

La Mexicanidad desde el cine mexicano¹

Einer David Tah Ayala²

Resumen

La invención del cine trajo un nuevo aporte al entretenimiento y ocio en la historia del mundo. Para el caso de México, la llegada del cine, y la generación de una industria alrededor de éste, proporcionó una herramienta muy útil para diferentes elementos de la vida pública, interior y exterior del país, al servir como formador de identidad. En ese sentido, el siguiente escrito tiene como objetivo analizar la identidad mexicana a través de la producción cinematográfica nacional. El trabajo analiza los periodos gubernamentales, desde la llegada del cinematógrafo a México hasta la actualidad. El argumento del trabajo es que la influencia de las prioridades de cada periodo gubernamental respecto al cine, el mercado interno y la aparición y desaparición de los aparatos de financiamiento nacionales marcaron sus temáticas influyendo en dos vías: la primera, en la formación de una identidad nacional y, la segunda, la exposición de esa identidad hacia el exterior, pasando de un periodo de exaltación nacional y amplia exhibición –en la época de oro–; descenso en la cantidad y calidad de producciones con una formación de cine de arte, con influencia europea –décadas de 1970 y 1980, después del fin de los organismos de financiamiento–; hasta llegar a la muestra filmica de la realidad local a través de un cine artístico, en coproducción, tanto con otros países como con la iniciativa privada –década de 1990 hasta la actualidad–.

Palabras clave: cine mexicano, identidad nacional, política, política exterior, imagen nacional

Abstract

The invention of cinema brought a new contribution to entertainment and leisure in the history of the world. In the case of Mexico, the appearance of the cinema, and the generation of an industry around it, provided a useful tool for different elements of public life, inside and outside the country, by serving as an identity maker. In that sense, the writing aims to analyze national identity through Mexican cinema. The work analyzes the governmental periods, from the arrival of the cinematograph in Mexico to the present. The argument of the work is that the influence of the priorities of each government period regarding the cinema, the internal market and the appearance and disappearance of the national funding structure marked the themes of the national cinema influencing two

1 El presente artículo es producto del proyecto de investigación titulado “Nacionalismo, cine y política exterior de México”, con Clave de Unidad Programática (CUP) 2IEI2003, registrado en la Universidad del Mar, campus Huatulco, en el estado de Oaxaca, México.

2 Doctor en Estudios del Desarrollo Global por la Universidad Autónoma de Baja California. Profesor-Investigador de Tiempo completo en la Universidad del Mar, campus Huatulco. Líneas de Investigación: identidad, nacionalismo, política exterior de México. Correo: einer.david@huatulco.umar.mx ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8293-9852>

ways: the first, in the formation of a national identity and, the second, the exhibition of that identity abroad, passing from a period of national exaltation and wide exhibition – in the *Época de Oro*–; decrease in the quantity and quality of productions with an art cinema formation, with European influence –in the 1970s and 1980s, after the end of the funding organisms–; until arriving at the film sample of the local reality through an artistic cinema, in co-production, both with other countries and with the private initiative –1990s to the present–.

Keywords: Mexican cinema, national identity, politics, foreign policy, national image

La identidad nacional y el “poder blando” como herramienta de diplomacia para México

La disciplina y la acción de las relaciones internacionales utilizan muchas herramientas y procesos para desarrollarse y aplicarse. La aplicación de la política exterior por parte de los Estados está relacionada con los factores con los que cuenta y con el escenario internacional. De esta manera, los Estados plantean sus objetivos de política exterior a partir de sus intereses, una vez establecidos, diseñan las estrategias que llegarán a ser aplicadas para su cumplimiento. En ese sentido, la aplicación de estos objetivos dependerá de la capacidad de negociación con la que cuenta cada Estado en su relación con el exterior, dependiendo de los factores endógenos con los que cuenta y los factores exógenos que el escenario internacional establece (Velázquez, 2007, pp. 33-37).

Dentro del poder de negociación, los factores endógenos están compuestos por los elementos tangibles y los intangibles. Así, los elementos tangibles contemplan a todos aquellos que pueden ser cuantificables o visibles –geografía nacional, recursos naturales, agricultura e industria, población, el sector militar, entre otros–. Por su parte, los elementos intangibles están compuestos por aquellos que llevan un sentido ideológico –sistema político, estabilidad política, la cohesión social o la ideología del Estado, entre otros– (Velázquez, 2007, p. 37).

La importancia del poder blando para las relaciones internacionales

En las Relaciones Internacionales, la diplomacia trata de sustituir a las acciones bélicas para el cumplimiento de los objetivos de los Estados. Fue necesario buscar un “espacio” de diálogo y negociación entre los Estados donde estos puedan llegar a acuerdos alternativos al conflicto. De igual manera, la diplomacia necesita de “armas” para establecer ese diálogo. Una de esas herramientas es el “poder blando” propuesto por Joseph Nye como una alternativa al poder bélico –o duro– que tienen los Estados para tener influencia en el medio internacional.

Joseph Nye dividió la influencia del Estado en el escenario internacional argumentando que existen tres tipos de poder: el poder duro –o *Hard Power*– o recursos militares y económicos del Estado; el poder suave –poder blando o *Soft Power*– que retoma

los factores como las instituciones, ideas, valores, la cultura del país o la legitimidad de las acciones en el escenario internacional y, en tercer lugar, el poder inteligente –o Smart Power– que integra a la diplomacia, la defensa y las herramientas aplicadas en los otros dos poderes (Aguirre, 2011, p. 206).

Joseph Nye define el poder blando como “la habilidad de obtener lo que quieres a través de la atracción antes que a través de la coerción o de recompensas. Surge del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas” (Nye, 2010, p. 118). Es decir, el poder blando utiliza los factores tangibles e intangibles del Estado para buscar influir en las decisiones de los otros sin tener que recurrir a los medios bélicos. La utilización de sus factores propios genera una imagen nacional que le sirve a los países para mantener su reputación y que le sirve como mecanismo de control alterno (Saavedra, 2012, p. 139) y que fortalece la influencia internacional al estar basado en aspectos centrales de su identidad como país. Medios como el cine, el sistema político, la importancia de sus empresas o personajes sociales de notoriedad –deportistas, intelectuales, periodistas, actores o directores y músicos– generan una reputación al exterior que puede marcar el rumbo de influencia (Carreño, 2012, pp. 177-178).

Para el cumplimiento exitoso o eficaz de poder blando, la cultura debía tomar un papel importante desde la diplomacia. Es decir, el Estado crea un principio o aplica una política de diplomacia cultural –entendida como el papel que desempeñan los elementos culturales en las relaciones internacionales y el intercambio de elementos entre los países– (Saddiki, 2009, p. 109), con el objetivo de reforzar la influencia que un Estado puede tener sobre otro, para generar una similitud entre ambos países o, en un momento dado, generar alianzas. Siguiendo esta lógica, los países distinguen sus similitudes o diferencias. En caso de existir similitudes, los gobiernos buscan resaltarlas y así establecer un marco de conocimiento compartido con quienes puedan cooperar o establecer todo tipo de alianzas; mientras que si existen diferencias, las relaciones entre ambos sigue un camino para acortar esas diferencias y establecer una relación cordial de cooperación o alianza, en la medida de lo posible, o de enemistad directa. En otras palabras, los países constantemente forman lazos entre sí que los lleve al mantenimiento de la paz internacional generando conocimientos compartidos, en este caso, desde la cultura.

Para el cumplimiento de sus fines, el “poder blando” cuenta con tres recursos principales: la cultura, los valores políticos y la política exterior. Con la aplicación formal de estos recursos, los Estados establecen su lugar en el escenario internacional demostrando su cultura, y haciendo coincidir su política interna y externa para hacer cumplir sus objetivos y así satisfacer sus necesidades. En otras palabras, el poder blando es un componente de la política exterior de los Estados, destinado a generar influencias y disimular las diferencias con los Estados que no compartan sus similitudes para evitar las posibles disputas. De

esta manera, el poder blando genera un prestigio global de un país que marca un rumbo de reconocimiento donde retoma los elementos no solo de poder duro sino también del blando donde la colectividad y la elite nacional marcan un acuerdo para conseguirlo (Carreño, 2012, pp. 177-178).

El poder blando como herramienta también favorece la utilización de la paradiplomacia –es decir, entablar relaciones diplomáticas desde regiones internas u organismos locales con organismos exteriores que le ayuden a consolidar una imagen internacional– a través de la manifestación de su imagen hacia el exterior. Ejemplo de esto pueden ser las federaciones locales deportivas dentro de los organismos internacionales de sus respectivos deportes, el uso de los países y las ciudades como marcas y el apoyo gubernamental a instancias culturales locales para su exportación. El cine, la televisión, la música y el deporte aportan a la generación de esta imagen y percepción externa que abona a la paradiplomacia y refuerza, o disminuye, los valores que considera ideales para extender su posición en el escenario internacional.

Con respecto al cine, algunos países –como Estados Unidos– lo han utilizado como uno de sus métodos de influencia. Durante la aplicación de su política de la Buena Vecindad, Estados Unidos buscó influir y fortalecer su presencia en América Latina. La expansión de la *American way of life*, por medio del cine, propició que la forma de vestir, comportarse y “la cotidianidad” estadounidense influyeran en la visión del mundo latinoamericano. Ejemplo de esta influencia en la cotidianidad fue la disminución de ventas de camisetas en el mercado argentino durante la década de 1930 debido a que en la película *Sucedió una noche* (*It happened one night*, Dir. Frank Capra, 1934), el actor Clark Gable, al quitarse la camisa para entrar a la cama, no llevaba puesta camiseta, ocasionando que las ventas de estas mercancías disminuyeran drásticamente (King, 1990, p. 33). De esta manera, las producciones estadounidenses tomaron conciencia de la influencia que tienen en las sociedades lejanas con tan solo un producto cinematográfico.

La construcción de “significaciones” y la imagen de México en sus relaciones internacionales

Igual que los organismos deportivos requieren de ciertas facultades diplomáticas para su funcionamiento y, a través de esto, generan una imagen internacional, movimientos como el muralismo mexicano le otorgaron prestigio al país en el exterior. El movimiento muralista en México inició en 1921 por instancia de José Vasconcelos quien, como Secretario de Educación Pública dentro del gobierno Álvaro Obregón, comisionó a distintos artistas a realizar una serie de murales en distintas paredes de la Secretaría Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria. Con esta iniciativa comenzó la Escuela Muralista Mexicana no solamente como corriente artística sino como movimiento social, político, con aspectos de resistencia y de identidad aportando imágenes que retrataron temas como la revolución,

la lucha de clases o el indigenismo y fomentaron aspectos míticos del imaginario mexicano (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018).

Los artistas más emblemáticos de estos movimientos otorgaron una visión crítica y mítica del país que fortaleció la identidad. Por ejemplo, David Alfaro Siqueiros exaltó la vida de los pueblos, de manera surrealista y expresionista, para influir en el combate político de la mexicanidad. Por su parte, José Clemente Orozco inculcó un sentido mítico a la mexicanidad a pesar de no tener un sentido político del que sí hicieron valer Siqueiros y Rivera. Y finalmente, Diego Rivera narró la historia social y política de México por medio de un estilo de formas planas, simplificadas y decorativas (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018).

Los mensajes que mandaba –y mostraba– el muralismo fueron ajustados por el cine para continuar con la difusión de la cotidianidad mexicana, primero, con adaptaciones cinematográficas de canciones rancheras y, después, llevando al cine a clásicos de la literatura, en un entorno campirano mexicano, con el objetivo de que el público asistente a las salas de cine tuviera un mejor acercamiento con las historias narradas, como en el caso de *Me He de Comer Esa Tuna* (Dir. Miguel Zacarías, 1944) que adaptó la historia de *La Importancia de Llamarse Ernesto* (*The Importance Of Being Earnest*, Oscar Wilde, 1895), situándola en el campo mexicano.

El origen del cine en México como elemento de comunicación de “poder blando”

El nacimiento del movimiento muralista en México propició la construcción de una imagen que retrataba la identidad nacional fuera de las fronteras nacionales. Sin embargo, el muralismo únicamente fue el primer paso de la formación de una imagen de la mexicanidad, que tomó forma y fue consolidada a través de las estampas que le dieron sentido a la visión de México hacia el exterior.

En América Latina, el cine criticaba los estereotipos que transmitía el cine estadounidense. Sin embargo, las imágenes que difundían los países latinoamericanos a través de su cine, además de formar una imagen propia –igualmente cargada de los estereotipos locales que le dan sentido a su localidad, como su forma de vestir, de hablar y de su comportamiento social–, mandaba un mensaje de separación respecto a los elementos sociales que los estadounidenses promulgaban. A pesar de esmerarse en recalcar una diferencia en sus respectivas sociedades, tanto los estadounidenses como los latinoamericanos utilizaban al cine, primero como técnica o medio de autodescripción y, segundo, como escaparate para definir a sus respectivas sociedades.

El cine llegó a México solamente ocho meses después de su aparición en París. El origen francés del cinematógrafo, y el gusto del presidente Porfirio Díaz por los productos

procedentes de aquel país, aseguraron el recibimiento de Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, proyectistas enviados por Louis y Auguste Lumière. El 6 de agosto de 1896 – en uno de los salones del Castillo de Chapultepec –, el presidente Díaz, su familia y miembros cercanos de su gabinete presenciaban las imágenes en movimiento que proyectaba el nuevo aparato. Después de la aprobación presidencial, el cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto de ese mismo año, en el sótano de la droguería “Plateros” –calle del mismo nombre, hoy Madero– de la Ciudad de México. Años más tarde, la primera sala de cine del país, “El Salón Rojo”, estaría ubicada sobre esa misma calle (Cruz, et al, s/f).

México fue el primer país del continente en aprovechar el cinematógrafo debido a que en Estados Unidos, la utilización del aparato para la proyección estaba bloqueado por un veto impulsado por Thomas Alva Edison. Esta situación internacional generó que en México aparecieran empresarios cuyo negocio se centró en la distribución de los insumos necesarios para impulsar la industria naciente. Durante el Porfiriato, algunos empresarios –como Salvador Toscano, Enrique Rosas y Carlos Mongrand– impulsaron la formación de un circuito cinematográfico en la Ciudad de México –alrededor de 1903– después de un intento “fallido” de hacer llegar las proyecciones filmicas por todo el país por ferrocarril, presentándolas en cafés y tiendas de campaña, y tras las prohibiciones municipales por ser “[...] un entretenimiento corrupto para la clase baja y un foco de excesos lascivos [...]” (King, 1990, p. 33).

Los inicios del cine en México fueron a través de documentales de propaganda que lograron que las salas de proyección –46 salas con capacidad total de 25 mil asientos– estuvieran abarrotadas (Viñas, 1987, p. 37). Prácticamente, el primer actor de México fue Porfirio Díaz al protagonizar *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec* (1896), primera película filmada en el país, y que al mismo tiempo inauguró el género documental en el país. De esta manera, el cine mexicano está dividido en ciclos donde las películas ayudaron a crear una imagen que reforzó la identidad al interior del país y que servía como imagen para el exterior, tomando los estereotipos generados en el exterior y dándoles nuevos significados. El éxito de las exhibiciones filmicas generó una gran demanda de cine que propició la aparición de nuevos cineastas que, más allá de perseguir fines nacionalistas, se dieron a la tarea de cubrir la constante necesidad de material nuevo. Debido al carácter primitivo del cine de la época, la extensión de las películas se reducía a menos de un minuto de duración. (Cruz, et al, s/f).

En 1898, Salvador Toscano inició su carrera como cineasta y su trabajo dio testimonio de diversos aspectos de la vida cotidiana del país durante el Porfiriato y la revolución. Con esto, el país inició con el género documental que también fue utilizada en la filmación de obras teatrales actuadas. Este proceso coyuntural ayudó a enriquecer el contenido de los mensajes y la aparición de otros cineastas durante esta primera etapa del cine nacional, como Guillermo Becerril, los hermanos Stall, los hermanos Alva y Enrique Rosas. En

ese sentido, Enrique Rosas fue el realizador del primer largometraje mexicano: *Piezas presidenciales en Mérida*, un viaje del presidente Díaz a Yucatán, que también mostraron el comportamiento y la forma de vida de la sociedad mexicana (Dávalos y Ciuk, 2011).

Aunque el cine de ficción comenzó a popularizarse en Europa y Estados Unidos en la década de 1920, en México, la revolución fue el principal tema de las filmaciones que acapararon las salas de cine. Estas filmaciones eran una especie de antecedente de los noticieros actuales al informar, en las ciudades, de los acontecimientos más importantes del conflicto. Sin embargo, no todas las filmaciones eran de corte documental, porque si bien las personas que mostraban eran “personas reales” algunas de las situaciones habían sido dirigidas y actuadas. El triunfo de la revolución institucionalizó los valores revolucionarios –plasmados en la Constitución de 1917– y el nacionalismo. El cine fue uno de los métodos que el país utilizó para contrarrestar las opiniones externas negativas y promover una imagen positiva a través de compañías productoras como Azteca Films, Quetzal Films o Cuauhtémoc Films. Sin embargo, las películas producidas en ese primer momento no lograron su cometido debido a la poca audiencia que tuvieron las películas dramáticas y las imágenes monótonas de los paisajes del campo mexicano en el exterior. El sonido le otorgó al cine nacional un nuevo factor de competitividad internacional, ayudando al objetivo de una visión cada vez más positiva (King, 1990, pp. 40-42).

En general, el cine latinoamericano trató de minimizar –o redireccionar– la visión que Estados Unidos tenía del país y la región. Para Estados Unidos, especialmente México –durante el periodo revolucionario– era el arquetipo de lo ilegal y testarudo, que necesitaba la intervención estadounidense –siguiendo los lineamientos del *destino manifesto*–. Por su parte, los mexicanos alimentaron los estereotipos –surgidos al interior de Estados Unidos– como los *greaser*: naturalmente violentos, irresponsables, traicioneros y con un incontrolable apetito sexual, descripciones compartidas por los revolucionarios y bandidos, mientras las mujeres caían en la categoría de “linda señorita” –mezclando docilidad y sensualidad; exóticas, pero con rasgos finos españoles y criollos; inocentes pero apasionadas; con gustos sobre los estadounidenses por compañeros o esposos–, haciendo imposible la combinación de un mexicano con una mujer blanca (King, 1990, pp. 35-36), pero exótica la cercanía de un estadounidense con una mexicana.

Para 1919, el cine mexicano –aun mudo– comenzó a tomar los sucesos actuales para retratarlos en el cine con personajes de ficción, dándole origen al cine de ficción con películas como *El Automóvil Gris* (Dir. Enrique Rosas, 1919). La revolución del sonido en el cine prometió un avance significativo para la industria hollywoodense, sin embargo, ésta quedó frenada por la Gran Depresión –finales de la década de 1920–. No obstante, en los primeros años de la década de 1930, el sonido en el cine aseguró más y mejores producciones, tanto en Estados Unidos como en México. En México, *Santa* (Dir.