

La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978)

Eduardo de la Vega Alfaro*

I.

Según lo han demostrado los valiosos estudios de los investigadores Michael Kenny, Nicolás Sánchez-Albornoz y Clara E. Lida,¹ la inmigración española en México es un fenómeno mucho más complejo de lo que siempre ha parecido. Por principio de cuentas, si se coteja con las olas migratorias masivas que hacia finales del siglo XIX partieron de España con rumbo a otros países de América Latina como Cuba y Argentina, tal inmigración en territorio mexicano ocurrió más bien “por goteo” y debido, principalmente, a causas económicas. Al decir de Clara E. Lida: “A grandes rasgos sabemos que quienes desde fines del siglo XIX emigraban [de la Península Ibérica] por motivos preponderantemente económicos eran hombres jóvenes y solteros (aunque no hay que olvidar la presencia femenina), que en general pertenecían a estratos sociales bajos, conformados en su mayoría por una mano de obra jornalera del campo y la ciudad, o, en el mejor de los casos, de artesanos más o menos calificados y de pequeños agricultores y pastores. En México, los inmigrantes se insertaron especialmente en centros urbanos y participaron, sobre todo, en áreas productivas vinculadas con el comercio y la manufactura, mientras que los menos se dedicaron a actividades agropecuarias. Sabemos que las expatriaciones de peninsulares tuvieron un marcado sello económico, producto del menor grado de bienestar de la zona de origen y de los mayores atractivos laborales y materiales de las áreas receptoras, sin mencionar, además, causas políticas coyunturales como podían ser las guerras de Cuba y África, y el consiguiente deseo de escapar de un largo y temido servicio militar. Sin embargo, a lo anterior contribuyeron de

* **EDUARDO DE LA VEGA ALFARO** es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid y, desde 1986, profesor e investigador en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, que actualmente dirige. Ha publicado crítica y ensayo sobre cine en periódicos y revistas de México y el extranjero, y es autor o coautor igualmente de monografías acerca de la vida y obra de cineastas y actores mexicanos (Alberto Gout, Juan Orol, Raúl de Anda, Gabriel Soria, Arcady Boytler, José Bohr, Fernando Méndez, Adela Sequeyro, Roberto Gavaldón, Marga López, Gabriel Retes y Raphael J. Sevilla). Su ensayo *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* obtuvo el Premio Nacional de Crítica de Artes Plásticas Luis Cárdoza y Aragón (1995) y fue la base para la realización de dos series televisivas realizadas por la documentalista Alejandra Islas: *El círculo eterno: Eisenstein en México*, finalista al Premio Emmy Internacional 1996 y ganadora de varios reconocimientos en México, España y Portugal, y *Del Apocalipsis al Edén: Eisenstein en Oaxaca*. Es coeditor de *Bye Bye Lumière. Investigación sobre cine en México* y coordinador y editor de *Microhistorias del cine en México*. Coordina el proyecto colectivo *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1977-2000*, secuela de la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera.

¹ Véanse, sobre todo, Michael Kenny *et al.*, *Inmigrantes y refugiados españoles en México. Siglo XX* (México D. F., Editorial Casa de la Chata, 1978); Nicolás Sánchez-Albornoz (coord.), *Espanoles hacia América. La emigración en masa, 1880-1930* (Madrid, Alianza Editorial, 1988), y Clara E. Lida, *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales en México en los siglos XIX y XX* (Madrid, Alianza Editorial, 1994).

modo decisivo los vínculos sociales —familiares o vecinales—, y las noticias e informes que enviaban a sus antiguos lares quienes ya se hallaban instalados en América. En ese sentido (...), quien emigraba no lo hacía solo, sino como parte de una amplia red de solidaridades (...)”².

El hecho es que durante una etapa enmarcada entre los años 1880-1930 (con la salvedad del periodo correspondiente a la Revolución Mexicana), la inmigración española en México fue no sólo un proceso más o menos constante sino que, por una especie de tradición que podría remontarse hasta el siglo XVI, se tradujo en una fuerte presencia económica, cultural y social, por lo que no debe extrañar que una de las primeras “vistas” filmadas en territorio mexicano por el enviado de la empresa Lumière aluda precisamente a ello. En efecto, las breves imágenes incluidas en *Baile de la romería española en El Tívoli del Eliseo*, realizada en 1896 por Gabriel Veyre, no sólo integran un típico cuadro costumbrista con un entusiasta grupo de



Autorretrato de Gabriel Veyre en México (1896)

hombres y mujeres ejecutando lo que parece ser una jota aragonesa, sino que, en su debido contexto, se ofrecen como testimonio de la importancia y el peso de la tradición hispana arraigada en la otrora Colonia como consecuencia de la incesante inmigración. Si tomamos en cuenta que esa “vista” fue una de las poco más de treinta que Veyre y su asistente C. Ferdinand Bon Bernard imprimieron durante su estancia de alrededor de cuatro meses en México, el mencionado caso revela su honda significación³. Dato complementario no exento de interés: un año antes de la realización de *Baile de la romería...*, el *Censo General de la República Mexicana* había revelado la presencia de alrededor de 13.000 españoles avendados en el país, la mayoría de ellos en la ciudad de México (4.124) y el estado de Veracruz (2.760).

Un sentido más o menos similar al de la cinta de Veyre debieron tener *Rosario Soler en Sevillanas*, “vista” realizada por el pionero mexicano Salvador Toscano y exhibida en diciembre de 1899 en la ciudad de San Luis Potosí, que según parece captó unos momentos de la ejecución del mencionado baile por parte de la señora Soler, artista de origen español; *Fiesta de la Covadonga en El Tívoli del Eliseo*, tomada y exhibida por el mismo Toscano en la ciudad de México durante el mes de abril de 1906; *Fiestas de la Covadonga*, filmada y presentada por Julio Kemenydy en septiembre de 1908, y *Fiestas del Centro Vasco en las que figuran misa, romería en el Tívoli y una encerrona en la Plaza México*, exhibida en agosto de 1913 en el cine Palacio de la ciudad de México. Todas esas cintas se ubican dentro del largo periodo preindustrial en el que el género documental predominó dentro del panorama

² Clara E. Lida, con la colaboración de Leonor García Millé, “Los españoles en México: de la Guerra Civil al Franquismo, 1939-1950”, en Clara E. Lida (comp.), *México y España en el primer Franquismo, 1939-1950: rupturas, relaciones oficiales*, (México D. F., El Colegio de México, 2001), pp. 205-206.

³ Para mayores datos acerca de los inicios del espectáculo cinematográfico en México, véase Aurelio De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (México D. F., Filmoteca de la UNAM, 1986) y Juan Felipe Leal et al., *El arcón de las vistas. Cartelera del cine en México, 1896-1910* (México D. F., UNAM, 1994).

ma de la cinematografía mexicana. No deja de llamar la atención que las últimas tres aludan a las tradicionales festividades organizadas por diversas asociaciones de españoles residentes en México, mismos que, para 1910, habían aumentado su número en alrededor de 29.500,⁴ de los cuales 12.227 vivían en la ciudad de México. Cabe destacar que, de acuerdo con Michael Kenny,⁵ el Centro Vasco, referido en la película exhibida en el cine Palacio, se había fundado en 1909, misma fecha de inicio de las labores del Centro Andaluz; junto con el Orfeoó Catalá, inaugurado en 1905, ambas asociaciones eran ejemplos de los “clubes regionales” que comenzaron a proliferar por entonces en la capital del país.

El estallido de la Revolución Mexicana de 1910-1917, y su consecuente “baño de sangre”, marcó un retroceso en el crecimiento de la inmigración y residencia española en México, fenómeno decreciente que se prolongaría hasta principios de la década de los veinte⁶. Durante esos años, el cine mexicano se dedica a registrar la intensa lucha de facciones. Pero concluido el movimiento revolucionario y ante la perspectiva de poder convertir el cine nacional en una industria a imagen y semejanza de otros modelos como el francés, italiano, danés, sueco y hollywoodense, los cineastas locales explotan diversos temas entre los que destaca el de la Conquista militar y espiritual de México y de otros países de América Latina. Esta novedad, sustentada en películas de argumento al estilo de *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama, 1917) y *Cuaubtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), marcaría la pauta para mostrar en pantalla los primeros estereotipos del avieso conquistador llegado de la península ibérica con el único afán de destruir la cultura autóctona y enriquecerse a toda costa, asunto que incluso podría interpretarse como una velada expresión del prejuicio con el que algunos sectores sociales de aquella época seguían contemplando el fenómeno de la inmigración española: un simple pretexto para “hacer la América”, en detrimento de los trabajadores locales. Esa visión parece haber tenido su origen en la serie de privilegios que la dictadura liberal encabezada por Porfirio Díaz entre 1876 y 1910 había brindado a los capitalistas extranjeros, peninsulares ibéricos incluidos.

Con el país en relativa calma y necesitado de mayor inversión de capital así como de apertura de fuentes de empleo, el gobierno del general Álvaro Obregón (1920-1924) permitió una entrada libre de inmigrantes extranjeros, hecho que se tradujo en una nueva tendencia alcista en los flujos de inmigrantes provenientes de las diversas provincias de España. Como consecuencia de ello, para 1930 el *Quinto Censo de Población* registró un total de 35.789 españoles residentes en territorio mexicano; de ellos, 22.754 (un 63.5%) vivían en la ciudad de México. A fines de ese mismo año, Serguei M. Eisenstein arriba a México con la idea de realizar una magna obra sobre el paisaje, la historia, la cultura y la gente del país, misma que iba a incluir un episodio intitolado “Fiesta” acerca de la herencia española, sintetizada ésta en los rituales católicos y en las formas de la tauromaquia⁷. Como se sabe, ese

⁴ Ello según cifras compiladas por Clara E. Lida en *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español* (México D. F., Siglo XXI Editores / El Colegio de México, 1997), p. 64

⁵ Véase Michael Kenny, “Emigración, inmigración, remigración: el ciclo migratorio de los españoles en México”, en Michael Kenny, *Inmigrantes y refugiados españoles en México. Siglo XX*, p. 81

⁶ Clara E. Lida (en *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, p.54) apunta que por esas fechas la población de residentes españoles en México sufrió un “crecimiento negativo de -9.7%, en su mayoría producto de reemigraciones a países vecinos, especialmente a los Estados Unidos y Cuba, y a España y Europa antes de estallar la primera guerra mundial en 1914”. Por su parte, en base al *Anuario estadístico*, Kenny señala que, entre 1911 y 1915, alrededor de 14.000 españoles regresaron a España luego de radicar y trabajar en México por algún tiempo.

⁷ Una biblio-hemerografía básica acerca de ese momento en la vida del autor de *El acorazado Potemkin* está incluida en Eduardo de la Vega Alfaro, *La aventura de Eisenstein en México* (Cineteca Nacional, n° 6, Nueva época, México D. F., 1998), p. 50.

proyecto no pudo ser concluido pero, basándonos en las imágenes captadas por Eisenstein y su camarógrafo Eduard Tissé, podemos apuntar que el gran cineasta soviético tenía pensado dar realce a las festividades y costumbres españolas profundamente arraigadas en el México de finales de la década de los veinte del siglo pasado. Y aunque no se tratara propiamente de un intento por representar alguna arista del fenómeno de la inmigración española al país, esas imágenes parecían aludirla.

Coincidiendo con la estancia de Eisenstein en territorio mexicano, la cinematografía del país comenzó a explorar las posibilidades del sonido integrado a la imagen, lo que finalmente permitiría sentar las bases del proyecto industrial luego de que los intentos anteriores habían fracasado debido, entre otras causas, al abismal predominio del cine hollywoodense y extranjero en las pantallas nacionales: según cifras contenidas en la *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, obra de Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, de un total de 5.044 cintas de largometraje estrenadas durante esa década en la ciudad de México, 3.981 (es decir, el 78.9%) provenían de “la meca del cine”, mientras que 64 (un raquítico 1.3%) habían sido hechas en territorio mexicano.

A lo largo de los primeros años de la década de los treinta, el cine mexicano explora diversos temas y géneros en busca del mercado que le permita convertirse en una instancia económica sólida y rentable. No puede pasarse por alto que en aquel proceso de transición y búsqueda participaron varios inmigrantes de origen hispano que terminaron por incorporarse plenamente a la cinematografía nacional; entre ellos destacan las respectivas figuras de Manuel Noriega, Julio Villarreal, Ramón Pereda, Ernesto Vilches y Juan Orol García, quienes, en calidad de productores, directores y/o actores, aportaron su capacidad y experiencia en la conformación de la industria filmica mexicana⁸.

La realización de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), comedia ranchera que gracias a su rotundo éxito internacional permitió al cine mexicano transformarse en industria, coincidió con el inicio de la Guerra Civil Española, conflicto que habría de tener gran impacto y resonancia en Europa y el mundo de habla hispana. No deja de resultar cuando menos curioso que, entre otras muchas cosas, *Allá en el Rancho Grande* inaugurara de una vez por todas la galería de estereotipos filmicos mexicanos

Programa de mano de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)



⁸ Tampoco habría que olvidar los casos del andaluz Francisco Elías, que, según su propia versión, en 1922 había realizado en la hacienda de Canutillo, estado de Durango, el documental *Epopeya*, mismo que exaltaba a posteriori las hazañas militares del célebre revolucionario mexicano Francisco Villa, ni del madrileño Antonio Moreno que, luego de una fructífera trayectoria en Hollywood, fue traído a México para dirigir *Santa* (1931) y *Águilas frente al sol* (1932), películas fundacionales del cine mexicano con sonido integrado a la imagen. Cabe agregar que en ésta última debutaría para el cine mexicano el madrileño Julio Villarreal, de larga trayectoria en ese medio.

Un domingo en la
hacienda (Francisco E.
Portes, 1933)

sobre la inmigración española. En efecto, entre los diversos personajes secundarios de la afamada cinta de Fernando de Fuentes se deja ver la regordeta y bigotuda figura de "Don Venancio" (Hernán Vera), el típico abarrotero-cantinero de origen gallego ataviado de boina, chaleco y delantal que, en este caso, pretende en vano los amores de la protagonista. A partir de esa aparición, Vera, buen actor de ascendiente hispano, se convertiría de hecho en el cantinero "institucional" del cine mexicano: como tal personaje aparecería en al menos 24 películas filmadas entre 1937 y 1949. Ítem más: otro estereotipo propuesto en *Allá en el Rancho Grande*, el del viejo hacendado bonachón y paternalista, fue interpretado por el ya mencionado Manuel Noriega. Con ello se trató, quizá, de aludir al origen criollo o definitivamente español de los no pocos dueños de añejas haciendas porfirianas en las que, como reminiscencias de la Colonia (y del medioevo), todo giraba en torno a las decisiones del patrón⁹ (por cierto, que no deja de ser significativo que a dicho personaje se le endilgara una frase de abierto contenido racista cuando, en determinado momento, el amo intentaba halagar a una niña diciéndole: "Eres morena, pero bonita").

II.

A partir del estallido de la Guerra Civil en España, el sentido de la inmigración española hacia México sufrió algunas significativas modificaciones, ello sin desplazar del todo la importancia de las causas económicas que habían prevalecido durante las décadas anteriores. En palabras de Clara E. Lida, "resulta evidente que, en contraste con los emigrantes que les precedieron, el perfil regional, social, ocupacional y cultural de los exiliados españoles [que arribaron a México desde 1936] es el de un grupo que, por sus intereses antes de la guerra civil, no estaba destinado a emigrar y que no lo habría hecho *motu proprio*, de no mediar las circunstancias violentas que lo obligaron a desterrarse forzosamente"¹⁰. Basándonos en los estudios de dicha autora, podemos decir que, en pocas palabras, las nuevas olas de inmigrantes peninsulares que llegaron a tierras mexicanas sumaron, entre 1939 y 1950, un número aproximado de 17.800 nuevos habitantes al país¹¹; que en su mayoría eran republicanos o afines a tal causa política; que provenían sobre todo de las regiones catalana, aragonesa, levantina, vasca, castellana centro-oriental y andaluza, y que en gran medida formaban parte de los cuadros de profesionales, técnicos, artistas y trabajadores altamente especializados vinculados a sectores manufactureros y de servicios como la industria pesada, eléctrica, de comunicaciones y transportes, etc.

Del primer éxodo de artistas hispanos rumbo a México durante los años de hostilidades sobresalió la figura de Manuel Penella, quien se incorporó al pujante cine mexicano en calidad de autor adaptado a través de la comedia *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1938), basada en su zarzuela *Don Gil de Alcalá*. La cinta tuvo como principal intérprete femenina a la valenciana Manolita Saval, que también había llegado al país por causa de la guerra, e integró a su trama dos personajes de raigambre española: el protagonista Don Gil, inter-

⁹ Según cálculos de Moisés González Navarro (en *La colonización en México: 1877-1910*, sin pie de edición), citado por Clara E. Lida (en *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, p. 91), hacia 1910 cerca del 27% de la tierra cultivada en México estaba en manos de hacendados y terratenientes de origen español.

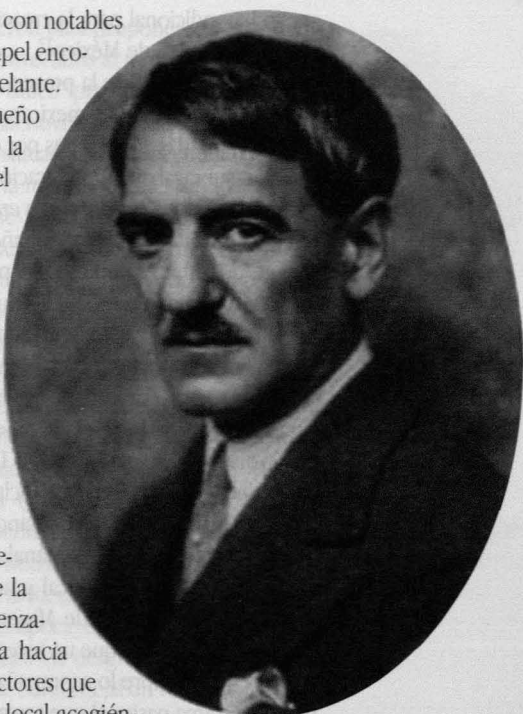
¹⁰ Clara E. Lida, en *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales en México en los siglos XIX y XX*, p. 181.

¹¹ Apoyada en fuentes más fidedignas como las tarjetas de identificación expedidas por la Secretaría de Gobernación a través del Registro Nacional de Extranjeros, Clara E. Lida matiza el número de entre 20.550 y 24.000 españoles emigrados a México durante ese mismo periodo de 1939-1950, cifra manejada por Dolores Pla Brugat en base a los *Anuarios estadísticos de México*. Véase Dolores Pla Brugat, "Refugiados españoles en México: Recuento y caracterización", en James Valender et al., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana* (México D. F., El Colegio de México / Residencia de Estudiantes, 1999), pp. 421-434.

pretado por el tenor jalisciense José Mojica (que contaba con notables antecedentes en el cine de Hollywood), y su escudero, papel encomendado a Carlos Orellana, de quien se hablará más adelante.

Ese primer éxodo parece haber incluido a un pequeño grupo de españoles que se había integrado en torno a la realización de *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937): el productor Vicente Saisó Piquer, el argumentista Julián Moyrón y el músico Pablo Luna (autor de zarzuelas como *Los Cadetes de la Reina* y *Molinos de viento*). Con un elenco del que también formó parte el ya mencionado Carlos Orellana en el papel del *Tío Lamparita*, la cinta, un típico melodrama maternal, ubicó por completo su trama en la región de Castilla: gracias a ello parece haber marcado la pauta de la serie de producciones hechas en el seno de la industria filmica mexicana pero situadas en los más diversos escenarios de España.

Aunque hubo otros precedentes como los casos representados por Penella, Saisó Piquer, Moyrón y Luna, ante la inminente derrota del bando republicano en 1939 comenzarían a fluir las nuevas oleadas de inmigración española hacia México, mismas que hicieron desembarcar a técnicos y actores que no tardarían en integrarse a la industria cinematográfica local acogéndose, junto con muchos otros intelectuales y artistas, a la política de asilo implementada por el presidente Lázaro Cárdenas, quien el 8 de marzo de aquel año había ordenado el retiro inmediato de Alberto Tejeda Olivares, hasta entonces embajador mexicano en España. Este hecho marcaría la ruptura de relaciones diplomáticas bilaterales y el



Manuel Penella



Un domingo en la tarde (Rafael E. Portas, 1938)

apoyo incondicional para la creación de un gobierno republicano español en el exilio con sede en la ciudad de México¹².

Ante el impacto de la presencia española que cada vez se dejaba sentir más en el país, entre 1938 y 1939 el cine mexicano comenzó a explotar dicho tema, primero a través de películas sustentadas en historias por demás convencionales pero que, de manera más o menos enfática, subrayaban la inmigración hispana debida sobre todo a causas económicas y profesionales. Así, en *Un domingo en la tarde* (Rafael E. Portas, 1938) correspondía al provinciano y bonachón herrero español, encarnado por el también exiliado alicantino Miguel Arenas, descubrir y alentar las capacidades tauromáquicas de su joven empleado mexicano (el torero Lorenzo Garza), ello mientras fumaba puro y decía frases que en el fondo avalaban un eterno agradecimiento al país que le había permitido hacer modesta fortuna. Por esa misma línea, *Papacito lindo* (Fernando de Fuentes, 1939) presentaba en pantalla el agríndice caso de un par de españolas emigradas, madre e hija (Sara García y Manolita Saval), simpáticas dueñas de la tienda La Valenciana, establecimiento en el que se vendía tabaco, tarjetas postales y billetes de lotería. De forma repentina, ambas mujeres se veían inmersas en una comedia de enredos que incluyó abundantes referencias al mundillo cinematográfico y su respectiva dosis de folclore andaluz. Cabe destacar que en la cinta colaboró el gran escenógrafo catalán Manuel Fontanals, quien tras forzado exilio se había incorporado a la incipiente industria fílmica local gracias a su trabajo para la película *María* (Chano Urueta, 1938). Otro caso fue el de *Mujeres y toros* (Juan José Segura, 1939, sobre argumento de Francisco Elías) en el que un torero de origen español (Emilio Tuero) y el mozo de espadas andaluz que siempre lo acompañaba (Calos Orellana) se ofrecían como personajes idóneos para una trama pasional que terminaba en boda doble.

Tocó a *En un burro tres baturros* (José Benavides Jr., 1939) inaugurar lo que podríamos calificar como comedia folclórica acerca de la inmigración. En ella, las vicisitudes de dos típi-

En un burro tres baturros (José Benavides Jr., 1939)



¹² Véase a este respecto, Alicia Altet Vigil, "México y las instituciones de la República española en el exilio", en James Valender et al., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, pp. 321-339.

cos aragoneses (Carlos Orellana y Joaquín Pardavé) sirvieron para proponer por vez primera en el cine mexicano una imagen ideal del destierro: convertidos al poco tiempo del accidentado viaje en prósperos campesinos arraigados en la “dulce” provincia mexicana, ambos protagonistas se casaban por poderes con sus respectivas novias y fundaban familias a las que ocurrían toda suerte de malentendidos propicios al sarcasmo. Pero el choque cultural, social y hasta racial de la inmigración no tenía cabida en la mente del director: los baturros mantenían a toda costa su honor y su indumentaria y se mostraban renuentes a que sus hijos se dejaran seducir por la disoluta vida citadita. La película ofrecía algunas burdas pinceladas de costumbrismo y del uso idiomático pero sus métodos humorísticos se reducían a mostrar a Carlos Orellana con un ridículo atuendo de nuevo rico citadino: el hombre usaba elegante *smoking* con corbata blanca, pero no dejaba de ostentar la faja que lo caracterizaba como campesino proveniente de Aragón.

Con algunos días de diferencia con respecto a su intervención para la película de José Benavides Jr., Orellana reiteraría su papel de aragonés bonachón emigrado a la provincia mexicana en busca de ascenso y respeto sociales; ahora bajo las órdenes de Raphael J. Sevilla, el actor protagonizó *Miente y serás feliz* (1939), comedia costumbrista que, en palabras de Emilio García Riera, lograba “embellecer al gachupín presentándolo como un tipo intratable y, a la vez, capaz de llorar a moco tendido por el simple hecho de oír las palabras tierra, cocido, Despeñaderos, jotica, tintorro o Cantábrico”. García Riera atinó también al comentar que con películas como ésta, cada vez más frecuentes en la época, el cine mexicano “tendía a convertirse en una suerte de sucedáneo del [cine] español en desgracia [por causa de la Guerra Civil]”¹³. En tal sentido, los personajes de la cinta de Sevilla dejaban ver una manifiesta incapacidad del director para trascender, con la debida malicia, los estereotipos más burdos asignados por la cinematografía mexicana a los emigrados hispanos. Con ello quedaron sentadas las bases de lo que no tardaría en convertirse en una fórmula eficaz para la taquilla.



Miente y serás feliz
(Raphael J. Sevilla,
1939)

¹³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 2, 1938-1942 (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / CONACULTA / IMCINE / Gobierno del Estado de Jalisco, 1992), p. 121.

III.

Todo indica que a partir de 1940 la presencia española en el cine mexicano se intensificó aún más que en otras áreas de la cultura; ese fenómeno coincidiría con la transformación de la cinematografía local en una importante rama del espectáculo masivo que a lo largo de la década de los cuarenta, gracias a la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial y al apoyo otorgado por parte de Hollywood, entre otras causas, se consolidó como la industria cultural más poderosa e influyente del mundo de habla hispana, así como uno de los sectores económicos fundamentales por lo que concernía a la entrada de divisas. Habrá que imaginar lo que para ese emigrado español vino a significar la llegada a una tierra que mal que bien les ofrecía la oportunidad no sólo de sobrevivir en medio de paisanos y colegas que habían corrido con una suerte similar, sino también de desarrollar con buenas o magníficas perspectivas sus carreras en el medio artístico en general (no pocos de ellos se incorporarían también al teatro, la radio y, más adelante, la televisión)¹⁴, y en el cine en particular. De esta forma, los grandes estudios filmicos mexicanos de la época se fueron poblando de un cada vez mayor número de técnicos y actores provenientes de España y, en pocos años, cuando menos en cantidad, la aportación resultó muy notoria y significativa. Para traducir este fenómeno en términos más concretos podemos decir que entre 1940 y 1949 debutaron o filmaron en el seno de la industria filmica mexicana varios directores de origen español, emigrados a México por diversas razones, pero principalmente a consecuencia del conflicto bélico al que hemos venido haciendo referencia: Jaime Salvador, José Díaz Morales, Miguel Morayta, Francisco Elías, Eduardo Ugarte, Francisco Reiguera (también actor), el ya citado Julio Villarreal, Antonio Momplet y Luis Buñuel, quien, como ya se sabe, arribó al país con la intención de realizar una frustrada versión filmica de *La casa de Bernarda Alba*, la célebre pieza teatral de Federico García Lorca. Durante el periodo en que nos ubicamos, dichos cineastas sumaron la nada despreciable cantidad de 65 películas de producción mexicana.

En la misma etapa se incorporaron a la cinematografía hecha en México o participaron eventualmente en ella una impresionante nómina de alrededor de 80 actores hispanos entre los que cabe citar a Ángel Garasa, Consuelo Guerreo de Luna, José y Benito Cibrián, Pepita Meliá, Rosita Díaz Gimeno, Antonio Bravo, Luis Alcoriza, José Baviera, Pedro López Lagar, Amparo Morillo, Florencio Castelló (quien se consagró como el andaluz prototípico del cine mexicano), Paquita de Ronda, Ana María Custodio, Carlos Martínez Baena, Cochita Martínez, Emilia Guiu, Ofelia Guilmáin, Prudencia Griffel, Augusto Benedico, Alberto Galán, María y Cochita Gentil Arcos, Aurora Segura, Luis Massot y su hijo del mismo nombre, Francisco Pando, Magda Donato, Pituka de Foronda, Gustavo y Rubén Rojo, Roberto y Rafael Banquells, Pedro Elviro *Pitouto*, Armando Calvo, José María Linares Rivas, Conchita Carracedo, Luana Alcañiz, Guillermina Grin, Sara Montiel, Jorge Mistral, Joaquín Rodríguez *Cagancho* y Carmen Amaya.

Asimismo, se integran en dicho periodo no pocos guionistas y argumentistas también procedentes de la península ibérica: Manuel Altolaguirre, Max Aub, Eduardo Ugarte, el ya citado Luis Alcoriza, José Carbó, Álvaro Custodio, Alfonso Lapena, Paulino Masip, Antonio Monsell, Víctor Mora, Sebastián Gabriel Rovira, Carlos Sampelayo y Ángel Villatoro. A estos nombres habría que agregar otros tres: Ramón Pérez Peláez, que ya había colaborado para la cinematografía mexicana en calidad de guionista durante 1938, pero que en la década de los cuarenta desarrollaría la parte medular de su carrera; Carlos Velo, quien participó en 1944 en la redacción del guión de *Entre hermanos*, de José Benavides Jr., hecho que marcaría un precedente a su amplia carrera como documentalista y funcionario cinematográfi-

¹⁴ En *El exilio español en México, 1939-1982* (México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982), se apuntan las respectivas aportaciones de los trasterrados hispanos a dichos medios.

co, y Julio Alejandro de Castro, que debutó en 1950 como dialoguista de *Negro es mi color*, dirigida por Tito Davison, y que haría una larga y fecunda carrera como escritor de cine en los años siguientes.

Por lo que respecta a los escenógrafos y músicos españoles incorporados a la industria filmica mexicana de la llamada “Época de Oro”, habría que citar (aparte de Manuel Fontanals) los casos de Vicente Petit Murat, Francisco Marco Chillet, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Antonio Díaz Conde, Severo Muguerza, Luis Fernández Bretón, Félix Baltasar Samper Cabello (que también tuvo alguna presencia como actor) y Francisco Gil. La lista se enriquece aún más con emigrados hispanos que desarrollaron tareas en la publicidad y el periodismo cinematográficos de aquellos años: José y Juanino Renau, José Spert, Francisco Pina, Juan Manuel Tort, Arturo Perucho, Juan Tomás, Edmundo Barbero, y los ya mencionados Álvaro Custodio, José Carbó y Paulino Masip, entre otros.

La cantidad de nombres antes mencionados (a los que pueden agregarse los casos del navarro Miguel Mezquíriz, del alicantino Federico Américo y del ya mencionado Manuel Altolaguirre, quienes incursionaron en el sector de la producción), todos ellos partícipes de una larga lista de películas producidas o coproducidas por empresas adscritas a la industria filmica mexicana a lo largo de la década de los cuarenta, permite entender perfectamente la existencia en esa época de lo que, con algunos matices, podría denominarse como un “cine español en el exilio mexicano”, mismo que, en cierto sentido, prolongaría buena parte de las tendencias cultivadas por la cinematografía hispana desde sus mismos inicios¹⁵. Según Emilio García Riera, la cinematografía entonces hecha en México estuvo muy influida y en cierta medida controlada por el clero, “al

grado de que se habló de grandes inversiones hechas subrepticamente en la misma por personalidades eclesiásticas. A la vez —abunda el historiador—, es muy posible que esto tuviera que ver con el muy alto número de películas hispanizantes realizadas a lo largo del sexenio [encabezado por el presidente Manuel Ávila Camacho, sucesor de Lázaro Cárdenas]: 3 en 1941, 6 en 1942, 7 en 1943, 4 en 1944, 9 en 1945 y 5 en 1946. La mayoría de esas 34 películas bien podría parecer por su forma y contenido producto de un cine sometido al franquismo (...)”¹⁶. El hecho es que entre las cintas “hispanizantes” que se realizaron por aquella época pueden contarse hasta en 13 el número de las que ubicaron su trama y



Manuel Altolaguirre



Max Aub

¹⁵ Hemos desarrollado con cierta amplitud este tema en “El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)”, incluido en VV. AA., Luis Fernández Colorado y Pilar Couto (coords.), *La berida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Cuadernos de la Academia, n° 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Asociación Española de Historiadores del Cine, junio de 2001). Sin proponérselo de manera explícita, este artículo se contrapone a las ideas vertidas por José de la Colina en “Los trasterrados en el cine mexicano”, incluido en *El exilio español en México (1939-1982)*, pp.671-678, donde dicho autor plantea que “[u]na parte del cine mexicano se ha hecho, tanto para bien como para mal, con la colaboración de los exiliados. Curiosamente, es muy débil la huella que el tema mismo del exilio español, o el de la guerra de España, ha dejado en la cinematografía del país [...] No se puede, por lo tanto, hablar, tanto en relación con México ni por lo demás con cualquier otro país, de un cine del exilio español, o de un cine español en el exilio (...)”.

¹⁶ Emilio García Riera, citado por Ricardo Amann en *Industria cultural y relaciones internacionales. El caso hispanomexicano: 1940-1980* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989), p. 64.

acción en diversas regiones de España, principalmente en Andalucía, ello sin salir jamás de estudios y escenarios mexicanos: *Dos mexicanos en Sevilla* (Carlos Orellana, 1941), *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942), *La hija del cielo* (Juan José Ortega, 1943), *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944), *Sierra Morena* (Francisco Elías, 1944), *Marina* (Jaime Salvador, 1944), *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1945), *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945), *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1945), *En tiempos de la Inquisición* (Juan Bustillo Oro, 1946), el díptico *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo* (Miguel Morayta, 1946) y *La casa de Troya* (Orellana, 1947). En un primer balance de dicha producción filmica se advierte que en la inmensa mayoría de las películas citadas participaron directores, técnicos o actores de procedencia hispana y que una buena parte de ellos eran refugiados por motivos de la guerra, aunque no necesariamente por sus afinidades republicanas. Por otro lado, los mismos títulos sugieren, como ya lo adelantamos, que se trataba de filmes que bien podrían insertarse perfectamente en los géneros y temas desarrollados hasta entonces por la cinematografía española, destacando los melodramas folclóricos y las adaptaciones literarias. Resulta obvio suponer entonces que, aparte de convertirse en receptáculo de muchos inmigrantes españoles, el cine mexicano vislumbró en la oleada de exiliados un mercado potencial al que habría que proporcionarle un tipo de películas que de alguna manera les ayudara a sentirse como “en casa”, así fuera a través de un cine de sesgo más bien conservador, aspecto sobre el que volveremos más adelante. De momento, no resulta ocioso apuntar que en el mismo periodo en que se realizaron y exhibieron todas esas cintas, se estrenaron en la ciudad de México 30 películas de procedencia española¹⁷. Hay que tomar en cuenta que tanto las condiciones del cine español de la posguerra como la ruptura de relaciones diplomáticas entre los gobiernos mexicano e hispano

El último amor de Goya (Jaime Salvador, 1945)



¹⁷ Datos calculados a partir de la información contenida en Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1940-1949* (México D. F., UNAM, 1982).



El secreto de Juan Palomo (Miguel Morayta, 1946)

debieron influir en la escasez de dicho material estrenado. Pero el caso es que la diferencia entre la producción mexicana de temas ubicados completamente en España y las películas hispanas estrenadas fue apenas de poco más del doble, lo cual no deja de resultar sumamente significativo. Ítem más: algunas de esas cintas fueron estrenadas de forma tardía en España, donde fueron objeto de críticas elogiosas por parte de la revista *Primer Plano*, des-
 caradamente adscrita al régimen franquista¹⁸.

Por lo demás, una de las películas citadas con anterioridad, *La barraca*, adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez, fue realizada por un equipo en el que predominaron técnicos y actores españoles emigrados, entre los que cabe mencionar a Félix Baltasar Samper, Abel Velilla (supervisor de diálogos), Emilia Díaz (coordinación de bailable y coreografía), Vicente Petit y Francisco Marco Chillet, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Luana Alcañiz, Carlos Villarías, Manuel Noriega, Luis Massot, Marichu Labra y José Morcillo. El estreno de la cinta, efectuado el 27 de julio de 1945 en el cine Chapultepec de la capital de México, coincidió con el acto oficial celebrado en esa ciudad, mismo que dio creación al gobierno de la II República Española en el Exilio, por lo que al menos en algún sentido puede considerarse que la obra de Gavaldón vino a ser una especie de bandera

¹⁸ Tales fueron los casos de *La casa de Troya*, *Los siete niños de Écija* y *El secreto de Juan Palomo*, ponderadas por José Luis Gómez Tello y Domingo Fernández Barreira. En el número 504 de *Primer Plano* (11 de junio de 1950), el primero de ellos señaló que la película de Orellana estaba “en la línea media de un simple relato, ajustado a la novela [homónima de Pérez Lugín], con viva ambientación cuidada y con una interpretación que ofrece el interés de traernos a Armando Calvo -demasiado grueso y adocenado- con Charito Granados, Ángel Garasa y Manolo Fábregas, en un trabajo tan discreto como es todo en esta cinta que cuenta, sin embargo, con la simpatía del asunto”. Por su parte, Fernández Barreira (*Primer Plano*, n° 621, 7 de septiembre de 1952) dijo que, en *Los siete niños de Écija*, Morayta había “infundido a la tremenda acción que cuenta ese ritmo vertiginoso con que el cine ha contado ya las historias de otras especies de bandidos más modernos, y lo ha hecho convencido, sin duda, de que ello beneficiaría el primitivo tema de unos personajes que nos imaginamos treme-
 bundamente [sic] solemnes, retóricos, pausados (...)”.



La barraca (Roberto Gavaldón, 1944)

ideológica de aquella emblemática II República Española, esto debido a que su trama también puede leerse como una alegoría sobre los intentos de recuperación de la patria perdida.

IV.

Para los propósitos perseguidos en el presente ensayo, habría que considerar, también y sobre todo, las no escasas cintas mexicanas filmadas a lo largo de los cuarenta que siguieron incluyendo como protagonistas a personajes españoles emigrados. Incluso, esas películas pueden dividirse en tres bloques más o menos diferenciados, mismos que constituyen el aspecto medular de nuestro estudio.

En primer lugar, estarían aquellas que incluyeron personajes tipificados como españoles refugiados por causa de la Guerra Civil, toda vez que se suponía que se trataba de un tema aún candente y que concernía a varios de los exiliados que por entonces ya estaban más o menos integrados a la cinematografía mexicana. *Dulce madre mía* (Alfonso Patiño Gómez, 1942), versión filmica del cuento *De los Apeninos a los Andes*, escrito por el italiano Edmundo D'Amicis, narra las vicisitudes de un pequeño santanderino quien, al poco de haber concluido la conflagración y luego de quedar huérfano de padre, se veía obligado a emigrar a México en busca de su progenitora a la que, en honor al melodrama maternal (subgénero explotado por el cine local a partir de inusitado éxito de *Madre querida*, [Juan Orol, 1935]), encontraba en el lecho de un hospital. Protagonizada por el entonces niño Narciso Busquets, la cinta integró en su reparto a varios actores trasterrados (Asunción Casal, Francisco Llopis, Rafael María de Labra, Consuelo Monteagudo) e incluyó secuencias más bien ridículas como la intensa pelea que se produce en un barco entre un grupo de refugiados españoles contra otro de turcos abusivos, la típica llegada al puerto de Veracruz o el solidario gesto de unos paisanos de boina y bigote que, luego de escuchar la triste historia del "rapacín" en una cantina, le daban dinero para que continuara su viaje hasta la capital. Por supuesto que la película quedó muy lejos de remitir al drama de los no pocos infan-

tes de origen hispano que, huérfanos o extraviados de sus familias, continuaban arribando a territorio mexicano¹⁹.

Una gitana en México (1943) y su secuela *Una gitana en Jalisco* (1946), díptico realizado por el toledano José Díaz Morales e interpretado por Paquita de Ronda y Ángel Garasa, describía las aventuras de un grupo de simpáticos gitanos que terminaban integrados a los estereotipos del folclore mexicano; ello ocurría luego de que los personajes principales de la trama fueran sorprendidos por la guerra, hecho que, sin intentar comprender en su terrible y justa dimensión, los impulsaba a viajar de polizontes en un barco para llegar a vivir en una paupérrima vecindad de la ciudad de México. Al ser estrenada en España, la primera de ambas cintas recibió el siguiente comentario crítico de José Luis Gómez Tello (*Primer Plano*, n° 296, 16 de junio de 1946), no exento de un tono que dejaba ver resentimiento contra quienes la realizaron: "Esta película es de esas que preferimos ignorar. Se trata de un verdadero engendro, de esos fabricados por gente de la que no queremos acordarnos (...) Su director —de algún modo hay que llamarle— demuestra que no tiene noción de lo que es una película. El cine mejicano —que hemos elogiado sin regateos en su esfuerzo de superarse— no se honra con estos filmes, a los que, además, se les ve la oreja de los que han intervenido en su fabricación". La cinta de Díaz Morales marcó el debut en el cine mexicano de la tonadillera andaluza Paquita de Ronda pero, en aras del folclore más elemental y abyecto, los personajes quedaron convertidos en siniestras caricaturas de sí mismos.

La inmigración española hacia México como consecuencia de la Guerra Civil tuvo en el caso de *¡Me ha besado un hombre!* (Julián Soler, 1944, sobre argumento de José Díaz

*Los hijos de don
Fernando (Joaquín
Pardoll, 1944)*



Una gitana en Jalisco
(José Díaz Morales,
1946)

¹⁹ Basándose en estudios de Pons Prados, Consuelo Soldevilla señala que del total de 37.487 niños evacuados como saldo trágico de la Guerra Civil española, 3.880 (es decir, poco más del 10%) fueron enviados a México (Véase, Consuelo Soldevilla Oria, *El exilio español (1808-1975)* [Cuadernos de Historia, n° 88, Madrid, Arco Libros, 2001], p.66). De entre ellos destacaron "Los niños de Morelia", que en 2004 serían tema y objeto del excelente documental homónimo realizado por Juan Pablo Villaseñor.

Morales) su incursión en el exitoso género de la comedia de enredos. La protagonista femenina (María Elena Marqués) era una simpática refugiada que para poder viajar a tierras mexicanas debía usurpar la personalidad de su hermano y acceder a un modesto empleo en la construcción de una presa, evidente símbolo de la modernidad y la masculinidad. Travestismo de por medio, la película bordeaba el tema de la homosexualidad latente del típico macho mexicano, pero al final todo se aclaraba y la mujer, ya vestida con la debida propiedad para asumir su rol, se integraba plenamente al ritmo del país que la había adoptado.

Otro caso por el estilo fue representado en esa época por *La fuerza de la sangre* (1946), una de las pocas cintas filmadas bajo la batuta del excelente literato Mauricio Magdaleno, ex militante del movimiento prodemocrático encabezado por José Vasconcelos y guionista de algunas de las mejores obras de Emilio Fernández. Aquí, un grupo de refugiados españoles, encabezados por Paquita de Ronda y Florencio Castelló, arriban a México para ganarse la vida en una hacienda en la que intercambian formas de folclore, confraternizan con humildes campesinos y terminan felizmente arraigados en el universo idílico de la comedia ranchera. Como atinadamente señala García Riera,²⁰ la trama de la película bien pudo haber sido una especie de alegoría sobre la situación imperante en el cine mexicano de entonces, toda vez que la industria filmica misma se había convertido en un buen terreno laboral para muchos inmigrados provenientes de la península española. Llama la atención la manera en que el filme de Magdaleno intenta consolidar el estereotipo de una catalana emigrada, convertida en el vértice de la disputa amorosa entre un mexicano y un andaluz.

Conforme la Guerra Civil se alejaba en el tiempo, el cine mexicano pareció desentenderse cada más del asunto. En *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), comedia protagonizada por la argentina Niní Marshall *Catita*, actriz estereotipada en el cine de su país como la simpática criada oriunda de Galicia, se planteaba la condición de los refugiados cual si se tratara de un estigma que terminaba superado en el transcurso de la sencilla trama. Al final, todos los conflictos que tenían que ver con el asilo terminaban con una boda doble entre españolas emigradas y respectivas parejas de mexicanos, todo en aras de enfatizar una “entrañable” hermandad entre los dos pueblos. Se superaban así, supuestamente para siempre, los mutuos insultos que los protagonistas se decían en una de las primeras secuencias del filme (“¡Refugiada!” le gritaba Joaquín Pardavé a *Catita*, a lo que ella respondía colérica: “¡Eso lo será usted, ídolo de Tlaquepaque!”).

Por lo que dejan ver los argumentos de las cinco películas mencionadas con anterioridad, la industria filmica mexicana concibió el exilio español como asunto propicio para diversas formas del melodrama o la comedia, más que un agudo problema político o estrictamente cultural.

Otra serie de películas mexicanas de esa época, claramente derivadas del modelo propuesto por *En un burro tres baturros*, giró en torno a las vicisitudes familiares y sentimentales de personajes españoles emigrados a México por razones económicas. Debido a su éxito en taquilla y al sobrio manejo de las convenciones del subgénero al que también pertenece (el melodrama familiar clasemediero), la apoteosis de esta saga fue alcanzada por *Los hijos de don Venancio* (1944) y su secuela, *Los nietos de don Venancio* (1945), ambas concebidas, realizadas y protagonizadas por el gran cómico Joaquín Pardavé. Para dejar en claro su postura ideológica, la primera de ellas estaba dedicada “a todos los españoles que llenos de ilusiones, sin más fortuna que un corazón de oro y férrea voluntad, llegaron a nuestra América para engrandecerla con su tesón y trabajo como si fuera su propia patria”. En la cinta, el viudo asturiano y bonachón dueño de la próspera tienda de ultramarinos “La ciu-

²⁰ Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 4, pp. 20-21.



Los hijos de don Venancio (Joaquín Pardavé, 1944)

dad de Oviedo" debe afrontar el cúmulo de problemas que le acarrearán todos y cada uno de sus cinco hijos (tres hombres y dos mujeres), asediados por los placeres de la vida moderna. Una de las líneas dramáticas del film explotaba la entonces agria rivalidad entre el Atlante y el Asturias, los equipos de fútbol más populares de la época. Finalmente, los conflictos quedaban resueltos de la mejor manera para dar paso a la segunda parte del díptico, misma que incurrió en un descarado elogio al folclore de ambos países toda vez que se aprovechó para ello el viaje del "indiano" a su tierra natal, mostrada como un páramo bucólico completamente ajeno a las secuelas de la cruenta Guerra Civil. No fue del todo casual que ambas películas resultaran del agrado de José Luis Gómez Tello,²¹ quien celebró los afanes del realizador para contribuir a la "mutua comprensión" entre ambos países, y tampoco tuvo empacho en definirla como una película "grata en su buen deseo de hermanar a través de estampas musicales y de los propios personajes, a España y México".

Otros españoles emigrados o viajeros propuestos por el cine convencional mexicano de la llamada "Época de oro" fungieron como protagonistas o personajes de gran soporte en filmes insertos en géneros y temas de lo más diverso. Entre dichos productos filmicos hubo melodramas rancios al estilo de *La razón de la culpa* (Juan José Ortega, 1942), en el que un emigrado por causas de herencia se enamoraba de una mujer madura para terminar casado con la hija de ella, o *Capullito de alelí* (Fernando Soler, 1944), en el que un emigrado avaro y egoísta se redimía gracias al noble gesto de salvar a su nieta mexicana del desamparo y la inopia afectiva; melodramas musicalizados tipo *Morenita clara* (Joselito Rodríguez, 1943)—que desde su mismo título pretendía capitalizar el éxito de la célebre *Morena clara* (1935) realizada por Florián Rey con Imperio Argentina—, *La niña de mis ojos* (Raphael J. Sevilla, 1946), en el que una tonadillera andaluza —la colombiana Sofía Álvarez— engendrabá toda suerte de pasiones entre los no pocos galanes mexicanos que la rodeaban, y

²¹ Ver *Primer Plano*, n° 240 (20 de mayo de 1945) y n° 394 (2 de mayo de 1948).

La niña de mis ojos
(Raphael J. Sevilla,
1946)



Chachita la de Triana (Ismael Rodríguez, 1947), donde ahora se intentaba sacar provecho de la no menos célebre *Carmen la de Triana* (1938) de la dupla Rey-Argentina; comedias de marcada impronta hollywoodense como *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942) y *El sexo fuerte* (Emilio Gómez Muriel, 1945); dramas rancheros inocuos como *En la hacienda de la flor* (Ernesto Cortázar, 1948); cintas de pretensiones histórico-biográficas como *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943), filmada para rendir suculento homenaje “a lo más hondo y sagrado que hay en nosotros: la raza” y calificada de himno cinematográfico a “la hispanidad”, o *La monja Alférez* (Emilio Gómez Muriel, 1944), inspirada en la vida de la famosa marimacho vasca Catalina de Erauso; y diversos ejemplos de cine de tema y ambiente taurinos: *La luna enamorada / Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945), protagonizada por Joaquín Rodríguez *Cagancho* y Carmen Amaya, *Sol y sombra* (Rafael E. Portas, 1945), que contó con la actuación de Antonio Moreno en el papel de un diestro español convertido en próspero ganadero avecindado en México, *Un corazón en el ruedo* (Miguel Morayta, 1949), en el que Florencio Castelló destacaba en el papel de apoderado andaluz de un torero mexicano muy dado a pelearse con su novia, etc.

Por motivos de espacio, resulta imposible dar cuenta del rico filón que representan los abundantes personajes secundarios españoles (tenderos, cantineros, mozos de espada, ayudantes de artistas, dueños de plantaciones, propietarios de vecindades, etc.), que fueron quizá las figuras más reiteradas en el cine mexicano de la década de los cuarenta. Para ilustrar esa tendencia, baste hacer referencia a algunos casos muy concretos en el entendido de que se trata de películas situadas en géneros de lo más diversos. ¡Ay, *Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), una de las obras cumbres de la comedia ranchera, sustentó buena parte de su dudoso humor en las gracejadas del tenedero español Radilla (Antonio Bravo) y el ex-torero andaluz “Malasuerte” (Ángel Garasa), ambos amigos y colaboradores del héroe, un apuesto joven que se pasaba la película en busca de venganza por la muerte de sus padres. Un melodrama como *El hijo de nadie* (Miguel Contreras Torres, 1945), paráfrasis local de *El chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1920), se dio el lujo de permitir que el ten-

dero emigrado Don Santiago (José Morcillo) recordara con tristeza que había tenido un hijo que resultó muerto en la guerra civil luchando por el bando republicano; en la misma cinta, dicho personaje ayudaba al protagonista a salir de la cárcel pagando parte de la multa asignada. *El charro del arrabal* (1947), modelo insuperable del cine popular de Juan Orol, dejaba ver la forma en que el cantinero andaluz Paquito (Florencio Castelló) se hacía cómplice del villano y bailaba rumba de manera desaforada en la amena fiesta con que se celebraba una boda. La consabida trama de un melodrama tropical dignamente intitolado *Flor de caña* (Carlos Orellana, 1948), ocurrida en un ingenio veracruzano, no podía prescindir del noble patrón español encarnado en la figura de José Morcillo ni del simpático abarrotero también llegado de la Península Ibérica bien interpretado por José Calvo. Por último, puede decirse que el buen melodrama citadito *Casa de vecindad* (Juan Bustillo Oro, 1950) servía de vehículo para dar una sólida lección de moral: en el transcurso del relato el malvado casero español espléndidamente actuado por Andrés Soler, modificaba su conducta para terminar cual personaje dikensiano de *Cuento de navidad*, extendiendo invitación a sus vecinos a la succulenta Cena de Nochebuena y bailando mambo feliz de la vida porque su hija, a quien él golpeara por haberse comprado unos zapatos nuevos, había regresado al hogar formalmente casada.

Un énfasis aparte amerita el caso del documental *Lanzagorta. Un español en América*, película recientemente localizada en avanzado estado de deterioro por la Filmoteca Española y que reclama un inmediato trabajo de restauración. De acuerdo con los datos proporcionados por dicha institución, la cinta fue producida hacia 1948 por la empresa especializada EMA (España-México-Argentina) con realización de Carlos Jiménez, guión y locución de Juan Rueda Ortiz, música de René Trujillo interpretada por el mariachi "Tequila Jalisco" y la marimba "La voz de Comitán", y edición de Alfredo Uribe Jácome. Todo indica que se exaltaba en ella la vida, figura y obra filantrópica de Emilio Lanzagorta Unamuno (1897-1965), empresario de origen vasco afincado en territorio mexicano donde fundó compañías como Seguros Tepeyac, Mueller Brass y Casa Lanca; también fue accionista de Termoasbestos, Asbestos de México y Harris de México así como promotor de la educación privada con la fundación de los colegios Tepeyac y Guadalupe²². A reserva de que un visionado de la película permita analizar a fondo su contenido, habrá que suponer que el cine documental mexicano de aquella época, buena parte del cual aún no se rescata ni estudia, dedicó alguna atención al registro fílmico de fenómenos y casos de la inmigración española, lo cual constituye otra interesante veta del tema que nos ocupa en este ensayo.

V.

A lo largo de las décadas de los cincuenta y sesenta, la industria fílmica mexicana prolonga y confirma los tipos y estereotipos forjados en periodos anteriores. Con las habidas excepciones, la inmigración española seguiría dando pretexto para la exaltación folclórica y el melodrama de vieja estirpe. Sin embargo, para ese entonces el escenario socio-político había cambiado de manera un tanto radical. A consecuencia de la vertiginosa recuperación económica ocurrida en la Europa de la posguerra, las olas migratorias expulsadas de la Península Ibérica desplazarían su eje hacia países como Alemania, Francia, Italia, Bélgica y Holanda. En las acertadas palabras de Clara E. Lida, "al modernizarse y expandirse los cen-

²² Sin duda, Lanzagorta Unamuno vendría a ser uno de los más renombrados casos de la emigración española que, en base a un trabajo tenaz, logró insertarse de manera sólida en el mundo del gran capital que a partir de la década de los cuarenta logró expandirse en México gracias tanto a la coyuntura ofrecida por la Segunda Guerra Mundial como a la estabilidad política alcanzada a lo largo de los sucesivos gobiernos emanados de la Revolución Mexicana.

tros industriales [de esos países] requerían centenares de operarios que la mano de obra nativa no era capaz de proveer. Toda la periferia europea participó masivamente en este nuevo mercado de trabajo y, desde luego, también España acudió a la cita. Precisamente cuando América Latina dejaba de ofrecer perspectivas económicas a los extranjeros, Europa brindaba nuevas posibilidades, tal vez menos míticas pero no menos inmediatas para los españoles que en los años difíciles de la posguerra iban de nuevo a buscar trabajo más allá de las fronteras de su país. Esto no significó que los peninsulares dejaran de cruzar el Atlántico, pero sí que ahora lo hicieran a cuentagotas, sumando apenas unos miles en todo el continente”²³.

En ese contexto, películas mexicanas intituladas *Dos buerfanitas* y *Los hijos de la calle*, ambas dirigidas en 1950 por Joselito Rodríguez, *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1950) o *Yo quiero ser tonta* (Eduardo Ugarte, 1950), versión local de una comedia musical de don Carlos Arniches producida por Manuel Altolaquíre, insistían en proponer imágenes demasiado melodramáticas o tragicómicas acerca de la inmigración española en México. *Necesito dinero*, filmada en 1951 bajo la dirección de Miguel Zacarías y protagonizada por Pedro Infante y Sara Montiel, pareció abrir un nuevo cauce. La cinta, bien filmada y dotada de un ritmo preciso, sintetizaba la historia de la relación amorosa entre un apuesto mecánico mexicano y una joven de ascendiente español despectivamente apodada “La gachupina”. Salpicada de momentos jocosos, la trama culminaba con la pareja dispuesta al matrimonio seguramente feliz luego de haberse zanjado las distancias culturales y económicas que se les oponían. El buen éxito taquillero del filme (su título mismo parecía aludir a la ya precaria condición del cine mexicano) ayudó a fraguar un nuevo molde a seguir. Y el mismo Zacarías no tardaría en aprovecharlo: unos meses después realizaría *Abí viene Martín Corona* y *El enamorado*, dúptico protagonizado por la pareja Infante-Montiel, ésta

Una gallega baila mambo (Emilio Gómez Muriel, 1950)



²³ Clara E. Lida, *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, p. 144

última en plan de bella andaluza que, heredera de una hacienda, no podía evitar caer bajo el influjo erótico de un simpático justiciero norteño, todo ello en la atmósfera de comedia ranchera decadente.

Con algunos matices y variantes en relación a las cintas de Zacarías, haría su aparición una saga integrada por once obras filmicas que, protagonizadas ahora por Lola Flores o Carmen Sevilla, reiteraron dicho molde hasta dejarlo completamente agotado: de *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953) a *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1967), pasando por *¡Ay, pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), *Los tres amores de Lola* (René Cardona, 1955), *Tú y las nubes* (Morayta, 1955), *La Faraona* (Cardona, 1955), *El gran espectáculo* (Miguel Zacarías, 1956), *Sueños de oro* (Zacarías, 1956), *Échame a mí la culpa* (Fernando Cortés, 1958), *De color moreno* (Gilberto Martínez Solares, 1963) y *La gitana y el charro* (Martínez Solares, 1963)²⁴. No es por azar que todas esas películas en las que una bella inmigrada española solía ser disputada por dos o más galanes mexicanos hayan sido coproducidas por Suevia Films del afamado empresario filmico gallego Cesáreo González, quien, según su propia versión, años atrás había fraguado parte de su fortuna ejerciendo como panadero en la ciudad de Puebla, capital del estado mexicano del mismo nombre²⁵. El caso extremo de esa serie de coproducciones hispano-mexicanas estaría representado por *La guerrillera de Villa*, especie de comedia musical “histórica” en la que

La Faraona (René Cardona, 1955)



²⁴ Habrá que aclarar que, al ser exhibidas en España, varias de esas películas modificaron su título: *¡Ay pena, penita, pena!* por *Pena, penita, pena*; *Los tres amores de Lola* por *Lola Torbellino*; *Tú y las nubes* por *Limosna de amores*; *El gran espectáculo* por *Sueños de oro*; *Sueños de oro* por *Maricruz* y *Échame a mí la culpa* por *Échame la culpa*. Por otra parte, cuando menos dos de las películas arriba mencionadas, *¡Ay, pena, penita, pena!* y *Abí viene Martín Corona*, fueron objeto de recepción crítica más o menos benévola por parte de colaboradores de la revista *Primer Plano*. Véanse los números 687 (13 de diciembre de 1953) y 841 (25 de noviembre de 1956) de la mencionada revista.



una tonadillera llegada de España (Carmen Sevilla) terminaba involucrada en la Revolución Mexicana luchando al lado del célebre Pancho Villa no sin ser el objeto de la lid amorosa entre un contrabandista de armas y un militar, y no sin convertirse en blanco de los piropos racistas del mismísimo caudillo revolucionario (“¡Es usted la gachupina más linda que he visto en mi vida!”, le espetaba en un momento dado el Villa interpretado por José Elías Moreno).

De igual forma, Cesáreo González aprovecharía el éxito del niño cantante Joselito para producir con empresarios mexicanos algunas cintas sobre “inverosímil inmigración española infantil”, si cabe tal concepto. En la trilogía conformada por *Aventuras de Joselito y Pulgarcito/Aventuras de Joselito en América* (René Cardona y Antonio del Amo, 1959), *El caballo blanco* (Rafael Baledón, 1961) y *Joselito vagabundo* (Miguel Morayta, 1965), el pequeño émulo del Narciso Busquets de *Dulce madre mía* llegaba a México en busca de sustento o de algún familiar extraviado para terminar integrado a la cultura más o menos moderna del país. No pasaría mucho tiempo para que González completara el cuadro con la coproducción de *Vestidas y alborotadas/Dos gemelas estupendas* (Miguel Morayta, 1967), comedia juvenil realizada para el lucimiento de las hermanas Pili y Mili, aquí en plan de un par de españolitas “en edad de merecer” cuyo parecido físico provocaba toda suerte

²⁵ Acerca de la vida y obra de Cesáreo González, véase: Paco Ignacio I Taibo, *Un cine para un imperio. Historia de las películas franquistas* (México D. F., CONACULTA, 2000); José Antonio Durán, *Cesáreo González: El Empresario-Espectáculo. Viaje al Taller del Cine, Fútbol y Variedades del General Franco* (Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra / Taller de Ediciones, 2003) y José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán (eds.), *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español* (A Coruña, Xunta de Galicia / CGAI / AEHC / Filmoteca Española / IVC, 2005). Éste último texto contiene un trabajo que incluye el desglose de la política de coproducciones de González con México y sus resultados: Eduardo de la Vega Alfaro, “Cesáreo González y el mercado filmico mexicano”.



En el balcón veco
(Joni García Asort,
1961-1962)

*Aventuras de Joselito
y Pulgarcito /
Aventuras de Joselito
en América* (René
Cardona y Antonio
del Amo, 1959)

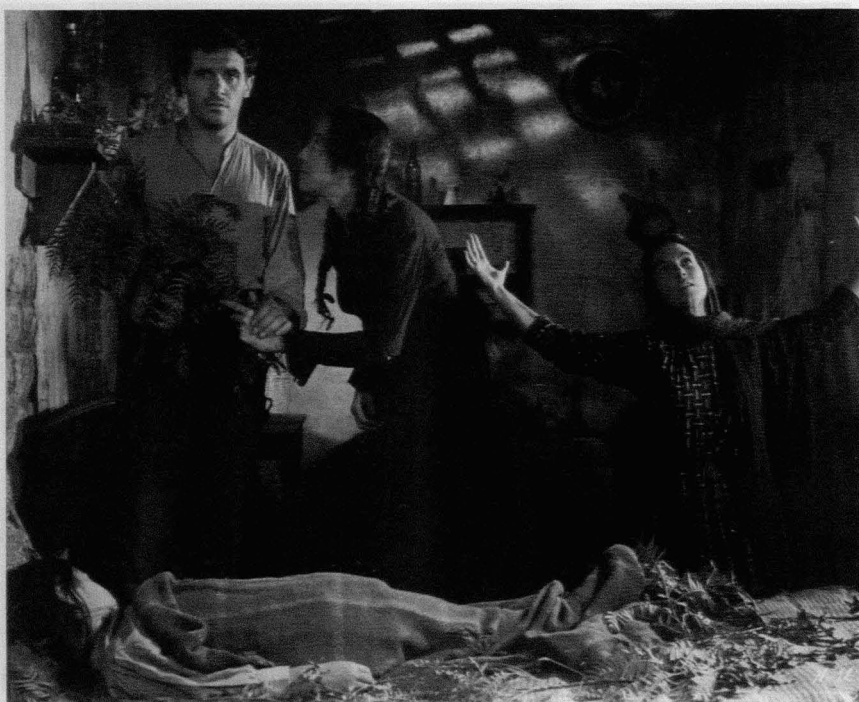
de confusiones sentimentales entre sus respectivos galanes mexicanos²⁶. Sólo cabría aprovechar aquí para hacer énfasis en que las coproducciones de la Suevia Films con empresarios mexicanos conformaron en su momento un buen porcentaje del total de ese tipo de películas²⁷.

Al margen de la perspectiva comercial y convencional en que se sustentaron todos los títulos referidos con anterioridad pueden situarse algunas películas mexicanas que, no por azar, fueron escritas y/o realizadas por españoles exiliados, aunque de generaciones diferentes. En *El bruto* (1952), de Luis Buñuel, el gran cineasta calandino y su co-argumentista y coguionista Luis Alcoriza se permitieron plasmar, con fino humor, una imagen sarcástica de la inmigración española, ello a través de la deteriorada figura del anciano *Don Pepe* (Paco Martínez), padre del maduro casero encarnado por Andrés Soler. Ataviado de la típica boina y provisto de un lenguaje a momentos irreverente, el personaje es una especie de momia simpática y chantajista a la que le encantan las golosinas que, por prescripción médica, su hijo le tiene prohibido consumir, pero que guarda como trofeos debajo de la almohada. En una secuencia antológica, el viejo baila y bebe alcohol con su nuera (Katy Jurado) ante la mirada, entre azorada y complaciente de Pedro Armendáriz. Y al final, asesinado el casero a manos del bruto, el hombre vetusto aprovecha la ocasión para dar rienda suelta a su voraz gusto por los dulces lo que, ironía de por medio, seguramente

²⁶ Pili y Mili ya habían participado en otra coproducción hispano-mexicana, la comedia musical *Un novio para dos hermanas* (Luis César Amadori, 1966), en la que interpretaban el papel de sobrinas emigradas del infaltable Ángel Garasa, quien a su vez se hacía pasar como profesor de música en la Universidad de Guanajuato cuando en realidad se ganaba la vida como guitarrista flamenco en un modesto café.

²⁷ Según cifras establecidas por Alberto Elena, entre 1948 y 1978, se filmaron alrededor de 90 coproducciones hispano-mexicanas o mexicano-españolas, lo que hace un nada despreciable promedio de 30 por década y un interesante campo de estudio en sí mismo.

Nazarín (Luis Buñuel,
1957)



acelerará su propia muerte. Por su parte, el protagonista de *Nazarín* (Buñuel, 1957), magistral versión de la novela homónima de Benito Pérez Galdós adaptada al México del periodo de la dictadura de Porfirio Díaz, es, según se desprende de un diálogo, mexicano pero hijo de españoles radicados en el país y recién retornado de España, donde habrá que suponer ha llevado a cabo estudios sacerdotales. Como estrategia de adaptación, Buñuel y su coguionista Julio Alejandro de Castro justificaron así el recurso a la interpretación del gran actor hispano Fernando Rabal, quien de esta forma no tuvo necesidad de ocultar o tergiversar su acento. Pero sin duda hay algo más que eso: al emprender su odisea espiritual en la paupérrima campiña mexicana, el personaje también asume una especie de puesta al día de la labor de los antiguos misioneros españoles llegados a América para adoctrinar a los indígenas. Pero además, el *Nazarín* buñueliano bien puede considerarse en alguna medida como digno representante, densamente humano y por lo tanto nada estereotípico, de la quizá escasa pero culturalmente significativa cantidad de emigrados provenientes de la península ibérica que a lo largo del Porfiriato debieron arribar a México para llevar a cabo tareas eclesiásticas²⁸.

²⁸ Al decir de Clara E. Lida (en *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*, p. 53), "la población de residentes españoles en los años de expansión económica y apertura porfiriana (...) creció, pasando de los aproximadamente 6.400 mencionados para 1877 a unos 7.000 en 1880, cerca de 13.000 en 1895, 16.280 en 1900 y unos 29.500 hacia 1910. Es decir, durante el porfiriato hubo un incremento medio de unos 700 ingresos anuales, que contrastan claramente con las cifras mucho más modestas de las décadas anteriores (...)"'. Aunque tal vez por carencia de fuentes la autora no profundice en la consiguiente distribución laboral de ese particular fenómeno migratorio, podemos inferir, sin temor a error craso y en base a lo que fuera una especie de tradición que se remonta a la época misma de la Colonia, que un determinado porcentaje de esos emigrados eran sacerdotes de las más diversas órdenes.

Poco antes de su trágica muerte, el poeta y otrora productor y guionista filmico Manuel Altolaguirre incursionaría en la realización con *El cantar de los cantares* (1959), cinta de 70 minutos de duración basada libremente en los cantos I a VII del gran agustino español Fray Luis de León. En base a los comentarios suscitados a propósito de este insólito caso podemos inferir que Altolaguirre pretendió hacer un homenaje a la poesía clásica de su país y una obra experimental en todos sentidos, misma que, en palabras de Emilio García Riera, incluyó textos recitados "por voces masculinas y femeninas mientras imágenes del Valle de México (volcanes incluidos), flora y fauna, mar y playa y ruinas prehispánicas, entre otras, se reflejan en dos espejos ante los que escribe el fraile [interpretado por Julio Bracho]"²⁹. De cualquier forma, *El cantar de los cantares* debe considerarse como filme precursor en México de las tendencias neovanguardistas que habrían de surgir en la siguiente década.

Realizada al margen del andamiaje industrial por hijos de refugiados con motivo de la Guerra Civil, *En el balcón vacío* (1961-1962) se fue ganando a pulso el calificativo de "auténtico documental".

En el balcón vacío
(Jomí García Ascot,
1961-1962)



²⁹ Emilio García Riera, en *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 10, p. 138.

tica obra maestra del cine español en el exilio" (José Luis Castro de Paz *dixit*), ello además de que en su momento vino a ser una especie de "Manifiesto filmico del Grupo Nuevo Cine", que, integrado por críticos y aspirantes a cineastas profesionales, hacia principios de la década de los sesenta se propuso innovar los métodos de producción y la estética de la cinematografía mexicana, rubros que para entonces habían entrado en una fase de obsolescencia y desgaste. Basada en relatos y textos autobiográficos de María Luisa Elió publicados en la *Revista de la Universidad* y en el suplemento dominical *México en la Cultura*, la cinta, escrita por la misma María Luisa Elió, Jomí García Ascot y Emilio García Riera, y dirigida por el segundo con asistencia de éste último, es uno de los mejores ejemplos del cine de poesía hecho en América Latina. Desde sus primeras presentaciones en foros culturales y festivales internacionales, *En el balcón vacío* ha sido objeto de múltiples exégesis, por lo que no redundaremos en sus indudables méritos e innovaciones temáticas y estéticas³⁰. Baste decir que se trata de una obra en que la memoria de la guerra y el exilio se entremezclan de manera punzante, dolorosa, siempre a la búsqueda del proustiano "tiempo perdido" que, en este caso, le fuera arrebatado a la protagonista en la época de infancia (como dijera María Luisa Elió, "A quien le arrancan la infancia le arrancan el paraíso"). Filmada a bajísimo costo en 16 milímetros durante unos 40 domingos y en locaciones de la ciudad de México y sus alrededores, la película es, en todos sentidos y entre otras muchas cosas, la antítesis perfecta de casos como *Dulce madre mía* o demás sandeces protagonizadas por Joselito. De ahí, también, su imperecedero valor testimonial e histórico.

Otro caso que también debe situarse dentro de las tendencias innovadoras e independientes del cine mexicano de la década de los sesenta es un insólito cortometraje filmado en 1965 como parte de un ambicioso proyecto de ensayos documentales sobre arte que fueron producidos por el Departamento de Cine del Instituto Nacional de las Bellas Artes. *Que se callen...*, cinta realizada por el mexicano Felipe Cazals a partir de un guión del refugiado asturiano Paco Ignacio Taibo, se planteó como un homenaje a la figura y la poesía del gran León Felipe Camino Galicia, exiliado en México desde 1940. Como parte de la profunda exégesis poética que da sentido a la película, Cazals y su camarógrafo Julio Pliego (destacado integrante del Grupo Nuevo Cine) lograron algunas imágenes que se traducen como un excelso testimonio de la vida cotidiana de algunos de los ya para entonces viejos exiliados españoles en la capital mexicana, quienes aún mantenían una fuerte nostalgia por la patria y una dignidad a flor de piel.

La década de los sesenta marcaría también la primera y mejor etapa en la carrera de Luis Alcoriza como director, ello luego de haber destacado ampliamente como escritor al lado de Buñuel (*El gran calavera*, *Los olvidados*, *Él*, *El bruto*, *La ilusión viaja en tranvía*

Luis Alcoriza



³⁰ Para mayores referencias bibliográficas acerca de esta cinta excepcional remito a las citas y alusiones que de esas fuentes hace José Luis Castro de Paz en el que a mi juicio es, al mismo tiempo, el mejor ensayo analítico sobre la obra de García Ascot: "*En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962), el film exiliado o la *ventana del fantasma*", en *Cine y exilio. Forma (s) de la Ausencia* (A Coruña, Vía Láctea Editorial, 2004), pp. 17-59.

El ángel exterminador, etc.), y de haber concebido varios guiones excelentes (los de *El abijado de la muerte*, *La vida no vale nada*, *El inocente*, *Escuela de rateros*, *El toro negro* y *El esqueleto de la señora Morales*, la mayoría de ellos filmados por Rogelio A. González). Del mencionado lapso sobresalen títulos como *Los jóvenes* (1960), *Tlayucan* (1961), *Tiburonereros* (1962), *Tarabumara* (1964), *Juego peligroso* (1966), *La puerta* (1968), *El oficio más antiguo del mundo* (1968), *Paraíso* (1969) y *Mecánica Nacional* (1971), casi todos ejemplos de un cine de ambiciones realistas que, por mera oposición, resultó profundamente crítico en relación al cúmulo de películas convencionales y escapistas con las que medraba la industria filmica mexicana. Como detalle curioso podemos mencionar que sólo en *Mecánica Nacional*, cinta en la que Alcoriza pretendió hacer una irreverente sátira de la vida de algunos sectores de la sociedad mexicana, hicieron su aparición una serie de personajes que de alguna manera representaban ciertas formas de la inmigración española. Sin embargo, éstos no resultaron del todo convincentes ni significativos. Algo similar ocurriría con el cura de *A paso de cojo* (1978), adaptación de la novela *Arre Moisés* del autor español anarquista Eduardo Valdivia³¹. En este caso, el personaje denota, en gestos y actitudes, cierta raigambre hispana que lo hace aparecer como una parodia del *Nazarín* de Buñuel y que en primera instancia se ofrece como una autocrítica, pero que tampoco funciona dentro de un relato plagado de incongruencias y vituperios demasiado gratuitos.



Mecánica Nacional
(Luis Alcoriza, 1971)

Desde luego que en la etapa en que nos ubicamos, la industria filmica mexicana siguió medrando con personajes secundarios que ostentaban su condición de emigrados españoles. Un solo ejemplo puede marcarnos la pauta del tipo de aproximaciones que caracterizaron ese rubro: como parte de la insulsa y previsible trama de *Primera comunión* (Alberto Mariscal, 1968), sobre argumento de marcada filiación procatólica concebido por el afamado valenciano Vicente Escrivá, el anciano soltero Don Victorino, interpretado por Ángel Garasa en uno de los últimos papeles de su extensa carrera, era el vociferante propietario de una tienda de abarrotes situada en un barrio pobre, lo que le permitía hacer el bien a costa de las premuras económicas de sus vecinos, evocar su feliz infancia en la España anterior a la Guerra Civil, cantar el corrido revolucionario de "La Adelita" mientras despachaba aceite comestible (detalle que revelaba su integración a la cultura mexicana), soltar frases circunspectas ("¡Así me gusta, que seáis formalitos y os portéis bien!") y rematar muchos de sus comentarios con los típicos "¡Jolín!" y "¡Rediez!". ¿En qué otra parte habíamos visto algo similar?

VI.

Desde la época de la realización de *En el balcón vacío*, la industria filmica mexicana padecía una crisis estructural que se fue agudizando conforme avanzaba la década de los sesen-

³¹ Cabe aquí un señalar un hecho digno de análisis mucho más profundo: desde la década de los treinta el cine mexicano estableció una especie de tradición consistente en adaptar obras literarias españolas al medio; según el recuento establecido por Rafael de España (en "El exilio cinematográfico español en México", incluido en Pablo Yankelevich, *México país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX* [Plaza Valdés / Conaculta / INAH, 2001], p. 243), entre 1940 y 1950 la industria filmica de México hizo versiones de alrededor de 54 novelas o piezas teatrales escritas por autores hispanos.



Cartel de *El rediezcubrimiento de México* (Fernando "Papi" Cortés, 1977)

ta. Tal razón, aunada a determinadas causas políticas (sobre todo al desprestigio internacional padecido por el gobierno mexicano luego de la brutal represión en contra del Movimiento Estudiantil-Popular de 1968), provocaron una creciente intervención estatal en el sector de la producción cinematográfica, que se consolidó hacia mediados del sexenio encabezado por Luis Echeverría Álvarez con la creación de empresas dedicadas al financiamiento de películas en su mayoría realizadas por integrantes de una nueva generación³². Tal coyuntura permitió al mencionado Jomí García Ascot hacer su tardío y malogrado debut en el cine de formato profesional (*El viaje*, filmada en 1976), y también hizo posible que el refugiado político vasco Antonio Eceiza, egresado del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (más tarde Escuela Oficial de Cine) y otrora director en su país de *Ruedo en nuestra plaza* (1963), *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *El último encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969), pudiera realizar dos películas durante su estancia de cuatro años en México: *Mina, viento de libertad* (1976) y *El complot mongol* (1978)³³. La primera resultó un muy fallido

ejemplo de cine histórico-político basado en el caso de Francisco Javier Mina (1789-1817), fusilado en territorio mexicano luego de su frustrado intento de reorganizar la lucha por la Independencia de la Corona española; la segunda fue un meritorio ejemplo de cine negro filmado a partir de la novela homónima de Rafael Bernal.

El inicio del gobierno mexicano encabezado por José López Portillo (1976-1982) coincidió con la etapa de profundos cambios vividos en España a partir de la muerte de Francisco Franco. Ello motivó un proceso que, previo dismantelamiento de la II República Española en el exilio, condujo al reinicio de vínculos diplomáticos entre ambas naciones, toda vez que las relaciones culturales, sociales y comerciales (el cine mismo era un ejemplo de todo ello) se habían mantenido e incluso desarrollado a la largo de los años de la dictadura franquista. Y antes de que entrara en un proceso de franca extinción, el cine de producción estatal hecho en México todavía alcanzó a financiar una película que, basada en el *bestseller* homónimo del humorista Marco Antonio Almazán, pretendió celebrar dicho restablecimiento de intercambio diplomático. Sin embargo, *El rediezcubrimiento de México* (1977), la cinta de marras, quedó marcada, aún desde sus orígenes, por el lastre de la ramplonería y el ana-

³² Una buena y muy documentada aproximación a este fenómeno de intervención del Estado mexicano en el medio filmico puede verse en: Paola Costa, *La "Apertura" cinematográfica. México, 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988).

³³ Cabe aclarar que en la época en que Eceiza vivió y filmó en México, ya sólo tres integrantes del grupo de directores españoles que se habían radicado años atrás en el país seguían más o menos en activo. Tales eran los casos de Luis Buñuel, Miguel Morayta

cronismo. En primer término, la realización del filme se asignó a Fernando "Papi" Cortés, director oriundo de Puerto Rico con precedentes como actor en el cine español (*Incertidumbre*, 1936; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, 1939), pero afincado en México desde 1940. Especializado en cine cómico, Cortés llevaba en su haber poco más de 80 películas, algunas de ellas, sobre todo las interpretadas por la taquillera María Elena Velasco *La india María*, de fuerte impacto popular, pero carentes de malicia e ironía. El guión original, que al parecer era muy fiel a la novela, fue manoseado por cuatro escritores (Juan Cobos, Miguel Rubio, Francisco *Pancho* Córdova y el mismo Cortés) hasta dejarlo listo para poder fabricar un soporífero híbrido de comedia, melodrama y cinta folclórico-musical. Con un realizador como Cortés y un guión de esa naturaleza (que, entre otras cuestiones, eludía las contradicciones políticas hispanomexicanas durante todo el periodo franquista), quedó garantizada una película aséptica que, a través de las vicisitudes de un asturiano emigrado en la década de los veinte a México, se regodeaba mucho más en los peores estereotipos del mexicano, haciendo añorar, por mero contraste, la jocosa simpatía del Joaquín Pardavé de *Los hijos de don Venancio* (1944) y secuela. Protagonizada por Alfredo Landa (quien a última hora suplió a José Sacristán), en pleno rodaje la cinta llegó a considerarse "denigrante" por parte de los clubes sociales de origen ibero, por lo cual no fue posible filmar "escenas auténticas de una verbena" en las instalaciones del Club España de la capital mexicana. En suma, justo la obra fílmica que no se merecía el nuevo ciclo de relaciones oficiales entre dos países a los que, por fortuna, unen más lazos que los que suelen tender los usufructuarios del poder.

De esta manera, películas como *Mina, viento de libertad*, *El complot mongol*, *A paso de cojo* y *El rediezcubrimiento de México* cerraron, en diversos sentidos, una larga etapa que apenas hemos podido esbozar en este ensayo. Lo que vendría después constituye otra interesante historia por descubrir y analizar.

ABSTRACT. The article analyzes and contextualizes a sample of films that are considered as the most significant inside the wide subject of Spanish immigration in Mexican cinema between 1896 and 1978. As for time division, the text covers two great periods: the first one spans from 1896 (year of the arrival of cinema in Mexico) to 1936, the year of the beginning of the Spanish Civil War and the making of *Allá en el Rancho Grande*, founding movie of Mexican film industry. The remaining historical block covers the different development phases in this industry, until the year when the diplomatic relations between Mexico and Spain were resumed, a period in which Mexican cinema intensifies the production of movies where the representation of Spanish immigration gets a diversification of characters and stereotypes. ☼