relativo al *star system*, particularmente de la actividad de los españoles radicados en México. Hacía latente el interés por estrechar lazos entre las cinematografías

28. NIETO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2009, pág. 149.

29. “Noticias de México: lo que se sabe de su pantalla”, *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

30. *Id.*

española y mexicana. Se buscaba reafirmar la línea de comunicación entre las culturas populares españolas y mexicanas, en las se podía identificar equivalencias y diálogos que históricamente habían sido habituales como en el teatro, la música o la cultura taurina.

En su larga vida “Cámara en México” tuvo diferentes autores, y el tratamiento de la información tuvo variaciones según fuera el periodista en turno, y por obvio que pareciera se advertía la diferencia cuando éste se encontraba en México y conseguía la información de fuentes directas, a cuando se nutría de boletines informativos. Los periodistas que pasaron por la columna fueron Juan Plateros, Enrique Riera, Mario Barrero y Raúl Merseguer.

8 - Juan Plateros

En la primera etapa de la columna Juan Plateros le imprimió un estilo versátil que equilibraba la información con la opinión. El sello distintivo de este periodista era que empezaba la nota con la reflexión de algún tema que fuera de actualidad en el ambiente del cine y algunas veces citaba comentarios de sus colegas o de lo que llamaba “prensa indígena”. Enfocaba una problemática y tomaba una postura.

Dentro del espectro de sus reflexiones y valoraciones da la impresión que Plateros solía medir al cine mexicano en un encuadre más internacional sin ningún empacho. Su opinión sobre el cine mexicano era muy benévola, le auguraba un gran porvenir sin ocultar en ningún momento sus mejores deseos para este éxito.

Es muy probable que el nombre de Juan Plateros fuera un seudónimo de Olallo Rubio, por el conocimiento del desarrollo de la industria de cine mexicano y por el entusiasmo que muestra muy coherente con la empresa que le fue encomendada en España. Pero no tenemos ninguna certeza, pues algunas frases utilizadas por el periodista denotan que se encuentra en la Ciudad de México. Y no debemos pasar por alto que el propio Rubio estaba en Madrid también como corresponsal de dos revistas mexicanas importantes, podía muy bien escribir simultáneamente para las publicaciones mexicanas y para *Cámara*.

Quizá para no evidenciar demasiado que la columna pretendía publicitar el cine mexicano en distribución en España, se intentaba equilibrar este interés publicitario con mucha información sobre la actividad de los españoles en México. Esto parecía ser la tónica de muchas de las publicaciones consultadas, el objetivo de la prensa transnacional al seguir este tipo de conexiones entre cinematografías, también establecía un criterio y estilo que eran compartidos por todas las revistas especializadas del momento. La idea de comunicación entre profesionales de prensa y del espacio compartido en el mundo del cine pasaba a ser una característica estructural de la cultura cinematográfica que, en cada país, abonaba desde la distancia la sensación de logro que los profesionales de los cines nacionales se arrogaban cuando trabajaban con éxito en otras cinematografías.

En resumen, las colaboraciones de Juan Plateros más interesantes versaron sobre el proceso de internacionalización que llevaba a cabo el cine mexicano, en su inscripción como un cine nacional con identidad propia, realizando una lectura interesada para el cine español al destacar la

participación de los profesionales españoles, una recurrencia habitual en esta columna a través del tiempo.

9 - Enrique Riera

La firma de Juan Plateros desapareció con el último artículo del 15 de marzo de 1947. En la quincena siguiente vino el relevo de Enrique Riera, al mismo tiempo que la columna cambiaba de nombre a “El cine en México”. Riera no se encontraba en México, por lo cual la columna se va a nutrir de cables y de otras publicaciones.

Con la entrada de Riera la columna se convirtió en una miscelánea de notas breves de información diversa, reproducía reseñas periodísticas de publicaciones mexicanas sin dar la fuente. El formato también cambió, se presentaba con más fotografías y con un espacio más extenso (algunas veces dos o tres páginas). Sin embargo, esto que podría ser una evidente ganancia por la riqueza visual de las imágenes, se perdió en la ausencia de análisis, pues la columna se había convertido en meramente informativa.

También cambió el contenido, dado que había una clara intención de seleccionar la información que tenía una relación directa con el público español, al que iba dirigido, destacando todo “lo español”, con la idea de que la columna debía informar de esto a su lector, probablemente cinéfilo y seguidor de los profesionales notables españoles³¹.

Un aspecto inquietante era el diálogo transatlántico que se entablaba en las publicaciones especializadas en cine. En las revistas españolas se externaban opiniones que respondían a comentarios o hechos que se habían publicado en la prensa mexicana -muchas veces sin definir exactamente lo que había sucedido-, esto ocasionaba que desde España viniera la réplica, generalmente con tintes nacionalistas. Esta dinámica de polémica quedó evidenciada con Armando Calvo, pues encontramos una serie de noticias donde los periodistas españoles hacían una defensa de su compatriota. Esto también sucedió en la otra dirección y también hubo polémicas con mexicanos en la prensa española, que fueron contestadas por la prensa mexicana, como sucedió en los casos de Jorge Negrete y Emilio Fernández en sus primeras visitas a España en 1948 y 1952 respectivamente.

El lenguaje que utiliza Riera también corresponde a un sector de los periodistas que manejan conceptos hispanistas como “Madre patria” que vemos repetidamente en sus colaboraciones. En esa medida, las referencias que se han entresacado de sus artículos apuntan a la defensa de la españolidad en el terreno de lo mexicano, como demuestra la presencia y la competencia del actor Armando Calvo en el contexto mexicano como buen ejemplo de lo que se busca tomar de la presencia mexicana para el lector español.

10 - Mario Barrero

Con Mario Barrero la revista *Cámara* volvía a tener corresponsal en México y se reafirmaba uno de los objetivos centrales de la columna, dar cobertura a toda la información relacionada

31. Por ejemplo, en estos años el actor español Armando Calvo tiene una actividad intensa en los estudios mexicanos, Riera no le pierde de vista y muy frecuentemente comenta algo sobre él.

con los españoles en ámbito mexicano, quizás con mayor énfasis que promocionar el cine mexicano presentado en España.

Respecto a la información que ofrece sobre cine mexicano, el periodista utiliza dos formatos: uno misceláneo donde informa de la actividad cotidiana en los estudios cinematográficos y otro de entrevistas a personajes importantes del ambiente filmico. Un tema nuevo que incorpora Barrero fue hacer mención con mayor énfasis de la recepción del cine español que se exhibía en las pantallas mexicanas³².

En el primer formato, hace un recuento de las películas que se encuentran en etapa de producción identificando los nombres de los directores y protagonistas de las mismas. Además, la columna viene ilustrada con fotografías de las escenas que se filman y/o de la preparación de la escena. Este tipo de fotografías le da un sentido diferente a mostrar *stills* de la película, porque hacen partícipe al lector del mundo del cine que está detrás de la cámara.

Es evidente que la intención de Mario Barrero es poner atención a la intensa actividad que se vivía en los estudios mexicanos; desde la columna promocionaba a actores, actrices y directores sin reparar en si eran conocidos o no para el público español. Muchas veces sucedía que aún no se había estrenado ninguna película en España de las personas que mencionaba. Por tanto, es probable que fueran desconocidos para el público español, o quizá visualizara darles a conocer previamente para que fueran identificados en estrenos próximos. O simplemente, porque eran estrellas en México y su presencia en la revista estaba en su propia consideración como tales.

La aportación de Barrero a la columna de *Cámara* se concentró en el periodismo cinematográfico despojándolo de ideología para acercarse a la crónica. En este trayecto, se definió mucho mejor que la cultura periodística de cine y sus aportaciones evidencian los inicios de los elementos cinéfilos, enseñando el mundo detrás de las cámaras o entrevistando a directores, a los que se comienza a tratar como interlocutores propicios para desvelar significados o para contextualizar y acercar las películas a los lectores. Barrero es un pionero del periodismo cinematográfico que se desarrollará en la década siguiente.

11 - Raúl Merseguer

Raúl Merseguer fue el último periodista que cubrió la columna desde México. Después, la columna volvió al nombre de “El cine en México” con el formato de miscelánea sin identificar ninguna autoría, y así continuó hasta que la revista *Cámara* dejó de publicarse en diciembre de 1951.

El estilo periodístico que le imprimió Merseguer fue peculiar porque encajaba mejor en la crónica, empezando sus notas con una amplia introducción para llegar al tema a tratar. Merseguer visitaba los *sets*, pero también era asiduo al bar de la farmacia Regis, y a otros lugares de moda de donde - al parecer - sacaba sus notas.

Una de las entrevistas publicadas por Merseguer nos parece muy interesante para comentar con detenimiento: la realizada al fotógrafo Gabriel Figueroa. El periodista narra el encuentro

32. En su primera nota del 15 de enero de 1948, se refirió particularmente a asuntos españoles en México, como fue la exhibición de la película española *El clavo* (Rafael Gil, 1944), de la que hizo la crónica del estreno y destacó la buena recepción que tuvo por parte de la prensa mexicana y del público. Mario Barrero, “Cámara en México”, *Cámara*, 15 de enero de 1948.

fortuito que tuvo con él en un restaurant de la Ciudad de México. La entrevista gira en torno a los planes próximos del fotógrafo, entre los cuales está una invitación a España, la cual decide aplazar³³. Figueroa le responde que no puede aceptar porque tiene mucho trabajo; con esta ya eran seis las proposiciones que le llegaban de España. Dice don Gabriel “Yo admiro profundamente al pueblo español, pero no puedo ir por ahora. Vosotros conocéis los compromisos que tengo y que me obligan a estas negativas constantes.”³⁴

Es importante destacar la ambigüedad de la respuesta porque además de los compromisos laborales a los que alude, está el de mayor peso: su fidelidad a los refugiados españoles que vivían su exilio en México. El fotógrafo participó activamente en la causa del exilio español, en el libro póstumo de sus memorias, comentó de esta manera su participación y las razones que lo movían a dar su apoyo:

Muchos de los recién llegados empezaron a trabajar en el cine, los colocamos en los noticiarios, colaboraron haciendo argumentos y adaptaciones. Tanto en España como en México debemos estar orgullosos de este grupo, cuya aportación cultural a nuestro país ha sido enorme. Tuve el honor de ser nombrado miembro honorario del Comité de la Federación de Republicanos Españoles en México, algo que me ha enorgullecido toda mi vida. Muchas veces me han preguntado con cierta sorna, con qué fin daba un apoyo tan obstinado. Mi posición obedece sencillamente a que quiero rendir pleitesía y mostrar mi respeto a un grupo de personas que por sus ideales tuvieron que abandonar, amigos, país, familia y posición económica, cosa que me parece admirable: no sé si en un momento como ese, yo podría responder en la forma honorable y decente en que ellos lo hicieron³⁵.

La entrevista de Merseguer daba la primicia de la invitación enviada desde España por el director Roberto Gavaldón, en el mismo libro aludido comentaba sobre ello:

Una vez, mi amigo Roberto Gavaldón fue a España y me mandó un telegrama que decía, ‘Producción ambiciosa, tres idiomas, me proponen dirigir. Quiero que tú fotografíes. Historia magnífica, actúan Jean Gabin y Dolores del Río. Filmación en Madrid, manda condiciones a vuelta de cable’. Mi respuesta decía: ‘Gracias por la oferta. Para los buenos asuntos y los buenos amigos, no tengo condiciones especiales. En caso de filmarse en Madrid, iré siempre que quites a Franco del reparto.’ Por supuesto, no llegó a sus manos, le tuve que mandar una carta certificada por otro lado explicándole³⁶.

En otra parte de la entrevista Merseguer le preguntaba su opinión respecto a que la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), en la que había realizado la fotografía haya sido declarada “de interés nacional en la Madre patria”. Figueroa desconocía en qué consistía el estatus

33. MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.

34. *Ídem*

35. FIGUEROA, Gabriel, *Memorias*, México, UNAM/El equilibrista, 2005, págs. 121-122.

36. *Ibid.*, pág. 122.

otorgado y le pregunta por el significado de esa categoría. Merseguer responde que “es la tercera película extranjera que obtiene esa distinción”³⁷.

Dice Figueroa: “¡qué bueno!, entonces, ¿Tú crees que la verán muchos cientos de miles de personas?, ¿sabes si la mutiló mucho la censura, ¿habrán respetado las escenas del cura y el guerrillero?

Ante este chaparrón de preguntas, me veo y me deseo para tranquilizar a Gaby. Le doy seguridades de que la censura española no ha cortado más la leve secuencia —así nos lo aseguró el señor (Olallo) Rubio— y de que los aficionados del buen cine, no se perderán una tan bella cinta, acudiendo en masa a sus exhibiciones en los mejores cines de España³⁸.

En las impresiones de Figueroa se pone en evidencia el desconocimiento en México del alcance real con el que la censura oficial clasificaba las películas españolas y extranjeras. Y por otro lado, para un lector común español de esta nota, se explicaba que una película mexicana hubiera sido clasificada de “interés nacional”, estatus que usualmente sólo se asignaba a las películas españolas en las que se encontraban valores o contenidos que se querían apoyar desde instancias eminentemente políticas. También es importante hacer notar que se estaba hablando abiertamente de la censura y que la pregunta de Figueroa aludía directamente a ello desvelando los aspectos ideológicos que movían las tijeras de la censura.

Esta anécdota habla de una particularidad del estilo del periodista: comparte con el lector cómo surge el interés por los temas que escribe o lo narra con una pequeña aventura que le llevará hasta el objeto de la columna. La nota también muestra cómo se vivía la afición del cine mexicano, cómo era el entorno natural o cotidiano de sus profesionales. No deja de ser interesante que se narre con esa intimidad en un artículo destinado a un público extranjero, donde vuelve a hablarse de actores que podían no ser habituales para el lector español. En este caso, parece que tampoco importaba si lo serían en el futuro. Lo importante era dotar al cine mexicano de unas características de interés forjadas en la ventana que se abría a un espacio que estaba vedado, no solo a los españoles que viven a miles de kilómetros, sino al espectador común que no tiene la facilidad de poder llamar por teléfono a un actor notable desde un lugar donde podría haber aparecido él mismo, minutos después de suscitada la polémica de café.

El periodista también hizo mención del arribo a México del importante productor gallego, don Cesáreo González:

En varios diarios y revistas cinematográficas fue publicada la noticia del próximo arribo a la ciudad de los palacios del conocido promotor hispano don Cesáreo González cuyo viaje obedece a la organización de su nueva productora y distribuidora, que se está instalando en esta capital.

Desde luego hace falta que venga el señor González, pues todavía no ha sido estrenada ni una sola película de su marca, aunque dejó un buen lote dispuesto para su exhibición. Al ser distribuidas por su propia cuenta, es de esperar que el celuloide enlatado hasta ahora, salga a la luz³⁹.

37. MERSEGUER, Raúl, *op. cit.*, 15 de abril de 1948.

38. *Id.*

39. MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.

El productor Cesáreo González estaría llamado a ser muy importante para las relaciones cinematográficas entre México y España, porque inició el sistema de coproducción entre ambos países de manera continuada. A través de la productora Suevia Films, activó exitosamente el tránsito e intercambio del *star system* español y mexicano. En el tema de distribución y producción transnacional, creó su propia compañía Suevia Ultramar Films.

Merseguer representa a un periodista que ya da por hecho el conocimiento del mundo del cine como un espacio que tiene interés en sí y que conviene desvelar o mostrar al lector como si el periodista fuera un detective. Esa forma desenfadada y amena apunta a una nueva etapa para la columna y para la revista. Por otro lado, la comunicación entre ambas cinematografías está ya en un punto mucho más avanzado en la historia de su relación, lo que permite situar con familiaridad la incorporación de un personaje como Cesáreo González que tanto protagonismo tendrá en esta particular historia del cine en español.

La columna dedicada al cine en México de la revista *Cámara* puede verse como parte del engranaje del Estado mexicano personificada en la figura del empresario y periodista Olallo Rubio con su labor estratégica explícita de apoyar el proceso de internacionalización del cine mexicano. La revista *Cámara* puede considerarse como una de las publicaciones que mayor interés mostró por difundir la información sobre cine mexicano. Con corresponsales en México, y también con notas derivadas de los cables telegráficos se caracterizó por transmitir la información de manera inmediata y variada. Se percibe una forma más desinhibida y menos institucional para tratar temas controvertidos, aunque evidentemente era una publicación que también era revisada por la censura — como todas las demás—. Sin embargo, no parece arriesgado afirmar que no se ejercía la autocensura ni tampoco encontramos consignas, ni propaganda explícita al régimen, como sí lo había en *Primer Plano* y *Radiocinema*.

Consideraciones finales

La articulación del discurso periodístico relativo a una cinematografía particular desde una perspectiva transnacional, como fue el caso del cine mexicano en la prensa española especializada que revisamos en este artículo, significó la elaboración de imaginarios, especulaciones, pero también certezas que inevitablemente llevan a mirar el contexto desde el cual se producían esos juicios y valoraciones. El contexto de los años cuarenta del siglo pasado presumía ser una época compleja y con alto grado de dificultad en la relación entre México y España, por la ruptura de relaciones diplomáticas propiciada por los acontecimientos políticos generados por la Guerra Civil española y la acogida mexicana de los refugiados españoles.

No obstante, la época de bonanza en su producción del cine mexicano posibilitó su proyección internacional que vista desde un escenario mundial contendió para lograr un lugar de reconocimiento en las cinematografías hispanoparlantes. La identidad personificada en la comedia ranchera fue su baza más segura y la que posibilitó que se activara la distribución y exhibición internacional que llevó a las pantallas españolas el cine mexicano, pese a la férrea censura del franquismo.

La especialización del periodismo cinematográfico constituye una historia en sí misma que se desarrolló de manera paralela al fenómeno filmico. Con la instauración del franquismo las revistas que surgieron en ese contexto particular tuvieron que sortear las limitaciones que en nuevo régimen imponía por coacción o convicción. No obstante, pese a ello el ejercicio periodístico llevado a la práctica en modo alguno unidireccional.

A través de la lectura contextualizada de las notas hemerográficas de las revistas *Primer Plano* y *Cámara* encontramos una historia entrelazada, rica en interpretaciones en las cuales no dejaban de estar presentes reminiscencias coloniales delatadas a través de conceptos hispanistas utilizados para referirse al cine mexicano. No obstante, el contraste de dos publicaciones surgidas en un mismo contexto deja entrever que no es posible uniformar la polifonía de voces que están presentes en la construcción del discurso periodístico.

Primer Plano tuvo desde su nacimiento una función específica como vocera de la política franquista en materia cinematográfica, y con base en ese cariz enfocó la información generada sobre la cinematografía mexicana. Sin desmentir su vocación falangista, reconoció algunas veces la fortaleza de la cinematografía que consideraba “heredera” por el pasado compartido. Por otro lado, pese a su sello oficialista demostró que podía elaborarse un discurso cultivado que convivía con la retórica franquista.

La revista *Cámara* abordó el cine desde la cultura del espectáculo, con base a ello pudo existir en un raro equilibrio sustentado en la pluralidad que caracterizó esta publicación. En la revista *Cámara* encontramos una cobertura del cine mexicano muy completa. La información fue diversa, aunque se puede señalar que había una tendencia explícita y generalizada a darle difusión a la actividad de los españoles en los sets mexicanos, como una forma de hacer una lectura propicia de la presencia española en México y por tanto, de sus pequeños logros de internacionalización, también se dio en la otra dirección en alumbrar el camino que el cine mexicano iba avanzando para lograr consolidarse como una cinematografía con una fuerte identidad capaz de crear cánones y sobre todo mercados.

Hemerografía

BARRERO, Mario, “Cámara en México. Se estrenan dos películas españolas” *Cámara*, 15 de enero de 1948.

CUEVAS PUENTE, Antonio, “La censura cinematográfica, tema palpitante-”, Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la junta de censura, *Espectáculo*, Año IV, n° 50, mayo de 1951.

—, “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en nuestro país. Situación difícil del cine Azteca en España”, *Espectáculo*, n° 58, febrero-marzo de 1952.

DEL SARTO, José, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

FRUTOS, Eva, “1907-1931 Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo”, *Cinema 2002*, n° 44, Madrid, 1978.

- J. B., “Jorge Negrete, el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948.
- MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.
- , “Cámara en México”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, nº 2, México, junio-julio 1992.
- TOCILDO, Alfredo, “Roberto Gavaldón, se va pero vuelve. El pasado y el presente del futuro director mexicano”, *Cámara*, 15 de marzo de 1948.
- “Presentación oficial en España de la Hispano Mexicana Films” *Imágenes*, 15 de junio de 1945.
- “*Cantinflas* en Madrid. Los inconvenientes y las desventajas de la popularidad.”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946.
- “Noticias de México: lo que se sabe de su pantalla”, *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

Documentos oficiales

- Reglamento de Censura Cinematográfica*, Diario Oficial de la Federación, 1° de octubre de 1919.
- Ley de la Industria Cinematográfica*, Diario Oficial de la Federación, 31 de diciembre de 1949.
- Organización de la Censura Cinematográfica* (31 de marzo de 1941), Boletín Oficial, 6 de abril de 1941, citado en Román Gubern y Domenec Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, pág. 332.