

LA NEUTRALIDAD MEXICANA DURANTE LA GUERRA FRÍA A TRAVÉS DEL CINE*

MEXICAN NEUTRALITY DURING THE COLD WAR THROUGH CINEMA

A NEUTRALIDADE MEXICANA DURANTE A GUERRA FRIA POR MEIO DO CINEMA

Einer David Tah Ayala

Doctor en Estudios del Desarrollo Global. Profesor-Investigador, Universidad del Mar, México.
e.davidtah@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8293-9852>

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 18 de febrero de 2025

Disponible en línea: 18 de marzo de 2025

Sugerencia de citación: Tah Ayala, E. D. (2025). La neutralidad mexicana durante la Guerra Fría a través del cine. *Razón Crítica*, 18, 1- 28. <https://doi.org/10.21789/25007807.2162>

Resumen

El artículo examina la política exterior de México durante la Guerra Fría, comprendida para efectos de la investigación de 1947 a 1988 —es decir, de los periodos presidenciales de Miguel Alemán Valdés hasta Miguel de la Madrid Hurtado—, centrándose en la aplicación de una diplomacia cultural ejercida a través del cine. El objetivo principal es explorar cómo las exportaciones cinematográficas reflejan una estrategia de neutralidad y diplomacia cultural, analizando el destino y la distribución de las películas mexicanas en ese periodo. El argumento central sostiene que México, en su afán de mantener una postura independiente en el ámbito internacional, utilizó el cine como una herramienta de *soft power*, eligiendo cuidadosamente los países de destino para sus películas en funciones de los intereses estratégicos. La metodología adoptada consiste en un análisis cuantitativo y cualitativo de la producción y exportación cinematográfica, considerando las coyunturas políticas y los distintos periodos presidenciales para evaluar los alcances y limitaciones de la política exterior mexicana durante el periodo de Guerra Fría.

Palabras clave: Política exterior; diplomacia cultural; *soft power*; cine mexicano; Guerra Fría; Ciencias sociales.

Abstract

This article examines Mexico's foreign policy during the Cold War—which, for the purposes of this research, covered the period from 1947 to 1988, that is, the presidential terms from Miguel Alemán Valdés to Miguel de la Madrid Hurtado—which focused on establishing a cultural diplomacy exercised through cinema. The main objective of the study was to analyze the neutrality and cultural diplomacy strategy applied through Mexican films exports, and their destination and distribution during this period. The central argument asserts

* Este artículo es producto del proyecto de investigación titulado “Nacionalismo, cine y política exterior de México”, registrado bajo la Clave de Unidad Programática 21EI2003.

that the Mexican government, in its eagerness to maintain an independent stance in the international arena, used cinema as a soft power tool, strategically selecting the countries to which it sent its films, in alignment with geopolitical interests. The research methodology combined quantitative and qualitative analysis of film production and exports, considering the political circumstances of the different presidential terms, to evaluate the scope and limitations of Mexican foreign policy during the Cold War.

Keywords: Foreign policy; Cultural diplomacy; Soft power; Mexican cinema; Cold War; Social sciences.

Resumo

Neste artigo, examina-se a política externa do México durante a Guerra Fria, que, para os fins desta pesquisa, abrange o período de 1947 a 1988 — ou seja, dos mandatos presidenciais de Miguel Alemán Valdés a Miguel de la Madrid Hurtado —, com foco na aplicação da diplomacia cultural exercida por meio do cinema. O principal objetivo é explorar como as exportações de filmes refletem uma estratégia de neutralidade e diplomacia cultural, analisando o destino e a distribuição dos filmes mexicanos nesse período. O argumento central é que o México, em seu desejo de manter uma postura independente na arena internacional, usou o cinema como uma ferramenta de *soft power*, escolhendo cuidadosamente os países de destino de seus filmes de acordo com interesses estratégicos. A metodologia adotada consiste em uma análise quantitativa e qualitativa da produção e exportação de filmes, considerando as conjunturas políticas e os diferentes períodos presidenciais, a fim de avaliar o escopo e as limitações da política externa mexicana durante o período da Guerra Fria.

Palavras-chave: política externa; diplomacia cultural; *soft power*; cinema mexicano; Guerra Fria; ciências sociais.

Diplomacia cultural de México

En el marco de las relaciones internacionales, los Estados diseñan su política exterior para maximizar sus beneficios y minimizar sus riesgos con el fin de alcanzar sus objetivos estratégicos (Velázquez, 2007, pp. 33-37). Para cumplir con estos objetivos, es fundamental contar con enfoques analíticos que proporcionen herramientas efectivas para comprender los fenómenos internacionales. El constructivismo, como perspectiva teórica, ofrece un marco útil para analizar cómo las interacciones sociales y las estructuras internas de los Estados influyen en sus comportamientos en el escenario global.

Según el constructivismo, las sociedades dentro del sistema internacional crean estructuras que influyen en los comportamientos y conocimientos intersubjetivos, facilitando la comunicación entre los diversos actores del sistema internacional. Así, esta comunicación puede acercar o distanciar a los Estados en función de sus recursos, intereses y la recepción de los mensajes que intercambian (Went, 1995, pp. 73-74). Las estructuras de comunicación, es decir, las interacciones intersubjetivas, no solo determinan la identidad y los intereses de los Estados, sino que también moldean las instituciones y comportamientos que impactan en sus acciones internacionales (Bravo y Sigala, 2014, p. 438). En este contexto, la identidad nacional, construida a través de interacciones internas, genera cohesión en todos los aspectos de la vida pública, al tiempo que es proyectada hacia el exterior, influenciando las relaciones con otros países (Santa Cruz, 2013, p. 37).

Las sociedades no permanecen estáticas, sino que son dinámicas, evolucionando a través de interacciones continuas a nivel nacional e internacional. Estas interacciones y el conocimiento compartido influyen en las políticas estatales, creando reglas de comportamiento que transforman tanto a la sociedad como a su entorno. La capacidad y los recursos del Estado determinan los medios utilizados para mejorar la comunicación en estas interacciones. Cuando un estado carece de poder militar, a menudo recurre a recursos culturales para alcanzar sus objetivos en el ámbito internacional.

La diplomacia es una herramienta clave en la política exterior de los Estados, utilizada para negociar, resolver conflictos, establecer acuerdos y promover los intereses nacionales en el exterior. Dentro de este marco, la diplomacia cultural se destaca como una rama de la diplomacia pública enfocada en la difusión de la cultura nacional en forma de entendimiento mutuo y fortalecer las relaciones internacionales a través de la aplicación de programas que explotan el *soft power* o poder blando del Estado. La diplomacia cultural funciona a través de diversos medios como festivales, exposiciones o intercambios culturales, educativos o deportivos, entre otros. Su objetivo principal es fortalecer las relaciones internacionales y promover una imagen favorable del país en el ámbito global (Golan et al., 2015, p. 4-8). Así, durante la Guerra Fría, México utilizó el cine como un vehículo principal para ejercer el *soft power*, proyectando una imagen favorable del país y estableciendo un lenguaje con otros Estados.

El *soft power* y el *branding* desempeñan un papel fundamental en la diplomacia al establecer un lenguaje común entre los Estados en el sistema internacional (De la Maza, 2005, p. 127). Para alcanzar un conocimiento intersubjetivo, es crucial interpretar los mensajes que los países envían a través de diversas acciones y símbolos hacia el exterior. Aquí es donde la hermenéutica y la semiótica se vuelven herramientas esenciales: la semiótica identifica los símbolos que forman mensajes, imágenes o acciones que deben ser identificadas (Silva, 2011, p. 146), mientras que la hermenéutica se utiliza para comprender e interpretar ese significado. Esta comprensión permite a los actores internacionales interpretar los mensajes como textos y tomar decisiones adecuadas en función de su posición, ya sea de colaboración o defensa.

Así, la hermenéutica y la semiótica proporcionan las herramientas necesarias para interpretar un lenguaje comprensible por todos los actores internacionales. Estas herramientas permiten la interpretación de las realidades sociales comunicadas a través de diversos medios, como discursos, imágenes y expresiones artísticas –murales, música y cine– facilitadas por el constructivismo. En el caso de México, el cine se convirtió en un medio clave para proyectar las imágenes y mensajes que el país deseaba transmitir al mundo, utilizando las películas mexicanas como instrumentos de diplomacia durante la Guerra Fría.

México en la Segunda Guerra Mundial

Durante la Segunda Guerra Mundial, México aprovechó su capacidad de negociación para obtener beneficios económicos y políticos de su relación con Estados Unidos, lo cual modificó la percepción estadounidense sobre la importancia de México para su seguridad nacional y hemisférica. Esta nueva percepción fortaleció el poder de negociación de México, permitiendo resolver antiguos problemas bilaterales. La cooperación entre ambos países trajo beneficios mutuos en el terreno económico, político y militar. Los acuerdos firmados durante el conflicto, especialmente aquellos relacionados con la deuda externa, restauraron el crédito internacional de México y condujeron al país a un patrón de crecimiento que lo hizo depender casi totalmente de los recursos y servicios financieros de Estados Unidos durante la década de 1940 y principios de la década de 1950 (Torres, 2010, pp. 10-11).

El escenario bélico en Europa provocó una serie de cambios en las relaciones internacionales. Para Estados Unidos, el apoyo brindado a países latinoamericanos, como Brasil y Argentina, cesó debido a la tendencia de estos países por apoyar a la facción nazi-fascista europea. Como resultado, Washington estrechó su relación comercial con México, lo que, en combinación con el poder de negociación mexicano, benefició aún más a varios sectores sociales y de entretenimiento. Con la entrada de Estados Unidos en la guerra, esta relación comercial también incrementó la inversión estadounidense en México.

La postura de México ante el conflicto bélico lo acercó gradualmente a los aliados. En este contexto, México restableció relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y Gran Bretaña, tras una ruptura motivada por la política de alejamiento del comunismo en 1930 y la expropiación petrolera de 1938, respectivamente. Además, México buscó fortalecer sus lazos con los demás países de América Latina, aunque el énfasis en su relación con Estados Unidos limitó el alcance de sus vínculos con los países vecinos de Centro y Sudamérica, los cuales no alcanzaron la importancia esperada (Torres, 2010, p. 22).

El hundimiento de los buques El Potrero del Llano y Faja de Oro, que llevó a la entrada de México en el conflicto, consolidó la unidad de la sociedad mexicana en torno al Gobierno y al Partido de la Revolución Mexicana (PRM). La prensa mexicana, que anteriormente había mostrado simpatía hacia los países del eje, cambió su postura en respuesta a la nueva actitud del Gobierno y la labor de la Oficina del Coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales con América Latina del Gobierno estadounidense, luego transformada en la oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, OCIAA, por sus siglas en inglés).

Nelson Rockefeller, coordinador de la OCIAA, mostró un gran interés en los medios de comunicación mexicanos por dos razones: primero, eran esenciales para convencer a la población de apoyar la causa de los aliados; y segundo, servían como alternativa a los medios argentinos y españoles, que mantenían una postura profascista. Por ello, Estados Unidos otorgó un trato especial a la prensa, radio y cine mexicano en cuanto al suministro de papel, equipo y otros insumos escasos en la región (Torres, 2010, pp. 32-33).

Aunque Estados Unidos difundió información sobre la guerra a través de varios medios, México también produjo información local que contribuyó a fomentar el sentimiento nacionalista, el apoyo a los aliados y un sentido de identidad prolatinoamericana. En este contexto, fueron creadas películas como *La Isla de la Pasión* (Dir. Emilio “el Indio” Fernández, 1941), *Simón Bolívar* (Dir. Miguel Contreras Torres, 1942) y *Soy Puro Mexicano* (Dir. Emilio “el Indio” Fernández, 1942), entre otras, como parte de los esfuerzos para reforzar el sentimiento nacionalista mexicano. Sin embargo, uno de los mayores logros en la consolidación de este sentimiento y en la aceptación de la causa aliada en Europa fue la inversión en la radio nacional, la cual llegó a todos los rincones del país de manera más rápida y efectiva (Torres, 2010, p. 33).

Estados Unidos implementó un sistema de financiamiento en el que la OCIAA y las productoras de Hollywood contribuyeron a la modernización de la industria cinematográfica mexicana, en un esfuerzo por contrarrestar la influencia de las producciones argentinas. Hasta la década de 1930, la inversión estadounidense se había destinado principalmente a Argentina, pero esta fue retirada cuando las tendencias políticas en dicho país comenzaron a alinearse con los movimientos nazi-fascistas europeos. México, por su parte, aprovechó su control sobre sus producciones cinematográficas para incluir propaganda estadounidense, promoviendo así los beneficios de cooperar con Estados Unidos durante el conflicto (Fein, 1996, pp. 52-53).

Gracias a esta colaboración, en 1943 fue producida la película documental *Our Mexican Eastern Front*, desarrollada por la productora España-México-Argentina (EMA), una empresa privada mexicana dedicada a la propaganda estatal durante las décadas de 1940 y 1950. Esta cinta reflejaba los intereses propagandísticos de Estados Unidos al referirse al sistema de defensa mexicana en las costas del Golfo de México como el “frente oriental” de los intereses hemisféricos estadounidenses. Asimismo, la política exaltaba el profesionalismo de las fuerzas mexicanas, presentándolas como un ejército moderno, apolítico y racional, y subrayaba la importancia de proteger los recursos petroleros de la región, necesarios para la guerra, ligando la identidad mexicana –a través del petróleo– como un elemento clave en el desarrollo del conflicto bélico (Fein, 1996, pp. 52-53).

Uno o dos años antes del fin de la guerra, políticos e intelectuales mexicanos comenzaron a reevaluar los resultados de la Revolución mexicana, considerando tanto su vigencia como su validez (Torres, 2010, p. 65). Estos planteamientos surgieron con el objetivo de redirigir el proyecto de nación en función del nuevo contexto interno e internacional. Al concluir la guerra, la capacidad de negociación de México disminuyó, al igual que los intereses de Estados Unidos en el ámbito cinematográfico mexicano. En ese contexto, el principal objetivo de la política exterior de México era mantener una estrecha relación con Estados Unidos, el cual había emergido como potencia después del conflicto. Sin embargo, en ciertos momentos, factores internos y externos llevaron a México a adoptar una posición contraria a la estadounidense, especialmente en organismos internacionales.

La Época de Oro del cine mexicano (1941-1945)

La llamada Época de Oro del cine mexicano se consolidó con el apoyo de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la producción cinematográfica nacional alcanzó niveles sin precedentes. Este apoyo, enmarcado en la política de la buena vecindad, permitió a Estados Unidos incursionar en la producción cinematográfica en varios países latinoamericanos como Brasil, a través de Orson Welles, y Argentina. Sin embargo, fue la posición de neutralidad de Argentina durante la Segunda Guerra Mundial y los exitosos resultados de la colaboración de Disney con Brasil y México, con las películas *Saludos Amigos* (Dir. Wilfred Jackson, Jack Kinney y Hamilton Luske, 1943) y *Los tres caballeros* (Dir. Norman Ferguson, Clyde Geronimi y Jack Kinney, 1945), lo que llevó a Estados Unidos a incrementar su inversión en México, iniciando la llamada Época de Oro del cine mexicano (King, 1990, pp. 59-60).

Algunos autores consideran que esta etapa dorada comenzó con la industrialización de las producciones cinematográficas en 1936 y se extendió hasta 1956. Durante este periodo no solo aumentó el número de producciones, sino que también se fortaleció la identidad nacional de los mexicanos y se proyectó una imagen positiva hacia el exterior. En América Latina, el cine mexicano desempeñó un papel fundamental en la difusión de la “mexicanidad”, creando personajes y situaciones con los que “los públicos” latinoamericanos podían identificarse, debido a la sensibilidad y la cotidianidad que reflejaban aspectos compartidos por otros países de la región. Igualmente, en la zona fronteriza de Estados Unidos el cine mexicano resonó gracias a la nostalgia de la población migrante (Castro-Ricalde, 2014, pp. 10-11).

Para la década de 1940, la presencia del cine mexicano en los cines locales había aumentado significativamente. Mientras que en la década de 1930 solo el 2 % de las películas en las salas eran de producción mexicana, para 1940 este porcentaje había aumentado al 50 %. Además, el cine mexicano había alcanzado casi toda América Latina. Las películas más exitosas en términos de exportación fueron las realizadas por el director Emilio “el Indio” Fernández, fotografiadas por Gabriel Figueroa y protagonizadas por Dolores del Río y Pedro Armendáriz (Standish, 2009, p. 522).

En 1942, tras la declaración de guerra del presidente Manuel Ávila Camacho a las potencias del eje –resultado del hundimiento de los buques mexicanos *El Potrero del Llano* y *Faja de Oro*–, Estados Unidos otorgó a México el estatus de nación más favorecida, entre otros productos, en la exportación de insumos necesarios para la producción cinematográfica. Gracias a este apoyo, el cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener los suministros necesarios para la realización filmica, desde cintas vírgenes hasta financiamiento para la producción y refacciones para los equipos.

Una característica destacada de la Época de Oro del cine mexicano fue su enfoque dual en su representación del campo y la ciudad. En sus inicios, el cine mexicano capturaba la belleza de los paisajes nacionales, mientras que las imágenes urbanas destacaban las difíciles condiciones de vida en los arrabales y barrios, ilustrando las adversidades que enfrentaban las personas obligadas a migrar y vivir en condiciones apenas soportables (Cruz, 2014). En 1942 el

Banco Cinematográfico fue creado con respaldo de dinero privado e instituciones públicas como el Banco de México para impulsar a la industria cinematográfica. Sin embargo, con el tiempo esta institución frenó la aparición de nuevos talentos en la industria nacional (King, 1990, p. 78).

Entre 1940 y 1945 Estados Unidos enfocó su producción filmica en temas bélicos, los cuales no lograron cautivar al público mexicano. El éxito del cine mexicano en esa época respondió a las ventajas comerciales que tuvo durante la Segunda Guerra Mundial, la escasa competencia respecto al cine Hollywoodense, el surgimiento de destacados directores y fotógrafos y la consolidación de un *Star System*,¹ similar a la exitosa fórmula implementada en Hollywood (Cruz, 2014).

Entre 1946 y 1950 el cine mexicano alcanzó su cúspide de la mano de dos directores: Emilio “el Indio” Fernández y Luis Buñuel. El primero, junto a Gabriel Figueroa, fue uno de los principales promotores de lo *nacional*, mostrando imágenes artísticas de la sociedad mexicana y de los rincones del país. De igual forma, el Indio Fernández y Figueroa retrataron la belleza de la mujer mexicana –personificada por Dolores del Río en *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1944)– y del hombre fuerte, varonil y moralmente perfecto –encarnado por Pedro Armendáriz, en las mismas cintas–, redescubriendo México en Europa, donde fue llamado “el país de los muchos encantos”. En el mismo sentido, Gabriel Figueroa mostró la *normalidad* nacional, con composiciones poéticas del indigenismo nacionalista a través de bellas imágenes, desde la vida campirana hasta la citadina (King, 1990, pp. 79-85). Esta visión, plasmada a partir del trabajo del Indio Fernández y Gabriel Figueroa tuvo mucho éxito en Europa, especialmente en Italia, Francia, Checoslovaquia y Yugoslavia (Castro-Ricalde, 2014, p. 11).

Por otro lado, Luis Buñuel también jugó un papel crucial en la representación de la vida cotidiana en las crecientes urbes mexicanas, abordando diferentes géneros filmicos como la comedia –*El Gran Calavera* (1946)–, el drama –*Los Olvidados* (1950)– y el suspenso –*Ensayo de un Crimen* (1955)–. Buñuel mostraba la vida de la sociedad mexicana alejada de la visión rural tradicional en la industria filmica de la época, destacando las contradicciones de la modernidad en pleno auge del Estado de bienestar.

El cine mexicano de esta época abarcó dos grandes temas: por un lado, el paisaje rural idealizado, que ayudó a formar el estereotipo del mexicano ranchero y “cantador”; y, por otro lado, la vida en las ciudades, en las vecindades y mansiones, reflejando la pobreza y la riqueza citadina. Estos temas fueron abordados desde diferentes géneros y perspectivas, retratando así las distintas realidades del país. El cine también retrató –e incluso parodió– a diferentes personajes de la realidad mexicana, desde el “pelado” –como Cantinflas– hasta el “pachuco” –con Tintan–, pasando por los migrantes gallegos y árabes –procedentes de Líbano y otras regiones del medio oriente, con personajes como el Baisano Jalil–, entre otros. La diferencia

¹ El escenario artístico y el cine mexicano fueron fortalecidos con actores (Mario Moreno “Cantinflas”, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Andrés y Fernando Soler, Joaquín Pardavé y Pedro Infante), actrices (María Félix, Andrea Palma, Sara García y Dolores del Río) y directores (Julio Bracho, Roberto Gavaldon, Ismael Rodríguez y Emilio “el Indio” Fernández) que cambiaron el rumbo de la industria filmica nacional.

entre ambas visiones radicaba en que mientras una mostraba la calidad y benevolencia de lo rural, la otra reflejaba la modernidad y las vicisitudes que esta traía consigo.

La llegada de artistas, productores, técnicos, directores y demás profesionales a la industria cinematográfica mexicana debilitó o incluso hizo desaparecer a otras industrias filmicas iberoamericanas. El cine mexicano aprovechó la oportunidad para promover su imagen –costumbres, cultura, paisajes, atracciones turísticas y su estatus como líder tecnológico y país moderno– en todo el continente, algo que otros países de la región no lograron. Tal fue su impacto que:

[...] las campesinas ecuatorianas, los pescadores nicaragüenses o las amas de casa dominicanas se enamoraban de los apuestos charros, la sensualidad de las rumberas, el romanticismo de los cantantes de boleros, y admiraban los imponentes monumentos, las zonas arqueológicas o diversos episodios de la Revolución Mexicana. (Castro-Ricalde, 2014, p. 12)

El cine de rumberas, en particular, mostraba historias que podrían ser incómodas para los espectadores, pero sin traspasar el límite de la moralidad. Lo políticamente correcto estaba moldeado por la sensibilidad y los valores políticos y religiosos de la mexicanidad y, en un sentido más amplio, de América Latina en general. Este cine también contrastaba con la frivolidad que caracterizaba a Hollywood, presentándose como un cine más cruel, melodramático, pero lleno de la esencia rítmica de la época (Castro-Ricalde, 2014, p. 13).

México, como centro cinematográfico –que permeó a muchos otros espacios del espectáculo–, atrajo a cantantes, músicos, actores, actrices y realizadores de diferentes partes de América Latina (como Venezuela, Colombia, Cuba, Puerto Rico, Perú, Ecuador, Brasil o Chile), de Europa (como España, Francia, Alemania y Checoslovaquia) e incluso de Japón. Esta presencia permitió a México diversificar los temas de sus producciones y ofreció a artistas y realizadores la oportunidad de mostrar las diversas costumbres locales latinoamericanas en un escaparate más amplio, como lo era el cine mexicano, comparado con las industrias propias. Además, la importancia del cine mexicano sirvió de apoyo para que otros países pudieran llevar sus visiones locales a través de la coproducción (Castro-Ricalde, 2014, p. 14).

El primer momento, y quizás el punto culminante, de la importancia del cine mexicano fue 1946, cuando la película *María Candelaria* (Dir. Emilio “el Indio” Fernández, 1944) recibió el Gran Prix del Festival de Cannes y Gabriel Figueroa ganó el premio a la Mejor Cinematografía por su trabajo en *María Candelaria* y *Los Tres Mosqueteros* (Dir. Miguel M. Delgado, 1942)² (Festival de Cannes, 2022). Este reconocimiento marcó la entrada del cine mexicano a la clase A del cine mundial por su atributos técnicos y artísticos, posicionándolo al nivel de las mejores producciones cinematográficas (Castro-Ricalde, 2014, p. 15).

² *María Candelaria*, de 1944, y *Los Tres Mosqueteros* de 1942, de Miguel M. Delgado y protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”, participaron en la edición de 1946 para el Gran Premio, a pesar de que ninguna de las dos fue producida ese año.

México y la Guerra Fría

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, el término “Guerra Fría” emergió para describir un periodo de tensiones e inestabilidad internacional que, en términos generales, se extendió desde 1945 hasta la disolución de la Unión Soviética en 1991. No obstante, en el análisis del cine mexicano y la política exterior de México presentado en este artículo, el periodo de referencia abarca de 1947 a 1988, comprendiendo los sexenios presidenciales desde Miguel Alemán Valdés, cuyo gobierno coincidió con el discurso de Winston Churchill en 1947 sobre el levantamiento de la “cortina de hierro”, hasta Miguel de la Madrid Hurtado, último presidente en completar su mandato antes del fin de la Guerra Fría en 1991, a inicios del sexenio de Carlos Salinas de Gortari.

Por esta razón, el periodo analizado examina las políticas implementadas por los distintos presidentes mexicanos en el contexto de la Guerra Fría. Este enfrentamiento no representó un conflicto armado directo entre los dos bloques de superpotencias —el capitalista, liderado por Estados Unidos, y el comunista, encabezado por la Unión Soviética—, sino una disputa ideológica, política y cultural orientada a la hegemonía global mediante estrategias no convencionales, entre las que destacaron la diplomacia cultural y el *soft power*.

El endurecimiento del entorno internacional, marcado por el enfrentamiento entre las dos superpotencias, pronto tuvo repercusiones en la política interna de México. Gradualmente, la “doctrina de la mexicanidad” se transformó en una postura abiertamente anticomunista, condenando las tendencias de izquierda, tanto marxistas como no marxistas, que se difundían en el país y que fueron objeto de diversos ataques por parte del Gobierno.

A nivel internacional, México enfrentó una intensa presión de ambos bloques. Aunque el Gobierno mexicano rechazó la propuesta estadounidense de formar una alianza de asistencia militar latinoamericana, argumentando limitaciones políticas internas, sí reconoció públicamente su adhesión al bloque occidental. Como parte de esta obligación, México se comprometió a vender exclusivamente materiales estratégicos a los países occidentales en caso de que la tensión en Corea desembocara en un conflicto bélico. Cuando la Guerra de Corea se hizo realidad, las delegaciones mexicanas en la ONU y en la OEA respaldaron las propuestas estadounidenses y reafirmaron su compromiso de no vender armas a ningún país socialista. Sin embargo, debido a preocupaciones políticas internas relacionadas con el periodo electoral, México se negó a enviar tropas, aunque fueran de manera simbólica, al conflicto (Torres, 2010, p. 93).

En ese contexto, la capacidad de negociación de México aumentó debido a su condición de principal proveedor de materiales estratégicos y alimentos para Estados Unidos, aunque sin alcanzar la misma relevancia que tuvo durante la Segunda Guerra Mundial. Esta posición mejoró la balanza comercial de México, pero también incrementó las presiones inflacionarias. Asimismo, esta capacidad de negociación permitió que México obtuviera apoyo financiero para aumentar la producción petrolera en un momento en el que las grandes compañías estaban enfocadas en aumentar la producción en Medio Oriente. Como resultado, México recibió una línea de crédito de 150 millones de Eximbank sin especificar su destino, lo que permitió al país

influir indirectamente en la industria petrolera y posponer la devolución de esos fondos. Durante la Guerra de Corea, el gobierno de Miguel Alemán aprovechó su capacidad de negociación para llevar el Programa Bracero a su último momento de auge (Torres, 2010, pp. 94-95).

Con el inicio de la Guerra Fría, México adoptó una postura ambigua frente al conflicto entre los bloques comunistas y capitalistas. Aunque mantuvo una política de no intervención, el Gobierno mexicano aprovechó la coyuntura para fortalecer su posición en América Latina y otros mercados mediante la exportación de productos culturales, especialmente el cine. La diplomacia cultural se convirtió en una herramienta esencial para proyectar una imagen de neutralidad activa, utilizando el cine como medio para ejercer influencia sin alinearse con ninguno de los bloques.

Durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, el Gobierno mexicano no estaba dispuesto a adherirse completamente a la postura anticomunista de Estados Unidos, a pesar de que dentro del país existían facciones firmemente opuestas al comunismo. Sin embargo, estas posturas internas no lograron disipar las preocupaciones estadounidenses frente a los movimientos y expresiones sociales con inclinaciones comunistas en México. Esta situación llevó al gobierno de Ruiz Cortines a buscar un equilibrio entre las dinámicas internas e internacionales, aprovechando las ventajas geopolíticas que ofrecía la proximidad con Estados Unidos. Aunque los funcionarios en Washington reconocieron las discrepancias en la forma en que México abordaba el comunismo, continuaron ejerciendo presión sobre el Gobierno mexicano para que modificara su posición (Torres, 2010, p. 101).

La política exterior filmica de México durante la Guerra Fría

Durante el periodo de la Guerra Fría, la producción de entretenimiento estadounidense mantuvo su alianza con las asociaciones de política exterior de diversos países. En México, esta alianza permitió modificar la imagen que el país proyectaba en el exterior, especialmente dentro de Estados Unidos. En este contexto, el sistema de propaganda incluyó al sector privado, lo que resultó en un beneficio mutuo y reforzó la alianza forjada durante el conflicto (Fein, 1996, p. 56).

Durante la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica en México experimentó un aumento tanto en la cantidad como en la calidad de las películas, así como en la asistencia a las salas de cine, gracias a la inversión estadounidense en la industria mexicana, tanto en términos financieros como técnicos. Sin embargo, al finalizar el conflicto mundial, Estados Unidos redirigió su inversión hacia su propia industria cinematográfica, disminuyendo el capital disponible para el cine mexicano. En el contexto posbélico, la industria cinematográfica mexicana comenzó a depender de sus propios recursos y capacidades para mantener su mercado. Como resultado, la calidad de las producciones decayó, priorizándose la cantidad de películas producidas y la rapidez en su lanzamiento para satisfacer la demanda del público. Ese ritmo de producción resultó insostenible, lo que llevó a la reducción de costos de producción y la realización de películas más baratas, sin prestar atención a la calidad. Esto

marcó el surgimiento de los “churros” –películas caracterizadas por su bajo presupuesto, producción rápida y, en muchos casos, calidad deficiente–, un fenómeno que se consolidó en la segunda mitad de la década de 1950 y alcanzó su apogeo en las décadas de 1960 y 1970, con la aparición de nuevos géneros como el cine de lucha libre y de “Rumberas”.

Durante el sexenio de Miguel Alemán Valdez finalizó la Época de Oro del cine mexicano. La urbanización de las ciudades, especialmente de la Ciudad de México, se convirtió en el escenario principal durante la política del Estado de bienestar, lo que quedó reflejado en el “cine de Rumberas”. Este género cinematográfico se convirtió en la opción más viable para maximizar los recursos fílmicos disponibles, aplicando una fórmula repetitiva con algunas variaciones: una joven humilde de provincia llega a la ciudad, donde queda atrapada en el ambiente del cabaret hasta que encuentra la redención, el arrepentimiento o, en su defecto, la muerte. Aunque la figura más destacada del cine de arrabal fue Elena Tejero en *Aventurera* (Dir. Alberto Gout, 1949), personajes como el Jaibo en *Los Olvidados* (Dir. Luis Buñuel, 1950) o Pepe el Toro en *Nosotros los Pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947) también contribuyeron a la imagen de desgracia asociada a la vida urbana.

La vida en las ciudades, marcada por la pobreza y la crueldad del arrabal, no fue el único tema que atrajo la atención tanto dentro como fuera del país. Durante los primeros años de la televisión mexicana, las transmisiones de lucha libre convirtieron este deporte en un espectáculo importante en México. La lucha libre incursionó en el cine con películas como *La Bestia Magnífica* (Dir. Chano Urueta, 1952), popularizando el género en las décadas de 1950 y 1960. El auge de este deporte como género cinematográfico contó con personajes de renombre como El Santo, Blue Demon y El Mil Mascaras, quienes no solo triunfaron en el *ring*, sino que también se convirtieron en estrellas de cine tanto a nivel nacional como internacional (Cruz, 2014).

La década de 1950 marcó el inicio del declive de la industria fílmica nacional, lo que hizo necesario abordar los problemas que comenzaban a surgir. Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, en 1953, Eduardo Garduño dirigió el Banco Cinematográfico y puso en marcha el Plan Garduño con el objetivo de fortalecer la unión de productores y distribuidoras independientes, debilitando a los monopolios y alentando el surgimiento de nuevas figuras. Con este plan, los productores asumieron un papel de accionistas mayoritarios y lograron aumentar el número de producciones nacionales por año. Para la década de 1960, el Estado adquirió contratos de exhibición con el fin de contrarrestar la importancia de los monopolios. Sin embargo, esos contratos resultaron incosteables debido a la pérdida de interés de los consumidores de clase media y al deterioro de la calidad y originalidad de las tramas, que caían en la repetición (Saavedra, 2006, p. 108).

Con la llegada al Gobierno del presidente Adolfo López Mateos, el objetivo fue lograr un crecimiento con estabilidad monetaria. Por esta razón, los objetivos del gobierno de López Mateos se centraron en el fortalecimiento de las exportaciones y la minimización de las importaciones para equilibrar la balanza comercial (Torres, 2010, p. 126). El incremento de las exportaciones se reflejó en muchos sectores productivos del país, incluido el cine. Paralelamente, la mayor presencia de México en el exterior ayudó a incrementar sus

posibilidades de cumplir con esos objetivos y la buena imagen del país fue un factor clave en este proceso. En ese sentido, el *soft power*, ejercido a través del cine mexicano, ayudó a que el país incrementara sus exportaciones en otros sectores productivos.

Sin embargo, la década de 1960 marcó el inicio de un periodo menos productivo para el cine mexicano, tanto en términos de producción como de exportaciones. La llegada de películas europeas y estadounidenses mejor elaboradas puso en desventaja a las producciones nacionales. Además, la aparición de una clase media con acceso a nuevos contenidos filmicos y televisivos cambió el consumo del cine nacional. En este escenario, la UNAM encabezó un movimiento a favor del cine de calidad y creó los “cine clubes”. Asimismo, en 1963, la misma institución fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la primera escuela oficial de cine en México (Cruz, 2014). También en 1963 Luis Echeverría fue nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, donde buscó impulsar el cine a través de la organización del Primer Concurso de Cine Experimental (Saavedra, 2006, pp. 108-109).

No obstante, el cine de la década de 1960 no logró mantener la esencia de la Época de Oro. Este periodo intentó rescatar los vestigios del *Star System* con figuras como Eulalio González “Piporro”, Viruta y Capulina (Gaspar Henaine y Marco Antonio Campos) y fue la cúspide de la carrera de Mauricio Garcés. En cuanto a las historias, el cine nacional produjo nuevas versiones de novelas –telenovelas o fotonovelas– como *Chucho el Roto*, *María Isabel* o *Rubí*. Los sucesos de 1968 repercutieron en la visión del país, tanto dentro como fuera de sus fronteras, con temas más crudos y críticos, aunque sin desafiar abiertamente al sistema político nacional (Cruz, 2014).

En este contexto, el cine mexicano reflejaba una esperanza, alineada con las aspiraciones gubernamentales, de reconciliación social tras la represión del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz y mostraba a un México en proceso de modernización y crecimiento, ofreciendo a los ciudadanos más y mejores oportunidades. En 1970 el presidente Luis Echeverría Álvarez enfrentó una crisis que permeó todos los niveles de la sociedad mexicana, promoviendo el uso de medios masivos de comunicación, incluyendo el cine, la radio y la televisión, para abordar diversos temas. En 1972 Echeverría impulsó la reconstrucción de la Academia Mexicana de las Artes y Ciencias Cinematográficas y la entrega del Premio Ariel como un estímulo a la industria cinematográfica mexicana. Además, el Gobierno creó diversas compañías productoras estatales, como el Conacine en 1971 y Conacite I y II en 1975, e inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975 (Saavedra, 2006, pp. 108-109).

Durante el sexenio de Echeverría, el cine mexicano experimentó una gran productividad y libertad creativa: se abordaron temas como las drogas y mostraban desnudez, al tiempo que evolucionó el cine de ficheras y nació el género de las *narcofilms*, reflejando una tendencia emergente en la sociedad mexicana de la época (Standish, 2009, p. 524). El cine tomó un rumbo más crítico y político, mostrando la dura realidad de la clase media a través de filmes más maduros como *El Castillo de la Pureza* (Dir. Arturo Ripstein, 1972), *El Rincón de las Vírgenes* (Dir. Alberto Isaac, 1972), *Canoa* (Dir. Felipe Cazals, 1975), *El Apando* (Dir. Felipe Cazals, 1975, con guion de José Revueltas), *La Pasión Según Berenice* (Dir. Jaime Humberto

Hermosillo, 1976), *Las Poquianchis* (Dir. Felipe Cazals, 1976) y *Los Albañiles* (Dir. Jorge Fons, 1976) (Cruz, 2014).

Este periodo también marcó un cambio en la representación de las mujeres en el cine, con roles de mayor apertura sexual y fortaleza. La posición femenina en la nueva sociedad mexicana fue reflejada en las obras de directoras como Matilde Landeta y Marcela Fernández Violante (Standish, 2009, p. 524). Un ejemplo de este cambio fue la película *Los Novios* (Dir. Gilberto Gascón, 1971), la cual buscaba ser una carta de reconciliación entre el Gobierno y la sociedad con su historia y sus imágenes, reflejando las aspiraciones de la clase media trabajadora en una sociedad en proceso de modernización y desarrollo. Con un tono suave, la película muestra las calles y la vida nocturna en la Ciudad de México, abarcando la vida comercial –la tienda departamental donde trabajaba el personaje de Silvia Pinal–, el ámbito educativo –Julio Alemán era profesor universitario de biología–, la seguridad en las colonias –niños jugando de noche en las calles de Coyoacán–, la libertad sexual femenina y la imagen del Tlatelolco pos-68 como el lugar de esperanza para la clase media citadina y las nuevas familias jóvenes mexicanas.

El sexenio de José López Portillo terminó los intentos de reforzar la presencia e influencia cinematográfica de México impulsados por Echeverría. La administración de López Portillo intentó revivir al cine familiar que caracterizó la Época de Oro y permitió la entrada de nuevos productores privados. Para cumplir con los objetivos artísticos de su gobierno, en 1976 López Portillo designó a su hermana Margarita como directora de Radio, Televisión y Cinematografía. Aunque en el discurso buscó retomar el estilo cinematográfico de la Época de Oro, al mismo tiempo se dismantelaron las estructuras de la industria fílmica estatal creadas en el sexenio anterior. Además, la aspiración de internacionalizar el cine mexicano atrajo a directores extranjeros exitosos en términos comerciales y temáticos. Sin embargo, la deuda acumulada durante el sexenio contribuyó al colapso del presupuesto destinado al cine (Saavedra, 2006, p. 109).

La crisis económica y la aparición de nuevas productoras privadas dejaron en manos particulares la exhibición y demanda de películas con temáticas específicas. Las películas exhibidas y producidas en el país comenzaron a enfocarse en los gustos del público, limitándose en gran medida a comedias con desnudos (conocidas como sexicomedias), con lenguaje vulgar y albures, y películas relacionadas con el narcotráfico. Estos géneros saturaron el mercado e iniciaron el declive de la industria cinematográfica nacional (Saavedra, 2006, p. 109). Ante la difícil situación económica y la falta de apoyo gubernamental para la realización fílmica, los cineastas independientes optaron por formar cooperativas –en total 9 cooperativas mexicanas– que asumieron el papel de las productoras que habían caído en crisis. Este periodo se caracterizó por la disminución en la calidad fílmica, con temáticas simples y producciones realizadas de manera rápida. Los personajes eran comunes y representaban a las clases populares, con el objetivo de dirigir su distribución a este sector de la sociedad.

Esta situación propició el desarrollo de un tipo de cine caracterizado por su bajo presupuesto, rápida producción y narrativas simples y repetitivas centradas en la vida cotidiana de la población popular en las grandes ciudades de México. Estas películas empleaban un

lenguaje coloquial y con albures, así como presentaban una calidad estética y técnica limitada. Este género cinematográfico recibió el nombre de “churros”, en alusión a su producción sencilla y su atractivo popular, ya que recurría a fórmulas predecibles y estereotípicas que surgieron en la segunda mitad de la década de 1970 (Saavedra, 2006; Dávalos y Ciuk, 2011). A pesar de su baja calidad, los “churros” alcanzaron un notable éxito comercial, logrando una alta asistencia a las salas de cines que las exhibían. Este fenómeno evidenció la apropiación de estos filmes por parte del público y contribuyó a la consolidación de nuevas figuras en la industria cinematográfica durante la década de 1980.

Miguel de la Madrid Hurtado asumió la presidencia de la república en 1982, en medio de una crisis económica y tragedias nacionales, como la explosión de San Juan Ixhuatepec de 1984 y el terremoto de 1985, las cuales obstaculizaron la recuperación de la industria cinematográfica nacional. A raíz de esta crisis, prosperaron las películas de bajo presupuesto, producidas rápidamente y de baja calidad cinematográfica, destacando las producciones de “ficheras” y “cómicos albureros”, que se realizaron a través de productoras independientes. Esta tendencia, iniciada en la segunda mitad de la década de 1970 y conocida como el “cine de ficheras”, se caracterizó por abordar la vida del cabaré, el uso de albures, la inclusión de desnudos sin justificación y la falta de argumentos sólidos en sus guiones. Ejemplos destacados de este tipo de cine son *Bellas de Noche* y *Las Ficheras*, ambas dirigidas por Miguel M. Delgado (Cruz, 2014).

No obstante, en 1983 el gobierno de Miguel de la Madrid creó el Instituto Mexicano de la Cinematografía (Imcine), un órgano encargado de mejorar la calidad del cine mexicano. El Imcine quedó bajo la supervisión de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación hasta 1989, cuando pasó a ser coordinado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (Cruz, 2014).

Con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia de la República el interés gubernamental estaba centrado en continuar con la política económica iniciada por De la Madrid y en consolidar el crecimiento social. La principal política económica del sexenio fue la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), cuyo objetivo era aumentar la presencia de México en el escenario internacional, en particular en los territorios de sus socios comerciales. Sin embargo, en cuanto al tema cinematográfico, los tres países involucrados en el TLCAN adoptaron posturas diferentes: México y Estados Unidos estaban dispuestos a facilitar el intercambio de películas como parte de la industria del entretenimiento, mientras que Canadá adoptó una postura proteccionista para evitar la penetración de filmes estadounidenses y así preservar la identidad y los valores nacionales en su cine (Saavedra, 2006, p. 111).

Con la firma del TLCAN las expectativas sobre los posibles beneficios para las coproducciones cinematográficas eran altas. No obstante, la percepción generalizada era que el cine mexicano estaría en desventaja y vulnerable a ser desplazado por las cintas de origen Hollywoodense. La protección del cine nacional que proponía Canadá era similar a las políticas de protección cinematográfica aplicadas en muchos países europeos para evitar el ingreso

indiscriminado de cintas estadounidenses (Saavedra, 2006, p. 111), una estrategia que México no adoptó, lo que debilitó la seguridad industrial en su cine.

En la década de 1970, el Gobierno había expresado su interés en mejorar las condiciones de exhibición en las salas de cine del país. Como parte de este esfuerzo, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) fue reorganizada, lo que resultó en una reducción en la cantidad de cintas exhibidas en la década siguiente. Esta reorganización, combinada con el terremoto de 1985, provocó una disminución en el tamaño de las salas de cine. Con la llegada del TLCAN y la decisión de privatizar COTSA surgió el sistema de multiplex, el cual consistía en complejos de salas más pequeñas capaces de proyectar varias películas en un mismo día. Este cambio atrajo a empresas como Cinemark, en 1993, y resultó en la creación de Cinemex, en 1995 (Dávalos y Ciuk, 2011, pp. 698-724).

Estos elementos sentaron las bases del comportamiento social, comercial y político en la década de 1990, en la cual se buscó utilizar nuevamente al cine mexicano como un medio para promover una imagen tanto interna como externa del país. En esta misma línea, el Gobierno intentó revitalizar la industria cinematográfica mediante la creación y el fortalecimiento de mecanismos legales y económicos para el financiamiento, promoción, exhibición y producción de películas, lo que dio vida al nuevo cine mexicano.

Las exportaciones del cine mexicano durante la Guerra Fría

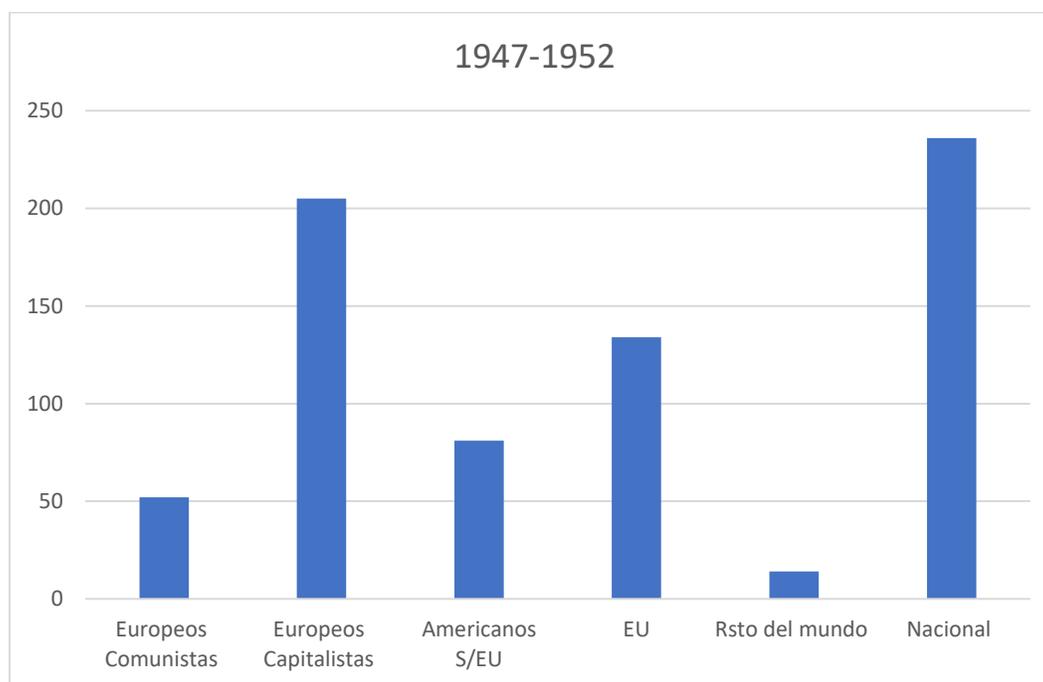
La relación entre la industria y el Gobierno mexicano ha sido un factor determinante en los resultados obtenidos por el cine nacional, especialmente durante la Guerra Fría. Después de la Segunda Guerra Mundial, los cambios internos en México y en el ámbito internacional contribuyeron al fortalecimiento de la industria filmica, consolidando la Época de Oro del cine mexicano. Durante este periodo, el cine desempeñó un papel fundamental en la formación de la identidad nacional y se convirtió en una herramienta diplomática clave dentro del marco del *soft power*, permitiendo a México proyectar su identidad nacional y ejercer influencia en el exterior, aprovechando la coyuntura de la Guerra Fría.

Durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, el impulso de la industria fue evidente: en ese sexenio se produjeron 615 películas, de las cuales el 62 % fueron exportadas a diversas regiones del mundo, mientras que el 38 % restante no salió del país. Para representar mejor los destinos de las películas mexicanas durante los gobiernos mexicanos en la Guerra Fría, este artículo categoriza estos destinos en países comunistas de Europa, países capitalistas de Europa, países americanos excluyendo a Estados Unidos, películas exportadas a Estados Unidos, películas exportadas al resto del mundo y películas estrenadas únicamente a nivel nacional (películas no exportadas). El objetivo de esta categorización es analizar la cantidad de películas exportadas a diversos países, comunistas y no comunistas. Igualmente, la cuenta exclusiva de Estados Unidos es debido a la importancia de ese país como principal receptor del cine mexicano. Además, es importante mencionar que los sexenios están claramente definidos para este análisis. Asimismo, es menester destacar que la investigación únicamente toma en

cuenta las películas de ficción, es decir, aquellas de diversos géneros cinematográficos basadas en historias ficticias y actuadas, excluyendo documentales y otros tipos de filmes.

Como puede verse en la figura 1, durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés de las 722 películas producidas, 236 películas no fueron exportadas y solamente fueron exhibidas dentro del país. Entre las cintas exportadas, los países capitalistas de Europa encabezaron la lista con 205 películas, seguidos por Estados Unidos con 134 cintas; los países comunistas de Europa recibieron 52 películas, mientras que el resto de América importó 81 películas y el resto del mundo recibió 14 cintas mexicanas.

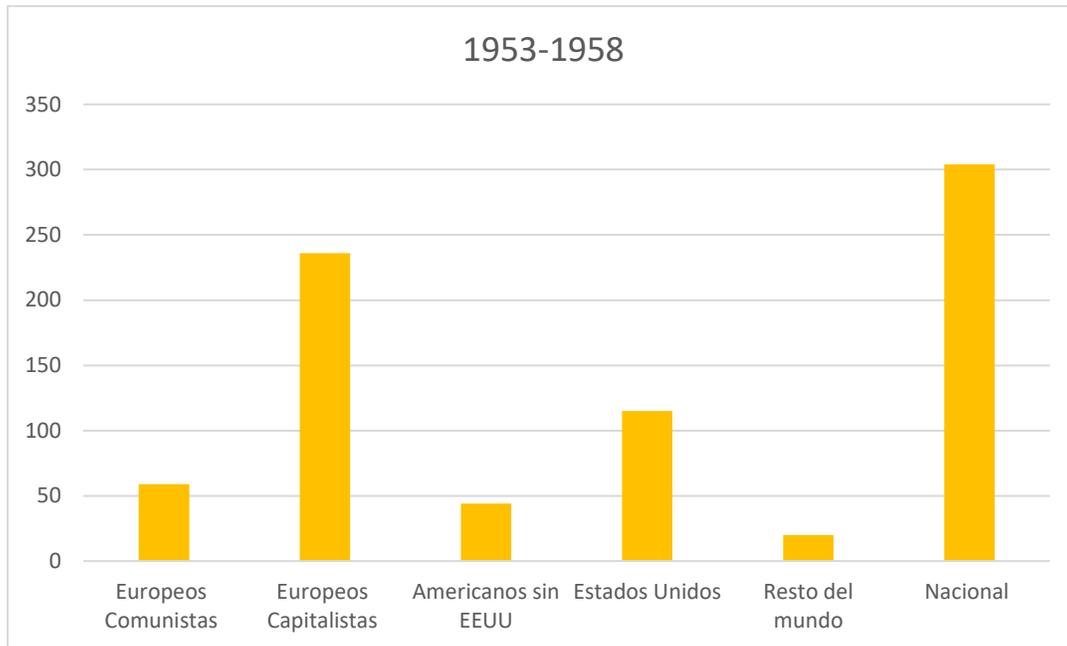
Figura 1. Destino de películas mexicanas por región durante gobierno de Miguel Alemán Valdés.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1947 hasta 1952, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

Durante el sexenio de Adolfo Ruíz Cortines, se produjeron 778 cintas, de las cuales 304 se estrenaron únicamente en el territorio nacional, representando el 39 %. Del 61 % de cintas mexicanas exportadas, Estados Unidos continuó siendo el principal país receptor, con 115 cintas; los países capitalistas europeos recibieron 236 cintas; los países comunistas de Europa, 59 películas; mientras que el resto de los países americanos recibieron 44 películas mexicanas y al resto del mundo llegaron 20 películas.

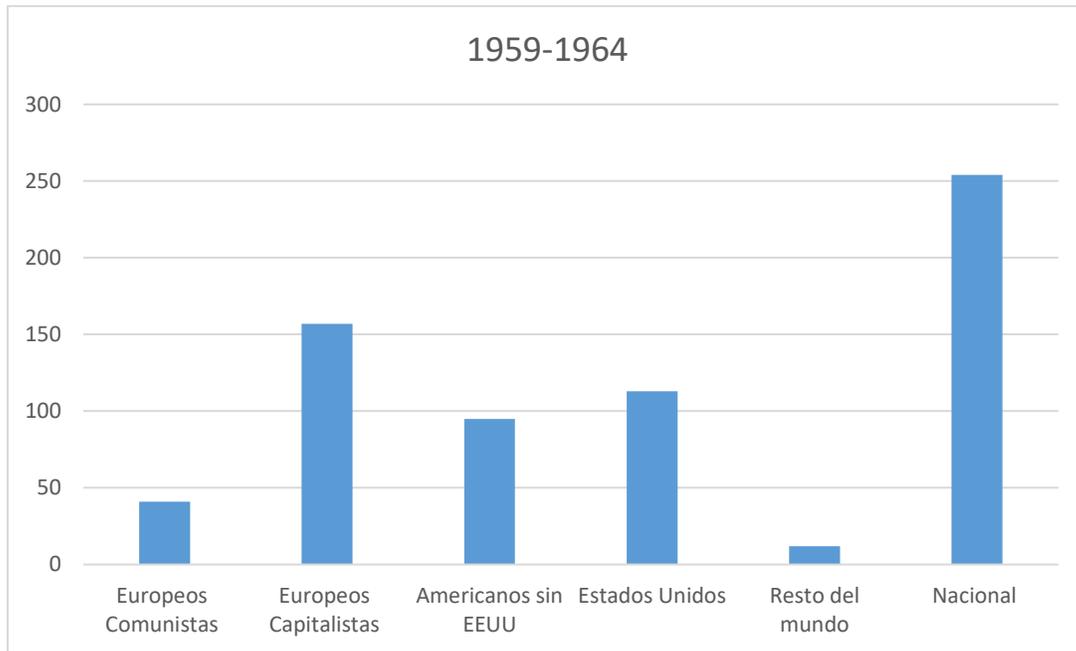
Figura 2. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1953 hasta 1958, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

En el sexenio de Adolfo López Mateos fueron producidas 672 películas, de las cuales 254, es decir el 38 %, únicamente fueron estrenadas dentro del país. Del 62 % de las películas exportadas, 157 cintas fueron estrenadas en países capitalistas de Europa, 41 cintas en los países comunistas europeos, 113 filmes fueron a Estados Unidos, 95 producciones se estrenaron en el resto de los países americanos y 12 cintas llegaron a diversos países del mundo. Estos datos indican cierta estabilidad para las exportaciones, con una ligera disminución en algunos destinos.

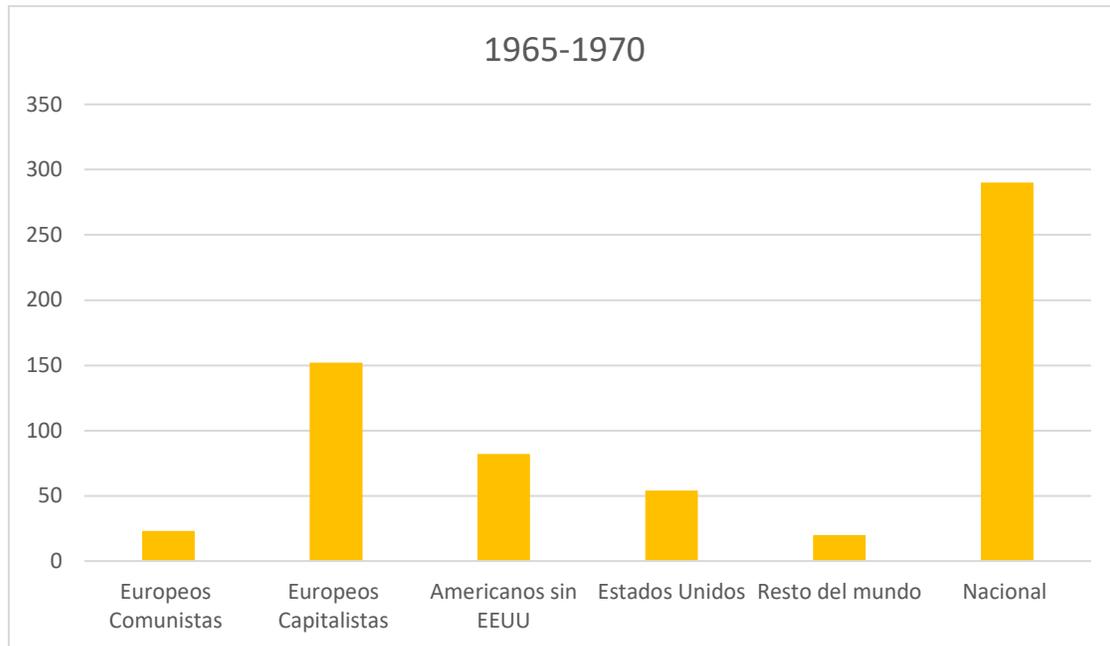
Figura 3. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de Adolfo López Mateos.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1959 hasta 1964, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

Con el avance de las tensiones de la Guerra Fría durante la segunda mitad de la década de 1960, las producciones cinematográficas mexicanas disminuyeron tanto en cantidad como en calidad, principalmente por la simplificación de los argumentos y la pérdida de figuras clave del *Star System*. Esto tuvo un impacto en las exportaciones: durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, de las 621 películas producidas, 290 solo fueron estrenadas en México, lo que representa el 47 %. Del 53 % que fue exportado, 23 cintas llegaron a los países comunistas de Europa, 152 llegaron al resto de Europa, 54 llegaron a Estados Unidos, 82 al resto de América y 20 al resto de mundo.

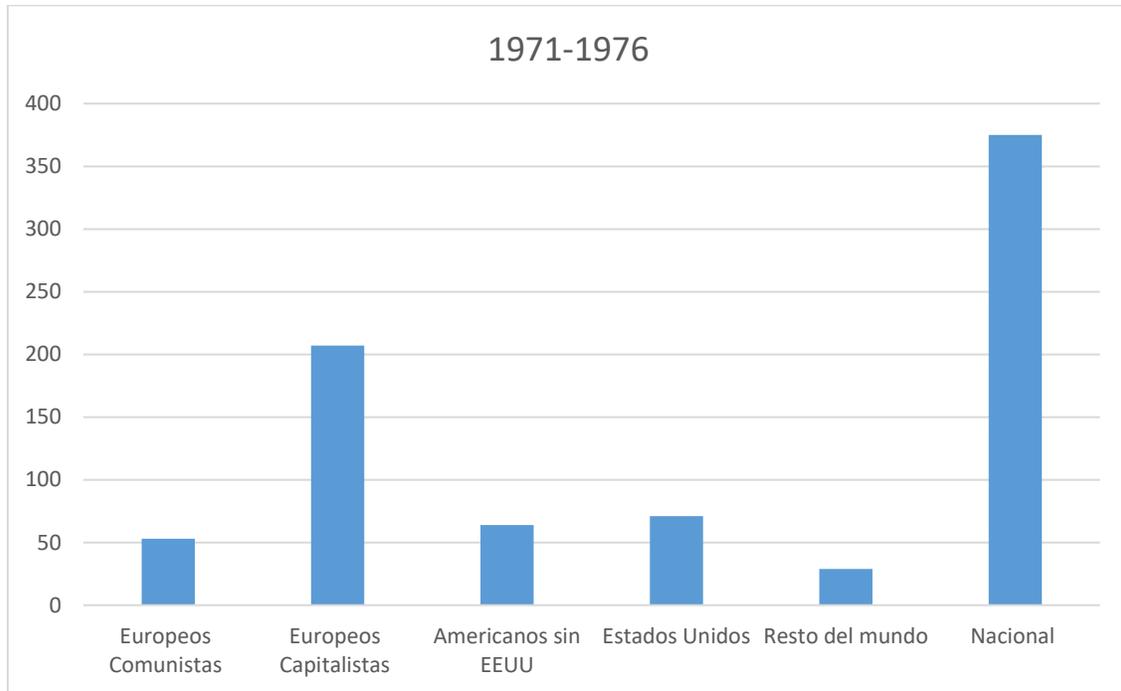
Figura 4. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1965 hasta 1970, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

El sexenio de Luis Echeverría Álvarez produjo 799 películas, de los cuales 375 (47 %) solo fueron estrenadas en México. De las películas exportadas, 53 películas llegaron a los países comunistas de Europa; 207 llegaron al resto de Europa; 71, a Estados Unidos; mientras que 64 se estrenaron en el resto de América y 29 cintas llegaron a otras partes del mundo. A pesar del aumento en la producción total, la cantidad de las películas y la cantidad de exportaciones no experimentaron mejoras significativas.

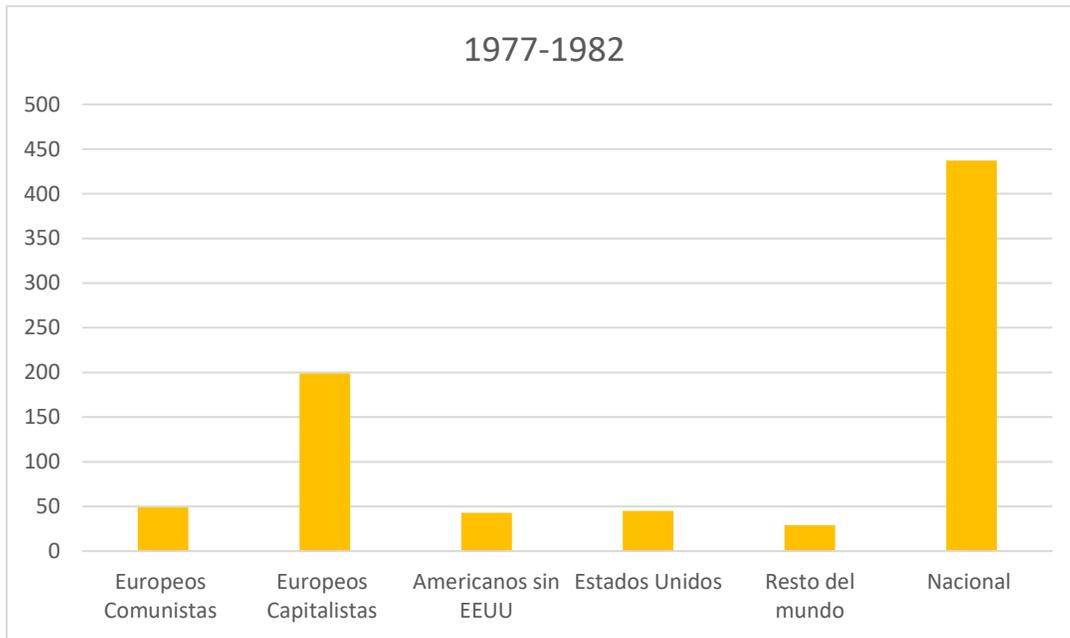
Figura 5. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1971 hasta 1976, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

Durante el sexenio de José López Portillo, por primera vez en el periodo analizado la cantidad de filmes no exportados superó a las películas exportadas: 54,5 % contra 45,5 %, respectivamente. Igualmente, la cantidad de producciones aumentó: de las 802 películas producidas, 437 se estrenaron solo en México; 49 llegaron a los países comunistas de Europa; 199, al resto de Europa; 45, a Estados Unidos; 43, al resto de América; y 29, al resto del mundo.

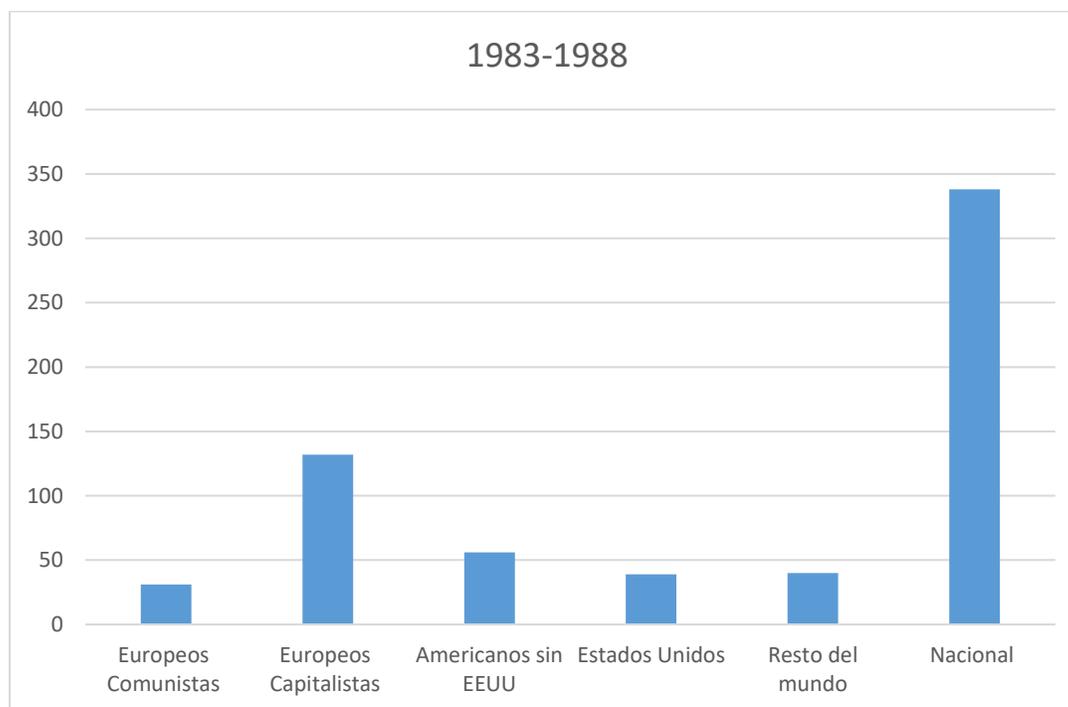
Figura 6. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de José López Portillo.



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1977 hasta 1982, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

La tendencia de disminución de exportación de películas mexicanas continuó durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, en el cual de las 636 películas producidas, el 53 % (338 filmes) se estrenaron únicamente en México, 31 en los países comunistas de Europa, 132 en el resto de Europa, 39 en Estados Unidos, 56 en el resto del continente americano y 40 en el resto del mundo.

Figura 7. Destino de películas mexicanas por región durante el gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado.



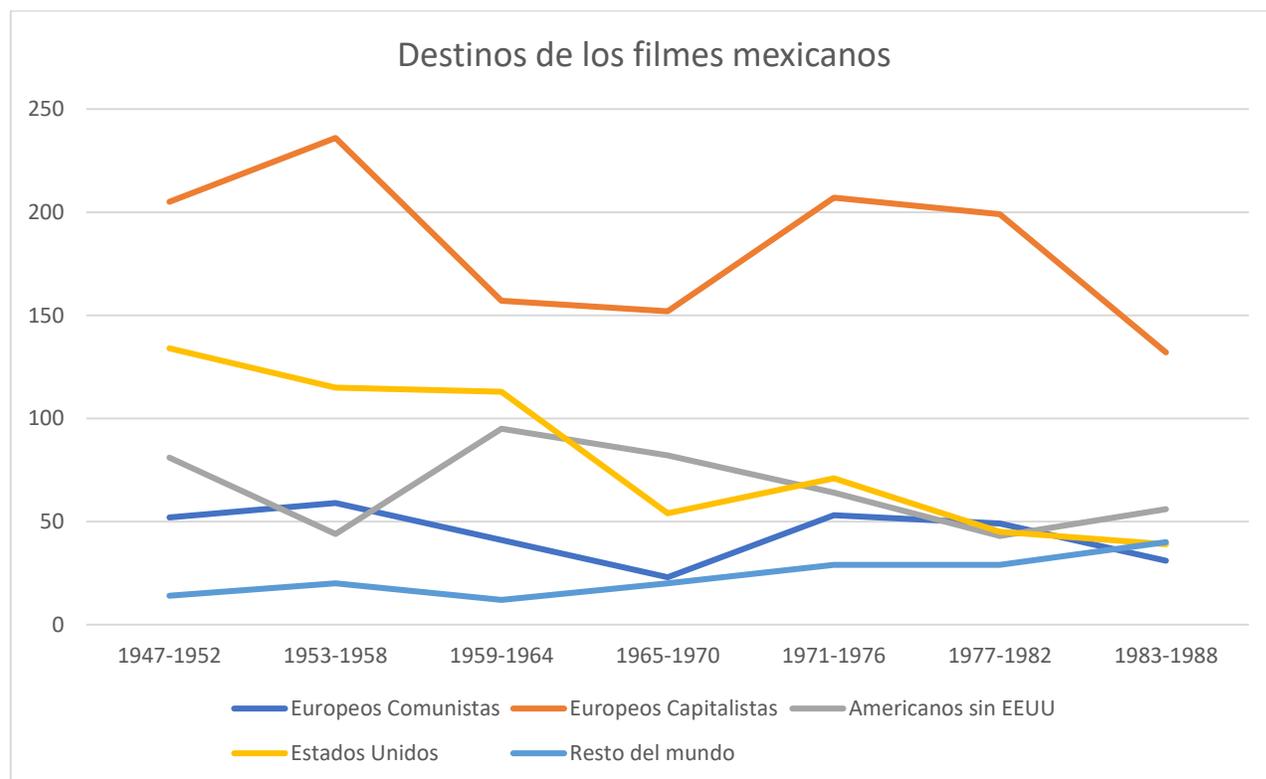
Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1982 hasta 1988, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

En resumen, la producción de películas mexicanas mostró un crecimiento constante desde el sexenio de Miguel Alemán Valdés, cuando fueron producidas 615 filmes, hasta el sexenio de José López Portillo, cuando alcanzó las 802 producciones. Sin embargo, en el sexenio de Miguel de la Madrid, último sexenio completo de la Guerra Fría, la producción disminuyó a 636 películas. En cuanto a las exportaciones por región, los periodos más productivos hacia los países comunistas de Europa fueron los sexenios de Adolfo Ruiz Cortines, con 59 películas exportadas; Luis Echeverría, con 53; y José López Portillo, con 49. Estos mismos sexenios también destacan por haber exportado la mayor cantidad de películas mexicanas a la Europa capitalista, con 236, 207 y 199 cintas, respectivamente.

En lo que respecta al continente americano, las exportaciones de cine mexicano hacia Estados Unidos, sorprendentemente, disminuyeron de manera constante, pasando de 133 películas en el sexenio de Ruiz Cortines a solo 39 filmes con Miguel de la Madrid. En contraste, las exportaciones al resto de América experimentaron un crecimiento significativo durante el gobierno de Miguel Alemán, quien exportó 19 películas. Este número aumentó a 44 con Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos, cuando se alcanzó el pico de 95 películas exportadas. A partir de ese sexenio, las exportaciones al resto del continente comenzaron a descender, llegando a 56 filmes durante el sexenio de Miguel de la Madrid.

En cuanto a las exportaciones al resto del mundo, estas fueron relativamente estables. El punto mínimo se alcanzó durante el gobierno de López Mateos, cuando solo se exportaron 12 filmes, mientras que el máximo se registró en el sexenio de Miguel de la Madrid, con 40 películas exportadas. Las películas estrenadas exclusivamente dentro de México también aumentaron, pasando de 236 a 338 películas, alcanzando su punto máximo durante el sexenio de José López Portillo, con 437 películas.

Figura 8. Destino de películas mexicanas por región, del sexenio de Miguel Alemán Valdés hasta Miguel de la Madrid Hurtado (1947-1988).



Nota. Elaboración propia a partir de datos de estreno de las películas en México a partir de 1947 hasta 1988, con datos obtenidos del Diccionario de Directores del Cine Mexicano de la Cineteca Nacional, la página IMDb.com –con el filtro Mexico (Sorted by Year Ascending)– y la página FilmAffinity.com.

El esfuerzo del gobierno de Adolfo López Mateos por incrementar las exportaciones mexicanas hacia América Latina tuvo resultados favorables para la industria filmica nacional. Durante el sexenio de Miguel Alemán, las exportaciones a América –sin contar los filmes enviados a Estados Unidos– alcanzaron los 81 filmes. En el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines las exportaciones se redujeron a 44 películas, pero con Adolfo López Mateos aumentaron significativamente, llegando a 95 películas exportadas. Sin embargo, después de López Mateos

las exportaciones a esta región comenzaron a disminuir, alcanzando solo 56 cintas exportadas durante el gobierno de Miguel de la Madrid.

A pesar del aumento en las exportaciones hacia América Latina durante algunos sexenios, el cine mexicano tuvo otros destinos, aunque no en todos los casos hubo crecimiento. Por ejemplo, hacia los países capitalistas de Europa las exportaciones alcanzaron los 205 filmes durante el sexenio de Miguel Alemán, con Ruiz Cortines estas aumentaron a 236 películas, pero descendieron a 157 durante el sexenio de López Mateos. En cuanto a Estados Unidos, Miguel Alemán exportó 134 películas; Ruiz Cortines, 115; y López Mateos, 113, mostrando una tendencia a la baja. Hacia los países comunistas de Europa, las exportaciones fueron de 52 películas con Miguel Alemán, 59 con Ruiz Cortines y descendieron a 41 con López Mateos. Esto refleja que el único destino que experimentó un aumento en las exportaciones a lo largo de estos tres sexenios, a partir de 1946, fue América Latina.

Durante los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid, las exportaciones de películas mexicanas continuaron disminuyendo en la mayoría de las regiones del mundo. Las únicas excepciones fueron los países americanos (excluyendo a Estados Unidos), donde las exportaciones aumentaron de 43 a 56 películas, y el resto del mundo, quienes pasaron de 29 a 40 filmes. Este aumento en regiones alternas refleja un intento por diversificar la influencia e imágenes de México a nivel global. Sin embargo, a pesar de la disminución general en la cantidad de exportaciones, el principal mercado para las películas mexicanas continuó siendo la Europa capitalista, que pasó de recibir 199 películas con López Portillo a 132 con De la Madrid.

Conclusiones

El cine mexicano ha experimentado un desarrollo notable a lo largo de su historia: desde ser un medio de propaganda durante el gobierno de Porfirio Díaz, hasta convertirse en una herramienta para documentar los eventos revolucionarios. Con el tiempo, y tras el nacimiento de la industria cinematográfica en el país, las películas ganaron popularidad y aceptación entre el público, transformándose en un importante producto de entretenimiento. A su vez, el cine desempeñó un papel fundamental en la construcción de la identidad nacional y en la formación de valores, además de contribuir a la proyección de una imagen positiva de México en el ámbito internacional, mediante la diplomacia cultural y el uso de *soft power*.

En este proceso, el cine mexicano ha cumplido una doble función: en primer lugar, como un medio artístico que, dentro del Estado, contribuye a la formación de una identidad nacional y al fomento de ciertos valores, ya sean aquellos que existen o que se necesitan reforzar, contribuyendo a la formación de un imaginario colectivo que fortalece la percepción del mexicano como un individuo trabajador, alegre y resiliente. En segundo lugar, el cine ha servido como una herramienta del Estado para proyectar una imagen positiva de México en el ámbito internacional. A través de la diplomacia cultural, el cine ha sido un medio efectivo para comunicar y respaldar los objetivos de la política exterior, utilizando el *soft power* para alcanzar dichas metas dirigidas hacia diversas regiones, desde los capitalistas de Europa hasta

los comunistas del mismo continente, con especial énfasis en la comunidad hispanohablante del continente americano.

Desde la perspectiva del constructivismo, tanto la producción como la recepción de los mensajes fílmicos constituyen procesos activos de construcción del conocimiento y la identidad. Esta corriente teórica postula que el sentido y los significados no se reciben de manera pasiva, sino que surgen de la interacción entre el sujeto, la obra y el contexto cultural. En este sentido, el cine mexicano, como producto social y cultural, se convierte en un espacio de negociación y transformación de significados, favoreciendo la internacionalización de valores y la configuración de una identidad colectiva. La recepción del mensaje fílmico, por lo tanto, implica un proceso constructivista en el que cada espectador reconstruye el discurso a partir de sus experiencias y conocimientos previos.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial provocó cambios significativos en diversos sectores, incluidos el arte y la industria cinematográfica. Durante este periodo, la industria cinematográfica en diversos países sufrió transformaciones radicales. El cine se convirtió en una herramienta de propaganda, empleada para respaldar a las facciones implicadas en el conflicto. En este contexto, la industria cinematográfica de Estados Unidos produjo películas en apoyo a los aliados, tanto dentro como fuera de sus fronteras. Los países que no mostraron un claro compromiso con estos países, como Brasil y Argentina, dejaron de recibir el respaldo estadounidense, lo que propició el apoyo de dicho país a la industria cinematográfica mexicana, marcando el inicio de la Época de Oro del cine mexicano.

Durante esta época de guerra, México experimentó un auge en la producción cinematográfica gracias al apoyo de Estados Unidos. Este respaldo permitió a las productoras mexicanas obtener los recursos necesarios para su desarrollo, lo que aumentó significativamente la producción de películas. Las películas mexicanas pudieron competir en el mercado local con las producciones Hollywoodenses, que en su mayoría eran de temática bélica, lo que no resonaba en el público mexicano. En cambio, las películas mexicanas, centradas en la figura del mexicano bueno, trabajador, feliz y resiliente, lograron un gran éxito en taquilla. Este éxito impulsó a la industria cinematográfica mexicana a buscar una mayor proyección internacional en países con culturas y visiones del mundo similares.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría, México buscó mantener la vitalidad de su industria cinematográfica para proyectar una imagen positiva en el exterior. Sin embargo, el resurgimiento de la industria fílmica estadounidense representó una competencia directa. Ante esta situación, y con la necesidad de demostrar independencia respecto a la influencia de Estados Unidos, México exploró nuevos mercados para sus películas. Así, buscó fortalecer su presencia en dos frentes: los países comunistas de Europa del Este, para subrayar la independencia en las exportaciones mexicanas, y los países hispanohablantes de América, que representaban un mercado natural para el cine mexicano.

Durante la Guerra Fría, México trató de forjar una política exterior independiente de los dos bloques hegemónicos. El país buscaba evitar convertirse en un actor vulnerable dentro del conflicto geopolítico entre el bloque comunista y el capitalista. Para ello, diversas

administraciones emplearon todos los recursos a su disposición, incluido el cine, como medio para proyectar su influencia y afianzar los objetivos de la política exterior. El cine mexicano fue una herramienta clave en las proyecciones de la neutralidad del país y en su esfuerzo por mantenerse independiente frente a las presiones internacionales.

Este análisis se concentra en las películas mexicanas de ficción, excluyendo documentales, cortometrajes, largometrajes y de animación, y muestra cómo las exportaciones de estas películas reflejaban los intereses del Gobierno mexicano para mantener su influencia en regiones específicas del mundo. Las exportaciones hacia los países capitalistas de Europa se mantuvieron relativamente constantes de 1947 a 1988: el punto más alto se alcanzó durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, con 236 filmes exportados, mientras que el punto más bajo fue durante el sexenio de Miguel de la Madrid, con 132 películas. Por otro lado, las exportaciones hacia los países comunistas de Europa mostraron un aumento progresivo, siendo el sexenio de Ruiz Cortines el más productivo, con 59 filmes exportados, y el de Díaz Ordaz el menos productivo, con solo 23; durante el sexenio de Miguel de la Madrid 31 películas fueron exportadas a Europa del Este.

El interés de México en aplicar una política exterior más independiente a Estados Unidos y en fortalecer su influencia en América Latina queda evidenciado en las cifras de exportación cinematográfica hacia estos dos destinos durante la Guerra Fría. Mientras que las exportaciones hacia Estados Unidos disminuyeron, pasando de 134 películas durante el sexenio de Miguel Alemán a 39 en el gobierno de Miguel de la Madrid, las exportaciones al resto de América fluctuaron, pasando de 81 cintas con Miguel Alemán a 56 con Miguel de la Madrid. El pico más alto se alcanzó durante el sexenio de Adolfo López Mateos, con 95 películas exportadas, mientras que el mínimo fue con José López Portillo, con 43 cintas exportadas. Esta variación refleja la presencia estable, pero con fluctuaciones, del cine mexicano en la región.

El cine mexicano durante la Guerra Fría no solo fue un reflejo de la cultura nacional, sino también una herramienta de diplomacia cultural utilizada estratégicamente para mantener la neutralidad de México y proyectar su identidad en el escenario internacional. A través de la exportación de películas, México buscó consolidar su influencia en América Latina y más allá, adaptándose a las dinámicas de la Guerra Fría sin comprometer su independencia política.

En términos generales, el constructivismo enfatiza que la imagen de México proyectada a través de sus películas no es una mera réplica de la realidad, sino el resultado de un proceso dinámico en el que la cultura, la política y las prácticas estéticas interactúan para generar nuevos significados y percepciones. De este modo, el cine no solo refleja la identidad nacional, sino que también actúa como un agente transformador que moldea y reconfigura constantemente dicha identidad en respuesta a las tensiones internas y externas. Este enfoque permite comprender cómo a través de la construcción simbólica y la negociación de significados el cine mexicano ha contribuido a forjar una imagen nacional resiliente y en constante evolución.

En ese sentido, la diplomacia cultural, a través del *soft power* que representaba el cine mexicano, reforzó la presencia del país en América Latina y consolidó su liderazgo regional. Esta estrategia aumentó la capacidad de negociación de México al afianzar sus relaciones con países no alineados. A través de estas relaciones, México consiguió respaldos importantes para iniciativas regionales, como por ejemplo la creación de la Organización para la Proscripción de Armas Nucleares en América Latina y el Caribe (Opanal). De esta manera, la imagen de México compartida con otros países latinoamericanos facilitó un entendimiento común y favoreció a la cooperación en áreas de interés compartido.

Referencias

Bravo Vergara, J. J. y Sigala Gómez, M. A. (2014). Constructivismo. En J. A. Schiavon Uriegas, A. S. Ortega Ramírez, M. López y R. Velásquez Flórez (eds.), *Teorías de las relaciones internacionales en el siglo XXI: Interpretaciones críticas desde México* (pp. 403-420). Asociación Mexicana de Estudios Internacionales, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Investigación y Docencia Económicas, El Colegio de San Luis, Universidad Autónoma de Baja California, Universidad Autónoma de Nuevo León y Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.

Castro-Ricalde, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La Colmena*, (82), 9-16.

Dávalos Orozco, F. y Ciuk, P. (2015, 18 de junio). *Historia del cine mexicano*. Ibermedia Digital. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>

De la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y Vida*, 46(1-2), 122-138. <https://doi.org/10.4067/S0049-34492005000100006>

Cineteca Nacional. (s. f.). *Diccionario de Directores del Cine mexicano*. <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/>

Fein, S. (1996). La imagen de México: la segunda guerra mundial y la propaganda fílmica de Estados Unidos. En I. Durán, I. Trujillo y M. Vereá (comps.), *México-Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine* (pp. 41-58). Universidad Nacional Autónoma de México.

Festival de Cannes. (s. f.). *Rétrospective 1946*. <https://www.festival-cannes.com/fr/74-editions/retrospective/1946/selection/competition>

FilmAffinity.com. (s. f.). *FilmAffinity Mexico*. <https://www.filmaffinity.com/mx/main.html>

Golan, G., Yang, S. y Kinsey, D. (eds.). (2015). *International public relations and public democracy: communication and engagement* [Relaciones públicas internacionales y democracia pública: comunicación y participación]. Peter Lang Publishing.

Internet Movie Database. (s. f.). *Mexico (Sorted by Year Ascending)*. https://www.imdb.com/search/title/?countries=mx&view=simple&sort=year,asc&start=1551&explore=genres&ref_=adv_nxt

King, J. (1990). *Magical reels. A history of cinema in Latin America* [Carretes mágicos. Una historia del cine en América Latina]. Verso.

Requenes, K. (2014, 27 de marzo). *Breve historia del cine mexicano* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3HBjuD8MvcM>

Saavedra Luna, I. (2006). El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 17(2), 107-128. <https://doi.org/10.61490/eial.v17i2.466>

Santa Cruz, A. (2013). Constructivismo. En T. Legler, A. Santa Cruz y L. Zamudio González (eds.), *Introducción a las RI: América Latina y la política global* (pp. 35-47). Oxford University Press.

Silva Guimaraes, D. (2011). Amerindian anthropology and cultural psychology: crossing boundaries and meeting otherness' worlds [Antropología y psicología cultural amerindia: cruzar fronteras y encontrar mundos de la alteridad]. *Culture & Psychology*, 17(2), 139-157. <https://doi.org/10.1177/1354067X11398309>

Standish, P. (2009). Desarrollo del cine mexicano. En *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español* (pp. 519-528). Asociación Europea de Profesores de Español.

Torres, B. (coord.). (2010). *México y el mundo. Historia de sus relaciones exteriores, Tomo 7. De la guerra al mundo bipolar*. El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8pr3>

Velázquez Flores, R. (2007). *Factores, bases y fundamentos de la política exterior de México*. Plaza y Valdez y Universidad del Mar.

Went, A. (1995). Constructing international politics [Construyendo políticas internacionales]. *International Security*, 2(1), 71-81. <https://doi.org/10.2307/2539217>