

Relaciones entre el contexto cinematográfico español y el latinoamericano. Estudio del cine mexicano de los años 40 visto a través de la revista Primer Plano.

D. Antonio García Pastor
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Este trabajo trata de analizar el discurrir de la cinematografía latinoamericana (más concretamente la mexicana) en España durante la década de los cuarenta a través de la publicación cinematográfica española *Primer Plano*, teniendo en cuenta el particular contexto político de ambos países (ausencia de relaciones diplomáticas); y de qué manera la coyuntura internacional y los vínculos culturales entre ambas naciones; marcaron el discurrir de las relaciones entre ambas cinematografías.

Abstract

This paper attempts to analyze the flow of Latin American cinema (specifically Mexico) in Spain during the forties through the Spanish Film Spotlight publication, taking into account the particular political context of both countries (absence of diplomatic relations); and how the international situation and cultural ties between the two nations; they marked the passage of relations between the two film industries.

Palabras Clave

Cinematografía latinoamericana, España, México, Revista Primer Plano, relaciones diplomáticas.

Keywords

Latin American cinema, Spain, Mexico, Primer Plano publication, diplomatic relations.



La elección del tema de investigación de este trabajo está motivada por la conjunción de dos vertientes, la académica y la personal. La académica se corresponde con las inquietudes que hacia la historia de los medios he ido adquiriendo a lo largo de mi formación en Comunicación Audiovisual. Del lado personal viene la elección del área geográfica escogida para el estudio y la idea de relacionar ésta con nuestro país ya que realicé un intercambio académico durante el último curso en México. Más tarde, en un primer acercamiento al tema, acoté temporalmente el trabajo. La década de los cuarenta me parecía lo suficientemente lejana para un análisis histórico, estando, además marcada por importantes acontecimientos no sólo en España y México, sino en todo el mundo.

La elección de este periodo me llevaba también a buscar fuentes primarias donde pudiera verse reflejada la evolución de la cinematografía mexicana en el contexto de nuestro país. Elegimos como fuente primaria esencial la publicación *Primer Plano. Primer Plano revista española de cinematografía* fue lanzada en Octubre de 1940 por Manuel Augusto García Viñolas (Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y Propaganda) en un momento en el que gobierno franquista inspirado en otros gobiernos totalitarios europeos había asumido el poder del cinematógrafo como medio de propaganda ideológica. Entiendo, por lo tanto, que una revista cinematografía especializada y fundamentada en las bases ideológicas del "nuevo régimen" es la mejor vía para analizar qué papel cumplía para éste la cinematografía mexicana, su valor o el mayor o menor grado de atención que se le concedió durante este periodo de la dictadura franquista que abarca desde 1939 a 1950.

Hay que añadir también que las posibilidades que recoge una publicación específica como *Primer Plano* permiten, además, analizar el alcance cinematográfico del cine mexicano en nuestro país a través de todas sus vertientes: producción, distribución y exhibición. Esto es posible gracias a la variedad de formatos que ofrece la publicación no sólo en forma de artículos



escritos de opinión, crónica, crítica de films o reportajes; sino también en todo lo relacionado con las inserciones gráficas de publicidad o marketing- incluidos en la revista. Del mismo modo, para apoyar nuestras informaciones hemos querido acudir a otras fuentes especializadas como de la época la revista *Cámara* (Madrid) e *Imágenes* (Barcelona).

Con todo ello y, para efectuar todo este análisis, hemos querido seguir un riguroso orden cronológico y llamémoslo *temático* sobre las cuestiones en las que vamos a profundizar. Comenzaremos apuntando el grado de atención prestado por la revista a la cinematografía mexicana en esta década teniendo en cuenta la coyuntura del momento. Continuaremos con el estudio del alcance y la difusión (producción, distribución, exhibición y acuerdos e intercambios) del cine mejicano en nuestras fronteras. Y finalmente haremos una breve reseña sobre la importancia que para los críticos y empresarios mereció el cine mexicano en nuestro país (centrándonos en los films, géneros, artistas y técnicos más destacados).

El objetivo de este trabajo es valorar el alcance de la difusión del cine mexicano en nuestro país centrándose principalmente en una publicación específica de los años cuarenta: *Primer Plano* y prestando especial atención a los circuitos de producción¹, exhibición y distribución de films mexicanos en nuestro país. Para ello se tendrán en cuenta todos los documentos insertados en la revista, tanto gráficos como escritos. Nos fijaremos en la cantidad pero también en su tipología: reportajes, noticias, propaganda, secciones de crítica y de publicidad de la revista. Mediante el análisis de estos aspectos intentaremos hacer una descripción detallada de lo que fue el discurrir de la cinematografía mexicana en nuestro país, atendiendo, tanto al contexto nacional interno del momento, como a los importantes acontecimientos internacionales acaecidos en esta década. De esta forma intentaremos identificar qué aspectos

¹ Entendidos cómo los acuerdos e intercambios que los productores españoles pudieron llevar a cabo en relación a la realización de films mexicanos



caracterizaron la difusión de la cinematografía mexicana en nuestro país. Factores como los retrasos en la exhibición respecto a la fecha de producción de films, lugares de exhibición, principales distribuidores, las coproducciones entre ambos países o su repercusión en taquilla... A través de la información aportada por las críticas cinematográficas y la publicidad se pretende identificar también qué cintas mexicanas tuvieron mayor calado en nuestra país e intentaremos dilucidar el porqué. Así como cuáles fueron los géneros más explotados por la cinematografía mexicana fuera de sus fronteras y los actores que gozaron de mayor popularidad en nuestro país.

La hipótesis-fundamental de nuestro trabajo la estructura la idea de que hubo un acercamiento intencionado de nuestro país hacia la nación mexicana, utilizando como una herramienta esencial el comercio cinematográfico. Recordemos que el final de la Guerra Civil Española a favor de los sublevados había significado la ruptura de las relaciones diplomáticas y oficiales con México; sin embargo, los vínculos culturales tradicionales entre ambas naciones siguieron latentes tras el conflicto. Será el curso de la II Guerra Mundial el que marque el camino a seguir por las autoridades de nuestro país. Y serán estas autoridades las que verán la industria cinematográfica como un medio poderoso para reestablecer las relaciones diplomáticas con México en un contexto internacional caracterizado por el aislamiento de nuestro país en el nuevo orden mundial y por la consolidación de la industria cinematográfica mexicana como la primera de habla hispana.

Después de consultar bibliografía específica acerca de estas dos cinematografías contextualizadas en los años cuarenta descubrí que muchos de los estudios que otros autores habían realizado en relación con este tema basaban su informaciones, además de en la bibliografía de otros autores/as, en fuentes primarias; concretamente en publicaciones periódicas especializadas en cine de esa época. Fuentes entre las cuales cabe destacar las revistas *Primer Plano* y *Cámara* en Madrid e *Imágenes y Cinema* en Barcelona.



Igualmente observé que la mayoría de estudios o ensayos acerca de las relaciones cinematográficas entre España y México en este periodo estaban delimitados o centrados en algún punto concreto de todo el amplio contexto que abarca la industria cinematográfica, por ejemplo; estudios comparativos de tipo cuantitativo sobre la producción, distribución o exhibición de cine hispanoamericano en España como es el caso del trabajo de Alberto Elena [1998] “La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa”.

Otros estudios que analizan por ejemplo el impacto de la incorporación de exiliados españoles al cine mexicano de los años cuarenta o directamente la influencia que el director español Luis Buñuel tuvo sobre el cine mexicano en los años cincuenta: *El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)* de Eduardo de la Vega Alfaro o *Los mundos de Luis Buñuel* de Víctor Fuentes.

Hay autores, también, que analizan la proyección del discurso hispanista sobre las naciones iberoamericanas a través del cine durante el periodo franquista o simplemente estudios que llevan a cabo interpretaciones sobre el impacto cultural de una determinada película mexicana en la sociedad española en un determinado momento, y viceversa; en qué manera películas españolas han impactado a la sociedad mexicana.²

Exceptuando el caso del citado Alberto Elena, se tratan en su mayoría de investigaciones de revisión bibliográfica que intentan apuntar nuevas interpretaciones acerca del cauce que siguieron estas relaciones. Muchas de estos temas que aquí se exponen de una manera general aparecen compilados en el libro *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas*

² Es el caso del libro *Hispanismo y cine* de Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (ed.) (2007), Madrid: Iberoamericana Vervuet. Este libro incluye un interesante estudio acerca del impacto de la película *Enamorada* (Fernández, 1946) en Madrid: *La recepción de una película mexicana en la España franquista* por Julia Tuñón (Universidad Nacional Autónoma de México).



hispano-mexicanas que tiene como editores al propio Alberto Elena y a Eduardo de la Vega Alfaro³.

Para el contexto escogido en este trabajo se consideró importante el especial momento histórico-político que vivían ambas naciones, y en sus relaciones diplomáticas; así como los caminos que estas relaciones fueron tomando en función de la coyuntura mundial. No podemos olvidar en este sentido la influencia que la Segunda Guerra Mundial tuvo en el desarrollo cinematográfico de los respectivos países en que aquí tratamos – México y España- y de las relaciones entre ellos.

Este estudio se encuadra, así, en un momento de exaltación de los valores y la ideología nacionalistas y de la consolidación masiva del cine. Unas circunstancias que convertían a esta última herramienta en el medio idóneo de expresión para proyectar a los públicos, dentro y fuera de las respectivas fronteras, los valores y la ideología marcada por un determinado régimen. Por tanto, y para los casos que aquí se tratan –España sobre todo- hablar de cine, debemos tener en cuenta la enorme influencia que la política y la ideología ejercieron en éste y cómo en el caso español las directrices políticas y sus particulares circunstancias pudieron influir en el modo de ver, interpretar una cinematografía externa a sus fronteras. Todo esto se trata en el libro compilado por la mexicana Clara E. Lida *México y España en el primer franquismo, 1939-1950. Rupturas formales, relaciones oficiosas*⁴. Este estudio permite al lector

³ DE LA VEGA ALFARO, Eduardo Y ELENA, Alberto (ed.) (2009) *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española. En este sentido la mayor parte de revisiones de tipo cualitativo corresponden a publicaciones de la Filmoteca Española y a estudios de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Véase, por ejemplo, los diferentes artículos que bajo la responsabilidad de estas entidades se apuntan en la bibliografía de este trabajo. En relación a los estudios sobre el impacto de determinados films mexicanos en el público español destacan las publicaciones de JULIA TUÑÓN también citada en el apartado de Bibliografía

⁴ Editado por el COLEGIO DE MÉXICO, México 2001. Una compilación de artículos que permite al lector acercarse a los acontecimientos políticos que pautaron las relaciones entre los dos países. Incluye un apartado muy interesante en el que define a la cinematografía como un poderoso medio de propaganda política que el Estado Español usó para el acercamiento cultural a través del discurso de la hermandad hispánica de ambas naciones y para el tan ansiado restablecimiento de las relaciones diplomáticas.



acercarse minuciosamente a los acontecimientos políticos de rango nacional e internacional que fueron encauzando, alejando o acercando, las relaciones cinematográficas entre ambas naciones en este primer periodo franquista. Así como la manera en que las fluctuaciones políticas se reflejaban en las producciones cinematográficas proyectadas por cada una de estas dos naciones a los públicos de uno y otro lado del Atlántico.

Para esta investigación también se han consultado estudios acerca de la tendencia ideológica seguida por la editorial *Primer Plano*. Destacan sobre todo los escritos de José Enrique Monterde y Joan M. Minguet Batllori, "Hacia un cine franquista: La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945" y "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial del Primer Plano)"⁵.

Como se viene indicando en este apartado, se considera una importante premisa el contexto político particular en el que estas dos naciones se encontraban durante la década de los cuarenta, periodo que aquí es objeto de estudio; pero no se deben perder de vista, aunque sólo sea brevemente, las relaciones políticas y cinematográficas que habían mantenido estas naciones previamente al periodo que aquí nos ocupa. Políticamente España y México habían mantenido unas relaciones diplomáticas excelentes marcadas por los tradicionales vínculos culturales. El cine supuso en este sentido un medio más eficaz y potente para seguir intercambiando valores culturales. La incorporación del sonido al cine elevó la importancia que tanto México como España ya le venían dando, sobre todo en la búsqueda de posibles mercados que compartieran una misma lengua y que permitían así el trasvase de elementos culturales que además venían acompañados por jugosos beneficios económicos. Es 1931 la fecha que marca el momento más intenso para las

⁵ El primero aparece en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis Y COUTO CANTERO, Pilar (2001) . *La herida de las sombras: el cine español de los años 40*. Madrid :: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España / Asociación Española de Historiadores del Cine y el segundo en (1998) *Tras el Sueño, Actas del centenario*. CUADERNOS DE LA ACADEMIA Nº2. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Asociación Española de Historiadores del Cine.



relaciones cinematográficas hispano-mexicanas, en este año tiene lugar la primera reunión cinematográfica en forma de Congreso celebrada en España entre países de habla hispana con el objetivo de unificar fuerzas contra la omnipresente industria de Hollywood. Con una industria consolidada en sus tres aspectos –producción, distribución y exhibición–, Hollywood se propuso expandir sus mercados produciendo películas en español para su distribución y exhibición entre el nada despreciable público de habla hispana. Según Marina Díaz López [1999: 144]:

“el espíritu del Congreso de 1931 era el de luchar contra las versiones en habla hispana procedentes de los grandes estudios, para lograr que los mismos países que lo consumían pudieran hacerse con el mercado en español” para lo cual se apuntaba *“la necesidad de establecer corrientes de intercambio y consumo de noticiarios nacionales que hicieran circular productos cinematográficos fehacientes”* entre los países de habla hispana.

Las cinematografías latinas más fuertes eran Argentina, México y España. De ahí que el interés español estuviera centrado en estos países. Pero, si bien es cierto que durante la década de los treinta las industrias de esos tres países habían avanzado en el terreno del sonoro con sus respectivas diferencias, ninguna había podido consolidarse como la dominante en los países de habla hispana; hecho que favoreció una política cultural basada en los intentos por incrementar los intercambios filmicos entre países no sólo por los beneficios económicos de su exhibición, sino también por seguir fomentando los tradicionales vínculos sociales y culturales y, principalmente, por frenar el tan extendido poder de la industria estadounidense.

Entre la celebración del Primer Congreso Hispanoamericano en 1931 y el final de la Guerra Civil en nuestro país, los intercambios de films entre España y México fueron afianzándose muy desigualmente. Entre 1930 y 1939 España consiguió estrenar en la capital mexicana 28 títulos (de la Vega, 2001), mientras que en España se exhibieron 39 films de procedencia mexicana (Elena, 2001). Aunque no es una diferencia abismal sí es cierto que existía



cierta superioridad mexicana en la exhibición en nuestro país quizás por la abierta simpatía del público español por los temas mexicanos:

“en el año 1935 dió un paso firme la producción mejicana, pues se exhibieron películas de magnífica técnica cinematográfica, habiendo merecido la mayoría de ellas el análisis favorable de la crítica y el aplauso del público” [Parpagnoli, 1936: 5]⁶

Parece que el colorido, el tipismo y lo exótico de la nación mexicana era lo que caracterizaba principalmente a sus producciones y lo que aquí en España despertaba el interés del público:

“con buen acierto, la película mejicana es casi siempre de asuntos del país, y, por tanto, el ambiente se consigue con facilidad, y los bellos panoramas mexicanos, hermosos a no dudarlo, y los tipos propios, hacen que la fábula interese y las escenas logradas con buena fotografía lleguen al éxito, según ya se ha visto en España por las cintas que allí ya se han presentado” [de Larroder, 19 Julio 1936].⁷

Mientras, España hacía fructuosos esfuerzos por afianzar su industria cinematográfica sonora en el ámbito de sus fronteras y percatándose también de las posibilidades culturales y económicas que ofrecía la exhibición de sus producciones en el mercado de habla hispana. Así en un artículo publicado por Mario Parpagnoli en la revista *Cine España* en su número del mes de Febrero de 1936 se hacía eco de las siguientes informaciones:

“en Méjico y en todos los otros países latino americanos he podido averiguar la importancia que tiene la música española [...] como el público prefiere al film hablado que no comprende, el suyo, que le permite profundizar y analizar los personajes y el mismo tema de la obra. El film español, bien organizado, podría constituir, con los posibles resultados económicos, la

⁶ PARPAGNOLI, Mario. “El film hispano”. Revista *Cine Español*, año III, número 24, Febrero de 1936, página 5.

⁷ DE LARRODER, Luis. “Desde MÉJICO: la producción cinematográfica mejicana”. Revista *Cinegramas*, año III, número 97; 19 de Julio de 1936.



defensa de una latinidad desde tiempo tan amenazada por la influencia del cine anglosajón [...]. Además, el desarrollo de la cinematografía española es de una inmensa trascendencia, pues lleva consigo toda la influencia hispánica a la América latina” [Parpagnoli, 1936 : 5].⁸

Respecto a los resultados económicos de los que habla, este corresponsal mejicano publica un esquema que sintetiza los resultados de taquilla que las películas españolas podían llegar a obtener si se exhibían en totalidad de los cines de habla hispana: 7392 cines en total que

“suponiendo que solamente, como término medio, asistan 500 personas por sesión a cada cine y que las sesiones diarias sean dos, dan un total de 7.392.000 personas que asisten diariamente a los cines de habla española, resultando al año, a peseta la entrada por espectador, el bonito ingreso por taquilla de 2.699.080.000 pesetas” [Parpagnoli, 1936 : 5].⁹

Pero no era necesario hacer estimaciones económicas para que ambas cinematografías se dieran cuenta de las posibilidades que sus películas ofrecían en las naciones hermanadas por la lengua. La película mexicana de Fernando de Fuentes *“Allá en el Racho Grande”* (1936) supuso un estrepitoso éxito de taquilla en la Gran Vía madrileña (17 semanas en el cine Imperial) y, a la inversa, el film español de Florián Rey *“Carmen la de Triana”* (1938) permaneció 7 semanas en el Cine Rex de la Ciudad de México, convirtiéndose en el más taquillero de los 3.141 que se exhibieron en todo el territorio mexicano bajo la forma de estrenos a lo largo de la década de los treinta [de la Vega, 2005]. Aunque la fecha de producción de estos films es de distinto año su exhibición tuvo lugar en los respectivos países receptores en el mismo año, 1938.

Estas relaciones cinematográficas que parecían afianzarse tanto en el terreno comercial como cultural se vieron afectadas ya con el fin de la Guerra

⁸ P ARPAGNOLI, Mario “El film hispano”. Revista *Cine Español*, año III, número 24, Febrero de 1936, página 5.

⁹ P ARPAGNOLI, Mario “El film hispano”. Revista *Cine Español*, año III, número 24, Febrero de 1936, página 5.



Civil española en 1939 que significó la ruptura de las relaciones diplomáticas entre las dos naciones, pues México había apoyado durante el conflicto al gobierno legítimo de la nación española. Este acontecimiento marca pues el fin de una década que en este trabajo sirve para situar los antecedentes de las relaciones cinematográficas entre España y México -vinculadas hasta el momento por una larga tradición cultural- relaciones que ahora quedaban rotas al menos en el terreno diplomático oficial.

Características y fases de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas durante los años 40 desde la revista *Primer Plano*.

El estudio de todos los ejemplares de *Primer Plano revista española de cinematografía* durante la década que aquí fijamos nos lleva a señalar tres etapas importantes en el discurrir ideológico e informativo de la revista. A la primera la hemos nombrado *Cinematografía como exaltación ideológica del Nuevo Régimen*. La segunda, muy breve, se corresponde con un *Cambio de tendencia marcado por el curso de la II Guerra Mundial*. Y la última, que ocupa el segundo lustro de la década; *El cine como medio de acercamiento a Latinoamérica* en una etapa de aislamiento. En el primero veremos cómo la cinematografía azteca pasa prácticamente desapercibida hasta 1944 y es eclipsada por las ansias de renovación de la industria nacional y por la presencia sobre todo de cine hollywoodiense y cine europeo, con Alemania e Italia a la cabeza. El segundo –que abarca sólo el año 1945- supone el punto de inflexión marcado por el desarrollo de la II Guerra Mundial para el acercamiento de posturas entre nuestra cinematografía y el continente Latinoamericano. En la tercera parte de este apartado analizamos cómo los intentos de colaboración ya son un hecho en las páginas de la revista.

Cinematografía como exaltación del nuevo régimen (Primer Plano 1940-1944).



El periodo de Manuel Augusto García Viñolas o los inicios de la revista se pueden encuadrar en el periodo más falangista de la publicación semanal por sus altas dosis de propaganda política. “*Manifiesto sobre la cinematografía española*” supone una síntesis de los valores que debe tener la industria en este nuevo periodo, y este artículo sintetiza del mismo modo las prioridades del Estado y de la revista acerca de los caminos que debe seguir el cine español. Así, esta época está dominada por artículos de propaganda contra la *españolada andaluza* –género con el que hasta el momento las cinematografías extranjeras caracterizaban al cine español-, se aboga por lo castizo y por un cine histórico; el doblaje es una prioridad y la censura cinematográfica una necesidad. Para los ideólogos de la revista es importante exaltar la espiritualidad en el cine español, hay que crear una industria sólida dentro de nuestras fronteras, de temas religiosos, históricos y de ambiente nacionalista. Es imprescindible, primero que los temas interesen al público español, para que el cine español pueda triunfar en el exterior y así poder competir con el cine europeo. Igualmente es la etapa de mayores pretensiones culturales en la revista mediante la colaboración de algunas de las personalidades más relevantes en la cultura, destacando Joaquín Goyanes, Martín Abizanda, Mariano Rodríguez de Rivas, Eugenio D’Ors, Eugenio Montes, Alfredo Marquerie o Ernesto Giménez Caballero, entre otros.

El 12 de abril de 1942, *Primer Plano* pasa a depender directamente del Jefe del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda: Carlos Fernández Cuenca. Hecho que supone un giro importante y paradójico en la ideología de la revista, y por tanto en los contenidos de sus páginas. El curso de la II Guerra Mundial obliga a las autoridades franquistas a fomentar una política de proteccionismo y autosuficiencia de cara al exterior, hecho que afecta directamente a la industria cinematográfica:

[...] *el cambio de estrategia de Primer Plano se va haciendo más evidente a lo largo del año 1942, cuando las críticas ya no podrían tomar exclusivamente como justificación los déficits heredados, sino que deben*



registrarse las primeras medidas de protección del gobierno franquista. Tal vez el relevo de García Viñolas por Fernández Cuenca no sea ajeno a ese cambio. [Monterde: 2001:68].

El hecho de que en 1941 la producción nacional española no superara los 40 largometrajes y que la gran mayoría de los estrenos vinieran de Norteamérica y Europa (Alemania e Italia sobre todo, Inglaterra representando un pequeño porcentaje), obligaba a las autoridades a tomar medidas intervencionistas respecto al cine que llega del exterior y a exaltar el cine español dentro de nuestras fronteras para incentivar su consumo. Esto les hacía replantearse los caminos que debía seguir el cine nacional y a dejar de culpar al "periodo rojo" del fracaso del cinema español. *"Censura cinematográfica española", "Cómo se ejerce en el mundo la censura cinematográfica: el país de las vampiresas es también el de los censores (EEUU), "Exaltación de lo castizo", "El cine y el estado: tres documentales marineros lleva realizados el Ministerio de la Marina y ahora prepara el cuarto", "Aspectos falangistas de un cine español: Fernando Fernández de Córdoba habla sobre el tema a Primer Plano", "Necesidad de un cine histórico nacional", "El cine como espíritu", "Nostalgia de un cinema español" y "Nuevos acuerdos oficiales para la importación de películas"* son algunos de los títulos de artículos que resumen las prioridades ideológicas del primer periodo de la revista.

Con la llegada de Fernández Cuenca se produce un cambio paradójico. A pesar de que la revista pasa a estar en manos de la Delegación Nacional de Propaganda, a partir de este momento los artículos de propaganda ideológica comienzan a disminuir en el interior de la revista. Comienza a apreciarse como de una manera paulatina estos artículos empiezan a ser sustituidos por extensas secciones y reportajes sobre la vida privada y los rodajes de las estrellas europeas y americanas. La propaganda de cine nacional y, de cintas afines al régimen (italianas y alemanas en su mayoría) en el interior de la revista, no consigue elevar el consumo de dicho cine entre el público español,



ni tampoco ha animado a la iniciativa privada a incrementar los niveles de producción cinematográfica dentro de nuestras fronteras. Los precios se han encarecido con la guerra y el estado de las comunicaciones dificulta la entrada de película virgen [Monterde: 2001, 79]. A lo que hay que añadir la escasez en la producción de papel, el consecuente control del mismo para la difusión en prensa y los comienzos de una nueva revista cinematográfica en Madrid: *Cámara* [Monterde, 2001:62]. Para *Primer Plano* todo ello supone, además de un competidor potencial, el reparto en de la difusión de propaganda e información; así como fijar sus atenciones en los contenidos de su nuevo competidor.

Carlos Fernández Cuenca, en tanto que Jefe de dicho departamento de cinematografía, se hace cargo de la dirección de la revista y da un giro a sus contenidos, eliminando cualquier atisbo de culteranismo y apostando claramente por la frivolidad de sus páginas, llenándolas de reportajes sobre rodajes, entrevistas a actores y actrices y, eso sí, dejando de lado la oposición arte/industria para centrar una idea de base: el cine español debe reflejar la realidad histórica de los últimos tiempos [Minguet, 1998: 68].

Fernández Cuenca se mantendrá durante apenas ocho meses al frente de la dirección de la revista. Al iniciarse el año 1943 en el nº 116 de 3 de enero aparece reseñado el nuevo director de *Primer Plano* Adriano del Valle dirigirá la revista durante el periodo que aquí nos ocupa (hasta pasado el año 1949). Los cambios iniciados por Fernández Cuenca se hacen más evidentes en esta etapa, pero se producen otras variaciones llamativas. Ya para el año 1944 el interés de la revista por el estado de las cinematografías alemana e italiana había disminuido las referencias a las cinematografías de estos dos países se hacen prácticamente inexistentes desde finales de 1945 y hasta principios de 1948. Si en 1943 eran comunes reportajes e inserciones de este tipo

El cine alemán en su apogeo: el film alemán en color por el procedimiento Agfacolor supera por su fidelidad en la reproducción de la naturaleza, luminosidad, calidad y técnica, todos los sistemas hasta ahora



conocidos. Pronto se verán en las pantallas españolas la primera serie 1943-1944 de las más recientes y famosas obras del cine alemán. [nº 148 de 15 de agosto de 1943]

Hacia 1945 la revista comienza a llenarse de crónicas sobre el cine de Hollywood, reportajes sobre la vida de los actores más conocidos –incluso por actores no conocidos–, exaltación de cintas españolas –siempre de interés nacional– en función de gran gala, premios nacionales de cine, así como adelantos y crónicas sobre los nuevos rodajes españoles.

Durante el periodo comprendido entre el inicio de la revista en 1940 y el año 1944 la revista habría publicado en su totalidad 45 referencias sobre cine azteca. De todas estas menciones cabe destacar el escasísimo número de críticas de cintas mexicanas publicadas por la revista en ese periodo un total de 14. Catorce críticas de películas mexicanas estrenadas en la capital madrileña entre 1940 y 1944, años que paradójicamente coinciden justamente con el momento de esplendor en la producción de la cinematográfica mexicana. El resto –de mayor extensión– se corresponden con artículos sobre propaganda, proyectada tanto hacia el interior del territorio español cuando los ideólogos de la revista convierten un acontecimiento cualquiera en un valor ejemplar para la nación: “*JOSÉ MOJICA, el galán mejicano, tipo ideal del novio cinematográfico, ingresa en un convento*” [nº 72. 1 de marzo de 1942]. Teniendo en cuenta que el artículo a toda página aparece a principios del año 1942 cuando la atención de la revista hacia la nación mexicana era prácticamente nula y algunas de las citas del cuerpo del artículo dicen:

Los amigos de Mojica, yo lo sé, conocían desde hace tiempo esta trascendental decisión; pero aunque ellos digan ahora que estaban seguros de ello, la verdad es que tampoco lo creían. ¿Y cómo lo iban a creer? Mojica, el galán favorito de las damiselas, ¿os acordáis?, en sus películas salía arrogante con su buen tipo de don Juan, a cantarnos dulces canciones mejicanas. Después, siempre triunfaba en el amor. Para una muchacha de 1931, Mojica era el tipo ideal del novio cinematográfico.



Esto nos da una idea del uso que de algunas noticias se llevaba a cabo en la revista. Pero saliendo de este ejemplo, es cierto también que la mayoría de menciones de cine mejicano en este periodo se corresponden con artículos de propaganda exterior, propaganda política envuelta en asuntos cinematográficos de diversa índole. Es quizás el momento de mayor exaltación del Régimen del general Franco de cara a las naciones latinoamericanas. Así lo demuestran artículos como “*El cine español en América*”, “*Interés extranjero por la cinematografía española*”, “*El cine español y el hispanoamericano*”, “*CINEMATOGRAFÍA con misión HISPÁNICA*”, “*La defensa del idioma primordial misión hispánica del cine*”, “*El meridiano del CINE MUNDIAL pasa por MADRID*”, “*GABRIEL SORIA VIENE A MADRID*”, “*Necesidad de un congreso internacional de cinematografía*” o “*perspectivas para el CINE ESPAÑOL en AMÉRICA*”¹⁰. Aunque en ninguno de estos títulos aparece el nombre de México, leyendo el interior se descubren la intenciones políticas hispanistas de España para con las cinematografías argentina y mexicana con claros puntos de exaltación de la “Madre Patria española” sobre ellas. Aspectos como la defensa del idioma que España les había regalado, la implantación de una cultura con siglos de antigüedad y la legítima superioridad que al régimen le corresponde por ello.

Cambio de tendencia marcado por la II Guerra Mundial (1945).

Aunque en 1944, la revista deja ver el primer reportaje completo sobre una cinematografía latina – en este caso la argentina¹¹-, no será hasta principios de 1945 cuando la revista revele un verdadero cambio en su inclinación ideológica. Lo hará en respuesta al avance de las victorias aliadas en la II Guerra Mundial. Así el 28 de Enero de 1945 en su sección *Feria de Imágenes* del nº 224 *Primer Plano* publicaba el siguiente “*Versión*

¹⁰ Primer Plano número 102 de 27 de septiembre de 1942; 122 de 14 de febrero de 1943; 143 de 11 de julio de 1943; 151 de 5 de septiembre de 1943; 168 de 2 de enero de 1944; 178 de 12 de marzo de 1944; 216 de 3 de Diciembre de 1944 y 218 de 17 de Diciembre de 1944; respectivamente.

¹¹ “El cine en la República Argentina” *Revista Primer Plano* número 174 de 13 de febrero de 1944.



norteamericana de Cantinflas”, más adelante el 22 de abril del mismo año en su nº 236 y en la misma sección aparecía el siguiente titular “*Jorge Negrete lugar destacado en la cinematografía mejicana*” hasta llegar al 17 de junio del mismo año donde se publicaba en su nº 244 un reportaje de tres páginas titulado así “*¿Van a casarse Dolores del Río y el Torero Gallito?*”. La sustitución de la inclusión de reportajes sobre cine europeo por cine hispano en la revista *Primer Plano* ya es más que evidente, para cuando el 6 de Enero de 1946 en su nº 273 la revista publica el primer reportaje íntegro sobre cine mexicano titulado “*El cine mejicano en 1945, podemos y debemos conocer a Cantinflas*”. Con estos ejemplos intentamos demostrar cómo las circunstancias de la Guerra Mundial marcaron el giro más importante llevado a cabo por la revista. El progresivo abandono de los intereses y/o deudas con los colegas europeos afines ideológicamente y el acercamiento a Hispanoamérica tras el definitivo aislamiento internacional que sufre España con el final de la II Guerra Mundial. Argentina y México fueron prácticamente las que centraron la atención de la revista.

El año 1945 es el claro punto de inflexión entre el abandono de todo interés por *Primer Plano* de las cinematografías europeas y el acercamiento que durante resto de la década mantendrá con las cinematografías Latinoamericanas. Sólo durante este año se publican en sus 51 números, 32 referencias al cine mexicano. Siendo 27 de ellas escritas en forma de reportajes y críticas de la cinematografía azteca, sus películas, avances y técnicas, así como sobre los personajes que durante el primer lustro han ido adquiriendo popularidad en las pantallas cinematográficas españolas con Jorge Negrete y Cantinflas a la cabeza. Pero donde realmente queda patente la necesidad de aunar voluntades y dejar al lado las diferencias políticas entre ambos países es en una entrevista que Pío García realiza a Santiago Reachi – editor filmico de la casa mexicana Posa Films- donde afirmaba lo siguiente:

Ahora, que ha terminado la guerra, en el aspecto cinematográfico se presenta claramente esta conclusión: que sólo podrá haber dos



cinematografías importantes: la hablada en inglés y la de habla española. Estos dos idiomas ofrecen el contingente mayor de espectadores; por lo tanto, ya que los que hablan inglés tienen conquistado y asegurado su mercado, nosotros debemos procurar ganar el nuestro [...] tanto España como Méjico y Argentina, tienen una producción cinematográfica que, si bien es decorosa, no es lo suficientemente importante para triunfar plenamente ante el mundo, mientras actúe cada una por su lado [...] estas tres cinematografías no sólo no pueden triunfar (por separado), sino que corren el grave peligro de verse arrolladas y destruidas por la norteamericana [...] El cine dentro de las características raciales del país que lo produce, tiene necesidad de una amplitud internacional. El cine no se puede hacer pensando en una sola nación como tampoco el escritor escribe su artículo pensando en agradar a un determinado grupo de colegas [...] los países de habla castellana debemos dar expansión a nuestras posibilidades con un intercambio de artistas, técnicos y directores. Es decir, en España pueden hacerse películas españolas con elementos mejicanos, argentinos, etc., y viceversa¹².

Reachi dejaba clara su postura: las circunstancias del aquel momento permitía a las cinematografías de habla hispana ampliar su propio mercado y dar salida en el exterior a producciones costosas que no generaban los suficientes beneficios económicos mediante la distribución interna. Pero para ello era necesario la colaboración y el acercamiento entre Argentina, España y México a través de una política y una posición cinematográfica unánime y abierta a un intercambio entre sus elementos cinematográficos técnicos y artísticos. Sólo así podrían competir con Hollywood.

El cine: medio de acercamiento a Latinoamérica (1946-1949).

Es en la segunda mitad de la década cuando se refleja en *Primer Plano* la total voluntad de acercamiento a la cinematografía mexicana y ya vemos

¹² "Es necesaria una colaboración entre las cinematografías Hispanoamericanas si queremos salvarlas del gran peligro que las amenaza. —como enviado del cine mejicano, don Santiago Reachi hace en Madrid estas gestiones de acercamiento". *Primer Plano* nº 256 de 9 de septiembre de 1945.



concretados en sus páginas los primeros acuerdos e intercambios éstos, en su mayoría, se van a centrar en la parte artística de ambas cinematografías.

Si el 5 de Noviembre de 1944 Antonio Valencia -redactor de *Primer Plano*- publicaba en la portada del nº 212 un reportaje de dos páginas sobre *Cantinflas* titulado “NO, NO, *Cantinflas*” en el que se avergonzaba profundamente del éxito que en el mundo iba a tener su película *Los tres mosqueteros*. El año 1946 -tras saberse segura la visita del actor mexicano- la cosa se suaviza y *Primer Plano* se inicia con un artículo firmado con las siglas G.L con el siguiente titular “*Podemos y debemos conocer a Cantinflas*”¹³ donde el autor defiende la integridad y la originalidad del genial actor que detrás de la pantalla también es un alma natural, “*es algo más que un payaso sobre la pista lívida de las pantallas*”. *Cantinflas* llegará a España ese mismo año, país donde “*El genial artista mejicano se va a encontrar a gusto [...] un pueblo que aprecia a los héroes brotados de la nada*”. Con estos giros queda demostrado el profundo cambio de tendencia de *Primer plano* para con las cintas llegadas de México.

Como dijimos al principio de este apartado la revista lleva a cabo profundos cambios en cuestiones como la tendencia y la ideología de la publicación, iniciados en la breve etapa de Fernández Cuenca como director, es en la etapa de Adriano del Valle donde se hacen reconocibles los cambios más radicales. En la etapa que ahora mismo nos ocupa (1946-1949) se observan profundamente estos cambios que claro está arrojan datos sobre el alcance que la cinematografía mexicana tendrá durante esta etapa. En 1946 *Primer Plano* en sus 51 números hace referencia al cine mexicano en 83 ocasiones, en 1947; con la misma cantidad de números en la calle, existen 46 artículos sobre el mismo tema mexicano, en 1948 son 119 -momento de mayor difusión y dedicación de la revista al cine mexicano- y en 1949 las apariciones en la revista de referencias al cine mexicano vuelven a disminuir a 75. Como podemos observar no existe una tendencia constante al crecimiento de la

¹³ *Primer Plano* nº 273 de 6 de Enero de 1946.



dedicación que la revista da al cine mexicano. Al igual que tampoco hubo una tendencia equilibrada entre las relaciones diplomáticas que durante todo el periodo franquista vivieron ambas naciones. Lo que sí se hace evidente en este periodo es que hay una mayor presencia de cine azteca en las páginas de *Primer Plano* con respecto a las etapas anteriores.

De toda la información, que es mucha, recogida a lo largo de los números durante estos cuatro años podemos señalar algunos aspectos para dilucidar en qué forma los intereses políticos españoles se fueron entrelazando con los acontecimientos cinematográficos. A partir de 1946 *Primer Plano* comienza a centrar la actividad de su redacción en la promoción de las estrellas cinematográficas. En el caso de México la mayor parte de la atención la acapararon los artistas que ya gozaban de popularidad en nuestras taquillas, quedando en un segundo plano el interés por otros aspectos de la industria. Igualmente, la publicación estuvo al tanto de todas las actividades que en la capital mexicana llevaban a cabo tanto técnicos como artistas españoles afincados o de visita allí -Vicente Casanova, Miguel Mezquíriz, Miguel Morayta, José Díaz Morales, Armando Calvo y Cesáreo González; sobre todo-. Todos ellos fueron objeto de amplios reportajes fotográficos y entrevistas en las que siempre se destacó la buena relación cinematográfica existente entre las dos naciones y los tradicionales vínculos culturales.

El primer reportaje en *Primer Plano* sobre la visita de un artista mexicano a nuestro país aparece en el nº 292 de 19 de Mayo de 1946: “*La estrella mejicana María Elena Marqués en Madrid*”. Seguidamente, en el nº 293 se publicaba una entrevista de la actriz realizada por Pío García y un poco más adelante en el nº 297 de 23 de junio María Elena Marqués se convertía en portada de la revista. María Elena Marqués no fue la primera actriz mexicana en protagonizar una portada en *Primer Plano*, fue Sofía Álvarez el 3 de marzo del mismo año en el nº 281 con una foto de su película *Méjico de mis recuerdos*. Pero María Elena Marqués sí era la primera actriz mexicana de la cual la revista hacía un primer seguimiento para promocionar su imagen en



nuestro país. Pues al reportaje, la entrevista y la portada hay que añadir la publicidad que en el mismo nº 292 anunciaba el estreno de *Romeo y Julieta* (Miguel M. Delgado, 1943), película que María Elena Marqués coprotagonizaba con *Cantinflas* y la que aparecía en el nº 297 del film mexicano protagonizado también por ella *Tuyo es mi destino* (José Benavides Jr., 1944). Después de María Elena Marqués, serán los artistas mexicanos Jorge Negrete, Mario Moreno, María Félix y Dolores del Río los que van a centrar toda la atención de la revista *Primer Plano*. Parece evidente que los momentos de mayor promoción de estos actores tuvieron lugar durante sus visitas y trabajos en nuestro país. Mario Moreno fue objeto de amplios reportajes desde el mismo momento en que llegó en octubre de 1946. Durante todo ese mes se publicaron los siguientes artículos: “*Cantinflas en Madrid*” (noticia primera página), “*5 hombres, 5 actores a la vez. MARIO MORENO CANTINFLAS*” (reportaje de una página), “*Cantinflas, en plano general, Mario Moreno, en plano corto*” (entrevista de dos páginas), “*Película de las andanzas de Cantinflas. Cinco gestos de Cantinflas*”, (reportaje dos páginas), “*Cantinflas se despide de Madrid*” (columna), “*El homenaje de Madrid a CANTINFLAS*” (columna) y “*Un saludo telegráfico de Cantinflas*” (columna). A lo que hay que sumar la contraportada que una foto suya ocupó en el nº 315 del 27 de octubre.

Las visitas de María Elena Marqués y Mario Moreno quedaron en eso, en visitas utilizadas por publicaciones cinematográficas para promocionar a estos artistas mexicanos en nuestro país. Será en 1948, coincidiendo con el momento de mayor publicación de artículos sobre el cine mexicano, cuando los esfuerzos de esta voluntad de colaboración e intercambio empiezan a generar frutos y llegan a España por este orden Charito Granados, María Félix y Jorge Negrete. Ninguno de estos artistas viene de visita, llegan a España con contratos de trabajo firmados de antemano. Siendo los dos últimos los que van a ocupar toda la atención de la publicación. De María Félix, la revista destacó - en casi todos sus reportajes- su gran belleza y su altivez en la actuación. Por ello, los papeles que protagonizó en España durante esta década -*Mare*



nostrum (Rafael Gil, 1948) y *Una mujer cualquiera* (Rafael Gil, 1949)- se escribieron para personajes que reflejaran esos arquetipos. La llegada de la actriz fue portada del nº 394 del 2 de mayo de 1948. *Primer Plano* la entrevistó en numerosas ocasiones, publicó una biografía de la actriz; hizo un seguimiento de los rodajes de las dos películas que filmó en España, destacando siempre sus atributos físicos: “*Por favor María Félix no sea tan guapa*” y “*Piropo a España de María Félix*”¹⁴. María Félix fue captada por el productor español de la Suevia Films –Cesáreo González-. En uno de sus viajes a la capital azteca, y tras continuadas conversaciones; ambos llegarían a un acuerdo económico que llevaría a la actriz a trabajar en los estudios españoles. 250.000 pesos por *Mare nostrum* (Rafael Gil, 1948). A lo que seguiría un contrato en exclusiva por 4 millones de pesetas y 10 películas. Su primer trabajo en España, abrió a María Félix las puertas de otras cinematografías europeas y posibilitó que el productor español pudiera llegar a acuerdos para coproducir cintas con países como Francia e Italia: *La corona negra* (Luis Saslavsky, 1950), *Mesalina* (Carmine Gallone, 1951) y *Hechizo trágico* (Mario Sequi, 1952). El público mexicano puede entonces ver a su máxima estrella consagrada a nivel internacional, ahora en films europeos distribuidos en América por *don Necesario*¹⁵.

En aquellos momentos, la estrella internacional por excelencia para el público español era Jorge Negrete. En su nº 398 de 30 de mayo de 1948 *Primer plano* cometía “el gran error” de dar cuenta de la llegada de Jorge Negrete a Madrid para el día siguiente, el 31 de Mayo de 1948: “*Las mujeres están de enhorabuena: mañana, lunes, a las nueve horas y cuarenta minutos, llegará a la estación del Norte, procedente de París, Jorge Negrete*”. En palabras de Ernesto Giménez Caballero[1948] en su obra “*Amor a Méjico (a*

¹⁴ Número 394 de 2 de mayo de 1948 y 445 de 24 de abril de 1949; respectivamente.

¹⁵ Apodo con el que popularmente entre la industria cinematográfica española y mejicana fue conocido el productor español Cesáreo González como una figura “necesaria” o imprescindible para la colaboración y los intercambios entre las cinematografías de ambos países. Véase en la obra de Eduardo de la Vega Alfaro “Cesáreo González y el mercado fílmico mexicano” reseñada en la bibliografía de este trabajo.



través de su cine)” el autor reflexiona sobre el interés que en los españoles despierta el actor: *“porque para ver a Jorge Negrete no sólo acuden muchas mujeres a los cines. También muchachos y hombres que no se explican la razón de que esa figura les atraiga con halo legendario”*. Giménez Caballero no exagera al describir al artista mexicano por excelencia como una leyenda, pues leyenda ha pasado a ser su llegada a Madrid a finales de mayo de 1948. En la portada del número 399 *Primer Plano* describía la llegada del actor así:

Ya era algo la presencia de más de tres mil espectadores –perdón, espectadoras- en la estación del Norte. Y ya es algo la presencia de tres mil mujeres frenéticas de entusiasmo cantando corridos mejicanos entre el silbato de las locomotoras, armadas con ramos de flores, agitando pañuelos y desbordando al servicio de orden público, que una elemental previsión había montado en los andenes [...] los apretones hasta la asfixia, un niño que quiso abalanzarse a la vía por ver antes que nadie a Negrete

[...] muchas de estas chicas que hoy estrenaban sus trajes de primavera llevaban esperando allí bastantes horas [...] y una vez que Jorge Negrete asomó por la ventanilla del coche de cabeza, los guardias no pudieron impedir que el vagón fuera asaltado por las más entusiastas, ni que las admiradoras casi arrancaran la corbata al actor mejicano apenas puso pie en el asfalto, ni que éste llegara al hotel con las ropas destrozadas, metido a empujones en un automóvil cerrado [...] En todo caso, Jorge Negrete ha clavado esta mañana en su solapa una buena bandera de entendimiento hispanomejicano. Yo lo señalo, dándole al hecho toda la importancia que tiene. Jorge Negrete es nuestro amigo Jorge Negrete

Negrete llegaba a España para protagonizar la primera coproducción hispanomejicana *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948) y, del mismo modo que ocurrió con María Félix, el rodaje de este film fue seguido minuciosamente por los redactores de la revista. En este caso, la crítica cinematográfica española se esforzó por destacar las cualidades vocales del cantor barítono, dejando a un lado las dotes interpretativas del actor.



Otra de las actrices mexicanas que más interés suscitó para la revista fue Dolores del Río. Ya en 1941 el crítico Antonio Mas Guindal publicaba en su sección crítica un artículo sobre la actriz:

Dolores del Río es una gran actriz; quedan para probarlo sus cintas mudas; si después ha derivado algo, atribúyase a ese criterio de Hollywood de explotar el aspecto pasional de las cosas, que en la mayoría de las veces, al dar la forma, pierde el fondo. Dolores del Río es una artista, lo que significa mucho más que ser una figura enervante de ojos negros sobre pómulos salientes [Primer Plano nº 52 de 17 de octubre de 1941]

En el nº 244 de 17 junio de 1945 *Primer Plano* especulaba sobre la posibilidad de que la actriz mexicana y el torero español “Gallito” fueran a casarse. Ese mismo año en su nº 252 del 12 de agosto la revista dedicaba a la actriz una página con su foto y tres poesías. Es portada de *Primer Plano* en su nº 406 de 25 de julio de 1948. Además entre 1947 y 1948 varios artículos de la revista afirmaron su llegada a España por contrato cinematográfico¹⁶ pero lo cierto es que su llegada nunca se produjo.

Los trabajos y visitas de los artistas mexicanos en España fueron por tanto un aspecto primordial para los ideólogos “*primer planistas*”. Los géneros y artistas mexicanos habían demostrado su popularidad entre el público español con Jorge Negrete y Cantinflas a la cabeza que como veremos más adelante llenaban los cines españoles con sus carteles semana tras semana. Era necesario entonces afianzar estas relaciones entre elementos cinematográficos de ambos lados del Atlántico.

Seguramente sea por esto que en 1946 *Primer Plano* manda a México a su primer corresponsal (Ángel Gamón). Parece hacerlo con un objetivo claro, dar cuenta de las actividades cinematográficas que se van sucediendo en el

¹⁶ *DOLORES DEL RÍO HARÁ UNA PELÍCULA EN ESPAÑA. Ha sido contratada por el productor español don Miguel de Miguel*, Número 367 de 26 de Octubre de 1947 “*DOLORES DEL RIO, DIRIGIDA POR SAÉNZ DE HEREDIA*” Número 370 de 16 de Noviembre de 1947, Sección *Moviola*: “*MARÍA FÉLIX, Sí; Dolores del Río, no.*” Número 391 de 11 de abril de 1948.



país azteca. El primer artículo que llega directamente desde México aparece en el número 278 de 10 de Febrero de 1946. Se incluye en la revista como una nueva sección que pretende aparecer con regularidad. Dice así: “*AQUÍ MÉJICO (por nuestro corresponsal)*”¹⁷. *NORMAN FOSTER el famoso director norteamericano se incorpora al cine mejicano*”. Como vemos el adverbio de lugar “Aquí” es un indicativo claro del sentido e importancia que da *Primer Plano* al cine azteca. “*Méjico es España en línea recta; Méjico, dentro de una variante occidental nativa, ha incorporado a su psicología la psicología de España, por eso sabe hacer películas con temas españoles y los españoles sabemos comprender y sentir las películas mejicanas*”¹⁸. Por mucho que ambos países no tuvieran relaciones diplomáticas, la revista quiere hacer ver a sus lectores que las relaciones entre ambos son inevitables, que marchan bien. Comparten una lengua, una cultura y una tradición ¿por qué no van a compartir entonces una cinematografía si poseen todos los elementos necesarios para dar salida a las producciones desde el interior a uno y al otro lado del Atlántico?

Pero, lo cierto es que, desde la publicación de esta nueva sección en 1946, y hasta el nº 352 de 13 de julio de 1947 aparecen en la revista un escaso número de reportajes enviados por su corresponsal: “*ARMANDO CALVO EN MÉJICO*” o “*PRIMER PLANO EN MÉJICO*”. Será a partir del número siguiente –el 353- cuando el apartado *Aquí Méjico* comienza a escribirse con regularidad, pasando entonces a formar parte de una sección más amplia que la revista llama *CINE MUNDIAL*. A partir de este momento y hasta finalizar el año 1949, las últimas noticias de la cinematografía mexicana serán recogidas en este apartado prácticamente en la totalidad de los números de *Primer Plano* en su sección de *CINE MUNDIAL*:

- *AQUÍ MÉJICO: Cesáreo González contratará a María Félix y a Mario Moreno para trabajar en España* (número 352 de 13 de Julio de 1947).

¹⁷ El mismo proceder mantuvo para con la cinematografía argentina. “*AQUÍ, BUENOS AIRES: UN FILM ARGENTINO LLAMADO A TENER GRAN REPERCUSIÓN MUNDIAL*” en su número 349 de 22 de junio de 1947 es un claro ejemplo de ello.

¹⁸ GARCÍA FIGAR, “*Historia de un gran amor*”, en *Primer Plano*, número 276 de 3 de Febrero de 1946



- *AQUÍ MÉJICO: Una nueva película de Jorge Negrete* (número 381 de 1 de Febrero de 1948).
- *AQUÍ MÉJICO: ¿Armando Calvo e Imperio Argentina en una película mejicana?* (número 383 de 15 de febrero de 1948).
- *AQUÍ MÉJICO: María Félix y Jorge Negrete* (número 384 de 22 de febrero de 1948).
- *AQUÍ MÉJICO: nueva película de Gloria Marín* (número 385 de 29 de Febrero de 1948).
- *AQUÍ MÉJICO: noticias de principio de año* (número 430 de 16 de enero de 1949).

Si el fin de la II Guerra Mundial había marcado un punto de inflexión para el acercamiento entre las relaciones diplomáticas hispano-mexicanas, el cine fue uno de los medios que, según nuestra hipótesis, más se potenciaron para intentar el restablecimiento de las mismas y para dar una apariencia de cordialidad. Como venimos diciendo el seguimiento de los astros mexicanos en nuestro país centró el interés de publicaciones periodísticas, hecho que dio lugar a graves controversias cuando algunos actores bordeaban de manera peligrosa el terreno de lo político. En 1946 tenían lugar los momentos de mayor tensión. Armando y Juan Calvo habían marchado a la capital mejicana en noviembre de 1945 ambos contratados por la productora del mexicano don Olallo Rubio, gerente de Hispano-Mexicana Films. Su partida suscitó un interés superlativo por parte de la revista, pues Armando Calvo se convertía en la primera estrella de la pantalla española en abandonar su patria para convertirse en el galán de bellas actrices mexicanas:

Armando ha despertado en los círculos cinematográficos mejicanos gran expectación e interés. Sus películas 'El escándalo' y 'Espronceda' se han visto ya en proyecciones privadas [...] Juan y Armando Calvo son, sin duda, dos de nuestros más firmes valores artísticos. Ellos rompen la marcha, al ser los primeros artistas españoles que van a Méjico contratados desde España



[...] El propio Armando Calvo me informa de todo con detalle [...] sabe que es el primer artista español por el que se interesa el cine mejicano y que es preciso dejar allí en buen lugar a la cinematografía española¹⁹.

Su llegada a Méjico fue seguida igualmente con precisión por la revista. En su número 280 *Primer Plano* escribía lo siguiente:

Mucho se ha venido hablando en estos últimos días de la enorme importancia que tiene establecer fuertes lazos entre la industria cinematográfica mejicana y la española. Los productores mejicanos se han dado perfecta cuenta de que para que la industria cinematográfica hablada en español pueda subsistir, debe estar perfectamente unida a la Madre Patria, para así poder conseguir el predominio que la industria cinematográfica mejicana tiene actualmente en el mercado de Hispanoamérica [...] el primer paso, dado ya en forma segura y definitiva, ha sido la contratación del gran actor español Armando Calvo y de su padre, don Juan Calvo. De cómo han sido recibidos estos artistas a su llegada a Méjico no hay más que hojear la Prensa mejicana llegada a España en los últimos días [...] Armando Calvo se ha convertido en la figura más popular entre los muchos y populares artistas del cine mejicano²⁰.

Una vez instalado en México, el actor también se convertía en un potente interlocutor e intermediador para el Régimen franquista, pudiendo informar desde la capital mejicana de todo lo acontecido allá en el terreno ideológico, así como de las opiniones del gobierno mexicano sobre la nueva política del Estado español; intentando, a su vez, establecer nuevos vínculos que propiciaran ese ansiado restablecimiento de las relaciones diplomáticas oficiales entre ambos países. Por ello, los responsables de *Primer Plano* se hicieron eco de todas las actividades del actor español en México, país donde los periodistas también se percataban de la especial coyuntura por la que

¹⁹ GARCÍA, PÍO, “Positivo sin revelar: ARMANDO CALVO SE VA A MÉJICO”. Número 259 de 30 de septiembre de 1945.

²⁰ ARMANDO CALVO EN MÉJICO, número 280 de 24 de febrero de 1946.



pasaban las relaciones políticas hispano-mexicanas; especulando en ocasiones sobre la ideología de los artistas:

Un sector de la Prensa azteca ha tomado esto muy en serio, y, en vez de enjuiciar a nuestro galán en sentido artístico, lo hace con presunciones políticas, acusando a Armando Calvo de fascista y otras cosas por el estilo. Y apoyados en estas falsedades, rompen lanzas –o plumas- negándole el derecho a trabajar en aquellos Estudios [...] Nosotros diríamos [...] que el propósito de colaboración e intercambio comercial y artístico cinematográfico entre los dos países no ha partido de nosotros, sino del cine azteca, y que si bien nos hemos manifestado siempre partidarios y amigos de esa colaboración, creemos que no es el camino a seguir el que han emprendido esos periodistas mejicanos [...] Que a España llegan más películas mejicanas –que gozan de las consideración cinematográfica que merecen- que españolas a Méjico, y que la tirantez iniciada por los periodistas allí perjudicaría más a su cine que al nuestro²¹

En el número siguiente *Primer Plano* vuelve a escribir sobre el tema aportando nuevos datos que explican el porqué de las tensiones políticas desatadas:

-eco de los rojos españoles que allí residen y desprestigiados en el sentir del auténtico pueblo mejicano- nos complacemos hoy en ampliar el tema para aclarar las cosas y que todo quede, en honor a la verdad, en el lugar que le corresponde [...] Hemos leído una carta que se ha publicado en la Prensa azteca, firmada por don Raúl de Anda, como presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, que, en nombre de la entidad que preside, declara que la actuación y presencia de Armando Calvo en Méjico es considerada como muy beneficiosa para la industria cinematográfica mejicana y para el propósito de una relación cordial y amistosa con la española. Y luego refiriéndose a los rojos españoles que allí residen, el

²¹ En *Primer Plano*, COLUMNA “UNA FOTO, UNA NOTICIA”. Número 296 de 16 de junio de 1946.



*señor Anda agrega: 'Hay que orientar la opinión pública hacia un sano juicio que facilite las relaciones espirituales de nuestros pueblos, que están, qué duda cabe, muy por encima de intereses políticos extraños, que abusan de la benévola hospitalidad que nuestras autoridades y nuestro pueblo les ha otorgado'*²².

Mientras tanto, en España también sucedía lo mismo. Los vínculos e intercambios culturales con México se utilizaron como vehículo para tantee los posicionamientos políticos del momento e intentar reorientar el estado de sus relaciones diplomáticas. Por esta razón, la ideología de un artista o sus declaraciones o bien se convertían en un pretexto para que algunas publicaciones –especializadas y generalistas– sacaran a relucir conflictos de carácter político; o bien para acallar ciertos malentendidos. Lo sucedido en México con Armando Calvo se repetía en nuestro país con los artistas Mario Moreno y Jorge Negrete. El primero, descubierto por algunos admiradores en la Avenida José Antonio, hacía las siguientes declaraciones: *“estoy seguro de que México es el país que más ama a España y les aseguro que aquellos que andan por allí murmurando contra España, hacen reír más que yo”*²³.

Por esos días un periodista del diario español *Excélsior* reseñaba lo siguiente:

Sería una cosa buena que esos mexicanos que nos quieren vieran todo esto. Un cómico (Cantinflas) del país que por no devolver su oro a España no reconoció a su gobierno nunca, y que ha sido cobijo de tráfugas y otras cosas menos inconvenientes, y que ha pretendido hacernos daño en cuentas reuniones tuvo la Organización de Naciones Unidas, es hasta tal punto querido, que transforma la fisionomía de nuestra vía principal [...] Claro que México no

²² En Primer Plano, COLUMNA “UNA FOTO, UNA NOTICIA”. Número 297 de 23 de junio de 1946.

²³ En *Excélsior*, 5 de Octubre de 1946. Página 1 a 7.



*es sólo unos cuantos mexicanos, pero, ¡qué bondadosa, qué buena, que hidalga es España!*²⁴

De la misma manera, la primera pregunta que el redactor de *Primer Plano* hacía a Jorge Negrete a su llegada a España en 1948 rezaba así: “¿Quiere usted decirnos, señor Negrete, qué hay de cierto en esas declaraciones que se le atribuyen a usted y que resultan poco gratas para España? Negrete contestaba que en su país la libertad de prensa permitía a los periodistas atribuir declaraciones falsas a cualquier personaje público. Pero en su segunda pregunta Pío García insiste: “¿Por qué no intento usted desmentir esas falsedades?” A lo que contestaba con un rotundo: “porque no me lo habrían publicado”. La entrevista continúa así: “¿Cuáles han sido sus relaciones con los artistas españoles que han ido a Méjico? Negrete contestaba: “Cuando llegó Armando Calvo, gente española refugiada en Méjico le acusó de grandes crímenes en relación con la guerra civil de España²⁵.”

Parece que la ideología y la política afectaron directamente al curso de estas relaciones cinematográficas hispano-mexicanas y elementos como el elenco artístico con sus declaraciones y actuaciones determinaron en gran medida el cauce de estas relaciones. Podemos suponer también cómo en el momento de máxima tensión y castigo para España -su aislamiento en el nuevo orden político nacional- la actuación de la propaganda buscó en todo momento limpiar el nombre de nuestro país fuera de sus fronteras.

Lo que hemos intentado reflejar en este apartado es un breve resumen de los derroteros que el cine mexicano siguió durante la década de los cuarenta en la revista *Primer Plano*. Una década en la que España entendió, influida por totalitarismos europeos, que el cinematógrafo era el medio más poderoso para la difusión de propaganda y de valores:

Los dos países (Alemania e Italia) que son en aquel momento el modelo del Estado franquista, los cuales han sabido comprender la función educativa y

²⁴ ARMINIAN, *Excélsior* 8 de Octubre de 1946. Página 1

²⁵ GARCÍA, Pío en *Primer Plano*. Número 399 de 6 de junio de 1948.



propagandística del cine y se han preocupado de encauzar ideológicamente su producción. España [...] está siguiendo el ejemplo de estos dos países y llevando a cabo una fuerte intervención sobre la producción cinematográfica. [Pérez Bowie, 2004:42].

A pesar de que las relaciones cinematográficas entre España y México existieron desde los inicios, sobre todo en el terreno de la exhibición, también es cierto que el fin de la Guerra Civil Española significó un punto y aparte en el curso que estos vínculos. Los años cuarenta en España marcan una nueva forma de entender el arte cinematográfico. Parece, según lo que hemos visto, que en España se buscaba la regeneración del mismo mediante la introducción de lo histórico y lo castizo, pero el aspecto económico también estuvo presente en un momento en el que se consideraba perjudicial la enorme cantidad de cintas hollywoodienses que se exhibían en nuestro país. Para oponer resistencia a la omnipresencia de la industria norteamericana, la iniciativa de ambas industrias cinematográficas –española y mexicana- fue buscar acuerdos para intentar granjearse el favor de los mercados de habla hispana.

Las relaciones entre la industria cinematográfica mexicana y española en los años cuarenta a través de *Primer Plano*.

Para dar cobertura y precisión a lo expuesto en nuestra investigación en el estudio de caso concreto sobre las publicaciones en *Primer Plano* analizaremos a continuación brevemente cómo se desarrollaron concretamente las relaciones entre ambos países en el terreno de la producción, distribución y exhibición cinematográficas durante el periodo que nos interesa. Para nosotros, está claro que el interés español por afianzar estas relaciones, no fue sólo económico; sino que también estuvo orientado a conseguir el reconocimiento político que tantos otros países le negaban en aquel momento.

El inicio de la II Guerra Mundial modificó temporalmente el mercado cinematográfico mundial, hecho que como venimos remarcando aquí propició cambios en el curso de las relaciones cinematográficas entre España y Méjico.



Los años del conflicto mundial coinciden en el tiempo con lo que se ha venido a llamar época de oro del cine mexicano, pero que en palabras de Manuel González Casanova se trataría de una afirmación no del todo acertada.

...a menos que por época de oro se entienda aquella en la que más dinero produjo nuestro cine [...] pero bien sabemos que no es así, que se refiere es a la calidad artística de las películas que se hicieron por esos días y, sobre todo al auge de la producción” [...] El caso es que en 1939 sólo se hicieron treinta y seis cintas, y en 1940 treinta y una; para iniciar un ascenso cada vez más vertiginoso a partir de 1941, cuando se rodaron treinta y ocho películas; para llegar en 1950 a los ciento veintiséis largometrajes. Cúspide de una producción que a partir del año siguiente comenzaría a caer [González Casanova, 2001: 345].

Este espectacular crecimiento en el número de producciones mexicanas se vio claramente favorecido por el contexto de la II Guerra Mundial. La disminución de la producción de Hollywood desahogó la presión de distribuidores y exhibidores norteamericanos en México que hasta ese momento venía controlando casi en su totalidad el empresario norteamericano William Jenkins, pudiéndose así exhibir mayor cantidad de largometrajes mexicanos. Económicamente la industria cinematográfica mexicana también se vio beneficiada por acuerdos políticos con su vecino yanqui [García Riera, 1998: 100]. No es de extrañar que el gobierno mexicano encabezado por Ávila Camacho negociara el precio de compra de película virgen a este país, como condición para su apoyo bélico en la II Guerra Mundial si tenemos en cuenta que para 1943, la exportación de cine a toda Latinoamérica y a España ya se había convertido en la segunda industria –por detrás del petróleo- en reunir mayor cantidad de divisas para el país. Pero a Argentina –su potencial competidor- los EEUU habían restringido la venta de celuloide – tan valioso en tiempos de guerra- a sabiendas de la simpatía del presidente Juan Domingo Perón con las potencias del Eje [González Casanova 2001: 353].



Igualmente México se había beneficiado de la incorporación tanto de artistas y técnicos cinematográficos españoles –tras su exilio por la Guerra Civil- como de miles de refugiados europeos que también intentaban incorporarse a la creciente industria del país que ya hacia 1945 comenzaba a cerrar las puertas de su STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). En palabras de González Casanova

...la guerra también favoreció el saqueo de obras literarias, adaptadas al cine durante los años cuarenta, aprovechando que no había quién demandara los derechos de autor [...] el auge que generó la guerra llegó a extremos verdaderamente inconmensurables. Pronto, ante la falta de material para sus salas, los exhibidores, deseosos de garantizarse el estreno de nuevas películas, empezaron a enviar dinero por adelantado, dando origen a toda una cadena de vicios de producción [...] la situación llegó a ser tal que, con los ‘adelantos’ que enviaban sólo los principales exhibidores de Colombia y Venezuela, el productor mexicano hacía la película y obtenía unidades [González Casanova, 2001: 354]

La guerra finalizó, Hollywood fue recuperando sus niveles de producción y la presión de los distribuidores por colocar sus cintas en sus mercados naturales fue aumentando. El peso mexicano sufrió continuadas devaluaciones por los estragos económicos que en EEUU había originado el conflicto, mientras el precio de las entradas permanecía inmóvil. Hacia 1946, Norteamérica había recuperado el control de las salas de exhibición más importantes de México y el mercado cinematográfico de toda Hispanoamérica se encontraba ya saturado por el género de la comedia ranchera que –desde el estreno en 1938 de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)- tantos beneficios económicos había reportado al cine mexicano gracias a los éxitos de este género en taquilla. Si el ascenso de la producción de largometrajes siguió creciendo hasta iniciarse la década de los cincuenta fue en gran medida por el apoyo que la industria recibió por parte del gobierno mexicano. De tal manera que los “adelantos” de la iniciativa privada fueron



sustituyéndose durante el segundo lustro por las ayudas recibidas a través del Banco Nacional Cinematográfico que se había creado en 1942 [Minguet, 2001: 354 y 360].

Pero esta no fue la única medida tomada por el Gobierno, ya que en 1943 el presidente Ávila Camacho había decretado la prohibición de doblar al castellano películas extranjeras para favorecer el consumo de films nacionales, hecho que tampoco pudo evitar que para 1950 las cintas nacionales quedaran relegadas a salas de barrio, donde el analfabetismo de la población jugaba un papel importante impidiendo el consumo de cine hablado en inglés caracterizado por unos subtítulos difíciles de leer [González Casanova, 2001:357].

De otro lado, tenemos la industria cinematográfica española que para 1940 intentaba recuperarse de los estragos que en ella había causado el conflicto civil y que se esforzaba por construir un verdadero y auténtico cine nacional. El proteccionismo y la censura fueron las bases principales para el control del cine español durante la década de los cuarenta.

De un lado estipuló una serie de enmarañadas ayudas económicas que eran manejadas por militares, curas, sindicalistas verticales y funcionarios, que facilitaron el mercado negro y la corrupción. La base del sistema económico consistía en que las películas españolas fueran las que generaban las licencias de doblaje necesarias para la importación de películas extranjeras. Puesto que el doblaje era obligatorio desde 1941, ninguna película extranjera podía proyectarse en nuestro país si no era a cambio de la producción de películas nacionales. Ello ni siquiera obligaba a estrenar la película española de referencia, con lo que la calidad media del cine español alcanzó las cotas más bajas de su historia. Y tanto fue así que esas normas fueron modificadas casi de inmediato para que sólo las películas de cierta calidad obtuvieran las ansiadas licencias de doblaje, dado que el abuso en la producción de malas películas o sin ningún interés para el público abundaron de forma escandalosa .[Galán, 1997 : 114-115]



Además, se estableció uno de los más fuertes sistemas de censura para controlar los guiones originales, las copias definitivas, la crítica de cine, la prensa y la publicidad.

Tras estas breves apreciaciones generales sobre cada cinematografía, encuadradas cada una en su particular contexto, pasamos a analizar el alcance que el cine mexicano a través de títulos concretos tuvo en nuestras fronteras. Para ello, prestaremos atención por un lado, a los datos aportados por las fichas técnicas de las cintas estrenadas en la capital madrileña, así como en la información que en *Primer Plano* se publicó acerca de los intercambios y acuerdos entre ambas cinematografías, la crítica y las inserciones publicitarias.

Producción, distribución y exhibición 1940-1944.

Según la información recogida en *Primer Plano* en el periodo comprendido entre junio de 1940 y noviembre de 1944 se exhiben en nuestro país un total de 16 películas mexicanas. Una exhibición que cómo veremos siguió un patrón irregular, pues tres son los títulos que se estrenan en la capital española en 1940: *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1938), *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936) y *El crimen del expreso* (Manuel Noriega, 1939).

En 1941 son cinco las cintas mexicanas que conoce nuestro público “*La Zandunga*” (Fernando de Fuentes, 1938), *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), *Jalisco nunca pierde* (Chano Ureta, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937) y *Allá en el Trópico* (Fernando de Fuentes, 1938). En 1942 la exhibición vuelve a decaer con solo tres cintas mexicanas en nuestras pantallas: *La Bestia Negra* (Gabriel Soria, 1939), *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1942) y *El muerto murió* (Alejandro Galindo, 1939). La misma cantidad de films se exhiben en 1943: *Huapango* (Bustillo Oro, 1942), *Pobre Diablo* (José Benavides, 1940) y *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1939). Y ya en 1944 la cifra desciende dos: “*Los tres mosqueteros*” (Miguel Delgado, 1942) y *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940). De las



fichas técnicas de esta lista de films estrenados en Madrid llaman la atención varios aspectos:

1. Para empezar todas las películas de este periodo fueron distribuidas por el empresario mexicano con residencia en España, Antonio Soria, a través de su compañía Rey Soria Films²⁶.

2. En segundo lugar llama la atención el retraso con el que se producían en nuestro país la distribución de estas películas. Si nos fijamos en las variaciones entre las fechas de producción y las de estrenos, podemos observar que hay desfases temporales de hasta cuatro años. Resulta raro que Antonio Soria, sabido el éxito en taquilla obtenido por algunas de estas cintas en los países latinoamericanos y siendo hermano de uno de los directores mexicanos más importantes del momento (Gabriel Soria) tardara tanto tiempo en traer estas cintas a España. Dos razones dan la explicación a este hecho. La primera podría deberse a las interrupciones en las comunicaciones durante la II Guerra Mundial, algo que tampoco es del todo coherente si tenemos en cuenta que ni México, ni España sufrieron enfrentamientos en sus territorios, ni participaron en el conflicto de manera oficial –México intervino declarando su apoyo oficial a los EEUU de América en 1943. La segunda la encontramos dentro de las páginas de *Primer Plano*: la censura cinematográfica española y las normas de importación.

En el nº 13 de Enero de 1941 en una entrevista realizada por Pío García al reverendo Peyró –consejero de la Junta Superior de Censura Cinematográfica- aparecen reflejados los siguientes datos: 1500 cintas

²⁶ Antonio Soria habría iniciado su aventura como distribuidor en nuestro país animado por los éxitos de taquilla que hacia 1938 obtuvieron en Latinoamérica las cintas *Allá en el Rancho Grande* y *¡Ora Ponciano!* –film dirigido por su hermano Gabriel-. La apuesta de Antonio Soria por este género cinematográfico –la comedia ranchera- en nuestro país ya se hace ya visible en el primer número de la revista *Primer Plano*, donde aparece una inserción publicitaria sobre el estreno de *¡Ora Ponciano!* que dice lo siguiente: “*la única película cuyo éxito ha superado en todo el mundo al de Allá en el Rancho Grande –coplas satíricas, melodías de dulce sentimiento, luchas pasiones, virtudes sobre el fondo pintoresco y romántico del México tradicional-*”.



censuradas durante los dos primeros años de actividad de la junta y 6000 largometrajes pendientes de censurar.

Para entonces *Primer Plano* ya hacía pública en sus páginas información acerca de:

las películas censuradas en la última semana: del 27 de Enero al 2 de Febrero [1941] 'La mujer del puerto' suspendida; 'La bestia negra' -casa Rey Soria Film.-nacionalidad mejicana; 'Bajo el cielo de Méjico'. Mejicana. (Rey Soria Films) y del 15 al 20 [septiembre] 'Allá en el Trópico'.-Mexicana (Rey Soria Films).

Además encontramos las nuevas normas de importación que aparecen reflejadas en la primera página de *Primer Plano* en su nº 57 de 16 de noviembre de 1941:

Reproducimos las nuevas medidas que rigen para la importación de películas: 1º la importación de películas se concederá, única y exclusivamente, a aquellas entidades o personas que, de ahora en adelante, produzcan o se comprometan a producir, de una manera formal y con absoluta garantía, películas íntegramente nacionales y DE UNA CATEGORÍA DECOROSA [...] y de un coste no inferior a 750.000 pesetas cada una [...] podrán autorizarse de tres a cinco películas extranjeras por cada producción nacional.

Estos datos sustentan la hipótesis de que entre 1941 y 1944 la mayoría de films mexicanos estrenados en España formaron parte de la lista de los 6000 largometrajes pendientes de censurar, pues durante este periodo y de manera irregular la revista siguió publicando información acerca de las películas censuradas en nuestro país. Una larga lista en la que siguen apareciendo cintas mexicanas: "*Amapola del camino*", "*Ahí está el detalle*" (autorizada a mayores) o "*La virgen morena*" y "*Mala hierba*" (prohibidas). De las 16 películas estrenadas en nuestro país en este periodo sólo dos largometrajes son producidos en México con fecha posterior a la entrada en vigor del nuevo reglamento para la importación (1941): "*Al son de la marimba*"



(1942) estrenada en España el mismo año de su producción y “*Los tres mosqueteros*” (1942) que se exhibió en Madrid en 1944. Así que teniendo en cuenta todo lo reflejado aquí es muy posible que la empresa distribuidora *Rey Soria Films* importara estas películas una vez se habían tirado en México las copias. El resto de títulos se corresponde pues con la larga lista de cintas pendientes de censurar en nuestro país. Esto explicaría el desfase de hasta cuatro años entre la fecha de producción de un film mexicano y su estreno en España.

Para 1944, y una vez plenamente instauradas las nuevas medidas para obtener permisos de importación, la revista nos aporta nuevos datos acerca de las actividades cinematográficas de la empresa mexicana *Rey Soria Films*. Gracias a una nueva inserción publicitaria de *Primer Plano* de su número 168 fechado el día 2 de enero de este año observamos que el empresario mexicano, no sólo distribuye ahora películas mexicanas, sino que también apuesta por lotes en los que como él dice “hay de todo”: “*Huapango*” y “*Pobre diablo*” (mexicanas); “*Ropa blanca*”, “*Aniki Bobo*” y “*Hechizo del imperio*” (portuguesas). Como vemos Antonio Soria amplía su mercado de distribución cinematográfica en nuestro país acudiendo a films del país vecino. Pero además, en junio de este mismo año *Primer Plano* se hace eco de una nueva producción nacional que esta vez estará en manos de la exitosa empresa mexicana *Rey Soria Films*: “*Lecciones de buen amor*” (Rafael Gil, 1944). La coyuntura del mercado cinematográfico en España, así como las restricciones en la producción, en la distribución y en la obtención de permisos de importación obligaron finalmente al empresario mexicano a establecerse en España también como productor. Como ya vimos a partir de 1941 se impuso en nuestro país la condición de producir cintas nacionales para obtener permisos de importación, hecho que, sumado a los extensos periodos de tiempo que una película podía permanecer en manos de los organismos censores -desde su importación hasta su proyección en los cines-, retrasaba la rentabilización en



taquilla de las inversiones iniciales aportadas por los distribuidores para su adquisición.

Esta es la razón principal por la que seguramente la empresa de distribución mexicana se vio condicionada a ampliar su mercado de importación y a iniciarse en la producción de películas españolas. Y aunque producir para importar fuera la condición indispensable para el empresario también es cierto que las películas nacionales tenían prioridad en la obtención de permisos para su exhibición (censura) y por tanto la rentabilidad de las mismas surtía efecto de una manera más rápida. "*Lecciones de buen amor*" se convierte en la primera película española cuyos costes fueron asumidos íntegramente por una compañía mexicana.

La censura la calificó de "tolerada a menores" y el film tuvo notable éxito en taquilla pues sabemos que al menos permaneció cuatro semanas exhibiéndose en el Palacio de la Música, uno de los más importantes cines de la entonces Av. José Antonio Primo de Rivera, hoy Gran Vía²⁷.

Interesantes son también en este sentido los datos recogidos en *Primer Plano* sobre los lugares de exhibición de las 16 películas mexicanas de las que venimos hablando en este apartado y en este periodo. No disponemos de los datos suficientes para señalar el lugar donde se exhibieron las tres películas mexicanas en 1940 "*Allá en el Rancho Grande*", "*¡Ora Ponciano!*" y "*El crimen del expreso*". Pero de las 13 restantes sí. En el cine Imperial se exhibieron 6: "*La Zandunga*", "*Mientras México duerme*", "*Bajo el cielo de Méjico*" y "*Allá en el Trópico*" en 1941; y además, "*La bestia negra*" y "*El muerto murió*" en 1942. Muy de cerca le sigue el Palacio de la Prensa –con una película mexicana menos–: "*Jalisco nunca pierde*" en 1941, "*Al son de la marimba*" en 1942, "*Huapango*" y "*Pobre diablo*" el año siguiente; y finalmente "*Los tres*

²⁷ "Continuando con su marcha arrolladora '*Lecciones de buen amor*' entra en su cuarta semana de éxito clamoroso" publicidad en *Primer Plano* número 193 de 25 de junio de 1944. El espectador X en "Ante, con, de, para, en, por, sobre EL CINE": *Lecciones de buen amor suma 143 días en cartel en 20 locales en revista Cámara* número 50 de 15 de febrero de 1945



mosqueteros" en 1944. En el Bellas Artes se exhibió *"Viviré otra vez"* (1943) y en el Palace Cinema *"Ahí está el detalle"* (1944). Con mayores o menores dimensiones y precios, lo cierto es que todas estas salas se sitúan dentro del que en ese momento era el circuito principal de estrenos cinematográficos de nuestro país, la Gran Vía madrileña. No quedando, ninguna de estas cintas, relegadas al estreno en salas de barrio, donde entonces era común el reestreno de las mismas una vez se producía la caída en taquilla de la película en cuestión en las principales salas de exhibición madrileña. Entonces existía en nuestro país una clara división económica de los públicos, y consecuentemente de los circuitos de exhibición. Este hecho lo recogía *Primer Plano*:

*El público de los llamados cine de estreno no es el público de Madrid, refiriéndonos, naturalmente, al espectador de localidades caras [...] está archisaturado de la producción extranjera, y en tanto en su vida privada como en el papel de espectador, procura pensar y obrar como lo hacen en Hollywood [...] aquello es bueno porque les enseñalo que no han visto [...] lo que nosotros somos y todos entendemos es demasiado vulgar para el espectador de la Avenida José Antonio [...] el auténtico público de Madrid es el público llamado de cine de barriada*²⁸.

En esta entrevista realizada por Ubaldo Pazos, Julio Sacristán se queja de la escasa atención que las producciones nacionales tienen entre el público de la Gran Vía. Producciones que quedan relegadas a la exhibición en barriadas, con asientos más baratos. Mientras que el espectador de los cines de estreno prefiere las producciones extranjeras. Lo cierto es que en realidad es sólo la cuestión económica la que diferencia a ambos públicos y no una cuestión sobre gustos. Las producciones hollywoodienses –después de su

²⁸ PAZOS, Ubaldo "Cara al público de cine", entrevista a Julio Sacristán presentado por el mismo como "un activista cinematográfico con posición valiosísima para aportar percepciones genéricas sobre el enigma indescifrable de ese público". Nº 124 de 28 de Febrero de 1943.



reestreno- pasaban a exhibirse de nuevo en los cines de barriada con la misma afluencia de público.

En el caso del cine mexicano, su éxito de taquilla quedó demostrado en ambos circuitos de proyección. Los ejemplos más notables van de la mano de las cintas "*Los tres mosqueteros*" (estrenada en el Palacio de la Prensa 3/9/1944) y "*Ahí está el detalle*" (en el Cinema Palace 20/11/1944); ambas protagonizadas por el mexicano *Mario Moreno* (*Cantinflas*). Para ello acudimos a los datos publicados por la también madrileña revista de cine *Cámara*, publicación que por esta época elaboraba en el interior de sus páginas un resumen sobre las cintas que contaban con mayor permanencia en los locales de exhibición madrileños. Y en este sentido, el alcance de estas dos cintas mexicanas de *Cantinflas* no pasan, ni mucho menos, desapercibidos. Según *Cámara* al iniciarse 1945 "*Los tres mosqueteros*" había alcanzado los cien días de permanencia en locales de la Gran Vía. En su nº 72 de 15 de enero de 1946, la revista publicaba que "*Los tres mosqueteros*" había alcanzado los 271 días de proyección en 31 locales diferentes, permaneciendo continuamente en cartel a lo largo de 15 meses. Para establecer una comparativa queremos mostrar también información recogida en la misma página de *Cámara* acerca de otros films de producción extranjera: "*Cumbres borrascosas*" (USA, William Wyler, 1939) sumó en cartel 304 días en 25 locales. Superando sólo en 33 días al film mexicano y obteniendo una menor difusión territorial, al menos en cuanto al número de locales. Igualmente el film "*Los tres mosqueteros*" superaba en permanencia y lugares de exhibición a la rescatada "*La quimera del oro*" (1925) de Chaplin. Además debemos tener en cuenta que sólo pasaron dos meses entre el estreno de "*Los tres mosqueteros*" y el de "*Ahí está el detalle*" que sumó –hasta donde sabemos- 147 días de exhibición. Pero vayamos un poco más allá en el tiempo porque el 29 de enero en el Gran Vía se estrenaba otra película de *Cantinflas* "*Ni sangre, ni arena*" que permanecerá exhibiéndose en dicho local hasta el 25 de febrero del mismo año y superará al film de Hitchcock "*La sombra de una duda*" (Alfred Hitchcock, 1943), que



estrenada el mismo día permanecerá en cartel del Avenida hasta el 18 de Febrero. Creo que estos datos son suficientes para hacernos una idea de la relevancia que el cine mexicano tuvo durante la década de los 40 en nuestro país. Resumiendo, estas tres películas mexicanas sumaron en cartel ininterrumpidamente cerca de 450 días de exhibición, superando a films tan relevantes como "*Cumbres borrascosas*", "*La quimera del oro*" o "*La sombra de una duda*". No es de extrañar entonces, que para 1945 *Rey Soria Films* a través de un emplazamiento publicitario en *Primer Plano* presagiara "volcar sobre su taquilla el cuerno de la abundancia del brazo de Cantinflas"²⁹.

Durante este lustro los actores mexicanos con mayor número de interpretaciones en la cartelera de cine española fueron Arturo de Córdova con tres films: "*La Zandunga*", "*Mientras Méjico duerme*" y "*La bestia negra*". Detrás del cual siguen empatados Tito Guizar y Pedro Armendáriz con dos films cada uno. "*Allá en el Rancho grande*", 17 semanas en la cartelera del cine Imperial, y "*Allá en el Trópico*" son las cintas del primero y, "*Jalisco nunca pierde*" junto con "*Pobre diablo*", las de Armendáriz. Pero sin duda, habría que mencionar a otro nivel al actor Mario Moreno que, si bien protagonizó también dos films, su permanencia continuada en nuestras pantallas en 1944; lo elevan al puesto número en lo que a cuota de pantalla se refiere. Entre las actrices no hubo predominio destacado de ninguna. El público español conoció en este lustro a actrices mexicanas como Esther Fernández, Adriana Lamar, Gloria Marín o Sofía Álvarez; siendo esta última la artista con mayor proyección durante este periodo pues se configura como coprotagonista en los dos films de *Cantinflas*: "*Los tres mosqueteros*" y "*Ahí está el detalle*".

Producción, distribución y exhibición de cine mexicano en España 1945-1949.

Hacia el final de la II Guerra Mundial los distribuidores norteamericanos comienzan a recuperar territorios de exhibición con el empuje que los caracteriza, regulando a su vez la exportación de película virgen y de recursos

²⁹ En *Primer Plano*, número 263 de 28 de octubre de 1945.



técnicos. Estos hechos afectaron de lleno a la cinematografía mexicana que ya mostraba los síntomas de una grave crisis interna. Según Julia Tuñón, "el cine mexicano sufría una serie de problemas que nos permiten hablar de una crisis endémica, que atravesaba todas sus áreas y que se agudizó en la segunda mitad de los años cuarenta, al reanudar Hollywood su producción y suspender los apoyos" [Tuñón, 2011 : 123-124].

Por su parte, España se encuentra políticamente aislada en el plano internacional y bajo un régimen de autarquía que afectó de lleno al terreno cinematográfico. Este aislamiento desató una serie de graves problemas en el seno de nuestra industria cinematográfica: el cine nacional se utilizó como medio de propaganda de los valores del nuevo régimen de cara al interior y las políticas de importación de films extranjeros siguieron endureciéndose. Para fomentar la industria cinematográfica llevó a cabo una serie de medidas poco acertadas. Dejando a un lado el terreno de la censura técnica e idiomática, económicamente la concesión de permisos de importación quedó relegada a aquellos productores que más dinero invirtieran en largometrajes nacionales. Por otro lado, era necesaria la importación de película virgen desde Norteamérica, lo cual propició que las películas de Hollywood ganaran aún más cuota de pantalla en nuestro país [Tuñón, 2011:125], pues las producciones europeas se encuentran en este momento también paralizadas. *"Había entonces un conflicto entre los requisitos del negocio y el mundo de las ideas, porque las cintas españolas exaltaban como valores morales la familia, la religión, el honor y el nacionalismo, mientras que las de Hollywood amenazaban esos valores al fomentar la avidez materialista por el dinero"* [Tuñón, 2011: 126].

Todo este contexto elevó a una categoría de necesidad los primeros acercamientos que entre la cinematografía mexicana y la española se habían producido en el primer lustro de estos años cuarenta. El periodo comprendido entre 1945 y 1949, supone para el cine azteca un verdadero crecimiento en el interior de nuestro país. España es consciente del potencial del cine mexicano



y de los beneficios económicos que pueden generarse para su cine mediante la construcción de un mercado fílmico único de habla hispana. México – demostrado ya en nuestro país el éxito de su cine entre nuestro público- quiso, por otra parte; recuperar la presencia en pantalla que su cine había perdido en el interior, al recuperar Hollywood su potencial inicial. Y para ello, centró sus esfuerzos por la distribución y exhibición de largometrajes en todo territorio de habla española.

El 15 de diciembre de 1944 y como vicepresidente de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, G. Arias Salgado decía lo siguiente:

El artículo 13 de la Orden de esta Vicesecretaría de fecha de 23 de noviembre de 1942 [...] sobre películas en versión original o directa, ha demostrado la práctica que los importadores de películas extranjeras eluden en muchos casos dicho trámite no obligatorio con graves perjuicios para sus intereses al hacer inversiones en películas que no pueden después ser proyectadas³⁰.

Tras esta observación decretaba en adelante la necesidad de la obtención de un permiso previo de doblaje tanto para las películas que se introduzcan en España de manera temporal o definitiva y "*rechazando cuantas se presenten en versión española directa sin la autorización previa de doblaje*". Para evitar estas restricciones y favorecer los intercambios entre ambas cinematografías, el paso más grande lo da México en nuestro país.

En el periodo comprendido entre enero de 1945 y diciembre de 1949 encontramos la exhibición en nuestro país de 103 cintas mexicanas. Igual que en el lustro anterior el crecimiento en la proyección de largometrajes mexicanos en nuestro país no fue constante. Pero la presencia de la cinematografía azteca en nuestro país se ha elevado y ello nos obliga dividir en años independientes el análisis completo de este lustro. Basándonos en los datos recogidos de la revista *Primer Plano*, el público español vio en el año 1945, 8

³⁰ Reproducido en *Primer Plano* número 225 de 4 de febrero de 1945.



films mexicanos³¹. Volvemos a observar largos espacios temporales entre las fechas de producción de algunos de estos films y su estreno en España: al año 1937 corresponden las realizaciones más antiguas y a 1944 las más recientes. Por otro lado, hay ya un crecimiento notable en cuanto a la exhibición de cintas durante este año si tenemos en cuenta que sólo durante 1945 se exhiben la mitad de películas que las proyectadas entre 1940 y 1944. En 1945 empieza la descentralización de la distribución de cine mexicano en nuestro país, hasta entonces en manos del empresario Antonio Soria y, además comienzan a afianzarse los lazos entre la industria cinematográfica mexicana y la española. Se hace visible la apuesta de las empresas nacionales españolas por un cine de habla hispana y se fomentan las relaciones y vínculos cinematográficos, que en el caso de España y México se siguen sucediendo al margen de unas relaciones diplomáticas oficiales.

El productor y cineasta mexicano Olallo Rubio constituye en marzo de 1945 una compañía de cine que operará a ambos lados del Atlántico. Se trata de *Hispano-Mexicana Films*, creada con el propósito de combatir las restricciones impuestas a la exhibición de cine extranjero en nuestro país y agilizar, así los trámites necesarios para la proyección de películas mexicanas en nuestro país y viceversa. Bajo el título publicitario *Producción y distribución de películas españolas y mexicanas* la nueva empresa se situó en la Gran Vía 66 dejando claro sus intenciones de afianzar los intercambios cinematográficos entre ambos países:

...la relación es comercial y artística; es decir, en Méjico se encargará de dar a conocer a Hispanoamérica las películas españolas que les enviemos de aquí, y nosotros exhibiremos en España y Europa las películas que aquellas productoras realicen. Además añade: la relación artística estriba en producir películas en Méjico con artistas, directores y técnicos españoles, y viceversa.

³¹ "Ni sangre, ni arena" (Alejandro Galindo, 1941), "Jesús de Nazareth" (Jesús Díaz Morales, 1942), "Los hijos de Don Venancio" (Joaquín Pardavé, 1944), "Mi reino por un torero" (Fernando A. Rivero, 1944), "Maravilla del toreo" (Raphael J. Sevilla, 1943), "Amapola del camino" (Bustillo Oro, 1937), "Las cuatro milpas" (Ramón Pereda, 1937), "Felipe Derblay" (Ramón Pereda, 1943) y "El peñón de las ánimas" (Miguel Zacarías, 1942)



En Méjico como en todos los países, los cines se llenan de público según la fama de las figuras estelares que interpretan las películas. A mayor consagración de los artistas, mayores ingresos en taquilla³².

Para entonces el productor ya calculaba que para las películas habladas en castellano, su exhibición en la península suponía el 40 por ciento de sus beneficios totales. El objetivo de *Hispano-Mexicana Films* fue facilitar el trasvase de cintas a uno y otro lado del océano; respectivamente, y constituir un único mercado de habla hispana mediante el intercambio de los artistas más populares en los principales países productores de cine –México, España y Argentina-.

Por otro lado, Santiago Reachí, presidente de la productora mexicana *Posa Films*, visitaba también España en 1945 y abogaba por este intercambio haciendo para *Primer Plano* las siguientes declaraciones: *los países de habla castellana debemos dar expansión a nuestras posibilidades con un intercambio de artistas, técnicos y directores. Es decir, en España pueden hacerse películas españolas con elementos mexicanos; argentinos, etc., y viceversa³³.*

Los primeros efectos de estas manifestaciones aquí expuestas los encontramos durante este mismo año. El actor de cine Armando Calvo, será el primer actor de la década de los 40 en viajar desde España a México con un contrato previo de trabajo. La productora mexicana *Filmex* será la encargada de tramitar las condiciones del contrato en España a través de *Hispano-Mexicana Films*: una duración de seis meses y dos películas. Del mismo modo Antonio Soria ofrecía a la actriz Sara Montiel un contrato para filmar en México,

³² GARCÍA, Pío *Positivo sin revelar: EN MÉXICO SE INTERESAN POR EL CINE ESPAÑOL. Parece segura una próxima colaboración cinematográfica entre ambos países. Con tal motivo, el cinematógrafo mejicano don Olallo Rubio está en Madrid.* Número 232 de 25 de marzo de 1945.

³³ Sin firma: *“ES NECESARIA UNA COLABORACIÓN ENTRE LAS CINEMATOGRAFÍAS HISPANOAMERICANAS SI QUEREMOS SALVARLAS DEL GRAN PELIGRO QUE LAS AMENAZA: como enviado del cine mejicano, don Santiago Reachí hace en Madrid estas gestiones de acercamiento”.* n.º 256 de 9/9/1945.



que, en este caso, se vio obligada a rechazar por compromisos con el productor español Cesáreo González³⁴.

Progresivamente *Hispano-Mexicana Films* va sustituyendo a la empresa *Rey Soria* como principal distribuidor de cine azteca en nuestras fronteras. Ahora, *Rey Soria Films* centrará su tarea más en el terreno de la exhibición y en la distribución de cintas nacionales y americanas. La inversión económica que realiza en España Antonio Soria es bastante elevada. Primeramente inaugura dos nuevas salas de cine: los *Rex* en Madrid y los *Cristina* en Barcelona. Para lo cual asume la distribución de una de las películas españolas llamadas desde su realización a ser un éxito en taquilla. Él mismo declaraba:

*para estos dos locales, es decir, para estrenarla en las dos provincias más importantes de España, he contratado la película 'Bambú', de Imperio Argentina [...]. Las condiciones en que Bambú viene a nuestros cines jamás se han conocido en el concierto de película alguna, significa una verdadera fortuna la suma que tal contrato representa*³⁵.

Con ello, el mercado de la distribución de cine mexicano se va a ir descentralizando paulatinamente a partir de 1945. Por un lado, *Hispano-Mexicana Films* iniciará su actividad en España con la distribución del film "*Los hijos de Don Venancio*", estrenada en el Gran Vía en función de Gran Gala. Mientras que *Rey Soria Films* reduce drásticamente su distribución con sólo dos cintas en 1945: "*Ni Sangre, ni arena*" y "*Amapola en el camino*". Por otro lado, comienzan a incorporarse empresas españolas a las tareas de distribución de cine mexicano: *Filmófono* y *Exclusivas Floralva* con un largometraje cada una: "*Maravilla del Toreo*" y "*El peñón de las ánimas*", respectivamente. A las cuales se une *Ballesteros*, que junto con los mexicanos

³⁴ ARENAS, Alberto "A SARA MONTIEL LE OFRECEN UN CONTRATO PARA MÉJICO" en *Cámara*, nº 68 de 1/11/1945; y GARCÍA, PÍO POSITIVO SIN REVELAR: se dice..." en *Primer Plano*, nº 262 de 21/10/1945

³⁵ DE URBANO, Rafael *El cine español evoca con 'Bambú' la nostalgia cubana* en *Primer Plano*, nº 259 de 30/9/1945.



Pereda distribuyen las dos últimas cintas: "*Las cuatro milpas*" y "*Felipe Derblay*".

El interés, tanto de empresarios mexicanos como de españoles, por distribuir cine mexicano en nuestro país responde principalmente a una cuestión económica: para 1947 un permiso de importación podía alcanzar la cifra de 250.000 pesetas. Si tenemos en cuenta que las autoridades quisieron restringir la entrada de cintas norteamericanas entenderemos que, las cintas mexicanas y argentinas se beneficiaron de las cuotas más bajas, de manera que por una norteamericana se podrían llegar a importar hasta cuatro o cinco latinoamericanas. Además, hay que añadir el amplio mercado de la exhibición española- el más grande de habla hispana con 3.400 salas con un aforo total de 1.850.000 espectadores- y el favor del público español hacia los temas de las cintas mexicanas (factor taquilla)³⁶. Y, aunque en los circuitos de estreno y barriada el cine de Hollywood contara con una amplia afluencia, gracias en gran medida a la imposición del doblaje al castellano; es cierto que esta medida suponía otro coste añadido para el distribuidor.

Respecto a la exhibición de cine mexicano en nuestro país, 1945 fue un año bastante dispar. De los ocho estrenos sólo dos se exhibieron en el mismo local: el Gran Vía. Fueron: "*Ni sangre, ni arena*" y "*Los hijos de Don Venancio*". En el cine Rex –propiedad del mexicano Antonio Soria- se exhibió "*Amapola del camino*". El resto quedaba en manos de exhibidores españoles, siendo el Palacio de la Prensa el local que presenta mayor número de proyecciones mexicanas con: "*Jesús de Nazareth*", "*Mi reino por un torero*", "*Las cuatro milpas*" y "*Felipe Derblay*". El Palacio de la Música tuvo en cartel sólo una: "*Maravilla del Toreo*"; al igual que el Cine Madrid con "*El peñón de las ánimas*". Además, sólo el film "*Jesús de Nazareth*" contó con estrenos simultáneos en diferentes salas (Actualidades, Palace Cinema y Palacio de la Prensa).

³⁶ CUEVAS PUENTE, Antonio (jefe de estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo) "*LA INDUSTRIA DE CINE EN HISPANOAMÉRICA*" en *Cámara*, número 148 de 1 de Marzo de 1949.



En cuanto a la presencia de artistas mexicanos en nuestra pantalla destaca la consagración definitiva del cómico por excelencia Mario Moreno con la cinta "*Ni Sangre, ni arena*". Adriana Lamar protagoniza el mayor número de films durante este año: "*Jesús de Nazareth*", "*Las cuatro milpas*" y "*Felipe Derblay*". Y Joaquín Pardavé, también protagoniza en nuestras pantallas su momento de mayor popularidad con su film "*Los hijos de Don Venancio*". Además Carlos López Moctezuma sigue siendo el actor secundario que más proyecciones ocupa en la cartelera española, apareciendo en tres de los films estrenados. En 1945 el público español vería por primera vez en cartel a los actores Jorge Negrete y María Félix con el largometraje "*El peñón de las ánimas*".

El año 1946 marca la cúspide de la década de los cuarenta en relación al número de estrenos de cintas mexicanas en nuestro país: hemos podido contabilizar un total de 34 películas exhibidas, de las cuáles poseemos 28 fichas técnicas, para el análisis de su exhibición y distribución que venimos construyendo en este apartado. Durante este año *Hispamex* se consolida como la distribuidora de mayor peso en cuanto a la importación y distribución de cine mexicano, adquiriendo además la propiedad total de los cines Gran Vía. Distribuye 7 de los 28 estrenos constatados³⁷. Durante este año, Antonio Soria terminará de recuperar sus inversiones económicas de las cintas adquiridas y paralizadas por la censura durante el primer lustro de los cuarenta; pues hay dos indicadores que fundamentan esto: el primero es la fecha de producción de estos films que, exceptuando el último, todos pertenecen al primer periodo de los cuarenta; el segundo, que desde este año y hasta 1949, no volverá a figurar como distribuidor de ningún film azteca en España. A estas

³⁷ *La fuga* (Norman Foster, 1944), *Méjico de mis recuerdos* (Bustillo Oro, 1943), *El rebelde* (1943), *El conde de Montecristo* (Chano Ureta, 1942), *Tuyo es mi destino* (José Benavides Jr., 1944), *La hora de la verdad* (Norman Foster, 1944) y *Canaima* (Bustillo Oro, 1945). Le sigue su compatriota Rey Soria Films con 4: *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938), *El signo de la muerte* (Chano Ureta, 1939), *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943) y *Una gitana en Méjico* (José Díaz Morales, 1945)



dos empresas mexicanas hay que sumar *Lavicta Films* que distribuyó también un film mexicano: "*El Charro Negro*" (Raúl de Anda, 1937).

A otro lado, tenemos a las casas españolas que siguen sumándose en el interés por la distribución de cine mexicano³⁸. La tendencia hasta el momento comienza a invertirse, si entre en el lustro anterior *Rey Soria Films* figuraba como único distribuidor de cine mexicano en España; ahora los empresarios españoles acaparan la mayor parte de la distribución.

Paradójicamente ocurre lo contrario en el terreno de la exhibición que ahora se muestra más concentrado en locales de estreno propiedad de los mexicanos Antonio Soria y Olallo Rubio. A la cabeza se encuentra el cine Rex con 8 proyecciones, le sigue el Gran Vía (*Hispanmex*) con 6 y muy ajustado el Palacio de la Prensa con 5. En última posición estaría el Bellas Artes con una única proyección mexicana. Durante este periodo encontramos también dos casos especiales. Por un lado, el del film "*María Candelaria*" que se exhibió simultáneamente en el Gran Vía y en un cine de barriada (El Vergara). Por otro, "*El corsario Negro*", cuyo estreno tuvo una difusión bastante amplia entre circuitos de estreno (Bellas Artes) y reestreno (Victoria, Narváez, Vallehermoso, Espronceda y Cervantes). "*La monja alférez*" también contó con una amplia difusión en su estreno en tres salas de barriada simultáneamente: Goya, Gong y Barceló. A todo ello hay que sumar la coincidencia en taquilla de varios films mexicanos en distintos locales de estreno: "*Internado para señoritas*", proyectada en el Rex, coincidía con el film "*Romeo y Julieta*" en su estreno en el Gran Vía. Lo mismo sucedió con "*Flor Silvestre*", "*La hora de la verdad*" y "*La*

³⁸ M. Aparicio con tres películas: *Aventuras de cucuruchito y pinocho* (Carlos Vejar, 1943), *Méjico de mis amores* (Luzenay, 1938) y *El prisionero de la bastilla* (Marco Aurelio Galindo, 1943). Procines suma también 3: *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942), *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1942) y *Aquellos tiempos* (Julio Bracho, 1941). Y lo mismo sucede con la distribuidora Filmófono: *María Candelaria*, *Internado para señoritas* y *La monja alférez*. Exclusivas Floralva distribuyó *Las cinco noches de Adán* (Gilberto Martínez Solares, 1942) y *Diego Banderas* (José Benavides Jr., 1943). Y terminamos con Chamartín y Astoria Films que distribuyeron una por cabeza, *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1945) y *Cuando los hijos se van* (Bustillo Oro, 1941); respectivamente.



Monja alférez" estrenadas el mismo día en el Rex, el Palacio de la Prensa y el Goya, Gong y Barceló; respectivamente.

El flujo de actores entre España y México se elevó en 1946. Algunos artistas venían de visita, otros con contratos de trabajo. Durante este año la prensa se hacía eco de la visitas de los artistas mexicanos María Elena Marqués y Mario Moreno. Como ya mencionamos sus visitas supusieron uno de los mayores despliegues periodísticos hasta el momento, ocupando portadas y amplios reportajes en revistas de cine como *Primer Plano* y *Cámara*. En el sentido contrario la española Ana María Campoy viaja en mayo a México para trabajar bajo las directrices de la productora mexicana Clasa Films Mundiales, S. A por el periodo de un año.

Estos acercamientos artísticos también se ven reflejados en la pantalla. En el breve transcurso de un año, Jorge Negrete asume en nuestras pantallas su consagración definitiva protagonizando 9 de los 34 films exhibidos y alcanzando, con ello; una cuota de pantalla del 26 % de entre todos los protagonistas de cine mexicano que el público nacional vio en cartel. Le siguen de cerca e igualados los actores Pedro Armendáriz, *Cantinflas* y María Elena Marqués; todos ellos con cinco cintas proyectadas y una cuota de aproximadamente el 15%. Además, reaparece en nuestras pantallas la actriz mexicana Dolores del Río, pero esta vez de la mano de la cinematografía azteca y no hollywoodiense. Lo hace con junto a Pedro Armendáriz en dos largometrajes de notable éxito: "*Flor Silvestre*" y "*María Candelaria*". María Félix se configura como el ídolo femenino y este año protagonizará dos films en España: "*La monja Alférez*" y "*Doña Bárbara*".

Al otro lado del Atlántico, Armando Calvo comienza a rodar junto a María Félix "*La mujer de todos*" y protagoniza como ya vimos una de las manifestaciones más serias de la influencia que la política ejerció en el terreno de las relaciones cinematográficas entre ambos países.



Entramos de lleno en el año 1947 donde encontramos la caída más fuerte en la presencia de cine mexicano en nuestro país. La causa la encontramos posiblemente en la inestabilidad política que marcó a las relaciones entre ambos países. Basta recordar la tensión política en la prensa de ambos países originada por la llegada del actor Armando Calvo a México. Por otro lado, durante el año anterior han reaparecido con recelo en nuestras pantallas algunos artistas españoles exiliados en la capital azteca en dos film dirigidos por Díaz Morales: "*Cristóbal Colón*" (1943) y "*Una gitana en Méjico*" (1945). Parece ser que en 1947 se endurece el proteccionismo político de cara a la cinematografía exterior, pero también supone un aumento de las iniciativas de colaboración a manos de las empresas; ahora de manos de productores españoles con Cesáreo González a la cabeza. Con su empresa *Suevia Films* representará a la parte española en la construcción de ese *Star System* hispano:

*La primera en venir será María Félix, una de las estrellas principales en la américa de habla española y mujer de excepcional belleza [...] para rodar a las órdenes de Rafael Gil [...] y los artistas María Antonieta Pons y Ramón Pereda que también participarán en el film*³⁹.

Cesáreo González también anuncia en este número la contratación de *Cantinflas* que, al menos durante esta década, nunca será efectiva. Pero la primera actriz mexicana en rodar en España en este periodo que nos ocupa será Charito Granados, conocida ya en España por films como "*Canaima*" y que será contratada por la productora *Colonial Aje* –también mediada por *Hispano-Mexicana Films*- para protagonizar el film "*Las aguas bajan negras*" (1947) de José Luis Sáenz de Heredia. Otros productores españoles como Miguel de Miguel también apostarán con menos suerte por la contratación de actrices mexicanas:

³⁹ SÁNCHEZ, Alfonso; *LOS CIEN DÍAS DE CESÁREO GONZÁLEZ EN AMÉRICA* en *Primer Plano*, número 355 de 3 de agosto de 1947.



El productor Miguel de Miguel ha adquirido los derechos cinematográficos de la famosa obra 'La gloria de don Ramiro' de Enrique Larreta. El director de este gran film será José Luis Sáenz de Heredia y junto a Dolores del Río actuará una estrella del cine español y otra del cine argentino⁴⁰.

Como vamos viendo ya, la mayor parte de las relaciones entre las producciones de ambos países se materializaron en la contratación de actores a uno y otro lado del Atlántico. Pero, dejando a un lado el devenir de estas relaciones vayamos a analizar los datos que nos arrojan las fichas de los estrenos de cintas mexicanas durante este año en nuestro país.

Para empezar en noviembre de 1947 el público español ve los frutos de esta colaboración artística. Se estrena en función de Gran Gala "La mujer de todos"(Julio Bracho, 1946) en Callao, primer film protagonizado en México por el galán español Armando Calvo; con la compañía de María Félix a la cabeza del reparto. Quizás fueran estas ansias de colaboración las que propiciaron el error de tildar a este largometraje, como "la primera co-producción hispano-mexicana", error, porque ninguna productora española participó económicamente en la producción de esta película, asumida íntegramente por la compañía mexicana *Filmex*. Sin embargo, apareció en la mayoría de las inserciones publicitarias de las publicaciones cinematográficas del momento, quizás la simple participación del actor español, ya implicaba para estos medios la categoría de una coproducción cinematográfica⁴¹. Como venía sucediendo hasta el momento, la producción del resto de largometrajes mexicanos llegados a España corrió a cargo de empresas mexicanas.

Respecto a la distribución de estos films, este es el año en el que la tendencia mexicana por la distribución de sus films se invierte totalmente:

⁴⁰ GARCÍA, Pío *MOVIOLA: DOLORES DEL RÍO DIRIGIDA POR SÁENZ DE HEREDIA* en *Primer Plano* número 370 de 16 de noviembre de 1947.

⁴¹ Publicidad sobre el rodaje de la cinta aparecida en el número 278 de la revista *Primer Plano*. La revista ya había cometido el mismo error en su número anterior al publicitar el film *La fuga* con la categoría de coproducción entre España y México. Cercana la fecha de estreno de 'La mujer de todos' la publicación corrige el error y describe al film como la primera superproducción entre España y México. Lo hace en el número 371 de 23 de noviembre de 1947.



Hispanmex distribuye sólo dos títulos: "*La mujer de todos*" y "*La reina de la opereta*" (José Benavides, 1946). El resto se lo reparten entre las distribuidoras españolas⁴². Como dato anotamos que en 1947 se estrena en España una película mexicana producida en 1936 y distribuida por una empresa nacional.

Con la exhibición sucede lo mismo. Tan sólo una de las cintas fue proyectada en el Gran Vía (empresa *Hispanmex*): "*La reina de la opereta*". El resto queda en manos de exhibidores españoles y tiene una exhibición territorial muy amplia⁴³.

El interés del público por el cine mexicano sigue aumentando. Giménez Caballero explicaría en 198 algunos de los aspectos más importantes del éxito del cine azteca en nuestro país:

Mi postura en este Cuaderno sobre cine mejicano es la de un espectador cualquiera [...] que une, además, la formidable fortuna de ser español para poder mejor entender Méjico a través de su cine [...] he cifrado en tres aspectos esta previsión amorosa (del público a Méjico): su genio religioso [...], su genio caballeresco y [...] su genio popular [...] porque es un hecho –cada día más asombroso– el de que las películas mejicanas colmen los cinematógrafos españoles por semanas y hasta por meses: y que nuestro público acuda a ellas con un ansia tal que va más allá del simple espectáculo.[Giménez Caballero, 1948 : 7-8]

⁴² *Cicosa* con 3 cintas: "*El ametralladora*" (Aurelio Robles Castillo, 1943), "*¡Cómo Méjico no hay dos!*" (Carlos Orellana, 1945) y "*Morenita Clara*" (Joselito Rodríguez, 1943). Le secundan, las distribuidoras *Chamartín* y *España Actualidades* con dos cada una: "*Capullito de Alhelí*" (Fernando Soler, 1945) y "*Hasta que perdió Jalisco*" (Fernando de Fuentes, 1945); y "*Seda, sangre y sol*" (Fernando A. Rivero, 1942) y "*¡Qué lindo es Michoacán!*" (Ismael Rodríguez); respectivamente. El resto distribuyeron un largometraje cada una. *Exclusivas Floralva*: "*Una carta de amor*" (Miguel Zacarías, 1943); *Viñals*: "*El capitán Buen Revés*" (Bustillo Oro, 1936); *Cifesa*: "*Un libanés en Méjico*" (Joaquín Pardavé, 1942); *Procines*: "*¡Ay Jalisco no te rajes!*" (Joselito Rodríguez, 1941) y *Concesa*: "*¡Viva mi desgracia!*" (Roberto Rodríguez, 1944).

⁴³ Cinco fueron exhibidos en el Imperial (*Seda, Sangre y sol, ¡Qué lindo es Michoacán!, ¡Ay Jalisco no te rajes!, ¡Cómo Méjico no hay dos!* y *Morenita clara*), tres en el Palace Cinema (*Capullito de Alhelí, Una carta de amor* y *¡Qué viene mi marido!*) y dos en el Palacio de la prensa (*Hasta que perdió Jalisco* y *El capitán del Buen Revés*). A excepción del film *La mujer de todos* que fue estrenada en función de Gran Gala en el Callao, para reestrenarse de nuevo en circuitos de barriada (Progreso y Luchana) junto al film *Un libanés en México* que se estrenó en el Maravillas.



Ello explicaría que distribuidores españoles como es el caso de *Viñals* siguieran animándose a proyectar películas como *"El capitán del Buen Revés"* que en ese momento cuenta con una antigüedad de 11 años. El libro de Giménez Caballero está marcado en todo momento por un discurso cuestionable: parece que Méjico, debe a España el éxito de su cinematografía a nivel internacional, pues nosotros le brindamos nuestra cultura, lengua y siglos de tradición, por eso ellos saben hacer películas basadas en temas españoles mezclados con el colorismo y pintoresquismo típico mexicano; y por eso el público de España sabe reconocer y premiar al cine mexicano en taquilla. Por eso en su libro apunta conceptos como éste: *Ya nuestro Menéndez Pelayo advirtió en su día este profundo fenómeno de lo que Méjico representaba para España: "la parte predilecta y más cuidada de nuestro Imperio y aquella donde la cultura española echó más hondas raíces"*⁴⁴.

Pero, volviendo a 1947, y dejando a un lado estas anotaciones, la cuota de pantalla de los actores estuvo muy repartida y sólo destaca el protagonismo de Jorge Negrete con 4 films exhibidos que supera en 3 a otros protagonistas como Tito Guizar o a Arturo Fernández de Córdova. Pedro Infante que salta a nuestras pantallas españolas con el estreno de dos de sus películas: *"El ametralladora"* y *"¡Viva mi desgracia!"*. 1947 se cierra con la primera llegada de una artista mexicana a los estudios españoles y con el estreno de un film mexicano protagonizado por un artista español. Pero los verdaderos y mayores flujos de relación e intercambios entre ambas cinematografías, los encontraremos en la temporada siguiente. En el nº 119 de la revista *Cámara*, el productor español Cesáreo González anuncia sus planes para la nueva temporada: *"Directores: Rafael Gil; Benito Perojo; Ramón Torrado y dos más que serán una sorpresa. Actores: María Félix, Amparito Rivelles, Antonio Vilar, Dolores del Río, Negrete, Sandrini, Los Calaveras y otros muchos"*.

⁴⁴ Como veremos esta idea será una de las bases en las que se apoyara el *Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* que tendrá lugar en 1948.



Si 1946 marcó la cúspide de la década respecto al número de estrenos, 1948 será el momento de mayor intensidad en las relaciones cinematográficas entre España y México. Es la plena materialización de esa voluntad de colaboración reflejada por los productores de ambos países. Tres aspectos lo demuestran. El primero es la producción en España de "*Mare Nostrum*" (1948), a cargo de Cesáreo Gonzálex (*Suevia Films*) dirigida por el también español Rafael Gil y con la estrella mexicana María Félix. De otro lado tenemos lo que será la primera coproducción hispano-mexicana, "*Jalisco canta en Sevilla*" (Fernando de Fuentes, 1948) supone la primera colaboración de Jorge Negrete en nuestros estudios y el debut como coprotagonista de Carmen Sevilla⁴⁵.. Además, la filmación se hizo coincidir con lo que los propagandistas llamaron Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, si bien sabemos que realmente el primer congreso cinematográfico entre países de habla española tuvo lugar en 1931. Como cita Marina Díaz: "*es notorio resaltar la intención conciliadora que tenía el Sindicato Nacional del Espectáculo, que era la de evitar cualquier matiz político en la reunión, y prueba de ello es la presencia de la delegación mexicana, país con el que se carecía de relaciones diplomáticas*" y con el que se habían hecho notorias discrepancias políticas previas. La proyección del discurso hispanista para con el resto de naciones fue desde el primer momento un hecho: *no estaban exentos todos los ingredientes [...] catolicismo tradición y lengua española.* [Díaz López, 1999: 146].

La voluntad de eliminar restricciones arancelarias, así como tributos, impuestos y trámites relacionados con la contratación de actores –como la retención de sueldos en forma de divisas- explica que los participantes del certamen fueran en su mayoría productores y distribuidores de cada mercado. Es interesante que una de las películas españolas elegidas para concursar en él fuera "*Las aguas bajan negras*"(José Luis Sáenz de Heredia, 1947) que

⁴⁵ De la realización se encargó el director mexicano Fernando de Fuentes, la aportación económica española estuvo a manos de Miguel Mezquíriz; la mexicana, de *Diana Films*; El guión era de Adolfo Torrado y la distribución en España la llevó a cabo *Chamartín*. [Díaz López, 1999:146]



protagonizó la mexicana Charito Granados y que evidencia la voluntad de acercamiento de España con la cinematografía mexicana. El dinero y los vínculos culturales, -ahora representados por el cine- ganaban terreno a las tensas relaciones políticas que, por otra parte, todo lo impregnaban⁴⁶

21 estrenos mexicanos hemos podido recuperar de la revista *Primer Plano* a lo largo del año 1948 con todos los datos acerca de su producción, distribución y lugar de estreno en España. De las producciones españolas con elementos mexicanos ya hemos destacado las cintas "*Mare Nostrum*" y "*Jalisco canta en Sevilla*". Ambas rodadas en España en 1948. La primera se estrenará ese mismo año y la segunda a principios de 1949.

En cuanto a la distribución, sigue mostrando el mismo proceder que durante el año anterior. Son los distribuidores españoles los que más peso asumen en el reparto de films mexicanos, aunque *Hispanmex* vuelve a recuperar mayor peso en la distribución con 5 de los 21 estrenos⁴⁷, es la distribuidora con un que mayor número de films en salas cinematográficas. Las otras 16 quedan ampliamente repartidas entre diversas compañías cinematográficas españolas⁴⁸. El éxito de cine mexicano en la taquilla española propició quizás que este año se sumaran a la distribución entidades norteamericanas: la *Columbia Films* con "*Soy un prófugo*" (Miguel M. Delgado, 1946) – protagonizada por *Cantinflas*- e *Hispano Fox Film* con "*Cantaclaro*" (Julio Bracho, 1946). A todas ellas hay que sumar el film "*Enamorada*" (Emilio Fernández, 1946) que en España obtuvo la categoría de "interés nacional", una calificación que muy pocas películas extranjeras habían logrado hasta el momento; y que fue distribuida por Cesáreo González junto a su cinta "*Mare*

⁴⁶ Recuérdese lo que comentamos en el apartado anterior Jorge Negrete tuvo que renunciar a participar en el Certamen, y lo mismo sucedía con Gabriel Figueroa. Paradójicamente, la celebración del certamen cinematográfico sí permitió, por otro lado; el regreso a su patria de algunos técnicos exiliados españoles como es el caso del director José Díaz Morales.

⁴⁷ *Camino de sacramento* (Chano Ureta, 1945), *Los nietos de Don Venancio* (Joaquín Pardavé, 1946), *La isla de la pasión* (Emilio Fernández, 1941), *Una canción en la noche* (René Cardona, 1945) y *Qué Dios me perdone* (Tito Davison, 1948)

⁴⁸ CEA con 3, Chamartín con 2, CEPISCA con 2, Exclusivas Floralva con 2. Y Cicosa, Exclusivas Arjol, España Actualidades (Puigvert) y M. Aparicio con una



Nostrum" para la promoción de la protagonista de ambos films: María Félix. Ambos estrenos –en función de Gran Gala- tuvieron lugar en los cines Avenida de la Gran Vía.

En 1948 llegaba también la primera película dirigida, en México, por Luis Buñuel: "*Gran casino*" (1947) y se seguían sumando acuerdos entre productores para la distribución de films a ambos lados del Atlántico.

Tras el éxito de "*Locura de Amor*"⁴⁹, el galán español Jorge Mistral ganó amplia popularidad en la capital mexicana lo que propició una nueva oferta de trabajo en México para la productora GROVAS que él rechazó. Mientras que, por el contrario, el actor español Fernando Galiana y el guionista Eduardo Manzanos; si aceptarían las propuestas del mismo actor Jorge Negrete para trabajar en la capital azteca.

En relación a la exhibición, el cine mexicano de nuevo volvía a estar ampliamente repartido⁵⁰, durante este año también coincidieron diversos films en sus respectivos días de estreno en diferentes locales. Siguen persistiendo los desfases temporales entre las fechas de producción de cintas mexicanas y su estreno en España, pero es cierto que la tendencia se ha invertido y ahora la mayoría de las exhibiciones en nuestro país se corresponden con producciones mexicanas situadas entre los años 1945 y 1948 (16); las otras 5 son anteriores al segundo lustro de los cuarenta, dos de ellas del año 1938. Por otro lado 1948 es el año en el que por primera vez llega a nuestros locales un film mexicano del mismo año de producción: "*Qué Dios me perdone*".

Respecto a los actores, Jorge Negrete sigue siendo el más popular en España con cuatro cintas. Le siguen de cerca Pedro Armendáriz, Mario Moreno

⁴⁹ *La aglomeración de público en los días sucesivos para contemplar esta película es tal, que la Empresa se ha visto obligada a pasar cuatro veces la película y seis los domingos. Tal es el apoteósico triunfo de esta gran superproducción de CIFESA*". Reproducción del diario mexicano *Anca*, en "*LOCURA DE AMOR: la gran embajadora de nuestra cinematografía*", *Primer Plano*, nº 444 de 17 de abril de 1949.

⁵⁰ 5 estrenos tendrían lugar en salas propiedad de los empresarios mexicanos Olallo Rubio y Antonio Soria: Gran Vía y Rex. Otros 5 se estrenarían en el Imperial, 2 en el Capitol y en el Palace Cinema y uno en el Palacio de la Prensa y en el Real Cinema. Fuera de la Gran Vía, se exhibieron en estreno 2 cintas en el Infantas, una en el Fíguro, y otra en el Albéniz.



y Joaquín Pardavé cada uno con dos películas estrenadas durante 1948. Del lado femenino nuestras pantallas mostraron a María Félix y a Charito Granados en igualdad de condiciones. Si es cierto que María Félix acaparó una mayor atención por parte de los medios de comunicación españoles; cada una apareció en una producción española, María Félix en "*Mare Nostrum*" y Charito Granados en "*Las aguas bajan negras*". Además las dos protagonizaron dos largometrajes mexicanos exhibidos en nuestros cines⁵¹.

Con el año 1949 procedemos a cerrar nuestro estudio. Se inicia con el estreno de la primera coproducción hispanomexicana: "*Jalisco canta en Sevilla*". Película ésta que contó con una amplísima distribución simultánea nacional⁵²: Pero, además el público pudo disfrutar durante este año de 19 cintas más procedentes de la cinematografía mexicana. De todas ellas hemos podido rescatar 14 fichas técnicas para poder así continuar analizando el terreno de la distribución y la exhibición de estos films en nuestro país. Pero esta cifra, muy similar al año anterior, no da cuenta; sin embargo, de los importantes acontecimientos que ambos países vivieron en sus relaciones cinematográficas. El intercambio artístico de estrellas se mantiene en alza, al igual que los acuerdos entre productoras y distribuidoras y el seguimiento de los medios de comunicación de una y otra cinematografía. En el terreno artístico y técnico destacan los siguientes acontecimientos. La actriz mexicana Emilia Guiu es contratada por la productora española *Continental Films*. En una entrevista realizada por la revista *Cámara* se anuncia que la actriz ha sido cedida por la productora mexicana *Calderón* "a la cual pertenecía en exclusiva"⁵³. Sorprende que la película que va a protagonizar se llame "*Paz*" (1949) y vaya a ser dirigida por el director recién llegado de su exilio en México

⁵¹ la primera "*Qué Dios me perdone*" y "*Enamorada*"; la segunda "*Lo que va de ayer a hoy*" y "*Camino de Sacramento*".

⁵² Vitoria, La Coruña, Córdoba, Sevilla, Salamanca, Pamplona, Granada, Gijón, Vigo, Zaragoza, Málaga, Jerez, Oviedo, Valladolid, Santander y Bilbao. En todas ellas el film se estrenó el día 31 de enero de 1949

⁵³ En *Emilia Guiu en Madrid. Viene de Méjico para ser la protagonista de Paz*. *Primer Plano* número 432 de 23 de Enero de 1949.



José Díaz Morales –que ya había trabajado en México para la productora citada-. José Díaz Morales había llegado a España para la celebración del *Primer Congreso Hispanoamericano de cinematografía*. En aquel momento la revista *Primer Plano* se hacía eco de su llegada de una forma discreta, dejando a un lado el tono despectivo que para con dicho director había mostrado en números anteriores. Además, María Félix vuelve a España para rodar con Cesáreo González, su segunda película "*Una mujer cualquiera*", mientras el actor español Julio Peña marcha a México contratado por el productor azteca Ramón Pereda. Igualmente viaja también el actor Ramón María Pujante donde le espera también un papel en el film "*Envoltura carnal*"⁵⁴. Por otro lado, Jorge Mistral vuelve a ser noticia en 1949, va a casarse en la capital mexicana donde, tras el estreno de "*Locura de amor*", se ha consagrado como uno de los galanes españoles más populares. *Primer Plano* lo anunciaba en su nº 479 de 18 de diciembre a través de un amplio reportaje. En él también señalaba su regreso a España para pasar su luna de miel y por compromisos laborales. Pero según, el actor debió tener alguna decepción con la compañía, pues después del éxito en Latinoamérica de su film "*La duquesa de Benamejí*;" Jorge Mistral rompe sus compromisos con la productora española y marcha a México a trabajar con la correspondiente demanda impuesta por la compañía[Pérez, 2001:114]. Pero los intercambios no terminan aquí, de México viene el actor Juan José Martínez Casado que contratado por *España Actualidades* será el protagonista del film "*La esfinge maragata*" (Antonio Obregón, 1950). Y allá se van las artistas Lupe Sino y Guillermina Grin⁵⁵.

A todo ello, hay que añadir los acuerdos entre productoras y distribuidoras de ambos países, que continuaron afianzándose: "Vicente Casanova, Consejero Delegado de CIFESA, se marcha a América para

⁵⁴ GARCÍA, Pío en *Positivo para revelar*. *Primer Plano* número 439 de 13 de marzo de 1949.

⁵⁵ "salieron en dirección a Méjico, donde van contratadas para interpretar una película en los Estudios Aztecas "EN MADRID SE DICE... En *Cámara*, número 159 de 15 de Agosto de 1949. Y suma y sigue: "Fernando Galiana se ha vinculado ya a la cinematografía azteca y hará allí 'El colmillo de Buda' "[...]. GARCÍA, Pío *POSITIVO PARA REVELAR* en *Primer Plano* número 472 de 30 de Octubre de 1949.



promover e incentivar la distribución y exhibición de películas españolas en Latinoamérica⁵⁶. Cesáreo González, al frente de su compañía *Suevia Films*, sigue viajando por el mundo para promover acercamientos entre la cinematografía española y, sobre todo, la mexicana. En una entrevista en *Primer Plano* declara que ha contratado a Jorge Negrete para la filmación de la versión cinematográfica de la obra "*Luisa Fernanda*" y también al actor y realizador mexicano Hugo de Carril que filmará "*El negro que tenía el alma blanca*"⁵⁷. Esta información la amplía también la revista *Cámara*⁵⁸. Lo cierto es que ya en 1950 mientras en España Jorge Negrete rueda "*Teatro Apolo*" (Rafael Gil, 1950) y María Félix "*La noche del Sábado*" (Rafael Gil, 1950), en México "se limita la participación de artistas extranjeros"⁵⁹ en sus estudios (lo que no impide que para 1950 Sara Montiel acepte finalmente las ofertas de contrato para trabajar en estudios mexicanos). Cesáreo González seguirá firmando acuerdos para distribuir películas españolas:

Mediante el contrato que he firmado con la Columbia se distribuirán mis películas en todo el mundo –excepto Rusia y países satélites-. Ellos a cambio, me ofrecen sus diez mejores producciones para la explotación en España. Yo además de distribuir mis películas y las de Columbia, tengo un buen lote de films argentinos y mexicanos⁶⁰.

En nombre de *Colonial Aje*, va también a América Jesús Rubiera afirmando en una entrevista a *Cámara* lo siguiente: "tres películas ha realizado

⁵⁶ GARCÍA, PIO en *Moviola, Primer Plano* número 471 de 23 de octubre de 1949.

⁵⁷ CASTAN PALOMAR, Fernando en *Cesáreo González trae de América la alegría de ver allí ensancharse el interés por nuestro cine. Primer Plano*, número 477 de 4 de diciembre de 1949.

⁵⁸ "el próximo año produciré cinco películas, dos de ellas con María Félix [...] también trabajarán en nuestros estudios Jorge Negrete y Hugo de Carril" Artículo firmado con la inicial T, *Cesáreo González ha vuelto a España: Durante su viaje ha visitado los países de América, estableciendo convenios para la programación del material de Suevia Films en Cámara*, número 167 de 15 de diciembre de 1949.

⁵⁹ *Cámara*, número 156 de 1 de Julio de 1949. *Don Andrés Serra Rojas, gerente del Banco Cinematográfico de Méjico [...] se propone limitar a un veinte por ciento la participación de los artistas extranjeros en las películas mejicanas*. Si bien anteriormente, Jorge Negrete como representante sindical de los actores mexicanos ya lo había reducido al 35 por ciento.

⁶⁰ CASTAN PALOMAR, Fernando en *Cesáreo González trae de América la alegría de ver allí ensancharse el interés por nuestro cine. Primer Plano*, n°477 de 4 de diciembre de 1949.



la productora y las tres alcanzaron proyección universal: Misión Blanca, Serenata española y Las aguas bajan negras. Las dos primeras ya son conocidas por los públicos hispanoamericanos". En cuanto a la tercera Jesús Rubiera llevaba el encargo de presentarla en México y La Habana, lugares de los que venía entusiasmado por la aceptación del público. Además ha mantenido una amplia entrevista con el *Indio* Fernández que "tiene grandes deseos de realizar una película en España. Está en tratos con Colonial Aje y es un hecho su llegada a España la próxima primavera"⁶¹. Lo cierto es que este hecho no se produciría a pesar del reclamo que alguna revista hacía sobre las maneras de trabajar en los estudios mexicanos:

*los datos tomados el número 853 de la revista azteca 'El cine Gráfico', decían que en ocho meses se han filmado setenta y tres películas en los Estudios mejicanos. Los estudios donde se han rodado estas producciones son cuatro [...] En Madrid tenemos más Estudios y filmamos muchas menos películas ¿Por qué? Suponemos, y casi podemos afirmarlo, que los Estudios mejicanos son más capaces que los nuestros [...] la causa, pues hay que buscarla en la rapidez con que trabajan en Méjico los equipos técnicos y artísticos*⁶².

Mientras en *Cámara* se afirma la superioridad de la cinematografía mexicana, es *Primer Plano* la que revela este dato con cifras: en 1948 México produjo 80 cintas, mientras que en España sólo 39 consiguieron finalizarse⁶³. Del mismo modo en la Península se mantiene el interés de los empresarios en distribuir y exhibir cine mexicano gracias al favor del público. Y, así, un año

⁶¹ SOBRARBE, J *Entrevista con Jesús Rubiera a su regreso de América: El indio Fernández hará una película en España durante la primavera próxima*, en *Cámara*, nº 159 de 15 de agosto de 1949.

⁶² EL EXPECTADOR X, *Si comparamos nuestra producción con la ajena veremos el tiempo que se pierde en el rodaje de películas españolas*, en *Cámara*, nº 167 de 15 de diciembre de 1949.

⁶³ Números 431 y 441 de *Primer Plano*. Con anterioridad el curso de la producción cinematográfica española y mexicana había sido el siguiente: México (1940: 27; 1941: 40; 1942: 49; 1943: 68; 1944: 78; 1945: 79; 1946: 74 y 1947:54); España (1940: 22; 1941: 45; 1942: 40; 1943: 52; 1944: 36; 1945: 37; 1946: 37 y 1947: 49). Datos de Antonio Cuevas Puente (jefe de estadística en el sindicato del espectáculo en 1949) en *Cámara*, número 148 de 1 de Marzo de 1949.



más la distribución de cintas mexicanas pone a la cabeza al empresario mexicano Olallo Rubio, que al frente de *Hispamex* distribuye 7 películas. Las otras 13 restantes quedan en manos de empresarios españoles⁶⁴. En la exhibición sigue el predominio de los estrenos en locales de la Gran Vía. En cuanto a la presencia de artistas mexicanos en nuestras pantallas, hay que destacar el descenso de Jorge Negrete que protagoniza sólo dos de éstas 20 cintas. Su cuota de pantalla de 1948 vendrá a ser sustituida por el también actor mexicano Pedro Infante que este año protagoniza 4 films⁶⁵, le siguen el argentino Luis Sandrini: *Yo soy tu padre* (Emilio Gómez Muriel, 1948), *El ladrón* (Julio Bracho, 1948) y *Marco Antonio y Cleopatra* (Roberto Gabaldón, 1947); y Pedro Armendáriz: *Rayando el sol*, *La perla* y *La casa colorada*. Por su parte, *Cantinflas* sigue llenando las taquillas de nuestras salas con el éxito de su film *El circo*. Entre las actrices el protagonismo se lo lleva María Félix con dos producciones mexicanas: *La diosa arrodillada* (Roberto Gabaldón, 1947) y *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1948); y con una española: *Una mujer cualquiera*⁶⁶. Hay que destacar la presencia española de Carmen Sevilla que debuta como protagonista junto a Jorge Negrete en la película *Jalisco canta en Sevilla*.

Hemos intentado analizar desde los datos publicados por la Revista *Primer Plano* el discurrir del cinema mexicano a lo largo de la década de los cuarenta en nuestro país y las relaciones cinematográficas entre ambos países, y al mismo tiempo también reflexionar acerca de la importancia que el contexto político e ideológico tiene en el curso de estas relaciones. Y, con todo ello, podemos afirmar que en todo nuestro periodo de análisis encontramos dos lustros bien diferenciados. El primer lustro se corresponde con la exaltación

⁶⁴ CIFESA con 3 cintas le siguen empatados con 2 largometrajes CEA y *Exclusivas Arjol*. El resto distribuyen sólo un título. *Ortiz Films*, *Suevia Films*; *R.K.O*, *Chamartín*, *Columbia Films* y *Cicosa*

⁶⁵ *La barca de oro* (Joaquín Pardavé, 1947), *Soy Charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé, 1947), *Coyotes en la Huasteca* (título original: *Los tres huastecos*; Ismael Rodríguez, 1948) y *Si me has de matar mañana* (Miguel Zacarías, 1947)

⁶⁶ Además en 1949 Sofía Álvarez se configura como acompañante del actor Pedro Infante en tres de sus films: *La barca de oro*, *Soy Charro de rancho Grande* y *Si me has de matar mañana*. Además reaparece en cartel María Elena Marqués en el film *La perla*.



nacionalista del cine español. En este momento la cinematografía mexicana alcanza su máximo esplendor artístico que consigue situar a su industria en el punto de mira mundial. Igualmente durante este primer periodo el cine azteca se beneficiaría de un gran crecimiento económico gracias a los apoyos brindados por la industria norteamericana. El curso de la II Guerra Mundial, marcaría un punto de inflexión en la manera en qué se van a interpretar los deberes y aspiraciones de la industria cinematográfica española. El final de la Guerra desencadenaría un acercamiento precipitado hacia Hispanoamérica, España quedaría aislada internacionalmente y buscaría los apoyos de estas naciones encabezadas por Argentina y México. Pero como venimos diciendo el caso de México fue especial ya que esta nación se había negado a reconocer oficialmente el gobierno de Franco. A pesar de carecer de relaciones diplomáticas oficiales, ambas naciones fueron conscientes de los intereses económicos que podrían generar mediante sus relaciones. Por ello, la cultura; concretada en algunas manifestaciones artísticas –como es el caso del cinematógrafo- que aquí venimos señalando, sirvió como medio para acercar posiciones e intentar aliviar las tensiones políticas. A partir de 1946 comienzan a estrecharse estas relaciones cinematográficas entre España y México, que como hemos visto estuvo ligada a los acuerdos e intercambios entre las iniciativas privadas de esta industria. Distribuidores, exhibidores y artistas intentaron –no siempre de una manera acertada- encauzar lo que las relaciones diplomáticas no hacían posible entre ambos países a través del cine. Asimismo el acercamiento cinematográfico respondió al interés de hacer frente a la omnipresente y potente industria de Hollywood en ambos países. Alberto Elena [1998: 229], señala como la presencia de largometrajes mexicanos en España siguieron incrementándose a lo largo de las dos décadas siguientes (50 y 60) y como en estas décadas el público español disfrutó de un mayor número de films mexicanos que a la inversa. De todas formas, para 1949, Adriano del Valle –director de *Primer Plano*- lo tenía claro⁶⁷.

⁶⁷ GARCÍA, VALENTÍN, *Entrevista con Adriano del Valle*, en *Primer Plano*, número 442 de 3



La auténtica hermandad cinematográfica hispanoamericana está refrendada por los artistas, técnicos y productores que vienen a España [...] La visita de Mario Moreno, ese gran español que jamás renegó de sus orígenes, traído de la mano por mi gran amigo Armando Mániz, marcó el ápice de lo sensacional, hasta el extremo de que interrumpió la circulación en las principales calles de Madrid. No digamos nada de Jorge Negrete y María Félix [...] inolvidables amigos que llegaron henchidos de un sincero españolismo, sin otras miras interesadas que las de conocer a la Madre Patria [...] nuestra cinematografía debe seguir el camino de la española -¿por qué?- porque Antonio de Nebrija y Miguel de Cervantes nacieron en España y no en Buenos Aires o Méjico.

Después de señalar las afecciones más superficiales que de la cultura norteamericana se desprenden por todo el mundo, Adriano del Valle insiste en *la española*, como la vía más acertada de demostrar la originalidad de nuestro arte cinematográfico a nivel mundial, y cómo la principal herramienta para hacer frente a Hollywood que por esos momentos acaparaba más del 60 por ciento de las proyecciones en España.

El análisis del contexto político de la década de los cuarenta en el marco que aquí ha sido objeto de estudio nos permite hablar de un claro interés comercial como principal motor en el estrechamiento de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas. A finales de los treinta, se rompen las relaciones diplomáticas entre México y España, hecho que afectaría a las relaciones cinematográficas durante el primer lustro de los cuarenta tal y como refleja *Primer Plano*. Hasta finales de 1944, el interés cinematográfico español recayó sobre las cinematografías europeas. Sin embargo México tiene dos importantes éxitos en nuestro país en 1940: "*Allá en el Rancho Grande*" (Fernando de Fuentes, 1936) y "*¡Ora Ponciano!*" (Gabriel Soria, 1937). Ambos films llegan a España como la máxima representación del melodrama ranchero,

de abril de 1949.



o como lo llama *Primer Plano*, "comedia de costumbres típicas". Si la cinematografía española se esfuerza por construir un nuevo cine apoyado en los nuevos valores ideológicos y por recuperar los niveles de producción anteriores a la Guerra Civil, el cine mexicano ha encontrado su propio camino. Por un lado, gracias al desarrollo de la comedia ranchera que eleva las recaudaciones de taquillas en los principales países de habla hispana. Pero el final de la II Guerra Mundial marca un punto de inflexión en las relaciones cinematográficas entre España y México. El gobierno franquista decide acercarse ahora a Hispanoamérica. El caso de México es particular, pues estos intentos de acercamiento se siguen haciendo al margen de relaciones diplomáticas. Se intentará encauzar la relación con México, a través de la cultura, con el cine a la cabeza. Por otro lado, el empuje de Hollywood lleva a las naciones de habla hispana a unir posiciones para hacer frente a este avance.

Así pues podemos concluir que el cine fue una vía esencial para el estrechamiento de las relaciones entre los países de habla hispana. México habría fomentado el acercamiento cinematográfico más interesado en el aspecto económico, pues para el primer lustro de la década de los cuarenta, la industria cinematográfica mexicana se configuraba como la segunda en aportar divisas al país –después del petróleo– y la primera entre todos los países de habla hispana [Minguet, 2001: 360]. A pesar de las restricciones económicas impuestas por el gobierno franquista para la importación de todo tipo de cultura exterior y del establecimiento de un férreo sistema censor; el cine norteamericano seguía manteniendo una fuerte presencia en nuestras pantallas que se habría incrementado en este periodo. Por ello, y, a pesar de las restricciones impuestas, España habría facilitado la importación de películas latinoamericanas en general. Vayamos a las cifras: del total de films mexicanos cuyos estrenos hemos venido apuntando en este trabajo, el primer lustro representaría 16 estrenos entre 1940 y 1944. El 86.6 % de todos los estrenos mexicanos de la década se situarían entre 1945 y 1949 (103 estrenos).



Además, de los 119 films mexicanos proyectados durante la década de los cuarenta aproximadamente el 60% responden a tramas basadas en género del melodrama ranchero mexicano. Igualmente no podemos dejar a un lado los datos aportados por la taquilla de estas cintas: para 1940 dos importantes éxitos que ya hemos comentado y para 1946 el empuje de los films de Mario Moreno (*Cantinflas*), situándose por encima de algunos hitos filmográficos estadounidenses. Todos estos aspectos, propiciaron la intensificación de las relaciones cinematográficas entre España y México durante la segunda mitad de los cuarenta. Pero, para entonces el éxito venía determinado por la aparición en los filmes de un artista determinado. Y lo mismo sucedía al otro lado del Atlántico con las películas españolas. Apuntamos pues otra de las conclusiones en nuestro trabajo: el hilo de estas relaciones se sustentó principalmente en la voluntad de construir una especie de *Star System* hispano entre los principales productores cinematográficos de habla española (México, Argentina y España). Se da rienda suelta, a la iniciativa privada cinematográfica, dejando a un lado las diferencias ideológicas. Haciéndose efectivos intercambios de elenco técnico y artístico entre estos países⁶⁸. Todo se hizo con el principal objetivo de contrarrestar al magnate cinematográfico hollywoodiense⁶⁹.

Teniendo en cuenta el análisis de la sección *Crítica de los estrenos* de *Primer Plano* durante toda esta década podemos afirmar que, durante el segundo lustro de los cuarenta, el cine latinoamericano fue el encargado de sustituir al cine europeo que nos llegaba durante el primer lustro. Igualmente,

⁶⁸ Para ello, se organizó en España el *Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*. Un congreso a modo de Certamen en el que se permitió la participación de una delegación mexicana y que, a su vez, permitió el regreso de algunos exiliados españoles

⁶⁹ Para la década que nos ocupa el cine latino habría alcanzado aproximadamente una cuota de pantalla del 20% sobre el total del cine, mientras que las cintas norteamericanas se mantuvieron ocupando en torno a un 60% del total de las proyecciones estrenadas en los cuarenta. El otro 20% quedaría repartido prácticamente entre el cine nacional y el europeo [Alberto Elena, 1998: 231]. Computando el 20% del cine latinoamericano sobre el total de films mexicanos estrenados en el primer y el segundo lustro encontramos los siguientes datos: 2.9 % de la exhibición de cine mexicano para el primer lustro, y el 17% del total de películas mexicanas estrenadas en España respecto a los films de otras nacionalidades, en el segundo tramo de los cuarenta



podríamos decir que en ambos lustros la presencia de cintas norteamericanas en nuestro país se mantuvo prácticamente invariable.

Todos estos aspectos hacen visible, un alcance espectacular del cine mexicano en nuestro país, manifiesto sobre todo en la segunda mitad de los cuarenta y materializado en los esfuerzos entre las iniciativas privadas de la industria cinematográfica de ambos países que abogaron por la construcción de un mercado cinematográfico de habla hispana basado en el intercambio de todo tipo de elementos, pero sobre todo de estrellas de cine. Pero, desde nuestro punto de vista, el primer paso claro lo dieron los empresarios mexicanos: Olallo Rubio con la construcción de *Hispano-Mexicana Film* y la adquisición de los cines Gran Vía en España; y Antonio Soria con su inversión en los cines Rex en Madrid y los Cristina en Barcelona. Los resultados de las cintas mexicanas impulsaron a estos empresarios a invertir grandes cantidades y a sortear las restricciones impuestas para la importación de sus films en nuestro país. Pero, si bien pudieron sortear estos aspectos, hubo uno con el que no pudieron luchar y que fue el principal reclamo de la delegación mexicana en el *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía* de 1948: la obligatoriedad del doblaje. Un aspecto, que hacía que las películas norteamericanas compitieran al mismo nivel que las cintas de habla española en el amplio mercado de exhibición española.

El punto álgido de estas relaciones se alcanza con la realización de la primera coproducción entre España y México: "*Jalisco canta en Sevilla*" mezcla de elementos característicos de ambas cinematografías (españolada y melodrama ranchero). Nos faltaría añadir algo sobre la manifestación de estas relaciones en datos concretos de la distribución y exhibición de cine mexicano en España y sobre las personas concretas sobre las que recayeron la mayoría de estos intercambios cinematográficos. La publicación analizada *Primer Plano* (completada con la de *Cámara*) nos muestra que el cine mexicano en nuestro país estuvo en manos de empresarios mexicanos. Primero Antonio Soria (*Rey Soria Films*), asumiendo la totalidad de la distribución de los films estrenados



en España entre 1940 y 1944; pasando luego a ser exhibidor de cintas mexicanas con la adquisición de dos salas. Olallo Rubio (*Hispano-Mexicana Films*) será el sucesor en cuanto a la distribución de cintas mexicanas durante el segundo lustro, siendo además potencial exhibidor de cine mexicano mediante la adquisición de otro cine en Madrid (Gran Vía) y el personaje cinematográfico que, con la contratación del actor español Armando Calvo, da el primer paso para la apertura de un intercambio cinematográfico de artistas y técnicos a uno y otro lado del océano. A partir de 1945 el abaratamiento de los permisos de importación de films mexicanos y su éxito comienzan a despertar el interés de empresarios españoles por su distribución y exhibición. Destacando los productores Cesáreo González (*Suevia Films*), Vicente Casanova (*Cifesa*) Miguel Mezquíriz (producciones Miguel Mezquíriz) o Jesús Rubiera (*Colonial Aje*)⁷⁰. El éxito de artistas como Jorge Negrete propició que los distribuidores españoles, comenzaran a importar todas las películas del actor⁷¹.

En cuanto a la exhibición, el cine mexicano estuvo más o menos equilibrado entre empresarios españoles y los mexicanos. Ocurre lo contrario que con la distribución, durante la primera mitad de los cuarenta se concentra en manos españolas, mientras que hacia el segundo lustro, los mexicanos apuestan por la exhibición mediante la inversión en tres salas (Rex, Cristina y Gran Vía). Cabe destacar que la exhibición de cine mexicano se produjo en su mayor parte en circuitos principales de exhibición o circuitos de estreno⁷².

Finalmente *Primer Plano* es una fuente valiosísima para analizar el discurrir de la cinematografía mexicana en nuestro país.

⁷⁰ A los que habría que sumar compañías españolas Filmófono, Exclusivas Floralva y Chamartín, entre las más destacadas

⁷¹ Esto ocasionó que en 1948 se exhibieran los films más recientes del actor (*Gran Casino*, Luis Buñuel, 1947) y alguna de sus primeras interpretaciones (*El fanfarrón*, Fernando Rivero, 1938)

⁷² En torno a un 90% del total de films exhibidos corresponden a la Gran Vía y alrededores, el otro 10%, se concentra en circuitos de barriada.



BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.

BARRACHINA, Carles (1995) *El cine como instrumento de socialización en las políticas cinematográficas del franquismo* [en línea] obtenido 2 de Septiembre de 2013 en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/39.mcarmencanovas.pdf>

CAMPOS, Yolanda Minerva (2012) *La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio 'Indio' Fernández en España, prensa y censura* [en línea] "El Ojo que piensa revista de cine iberoamericano" Nueva Época, año 3, nº 5 enero-junio 2012. <http://www.elojoquepiensa.net/05/index.php/template-2/el-cine-del-indio>

CÁNOVAS ORTEGA, M^a del Carmen. *La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)* [en línea] obtenido 2 de Septiembre de 2013 en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/39.mcarmencanovas.pdf>

CAPARRÓS LERA, J.M. (1983) "El cine español bajo el Régimen de Franco". Barcelona : Universidad de Barcelona

CASTRO DE PAZ, José Luis. (2005) "Conflictos y continuidades. Los turbios años cuarenta (1939-1950)" en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (dir.). *La Nueva Memoria Historia (s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña: Vía Láctea.

DÍAZ LÓPEZ, Marina (1999) "Las vías de la Hispanidad en una coproducción Hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*" en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. CUADERNOS DE LA ACADEMIA Nº5, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/ AEHC.

ELENA, Alberto (1998) "La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa" en *Tras el Sueño, Actas del centenario*. CUADERNOS DE LA ACADEMIA Nº2, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.



GALÁN, Diego (1997) “El cine español de los años cuarenta” en GUBERN, Román (coor.) *Un Siglo de cine español*. CUADERNOS DE LA ACADEMIA Nº1. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1990) “Aproximación a la obra de Cesáreo González productor cinematográfico” en *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español*. San Sebastián: Euskadika Filmategia/Filmoteca Vasca.

GARCÍA RIERA, EMILIO (1998) *Breve Historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. (1948) *Amor a Méjico (a través de su cine)*. Madrid Seminario de problemas hispanoamericanos.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2001) “El cine mexicano de los años cuarenta” en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar. *La herida de las sombras: el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España / AEHC.

GUBERN, Román. (1975) *.Un cine para Cadalso*. Barcelona: Euros.

HERRERA, Carlos. (2005) *Carmen Sevilla (Memorias)*. Barcelona: Belacqva.

ISAAC, Alberto (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara.

JARVIE, I.C. (1978). *El cine como crítica Social*. [Madrid]: Prisma.

LIDA, Clara E. (comp.) (2001) *México y España en el primer franquismo, 1939-1950, Rupturas formales, relaciones oficiosas*. México: Colegio Español de México.

MEJÍA FLORES, Juan Francisco. *La derecha, el Estado mexicano y Francisco Franco entre 1939 y 1945* [en línea] obtenido 2 de Septiembre de



2013 en http://www.cihde.es/sites/default/files/congresos/pdf/FRANCISCO_MEJIA.pdf

MINGUET BATLLORI, Joan. M (1998) “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 centenario. CUADERNOS DE LA ACADEMIA Nº2*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / AEHC.

MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos (1994) *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Milagro.

MONTERDE, José Enrique (2001) “Hacia un cine franquista: La línea editorial del *Primer Plano* entre 1940 y 1945” en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar. *La herida de las sombras: el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España / AEHC.

OLMO, Helena R. (2003). *María Félix (Personajes Ilustres)*. Madrid: Dastin.

ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar (2011) *Cine, Realismo y Propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano* [en línea] obtenido 2 de Septiembre de 2013 en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/22ortego.pdf>

PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003) *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.

PÉREZ, Román (2001) “Un actor español para la exportación: Jorge Mistral en México 1950-1972” en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar. *La herida de las sombras: el cine español de los años cuarenta*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España/AEHC.



RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen (2002). *Las actrices en el cine español de los años cuarenta*. Malaga: Caligrama.

TIERNEY, Dolores (2007) *Emilio Fernández: pictures in the Margins*; Manchester: Manchester University Press.

TUÑÓN, Julia (2007) "Enamorada (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España Franquista" En HERRERA, Javier y MARTÍNEZ- CARAZO, Cristina (ed.) *Hispanismo y Cine*. Madrid: Iberoamericana Vervuet.

VEGA ALFARO, Eduardo de la (2001) "El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)" en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar. *La herida de las sombras: el cine español de los años 40*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias cinematográficas de España /AEHC.

VEGA ALFARO, Eduardo de la y ELENA, Alberto (2009) *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española.

VEGA ALFARO, Eduardo de la. (2005), "Cesáreo González y el mercado fílmico mexicano" en CASTRO DE PAZ, José Luis y CERDÁN, Josetxo (coor.). *Suevia-Films Cesáreo González. Treinta años de Cine Español*. A Coruña: CGAI; AEHC; IVAC

FUENTES HEMEROGRÁFICAS:

Revista *Cinegramas*, año III, número 97; 19 de Julio de 1936. DE LARRODER, Luis. "Desde MÉJICO: la producción cinematográfica mejicana".

Revista *Cine Español*, año III, número 24, Febrero de 1936. PAPPAGNOLI, Mario "El film hispano".

Primer Plano Revista Española de Cinematografía (1940-1950). Semanal.



Cámara. Revista Española de Cine. (10/1941-5/1944). Mensual: A partir 5/1944. Quincenal.

FILMOGRAFÍA:

Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936).

¡Ora Ponciano! (Gabriel Soria, 1937).

Amapola del Camino (Juan Bustillo Oro, 1937).

Al son de la marimba (Juan Bustillo Oro, 1942).

Los tres mosqueteros (Miguel Delgado, 1942).

María Candelaria (Emilio Fernández, 1943)

Los hijos de don Venancio (Joaquín Pardavé, 1944).

Una Gitana en México (José Díaz Morales, 1945).

Enamorada (Emilio Fernández, 1946).

La mujer de todos (Julio Bracho, 1946).

Río Escondido (Emilio Fernández, 1947).

Gran Casino (Luis Buñuel, 1947).

Jalisco canta en Sevilla (Fernando de Fuentes, 1948).

***Historia Digital*, XVI, 27, (2016). ISSN 1695-6214**

© Antonio García Pastor, 2016

