
La batalla de las imágenes. Cinematografía antimexicana en América Latina (1914-1929)

Pablo Yankelevich

El estallido de la Revolución mexicana en 1910 y, sobre todo, la magnitud que adquirió el enfrentamiento armado a partir del asesinato del presidente Francisco I. Madero en 1913, fueron objeto de una especial observación por parte de la prensa de Estados Unidos. Las noticias de México pasaron a formar parte del conjunto de preocupaciones *domésticas* de empresarios, políticos y financieros norteamericanos debido a la vastedad de capitales e intereses invertidos en el país vecino. El *desorden* producto de la guerra, objetivamente era una amenaza, y mucho más si los revolucionarios levantaban banderas nacionalistas en materia de riquezas naturales, de reparto agrario y de relaciones laborales. De esta forma, las agencias de noticias pronto articularon una fuerte campaña de desprestigio contra México y su revolución, con el claro objetivo de instalar en la opinión pública imágenes de un país presa de la anarquía, desbarrancado en un proceso de desorganización nacional que sólo podría contener una abierta política intervencionista norteamericana.

Esas imágenes contrarias a México se despararramaban de inmediato por el resto del continente debido a un ya fluido comercio de servicios informativos entre agencias estadounidenses y medios de prensa latinoamericanos. Esta situación no pasó inadvertida para los revolucionarios constitucionalistas, quienes desde muy temprano concentraron esfuerzos para contrarrestar las informaciones falsas o distorsionadas que pro-

pagaba el cable norteamericano. Con relativo éxito, los hombres de Carranza ganaron un lugar en la prensa de América Latina, ya sea a través de inserciones pagadas, venta de noticias y reparto de boletines informativos, tareas que fueron desarrolladas por los agentes del servicio exterior y a las que se sumaron propagandistas a sueldo, conferencistas, delegaciones de estudiantes, obreros e intelectuales.¹

Ahora bien, la facción constitucionalista primero y más tarde los subsecuentes gobiernos emanados del movimiento revolucionario, también debieron enfrentar a la más eficaz herramienta que, producida en Estados Unidos, sirvió para denigrar al país y su revolución: el cine. De una penetración ilimitada en diversidad de públicos, la industria cinematográfica de Hollywood se encargó de traducir en imágenes, reales o de ficción, las noticias que las agencias cablegráficas instalaron en las páginas de la prensa internacional. Escenas de la revolución alimentaron un sinfín de películas, donde predominaron mensajes profundamente racistas, transparentes en la certidumbre de la superioridad anglosajona norteamericana sobre la inferioridad latina de los habitantes de México. El *greaser*, personaje irresponsable, traidor, vengativo, un villano de una criminalidad sin límites y una sexualidad incontenible, se convirtió en el estereotipo del mexicano, y como tal fue recreado y difundido en escala planetaria por el cine norteamericano.²

La cinematografía rescató esta valoración, presente desde mediados del siglo pasado en la literatura, el ensayo, la crónica de viajes, e instalada en el "sentido común" de los miembros del ejército y los hombres de frontera norteamericanos.³ El estallido revolucionario, con su permanente trasegar de ejércitos enfrentados, potenció aquel estereotipo haciéndolo extensivo a un país gobernado por bandidos, un lugar donde la impunidad reinaba otorgando asilo y protección a cualquier responsable de fechorías, desórdenes y caos.⁴

El poder político descubrió el valor propagandístico del cine desde su introducción en México. Porfirio Díaz y Francisco I. Madero fueron los primeros presidentes que posaron frente a las cámaras.⁵ Después del cuartelazo de Huerta, una legión de camarógrafos se incorporó a los ejércitos revolucionarios. Álvaro Obregón se hacía acompañar por Jesús H. Abitia, para ese entonces, experimentado cineasta,⁶ aunque el caso más espectacular fue el de Pancho Villa, quien firmó un contrato de exclusividad con una empresa cinematográfica estadounidense, con el claro objetivo de publicitar su imagen y financiar su ejército.⁷

Carranza no fue la excepción,⁸ pero además, preocupado por el deterioro de la imagen de México en el exterior, su administración fue la responsable de imprimir al naciente cine mexicano un sello nacionalista, de clara intención propagandística, tratando de neutralizar las imágenes denigrantes transmitidas por la industria de Hollywood.⁹

A partir de 1916 hizo su aparición el cine documental y la edición de noticieros, mostrando diferentes aspectos de la realidad mexicana: paisajes, paseos, bailes y vestuarios tradicionales, y escenas con el Primer Jefe en diversos actos gubernativos.¹⁰ Junto a ello, cobró fuerzas un movimiento para prohibir la importación y exhibición de películas que atacaran a México. En esta dirección, en octubre de 1919, el gobierno emitió un decreto, pero su aplicación resultó problemática al poner en tela de juicio el lucrativo negocio de la distribución. México, gobernado por Carranza, no pudo hacer mucho más para enfrentar aquella campaña; sin embargo, dio los primeros pa-

sos para que, años más tarde, se operara cierto cambio de actitud en los productores y directores de las imágenes cinematográficas estadounidenses, y en ello mucho tuvo que ver la solidaridad despertada en Latinoamérica.

El servicio exterior mexicano fue el responsable de articular un movimiento de condena hacia esa filmografía, así como, en la medida de lo posible, proyectar en el continente los primeros productos de la cinematografía "nacionalista". En el fomento de actitudes de condena no tardaron en sumarse ciudadanos mexicanos residentes en diferentes países latinoamericanos. En septiembre de 1919, un periódico brasileño daba cuenta de esta situación:

No es posible que se esté exhibiendo una cinta en que aparece un tipo inmundo, físicamente repugnante, uniformado de coronel del ejército mexicano, con el pecho adornado de medallas oficiales y practicando toda especie de ignominias. El coronel se embriaga en toda la película, viola mujeres, mata niños, afila espadas, roba relojes de las personas a quienes se aproxima y se convierte en la última palabra de la abyección humana [...]. Queremos que los mexicanos residentes en el Brasil sepan que los brasileños no pueden estar de acuerdo con esta innoble campaña.¹¹

Luis Vega, desde Argentina, protestó ante Frederic Stimson, embajador norteamericano en Buenos Aires, solicitando que el presidente Wilson ordenara poner fin a ese "repugnante aluvión de films sobre imaginados asuntos de México, [...] en los que no hay escena repelente de bandidaje, de traición, de miseria física y moral que no se suponga y se atribuya a México".¹² Ya en 1914, este mismo reclamo fue sostenido por el Comité Pro México, bajo la conducción de Manuel Ugarte, cuando dirigió una solicitud a los dueños y empresarios de cinematógrafos con el fin de no exhibir "cintas de origen norteamericano, donde el papel de traidores lo representa siempre un actor disfrazado de mexicano".¹³

En forma permanente, los diplomáticos mexicanos reportaban la proyección de "películas denigrantes para nuestro gobierno y nuestro pue-

blo”.¹⁴ Frente a ello, la estrategia mexicana apuntó hacia dos vertientes. La primera, intentar que los gobiernos respectivos censuraran una filmografía —como explicó Aarón Sáenz al canciller brasileño— “altamente ofensiva para México”.¹⁵ La segunda, distribuir entre las legaciones películas mexicanas en el entendimiento de ser “éste el mejor modo de llevar al público el conocimiento de que México es un país muy diferente de lo que sugieren las copiosas informaciones de Estados Unidos”.¹⁶

Desde las capitales latinoamericanas, la diplomacia mexicana incrementó la solicitud de películas. Este material, por escaso, viajó profusamente a lo largo de la geografía continental. En 1920 desde México se informaba a Buenos Aires “que en Brasil, en manos del ministro Aarón Sáenz, se encuentra la película *Aspectos típicos de México*, que en breve será remitida a Argentina para llevar a cabo una amplia labor de propaganda nacionalista”.¹⁷

Desde el ascenso a la presidencia de Álvaro Obregón, la presión estadounidense negando el reconocimiento diplomático al gobierno mexicano estuvo acompañada del incremento de películas que recreaban imágenes de un país degradado y bárbaro. Al comenzar 1922, Obregón respondió con un decreto que prohibía la entrada al país y la exhibición de todas las cintas producidas por empresas cinematográficas extranjeras, “que persistieren en su malévolo intento de seguir denigrando a México”.¹⁸

Un eventual cierre del mercado mexicano puso en serios aprietos a los empresarios estadounidenses, quienes se apresuraron a suscribir acuerdos comprometiéndose “a no producir películas que en lo sucesivo puedan ser consideradas ofensivas para el pueblo, usos, costumbres y cosas de México”.¹⁹ La industria cinematográfica abandonó entonces referencias directas a México, para instalar los argumentos en países latinoamericanos imaginarios (Ruritania, Centralia, Paradiso, entre muchos otros). En estos “nuevos” escenarios la alusión a México se diluía en una grotesca mirada hacia el conjunto del mundo latinoamericano.²⁰

Esta nueva situación permitió al gobierno mexicano apelar a la solidaridad continental. La

cancillería de México, con el argumento de que los países latinoamericanos “no han salido bien librados [...] al ser escogidos para películas denigrantes”, instruyó a sus diplomáticos en América Latina para que iniciaran gestiones ante los gobiernos respectivos con el objetivo de conseguir un accionar coordinado, en el entendimiento de “que si todas las naciones de Latinoamérica actúan en consecuencia con la actitud de México, muy en breve quedará completamente exterminada la labor de propaganda calumniosa que se les hace por medio del cinematógrafo”.²¹

Un poco por solidaridad y otro por ofensa, la propuesta mexicana, de manera desigual, alcanzó cierta materialización. Los gobiernos de Perú y Colombia se comprometieron a prohibir la exhibición de películas denigrantes para México.²² En otros países se consiguió que la censura alcanzara a determinado material; fue el caso, entre otros, de la comedia *Why Worry?*, prohibida por las autoridades de Argentina, Brasil, Colombia, Panamá, Perú y Uruguay.²³

El comportamiento del gobierno argentino, cuidadoso en la atención del reclamo mexicano, fue selectivo en la censura. En marzo de 1921, el encargado de negocios de México gestionó la prohibición del film *Río Grande o frente a frente*, “por el alarde de piratería de toda una aldea mexicana contra otra limítrofe norteamericana”. La película no fue retirada, pero en cambio se procedió a “cortar varias escenas con el objeto de evitar las molestias que ellas pudieran producir a naciones amigas”.²⁴

Mientras tanto, y después de ser proyectada en Santiago de Chile, la película mexicana *En la hacienda* fue exhibida en Buenos Aires. Con un argumento que denunciaba condiciones de vida de los peones mexicanos, esta película “ha gustado y causado buena impresión, sobre todo la fotografía y el correcto trabajo de los actores”, reseñó el poeta Enrique González Martínez, a la sazón ministro de México en la capital argentina. Sin embargo, el representante mexicano pasó a recordar que “el ambiente europeo reinante, se vuelve un poco desdeñoso para todo lo autóctono y lo pintoresco”, por tanto, y aunque reconociendo la importancia de la presentación de los verdaderos tipos nacionales “tan falsea-

dos por la cinematografía yanqui”, el diplomático anotó:

me permito sugerir la conveniencia de aprovechar el cinematógrafo como una propaganda metódica en favor [...] de hacer entrar en el espíritu del público argentino el concepto que realmente merece nuestra patria [...]. La mejor forma de representar lo que México tiene de interesante es mostrar sus variados aspectos de país minero, agrícola, industrial, sin descuidar sus magníficos paisajes, obras de ingeniería en las vías férreas, y otros detalles [...] como ruinas arqueológicas, calles de la ciudad, monumentos de arte colonial, ciudades, paseos, etcétera.²⁵

González Martínez proponía un intenso programa de trabajo filmográfico, pero la respuesta de la cancillería resultó poco alentadora. El canciller Alberto J. Pani argumentó “el alto costo y lo poco rentable” de este tipo de propaganda. La cancillería había insistido en financiar esta actividad a partir de contratar publicidad de casas comerciales, pero los industriales y comerciantes “dicen que no es costeable, a esto se debe que se haya suspendido la compra y remisión de películas mexicanas”.²⁶

Ante este panorama, no quedó más que insistir para que el gobierno argentino censurara la filmografía estadounidense. González Martínez actuó en consecuencia. Una vez expedida la prohibición mexicana, informó de ella a la cancillería rioplatense; tiempo después, remitió una copia del convenio suscrito entre el gobierno mexicano y la organización de productores y distribuidores norteamericanos.²⁷ Cuando las compañías respondieron con el camuflaje de las referencias a México, el diplomático reiteró su solicitud de cancelar las proyecciones; sin embargo, las autoridades, en el mejor de los casos y previa evaluación de inspectores calificados, ordenaban recortar escenas “denigrantes para la nación mexicana”. De manera excepcional, alguna película fue prohibida; en general los inspectores argumentaban desconocer “el ambiente político de la nación mexicana para poder precisar, a pesar de no darse nombres

propios ni exhibir la bandera, que se trata de ella”.²⁸

La tolerancia y laxitud de estas observaciones contrastaron con la opinión de la crítica cinematográfica, espacio en el que González Martínez encontró siempre apoyo solidario. Así, por ejemplo, cuando se estrenó en Buenos Aires *Valor y temeridad*, con la actuación de Tom Mix, la Inspección de Teatros levantó un acta en la que indicaba:

que los nombres que se dan son imaginarios, como el de República de la Debacle y general Palurdo, que los trajes que usan los combatientes son imaginarios, salvo el caso que se probara haber alguno del ejército mexicano [...]. En consecuencia se cree que esta cinta no afecta el decoro de la República de México.²⁹

La opinión de la crítica se ubicó en el otro extremo:

Tom Mix, después de pasar por un idiota entre los de su pueblo, se convierte en héroe. Él sólo mata tribus enteras de pieles rojas, disuelve ejércitos mexicanos, se casa con la hija del presidente y pasa a ser generalísimo de los ejércitos. El sarcasmo del argumento irrita a cualquier persona, menos a los productores yanquis [...] quienes antes debieran tener presente que no encontraron entre sus estadistas y generales un payaso como Tom Mix para derrotar o siquiera capturar a Pancho Villa.³⁰

En Argentina, además de la propaganda cinematográfica oficial desarrollada desde la representación diplomática, sumaron una colaboración desinteresada dos productores cinematográficos, “los señores Arata y Pardo”, que ofrecieron a la legación una pantalla colocada en los balcones de su casa, “Florida 465, calle por donde en las tardes desfila la aristocracia argentina y sitio donde sería muy grato exhibir películas mexicanas, que desvirtúen en un todo la mala atmósfera existente hacia México”. De esta forma, en la calle del patriciado porteño, en 1924, se pasearon

imágenes obregonistas bajo el título de *Proyecciones oficiales de la nación mexicana*.³¹

Las imágenes denigrantes fueron motivo de una permanente preocupación, y conseguir una censura en escala continental formó parte de la agenda de la política exterior mexicana. La lucha por desigual no se abandonó, y sólo cuando se hizo presente la solidaridad latinoamericana, los productores estadounidenses decidieron introducir correcciones. Junto a ello, la naciente cinematografía mexicana reforzó su perfil propagandístico a partir de la producción de cortometrajes, muchos de ellos financiados por la Secretaría de Industria y Comercio,³² dando a conocer todo aquello que González Martínez había propuesto tiempo antes. Decenas de estos materiales, bajo el título de *Revistas mexicanas*, recorrieron América Latina, y el servicio exterior se encargó de proyectarlos en los intermedios de reuniones, conferencias y actos oficiales.³³

A mediados de 1928, Alfonso Reyes, entonces embajador en Buenos Aires, informaba tener más de una decena de estas películas, "algunas comprometidas en el circuito de Buenos Aires y provincias, y otras que se enviarán a Chile y a Río de Janeiro".³⁴ Sobre el sentido de estas proyecciones, Reyes mostraba un completo escepticismo: "las *Revistas* llamadas de actualidad, pasan casi desapercibidas, porque generalmente llegan muy atrasadas" pero además, carecían de atractivo "sobre todo ahora que en Buenos Aires se exhiben películas sonoras".³⁵ En opinión del embajador, estos materiales "muy de cuando en cuando despiertan interés"; frente a una filmografía norteamericana que por cierto mostraba ciertos cambios en el tratamiento de México y los mexicanos. Hacia finales de 1928, escribió a Genaro Estrada respecto de la exhibición de *La paloma*, distribuida por la United Artists, "cuya acción se desarrolla en un imaginario país tropical con alusiones francamente ingratas para Hispanoamérica".³⁶ Esta película fue prohibida en México. Reformada después, resultó alusiva a Chile, por lo que el gobierno de ese país también prohibió su proyección. "De esta forma —respondió Estrada— hemos conseguido dominar la denigrante propaganda cinematográfica, al grado

que después de *La paloma*, los productores ya no intentan desprestigiar a ninguno de nuestros países".³⁷

Aunque demasiado optimista, la valoración de Estrada guardaba cierta porción de realidad. A partir de 1928 la industria fílmica estadounidense fue diluyendo la presencia de imágenes denigrantes, sin que ello significara su completa desaparición. De esta nueva situación dio cuenta Reyes:

Acabo de ver en Buenos Aires *Sin rey y sin ley*, de la Metro Goldwyn Mayer, actuada por Ken Maynard; es una producción de 1928, en la que aparecen escenas de la frontera y del campo de Sonora que ya no son hostiles para México, aunque todavía se carga un poco la mano...³⁸

La Revolución mexicana fue objeto de una masiva difusión de imágenes cinematográficas. Éstas no fueron inocentes, como tampoco los revolucionarios sorprendidos de la capacidad del cine para instalar, en escala mundial, nociones altamente ofensivas para México. La Revolución también fue un "espectáculo" y la proximidad de los sucesos permitió capturar o recrear visiones ya estereotipadas sobre comportamientos y actitudes mexicanas; en este sentido, nada mejor que el trasegar de ejércitos revolucionarios para evidenciar una *barbarie* y un *salvajismo* subyacentes en la misma constitución de las naciones latinoamericanas.

Ante el aluvión de escenas y argumentos cinematográficos denigrantes, resulta significativa la rapidez, que no la eficacia, de la respuesta mexicana. La desigualdad de recursos financieros y técnicos no fue obstáculo para, por lo menos, intentar hacer frente a la industria fílmica estadounidense. Al calor de este proceso se ubican los orígenes de un cine mexicano fuertemente impregnado de tintes nacionalistas. Sin embargo, el "documental", la *Revista*, los cortometrajes de contenido propagandístico, sirvieron mejor para "ilustrar" las palabras de conferencistas, visitantes "ilustres" y comisionados especiales, que para construir, con la sola fuerza de las imá-

genes, un anti *greaser*, un personaje capaz de revertir el significado peyorativo que la filmografía estadounidense atribuyó al mexicano.

Los gobernantes de México no se llamaban a engaño, sabían que la batalla era desigual, batalla que además debía librarse tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. El servicio exterior hizo lo suyo, incluso testificó las difíciles posibilidades de revertir una situación con películas que despertaban escasa atracción frente a públicos lejanos y distintos.

Frente a este panorama, la preocupación por "dignificar" a México transitó por caminos más políticos que "estéticos". Se trataba de detener y obligar a enderezar las nociones estereotipadas del país y sus habitantes. El instrumento fue el boicot y los resultados fueron exitosos. Por un lado, se prohibió la proyección de películas ofensivas en territorio nacional y, por otro, se buscó

y en algunos casos se llegó a despertar la solidaridad latinoamericana para que el ejemplo mexicano fuera seguido ante una estrategia de las empresas filmográficas que terminó por hacer extensivas al espacio latinoamericano las visiones denigrantes que originalmente correspondieron a México.

Hollywood se vio obligado a introducir correctivos, el boicot amenazaba con arruinar un lucrativo negocio; pero además, al concluir la tercera década, el embajador Morrow y el presidente Calles pusieron en práctica lo que más tarde pasó a llamarse *New Deal*. Quizás por estas razones, en la antesala de la crisis de 1929, Alfonso Reyes evaluaba como poco hostiles para su país las recientes novedades filmográficas exhibidas en Buenos Aires, aunque, reconocía, "todavía se carga un poco la mano para hacer notar cierta pobreza y cierta fealdad general de los tipos".

Notas

¹ Al respecto véase Pablo Yankelevich, "En la retaguardia de la revolución mexicana. Propaganda y propagandistas mexicanos en América Latina", *Comunicación al XVIII LASA Congress*, Guadalajara, abril de 1997, mimeo.

² Cfr. Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la revolución mexicana. 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991, pp.162-163.

³ Sobre la génesis de esta percepción, véase Eugenia Meyer, *Conciencia histórica norteamericana sobre la revolución de 1910*, México, INAH, 1970.

⁴ Margarita de Orellana, *op. cit.*, y Emilio García Riera en *México visto por el cine extranjero*, México, Era/Universidad de Guadalajara, vol. 1, 1987, han documentado extensamente este fenómeno.

⁵ Cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños (1896-1920)*, México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981, vol.1.

⁶ Cfr. Manuel González Casanova, *Las vistas. Una época del cine mexicano*, México, INEHRM, 1992, p. 25. Documentación relativa a la vinculación entre Abitia y Obregón, así como al uso de películas durante la campaña presidencial de este último, se encuentra en Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, Fondo Álvaro Obregón, serie 11.020.500, exp. 153/409, inv. 697, ff. 1-5.

⁷ Sobre esta cuestión véase Margarita de Orellana, *op. cit.*, cap. II, y Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, México, UNAM, 1985.

⁸ Un retrato de la fascinación que ejerció el cine en los hombres del constitucionalismo, particularmente en su jefe, fue realizado por Martín Luis Guzmán en el capítulo "La película de la Revolución" de su novela *El águila y la serpiente*, México, Aguilar, 1960.

⁹ Hacia 1919 y frente a los ataques a México en el cine estadounidense, un editorialista mexicano manifestó sus preocupaciones con las siguientes palabras: "El cinematógrafo constituye hoy día uno de los medios más poderosos, rápidos y seguros de propaganda [...]. ¿Qué hacer para contrarrestar esa propaganda dañina? [...] ¿Cómo impedir que por medio del cinematógrafo se nos desdore y, lo que es más urgente, cómo hacer del cinematógrafo, entre nosotros mismos, un instrumento seguro de propaganda nacionalista, un instrumento que se convierta en difundidor de nuestra propia significación nacional...?" (*El Universal*, México, 26 de agosto de 1919).

¹⁰ El cine documental tuvo como pionero al periodista Vicente Malvárez, quien trabajó al servicio del constitucionalismo antes de iniciar su actividad cinematográfica. Este personaje, desde mediados de 1914, aparece vinculado al carrancismo haciendo propaganda de sus manifestos en los estados de Puebla y Veracruz (Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, Archivo Venustiano Carranza [en adelante CEHM-Condumex-AVC], fondo XXI, carp. 32, ff. 3343, 3351, 3373, 3389 y 3691). La misma carga apologética desplegada en esta actividad, tiempo después, fue traducida a las imágenes cinematográficas que produjo. Véase Aurelio de los Re-

yes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930, op. cit.*, pp. 227-228.

¹¹ *A Noite*, Río de Janeiro, 9 de septiembre de 1919.

¹² Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Archivo de la Embajada de México en Argentina (en adelante ASREM-AREMARG), 1918, leg. 11, exp. 5, f. 10.

¹³ Archivo General de la Nación Argentina, Fondo Manuel Uguarte (en adelante AGNA-FMU), leg. 34, ff. 12.

¹⁴ ASREM, Cuba, exp. 17-8-53, f. 1.

¹⁵ *Ibid.*, Brasil, exp. 16-27-88, f. 2.

¹⁶ *Ibid.*, Colombia, exp. 16-27-48, f. 1.

¹⁷ ASREM-AREMARG, 1918-1920, leg. 15, exp. 8, f. 61.

¹⁸ "El general Álvaro Obregón en la apertura de sesiones del Congreso, el 10. de septiembre de 1922", en *Un siglo de relaciones internacionales de México a través de los mensajes presidenciales*, México, SRE, 1935, p. 343. En cumplimiento de este decreto, el servicio exterior mexicano en Estados Unidos se encargó de reportar los nombres y argumentos de las películas que estaban en exhibición y que por contener referencias a México, debía prohibirse su ingreso. Una gran cantidad de estos informes pueden consultarse en el ASREM, exps. 19-10-8, legs. I-IX, 21-26-27, 21-26-29, 35-30-6, 35-30-16, 35-30-22, 35-30-45, 41-25-11 y IV, 266-14.

¹⁹ "Convenio celebrado entre la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Motion Pictures Producers & Distributors of America, firmado el 6 de noviembre de 1922", en Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de Argentina. Sección Política (en adelante AMRECA. SP), caja 2012, exp. 3. Al poco tiempo, la United Artists, alarmada por las noticias de la censura mexicana, hizo pública su voluntad de suscribir un convenio similar (*El Universal*, México, 10. de marzo de 1923).

²⁰ Cfr. A. L. Woll, *The Latin Image in American Films*, Los Angeles, Latin American Center Publications, UCLA, 1977, cap. II.

²¹ AMRECA. SP, caja 2012, exp. 3, A. Sáenz, 6 de diciembre de 1922.

²² ASREM-AREMARG, 1923, leg. 22, exp. 4, f. 58, y 1923-1924, leg. 25, exp. 5, f. 37.

²³ ASREM-AREMARG, 1923-1924, leg. 25, exp. 2, f. 51, 1923-1924, legs. 24 y 25, exps. 1 y 5, ff. 37 y 85,

ASREM, Brasil y Uruguay, exp. 19-10-8, legs. 1 y 2, s.f. Sobre esta película, véase Emilio García Riera, *op. cit.*, pp. 115-116.

²⁴ ASREM-AREMARG, 1918-1921, leg. 16, exp. 2, ff. 325 y 327.

²⁵ *Ibid.*, 1922, leg. 18, exp. 2, s.f., y 1923-1924, leg. 23, exp. 1, f. 114.

²⁶ ASREM-AREMARG, 1923-1924, leg. 24, exp. 1, ff. 8 y 9.

²⁷ *Ibid.*, 1921-1923, leg. 21, exp. 2, ff. 9-14.

²⁸ "Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Sección de Higiene y Seguridad, Informe Inspección de Teatros", AMRECA.SP, caja 2012, exp. 116090, 10 de diciembre de 1923.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ "Valor y temeridad. Indigna mofa de un pueblo americano", en *Cine-Gaceta*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1923, p. 3.

³¹ ASREM-AREMARG, 1923-1924, leg. 25, exp. 5, f. 59.

³² Sobre las negociaciones entre el gobierno mexicano y los productores y distribuidores estadounidenses que condujeron al levantamiento del embargo cinematográfico, y sobre la producción filmográfica mexicana de marcado tinte propagandístico financiada por la Secretaría de Industria y Comercio, véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. 1896-1930, op. cit.*, pp. 172-206.

³³ Al respecto véase ASREM-AREMARG, 1921-1927, leg. 26, exp. 4, f. 24, 1925-1926, leg. 28, exp. 1, ff. 4 y 5, 1924-1932, leg. 30, exp. 7, f. 8, y Archivo General de la Nación de México. Grupo Documental Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, exp. 203-S-82, f. 9627.

³⁴ ASREM-AREMARG, 1924-1932, leg. 30, exp. 5, ff. 14 y 64.

³⁵ *Ibid.*, leg. 30, exp. 6, f. 94.

³⁶ ASREM-AREMARG, 1924-1932, leg. 30, exp. 5, f. 84.

³⁷ *Ibid.*, ff. 86 y 87. Sobre esta película, particularmente escandalosa en el tratamiento de los tipos hispanoamericanos, véase Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero, op. cit.*, pp. 159 y 160.

³⁸ ASREM-AREMARG, 1924-1932, leg. 30, exp. 5, f. 88.

