

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTAT, CENSURE ET CULTURE AU MEXIQUE ET AU PÉROU, 1933-1940

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE

PAR
MARÍA FERNANDA GALINDO RUIZ

SEPTEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESTADO, CENSURA Y CULTURA EN MÉXICO Y PERÚ, 1933- 1940

TESIS
PRESENTADA
COMO EXIGENCIA PARCIAL
DEL DOCTORADO EN HISTORIA

POR
MARÍA FERNANDA GALINDO RUIZ

SEPTIEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AGRADECIMIENTOS

Reconozco y agradezco las distintas becas recibidas a lo largo de mis estudios doctorales, gracias a las cuales pude dedicarme a mi investigación a tiempo completo. Primero con las subvenciones otorgadas por la Universidad de Quebec en Montreal (UQÀM) a través de la beca de *apoyo universal en el doctorado* y con la reducción de mis costos de matrícula. Después, al Fondo de Investigación de Quebec - Naturaleza y Tecnología (FRQ-NT), de quienes recibí una beca del *Programa de Excelencia para Estudiantes Extranjeros* (PBEEE). Igualmente, al apoyo brindado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONHACyT),¹ del gobierno mexicano, a través de la beca *Doctorados en Ciencias y Humanidades- Convocatoria de Becas al Extranjero para Estudios de Posgrados 2023*.

Por último, doy las gracias a mi directora de tesis, Geneviève Dorais, y a mi codirector, Rogelio de la Mora, por el magnífico equipo de trabajo forjado alrededor de este proyecto. Pero, ante todo, por el generoso e incondicional apoyo intelectual, académico, moral y personal que me otorgaron durante estos años.

REMERCIEMENTS

Je reconnais et remercie les différentes bourses reçues tout au long de mes études doctorales, grâce auxquelles je me suis consacrée à temps plein à ma recherche. Premièrement, avec les subventions accordées par l'Université du Québec à Montréal (UQÀM) par le biais de la *bourse universelle* et avec la réduction de mes frais de scolarité. Cela vaut également pour le Fonds de recherche du Québec - Nature et technologies (FRQ-NT), qui m'a accordé une bourse dans le cadre du *Programme d'excellence pour étudiants(es) étrangers(ères)* (PBEEE).² Aussi, au soutien apporté par le Conseil national des humanités, des sciences et

¹ Actual *Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación*.

² <https://doi.org/10.69777/320159>

des technologies (CONHACyT) du gouvernement mexicain, à travers la bourse *Doctorats en sciences et humanités - Appel à bourses pour des études de cycle supérieur 2023*.

Enfin, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Geneviève Dorais, et mon codirecteur, Rogelio de la Mora, en soulignant la magnifique équipe que ceux-ci ont constituée autour de ce projet. Mais surtout, pour le généreux et inconditionnel soutien intellectuel, académique, moral et personnel prodigué au fil des années.

ÍNDICE

LISTA DE IMÁGENES	viii
LISTA DE ABREVIACIONES, SIGLAS Y ACRÓNIMOS.....	ix
RESUMEN.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
México, 1934-1940.....	3
Perú, 1933-1939.....	7
Planteamiento del problema.....	14
Hipótesis	15
Metodología.....	16
Marco conceptual.....	19
Fuentes	20
Estructura de la tesis	24
PRIMERA PARTE: ¿CUÁL CENSURA?.....	26
CAPÍTULO 1. CENSURA: BALANCE BIBLIOGRÁFICO, DEFINICIONES TEÓRICAS Y USOS CONCEPTUALES	26
1.1 Definiciones y aproximaciones a la censura.....	27
1.1.1 Primeros acercamientos.....	27
1.1.2 Contribuciones del Posestructuralismo	29
1.1.3 Censura como objeto y categoría de análisis histórico. Décadas 1980-2000.....	32
1.1.4 Décadas del 2000 al presente.....	34
1.1.5 Producción académica sobre la censura durante la primera mitad del siglo XX en México y Perú.....	37
1.2 <i>Censura</i> : definiciones y aproximaciones.....	42
1.3 Censura como objeto y categoría de análisis histórico	48
1.4 Uso conceptual en la década de 1930	52
Conclusiones.....	59
SEGUNDA PARTE: LOS MECANISMOS DE CENSURA.....	62
CAPÍTULO 2: CENSURA Y CREACIÓN. CONTROL DE LA INFORMACIÓN Y HOMOGENEIZACIÓN DE LA CULTURA.....	62
2.1 Folletos e impresos del Estado peruano.....	63
2.2 Radiodifusión y la <i>Radio Nacional del Perú</i>	71

2.2.1 Censura y uso de la canción criolla	79
2.3 La censura y las instituciones mexicanas: El caso del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda	86
2.3.1 La Oficina Técnica	91
2.3.2 El <i>Teatro del Aire</i>	100
2.4 El control del papel y el rol de PIPSA	110
Conclusiones	114
CAPÍTULO 3. LA LEGALIDAD DE LAS CENSURAS CINEMATOGRAFICAS	120
3.1 Instituciones censoras: el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica y el DAPP	123
3.2 Supervisión en salas de cine	138
3.3 Prohibición de cintas mexicanas en Perú.....	143
Conclusiones	144
CAPÍTULO 4. LA REGULACIÓN DEL CAMPO CULTURAL DESDE EL APARATO BUROCRÁTICO.....	148
4.1 El Teatro de Revista	149
4.1.1 Las Oficinas de Espectáculos	156
4.1.2 La Secretaría de Educación Pública (México) y la obra <i>El Divino Impaciente</i>	165
4.1.3 El teatro de oposición a Cárdenas en el interior de la república mexicana	170
4.1.4 Asesinato y censuras paraestatales	177
4.2 Los límites y vetos a las artes plásticas mexicanas.....	180
4.2.1 Los murales de la LEAR	180
4.2.2 Juan O’Gorman, <i>Los mitos paganos y Los mitos religiosos</i>	187
4.2.3 Antonio Ruiz y <i>México 1935</i>	190
Conclusiones	194
CAPÍTULO 5. LA REGULACIÓN DEL CAMPO POLÍTICO- INTELECTUAL.....	202
5.1 Escrutinio, confiscación y regulación de materiales impresos	203
5.1.1 El marco legal de la represión peruana.....	203
5.1.2 La función del Estado y las censuras a editoriales, libros, prensa y pasquines	207
5.2 Actores y censuras paraestatales (México)	220
5.2.1 El papel de Vicente Lombardo Toledano.....	220
Conclusiones	234
CONCLUSIONES.....	239
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	248
Archivos (Fuentes manuscritas).....	248
Centros de documentación.....	249
Folletos políticos (fuentes primarias publicadas)	249

Hemerografía	250
Obras de Referencia.....	250
Fuentes secundarias: libros y artículos	250
Filmografía.....	268

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1.1.....	66
Imagen 2.1.....	81
Imagen 2.2.....	95
Imagen 2.3.....	106
Imagen 3.1.....	124
Imagen 4.1.....	185
Imagen 4.2.....	192

LISTA DE ABREVIACIONES, SIGLAS Y ACRÓNIMOS

ACN: Acción Cívica Nacionalista
APRA: Alianza Popular Revolucionaria Americana
ARM: Acción Revolucionaria Mexicana
BPN: Bloque Periodístico Nacional
CTM: Confederación de Trabajadores de México
CROM: Confederación Regional Obrera Mexicana
DAPP: Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad
DDF: Departamento del Distrito Federal
FAJ: Federación Aprista Juvenil
LEAR: Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios
MI: Ministerio del Interior
PAP: Partido Aprista Peruano
PCM: Partido Comunista Mexicano
PCP: Partido Comunista Peruano
PIPSA: Productora e Importadora de Papel Sociedad Anónima
PNR: Partido Nacional Revolucionario
PUR: Partido Unión Revolucionaria
SCOP: Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas
SEP: Secretaría de Educación Pública
SRE: Secretaría de Relaciones Exteriores
TGN: Talleres Gráficos de la Nación
UR: Unión Revolucionaria

RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo estudiar, a partir de la disciplina histórica, el fenómeno de la censura durante los gobiernos de Lázaro Cárdenas en México y Óscar Benavides en Perú, entre 1933 y 1940. El punto de partida es analizar a la censura, primero desde un contexto concreto, con significados político-ideológicos particulares y mutables acorde al desarrollo temporal y espacial. Segundo, entender su alcance y operatividad desde el Estado, pues las estructuras estatales cumplieron un rol fundamental como promotoras y reguladoras de las censuras.

A partir de ello, se presupone que la censura no fue sistemática, ni centralizada. En ese sentido, nuestra hipótesis dicta que la generación de variados mecanismos de censura respondió a la voluntad de los Estados mexicano y peruano por intentar consolidar, efectiva o erradamente, proyectos hegemónicos de nación. Así, se buscaron implementar censuras, de manera sutil y por vías culturales, donde se crearon, impusieron o moldearon discursos afines a cada uno de los gobiernos.

En un primer momento, la tesis explora las producciones culturales del Estado por medio de la radiodifusión y folletos públicos; consideradas censuras por imponer líneas de pensamiento oficiales y reducir la circulación de opiniones disidentes. Después, se analizan las censuras legales, encabezadas por censores e instituciones formales, hecho que únicamente se dio en el área cinematográfica. A continuación, se trabaja con los vetos aplicados al teatro y a las artes plásticas a través de los aparatos burocráticos del Estado. Finalmente, se aborda una censura más coercitiva, implementada con la eliminación de materiales y la persecución política, especialmente de prensa y periodistas.

La disímil naturaleza de los gobiernos de Cárdenas (nombrado de izquierda) y Benavides (nombrado de derecha) permite aplicar una metodología comparativa para demostrar que las censuras no obedecieron al carácter político de cada régimen. Por el contrario, estos recursos fueron implementados con fines bastante similares. En ese sentido, se constata que lo distinto fueron los discursos prohibidos o creados por cada Estado. Por lo cual, es importante hacer un análisis hermenéutico de la censura: saber por qué se censuraba, cuáles eran las justificaciones para intervenir o cuáles fueron las ideologías promovidas. Pues ello es lo que permite comprender, con mayor profundidad, el funcionamiento de la censura en México y en Perú.

Se concluye que la censura sirvió en la construcción de una cultura nacional desde arriba, usada, a su vez, para legitimar al Estado en México y Perú. El análisis discursivo y estructural de los mecanismos de censura son lo que permiten conocer: cuáles eran las ideas y los valores nacionales promovidos en cada país; quiénes tenían derecho a formar parte de la nación o del escenario político; desde dónde se censuró; y cuáles eran los fines político-culturales de la censura. Finalmente, la censura debe ser entendida como una práctica contextualizada en su tiempo y espacio, pues sus propósitos sólo pueden comprenderse como parte de un momento histórico.

Palabras clave: censura, discurso, cultura, nación, Estado, hegemonía, Perú, México, historia.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'étudier, à partir de la discipline historique, le phénomène de la censure pendant les gouvernements de Lázaro Cárdenas au Mexique et d'Óscar Benavides au Pérou, entre 1933 et 1940. Le point de départ est d'analyser la censure, premièrement à partir d'un contexte concret, avec des significations politiques et idéologiques particulières qui changent en fonction de l'évolution temporelle et spatiale. Deuxièmement, il s'agit de comprendre son importance et son fonctionnement du point de vue de l'État, étant donné que les structures étatiques ont joué un rôle fondamental en tant que promotrices et régulatrices de la censure.

Ainsi, nous pouvons supposer que la censure n'était ni systématique ni centralisée. En ce sens, notre hypothèse veut que la création de divers mécanismes de censure ait répondu à la volonté des États mexicain et péruvien de consolider, efficacement ou à tort, des projets hégémoniques nationaux. Or, ils ont mis en œuvre des mécanismes de censure de manière subtile et culturelle, en créant, imposant ou modelant des discours liés à chacun des gouvernements.

Dans un premier temps, la thèse explore les productions culturelles de l'État à travers la radiodiffusion et les brochures administratives, considérées comme une censure pour imposer les lignes de pensée officielles et réduire la circulation des opinions dissidentes. Ensuite, nous analysons la censure légale, exercée par les censeurs et les institutions officielles. Cette dernière ne s'est manifestée que dans le domaine cinématographique. Puis suit une analyse des restrictions appliquées au théâtre et aux arts visuels par l'appareil bureaucratique de l'État. Enfin, nous abordons les cas d'une censure plus coercitive, exercée par l'élimination de matériel et la persécution politique, en particulier contre la presse et des journalistes.

Dans le cadre d'une méthodologie comparative, la divergence entre les gouvernements de Cárdenas (nommé de gauche) et de Benavides (nommé de droite) permet de démontrer que la censure n'est pas due au caractère politique de chaque régime. Au contraire, ces moyens ont été déployés à des fins fort similaires. En ce sens, la thèse démontre que ce sont les discours interdits ou créés par chaque État qui ont été différents. Pour cette raison, il est important de faire une analyse herméneutique de la censure : savoir pourquoi une activité ou une production culturelle a été censurée, quelles étaient les justifications de l'intervention ou quelles étaient les idéologies promues. C'est ce qui nous permet de comprendre plus en profondeur le fonctionnement de la censure au Mexique et au Pérou.

En conclusion, la censure a servi à la construction d'une culture nationale par le haut, utilisée pour légitimer l'État au Mexique et au Pérou. Les analyses des discours et de la structure sur les mécanismes de censure nous permettent de savoir : quelles étaient les idées et les valeurs nationales promues dans chaque pays ; qui avait le droit de faire partie de la nation ou de la scène politique ; d'où la censure était exercée ; et quels étaient les objectifs politiques-culturels de la censure. Finalement, la censure doit être comprise comme une pratique contextualisée dans le temps et l'espace, car ses objectifs ne peuvent être saisis que dans le cadre d'un moment historique.

Mots clés : censure, discours, culture, nation, État, hégémonie, Pérou, Mexique, histoire.

ABSTRACT

The aim of this research is to study, from the historical discipline, the phenomenon of censorship during the governments of Lázaro Cárdenas in Mexico and Óscar Benavides in Peru, between 1933 and 1940. The first step is to analyse censorship, firstly from a concrete context, with political-ideological meanings that shift according to temporal and spatial development. Secondly, to understand its reach and operability from the perspective of the State, since state structures played a fundamental role as promoters and regulators of censorship.

From this, it is assumed that censorship was neither systematic nor centralised. In this sense, our hypothesis dictates that the generation of various censorship mechanisms responded to the will of the Mexican and Peruvian states to try to consolidate, effectively or erroneously, national hegemonic projects. Thus, they sought to implement censorship in subtle and cultural ways, by creating, imposing or moulding discourses in accordance with each of the governments.

At first, the thesis explores the cultural productions of the state through broadcasting and public pamphlets; both considered to be censorship due to the imposition of official lines of thought and the reduction of the circulation of dissident opinions. Afterwards, we analyse legal censorship, led by censors and formal institutions, a fact that only occurred in cinematography. This is followed by a discussion of the banning in theatre and visual arts by the bureaucratic apparatus of the state. Finally, there is a more coercive approach to censorship, implemented through the suppression of materials and political persecution, especially of the press and journalists.

Given the contrasting nature of the governments of Cárdenas (a left-wing appointee) and Benavides (a right-wing appointee), a comparative methodology can be applied to demonstrate that censorship was not due to the political nature of each regime. On the contrary, these resources were implemented for quite similar purposes. Therefore, the differences were in the discourses banned or created by each state. For this reason, it is important to make a hermeneutic analysis of censorship: to know why they censored, which were the arguments for intervening or which were the ideologies promoted. This is what allows us to understand, in greater depth, the functioning of censorship in Mexico and Peru.

It is concluded that censorship served in the construction of a national culture from a top-down perspective, used, as well, to legitimize the state in Mexico and Peru. An analysis of the discourse and structure of the censorship mechanisms admits us to comprehend: which were the ideas and values of nation promoted in each country; who had the right to be part of the nation or the political scene; from where censorship took place; and which were the political and cultural aims of censorship. Finally, censorship must be understood as a practice contextualised in its time and space, as its purposes can only be assumed as part of a historical moment.

Keywords: censorship, discourse, culture, nation, State, hegemony, Peru, Mexico, history

INTRODUCCIÓN

*El individuo tiene el derecho de elegir el libro
o el espectáculo que le place; no debe
delegar esa elección a personas
desconocidas y anónimas. Por lo demás, un
censor tiene la obligación de prohibir, ya que
si no lo hace, pierde su puesto.*

Jorge Luis Borges

La presente tesis parte de investigar el mundo de la censura en México y Perú durante la década de los treinta del siglo XX. Particularmente, al analizarla como una práctica de la cultura política que cumplió fines determinados por el poder, la efervescencia social y la época de tránsito a la modernidad.

En el periodo de entreguerras, Perú y México atravesaban por realidades bastante heterogéneas, pero mantenían problemas en común, principalmente, la ausencia de la nación. La ruptura oligárquica y la desilusión del liberalismo crearon una serie de descontentos debido al carácter elitista y poco democrático de los gobiernos. Las viejas coaliciones clientelares decimonónicas, aunadas a la marginalidad de sectores populares, produjeron conflictos sociales (levantamientos campesinos, intentos de golpe de estado, huelgas obreras, efervescencia estudiantil, entre otros).

Dicho ambiente propagó diversas opciones políticas al liberalismo descendente: socialismo, comunismo, nacionalismo, populismo, fascismo, catolicismo, entre otras. El estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) no hizo más que radicalizar el seguimiento de estas tendencias; específicamente las versiones internacionales del nazismo alemán, el fascismo italiano y disposiciones *prodemocráticas* o panamericanas.¹ Esto fue resentido en los conflictos internos de cada país, cuyos escenarios dentro del sistema mundial —como el *crack* financiero de 1929, la Guerra Civil Española o el proyecto político de la URSS— agudizaron

¹ Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Paris, André Versaille, 2008, pp. 193- 197.

crisis sociales e ideológicas locales. Alternativas entre la revolución socialista o comunista, el totalitarismo y la democracia eran debatidas en toda América Latina.

En ese escenario global se desarrollaron los dos gobiernos presidenciales que nos interesan. El de Lázaro Cárdenas en México,² emanado de la Revolución Mexicana,³ y el de Óscar Benavides,⁴ en Perú, impuesto tras una crisis oligárquica que usó al brazo militar para estabilizar a su país. Para dar inicio serán presentados los contextos históricos de cada país e indicar sus principales rasgos, actores, valores e instituciones.

² Hay que destacar la gran cantidad de publicaciones sobre Cárdenas y el cardenismo, como uno de los temas más trabajados por la historia y las ciencias sociales en México. Justamente debido a eso, y a las diversas corrientes académicas e ideológicas que le han abordado, hay un legado sumamente plural. Eso también significa una falta de consenso respecto a cómo tratar el periodo. Las corrientes oficialistas, las miradas de izquierda y la cultura subsecuente a la Revolución Mexicana catalogan a Cárdenas como socialista o reformista y suelen verle de manera positiva en la historiografía nacional; aunque con ciertas limitaciones alrededor del triunfo o fracaso de la revolución. Otras tendencias, más revisionistas, se han dedicado a comprobar que también se dio un alto grado de autoridad y violencia durante su época. Ya sea desde el respaldo al mito o un desmantelamiento crítico del mismo, el corpus bibliográfico ha tenido grandes convergencias en tópicos diversos: la política de masas, las prácticas del exilio, la educación socialista, el reparto agrario o el sindicalismo. Esta historiografía debe ser entendida en dos facetas: primero, los estudios sobre lo sucedido durante el sexenio; segundo, el cardenismo, es decir la herencia de Cárdenas a la estructura política mexicana y el culto a su persona construido en décadas posteriores. Existe, entonces, una diferencia temporal: la primera, parte de los años activos del presidente; la otra, implica la formación de un imaginario a partir de aspiraciones populares, recurrente apelación política desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

³ La Revolución, en realidad, estuvo compuesta por una serie de movimientos armados regionales no unificados. Tuvo una agenda popular clara, no implementada de manera homogénea (ni en tiempo, ni en espacio). Acontenció, aproximadamente, entre 1910 y 1930. Las fechas son un mero referente. Si bien, el gremio de historiadores coincide en marcar el comienzo de la Revolución en 1910, su finalización permanece en tela de juicio. Para algunos sucede en 1924, año en el que Álvaro Obregón asume la presidencia e inicia el camino hacia la estabilidad e institucionalización del movimiento; para otros el final es en 1929 con la salida formal de Plutarco Elías Calles de la presidencia; otros más sugieren que es hasta 1934, con el arribo de Lázaro Cárdenas al poder. Para este caso, nos parece que el cierre de la insurgencia estuvo más cercano, como proceso, a la década de 1930, entre la salida de Calles y el ejercicio autónomo de Cárdenas en la presidencia. Ricardo Pérez Montfort, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, (1920-1930)” en *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000.

⁴ El gobierno de Benavides ha sido estudiado como un proceso autoritario unificador o explicativo de momentos de la historia peruana ligada a las dictaduras militares. Es una figura poco trabajada en la historiografía peruana –y mucho menos en la latinoamericana– en calidad de actor principal, sobre todo al ser visto como consecuencia del oncenio de Augusto Leguía, ramificación del gobierno militar de Luis Sánchez Cerro o preámbulo de la dictadura de Manuel Odría. Recientemente su gobierno ha sido repensado desde dos temas generales: si su desempeño puede ser verdaderamente catalogado como dictadura; el rol que sus políticas tuvieron en la creación de un orden corporativista. Los pocos análisis del benavidismo son tesis de posgrado (como Emilio Candela o Tirso Molinar); sumando algunos investigadores con breves artículos. Suele ser un tema secundario, debido a que la Historia ha favorecido el estudio de las figuras antagónicas como tema de análisis, como el sanchezcerrismo, el APRA o el Partido Comunista.

México, 1934-1940

El sexenio presidencial del Gral. Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970)⁵ abarcó de 1934 a 1940, y ha sido dividido, según renombrados historiadores, en tres etapas: 1) La consolidación del poder presidencial (1934- 1936). La primera estuvo marcada por la oposición tanto a su candidatura como a su toma de poder, estimándola una continuidad del gobierno encabezado por el expresidente Plutarco Elías Calles, conocido como el *jefe máximo* de la Revolución. En medio de un clima de alta agitación católica, campesina y obrera (marcada por las constantes huelgas), fue su ruptura con el callismo, dada con el exilio de Calles a los Estados Unidos en 1936, la demostración de la voluntad política de Cárdenas por desvincularse de las *viejas* prácticas posrevolucionarias y ejecutar un propio proyecto de nación.⁶

2) El ciclo radical (1936- 1938). El bienio estuvo marcado por cambios profundos en las estructuras sociopolíticas del país. Particularmente con el reparto agrario y las nacionalizaciones de los ferrocarriles, petróleos y latifundios extranjeros. A ello se sumaron transformaciones culturales, como la implementación de la educación socialista, la apertura de instituciones indigenistas, la recepción del exilio republicano español o la llegada como asilado del líder revolucionario soviético León Trotsky. A la par, sucedió la reorganización del partido oficial de la revolución, convertido en el Partido Nacional Revolucionario (PNR), junto al triunfo del corporativismo como estrategia de representación social y control político. Es decir, esta segunda etapa demostró una consolidación del poder, pero también el cumplimiento del proyecto cardenista y, en muchos sentidos, el triunfo político de Cárdenas frente al pueblo mexicano, pues la nacionalización del petróleo (18 de marzo de 1938) le

⁵ Cárdenas poseía el rango de General en la milicia mexicana debido a su participación dentro de la Revolución (a la cual se sumó cuando apenas era un adolescente) y no debido a su formación dentro de academias militares. Es decir, accedió a su rango más por logros políticos, que por un cumplimiento del escalafón oficial de trayectoria o méritos.

⁶ Luis González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981. Javier Garciadiego, “La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo”, *Istor*, vol. VI, n° 25, 2006, pp. 30-49.

permitió adjuntarse una victoria simbólica, máximo emblema de la política nacionalista de entonces.⁷

3) La etapa moderada (1938- 1940). A partir de 1938 hubo una desaceleración del reparto agrario y disminuyó el número de huelgas. La causa que mejor explica el cambio fue el frágil contexto nacional e internacional, tanto con la guerra europea, como en las relaciones exteriores mexicanas con otros países, particularmente con Estados Unidos. Otra explicación refiere a la recesión económica derivada del agrarismo (el déficit en los créditos del Banco Ejidal), así como lo relacionado con las importaciones y exportaciones petroleras. El tenor bélico puso en relieve la necesidad de una industrialización propia y, a la par, el fortalecimiento económico. Para salvaguardar los logros del proyecto cardenista, el presidente apostó por aplicar la disciplina obrera y la moderación social, atenuando sus rasgos más radicales.⁸

Es viable afirmar que el cardenismo supuso un periodo de modernización *ad hoc* a la época. Un estilo que cedió concesiones sociales y forjó programas de amplia sinceridad e interés popular, junto el establecimiento de límites claros y poderes contundentes relativos al fuerte papel del ejecutivo y del Estado.⁹ Con la constitución de este nuevo orden se trató de reconstruir el predominio político, buscando acuerdos y coaliciones entre todos los agentes sociales surgidos del movimiento revolucionario. Para cumplir los pactos entre la movilización obrera-campesina y las fuerzas políticas regionales, dichos actores comenzaron a agruparse en el PNR bajo el auspicio de Cárdenas.¹⁰ A partir de esto, la preponderancia

⁷ L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días...*; J. Garciadiego, “La oposición ...”, pp. 30-49.

⁸ L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días...*; J. Garciadiego, “La oposición ...”, pp. 30-49

⁹ L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días...*, pp. 319- 326.

¹⁰ Samuel León y González (coord.), *El cardenismo, 1932- 1940*, México, CIDE, FCE, Conaculta, INEHREM, Fundación cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 37.

cardenista pudo convertirse tanto en un canal real para atender las demandas populares, como en una forma de hacer política de intervención e imposición estatal.¹¹

Como parte del proyecto cardenista, se observa la pretensión de renovación del país mediante acciones concretas desplegadas tanto en maniobras de prensa, como en políticas públicas o posicionamientos de Estado ante problemas coyunturales.¹² Para Cárdenas eran necesarios el mejoramiento de la calidad de vida, la redistribución de los recursos nacionales, el cambio social y la unidad nacional. Sus maneras de proceder fueron pensadas para impulsar la transformación de las estructuras de poder, reconstruir los hábitos de la vida cotidiana y extender los beneficios de la ciencia y la tecnología.¹³ Ello se reflejó en variados programas de gobierno y en la puesta en marcha de corrientes intelectuales. Mientras los primeros eran pragmáticos y específicos (construcción de escuelas, dotación de tierras a ejidatarios, promoción de deportes, campañas de higiene, legalización y regulación de toxicomanías, campañas de vacunación, incremento de caminos, sistemas de irrigación, campañas antialcohólicas, alfabetización, apertura de clínicas y hospitales) los segundos fueron ambiguos, manteniéndose en una serie de *ismos*, poco claros a nivel doctrinario: antiimperialismo, anticlericalismo, agrarismo, socialismo o antifascismo. Estas categorías deben ser entendidas como una pluralidad de discursos operativos entre la política estatal y las necesidades concretas de las coyunturas nacionales o regionales.¹⁴

¹¹ Daniela Spenser y Bradley A. Davidson, “Relación entre Estado y sociedad en el discurso y en la acción: estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México”, *Desacatos*, n° 2, 1999, p. 124.

¹² S. León y González (coord.), *El cardenismo...*, p. 55.

¹³ Ana M. Kapelusz-Poppi, “Educación socialista, modernización científica y organización sindical durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en México (1934-1940)”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, n° 11, 2007, pp. 130-132.

¹⁴ Precisamente, Rivera Mir ha señalado, sobre el rol intelectual de los maestros locales, que se usaban esas relatividades conceptuales para lidiar con escenarios movibles y dinámicos en torno a la llamada educación socialista; pero también a partir de ciertas nociones de la educación los maestros abrieron negociaciones con el Estado a favor de sus interpretaciones o realidades locales. Aunque ello no impacta de lleno con nuestra temática de estudio (puesto que Rivera se concentra sólo en lo educativo), lo cierto es que aún quedan amplios pendientes para analizar las articulaciones discursivas e ideológicas en voces de sus propios promotores coyunturales o de *intelectuales menores*. Sebastián Rivera Mir, “Los maestros durante el cardenismo. Entre operadores de escritura e intelectuales locales”, *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 13, 2024, pp. 138-139.

Se puede afirmar que, además de ser profundamente popular, nacionalista y exaltar el pasado revolucionario, la cultura de la década de 1930 tuvo sus propios valores clave. Adolfo Gilly escribe que los cuatro pilares de la denominada *utopía cardenista* fueron las nociones de tierra, educación, petróleo y soberanía.¹⁵ De ellas derivaron que, en lo alto de la axiología, estuvieran los ya mencionados indigenismo, agrarismo, socialismo, laicismo, antiimperialismo o sindicalismo.¹⁶ Todos promovidos abiertamente en los canales estatales, pero también usados como medios de control. Por ende, es viable afirmar que existieron numerosas culturas políticas, las cuales entraron en negociación con el Estado a través del corporativismo —en los nuevos reacomodos hegemónicos— siempre basados en lealtades locales y en ciertos beneficios materiales.¹⁷

Dicho programa axiológico-cultural fue ambicioso y desplegó diversas estrategias de comunicación (además de las gubernamentales) para cumplir con el cometido de “elear la cultura mexicana” y “llevar la cultura a las masas.”¹⁸ Los conductos de promoción de estos ejes fueron variados y abarcaron desde la prensa oficialista, folletos, pintura, fotografía, canciones, cine, cartel, teatro o radio.

¹⁵ Adolfo Gilly, *El Cardenismo, una utopía mexicana*, México, Ediciones Era, 2017, p. 334.

Gilly entiende el concepto de *utopía* como un estado de ánimo que, más allá de horizontes sociales, es un ideal atemporal e ilimitado. En ese sentido, el autor formula que los mencionados cuatro pilares de la utopía cardenista conformaron un proyecto de doble dimensión: primero, en su desarrollo, durante la coyuntura temporal en que surgieron; segundo, como una tendencia posterior, plasmada en un imaginario histórico mexicano. Cabe destacar que Gilly no entiende al cardenismo como un plan de izquierda incoherente o destinado al fracaso desde sus inicios. Por el contrario, lo mira como una ejecución práctica, guiada por el momento histórico internacional entre el fascismo, el imperialismo y comunismo.

¹⁶ En contracorriente aparecieron opiniones ligadas a católicos, campesinos, clases medias o empresarios. Ver: Javier Garcíadiego, “La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo”, *Istor*, vol. VI, n° 25, 2006, pp. 30-49. Raquel Sosa, “Religión y rebelión campesina en el periodo de Cárdenas”, *Estudios políticos*, n° 9, 1975, p. 75- 90.

¹⁷ Alan Knight, “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n° 3, 1994, p. 438-440.

¹⁸ Las intenciones de expandir la cultura a las clases menos privilegiadas y de cambiar el contenido de la expresión artístico-cultural ya se apreciaban en el discurso de la época. Ver: Archivo General de la Nación México (en adelante AGNM), Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 46, exp. 300/564, Caja 51, exp. 300 (07)/11, y Caja 125, exp. 300/276. AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/51.

Hay un último punto a considerar. Como se ha destacado en las fuentes primarias¹⁹ y se ha replicado en la historiografía mexicana, una de las primeras cosas que hizo Cárdenas para desmarcarse del callismo fue admitir la plena libertad de prensa durante su sexenio.²⁰ El hecho de que la pirámide estatal, autoritaria y patriarcal accediera –en palabra– a la libre circulación de ideas, ha hecho suponer que los rubros letrados y artísticos gozaron de un irrestricto margen de maniobra para circular sus contenidos. Pero la *praxis* fue ejecutada no sólo con la censura y el discurso oficial, a veces también por medio de la coerción. No olvidemos que estas mismas concesiones funcionaban condicionadas a un aparato de control y mecenazgo. En ese sentido, tanto la promulgación de una cultura homogénea oficialista, como el recurso político de la censura, buscaron limitar las libertades de expresión y pensamiento.

Perú, 1933-1939

El gobierno peruano encabezado por el Gral. Óscar Raymundo Benavides Larrea (1876-1945)²¹ transcurrió entre 1933 y 1939. Ha sido dividido en tres fases de estudio: 1) La etapa constitucional (1933- 1936), marcada por su llegada al poder por la vía no electoral, cuando en abril de 1933 el entonces presidente, Luis Sánchez Cerro,²² fue asesinado por un miembro de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). Este hecho se comprende como parte de un periodo convulso a nivel social y político, acaecido entre 1930 y 1933, que llevó al país al borde de la Guerra Civil, no sólo por los aumentos de la violencia, sino también por

¹⁹ Uno de los ejemplos serían los documentos: AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/248. AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 132, exp. 23. En ambos expedientes la documentación, Agustín Arroyo como director del DAPP y Vicente Lombardo Toledano, afirman que Cárdenas ofreció todas las garantías para que exista total libertad de expresión en el país. También, en las páginas de la revista *Hoy* (11 de septiembre de 1937), Salvador Novo expuso las afirmaciones presidenciales sobre dicha libertad.

²⁰ C. Monsiváis, “No con un sollozo...”, p. 726. L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días del presidente Cárdenas*, p. 14. Silvia González Marín, “Las complejas relaciones entre la prensa y el gobierno cardenista: las elecciones de 1940” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, Tomo II, primera edición electrónica, México, INEHRM, Secretaría de Cultura, 2020, p. 482. Ana María Serna, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, *Secuencia*, n° 88, 2014, pp. 140-141. Jesús Silva Herzog, *Una vida en la vida de México*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993, p. 148.

²¹ A diferencia de su homólogo mexicano, Benavides sí poseía la carrera militar desde la formación académica y la obtención del rango según las normativas de la institución. El nombramiento de General le fue concedido en 1933 y el grado de Mariscal lo obtuvo en 1940, tras dejar la presidencia.

²² Sánchez Cerro arribó al poder en 1930, tras un golpe de estado para derrocar al dictador Augusto Leguía.

la presencia militar y la confrontación constante entre diversos actores políticos –de la oligarquía, pero ante todo de las recientes clases medias: el aprismo, el comunismo y el sanchezcerrismo.²³ Asimismo, en febrero de 1933 se desencadenó el conflicto territorial de Leticia, que contrapuso a Perú y Colombia, donde el bando peruano fue liderado por el mismo Benavides.²⁴

El recién nombrado General de División llegó al poder bajo el lema “orden, paz y trabajo”, electo directamente por el Congreso como nuevo presidente hasta 1936.²⁵ En esa coyuntura, su figura apelaba a la condición de liderazgo, espíritu nacionalista y capacidad conciliadora.²⁶ Por ende, se ha considerado que, si su arribo al poder no fue del todo constitucional ni democrático, tampoco fue espurio, puesto que no se realizó por las armas, ni fuera de las instituciones públicas. También hay que destacar que estos primeros años de su administración estuvieron marcados por factores como: constantes crisis políticas; el aumento progresivo de programas de beneficio social; la consolidación de apoyo por parte del Ejército; la polarización política y la oposición al gobierno por parte de dos partidos políticos, el Partido Aprista Peruano (PAP) y el Partido de la Unión Revolucionaria (PUR).²⁷

2) El proceso electoral (1936). Como Benavides había sido designado sólo para terminar el periodo de Sánchez Cerro, en 1936 se hizo un llamado a elecciones. Cuando resultó obvio que el candidato Luis Eguiguren (apoyado por el PAP) poseía la clara preferencia del electorado, se anularon los comicios bajo la justificación nomológica de la infiltración

²³ Emilio Candela, *Peruanidad y emoción social: el carácter populista del gobierno de Óscar Benavides (1933-1939)*, Perú, Instituto Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica de Perú, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2021, pp. 57 -60. Carlos Contreras y Marina Zuloaga, *Historia Mínima del Perú*, México, El Colegio de México, 2014, p. 227.

²⁴ Quien antes de ello se encontraba como diplomático en Gran Bretaña.

²⁵ Es importante mencionar que, aunque esta inicial etapa apela al vocablo *constitucional*, Benavides no cumplía con todos los rasgos legales para ser mandatario, pues hasta un mes antes de su nombramiento había ocupado un cargo en las Fuerzas Armadas, acción penada por la ley. No obstante, debido a la imperativa necesidad de un personaje neutro (en militancia partidaria política), reconocido por la opinión pública y respaldado por la milicia y las clases oligárquicas, Benavides parecía la única opción para frenar el conflicto interno. E. Candela, *Peruanidad...*, p. 64.

²⁶ E. Candela, *Peruanidad...*, pp. 60- 61. C. Contreras y M. Zuloaga, *Historia...* p. 231.

²⁷ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 65

aprista-comunista en el proceso.²⁸ Tras dicha maniobra, Benavides requirió de gran respaldo político, que sólo las Fuerzas Armadas podían brindarle, motivo por el cual armó un gabinete integrado exclusivamente por militares. Aunado a ello, la ausencia de un nuevo Congreso implicó la disolución de poderes legislativos que, sin futuro reemplazo, terminó por aprobar el dictamen de extensión del mandato presidencial por otros tres años y le otorgó al ejecutivo todas las facultades para administrar el Estado.²⁹

3) La dictadura (1936-1939). Tras las maniobras de noviembre de 1936, que daban a Benavides atribuciones y facultades dictatoriales, se dio el afianzamiento de su régimen. El último trienio, de mayor estabilidad política, permitió la implementación de un fuerte discurso nacionalista, políticas intervencionistas del Estado en materia socioeconómica, la consolidación de las obras de acción social y el refuerzo de un aparato represivo sobre la oposición.³⁰

A pesar de los evidentes rasgos coercitivos y conservadores del mandato de Benavides, es cierto también que el Perú transitó por un proceso moderado de modernización. Durante esos años se dieron acciones fundamentales, como la creación de los Ministerios de Educación y de Salud Pública, o de Trabajo y Previsión Social. Además se desplegaron proyectos de infraestructura, higiene o atención social, entre los que destacan el Plan Trienal de Caminos, la apertura de restaurantes populares, la promulgación de la Ley del Seguro Social, la edificación del Hospital Obrero, las políticas públicas-fiscales de apoyo al sector industrial, la construcción de barrios obreros o la Ley de Inquilinato. Paralelamente, el Estado circuló un discurso nacionalista con dos rasgos centrales: el primero, alusivo a las clases obreras y marginales (particularmente urbanas), en su rol fundamental tanto para el bienestar, como para el progreso del país; el segundo, la idea de defensa de la *peruanidad* frente a los

²⁸ Según la Constitución, reformada en 1933, cualquier partido de origen o con influencia extranjera era ilegal en el país; es decir, la influencia comunista o latinoamericanista, entendida como movimiento internacional, estaba vetada. E. Candela, *Peruanidad...*, p. 80., Tirso Molinari, *Dictadura, Cultura Autoritaria y Conflicto Político en el Perú. 1936- 1939*. Tesis de doctorado (Ciencias Sociales), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, pp. 69- 70.

²⁹ E. Candela, *Peruanidad...*, pp. 80- 83.

³⁰ E. Candela, *Peruanidad...*, pp. 64- 65, p. 88. Carlos Contreras y Marcos Cueto, *Perú. Mirando hacia dentro*, Tomo 4 (1930-1960), Madrid, Mapfre, 2015, p. 52.

enemigos locales (dígase los partidos opositores) y las ideologías extranjeras (socialismo, comunismo y fascismo).

Dichas acciones –materiales y narrativas—, fueron concebidas bajo la imperiosa necesidad de calmar los ánimos sociales y controlar al movimiento obrero, a fin de cooptar al grupo que mayormente respaldaba a los partidos de masas y de izquierda; particularmente al Partido Aprista Peruano (PAP), al Partido Comunista Peruano (PCP) y al Partido de la Unión Revolucionaria (PUR). Así, la intervención de Benavides en favor de los sectores populares, con leyes y medidas redistributivas, propició un control sin la necesidad de recurrir en demasía a la represión.³¹ Este estilo, similar al de cardenismo, hizo concesiones sociales (aunque de menor escala) e implementó, a la par, los poderes centralizados en el Estado. La gran diferencia entre estos dos casos, podría ser la ausencia de estructuras corporativistas en Perú derivadas directamente del régimen, como sindicatos o partidos políticos, sí ocurrido en México.

La constitución de la dictadura benavidista –oficialmente no militar, pero sí pro oligárquica— fue el resultado de una serie de acomodados políticos sobrevenidos desde la década de los veinte. Para mediados de los años treinta, el interés primordial del gobierno fue afrontar la modernidad: atender la higiene, la salud, el transporte, la legislación laboral, la infraestructura pública, la educación o la incorporación (restringida y mediada) de sectores subalternos al escenario público (indígenas, obreros, campesinos, estudiantes, migrantes).³² Ante lo cual se tomaron decisiones no tradicionales, ni de continuidad con las prácticas oligárquicas decimonónicas o de comienzos de siglo, como lo hubiese sido una dictadura militar vía Golpe de Estado o un fraude electoral a favor de algún integrante de las familias *aristocráticas*. Con ello se entiende que Benavides creó un plan tanto represivo, como asertivo para la consolidación del nacionalismo y de las fuerzas del Estado peruano.

³¹ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 159.

³² Paulo Drinot, “Food, Race and Working-Class Identity: Restaurantes Populares and Populism in 1930s Peru”, *The Americas*, vol. 62, n° 2, 2005, pp. 266- 269.

En ese sentido, la esencia ideológica del benavidismo fue bastante sencilla y de corte tradicionalista. Por medio de los archivos, folletos y registros públicos de aquellos años, se comprende que nociones como patria, salud, higiene, orden, paz o progreso enmarcaron la producción discursiva estatal; no obstante, ninguna de ellas se definía de manera concreta, ni predominaba sobre otra. A excepción de la idea de *peruanidad* o defensa del Perú, como un espacio de innovación y justificación para las maniobras políticas del Estado, en el entendido que Benavides dirigía el país para salvaguardar la tranquilidad, para unificar todas sus regiones y acabar con los males que acechaban al Perú (representados en los movimientos de izquierda). Posiblemente, el catolicismo fue el valor político y social central (a veces hasta en la intelectualidad). Referencias a Dios o a la Iglesia Católica son constantes en publicaciones o documentos gubernamentales, porque, en general, Estado e Iglesia guardaban cercanía y respaldo mutuo.

Este estilo de gobierno, basado en una derecha moderada, no se entendería sin la presencia de otras propuestas en el mismo entorno. Como parte de la ruptura oligárquica generada desde los años veinte, aparecieron alternativas políticas. Tres fueron las más relevantes, tanto en nivel de reconocimiento y acción social, como de oposición al Estado y, por ende, de persecución. La primera fue la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA, 1924), convertida en el Partido Aprista Peruano (PAP, 1931),³³ dirigida por Víctor Raúl Haya de la Torre. Dicho colectivo tuvo una clara inspiración en los postulados latinoamericanistas, antiimperialistas y socialistas, en cuanto buscaban romper con el dominio oligárquico y la incorporación de clases medias y populares al proyecto de nación peruana.³⁴ En general,

³³ Como bien ha señalado Funes, el APRA y el PAP no fueron lo mismo, aunque se han interpretado como sinónimos al referir a los mismos sujetos y movimiento político. Tal cual aparece en los documentos apristas, el APRA es la alianza continental y el PAP es un partido acotado a la realidad e intereses peruanos. Patricia Funes, “El APRA y el sistema político peruano en los años treinta: elecciones, insurrecciones y catacumbas” en Waldo Ansaldi (ed.) *Tierra en llamas. América Latina en los años treinta*, Argentine, Al margen, 2003, p.174

³⁴ La historia del Aprismo es densa y extensa, puesto que es considerado el partido político peruano más importante del siglo veinte y continúa existiendo hasta hoy. Como puede deducirse, tras un siglo, su vida ha pasado por varias etapas de reconfiguración ideológica y militante. Además, el APRA compuso, desde sus inicios, una narrativa socio histórica propia, la cual ha impactado fuertemente a la historiografía peruana y latinoamericana. Brevemente, bastaría resaltar que los años estudiados en el proyecto empatan con una segunda etapa —de consolidación y auge— del APRA, que la historiografía aprista ha denominado los años de la Gran Clandestinidad o de las Catacumbas (1932-1945). Esta fue una década donde el PAP, a pesar de ser la principal fuerza política del Perú y de contar con una leal base de integrantes, sólo transitó contados meses siendo una organización legal (entre finales de 1933 y mediados de 1934). Geneviève Dorais, « La mémoire collective du

siguiendo lo analizado por Patricia Funes, podríamos retomar que la relevancia del aprismo fue que "...instaló en Perú nuevos patrones de sociabilidad y pertenencia, arraigados a partir de un sinnúmero de apelaciones destinadas, precisamente, a potenciar el valor y la fuerza de esa inclusividad —en términos personales y sociales— que se proyectan teleológicamente hacia la *salvación* de Perú.”³⁵ En consecuencia, Sánchez Cerro y Benavides vetaron la existencia del PAP a través de la ley de Emergencia (1932). El resultado fue el encarcelamiento o exilio de los principales dirigentes del partido, la clausura de sus revistas e imprentas, además de la persecución policial hacia sus militantes.³⁶

La segunda oposición fue el Partido Comunista Peruano (PCP), que tuvo sus orígenes en el Partido Socialista fundado por José Carlos Mariátegui (1928).³⁷ Tras la muerte de este, Eudocio Ravines tomó la batuta de mando y lo transformó en el PCP (1930), adquiriendo lineamientos ortodoxos ligados al Komintern. De 1930 a 1935 fue el periodo más prosoviético de lucha de *clase contra clase*, aunque también estuvo opacado políticamente por la presencia del PAP y por el aislamiento político al ser la única izquierda auto declarada.³⁸ Muchas de las estrategias de represión benavidista fueron pensadas para acabar o neutralizar

Parti apriste péruvien comme outil de cohésion politique interne, 1931-1959 » *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d'histoire*, vol. 55, n° 3, 2020, pp. 261- 272.

³⁵ P. Funes, “El APRA y el sistema...”, p. 169.

³⁶ Martín Bergel, “Para una historia de la no-lectura en América Latina. Los usos de los impresos en el proceso de popularización del aprismo peruano (1930- 1945)”, *Políticas de la Memoria*, n° 17, 2016/ 2017, p. 174; Carlos Aguirre, “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932- 1945”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, vol. 43, no. 1, 2014, pp. 7- 30; Paulo Drinot, “Creole Anti-Communism: Labor, the Peruvian Communist Party, and APRA, 1930-1934”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 92, no 4, 2012, p. 711.

³⁷ José Carlos Mariátegui (1884- 1930), fue un escritor y periodista peruano. Asimismo, una de las figuras intelectuales más destacadas de América Latina y del pensamiento de izquierda internacional. Entre 1919 y 1923 radicó en Europa (en calidad de exiliado), especialmente en Italia, donde se acercó a diversas filosofías políticas. A su regreso al Perú retomó, con mayor ímpetu, su labor editorial, lo cual se vería consolidado en la revista *Amauta*. Fundó el Partido Socialista del Perú (1928) y en 1929 impulsó la formación de la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP). Vale la pena destacar que su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) fue un parteaguas en el análisis crítico del marxismo. Ver: C. Contreras y M. Zuloaga, *Historia...* p. 228. Ricardo Melgar, “Definiciones en la Revista Amauta: símbolos, redes intelectuales y proyecto socialista en 1928” en Regina Crespo (coord.), *Revistas en América Latina: Proyectos literarios, políticos y culturales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/ Ediciones Eón, 2010, pp. 180- 181.

³⁸ César Guadalupe, “El Partido Comunista peruano de 1930 a 1942 ¿el periodo de Ravines?” *Debates en Sociología*, n° 12-14, 1988, pp. 102- 106.

al aprismo y al comunismo, en el entendido que ambos poseían respaldo popular-obrero. Por ende, el PCP, como el PAP, estuvo vetado en los comicios de la época.

La tercera vía se dio con la Unión Revolucionaria, plataforma central del difunto presidente Luis Sánchez Cerro. Esta formación política proponía un *fascismo popular*, católico y conservador, pero apelando a nuevos imaginarios colectivos, contrapuestos a la vieja forma elitista de gobernar y hacer política.³⁹ La UR no tenía un contenido apostólico o tradicional explícito, sino que la tónica dominante era de rencor social, hostilidad hacia el sistema capitalista, rechazo al comunismo (donde se incluía al APRA) y la búsqueda de instauración de un estado corporativo basado en la justicia y la disciplina social.⁴⁰ Si bien, al inicio de su gestión Benavides fue cercano al *urrismo*, fue claro que no tuvo preferencia por ellos, ni por sus ideas antioligárquicas, su corporativismo o la amplia circulación de sus impresos. Para las elecciones de 1936, La Unión Revolucionaria rechazó la anulación electoral y, a partir de ese momento, fue perseguida igual que sus antagonistas del PAP y PCP.⁴¹ Aunque no sufrió el mismo nivel de represión que la izquierda, según se aprecia en los archivos policiales, sí fue sumamente vigilada y sus líderes pasaron al exilio.⁴²

La triada aprismo-comunismo-urrismo fue la detractora central de Benavides y su gobierno. Debido a la existencia, resistencia y notoriedad de esos tres partidos, es que se dieron las reformas del Estado. La más evidente fue la centralización, militarización y autoritarismo de los gobiernos (bajo los mandatos de Sánchez Cerro y Benavides). Sin embargo, como se ha mencionado, el benavidismo también modificó las aptitudes estatales. A fin de calmar los ánimos y ganarse el favor de las clases bajas y medias, tendentes a respaldar a la oposición, se crearon proyectos sociales innovadores.

³⁹ Robert Jansen, *Revolutionizing Repertoires: The Rise of Populist Mobilization in Peru*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017, pp. 195- 197.

⁴⁰ E. González Calleja, “La derecha ...”, pp. 234- 235.

⁴¹ Gabriela de Lima y Leandro Pereira (eds.), *Fascismos iberoamericanos*, España, Alianza Editorial, 2022.

⁴² AGN. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales. Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 9; exp. 10.

Todo ello comprueba que en el sexenio benavidista hubo complejidades. No fue, como se ha pensado maniqueamente, una simple dictadura oligárquica. Se vivieron tiempos de renovación política, cultural e intelectual, pero siempre circunspecta a los estrictos márgenes estatales. Evidentemente, en la búsqueda de un nuevo proyecto de nación, durante los años treinta, se comenzaron a aceptar –casi a regañadientes— algunas negociaciones, verticales y autoritarias entre el Estado y la ciudadanía. Al final, se pudo aseverar que tanto la represión como la concesión social se aplicaron para superar el círculo oligárquico sin romper con su estructura, sino para darle mayor sostenimiento.⁴³

Planteamiento del problema

Dentro del periodo de entreguerras, la década de 1930 impactó con variados cambios –a nivel local, regional e internacional— respecto a la implementación de programas sociopolíticos populares y vanguardistas. Por ende, los Estados mexicano y peruano tuvieron la necesidad de hacer transformaciones gubernamentales para ensanchar la participación pública, la justicia social y el imaginario de nación.

A partir de eso, fueron generadas nuevas estructuras de control. Así, se concibió como ineludible la instauración de estrategias de poder centralizadas, corporativistas y autoritarias; a fin de ceder ante algunas modernizaciones o demandas de progreso, pero conservando ciertos cánones elitistas o jerárquicos. Por lo tanto, los cambios que se aceptaban debían ser útiles al Estado y procurar el éxito del cardenismo y el benavidismo. Específicamente, nos interesan las intervenciones del Estado en la cultura, pues fue allí donde se recurrió a la censura como técnica de restricción ideológica, pero también de producción discursiva.

Por lo tanto, se plantea la siguiente problemática: Primero, abordar el tema de la censura desde la historicidad, concibiendo las realidades específicas del pasado, particularmente los significados dados por medio de la censura en los años treinta del siglo XX en México y Perú. Segundo, que la figura del Estado cumple un papel trascendental para analizar los

⁴³ E. Candela, *Peruanidad...*, pp. 10-11.

procesos censores, pues es dicha entidad la que regula todas las censuras, tanto en su lado fáctico como simbólico.

Por lo cual, la pesquisa busca profundizar en los proyectos hegemónicos de nación en México y Perú para estudiar cómo se implementaron las censuras y cuáles fueron los postulados axiológicos de cada gobierno alrededor de estas censuras. En ese sentido, como se verá más adelante, en la estructura de la tesis, se tratan las propagandas oficiales, las instituciones legales, los vetos judiciales, los medios coercitivos o las regulaciones administrativas involucradas en el fenómeno censor.

Con ello, se esbozan algunas preguntas que servirán de guía a lo largo de la pesquisa: ¿Cómo se implementaron las censuras estatales en la producción de bienes culturales en México y Perú?, ¿cuáles fueron los discursos prohibidos y cuáles los promovidos por los Estados?, ¿bajo qué justificaciones se aplicaban dichas examinaciones?, ¿cuáles fueron las similitudes y diferencias en la naturaleza y mecanismos de la censura entre ambos países?, ¿cuál fue el papel que desempeñó la censura estatal en el desarrollo de las culturas nacionales hegemónicas en la América Latina de entreguerras?

Hipótesis

A nuestro juicio, la implementación de la censura refiere a un reacomodo en las formas de hacer política, buscar el consentimiento social y la imposición del proyecto de nación. Bajo esta lógica de control, ya no se usó la violencia del autoritarismo caudillista o militarista decimonónico, que empleaba solo el garrote. En su lugar, se buscó la complicidad de las mentalidades colectivas y la normalización de los postulados ideológicos del Estado.

Para ello se habrían implementado mecanismos de censura flexibles y capaces de adaptarse a la discrecionalidad que el Estado buscaba, ya fuese por la vía institucional, ilegal o paraestatal. Esta pluralidad censora tuvo variadas técnicas, encargados y fines, por lo que se le estudia de distintas maneras. Primeramente, a grandes rasgos, se propone que la censura no sólo fue un ejercicio de anulación y castigo, sino que también fungió como canal de creación discursiva.

En segundo lugar, las censuras son vistas como un ejercicio del Estado, complementarias a la coerción (no reemplazaron a esta última) por lo que se trató tanto de violencias fácticas, como simbólicas. Las últimas desplegadas por recursos culturales- discursivos, como la radio, el cine, los impresos, la pintura, la opinión pública o el teatro. Ambas coexistieron con el fin de sostener a la clase dominante.

Tercero, se pone énfasis en el nivel hermenéutico de la censura, porque los discursos promovidos o prohibidos explican la existencia y justificaciones mismas de la censura con los tonos de las prédicas y la naturaleza de los propósitos gubernamentales. En la búsqueda por la peruanidad o el sostenimiento del espíritu revolucionario mexicano se aplicaron muchas de las nuevas disertaciones hegemónicas.

Finalmente, suponemos que, pese a las diferencias del contenido discursivos, en México y Perú se aprecia la valía dada a la circulación de nuevos idearios como parte de una estrategia que buscaba el éxito de la renovación política, del resguardo de privilegios, y la modernización socio-artística.

Metodología

Marc Bloch, historiador francés, definió que el método de la historia comparada tiene como propósito fundamental la comparación sistemática de un proceso en dos o más sociedades con la finalidad de obtener explicaciones sobre un mismo fenómeno.⁴⁴ Acorde a dichos postulados, existen dos formas básicas de hacer comparaciones. La primera elige dos sociedades distantes en el tiempo y en el espacio, donde no hay muchas similitudes aparentes, con el objetivo de buscar crear leyes y generalidades de estudio. El segundo, selecciona dos sociedades vecinas y contemporáneas, con influencias entre sí, para comprender una problemática compartida en su origen y evolución.⁴⁵

⁴⁴ Marc Bloch, “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas” en *Historia e historiadores*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 114-115.

⁴⁵ M. Bloch, “A favor...”, pp. 115- 117.

Para atender a nuestras interrogantes e hipótesis, la actual pesquisa retoma el cotejo de sociedades similares. Por lo cual, se ha delimitado contrastar México y Perú bajo la misma línea temporal, 1933- 1940. De forma concreta, se ha propuesto contrastar los mecanismos de censura aplicados por el Estado y el impacto de estos en la formación hegemónica de una cultura *nacional*.

En primero momento, se procuró consultar una variedad de archivos y documentos, por medio de los cuales se pudieran bosquejar los lineamientos y discursos sobre la implementación de la censura. La recopilación de diversos puntos de vista –en voz de autoridades, víctimas, servidores públicos, periodistas o artistas—, originarios a su vez de distintas bases de datos, dio descripciones más profundas sobre qué se decía de la censura, cómo se le nombraba, quiénes la dirigían o cómo se le cuestionaba.

Ante ese cúmulo de información –fuese el caso peruano o mexicano—, se reparó en cómo todos los documentos (prensa, cartas, telegramas, folletos, estatutos, legajos, etc.) describían, alegaban o contextualizaban el uso de las censuras. Luego, para desplegar el comparativo, se delinearon los rasgos básicos, cuestionando: 1) si la censura era aceptada por las clases políticas o se negaba su existencia; 2) cómo se desplegaba la censura, abiertamente (por medios judiciales e instituciones) o de manera circunspecta (estructuralmente, con el uso de la fuerza o con aparatos inteligencia); 3) qué áreas artístico-culturales se regulaban; 4) cuáles eran los discursos que eliminaban y promovían.

A partir de ello (y para evitar caer en tipologías estrechas o en meras descripciones), se decidió usar el concepto *mecanismos de censura*⁴⁶ que permitiera referir a cuatro grandes estilos de censura presentes en ambos países: A) Propaganda y producción discursiva, B) vías legales, C) instituciones públicas, D) medios coercitivos. Desde estas cuatro categorías (las cuales se estudian una por capítulo), fueron entendiéndose las multiplicidades con que los Estados buscaron generar adhesión a sus proyectos de nación.

⁴⁶ Explicado con mayor detalle en el primer capítulo.

Dando como resultado un análisis sobre el proceso censor en ambos países por medio de: A) Fomento de líneas oficiales de pensamiento en impresos y medios de comunicación; B) órganos especializados y legales para censurar al cine; C) burocracia vigilante o examinadora del teatro y artes plásticas, aplicada según fuese necesario, por medio de oficinas de espectáculos o ministerios públicos; D) eliminación o restricción de la opinión pública cuando se rompían los límites de lo permitido.

Estos se enlazan a los criterios de investigación de dos evidentes modos. Por medio de las similitudes, donde se logra apreciar que ambos Estados atravesaban cambios coyunturales, ligados a la modernidad, donde el deseo de un nuevo orden sociopolítico conllevó a implementar nuevos ejercicios de intervención (desde los cuales se instaura la censura). Más evidentes fueron los usos hegemónicos dados a la cultura para promover la axiología – benavidista y cardenista— en impresos, radio, cine, teatro o prensa. Ambos justificaron la censura –legal o ilegal— en los nuevos idearios de nación (por el bien de todos, por la justicia social, por el deber patrio, etc.).

Igualmente, las diferencias permiten reflexionar sobre la construcción de la nación. El gran contraste entre México y Perú no fueron las formas, sino los fondos. En los análisis hermenéuticos de la propaganda, de los materiales censurados discursivos y de las misivas burocráticas, se confirma el antagonismo de los valores promovidos. Mientras en México se enaltece la revolución, el socialismo, el anticlericalismo o el antifascismo; en el lado andino vemos una prédica tradicional, militarista y católica.

Es decir, la existencia de la censura no dependió de la naturaleza del gobierno (izquierda o derecha), sino del momento histórico, entendido como un momento de crisis de las oligarquías y del liberalismo, donde se censuró para consensar o imponer las reconfiguraciones del poder estatal. No obstante, aunque los dos casos aplicaron censuras *productivas* y *restrictivas*, la naturaleza de cada régimen sí impactó en la distribución de las técnicas de censura. Allí donde el gobierno tenía mayor legitimidad y el Estado era más sólido, como fue en México, se usaron más medios censores ligados a la propaganda y al consenso. Por el contrario, cuando el marco social era inestable y el gobierno no contaba con respaldos firmes, como en el Perú, el Estado terminó por aplicar mayor fuerza militar y policiaca.

Al final, se estima que la pesquisa supera las diferencias ideológicas de cada país y, con las características compartidas, logra identificar una cuestión estructural compartida a nivel Latinoamérica, que refiere a la censura y sus inercias hegemónicas en los 1930.

Marco conceptual

Dentro de la investigación, ha habido dos conceptos teóricos clave, por medio de los cuales se ha logrado: plantear y analizar la problemática elegida; así como cohesionar el estudio en una hipótesis que ha incluido vertientes políticas, culturales e históricas. El primero de ellos ha sido *hegemonía*. Propuesto por el italiano Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la Cárcel*, aquí la hegemonía es entendida como un ejercicio de poder, practicado por el Estado o el grupo dominante sobre toda la sociedad, con base a una combinación de la fuerza (sin que esta sea superior) y el consenso social (libre y voluntario).⁴⁷ En la implementación de la hegemonía, el rubro intelectual (para Gramsci los intelectuales en sí) tiene la función de generar el consenso *espontáneo* que se imprime en la vida social y cultural de la población. Estos acuerdos ideológicos (éticos, en palabras Gramsci), son los que permiten al grupo dominante mantener su posición. Sólo en los casos de crisis política o donde no se consiente (activa o pasivamente) ante el poder, es que se aplica el aparato de coerción.⁴⁸

Dos últimos rasgos sobre la hegemonía y la función intelectual útiles al actual proyecto. Primero, la diferenciación de la organización instrumental, entre aquellos que crean el saber (ciencias, filosofía, literatura, etc.) y quienes son meros administradores o divulgadores de ese saber;⁴⁹ es decir, saber discernir entre aquellos que ejercen el poder, quienes trabajan forjando el pensamiento para la clase en el poder, y quienes sólo circulan o hacen cumplir dichas ideas. Segundo, la relevancia de la *opinión pública* como punto de contacto entre el consenso y la fuerza, pues ésta también respalda o cuestiona el contenido político-intelectual. Es decir, en la lucha por la hegemonía política y por la conquista del poder, la opinión pública

⁴⁷ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo I, México, Ediciones Era, 1985, p. 124 (Primer cuaderno).

⁴⁸ A. Gramsci, *Cuadernos...*, tomo II, p. 188 (cuarto cuaderno) y tomo IV, pp. 357- 359 (doceavo cuaderno).

⁴⁹ A. Gramsci, *Cuadernos...*, tomo II, p. 188 (cuarto cuaderno).

no puede ser discordante, sino homogénea a fin de procurar que sea una sola fuerza la que modele a la sociedad y, con ello, la voluntad política nacional.⁵⁰

El segundo concepto clave es *cultura*. Este término es percibido como aquello que cohesiona a la sociedad con la unión de una práctica y un pensamiento o axiología común.⁵¹ En ese sentido, la cultura se conforma de una serie de *sistemas simbólicos* que construyen una realidad y orden gnoseológico, aplicadas con funciones políticas de integración (social y moral) y consenso.⁵² Dichas alegorías logran manifestar por medio de discursos –orales, visuales, literarios— distribuidos en espacios artísticos-intelectuales, tales como libros, revistas, folletos, música, dramaturgia, periódicos, pinturas, fotografías, entre otras.

Como se podrá constatar a lo largo de la tesis, estos dos conceptos configuran muchos de los orígenes, espacios y aplicaciones de la censura. Porque, como se ha sido explicitado en la hipótesis, a nuestro juicio la censura fue uno de los canales para la hegemonía. Asimismo, la cultura fue parte de ese pensamiento colectivo donde se implementaron los discursos sobre la nación, mexicana y peruana.

Fuentes

¿Dónde buscar lo eliminado o *indeseado*? Esa fue una de las primeras interrogantes al iniciar el proyecto. Además de los retos habituales del trabajo en fuentes que implica la historia – como la mirada crítica del pasado o el reto de la reinterpretación narrativa—, estudiar la censura y rastrear aquello que se había pretendido borrar o negar del pasado, implicó reflexiones específicas sobre cómo tratar los archivos.

Ante ello, hubo dos planteamientos de suma relevancia, a través de los cuales se logró concretar dónde y cómo buscar lo censurado. Primero, el del historiador francés Joseph Morsel, quien ha sostenido la necesidad de *desmaterializar* las fuentes: saber de dónde

⁵⁰ A. Gramsci, *Cuadernos...*, tomo III, pp. 196- 197 (séptimo cuaderno).

⁵¹ Esta interpretación de cultura fue hecha por el filósofo francés Louis Althusser, pero se inspira y proviene de una lectura crítica al pensamiento de Gramsci. Louis Althusser, *¿Qué hacer?*, Santiago de Chile, Pólvora, Doble crítica, 2022, pp. 59- 60.

⁵² Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, España, Eudeba, 2012, pp. 73-74.

proceden, cómo se elaboran, qué criterios de poder (simbólico) las rodean en la posesión personal/institucional, cuestionar el orden dado a la selección y la clasificación de las fuentes, y –la más relevante para nosotros— cómo prever la eliminación social-epistemológica.⁵³

Segundo, el trabajo teórico del historiador indio Ranajit Guha, nombrado la *prosa de la contrainsurgencia*, donde se propone el uso de fuentes oficiales y el análisis de las parábolas gubernamentales para conocer tanto la parte subyugada, como las estructuras de los dominadores: sus estrategias de autoridad, sus fines, sus versatilidades y sus límites. Así, se permite estudiar la perspectiva que los gobiernos tenían sobre las supuestas amenazas internas. Pero, ante todo, se observan las formas de vigilancia y silenciamiento en su intención y ejecución, las cuales quedan manifestadas en la documentación administrativa.⁵⁴

Estas dos claves permitieron ratificar el uso de archivos del Estado para analizar cómo estos mismos actores estatales-gubernativos habían buscado censurar; sin dejar de cuestionar la subjetividad, la manipulación o la perspectiva oficial que engloban. A partir de allí, se eligió consultar –como primicia—los *Archivo General de la Nación* (AGN), ubicados en Ciudad de México y Lima, considerándoles centros neurálgicos capaces de proveer mayor cantidad y variedad de información. En estos, la búsqueda por los catálogos comenzó con lo aparentemente obvio, los vocablos: censura, vigilar, prohibición, inspección, dictamen, evaluación, represión, propaganda, policía y todas las variaciones posibles de estos términos. Sobra decir que se encontró muy poco y que algunas veces ni siquiera eran documentos relacionados con los contextos de la pesquisa. Sino con la prohibición de venta de bebidas alcohólicas, inspección de automóviles (en Perú), evaluaciones de reparto agrario (en México), vigilancia a procesos electorales o solicitud para que se aprobasen mítines políticos (en México). Entonces, fue perceptible que no sabía qué buscaba, porque aún no sabía qué había sido censurado.

⁵³ Joseph Morsel, « Les sources sont-elles "le pain de l'historien" ? », *Hypothèses*, 2003. *Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'Université Paris I- Panthéon- Sorbonne*, Paris, Publication de la Sorbonne, pp. 271-286.

⁵⁴ Ranajit Guha, “La prosa de la contrainsurgencia”, en S. Dube (ed.), *Pasados poscoloniales*, México, Centro de Estudios de Asia y África- Colmex, 1999, p. 129-169.

Poseía algunas referencias del *Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP)*⁵⁵ en México, o las carpetas sobre *Presos políticos y sociales* en Lima, con las cuales pude obtener testimonios indirectos de la censura, ya fuese por los ambientes represivos peruanos o por el mecenazgo cardenista. Pero ello no corroboraba si habían existido métodos o áreas claves para reprimir información, libros o arte. Al contrario, en el caso mexicano predominaba la narrativa de la libertad de expresión asegurada por Cárdenas; y en el peruano se leía el exceso de fuerza dictatorial, lo que llevaba más a otros fenómenos represores como la cárcel y el exilio. Ver constantemente dichas opiniones fue moralmente desgastante y se llegó a creer una exageración en la lectura de una posible censura en las administraciones de Cárdenas y de Benavides.

Empero, al final de una tercera estancia en el AGN-México apareció azarosamente una carpeta –sobre correspondencia de la oficina ejecutiva de Cárdenas— que confirmó las sospechas. El gobierno vigilaba, desde la Oficina de Espectáculos, la producción cultural y regulaba las presentaciones de teatro, los programas de radios y material cinematográfico.⁵⁶ A partir de ello, se elaboró una hipótesis más precisa sobre cómo había funcionado el proceso censor mexicano. Como la travesía por los archivos limeños fue posterior a la de Ciudad de México, estos descubrimientos permitieron precisar y extender las búsquedas a oficinas dedicadas a los espectáculos en Lima y a la revisión de temas ligados al teatro, la prensa y las artes (ya fuese en prensa o documentos administrativos). Los cuales, aunados a los fondos sobre presos políticos, permitieron ir hilando la trama.

A las visitas a los AGN se añadieron otros archivos, según el caudal de la exploración y las posibilidades de acceso.⁵⁷ En el caso mexicano se complementó con el Acervo Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y con la Colección Juan de la Cabada, albergada en la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de la Información (USBI) de la Universidad

⁵⁵ Ubicado en el Fondo de la Dirección General de Información (DGI).

⁵⁶ Encontrar censura en filmes no fue novedoso. Tal cual se verá en el tercer capítulo, de eso hay bastantes trabajos y es algo que se veía de manera positiva.

⁵⁷ Es importante resaltar que el recorrido archivístico inició en medio de la pandemia de COVID-19 en el AGN (México) durante abril del 2021, cuando aún había restricciones de horarios, límites de cajas a consultar y cuarentena para los documentos.

Veracruzana (donde, lamentablemente, no se encontraron referencias de valor para este proyecto). Por otra parte, en Lima se privilegió la visita a repertorios locales, de los cuales se consultaron dos fondos: el Archivo Histórico de la biblioteca municipal; y el de la Municipalidad Metropolitana, ubicado al costado del Museo Metropolitano. También en Lima se buscó en: el Fondo Antiguo, de la Biblioteca Nacional de Perú (BNP); el Centro de Documentación de Ciencias Sociales, de la Pontificia Universidad Católica del Perú; y el Archivo del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM), de la Biblioteca España de las Artes (BEA) en el Centro Cultural Universitario de San Marcos (desafortunadamente, en este último no se halló material útil para la tesis).

Una vez reunidos y estudiados todos los datos encontrados en archivos, se procedió a complementar o contrastar la información por medio de la prensa. Los periódicos y revistas dieron miradas disímiles respecto a las resistencias a la censura, la implementación de la legislación examinadora o sobre las funciones de algunos personajes clave (censores o víctimas de censura). Para ello se trabajó también en la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP).⁵⁸

Finalmente, desde Montreal, Canadá se procuró rematar las indagaciones por medio de repositorios digitales con: la Mediateca, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH, México); el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA, México); el International Center for the Arts of the Americas, del Museo de Bellas Artes en Houston (Estados Unidos); la Biblioteca de la Universidad de Arizona (Estados Unidos); y la Arhoolie Foundation's Strachwitz, de la Universidad de California en Los Angeles (Estados Unidos). En todas ellas se encontraron pequeños detalles —fotos, recortes, anécdotas, revistas o canciones— con las cuales se refinó la narrativa, se consolidaron los ejemplos de censura o se contextualizó la problemática.

⁵⁸ En realidad, tuve que conformarme con rectificar los recortes de prensa encontrados en ambos AGN, con la consulta de algunos periódicos en fechas emblemáticas (donde sabía que podía haber algo concreto y explícito sobre censura) y en la lectura de revistas concretas.

Estructura de la tesis

La presente tesis se compone de cinco capítulos divididos en dos partes. El primer segmento *¿Cuál censura?*, sólo consta del capítulo uno. Éste se encuentra *separado* del resto, porque consiste en una aproximación teórica, metodológica y filosófica de la censura; mientras el resto de los capítulos aborda los estudios de caso. El capítulo inaugural *Censura: Balance bibliográfico, definiciones teóricas y usos conceptuales* busca exponer cómo se ha estudiado el tema y, sobre todo, delimitar las maneras en que la pesquisa comprende el uso académico, político e histórico del término. El aporte central es que la censura no sólo fue un acto destructor o prohibitivo físico; sino que se trató de un proceso complejo de violencias fácticas y simbólicas, mediante el cual se impusieron o negociaron discursos, alegorías e imágenes de la nación en el marco de la modernidad de los 1930.

La segunda parte, *Los mecanismos de censura*, alberga el resto de los capítulos (del dos al cinco), donde se pretenden exponer los variados usos de la censura, tanto en sus técnicas, como en los rubros artístico- culturales en que fue aplicada. En el apartado dos *Censura y creación. Control de la información y homogeneización de la cultura* se analizan los casos de la censura productiva. Es decir, los medios por los cuales el Estado, mexicano y peruano, logró construir y difundir una prédica oficial. Ya fuese con grandes instituciones culturales, medios de comunicación (especialmente programas de radio) o con campañas de propaganda. Aquí se plantea que el objetivo no era censurar eliminando voces adversas. Por el contrario, éstas se dejaban circular y se usaba la *inteligencia*, es decir, la cooptación, implementación y patrocinio de proyectos culturales que permitieran a la población absorber las propuestas del gobierno.

En el capítulo tres *La legalidad de las censuras cinematográficas*, se trabaja exclusivamente, como el título lo indica, con las censuras aplicadas a las películas. Este caso es particular, pues fue el único campo donde se vigiló/reguló por la vía legal y con pleno conocimiento social de ello. En ese sentido, fue una censura legislada y aplicada con tal nombre. Además, se ven metodologías censoras similares en ambos países, donde se aplicaron exámenes por medio de instituciones públicas en la Ciudad de México y en Lima.

La cuarta parte, intitulada *La regulación del campo cultural desde el aparato burocrático*, trabaja con las censuras diseñadas para la eliminación de obras de teatro o pinturas *indeseadas*. La particularidad del apartado radica en que estas prohibiciones fueron ejecutadas —con otros nombres— desde diversas agencias ministeriales, a pesar de que los propios gobiernos insistían en que no existía ninguna censura a las artes. Estudiándolas se pretende comprobar que la censura no fue una actividad sistemática. En realidad, estas restricciones eran aplicadas por variados burócratas que interpretaban los preceptos del estado según sus funciones laborales o realidades sociales; o bien, seguían indicaciones acordes a los contextos políticos del momento.

El último capítulo, *La regulación del campo político- intelectual*, trabaja con medidas coercitivas aplicadas al espacio político-cultural. En sus páginas, la censura se comprende como la eliminación de aquello que expusiera posturas críticas al gobierno. Aquí las policías políticas y actores paraestatales (en el caso mexicano el uso de sindicatos) jugaron papeles predominantes para hacer cumplir la voluntad del Estado. Ya fuese con la aplicación de leyes represivas, la quema de materiales (libros, revistas, periódicos), la clausura de imprentas y la intimidación o asesinato de periodistas. En sí, todas estas técnicas complementaron a las censuras anteriormente expuestas. Demostrando que la instauración de las nacientes hegemonías se basó en el uso de la fuerza y la normalización ideológica de la cultura oficialista.

PRIMERA PARTE: ¿CUÁL CENSURA?

Una hegemonía vivida es siempre un proceso. No es, excepto desde el punto de vista analítico, un sistema o una estructura.

Raymond Williams

CAPÍTULO 1. CENSURA: BALANCE BIBLIOGRÁFICO, DEFINICIONES TEÓRICAS Y USOS CONCEPTUALES

Este primer capítulo busca aproximarse a la censura desde un enfoque teórico y conceptual. El objetivo es dibujar los rasgos y nociones de dicho término que serán usados a lo largo de la pesquisa. Para ello se propone, inicialmente, un balance bibliográfico que exponga los diferentes modos en que se ha estudiado la censura, con énfasis en la producción realizada a partir de 1990 en América Latina. En segundo lugar, se hará un acercamiento a definiciones de la *censura*, las cuales van desde el ámbito general hasta las aplicadas por sociólogos, historiadores o filósofos. Tercero, se buscará manifestar cuál es la propia concepción de censura, según los contextos históricos y postulados intelectuales afines a la tesis. Al final, se trabajará sobre los usos conceptuales que se le dio al vocablo *censura* y al acto de censurar durante los años 1930 en Perú y México.

Dicho ejercicio se juzga pertinente por el uso variopinto tanto de la acción de censurar, como a la manera sociohistórica como se le ha estudiado; porque cuando se habla de censura se suele referir a qué es. No obstante, la pregunta *¿qué es la censura?*, siguiendo al historiador estadounidense Robert Darnton, es un cuestionamiento difícil y algo burdo, una *question mal posée*, que implica la trampa conceptual de fijar primero el problema y luego buscar ejemplos que se adapten a éste.¹ Precisamente, porque alude a que la noción *censura* es inamovible en el ámbito teórico, temporal y espacial.

¹ Robert Darnton, *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 9, p. 229.

Como se verá en estas páginas, las definiciones enciclopédicas no abarcan sitios, procesos, momentos, actores o causas. Lo cual, equivaldría a decir que la censura romana se puede entender igual que la prohibición de libros del Santo Oficio, la examinación ideológica de la Glavit en el régimen soviético o los vetos en la era del internet del siglo XXI. A ojos de cualquier historiadora o historiador ello resulta una falacia y genera poco interés de estudio.

Por ende, lo ideal sería modificar las interrogantes. En lugar de pensar *qué*, se podría meditar sobre *cómo* o *por qué*. Es decir, aplicar las estrategias de historicidad a la censura, y cuestionarse: ¿cómo se implementó la censura en determinados momentos históricos?, ¿cuál era el fin de la censura en determinada época y lugar?²

1.1 Definiciones y aproximaciones a la censura

1.1.1 Primeros acercamientos

Los debates iniciales sobre la censura se dieron con el pensamiento liberal entre el siglo XVII y el XIX. A grandes rasgos, en ellos se decía que la censura era una dominación social externa y represiva para impedir el intercambio de ideas; donde los censores eran actores sociales autoritarios, ligados a los sistemas de comunicación. Originada en la Iglesia Católica, pero secularizada a partir del siglo XIX, la censura se entendía, únicamente, como un poder de dominación de los Estados nación, tolerable bajo leyes para “calcularla.” Su rasgo distintivo era ser contraria a la libertad de opinión.³

Las críticas iniciales a la concepción liberal de la censura vinieron del marxismo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. De los aportes de la escuela marxista sobresalen dos. Primero, el cuestionamiento a la existencia de una verdadera libertad de expresión. Segundo, era percibida como una represión externa para controlar a la sociedad y no como una represión para beneficio del Estado. Consecuentemente, el marxismo

² Dicha propuesta se inspira en las reflexiones de Robert Darnton, Sue Curry Jansen y Matthew Bunn.

³ Ver: Carlos Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, 5ta. edición, Barcelona, Pueblos Unidos y Grijalbo, 1974. Matthew Bunn, “Reimagining repression: New Censorship Theory and after”, *History and Theory*, vol. 54, nº 1, 2015, pp. 33- 34.

usó la noción de ideología como parte de la censura, pues era ésta la que hacía el trabajo de normalizar el *status quo*, silenciando todas las posibles amenazas a éste.⁴

En especial, Antonio Gramsci analizó los sistemas de poder que servían para evitar la necesidad de coerción, incluida la censura estatal directa, mediante la producción hegemónica. Como quedó mostrado en la introducción, para Gramsci, el ejercicio de la represión por parte del Estado y la proliferación de la ideología de la clase dominante forman parte de un único proceso, el ejercicio *normal* de la hegemonía.⁵ De hecho, aunque Gramsci reconoce y menciona diversos tipos de censura,⁶ destina mayor atención a aquello que permite generar el consenso social, por medio de intelectuales y sus valores, no tanto a la fuerza de represión material de los agentes estatales restrictivos.

Por otra parte, en 1970 Louis Althusser, refiere a los Aparatos Represivos del Estado y a los Aparatos Ideológicos del Estado, con los que manifestaba que la ideología (entendida como condicionamiento habituado o subconsciente de las creencias) tiene un peso fundamental en los procesos de censura. Para Althusser, la represión cubre un papel importante, pero secundario, en el desarrollo *ordinario* del poder. Evidentemente, las fuerzas militares o policiales pertenecen a los aparatos represivos, pero estos se usan para asegurar las condiciones y funcionamiento de los aparatos ideológicos. Esto sucede porque, aun si la represión es real, lo más relevante no es castigar *pensamientos peligrosos*, sino implementar sistemas del saber controlados por las autoridades.⁷ Estas fueron las principales contribuciones de la vertiente marxista, al romper con la simple premisa de censura *versus* libertad de expresión.

⁴ M. Bunn, “Reimagining repression...”, pp. 33-35.

⁵ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo I, México, Ediciones Era, 1985, p. 81 (cuaderno 13).

⁶ A lo largo de los *Cuadernos de la Cárcel*, Gramsci refiere a la censura del Estado y del Clero a la prensa, las artes y la literatura. Usando como tal la palabra *censura*.

⁷ Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, pp. 30-32. M. Bunn, “Reimagining repression...”, pp. 35-36.

1.1.2 Contribuciones del Posestructuralismo

A partir de las décadas de 1960 y 1970, el espíritu crítico de la posmodernidad comenzó a cuestionar las estructuras universales y objetivas de la sociedad, para reparar en los niveles lingüísticos, subjetivos y plurales de la cultura, la sociedad y la política. En dicho marco, variados autores replantearon las técnicas del poder, la ideología y la dominación.

Allí, la obra del filósofo francés Michel Foucault ha sido transcendental. Su concepto de poder repara en una política del saber sin represión directa, la cual permite que el Estado, el mercado, las autoridades o las clases dominantes puedan subyugar a la sociedad. Como resultado no hay una sola relación de mando, sino pluralidad de mandos que conllevan a varias estrategias y niveles de opresión vía micropoderes (la ciencia, la jurisprudencia, la medicina, la familia, el matrimonio, el sexo, entre otras). Para el autor, esto comenzó en el siglo XVIII, al cambiar los instrumentos de racionalización de las técnicas de dominación; donde la disciplina, o sea los sistemas de vigilancia continua y jerarquizada, permitieron al Estado normalizar conductas de control (como la imperiosa necesidad de la policía, por ejemplo).⁸

Aunque Foucault sólo mencionó la censura brevemente en su *Historia sobre la Sexualidad*, sus aportes abrieron una reflexión sobre cómo, de manera implícita, las estructuras de poder perpetúan y disimulan la censura, haciéndola posible.⁹ En cierta manera, ello también se liga a la cuestión del discurso y la *verdad* que respalda esta clase de poder. Según el jurista estadounidense Robert Post, la obra de Foucault fue una invitación a escapar de las narrativas cronológicas sobre la supresión discursiva como parte de la soberanía jurídica y de las instituciones del Estado. En su lugar, permitió abrir investigaciones basadas en las técnicas de inspección.¹⁰ De ahí que se comenzase a apostar por trabajos multidisciplinarios con el

⁸ Michel Foucault, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, siglo XXI, 2012, pp. 38-42. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 (originalmente publicada en 1972).

⁹ M. Foucault, *El poder...*, pp. 40-42. M. Bunn, “Reimagining repression...”, pp. 35-36. Helen Freshwater, “Towards a redefinition of censorship”, en Beate Müller (ed.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Leiden, Brill, 2016, p. 221.

¹⁰ Robert Post “Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 52, n° 3, 1999, p. 33.

objetivo de analizar estas represiones en varios niveles de injerencia socio histórica (económica, cultural, intelectual), pero siempre como actividades físicas o simbólicas relacionadas con el derecho a la libre expresión. Esta apertura llevó a proponer que la censura incluía la manipulación, la inhibición, la persuasión, la marginalización o la desinformación respecto de ciertas personas, comunidades, ideas, valores o cualquier clase de opinión (pública o privada).¹¹

Si bien, Foucault reparó en los factores externos del sistema de dominación, hubo otros quienes pensaron en los rasgos *internos* de la sociedad que permitían censurar. Por ejemplo, también bajo el posestructuralismo, por identidad generacional, Pierre Bourdieu expuso en su artículo “La censure” que toda expresión de habla consiste en un trabajo de *eufemización*. Es decir, en el uso de eufemismos, los cuales marcan qué se puede decir y cómo es aceptable decirlo dentro de una estructura social.¹² Asimismo, para el sociólogo francés, la censura es influenciada por estructuras de distribución del capital cultural, social o intelectual. En consecuencia, el discurso es el principal instrumento de censura. Pero, para entender cómo ésta funciona, no bastaría hacer un análisis de la palabra, sino situar a la censura como un producto y analizar las condiciones sociales del lugar donde se produce.¹³ Acorde a ello, la censura es entendida como una violencia simbólica que dota de legitimidad a ciertas creencias, impuestas por quienes ostentan el poder de la palabra y del significado.¹⁴

En diálogo directo con Bourdieu, la filósofa estadounidense Judith Butler continuó con el nivel discursivo. Para la autora, hay dos momentos claves para entender el peso de la censura. El primero refiere a que las normas sociales y las estructuras políticas producen sujetos a través del habla; ello conlleva al *performance* (del habla) como un lugar de disidencia y resistencia. Segundo, la noción de *forclusión*, aquella concepción de la censura previa al

¹¹ Klaus Petersen y Allan Hutchinson, *Interpreting censorship in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, p. 4.

¹² Pierre Bourdieu, “La censure”, *Information Sciences Sociales*, vol. 3/4, 1977, pp. 385-388.

¹³ El concepto *eufemización* refiere al uso de eufemismos como una estrategia discursiva del poder que implica compromisos sobre qué se puede decir y cómo es aceptable decirlo dentro de una estructura social. P. Bourdieu, “La censure”, pp. 385-388.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, España, Eudeba, 2012, pp. 77-79.

discurso, donde se logra –consciente o inconscientemente— prohibir, excluir o dejar fuera lo indecible.¹⁵ Así, para Butler no es tanto el Estado, sino los individuos, quienes tienen la capacidad política de ejercer el poder y la censura; por ello, lo más valioso es pensar dónde y cómo se comprenden los poderes de la normatividad social respecto a los procesos censores.

De manera semejante, el filósofo francés, Jacques Derrida señalaba que la censura era una actividad existente fuera de las instituciones censoras tradicionales (como el clero o el Estado) y los modelos acusatorios. Pues la censura difícilmente podía eliminarse debido a su arraigo en los juicios de valor y las estructuras simbólicas sociales reflejadas en los discursos. Dando particular atención a la razón (editoriales, universidades, centros de enseñanza e investigación) más que a las condiciones para una exposición o una discusión pública.¹⁶ En ese sentido, la censura puede entenderse también como el peso del canon literario en el sostenimiento del poder; donde la resistencia a la misma surge de su *autoinmunidad* y las capacidades del propio lenguaje para hacer frente a situaciones límite (como las dictaduras).¹⁷

Como puede percibirse, el estructuralismo retomó los postulados marxistas más relevantes. La censura no sólo era resultado directo de la prohibición de la libertad de expresión. Tampoco se trataba de un acto exclusivo del gobierno, sino era ejecutada por las personas en su vida cotidiana, ya fuese bajo la influencia institucional, del mercado o por medio de las normas sociales (leyes, discursos, escuelas). En un primer momento estos aportes permitieron romper con la idea del control único del Estado y sus instituciones para censurar mediante reglamentos, espacios visibles y profesionalizados. Posiblemente, el gran acierto del posestructuralismo haya sido cuestionar esa premisa tan ligada a la censura como un castigo formal. En cambio, gracias a estas relecturas reflexivas de qué eran los vetos y los condicionamientos político- sociales, comenzaron a explorarse otros campos de la censura. Por ejemplo, las maneras en que se actúa cotidianamente bajo la censura: las formas de hablar,

¹⁵ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 228- 230.

¹⁶ Jacques Derrida, *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, pp. 90-91.

¹⁷ Paula Cucurella, *Nicanor Parra y Jacques Derrida: Un ensayo sobre la poesía en tiempos de censura*, Santiago de Chile, Pólvora editorial, 2021.

la construcción de identidades individuales, las relaciones sexoafectivas, la cultura de masas, o la educación.

No obstante, pese a los grandes aportes de Foucault, Butler y Bourdieu, su visión expandió a tal punto el concepto —el relativismo de incluir cualquier nivel de la biopolítica, del discurso, el mercado o de la normativa social en ella— que, implicó entender cualquier aspecto dentro de los medios de control y dominación, y, por ello, de la censura. Tal amplitud hizo que la noción de *censura* perdiera su fuerza como objeto y medio de estudio.¹⁸ Bajo ese tenor, se acepta que en todas las sociedades existen censuras y que estas pueden ser sumamente versátiles si no se les delimita como rubro de estudio. Empero, nos parece necesario volver a restringir la categoría analítica de *censura* y al uso de las mismas desde el Estado, como el medio clave para entender sus aplicaciones, actores, justificaciones y significados, tangibles e intangibles. Los cuales también permiten entender el ejercicio de una cultura dominante.

1.1.3 Censura como objeto y categoría de análisis histórico. Décadas 1980-2000

El final de la Guerra Fría, marcado por la caída del muro de Berlín en 1989 y la desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1991, propició un amplio interés de las humanidades por conocer cómo habían funcionado los mecanismos censores de estos gobiernos socialistas no democráticos. A partir de la década de los 1990, variados autores comenzaron a producir textos académicos relacionados con las instituciones, censores y aparatos propagandísticos de los recién extintos gobiernos *represivos* (como los Soviéticos o los de la República Democrática Alemana).¹⁹

A partir de estas reflexiones, más contemporáneas y, medianamente, inspiradas en los postulados posestructuralistas, comenzaron a estudiarse las censuras y regulaciones informativas en los países occidentales y democráticos.²⁰ En esta nueva ola sobresale el

¹⁸ M. Bunn, “Reimagining repression...”, pp. 26-27; Beate Müller, “Censorship and ...”, 2016, p. 9; R. Darnton, *Censores trabajando*, p. 12.

¹⁹ Allí se pueden enunciar los trabajos de Jonathon Green *The Encyclopedia of censorship* (1990), Marie-Aline Barrachina *Censure(s) et identité(s)* (1999) o Manuel Luis Abellán “Censura como Historia” (2003).

²⁰ Como Noam Chomsky y Edward S. Herman *Manufacturing consent. The political Economy of the Mass Media* (1988, sobre Estados Unidos); Marie Kuhlmann, Nelly Kuntzmann y Hélène Bellour *Censure et bibliothèques au XX^e siècle* (1989, sobre Francia); Klaus Petersen y Allan Hutchinson *Interpreting censorship*

trabajo de Sue Curry Jansen *Censorship. The knot that binds power and knowledge* (1991). Ésta última quizá sea la más reconocida entre todas, por proponer, sin alejarse tanto del posestructuralismo, una mirada teórica-metodológica de la censura, seguida de una comparación de los medios censores entre la URSS y los Estados Unidos. Es decir, la autora apostó por entender que la censura conservadora (dictatorial, estatal y formal) aún existía, pero al mismo tiempo concurre otra censura, ligada a los discursos, los aparatos democráticos, los medios de comunicación o a las empresas privadas. La propuesta de una *doble* censura, tradicional y otra más estructural, sentó las bases de una nueva manera de pensar el fenómeno de la censura.

Por su parte, en la academia iberoamericana hubo otros factores impulsores de la curiosidad por comprender el fenómeno censorio como un acto autoritario, mutilador de la cultura y la intelectualidad. La causa principal estuvo estrechamente ligada con el llamado *retorno a la democracia* de diversos países a ambos lados del Atlántico. En la península ibérica, Portugal y España vivieron el ocaso de sus dictaduras militares en 1974 y 1975, respectivamente. Mientras que en América Latina fueron construyendo la vuelta a la democracia y el fin de las asambleas militares: Perú en 1980, Argentina en 1983, Uruguay y Brasil en 1985, Paraguay 1989 y Chile en 1990.

A nuestro juicio, estos cambios políticos regionales, tan profundos y trascendentales, junto a la caída de la URSS y el declive de las izquierdas internacionales,²¹ fueron los que, en América Latina, se conjuntaron para analizar a la censura como parte de una serie de problemáticas y traumas vividos por las sociedades de la región. En ellos, la censura apareció como parte de las técnicas de represión e inspección político-ideológico de todas las dictaduras militares. Además, estos estudios enunciaban otros temas, como exilios,

in Canada (1999); Robert Post “Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation” (1999); y Lynn Thiesmeyer *Discourse and silencing: representation and the language of displacement* (2003). O bien, quienes estudiaron una visión autoritaria de la censura en países europeos, pero en otras épocas, como los siglos XVII, XVIII y XIX. Por ejemplo, Anthony J. LaVopa, “The Politics of Enlightenment: Friedrich Gedike and German Professional Ideology” (1990) o Robert Darnton *Edition et sédition. L’univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle* (1991, sobre Francia).

²¹ Aunque, en ese mismo periodo, había un auge de la izquierda latinoamericana, generado por el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua en 1979, el cual había logrado derrocar a la dictadura somocista.

asesinatos, encarcelamientos, desapariciones o torturas. Siendo estos últimos, los que obtuvieron mayor interés al momento de ser estudiados por las ciencias sociales. El argumento de la censura como tal, sólo aparece como un rasgo fundamental de los gobiernos dictatoriales o de la Guerra Fría (1947-1991) y, en su mayoría, fue un tópico secundario.²²

Precisamente, la censura durante el periodo de entreguerras ha sido poco estudiada hasta la fecha. Entre esos aportes y vacíos, esta tesis propone que los mecanismos de censura desde la primera mitad del siglo XX, en el seno de gobiernos que se decían democráticos o que afirmaban estar construyendo las instituciones nacionales necesarias para la democracia. Allí, la censura no sólo se trata de una cuestión política entre el socialismo y el capitalismo, o entre la democracia y los regímenes totalitarios. Sino que, históricamente, se puede demostrar que ha tenido usos plurales respecto a lo político, pero también con relación a la formación cultural, a la representación identitaria o a la expresión artística.

1.1.4 Décadas del 2000 al presente

Aproximadamente, entre el 2005 y la actualidad surgió una nueva ola, internacional, de estudios sobre la censura. Estuvo marcada por un innegable rechazo a los postulados posestructuralistas –en cuanto a entender que la censura lo era todo, pero en continuidad con la existencia de la censura en lo simbólico y estructural— y un desmarque de la producción teórica. De hecho, los estudios recientes sobre censura son casos de estudio que buscan demostrar cómo operaron diversos estilos de censura en momentos temporales muy específicos. En estos, el trasfondo no sólo son los sistemas de censura *tradicionales*, (que continúan estudiándose) sino los motivos, los personajes o las consecuencias aparejadas a la censura en la política, la identidad, las artes o la moral de los países. Para ello, se han

²² En ese margen se encuentran las obras de: José Tapia, *El terrorismo de Estado. La Doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur* (1980); Marvin Alinsky *Latin America Media: Guidance and Censorship* (1981); Luis Pegenaute, “Traducción, censura y propaganda: Herramientas de manipulación de la opinión pública” (1997); James Ricardo Cisneros, “Censura, violencia política y memoria colectiva: *La historia oficial*” (1997, sobre Argentina); Lucie Bullick *Pouvoir militaire et société au Pérou aux XIX^e et XX^e siècles* (1999); Juan Linz *Régimes totalitaires et autoritaires* (2000, sobre España); o Alexandre Stephanou *Censura no regime militar e militarização das artes* (2001, sobre Brasil).

analizado casos concretos de censura en la radio, prensa, literatura, cine, teatro o música; además de grandes instituciones ligadas a los medios de comunicación.

El más conocido y relevante de estos trabajos podría ser el del historiador estadounidense Robert Darnton, *Censors at Work: How States Shaped Literature* (2014). Desde un estudio comparado en la Francia del siglo XVIII, la Raj de la India británica durante el siglo XIX y la Alemania Oriental del siglo XX, Darnton afirma que, en perspectiva histórica, la censura formaba parte del aparato cultural del Estado y cumplió un fin sociocultural determinado sin ser consecuencia directa de un estilo de gobierno. Entendiendo que los ejercicios de examinación se interconectan con una lógica discursiva del poder, la censura supondría todo aquello en fomento y resguardo de la ideología oficial. En su libro, Darnton nunca consideró las censuras como prácticas estructurales normalizadas, ni las concibió en regímenes *democráticos* o como usos de capital simbólico. Pero esas son ciertas aportaciones con cabida a partir de la premisa central de su obra. Además, como se verá más adelante, Darnton propuso un regreso a la censura en manos del Estado y con ello marcó una nueva interpretación del fenómeno censor.

Durante estos años también se publicó el artículo del historiador estadounidense Matthew Bunn “Reimagining repression: New Censorship Theory and after” (2015). Aunque menos conocido, el texto nos parece de suma relevancia por procurar una reflexión teórica sobre los *nuevos estudios de la censura*; es decir, por señalar específicamente que, desde los años 2000, se venía analizando a la censura desde otros enfoques teóricos y metodológicos. Hasta lo que sabemos, este texto es el único de su generación en hacer un balance historiográfico y una relectura teórica contemporánea sobre la censura.

A este se suman: Lee Grievson *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* (2004); Mario Infelise *Libros prohibidos: Una historia de la censura* (2004); Alfredo A. Guevara y María del Rosario Molfino “La censura y la destrucción de libros en el último gobierno de facto (1976-1983)” (2005, sobre Argentina); John Coetzee *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar* (2007, sobre Gran Bretaña y Sudáfrica); Emeterio Díez “La censura radiofónica en la España nacional (1936- 1939)” (2008); la obra coordinada por Juan Carlos Garrot, Jean-Louis Guerreña y Mónica Zapata *Figures de la*

censure dans les mondes hispanique et hispano-américain (2009); Kristen Cather *The Art of Censorship in Postwar Japan* (2012); Nora Gilbert *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship* (2013); Hernán Invernizzi *Cines rigurosamente vigilados: Censura peronista y antiperonista, 1946-1976* (2014); Solange Rameix *Justifier la guerre : censure et propagande dans l'Europe du XVIIe siècle* (2014); Matthew Bunn “Censorship is Official Critique: Contesting the limits of Scholarship in the Censorship of the Hallische Jahrbücher” (2014); Derek Jones (ed.) *Censorship. A world encyclopedia* (2015); Geoff Kemp *Censorship Moments: Reading Texts in the History of Censorship and Freedom of Expression* (2015); el compendio editado por Beate Müller *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age* (2016); José Portroles *La censura de la palabra: estudio de pragmática y análisis del discurso* (2016); Kara Ritzheimer “Trash,” *Censorship, and National Identity in Early Twentieth-Century Germany* (2016); Gabriela De Lima *Literary Censorship in Francisco Franco's Spain and Getulio Vargas' Brazil, 1936-1945: Bruning Books, Awarding Writers* (2020); Jean- Yves Mollier *Interdiction de publier* (2020); Richard Ovenden *Quemar libros. Una historia de la destrucción deliberada del conocimiento* (2021); o Sarah Fatima Waheed *Hidden Histories of Pakistan. Censorship, Literature, and Secular Nationalism in Late Colonial India* (2022).

En todos estos estudios (provenientes de la historia, la lingüística, la literatura, la psicología y la sociología) se abarca toda clase de geografía o temporalidad, la censura comienza a estar en el centro de la problemática política, pero, ante todo, del entramado cultural. La naturaleza de los gobiernos que censuraron sólo es uno de los rasgos explicativos de cómo operaron las diversas censuras. Cada obra aporta conclusiones específicas del país o espacio censurado, marcado por una coyuntura tanto social como ideológica precisa. A pesar de ello, este colectivo de textos también demuestra que la censura continúa siendo un ejercicio diverso y cambiante a lo largo de los años. En consecuencia, la tesis se inserta en esta corriente, donde, por medio de estudios de caso, se mira: uno, a la censura desde sus rasgos culturales; dos, que la esencia de la censura no es exclusivamente determinada por la naturaleza del gobierno, pero que sí tiene usos politizados respecto al desarrollo de culturas hegemónicas, en las cuales el Estado cumple un papel fundamental.

1.1.5 Producción académica sobre la censura durante la primera mitad del siglo XX en México y Perú

A nivel latinoamericano, en general, el tema de la censura aún tiende a pensarse como un fenómeno exclusivo de los gobiernos autoritarios. Ya sea con la literatura referida a la censura en el contexto de las dictaduras militares durante la Guerra Fría (como se vio en líneas anteriores) o con la atención dada a procesos inquisitoriales de la colonia española.²³ Pocas veces los procesos de censura se han estudiado fuera de dichos contextos. México y Perú no son la excepción. No obstante, en ambos países, desde hace ya varias décadas, ha habido otros temas donde la censura se involucra indirectamente. Por ejemplo, la censura vista como una herramienta política de dominación, en las limitaciones a los medios, como parte de la persecución a las izquierdas o en las producciones culturales nacionalistas.

A pesar de ello, cada región ha presentado particularidades sobre cómo se ha estudiado el tema. El caso de México es particular en la historiografía, pues oficialmente no existió ninguna dictadura o gobierno militar comparable a las sufridas en Centro y Sudamérica. No obstante, se vivió lo que el novelista peruano Mario Vargas Llosa llamó la *dictadura perfecta*. Es decir, el control gubernativo, político y social del Partido Revolucionario Institucional (PRI), partido hegemónico desde 1940 hasta el 2000.

En ese sentido, desde los años sesenta, algunos sociólogos y politólogos comenzaron a interesarse por los fenómenos de la represión, la libertad y la censura. De esos primeros indicios sobresale un volumen de la revista *Diálogos* publicado en 1968, con los textos de Arias Garza Mercado “La censura moral en el derecho mexicano”, André Glucksmann “La metacensura” y Gabriel Zaid “La Censura en México.” Estos tres, más que señalar un problema histórico, dejaban de manifiesto una práctica política de su época (en un momento de suma efervescencia social y represión por parte del Estado). Años más tarde, en 1989, el escritor Carlos Monsiváis publicó el artículo “No con un sollozo, sino entre disparos (notas

²³ Como se puede ver con Gabriel Torres Puga, *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible (1767-1794)* (2010) y Pedro Guibovich *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754* (2003).

sobre la cultura mexicana 1910-1968)”, donde rectificaba, según su juicio, una forja cultural creada entre el oficialismo y la violencia.

Mientras en los 1980 y 1990 hubo una mayor producción académica interesada en el proceso histórico- político, ligado a las perspectivas de la izquierda. Sus autores buscaron cuestionar, particularmente, los alcances, fracasos o herencias gubernamentales de la Revolución Mexicana. Para ellos, la censura no era vista como un tema en sí, sino como parte subsecuente del aparato de dominación priísta.²⁴

A partir de los años 2000 surgió un interés académico formal (de las ciencias políticas, la sociología, las ciencias de la comunicación, la historia y la historia del arte) por estudiar varias facetas de la censura. Ya fuese una mirada más *común*, entendiendo a la censura en segundo plano, como parte de la naturaleza política del Estado mexicano y de los gobiernos encabezados por el PRI: Paul Gillingham y Benjamin T. Smith *Dictablanda. Politics, Work and Culture in Mexico, 1938-1968* (2014); Azucena Jaso Galván “El Ojo del Leviatán: los órganos de inteligencia en México y el Movimiento Revolucionario del Pueblo (1964-1966)” (2014); o Mary Kay Vaughan “Mexico, 1940–1968 and Beyond: Perfect Dictatorship? Dictablanda? or PRI State Hegemony?” (2018), entre otros.

Igualmente, se abrieron líneas de acercamiento a la censura como una cuestión ligada a la prensa y a los medios de comunicación. Como con René Avilés “La censura al periodismo en México: una revisión histórica y perspectivas” (2007); Jorge Bravo “Medios de comunicación en México: entre el autoritarismo de Estado y el autoritarismo de mercado” (2008); Jaddiel Díaz Frenne “Discos sediciosos y volantes prohibidos. La muerte de obregón entre la censura y el ingenio popular” (2018); y Odette María Rojas Sosa “La no tan secreta obscenidad de cada día: La lucha contra los ‘ultrajes a la moral pública’ en revistas durante el cardenismo” (2021).

²⁴ Lorenzo Meyer *La segunda muerte de la Revolución mexicana* (1992); Alan Knight “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940” (1994), “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy” (1994); Adolfo Gilly *El Cardenismo, una utopía mexicana* (1994); Raquel Sosa, *Los códigos ocultos del cardenismo* (1996).

O bien, la censura cinematográfica, teatral o en la cultura: Álvaro Vázquez Mantecón “La censura en el cine mexicano en los años cuarenta” (2004) y “Cine y propaganda durante el cardenismo” (2010); Alejandro Ortiz Bullé Goyri “Censura y teatro en la Revolución Mexicana, dos casos particulares: San Miguel de las Espinas (1933) y Cubos de Noria (1934)” (2010); Laura Pérez Morales “Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta” (2011); Eduardo Vega Alfaro *La revolución traicionada: dos ensayos sobre literatura, cine y censura* (2012); la tesis doctoral de Priscila Pilatowsky *Para dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y Revolución en México, 1936- 1942* (2014); Dafne Cruz Porchini *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940* (2016); y Tania Ruiz Ojeda *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)* (2022).

En este último grupo, la censura es el punto medular de las pesquisas. Como podrá notarse, la mayoría de los textos abordan sólo estudios de caso sobre rubros artísticos u obras particulares atravesadas por la censura o por instituciones censoras. Otro rasgo relevante – como se percibe con Pilatowsky, Cruz Porchini y Ruiz Ojeda— es que los estudios están ligados al término de propaganda, porque, como se verá más adelante, fue otro de los usos conceptuales para referir a la censura. Entonces, podría afirmarse que el interés por la censura en México es reciente –de las últimas dos décadas— y empata con los planteamientos de Curry Jansen, Darnton o Bunn, respecto a entender la multiplicidad de censuras en varios niveles de funcionamiento y como parte de coyunturas sociopolíticas concretas. Siendo nuestra intención participar de estos últimos debates, donde se comprenden los funcionamientos y objetivos de la censura mexicana, pero buscando conjuntar, como quizá se ha hecho menos, lo cultural con lo estatal y abrir la reflexión a nivel latinoamericano.

Por otra parte, el caso peruano guarda sus propias particularidades. Las líneas de investigación acerca de la cultura y regímenes autoritarios han sido profundamente estudiados desde la colonia hasta el siglo XXI. Esta literatura propone dar respuesta al porqué del despotismo en la vida pública del país a lo largo del siglo XX (situación que le ha marcado por medio de distintas dictaduras, golpes de estado, gobiernos arbitrarios y movilizaciones sociales violentas, como las guerrillas). En consecuencia, los estudios publicados, a pesar de tener noción clara sobre la instauración de la censura, no proponen abarcarla como tal, ni en

sus rasgos de creación cultural. La mayoría sólo estudia gobiernos militares-autoritarios, vanguardias políticas de derecha o la promulgación de leyes restrictivas.

En ese tenor se encuentran algunos trabajos como Orazio A. Ciccarelli “Fascism and Politics in Peru during the Benavides Regime, 1933-39: The Italian Perspective” (1990); Eduardo González Calleja “La derecha latinoamericana en busca de un modelo fascista: la limitada influencia del falangismo en el Perú (1936- 1945)” (1994); Alberto Flores Galindo *La tradición autoritaria: violencia y democracia en el Perú* (1999); Eduardo Torres Arancibia *Buscando un rey. El autoritarismo en la historia del Perú, siglos XVI- XXI* (2007); Paulo Drinot *Allure of Labor: Workers, Race, and the Making of the Peruvian State* (2011); Manuel Cobas “Las elecciones de 1936 y su anulación” (2018); la tesis doctoral de Tirso Molinari *Dictadura, Cultura Autoritaria y Conflicto Político en el Perú. 1936- 1939* (2012); Javier Saravia Salazar “Populistas y populismos en el Perú. Una aproximación bibliográfica” (2015); o Emilio Candela Jiménez *Peruanidad y emoción social: el carácter populista del gobierno de Óscar Benavides (1933- 1939)* (2021).²⁵

También fue desarrollado otro eje de estudio de la censura –como parte de un fenómeno sociopolítico autoritario— mediante el análisis de las izquierdas y las agrupaciones opositoras al Estado, como la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) o como el Partido Comunista, quienes fueron las víctimas de dichos procedimientos. En algunos casos, los estudios se concentran en el arresto arbitrario a los opositores del régimen y cómo la cárcel permeó la sociabilidad opositora, como Carlos Aguirre en “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945” (2014). En su caso, Martín Bergel ha trabajado una historia de los impresos y de la lectura para demostrar la formación, consolidación, crisis y funcionamiento del APRA respecto a las constantes persecuciones vividas por sus líderes y militantes: “Populismo y cultura impresa: La clandestinidad literaria en los años de formación del Partido Aprista Peruano” (2013) y “Para una historia de la no- lectura en América Latina. Los usos de los impresos en el proceso de popularización del aprismo peruano (1930- 1945)” (2017). Mientras que Iñigo García-Bryce en *Haya de la Torre and the pursuit of power in twentieth-century Peru and Latin America* (2018) ha centrado su mirada en el dirigente del

²⁵ O el ya mencionado *Pouvoir militaire et société au Pérou aux XIX^e et XX^e siècles* de Lucie Bullick (1999).

APRA, Víctor Raúl Haya de la Torre, para exponer de manera secundaria la represión que vivió su partido, los medios de resistencia generados o los idearios políticos para hacer frente al autoritarismo. Por su parte, Geneviève Dorais en *Journey to Indo-América: APRA and the Transnational Politics of Exile, Persecution, and Solidarity, 1918–1945* (2021) y Sebastián Hernández Toledo con *La persistencia en el exilio. Redes político- intelectuales de los apristas en Chile (1922- 1945)* (2021) retoman las dinámicas del exilio como un factor relevante, que permitió al APRA contar con mayor libertad de prensa para evadir la censura, circular propaganda y para comunicarse entre sí. Lo cual, les dejó seguir haciendo política tanto en el Perú como a nivel internacional.

Igual encontramos un rubro de estudios culturales, donde la censura suele ser mencionada (no estudiada, ni profundizada). Allí están: Alonso Alegría *OAX. Crónica de la radio en el Perú (1925-1980)* (1988); Emilio Bustamante “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)” (2007); y *La radio en el Perú* (2012) o la tesis de maestría de Alberto Isola De Lavalle *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos. Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948* (2018).

Como podrá notarse, en el país andino persiste un vacío para abordar los mecanismos de censura como tal. Todos los estudios anteriores consienten la existencia y variados usos de la censura en la vida política, la opinión pública o las artes durante las primeras décadas del siglo XX (es decir bajo los gobiernos de Augusto Leguía, Luis Sánchez Cerro y Óscar Benavides). Empero, ninguno se ha detenido a estudiar las formas en cómo la censura se aplicó, cómo se justificó y quiénes participaron en ella. A manera de explicación, suponemos que otros temas, más recientes, más complejos y que requieren un análisis más *urgente* (dígase la recuperación de la memoria, la violación a los derechos humanos o la debilidad del aparato democrático durante la segunda mitad del siglo XX), han tomado los reflectores. Debido, en general, a que las décadas de 1930 y 1940 suelen ser muy poco trabajadas por las humanidades y las ciencias sociales. Mucho menos son estudiadas desde la censura.

Con todo expuesto, bastaría decir que la presente tesis tiene por deseo contribuir al actual debate sobre las censuras del Estado latinoamericano en clave histórica. Además, también se pretende aportar mayor claridad respecto a la censura como un factor determinante para

vislumbrar los procesos culturales de México, Perú y América Latina. Para ello, se ha propuesto comprender la definición teórica de la censura, sus usos y sus aplicaciones como medio de análisis. Los veremos a continuación.

1.2 *Censura*: definiciones y aproximaciones

Según los diccionarios comunes, *censura* suele referir a tres cosas: 1) Crítica o condena de una opinión; 2) dictamen o examinación de una obra hecha por censores (de orden gubernamental, legislativo o comercial) antes de su difusión, ya sea para aprobarla, editarla o vetarla; 3) cualquier régimen o contexto donde se regula la información por motivos políticos, morales, sociales o religiosos.²⁶ A la par, se señala ser proveniente del latín *consere* que significa describir formalmente, declarar, valorar o evaluar.²⁷ Ligándola a labores del Imperio romano, pues el vocablo viene del *censo* (la creación de padrones de personas y haciendas) y del *ensor*, magistrado romano “a cuyo cargo estaba formar el censo de la ciudad, vigilar la moralidad de las costumbres de los ciudadanos y sancionar los comportamientos indebidos.”²⁸

Desde dicha línea, la censura es una acción demasiado precisa y atemporal. A partir de lo cual, desde las humanidades y las ciencias sociales, se han abierto reflexiones. No tanto respecto a sus orígenes o la definición, sino a los atributos que definen al vocablo y a las connotaciones sociales que implica. La mayor parte de los estudios contemporáneos sobre censura propone analizar el tema desde dos vertientes. La primera supone que la censura es una actividad negativa por su naturaleza restrictiva, que corta la democracia y la libertad individual al prevenir o reprimir lo que *se dice*, lo que *es* y lo que *se hace*.²⁹

²⁶ “Censura”, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/censura> (10 de octubre de 2024). “Censorship” *Oxford Reference* <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095558166> (10 de octubre de 2024). “Censure”, *Dictionnaire Le Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/censure> (10 de octubre de 2024).

²⁷ Jonathon Green (ed.), *The Encyclopedia of censorship*, New York, 1990, p. 7

²⁸ “Censor”, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/censor?m=form> (10 de octubre de 2024).

²⁹ Marie- Aline Barrachina (dir.), *Censure(s) et identité(s)*, Les Cahiers FORELL, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l’Homme et de la Société, 1999, p. 7; Juan Carlos Garrot, Jean-Louis Guerreña y

Esta propuesta *clásica* o *tradicional*, se encuentra ligada a las limitaciones impuestas por autoridades políticas e instituciones (como el Estado o la Iglesia). Donde se ha usado la fuerza coercitiva para intervenir en el flujo de ideas,³⁰ a fin de ejercer una potestad. Sus motivaciones van desde lo moral, lo político y lo ético, según fuese el caso.³¹ Suele ser vista como una técnica política déspota, ligada a gobiernos absolutistas, dictatoriales o violentos.³²

La censura *tradicional* también se percibe en otros modos. Unos legales, por medio de leyes u organismos públicos facultados para coartar la libertad de expresión. Otros aplicados por una *élite experta* (censores), quienes aplican técnicas para moldear o erradicar la cultura. Puede ser *a priori*, una revisión previa para modificar o recomponer la obra acorde al canon seleccionado por las autoridades; o *a posteriori*, una represión aplicada más tarde, como acto punitivo, destinada a cancelar o eliminar el producto artístico- intelectual.³³

El segundo supuesto para analizar la censura es considerarla una actividad *constitutiva*. Esta tesis deriva de la teoría posestructuralista de Foucault. Aunque el autor evitó la palabra *censura* como tal (para evitar caer en los rasgos judiciales y represivos), sugería que la acción existía en distintas sociedades como método de dominación, al ser una política del saber sin represión directa.³⁴ Sus trabajos implicaron que las *censores represivos* (u otras medidas disciplinarias) no son simples mecanismos *negativos* para impedir, excluir, suprimir o censurar, sino que están ligadas a toda una serie de efectos positivos y útiles cuya misión es producir una realidad y una verdad.³⁵

Mónica Zapata (coord.), *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo, 2009, pp. 90- 91.

³⁰ M. Bunn, “Reimagining repression...”, p. 29

³¹ Beate Müller, “Censorship and cultural regulation: Mapping the territory” en Beate Müller (ed.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Leiden, Brill, 2016, p. 4.

³² M. A. Barrachina, *Censure(s) et identité(s)*, pp. 13-14.

³³ R. Darnton, *Censores trabajando*.

³⁴ M. Foucault, *El poder...*, pp. 40-42.

³⁵ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 225.

Desde esos aportes, variados académicos han sugerido guardar una noción intermedia de la *censura*.³⁶ Entendiéndola como un ejercicio de poder oscilante entre la connotación restrictiva y la generación de discursos. Ello sin la necesidad de recurrir al relativismo lingüístico, pues impedía poner el énfasis en los diversos niveles de la censura: actores, instituciones o temas insertos en un sistema o especificidad cultural concreta (sistemas políticos como el socialismo, nacionalismo, imperialismo, colonialismo, iluminismo, absolutismo o liberalismo). Esto es, aceptar la existencia de muchos casos de control y regulación discursiva, pero admitir que no toda expresión de poder equivale a censurar; aunque toda la censura implique control y regulación.

Para ello, se ha trabajado con otros enfoques teórico-metodológicos. Uno de los más relevantes, fue hecho por la socióloga Sue Curry Jansen, al proponer la censura como un elemento de poder coercitivo y, al mismo tiempo, una práctica productora de saberes. Para definir a la censura misma, la autora generó tres categorías originales para analizar sus procedimientos. Uno, *Poder-saber*, donde el conocimiento es poder y son los poderosos quienes necesitan del conocimiento para conservar, defender y ampliar su ventaja, pero:

No [se] concibe el conocimiento como un mero instrumento de poder. Al contrario, mi argumento reconoce que el nudo que une poder y conocimiento tiene dos vueltas. El poder asegura el conocimiento, pero el conocimiento también asegura el poder. Los sistemas de poder-saber contienen elementos tanto emancipadores como represivos. No sólo establecen los límites de la libertad humana, sino que también la hacen posible.³⁷

Sumando un segundo enfoque sobre *Censura constitutiva y reglamentaria*, Jansen expone que el nivel existencial de la censura sucede en todas las comunidades, incluso aquellas donde se ofrecen garantías legislativas de libertad de prensa, porque los poderosos la invocan para

³⁶ R. Darnton, *Censores trabajando*, pp. 12-17; Beate Müller, “Censorship and...”, 2016, pp. 1-6; M. Bunn, “Reimagining repression...”, p. 43.

³⁷ Sue Curry Jansen, *Censorship. The knot that binds power and knowledge*, 2nd edition, New York Oxford University Press, 1991, p. 6. La traducción del inglés al español es mía.

crear, asegurar y mantener su control sobre el *poder de nombrar*.³⁸ Y un tercer aporte fue la noción del *Poder reflexivo del habla* como un espacio donde el diálogo sobre el poder es un método para identificar y criticar los silencios socialmente estructurados que hacen posibles formas arbitrarias de censura; resultando en una estrategia para democratizar la opinión pública.³⁹

Por otro lado, la historiadora Beate Müller, además de ver a la censura como reguladora o constitutiva, a modo de Curry Jansen, propone volver a lo esencial para definirla. Delimitándola como un momento que engloba “una intervención autoritaria de un tercero en un acto de comunicación entre el emisor de un mensaje (el autor) y su receptor (el lector), un mensaje destinado al público pero que se impide que llegue a él.”⁴⁰ Sobre todo porque, si sólo se retoman los aportes postestructuralistas, se partiría de una visión abstracta del problema. En consecuencia, la censura pasaría a ser un fenómeno cultural que trasciende tiempo y espacio, sin discurrir contextos sociopolíticos específicos, llegando a conclusiones de estudio generales.⁴¹ En cambio, si se consideran factores múltiples (el escritor, el texto, el significado, el canal, al lector o el contexto), estaríamos ante un proceso inestable, de acciones y reacciones en “la lucha por el poder, la publicidad y el privilegio de expresarse, más que una herramienta represiva con resultados predecibles.”⁴²

En sintonía con Müller, Helen Freshwater reafirma la necesidad de:

Una definición inclusiva que responda a las diversas experiencias de censura y que refleje la especificidad sociohistórica de las instancias de control, condicionamiento o silenciamiento. Esta definición reconoce que la censura es un proceso, realizado a

³⁸ S. Curry Jansen, *Censorship...*, pp. 7-8.

³⁹ S. Curry Jansen, *Censorship...*, p. 9.

⁴⁰ Beate Müller, “Censorship and ...”, p. 11. La traducción del inglés al español es mía.

⁴¹ Beate Müller, “Censorship and ...”, p. 14.

⁴² Beate Müller, “Censorship and ...”, p. 25.

través de las relaciones entre agentes censores, más que una serie de acciones llevadas a cabo por una autoridad discreta o aislada.⁴³

Así, deja en relieve las diferencias entre los distintos tipos de censura, las decisiones adoptadas por numerosos organismos censores y la interacción de actores involucrados en la censura. Procurando investigaciones con conclusiones provisionales, plurales y relativas, en lugar de contribuciones universales (como también ha apuntado Müller).⁴⁴ Entonces, la censura no proviene de un sistema genérico, porque únicamente en su contexto social se comprenden los rasgos, definición y usos de la *censura*.

También se pueden considerar aportes como los de Marie-Aline Barrachina, quien sugiere tratar la censura alrededor del material examinado. Barrachina propone referirse a estrategias como la *desnaturalizadora*, donde hay modificaciones y sólo se permite una versión más ligera de la obra; o *descalificadora*, la cual justifica una prohibición parcial o total, alegando el *mal gusto*.⁴⁵

Mientras el historiador Matthew Bunn, estima no separar los procesos censores del Estado, sino cuestionar cómo la censura funcionó usando *gramáticas* estatales por otros medios represivos (más contingentes, contestatarios e impredecibles).⁴⁶ Apostando por estudiar la *totalidad* de la censura en las redes de comunicación y como una fuerza productiva decidida a intervenir el pensamiento a través de una amplia categoría de instituciones, prácticas y actores sociales (a menudo con el consentimiento y la participación de los actores).⁴⁷

⁴³ H. Freshwater, "Towards ...", p. 217. La traducción del inglés al español es mía.

⁴⁴ H. Freshwater, "Towards ...", p. 234. La autora británica propone redefinir a la censura con base a la experiencia de quienes son objeto de censura directa; pero aquí se considera que ello solo es viable para ciertas prácticas censoras.

⁴⁵ M.A. Barrachina (dir.), *Censure(s) et identité(s)...*, pp. 6-7.

⁴⁶ M. Bunn, "Reimagining repression...", pp. 43- 44.

⁴⁷ M. Bunn, "Reimagining repression...", p. 39. El autor estadounidense va más allá, cuestionando ¿por qué pensar la censura estatal si solo es una parte de un fenómeno mucho más amplio? Si bien, considera que estudiar la censura por medio del Estado es un recurso válido para la disciplina histórica, pues permite contextualizar, cree que es de mayor importancia preguntarse ¿qué aspectos y consecuencias de la censura estatal deberían aislar y estudiar los historiadores? Ello nos parece debatible, porque sería afirmar que hay estrategias censoras de mayor relevancia que otras, sin verlas como una serie de procesos interconectados. Asimismo, al final, Bunn sugiere usar las pesquisas contemporáneas para revitalizar los significados de los opuestos a la censura: libertad

Por su parte, Robert Darnton también ha sugerido un *retorno* al Estado para estudiar a la censura, porque “sería engañoso caracterizar la censura como una simple competencia entre la creación y la opresión”⁴⁸, apostando por una conformación de ambos estilos censores con un mismo fin político. Para Darnton, el énfasis debe ponerse en el contexto histórico, pues ello resulta fundamental al momento de establecer qué es la censura, cuáles son las prácticas particulares de cada censura (leer, revisar, hacer informes, propaganda, destruir, etc.) y bajo qué justificaciones políticas se desarrolló. Permitiendo saber por qué y cómo se censuraba de una manera concreta.⁴⁹

En balance, de las y los autores aquí citados se rescata que: 1) La censura puede ser vista desde dos vertientes generales: represiva y productiva, aunado a otros conceptos o subcategorías que permitan referir a análisis concretos según cada investigador o pesquisa. 2) Más que centrarse en las estructuras sociales censoras o en el lado abstracto de la censura (ya sea filosófico o lingüístico), ni una u otra podrían explicar holísticamente cuál es el objetivo de la censura, ni los pasos desplegados para aplicar dichos controles. 3) La censura debe delimitarse y entenderse bajo un momento histórico concreto. Lo cual, permite demarcar a la clase de poder, a las técnicas de represión usadas para destruir o prohibir obras, atender a los agentes, medios y valores expandidos por medio de aparatos ideológicos del Estado con el objetivo de censurar.

Justamente, el énfasis en lo estatal aporta el sentido de cada época: qué es un peligro, quiénes ostentan o disputan el monopolio de poder, cómo se ejecuta la censura a manos del gobierno. Allí se puede entender el valor de estudiar la censura al ver el cómo y para qué se ha buscado censurar.

de palabra y de prensa; lo cual también nos parece replicable porque la categoría *censura* puede cumplir con múltiples propósitos, más allá de pensarla como una práctica autoritaria o ajena a la libertad.

⁴⁸ R. Darnton, *Censores trabajando*, p. 233.

⁴⁹ R. Darnton, *Censores trabajando*, pp. 230- 233.

1.3 Censura como objeto y categoría de análisis histórico

Esta tesis retoma, según lo expuesto en párrafos anteriores, dos propuestas de las *nuevas* tendencias sobre los estudios de censura. Uno, el requisito de aproximarse a la censura desde la historicidad; dicho de otro modo, que ésta pertenece a una realidad específica del pasado, con significados particulares y mutables acorde al desarrollo temporal y espacial. Dos, que el Estado, como entidad de dominio político, juega un rol fundamental para comprender los procesos censores, pues es desde allí que se aplican y regulan todas las censuras.

Por lo tanto, se considera que la censura pasa a ser un medio de control compuesto por dos maneras de manipular al discurso: *restricción* y *creación*. En la primera, se examina una obra y, de ser necesario, se propone modificarla o prohibirla para regular ideas críticas o disidentes del esquema estatal. Mientras la segunda, busca producir un discurso oficial que contrarreste la presencia de parábolas antagónicas al Estado; reforzando los intereses de la clase dominante, para que los discursos oficiales sean aprehendidos –y aprendidos—de forma tan orgánica como sea posible. A diferencia de varias autoras mencionadas (como Curry Jansen o Müeller), para nosotros esta dupla censora debe estudiarse de manera integral. Pues desde la visión gramsciana (señalada en la introducción), las censuras *restrictivas* y *productivas* no son excluyentes, sino ambas tienen un fin politizado a favor de la potestad ya constituida.

Sin embargo, esta primera delimitación no basta para aterrizar el estudio en cómo funcionó la censura de los años treinta en América Latina o cuáles eran las estrategias censoras concretas de cada país y época. Se sabe que el Estado fue el impulsor y regulador de las censuras, pero esta explicación tan *grosso modo*, continúa sin atender los niveles operativos de la censura. Ante ello, se propone un nuevo acercamiento al Estado usando los análisis del historiador Sebastián Rivera Mir. Dicho autor, esboza una reconceptualización de las dinámicas estatales del siglo XX, lejana a la idea del Estado como una entidad monolítica, para poner el énfasis en los *rostros del Estado*. O sea, en los sujetos cotidianos que permiten entender al Estado más allá del estudio estructuralista o funcionalista, estudiando a los burócratas y funcionarios (no sólo gobernantes o autoridades), para lograr entender “las prácticas estatales como el resultado de relaciones sociales, compuestas por negociaciones,

presiones, limitaciones, posibilidades o arbitrariedades.”⁵⁰ Lo cual, se complementa con la propuesta de Bunn de no estudiar exclusivamente figuras de autoridad e instituciones, sino reparar en los actores que fungieron como censores, ya fuesen individuos o actores impersonales (como el mercado o el lenguaje, según el interés).⁵¹

Siguiendo el caso de Barrachina y Curry Jansen, esta investigación también propone aplicar otras subcategorías para movilizar el fenómeno de estudio. Para ejecutar nuestro análisis se ha propuesto trabajar con la etiqueta de *mecanismos de censura*. Con ella se alude a lo mecánico como el conjunto de piezas que pone en movimiento un aparato o una máquina,⁵² e implica entender el funcionamiento de la estructura, asimilando los engranes particulares que dan sentido al *todo*.

Sin buscar hacer tipologías, la demarcación *mecanismos de censura* apuesta por ser un canal flexible con capacidad de demostrar la versatilidad de las censuras (en plural) y la multiplicidad de significados morales, políticos e ideológicos que guardaron las estrategias censoras de cada Estado. Así, se pretende referir a los diferentes modelos censores usados en el México y Perú de los años treinta, permitiendo englobar bajo el *problema de la censura* realidades políticas generales⁵³ y, al mismo tiempo, comparar particularidades de las censuras hechas por gobiernos tan disimiles como los de Lázaro Cárdenas y Óscar Benavides.

Para ello se reparó en cuatro mecanismos de censura: el primero centrado en las instituciones productoras de discursos y homogeneizadoras de la información pública; segundo, las leyes que permitieron censurar la cinematografía por medio de organismos y especializados; tercero, los espacios de la *burocracia menor*, alrededor de ministerios u oficinas que

⁵⁰ Sebastián Rivera Mir, “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”, *Historia Mexicana*, vol. 68, nº 2, 2018, pp. 611- 612.

⁵¹ M. Bunn, “Reimagining repression...”, p. 29

⁵² “Mecanismo”, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/mecanismo> (11 de octubre de 2024).

⁵³ Como la modernidad, el ensanchamiento político democrático o la forja de la nación en los 1930.

prohibieron ciertas representaciones culturales; cuarto, las violencias coercitivas aplicadas a la prensa opositora, ya fuese por medios gubernamentales o paraestatales.

Cabe destacar que la propuesta de *mecanismos de censura* se considera sólo aplicable a este caso de estudio. En un primer momento, porque los medios de censura cambian acorde a las escalas espaciotemporales. En ese sentido, el actual caso parte de circunstancias exclusivas de la década de los treinta en México y Perú, que sólo podría ser comparable bajo contextos políticos, sociales, culturales y temporales similares (en la región latinoamericana). Además, al privilegiar las experiencias del Estado, rastreadas por medio del archivo documental, se dejan fuera —a propósito— otros fenómenos de la censura, como los controles impuestos por el mercado y vías particulares (como la Iglesia Católica), o lo referente a la autocensura como trama individual-psicológico. Nuestra única excepción es la denominada *censura paraestatal* (en México) entendida como un hecho consumado por sujetos ajenos al Estado, pero cercanos al poder, quienes, en complicidad con el gobierno, aceptaron aplicar, a título propio, las prohibiciones que el Estado, como garante de libertades, no pudo aplicar (capítulo 5).

Tal cual se ha señalado en la introducción, la tesis pretende analizar las censuras aplicadas desde el Estado, pero cuestionando cómo convergieron espacios, actores y aparatos estatales en la censura. En sí, se busca desmenuzar macro y micro prácticas de poder, hechas en distintas naturalezas gubernamentales y en variados niveles de acción. Las cuales formaban parte de un entramado complejo, sutil en sus años, susceptibles de entenderse como la manera en que los Estados, mexicano y peruano, delimitaron a la cultura, tanto en su discurso, en la opinión pública y en las prácticas artísticas.

De igual modo, esta pesquisa hace hincapié en la cuestión hermenéutica de la cultura porque de ésta depende aquello que se dice y, a la vez, cómo hay un *otro* que marca un límite de lo indeseable. De ahí proviene la relevancia de reparar en el papel de las instituciones y en cómo a través de ellas se circulaban y normalizaban los discursos oficiales. A su vez, ello permite —como han dicho Curry Jansen, Darnton, Foucault o Bunn—, ver al saber como un poder del

Estado.⁵⁴ Empero, las censuras no eran tan sólidas como suele creerse. Tal cual se verá más adelante, la censura no implicó siempre un poder llano, absoluto e inapelable, sino una presencia moral constante, que pretendía pasar desapercibida.

Un último rasgo de la censura estatal, en palabras de Gary Stark, es que funciona como “una forma de control social empleada por las autoridades gobernantes para defender y asegurar la conformidad con las normas y valores políticos, sociales, religiosos y morales compartidas que, en su opinión, eran esenciales para la integración comunal, la cohesión social y el orden civil.”⁵⁵ Es decir, existe un fin comunitario de la censura, aplicado en favor de la *nación*. Apelando a una trascendencia sin orígenes en la tradición civilizatoria, ni de un consenso institucional, la censura forja una doctrina que se pretende como verdad universal. Dicha aura de legitimidad, surgida entre el adoctrinamiento y el uso de la fuerza, construye un consenso social sobre *lo nacional*. Allí mismo, la censura entrará para reprimir toda amenaza de deslegitimación e imponer la ideología oficial, mezclando las aspiraciones sociales reales, los intereses del régimen, la propaganda y el nuevo mito colectivo de nación moderna.⁵⁶

Dicho discernimiento de *censurar por el bien de la nación* será una constante a lo largo de los gobiernos de Cárdenas en México y Benavides en Perú. Su justificación permitirá legitimar a las administraciones, habilitar las censuras y disimular la aplicación de vetos por medio de acciones discursivas *productivas*. Asimismo, reducirá el uso de la fuerza pública a una acción complementaria para proteger al país, a la sociedad o a los principios morales colectivos.

Por otro lado, en las presentes páginas, la censura también es entendida como una categoría de análisis con la cual se pretenden investigar procesos más amplios de la conformación histórica cultural e intelectual. Mas que atender una historia política del Estado y de las

⁵⁴ Aquello que Althusser denominó Aparatos Ideológicos del Estado (AIE), dígame los sistemas religiosos, escolares, familiares, jurídicos, políticos, sindicales, culturales y de la comunicación; desde los cuales el Estado también ejerce, extiende y guarda, de manera indirecta, su poder. Ver: Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

⁵⁵ Citado en: Kara Ritzheimer, “Trash,” *Censorship, and National Identity in Early Twentieth-Century Germany*, New York, Cambridge University Press, 2016, p.12.

⁵⁶ M.A. Barrachina (dir.), *Censure(s) et identité(s)...*, pp. 13-14.

funciones del poder, en realidad se profundiza en los usos exegéticos y politizados de la censura y la cultura; en especial de aquellas pinturas, obras de teatro, libros, revistas, diarios o películas que fueron censuradas, séase por la prohibición o por la promoción discursiva. Nuestra atención estará donde los bienes culturales involucrados en la censura permitieron – desde la imposición o la negociación sociopolítica— conformar un horizonte simbólico, ideológico y discursivo de la nación y de las funciones del Estado.

Cabe destacar que, en la narrativa de esta tesis, la censura parece algo coherente, ordenado y obvio. No obstante, las instituciones o personas con una clara función censora se cuidaron de describirse a sí mismas en esos términos, pues la etiqueta de censor regularmente ha sido algo aplicado, nunca reclamado.⁵⁷ En lo que Curry Jansen ha llamado “Good lie” o buena mentira, el proceso de censura implica la negación del acto y su ocultamiento.⁵⁸ En nuestros casos de estudio ello se cumple, pues las restricciones eran sabidas por pocos, ya fuesen los más reprimidos o las autoridades más altas. Éstas últimas incluso preferían llamarle de maneras disímiles para evitar la negatividad del término. Para otros personajes de mediano rango público, como burócratas o intelectuales, la censura no era tan clara, aunque podría ser necesaria para fines concretos de progreso o beneficio social. Así, a la luz del archivo y de las prédicas oficiales de la historia, la censura no era algo discutido, ni aceptado. De esto se profundizará a continuación.

1.4 Uso conceptual en la década de 1930

Si la *censura* es una acción, un proceso y también una categoría de estudio, convendría saber qué se entiende por censura como tal. ¿Qué ha definido su uso como vocablo a lo largo del tiempo?, ¿se puede entender censura lo mismo en la década de 2020 que en 1930? Históricamente, *censura* ha tenido amplia variabilidad en su significación, pues durante la mayor parte de los últimos dos milenios la palabra no tenía las connotaciones negativas actuales. Hasta bien entrado el siglo XIX, el término se evocaba, por lo general, de forma

⁵⁷ H. Freshwater, “Towards ...”, p. 230.

⁵⁸ Asimismo, la autora señala que ello comenzó con el triunfo del liberalismo, cuando los métodos de control y coerción empezaron a ser sustituidos por otras formas constitutivas de censura. S. Curry Janse, *Censorship*....

positiva.⁵⁹ De hecho, la *censura* formaba parte de un proceso de construcción dialógica, entre artistas y censores, a fin de garantizar una obra de alta calidad y adecuados principios morales.⁶⁰ Fue con la consolidación del liberalismo inglés y la expresión denostada en los círculos eruditos liberales, cuando el vocablo consolidó su paso al término y evaluación reconocibles actualmente.⁶¹

En América Latina ello parece no ser una excepción. Mientras hoy en día, *censura* implica un escrutinio o límites a la libertad de expresión, para los años treinta del siglo XX, el uso conceptual de *censura* refería a dos cosas: una acción de impedimento a la libre opinión y una referencia al espíritu crítico no encaminado a inhibir, sino a cuestionar o valorar.

Desde lo leído y recuperado en los archivos mexicanos y peruanos, durante aquella época, la palabra *censura* fue mayormente circulada para denotar una crítica o reproche en el medio político, tanto por los gobernantes como por la prensa. Por ejemplo, en un discurso del 10 de diciembre de 1938, el presidente Cárdenas decía: “no eludo ni la censura, ni la comparación de la obra emprendida por mi gobierno.”⁶² Bien analizado, Cárdenas refería a su buena disposición por atender las críticas que se le hacían como estadista.

Del lado andino los sindicatos obreros solían usar el vocablo dentro de asambleas para referir a varios asuntos, como reprender actitudes no militantes o amonestar a los afiliados. En un informe del cuerpo de investigaciones de la policía de Lima se puede leer: “...postergar para la próxima Asamblea la discusión sustentada por varios asambleístas, en el sentido de censurar, o no, la actitud del ex-secretario de la Federación; con motivo de haber otorgado

⁵⁹ Geoff Kemp (ed), *Censorship Moments: Reading Texts in the History of Censorship and Freedom of Expression*, London, Bloomsbury Academic, 2015, p. 5.

⁶⁰ R. Darnton, *Censores trabajando*, pp. 231- 233.

⁶¹ G. Kemp (ed), *Censorship Moments...*, p. 6. R. Darnton, *Censores trabajando*, pp. 14- 15.

⁶² Acervo Histórico, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Secretaría Particular, Caja 26, exp. 118. 10 de diciembre de 1938.

credenciales de tranviario a un simple afiliado, nombrado Silva, y ageno [sic.] a la institución y al mismo tiempo que censurar la intervención de este.”⁶³

Otro uso sindical del término —en el Perú— fue para referir a las reprobaciones o tachas hacia los mismos líderes obreros. Un caso muestra fue una reunión de la Federación de Conductores y Motoristas en la fábrica de mosaicos Gilabert en 1934, donde algunos policías registraron: “Luego se trato [sic] de someter a votación un voto de censura que 40 asociados habían presentado en contra del secretario general de la Federación [...] fue aprobada la moción de censura por 17 votos contra 16; pero la presidencia trató de que ese voto de censura se ratificara en una nueva asamblea.”⁶⁴

Igualmente, fue una palabra común dentro de las investigaciones e interrogatorios de las policías políticas en Lima y Ciudad de México. Muestra de ello son varios documentos. Uno es de la Intendencia de Lima, donde se notificaba al intendente sobre dos oficiales separados del regimiento por faltas graves al servicio, acotando el cumplimiento: “lo que sin ser censura ni observación a las disposiciones superiores”. Allí, *censura* es usada en el sentido de no cuestionar las disposiciones oficiales.⁶⁵

Distinto caso fue la detención de Francisco Spelucin Vega. Presunto aprista, fue acusado de poseer y guardar dinamita en la casa de la señora Carmen Lama de Benavides, ante lo cual “manifestó a la señora no ser él, el autor del hecho que se le censuraba.”⁶⁶ De nueva cuenta, censurar refiere a la recriminación o condena de un hecho. Bajo ninguna lectura —contextualizada en los papeles originales— censura equivale a revisar o prohibir.

⁶³ AGNP. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6, 4 de septiembre de 1934.

⁶⁴ AGNP. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6, 13 de septiembre de 1934.

⁶⁵ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales. Legajo 3.9.5.1.15.1.14.7, exp. 2. 5 agosto de 1932.

⁶⁶ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales. Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 3. 3 mayo 1933.

Del lado mexicano, los informes policiacos también usaban el concepto. En un escrito sobre la vigilancia a la Confederación Revolucionaria de Partidos Independientes (opositora a la candidatura de Cárdenas a la presidencia), un agente relata que, en uno de los mítines, se dio “una tremenda censura a los falsos revolucionarios que se adueñan de la cosa pública.”⁶⁷ Otros papeles de la misma área, señalan que Adalberto Tejeda, como aspirante presidencial en 1934, dio un discurso donde se comprometió a “censurar de manera ostensible el Plan Sexenal [del candidato oficial, Lázaro Cárdenas].”⁶⁸ En ambos casos la censura refiere a criticar, cuestionar o señalar una postura política, fuese la Confederación Revolucionaria de Partidos Independientes o los interrogantes de Tejeda frente a su contrincante.

Solo contadas veces, la policía mexicana usó *censura* para referir a la vigilancia política ejercida contra la oposición al Partido Nacional Revolucionario (PNR) o al gobierno. En la misma carpeta de inspección a la Confederación Revolucionaria de Partidos Independientes, un oficio refiere a una licencia radiofónica, donde el “asunto” del documento se marcaba como: “Copia del acta levantada con motivo de la comisión de censura de la Estación Radio-Difusora XEP”,⁶⁹ en el texto se refería a una revisión técnica aplicada para validar si la estación podía utilizar los permisos de retransmisión de la asamblea de la mencionada Conferencia.

O en 1938, en pleno seguimiento al levantamiento cedillista en San Luis Potosí, la agente secreta Amada Bazán sugería en un telegrama: “Censura principal debe hacerse precisamente Monterrey fin no retárdese correspondencia destinatarios. Al efecto encargado censura hará síntesis y cuando caso amerite lo sacaré copia fotostática.”⁷⁰ Para estos dos medios —la radio y la correspondencia epistolar— la idea de censurar era vigilar o intervenir, pero desde la intención de espiar a los enemigos políticos, no de examinar tintes intelectuales o hacer intromisión cultural.

⁶⁷ AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 204, exp. 6, 1933.

⁶⁸ AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 204, exp. 11. 19 de febrero de 1934.

⁶⁹ AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 204, exp. 12. 31 de marzo de 1934.

⁷⁰ AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 132, exp. 20. 1º octubre de 1938.

En las alocuciones hasta aquí presentadas, en ningún momento la palabra censura fue usada para hablar de las restricciones o revisiones ideológicas. De hecho, la voz, cuando era usada por autoridades, como el presidente o agentes de la policía política, conllevaba un sentido más *positivo*. Es decir, referir a un contexto político de debate o defensa de intereses particulares, no a una supresión. Por ende, la denominación *clásica* de *censura*, referente a la dictaminación o prohibición se dio entre los grupos perseguidos, quienes mencionaban en correspondencia, libros, conferencias o prensa al ambiente hostil del cual eran víctimas.

En una carta de 1937, el entonces joven escritor José María Arguedas, en calidad de secretario general del Comité de Amigos Defensores de la República Española (CADRE, 1936- 1937), narró:

Mientras tanto, en la ilegalidad, bajo la persecución incansable y minuciosa del Gobierno, sin el apoyo del apra [sic], hemos logrado rendir un trabajo efectivo [...] Pero, para contrarrestar la violenta y diaria persecución de que somos objeto, necesitamos el apoyo de Uds. Con las leyes de represión, de pesquisas y censura, han condenado al Perú al más salvaje aislamiento intelectual.⁷¹

Su mensaje no sólo permite contextualizar el ambiente de discordia y “aislamiento”, sino que reafirma que la usanza de *censura* en su significante opresivo. Mientras, al mismo tiempo, nos confirma que dichas prácticas eran consumadas por las superioridades benavidistas.

Expresiones de ese tipo solían darse en la prensa de oposición. En Perú, el APRA, por medio de *La Tribuna*, divulgó el artículo intitulado “Tiranía embrutecedora”, que decía: “A pesar de la censura, y dejando pasar noticia del interior, con ese desdén tan civilista de nuestra prensa ‘seria’ por las desventuradas provincias, hemos leído en los ‘grandes’ diarios algunas noticias reveladoras. Entre tanta mentira, algo han publicado de verdad.”⁷²

⁷¹ AGNP. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 3. 1937.

⁷² AGNP. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 1, 20 mayo de 1937.

Por su parte, el cineasta mexicano Alejandro Galindo publicaba el 24 de junio de 1939 un artículo en el semanario *Hoy*, donde afirmaba: “...mientras contemos en México con una múltiple censura, representada por organizaciones oficiales y extraoficiales y carente, por lo demás, de todo criterio definido, México no podrá contar nunca con una cinematografía que merezca algún respeto.”⁷³ Estos testimonios –de Arguedas, Galindo o los apristas— fueron algunos de los pocos usos conceptuales donde *censura* refiere: a la regulación de la información a manos de las autoridades políticas; o a la examinación de una obra con fines morales, estéticos o políticos.

También en *Hoy*, Salvador Novo describía los aparatos culturales y propagandísticos del gobierno cardenista con la frase: “no es censura, compadre, es supervisión.”⁷⁴ La ironía y juego de palabras de Novo nos lleva a otra cuestión. En esos años, los gobiernos solían censurar, pero usando sinónimos para aludir a sus actividades. En ese sentido, dentro de la documentación de la época se pueden encontrar conceptos afines, como *supervisión*, *dictaminación*, *revisión*, *propaganda* o *publicidad*. Entre las cuales sobresale la noción de *propaganda* y la implementación fáctica de sistemas propagandísticos que fungieron como un complemento o alternativa para censurar.⁷⁵

Según Chomsky y Herman, la propaganda ha sido usada en diversos momentos del pasado con los mismos fines que la *censura productiva*: para la generación del consenso del orden social y de la producción de la opinión pública. Ello logra entretener e informar a la población por medio del despliegue de códigos, mensajes y símbolos que permiten favorecer a la clase dominante (sea esta política o económica). A su vez, estos códigos de conducta son insertados, vía la propaganda, en estructuras sociales más amplias. Lo cual normaliza la ideología dominante y homogeneiza el pensamiento. Asimismo, los autores resaltan que es más difícil

⁷³ Alejandro Galindo, “La censura cinematográfica pone en evidencia a México”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 78, 2007, p. 26.

⁷⁴ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994, p. 568.

⁷⁵ Por ejemplo, el nombre mismo del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP) en México o los departamentos de propaganda ministeriales en Perú, como la “Dirección de Prensa y propaganda militar” del Ministerio de Guerra en Lima. Ambos agentes de censura productiva en cada uno de sus Estados, como se verá en el capítulo 2.

percibir a los sistemas de propaganda allí donde legalmente no existe la censura, pues se aparenta una libertad de pensamiento.⁷⁶

La negación de la censura y el uso de otros vocablos para nombrarla resultan clave, porque, a nivel político y gubernamental, aceptar la censura suele generar costes altos respecto a la democracia y la libertad de expresión, que implican un aura de rechazo para los gobiernos que encabezaron esas prácticas. Esto ha hecho que, históricamente, varios gobernantes eludan la censura directa y apliquen, bajo otras etiquetas conceptuales, un control –indirecto o directo— sobre la opinión pública o la educación.⁷⁷

Estas mismas actitudes demuestran que los efectos más trascendentales de la manipulación ideológica fueron su imperceptibilidad y su denegación por parte de las autoridades.⁷⁸ Para los censurados, ello implicaba cuestionar o resistir algo *inexistente*. Además, y como se verá también a lo largo de la tesis, diversos mandos –desde presidentes hasta burócratas— de manera pública y constante rechazaron de forma explícita ser autores de la censura que propiciaban.

Resulta destacable que los marcos conceptuales aquí señalados dieron “forma a conductas reales.”⁷⁹ Dentro del abanico de acepciones mostrado es posible referirse a las versatilidades de la *censura*. Por una parte, a sus evocaciones literales y sociopolíticas, donde entendemos los usos históricos contextuales que cada grupo o individuo efectuó del término: crítica, rechazo, cuestionamiento, represión o castigo.

A partir de ello, también se pueden pensar en cómo se practicó la censura –tanto acción o concepto—, en conjunto con el discurso político. Este último, a veces limitado por apremiantes asuntos públicos o filosóficos –como la democracia, la nación o la libertad de

⁷⁶ Noam Chomsky y Edward S. Herman (eds.), *Manufacturing consent. The political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988, pp. 10- 15.

⁷⁷ Marvin Alinsky, *Latin America Media: Guidance and Censorship*, Ames, Iowa State University Press, 1981, p. vii, pp. 1-2.

⁷⁸ Manuel Luis Abellán, “Censura como Historia”, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 11-12, 2003, p. 28.

⁷⁹ R. Darnton, *Censores trabajando*, p. 10.

opinión—, afloró en momentos coyunturales, con una carga ideológica y una moral precisa para lograr censurar.⁸⁰

Ello nos compete porque, como se ha podido inferir, la apropiación del término *censura* y el uso de éste resulta una pista para descifrar el extenso proceso de hegemonía cultural latinoamericana. Esto puede ser una manera de afirmar que, aun sin la utilización literal de la palabra censura, la acción examinadora, condenatoria, coercitiva o productora existía en esos años como parte de varios gobiernos latinoamericanos, entre los que destacan el de Lázaro Cárdenas en México y Óscar Benavides en el Perú.

Conclusiones

A pesar de que la censura —como fenómeno cultural, intelectual y político— ha sido trabajada desde hace varias décadas, todavía queda camino por recorrer. En especial porque, a partir de la década de 2010, ha dado inicio una nueva ola de estudios desde enfoques históricos. Sin desestimar los aportes teóricos marxistas, gramscianos y postestructuralistas, estas nuevas vetas permiten concentrarse en casos específicos ilustrativos de las múltiples caras de la censura.

Hoy en día, los estudios sobre la censura se ejecutan desde realidades heterogéneas, espacial, territorial y discursivamente. Al inicio del actual capítulo, se han evocado publicaciones sobre regímenes dictatoriales, vínculos entre censura y opinión pública, instituciones censoras, prohibiciones en rubros artísticos, entre otros. En ninguno de esos casos se ha pretendido exponer un modelo censor único, ni una nueva teoría universal de la censura. Al contrario, sus investigaciones confirman que cada coyuntura presenta sus propias técnicas censoras.

En México y, especialmente, en Perú las aportaciones sobre la censura son insuficientes. La producción existente se ha limitado a casos particulares, como censuras al cine y al teatro. O bien, ha puesto la atención en otros factores de dominación, como la policía política o el

⁸⁰ G. Kemp (ed), *Censorship Moments...*, p. 4.

exilio. Dando como resultado pesquisas que admiten la censura, pero excluyen o relegan comprensión de sistemas, modelos o prácticas censoras dentro de dinámicas más amplias, pertenecientes a un modelo general de la cultura y ligadas a la política de los Estado nación; como la actual pesquisa ha procurado hacer.

Asimismo, delimitar la noción de *censura* es un desafío teórico y conceptual. No tanto por las dificultades metodológicas, sino por la variabilidad de sus significados (adquiridos a lo largo del tiempo) y la negatividad que la palabra/acción comprende. Del lado teórico, desde finales del siglo XX existió una mirada muy amplificadora de la definición de *censura* y de su aproximación académica. Especialmente, porque los académicos del posestructuralismo extendieron los rasgos sociopolíticos del concepto. No obstante, dichas lecturas no fueron del todo apropiadas para el gremio de la historia, donde a inicios de siglo XXI se comenzó a proponer un acercamiento más contextualizado en el tiempo.

A partir de ello, se ha retomado la propuesta de diversificar aquello susceptible de comprender como *censura*. Como parte de la actual tesis, la censura se estudia y comprende en una doble faceta. Primero, dedicada a la producción discursiva dominante y, en segundo plano, como un canal regulativo-coercitivo de las disidencias al proyecto oficialista. Pueden ser entendidas como herramientas político-intelectuales con un mismo fin, porque ambas se complementaron al buscar favorecer la axiología e ideología del Estado.

Otro de los rasgos más relevantes para comprender esta dupla radica en haber sido un acto del Estado. Se pone énfasis en dicho sujeto público, pues sus instituciones aplicaron censuras. Igualmente, fueron sus discursos los que dominaron y permearon la escena pública. En ese sentido, la censura fue aplicada por varios mecanismos estatales que permitieron reconfigurar discursos sociales, políticos, culturales e intelectuales sobre la idea de la nación moderna (hispana, criolla y católica en el Perú, mestiza, popular y revolucionaria en México) y de los proyectos públicos de aquellos años.

Por otra parte, la brevísima historia de los conceptos aquí realizada no manifiesta la mutación del significado de *censura* hasta nuestro presente, sino la multiplicidad de significados relacionados con la palabra. Debido al interés del proyecto, nos centramos en aquello que era

entendido por *censura* en Perú y México durante los años treinta. De esa manera, se buscó demostrar cómo un término de larga data ha tenido diversos usos o modas conceptuales, tales como criticar, reprochar o amonestar.

Aun si todas las viejas acepciones de *censura* permanecen registradas en los diccionarios contemporáneos, el uso –cotidiano y político—ha variado desde los años 1930. Por ejemplo, en la actualidad *censura* se usa poco para recriminar. Al contrario, lo que el grueso de la población entiende por *censura* es alguna corrección, reprimenda o impedimento moral, estético o político. Donde persiste el prejuicio, influenciado por la tónica liberal, de ser algo *malo*, antagónico a lo democrático e, incluso, algo inexistente desde la democracia.

Finalmente, la dialéctica de la modernidad siempre opone una fuerza de resistencia al cambio y otra que transgrede lo establecido. De forma que la censura tiene una función de relevancia al mostrar las transfiguraciones y convenciones de la cultura política en momentos de cambio, negociación o nuevas necesidades políticas. Aquí se deja abierta la reflexión sobre la pluralidad de la censura a nivel teórico, metodológico o conceptual. Pero, ante todo, a concebir la censura más allá de un acto violento y destructivo, viéndola como un canal constructor de la cultura. Los Estados mexicano y peruano no sólo erradicaron discursos o símbolos, también generaron tendencias artístico-intelectuales, fungieron como mecenas de obras y apoyaron a la consolidación de cánones estéticos y narrativas sociopolíticas e históricas. Fueron los usos de la censura los que permitieron al Estado sortear los cambios coyunturales, salvaguardando sus intereses y normalizando su poder por medio de la injerencia en la formación de la cultura nacional.

SEGUNDA PARTE: LOS MECANISMOS DE CENSURA

No hay uno, sino muchos silencios, y son una parte integral de las estrategias que subyacen y permean los discursos.

Michel Foucault

CAPÍTULO 2: CENSURA Y CREACIÓN. CONTROL DE LA INFORMACIÓN Y HOMOGENEIZACIÓN DE LA CULTURA.

La práctica de la censura más frecuente es eliminar lo que resulta inapropiado. Sin embargo, la mejor manera de disminuir el impacto de las *ideas prohibidas* es llenando el mismo espectro de circulación con opiniones avaladas por el poder. De manera que las primeras se pierdan o pasen desapercibidas, mientras la segundas se fortalecen y se mimetizan en espacios cotidianos; a fin de ser consentidas y replicadas por el grueso de la sociedad. Este otro tipo de censura requiere más inteligencia (en lugar de fuerza), planeación y sutil introducción a las esferas culturales.

Esta producción ideológica demuestra el interés del Estado por generar un consenso de poder por las vías culturales. Hecho de valor para la pesquisa, porque comprueba que la censura también consistió en una serie de movimientos *invisibles*, externos al aparato represivo y con alto potencial de divulgación a las masas populares. Siendo este el único apartado de la tesis en trabajar, exclusivamente, con estos modelos censores; ya sea en gran escala, como en México, o en segundo plano, como en el Perú.

Así, el objetivo de este segundo capítulo es analizar los mecanismos de censura aplicados a través de la propaganda y la generación de discursos oficiales. En México y Perú se dieron varios medios para la aplicación de una *censura creadora*. A veces por vías tradicionales, como la imprenta, y otras con los nuevos medios de comunicación, como la radio. Además, en el caso mexicano, se abrieron instituciones destinadas exclusivamente a esos fines. Empero, es importante decirlo, ninguna de esas actitudes se presentaba o ejecutaba como una censura *per se*. Como ya se ha explicado en el apartado anterior, las nociones de revisión,

publicidad o control aludían a actos ordinarios, administrativos y aplicados por el propio bienestar social a fin de evitar el caos o la falta de calidad artística-cultural.

Para explicar cómo se dieron esta clase de regulaciones en casos precisos, en un primer momento se abordará la producción de folletos peruanos, donde se demostrarán los valores esenciales que propició el régimen benavidista. Después, se estudiará la implementación de la Radio Nacional del Perú como canal oficial de divulgación de contenido cultural, donde se pondrá énfasis en el género criollo. En tercer lugar, analizar la implementación de instituciones públicas mexicanas, encargadas de controlar la información y desplegar la axiología oficialista; particularmente los casos del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), que también tuvo injerencia en la radio, y de la Productora e Importadora de Papel, S.A. (PIPSA), ligada a la prensa.

2.1 Folletos e impresos del Estado peruano

Desde su ascenso al poder, en 1933, el general Benavides enunció los principales lineamientos discursivos que reproduciría durante su mandato. El lema positivista “Paz, orden y progreso” definió bien la primera intención gubernamental en lograr la estabilidad y recuperación sociopolítica. Sin embargo, con el paso del tiempo, nociones *nacionalistas* comenzaron a cobrar más fuerza en las parábolas estatales. Al parecer de Candela Jiménez, la nacionalidad era entendida “como el conjunto de características inherentes a la población que no debían verse influenciadas por ideas o actores foráneos”, y que, en esa misma línea, la identidad peruana se robustecería al “consolidar un nacionalismo amante de la paz, orden y progreso.”¹

A nuestro entendimiento, Benavides era consciente de requerir ganarse a las masas populares para que su gestión gozara de estabilidad, pero no se inclinó por reformar las instituciones mediáticas o culturales, las cuales podrían haber apoyado su propósito. Es decir, no abrió instituciones de gran formato destinadas, exclusivamente, a las comunicaciones, publicidad

¹ Emilio Candela, *Peruanidad y emoción social: el carácter populista del gobierno de Óscar Benavides (1933-1939)*, Perú, Instituto Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica de Perú, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2021, pp. 102- 103.

o propaganda (cuestión en boga, como veremos con el caso mexicano). No obstante, hechos como la apertura de Ministerio de Educación, denotan una clara comprensión de reforzar los aparatos ideológicos del Estado. En sintonía con ello, y a pesar de estas ausencias, al interior de los ministerios y organismos ya existentes comenzaron a darse algunas campañas publicitarias o se manejaron labores de imprenta.

Uno de los casos más evidentes resulta la publicación de folletos. Estos impresos consistían en material de carácter informativo o propagandístico sobre un tema concreto. Aunque figuraban tener formato de libro, en realidad la narrativa era mínima (priorizando datos estadísticos, frases publicitarias o imágenes), la cantidad de páginas era menor y la calidad de impresión de media a baja. Sin duda, las ventajas mostradas por los fascículos fueron su bajo costo de producción, la simpleza para su lectura, así como su fácil distribución.

Hacia el final de la administración, el gobierno de Benavides distribuyó varios folletos. Este acto no fue centralizado, sino que, como se ha referido, cada gabinete hizo lo propio acorde a sus necesidades o funciones. El Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, por medio de la Dirección de Previsión Social, publicó: *Acción social del Estado en el Perú* (1938) y *Protección al niño* (s.f.). El Ministerio de Guerra, vía la Dirección de Prensa y propaganda militar, editó: *Momentos culturales*, Tomo I (1938); *Momentos patrióticos*, Tomo I (1940, segunda edición); *Momento patriótico*, Tomo II (1940, segunda edición); y *Momentos patrióticos*, Tercera parte (1938). Mientras el Ministerio de Gobierno y Policía, bajo la Dirección de Publicidad, realizó *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo* (s.f.).² Además, según lo publicitado en los mismos cuadernillos, el Ministerio de Guerra había editado *Conferencias nacionalistas* y *Efemérides Nacionales*, ambas en 1937; y para 1940 mantenía en impresión el *A.B.C. Nacionalista*.³

² BNP. Fondo Antiguo. Es importante resaltar que los años y ediciones señalados corresponden, únicamente, al material consultado en la Biblioteca Nacional del Perú (BNP). Sin embargo, como es viable deducir, las primeras ediciones de la colección *Momentos patrióticos* debieron ser en 1938. Igualmente, al revisar el contenido de *Protección al niño* y *La verdad sobre el APRA*, aun sin una fecha visible, es evidente que fueron publicados en esta época por sus referentes sociohistóricos.

³ BNP. Fondo Antiguo, *Momentos culturales*, 1938, tapa posterior de la obra.

El origen sobre dichas áreas de propaganda es, a nuestro juicio, desconocido. No es claro si surgieron con Benavides o con alguno de sus antecesores. Tampoco se conocen los lineamientos burocráticos, ni las lógicas internas de operatividad. No obstante, los nombres de las sub-dependencias de *prensa y propaganda* o de *publicidad* indican el objetivo mismo de su existencia. Empero, ¿cuál era el objetivo de generar y distribuir folletos ministeriales? Desde nuestro análisis, todos los fascículos mencionados cubrían tres objetivos esenciales: una función educativa hacia jóvenes y clases populares; dar cuenta de los logros del régimen; y promover la idea de nación.

Lo primero, la función pedagógica de los textos. Como se explica en *Momentos culturales* y en la serie de *Momentos patrióticos*, lo recopilado en dichos facsímiles eran, en realidad, guiones usados en programas educativos radiales o lecciones leídas —por militares— a auditorios estudiantiles-juveniles sin acceso a la radiofonía.⁴ Su fin era hacer una propagación de civismo acorde a las *buenas costumbres*. Como se lee en uno de ellos, su cometido era preparar a las nuevas generaciones “conduciéndoos por caminos llanos, amplios y morales, como son el amor a la Patria; la veneración por los héroes y las glorias nacionales; la integridad de nuestro territorio y de la soberanía nacional; así como el cariño a los padres y conciudadanos, la fé [sic.] en los principios religiosos y la práctica de las virtudes cívicas.”⁵

Respecto a los resultados del régimen, éstos se perciben mejor en *Acción social del Estado en el Perú y Protección al niño*, donde se procuró el despliegue de cifras positivas: crecimiento económico y demográfico, disminución del desempleo, aumento del presupuesto público, disminución de la mortandad infantil, etc. Igualmente, se daban explicaciones de los nuevos proyectos sociales: hospitales, restaurantes populares, desayunos en escuelas,

⁴ BNP. Fondo Antiguo. *Momentos culturales*, Tomo I, Ministerio de Guerra, Dirección de Prensa y propaganda militar, 1938, p. 1. *Momentos patrióticos*, Tomo I (2da. Edición), Ministerio de Guerra, Servicios de Prensa, Propaganda y publicaciones militares, 1940, “Palabras del Coronel Enrique V. Pérez Alvarado, Director de Prensa y Propaganda militar”. *Momentos patrióticos*, Tercera parte, Ministerio de Guerra, Dirección de Prensa y propaganda militar, 1938, índice.

⁵ BNP. Fondo Antiguo. *Momentos patrióticos*, Tomo I (2da. Edición), Ministerio de Guerra, Servicios de Prensa, Propaganda y publicaciones militares, 1940, “Palabras del Coronel Enrique V. Pérez Alvarado, Director de Prensa y Propaganda militar”.

estancias maternas o la legislación del seguro popular. En algunas ocasiones se acompañaban de fotografías o gráficos, cuyas figuras centrales eran el pueblo y Benavides.⁶



Imagen 1.1. Portada de la segunda edición de *Momento patriótico* (Tomo II). BNP. Fondo Antiguo, 1940.

Lo tercero, la promoción nacionalista, es clara en todos los impresos. Ya sea en frases concretas, como: “La política social del Perú se basa en la conservación, el estímulo y la dedicación de las fuerzas nacionales a las soluciones particulares de cada uno de los

⁶ BNP. Fondo Antiguo, *Acción social del Estado en el Perú*, Lima, Dirección de Previsión Social, Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, 1938. BNP. Fondo Antiguo, *Protección al niño*, Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, s./f.

problemas peruanos.”⁷ O porque la idea de la nación también se respaldaba con datos concretos, a fin de dibujar una noción específica del Perú. Por ejemplo, en *Momentos culturales* se dieron referencias geográficas y arqueológicas de diversas provincias: Callao, Amazonas, Ayacucho, Apurímac o Ancash. Pero, además de los mapas y registros sociales, en los otros folletos se hacían disertaciones de *la conciencia, el orgullo patrio, la fraternidad o el honor*. Estas últimas ideas eran totalmente subjetivas, clamando la exaltación de símbolos patrios y valores predilectos del gobierno. Allí encontramos locuciones como: “Se católico como buen peruano; trabaja porque eres peruano; estudia porque eres peruano; sólo así engrandecerás a la patria. Son los verdaderos patriotas, los idealistas, quienes salvarán al Perú.”⁸ Merece la atención resaltar que, si bien las exacerbaciones morales podrían parecer superficiales o apolíticas, en realidad hacían referencia directa a las antítesis del Estado. Ya sea al aprismo, cuyo lema principal era “Solo el APRA salvará al Perú.” O porque la idea de *soluciones peruanas* implicó un rechazo a las doctrinas del comunismo o del fascismo, consideradas tendencias políticas extranjeras. Sobre ello se profundizará en breve.

Otro folleto estatal fue *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo* del Ministerio de Gobierno y Policía. Éste llama la atención por entrar en confrontación directa con el Partido Aprista Peruano (PAP), porque, a diferencia de los impresos anteriores, donde las campañas de desprestigio eran sutiles y desde insinuaciones, aquí se dieron juicios de valor directos. Cuestión visible en frases como: “La captura del poder como suprema ambición, la demagogia, la violencia como procedimiento, son las características del APRA que la identifican como una organización de tipo totalitario y por consiguiente reñida con la democracia peruana.”⁹

A nuestro juicio, esta clase de propaganda sólo pudo darse porque los materiales apristas alcanzaban notoriedad y buena circulación en espacios clave, como la Conferencia

⁷ BNP. Fondo Antiguo, *Momentos culturales*, 1938, p. 4.

⁸ BNP. Fondo Antiguo, *Momentos patrióticos*, Tercera parte, 1938, “Lección n° 33”, p. 4.

⁹ BNP. Fondo Antiguo, *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo*, Lima, Ministerio de Gobierno y Policía. Dirección de Publicidad, s.f.

Panamericana, tal como se verá más adelante. Aunado a ello, *La verdad sobre el APRA*¹⁰ tiene rasgos no presentes en otros impresos oficiales. Su contenido buscó desprestigiar a la oposición, no exaltar al gobierno. Más que una plataforma ideológica o un programa político contra el APRA, se trató de un sumario de frases apristas (usadas en prensa por el PAP y sus líderes), recuperadas por la policía y reinterpretadas para marcar la incongruencia del aprismo, así como su supuesto carácter comunista. Lo último es relevante, pues el comunismo contaba con menos aprobación popular y esto permitía al gobierno, por ley, impedir la validación del PAP en los comicios. En ese aspecto, el folleto presenta la contraparte del discurso oficial, señalando un *enemigo* a vencer.

Por otra parte, el gobierno no fue el único productor de folletos de amplia difusión. Existieron también casos de impresos de oposición y civiles. Del primer tipo, el caso más ejemplar es *Informe acerca de la realidad peruana*, editado en formato bilingüe español-inglés, por la Secretaría de Prensa y Propaganda del PAP. Circuló en el marco de la VII Conferencia Panamericana, celebrada en Lima durante 1938. Su objetivo era narrar la “realidad de la situación política en el Perú y algunas autorizadas opiniones extranjeras sobre nuestro partido, tan calumniado por el señor Benavides y sus representantes diplomáticos.” Además de poner en contexto la historia y relevancia del APRA, hacían énfasis en la persecución vivida por su líder y sus militantes. Pero igual impulsaban un discurso divergente al señalar fraude en las elecciones de 1936, al inquirir la influencia del fascismo italiano en el Perú, al representar a Benavides con carácter autoritario o tiránico, y al referirse a su mandato como una dictadura o un gobierno “sostenido por las bayonetas.”¹¹ Con ello, es viable que los impresos estatales contra el APRA se editaron para hacer frente a esta clase de opiniones, en reafirmación de la *batalla por las ideas* en una versión materializada.¹²

¹⁰ BNP. Fondo Antiguo, *La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo*, Lima, Ministerio de Gobierno y Policía. Dirección de Publicidad, s.f. Aunque no cuenta con fecha de edición, el último año referido en su contenido es 1936, por ello, se logra suponer, salió a la luz entre 1936 y 1938.

¹¹ BNP, Fondo Antiguo, *Informe acerca de la realidad peruana*, Secretaría de Prensa y Propaganda del Partido Aprista Peruano, 1938.

¹² Ver: Geneviève Dorais, *Journey to Indo-América: APRA and the Transnational Politics of Exile, Persecution, and Solidarity, 1918–1945*, Cambridge University Press, 2021, pp. 165- 166.

Como último caso, fueron algunos ciudadanos quienes hicieron apologías al benavidismo en cuadernillos. Así sucedió en *El Gobierno del General Benavides*, escrito por Carlos Bahamonde Polo en 1938. En sus hojas se enuncian: las virtudes de Benavides como mandatario, a quien llama “soldado al servicio de la Patria”; los logros del gabinete y los resultados alcanzados en la educación, en la policía, en materia de hacienda y moneda, entre otros. A manera ejemplar, para mostrar la estampa de una retórica pro-oficialista, se puede usar la frase: “El patriótico Gobierno que rige actualmente los destinos de la Nación, ha coronado su grande obra de ‘bien social’ con la dación de la Ley del Seguro Social, la que significa una nueva conquista alcanzada por el trabajador. Ella habla, elocuentemente, del entusiasmo, de la alta preocupación del general Benavides en pro de las clases proletarias.”¹³

Si bien, el régimen no promovió este impreso, es evidente que la circulación de esos materiales obedeció a validar las posturas del Estado. Y, aunque el autor se presentaba a sí mismo como “modesto ciudadano”, esta clase de discursos debieron representar la opinión de un sector limeño, letrado y privilegiado cercano a la intendencia.

Al uso de folletos se podría añadir la circulación de revistas editadas por el gobierno, como *La Voz del Obrero* (1936-1938) o *El Empleado* (1936-1937). Ambas dirigidas a las clases trabajadoras, como indican los nombres, la primera a los obreros y la segunda a empleados burocráticos y empresariales. Editadas en la capital, también fueron tribunas para la divulgación de las tesis estatales; sobre todo cuando daban cuenta de los avances administrativos a favor de dichos grupos o bien, transcribían las arengas por Benavides.¹⁴ No fue posible consultar dichas revistas en archivos o hemerotecas, por lo cual es imposible profundizar en sus contenidos. Sin embargo, a partir de lo expuesto por Candela, tampoco queda duda de su oficialismo, pues algunos de sus textos denotan frases –dirigidas al presidente— como: “Es, en suma, fiel expresión del beneplácito con que la peruanidad

¹³ BNP. Fondo Antiguo, Carlos Bahamonde Polo, *El Gobierno del General Benavides*, Lima, 1938, p. 23.

¹⁴ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 105, p. 152, p. 167.

especta el cumplimiento de vuestro programa gubernativo, halagadora promesa de una era de paz, bienestar y trabajo.”¹⁵

En otro ejemplo de *La Voz del Obrero* se lee:

Estos cuatro años de gobierno constituyen también una lección para los otros pueblos americanos. Muestran como, sin luchas ni beligerancia entre las clases, es posible realizar el bien del trabajador. [...] Crea, además, una nueva orientación política. Por primera vez, el Jefe de un Estado deja de ser el representante de una clase privilegiada, y se constituye, de hecho, en benefactor del pueblo.¹⁶

Dicho artículo interpeló a las propuestas insurgentes del PAP y, desde nuestro análisis, a la Revolución Mexicana, apelando a medios de cambio no radicales, ni de izquierda. Asimismo, se ven los elementos benavidistas tradicionales sobre la exaltación de la nación, el tono paternalista del ejecutivo y la reforma sociopolítica del momento.

En ese sentido, el despliegue del discurso benavidista tuvo cuatro pilares fundamentales: 1) el *progreso del país* y el rol que jugaban las clases trabajadoras en ello. 2) La presentación de los *enemigos de la nación*, representados como los grupos sectarios o partidos ideologizados que atentaban contra el Estado y su institucionalidad, dígase el PAP, pero también el Partido Comunista Peruano (PCP) o el Partido Unión Revolucionaria (PUR). 3) La supuesta neutralidad de la figura presidencial, donde se destacaba que Benavides no pertenecía a ninguna agrupación o partido, sino que era un *soldado al servicio de la nación* o un *padre* para la nación. 4) La idea de que *los problemas peruanos requerían soluciones peruanas* sin apelar a doctrinas ajenas a la realidad del país; es decir, rechazando al

¹⁵ “Caracteres de apoteosis revisité el homenaje del trabajador al Presidente de la República”, *La Voz del Obrero*, 1 enero de 1937, tomado de E. Candela, *Peruanidad...*, p. 152.

¹⁶ “Dos fechas memorables: 30 abril-01 mayo”, *La Voz del Obrero*, n° 16, 1937, tomado de E. Candela, *Peruanidad...*, p. 167.

comunismo, socialismo o fascismo, advertidas como corrientes de pensamiento *importadas*.¹⁷

Las propagandas impresas representan un punto medular para comprender la axiología benavidista y sus componentes. Como tal, su planeación, ejecución y distribución se desconocen, pero quedan claras, gracias al análisis de sus contenidos, cuáles eran los objetivos ahí publicitados; siendo claves los ideales nacionalistas. También, gracias a la presencia de los apristas, se confirma que los folletines ministeriales consistieron en herramientas censoras, en el sentido de ser creadoras de discursos, usados no sólo para reforzar la ideología oficial, sino para eliminar la prensa y publicidad opositora a Benavides.

Sin embargo, no fueron los únicos medios oficiales para crear contenidos. En esos años se abrió otro canal, la radio, donde el Estado también se propuso divulgar sus argumentos ideológicos y administrativos. Las plataformas radiofónicas representan otro tipo de propagación político-intelectual, la cual se analizará en la siguiente sección. Allí se articularon proyectos culturales más *modernos*, pues los folletos y revistas eran tradicionales en sus orígenes, formatos, públicos e inclusive, como se intuye de las citas textuales, del uso de la lengua española. Empero, no se debe olvidar lo señalado anteriormente, los folletos guardaron estrecha relación con la radio, pues también eran reproducidos por esa vía.

2.2 Radiodifusión y la *Radio Nacional del Perú*

El caso más emblemático en la *censura creadora* con Benavides fue la apertura de una estación radiofónica. Para la década de los treinta, la radio resultaba el medio de comunicación más novedoso. Sus rasgos esenciales le hacían atractivo a políticos y empresarios, cuando proporcionaba mayor cercanía con variados y amplios sectores de la población,¹⁸ como obreros, campesinos y analfabetas (aunque ciertamente también le limitada a hispanohablantes).

¹⁷ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 104.

¹⁸ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 103.

Fue desde 1925, bajo el gobierno de Leguía, cuando se intentó forjar la primera radiodifusora del país con la Compañía Peruana de Broadcasting, cuya estación transmisora llevaba originalmente la cifra radioeléctrica OAB, definitivamente, en OAX. Con ello se pretendió construir un proyecto cultural nacional, educando a “la población para solidificar un modelo identitario de nación sobre la base de una *peruanidad*.”¹⁹

A pesar de esta primera intención, la OAX no tuvo mayor éxito. Por una parte, terminó por ser un espacio privado y de índole comercial. Después enfrentó complicaciones técnicas, como la geografía andina, que dificultaba la transmisión de ondas de gran alcance, motivo por el cual los primeros programas sólo eran radiados en la zona de Lima.²⁰ Finalmente, bajo el aura caótica del mandato de Sánchez Cerro la estación se mantuvo, aunque con altibajos. Se dieron algunos intentos –de mediano éxito– para reapropiarse del espacio, como la emisión del Reglamento General de Radio en 1932, la suspensión de licencias comerciales (para clausurar las nacientes estaciones apristas) o poner la administración de la OAX en manos del Ministerio de Gobierno.²¹

Con el arribo del general Benavides, el uso gubernamental de la radio aumentó. El nuevo mandatario siguió usando la radio para “dirigirse al país en la coyuntura política.”²² Sin embargo, Benavides comprendió pronto la necesidad de elevar las radiocomunicaciones, buscando un espacio que le permitiera cubrir sus propósitos: comunicación directa hacia la ciudadanía y facilidad para hacer propaganda –comercial, industrial, cultural y artística– de su gestión.²³ En resonancia, la radio resulta el espacio idóneo para estudiar los niveles operativos de la censura peruana, donde cabe preguntarse ¿cómo se implementó la censura en medios culturales?, ¿cuáles eran los fines perseguidos por el Estado al intervenir la radiofonía?

¹⁹ Juan Chumpitaz, “Las voces del aire: la radio y la construcción de un nuevo espacio de negociación en el Perú (1925- 1930)”, *Desde el sur*, vol. 10, n° 1, 2018, p. 126.

²⁰ J. Chumpitaz, “Las voces...”, p. 127

²¹ Emilio Bustamante, *La radio en el Perú*, Lima, Universidad de Lima, 2012, pp. 79-82.

²² E. Bustamante, *La radio...*, p. 93.

²³ E. Bustamante, *La radio...*, pp. 144- 145.

En enero de 1937 se inauguró el primer radiotransmisor público propiedad del Estado, llamado Radio Nacional del Perú. Cuyo empleo político “se intensificó en ese lapso, acentuándose, asimismo, un sesgo nacionalista en los mensajes y programación.”²⁴ En sus transmisiones se presentaron toda clase de formatos e informaciones. Desde discursos presidenciales, charlas educativas, programas obreros o militares, concursos, programas infantiles, radioteatro, conciertos y noticias *frívolas*. En ese sentido, la Radio Nacional cubrió con el deber central de fomentar la acción cultural y de propaganda del Estado.²⁵

A la par de la Radio Nacional, se implementaron medidas restrictivas a toda la radiofonía, destacando tres técnicas de control. La primera fue la implementación de un nuevo *Reglamento general de Radio comunicaciones* durante 1937. En él se establecieron varias regulaciones técnicas (frecuencias, potencia, etc.), lineamientos administrativos (uso de licencias, multas, la obligación de llevar un registro diario de actividades, compartir los listados de trabajadores, etc.) y medidas prohibitivas (sobre los usos o contenidos de la programación). Respecto al último punto, nos interesan las reglas puestas con tal de ejercer vigilancia o limitación ideológica. Por ejemplo, en el artículo 12 se dispuso: “Todas las estaciones autorizadas podrán ser inspeccionadas en cualquier momento por el personal designado por la Jefatura General del Radio y en caso de comprobarse alguna irregularidad, se dictarán las medidas correspondientes.”²⁶ Pero más contundente resultó el artículo 16:

Queda terminantemente prohibido la transmisión de conferencias y disertaciones de carácter político, salvo en los casos en que medie orden expresa de la Dirección de Gobierno; noticias alarmantes o falsas y aquellas que afectan las buenas relaciones internacionales mantenidas por la Nación; así como también todas aquellas que sean contrarias a la moral y las que tiendan a la alteración del orden público.²⁷

²⁴ E. Bustamante, *La radio...*, p. 142.

²⁵ E. Bustamante, *La radio...*, p. 147.

²⁶ AHML, *Boletín Municipal*, Año XXXVII, Núm. 1389, 15 julio 1937, pp. 2835- 2836.

²⁷ AHML, *Boletín Municipal*, Año XXXVII, Núm. 1389, 15 julio 1937, p. 2838.

A éstos se añadían otros lineamientos, como vetos a las transmisiones en lenguaje extranjero o clave; que las licencias culturales (conferencias, lecciones o propaganda educativa) eran exclusivas para universidades, escuelas o institutos autorizados por los Ministerios públicos; o la disposición de quince minutos para servicio informativo gubernamental en la hora que fuese indicada.²⁸

El *Reglamento general de Radio comunicaciones* se presentaba como una cuestión legal y más burocrática que censora. Pero las limitantes en materia cultural o las prohibiciones contra la *moral* y el *orden público* nos parecen pensadas como medios de censura. Particularmente, porque el estatuto nunca estableció qué se entendía por defensa del orden o la moralidad, quedando a juicio de los mismos ministros, burócratas o policías. Es decir, de personajes no especializados como censores. Si ello no fuese suficiente, la siguiente herramienta de control podrá reforzar la teoría.

Otra estrategia interventora corrió a cargo del Ministerio del Interior (también conocido como Ministerio de Gobierno), donde se revisaban contenidos y se aplicaban mordazas. Por una parte, los funcionarios de las radios eran obligados a presentar, ante el propio Ministerio, su programación diaria; llevando consigo todo lo que se pretendiese emitir al aire: libretos de radioteatro, canciones, contenidos informativos o publicitarios. Sin la aprobación, no podía ser difundidos.²⁹ Por supuesto, la dependencia pública no se presentaba como órgano censor, ni aceptaba ejercer la censura, sino decía hacer una revisión de datos para garantizar la calidad de las transmisiones. Aun sin conocer los parámetros usados en el Ministerio del Interior —o tal vez en las compañías radiofónicas— sobre cómo se inspeccionaban los guiones o cómo se evaluaban los contenidos en sí, resulta obvio que los agentes de gobierno fungieron como censores políticos. Pues era sabido que se trataba de una oficina “que ejercía la censura con el disfraz de control.”³⁰

²⁸ AHML, *Boletín Municipal*, Año XXXVII, Núm. 1389, 15 julio 1937, pp. 2838- 2840.

²⁹ Gonzalo Toledo, *Déjame que te cuente... Selección de Crónicas Costumbristas*, Tomo II, 1992, p. 31. E. Bustamante, *La radio...*, p. 151.

³⁰ G. Toledo, *Déjame que...*, Tomo II, p. 31.

Además de dichos exámenes, como tercera vía, otros agentes del Ministerio del Interior, de formación judicial, vigilaban de cerca las transmisiones. El caso que mejor enuncia los niveles de intervención policial sucedió en 1936, año electoral (antes del nuevo *Reglamento general de Radio comunicaciones*). Como parte de su campaña para presidente, el candidato opositor Antonio Eguiguren, ex alcalde de Lima,³¹ contrató una hora en el programa *La Revista Oral* de radio DUSA, entonces el programa informativo de mayor relieve.³² En él, buscó propalar un manifiesto que terminó leyendo el locutor César Miró “con su excelente timbre de siempre y la entonación política que el contenido requiere.”³³ Cabe señalar que Miró fue poeta, narrador, cronista, cantante y compositor peruano, se había iniciado en los medios dentro de la revista *Amauta*, de Mariátegui, y fue una destacada presencia en la radio, tanto a nivel informativo, como artístico.³⁴ La emisión conjunta con Eguiguren transcurrió sin problema, pero, por la tarde, Miró notó la presencia de un policía afuera de las oficinas del periódico donde trabajaba. Al otro día, se presentó un inspector en el edificio de DUSA, diciendo que el Prefecto de Lima deseaba hablar con el conductor. Tras inquirir que sería arrestado, Miró huyó por el techo. A causa de sus buenas conexiones personales (su padre era militar), logró contactarse directamente con Benavides. El magistrado le ofreció garantías para no ir preso, pero “el programa sabe Dios qué cosas podrá decir más tarde respecto a cualquier asunto”, así que *La Revista Oral* fue suspendida.³⁵

Los testimonios de los locutores y productores demuestran que los reglamentos legales se aplicaban, pero iban más allá de cuestiones administrativas. También mostraban como éstos se cumplían a la par de gestos violentos. Pues algunos empleados de la dirección General de Gobierno solían presentarse en las estaciones de radio, exigiendo explicaciones de

³¹ Cabe señalar que Eguiguren había sufrido la censura anteriormente, pues su diario *Ahora*, se mantenía clausurado por motivos políticos desde el 14 de agosto de 1934. Ver: Manuel E. Cobas Corrales, “Las elecciones de 1936 y su anulación”, *Revista de Sociología*, n° 26, 2018, p. 279.

³² E. Bustamante, *La radio...*, p. 123.

³³ Alonso Alegría, *OAX. Crónica de la radio en el Perú (1925-1980)*, Lima, Radioprogramas, 1988, p. 58.

³⁴ E. Bustamante, *La radio...*, p. 123.

³⁵ A. Alegría, *OAX...* pp. 58- 59.

comentarios hechos al aire y amedrentando al personal con armas.³⁶ Así como se intentó encarcelar a Miró sin previo proceso legal.

Estos tres tipos de censuras en radio indican limitaciones políticas, más que producciones culturales. Pero debemos recordar que los espacios artísticos, informativos e intelectuales se encontraban en disputa. La implementación de la Radio Nacional posiblemente nació para centralizar e intervenir la opinión pública, a fin de limitar los avances del PAP. Pues el aprismo contaba, desde 1936, con su propia frecuencia radial, llamada Radio Indoamérica. La cual, a pesar de ser una emisora móvil y clandestina, logró sostenerse por varios meses.³⁷

Desde su comienzo, el gobierno decidió clausurar Radio Indoamérica, porque no tenía licencias y rompía todas las normativas sobre las temáticas aceptadas vía radiocomunicaciones. Así, en agosto de 1936, la Sección de Orden Político, de la Policía de Lima, detuvo a los hermanos Fernando y Ricardo Braschi Porcari, por tener conocimiento que, en compañía de su hermano Carlos (aún libre), hacían “audiciones clandestinas que por Radio transmite periódicamente el partido aprista.”³⁸ En noviembre de ese mismo año, Carlos Braschi Porcari fue detenido por las autoridades, identificado como militante del PAP y “constructor de radios y técnico electricista”³⁹, por lo que, sin su principal sostén técnico, las emisiones de Indoamérica finalizaron, aunque el APRA continuó su presencia con Radio Incahuasi.⁴⁰ Dos meses después del último arresto de los hermanos Braschi Porcari, abrió la radio estatal, lo cual no parece una coincidencia, sino una necesidad política del gobierno. Como había pasado con otros proyectos apristas, como los restaurantes populares o los dispensarios médicos, el Estado censuraba a su rival al cooptar sus programas sociales o de conexión con las masas, transformándolos en proyectos oficialistas.

³⁶ A. Alegría, *OAX...* p. 60.

³⁷ E. Bustamante, *La radio...*, pp. 101-102.

³⁸ AGN. Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. 13 de agosto de 1936.

³⁹ E. Bustamante, *La radio...*, p. 102.

⁴⁰ Manuel E. Cobas Corrales, “Las elecciones de 1936 y su anulación”, *Revista de Sociología*, n° 26, 2018, p. 279. BNP, Fondo Antiguo, *Informe acerca de la realidad peruana*, Secretaría de Prensa y Propaganda del Partido Aprista Peruano, 1938, p. 41.

No obstante, aun con dichas maniobras legales, las intervenciones estatales no podían ser tan obvias o totales, en el sentido de la imposibilidad de clausurar todas las estaciones y programas de radio (aunado al alto costo político y económico). Para ello se dieron otras técnicas de control, *positivas*, como la validación de los logros gubernamentales o el despliegue de publicidad cultural oficial. Vale la pena señalar que también hubo otras leyes pensadas para limitar la injerencia política en la vida pública y complementar el reglamento de radio, pero de ellas se hablará en el quinto capítulo.

Por ejemplo, las premiaciones fueron una de las estrategias gubernamentales para revalidar a la Radio Nacional del Perú, incentivar el *buen comportamiento* y recompensar las lealtades en los programas de radio. En julio de 1937, con motivo de las fiestas patrias, el gobierno de Lima decidió laurear a figuras artísticas, destacadas por su calidad y aporte a la cultura nacional. Como parte de los galardonados, se otorgó un Pergamino a la Radio Nacional del Perú “por la perfección de sus instalaciones y su intensa labor cultural y nacionalista” y una mención de honor a Rosa Hernando, directora artística de la OAX, “por su labor en pro de la difusión del radio en el Perú.”⁴¹ Si bien, estos gestos parecen menores, al parecer de Gabriela De Lima: “Premiar y controlar forman parte de un mismo sistema [...] la sanción, pues, funciona como un sistema doble de gratificación-sanción y tiene como objetivo reducir las desviaciones, normalizando a sus miembros, sus mentes o sus producciones.”⁴² Por lo que se podría corroborar que esta clase de galardones otorgaban validez pública al actuar del Estado, mientras impulsaban, cotidianamente, sus postulados culturales por vías sistematizadas, como se verá a continuación.

La circulación de la publicidad oficial en la radio se dio en varias maneras. Dos tipos nos parecen emblemáticos, el radioteatro y la música criolla. Del primero no se logró encontrar

⁴¹ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. Julio de 1937. En la lista de premiados también aparecen otras personas. Se dieron Medallas de Oro para: el actor peruano Luis Córdova “por su destacada y brillante carrera artística”; la actriz peruana Olvido Leguía “por su brillante y destacada carrera artística”; a Fabio Camacho por su obra gráfica de la ciudad “Aspectos de Lima”; a Benjamín Romero por su labor periodística de 20 años en *El Comercio*. Y Medallas de Plata, a Eduardo Eckardt Pastor por su labor como autor teatral.

⁴² Gabriela De Lima, *De la pluma como oficio a la pluma oficial: Estado y literatura durante los nuevos estados de Getúlio Vargas y Francisco Franco (1936-1945)*, Tesis de Doctorado (Historia), Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 50

ningún registro en los archivos históricos, pero las fuentes secundarias permiten comprobar su existencia y relevancia en el contexto peruano de la época. Este género, el cual consistía transmitir obras de teatro por la vía radiofónica, comenzó a circular en el Perú desde 1935. Cuando, Radio Goicochea transmitió la comedia *La verdad en los ojos*, de Pedro E. Picó, seguida de *Bendito seas* de Alberto Nervión y *Con las Alas Rotas* de Emilio Berisso, con actuaciones de Camila Sánchez, Julia Serrano, Rosa Armida, Alfredo Hernández, Alberto Ego Aguirre y Lucho Muñoz. Esa misma estación representó, en 1938, las obras adaptadas *El derecho de amar* y *Canillita*, escritas por Eduardo Sierralta e inspiradas en canciones de Felipe Pinglo (tema de relevancia del cual se profundizará en páginas entrantes). Luego, durante 1937 y 1938, Radio Lima (también una estación privada) dramatizó episodios históricos con Fernando Travesí y sus hijas Gloria, Angelita y Elvira. En 1939 esa misma emisora escenificó canciones y en 1942 presentó la radionovela *La Perricholi* de Juan Colich, a cargo del conjunto Evocaciones, dirigido por Mecha Cabot.⁴³

Entonces, cuando Radio Nacional abrió, el radioteatro no era algo nuevo, sino un género reincorporado a su programación oficial. Incluso desde 1935 su antecesora había hecho algunas representaciones radio teatrales con la compañía de Revistas, Comedias y Zarzuelas de Pepe Muñoz, donde habían presentado *Primavera en otoño* de Gregorio Martínez Sierra, *Pigmalión* de Bernard Shaw o *El dúo de la africana* de Manuel Fernández Caballero.⁴⁴ Ya siendo la OAX, entre 1938 y 1939, se emitieron las adaptaciones especiales para radio de Julio Verne, hechas por el escritor Juan Malbourg o las obras originales *30 minutos de historia* y *Esto sucedió ayer* de Jorge Rivarola. En ellas actuaban Pedro Ureta, Juan Ureta y Rosa Elvira Figueroa, quien también oficiaba de directora artística. Y para 1940, Radio Nacional emitió radioteatros con una orientación educativa, bajo los libretos originales de Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro y Emilio Champion.⁴⁵

⁴³ Emilio Bustamante, “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”, *Contratexto*, n° 13, 2005, pp. 217-218. E. Bustamante, *La radio...*, pp. 115- 116, p. 169.

⁴⁴ E. Bustamante, *La radio...*, p. 116.

⁴⁵ E. Bustamante, “Los primeros...”, p. 218.

Las obras elegidas para radioteatro demuestran una clara preferencia por lo clásico y europeo, particularmente el teatro hispano; basadas en historias de amor y familia, con referencias musicales. Lo cual manifiesta un uso más tradicional del arte, tanto en su contenido como en su función de entretenimiento. A estas exposiciones se sumaron otros programas, como los infantiles, de poesías o deportivos, de los cuales no se cuenta con mayores referentes. Igualmente, en las propagaciones culturales del gobierno se procuró el uso de la música, mayormente al género criollo. Todos ellos destinados, exclusivamente, a entretener a la población.

2.2.1 Censura y uso de la canción criolla

La llamada canción criolla pertenece al género de música popular limeña. Surgida a finales del siglo XIX, fue resultado de la mezcla de varios estilos sonoros, tales como vales, polcas y jotas españolas, en conjunto lírico con la poesía modernista y romanticista.⁴⁶ Su aparición se explica como una reapropiación subalterna de las prácticas musicales de élite, cuando el vals había sido un fenómeno exclusivo de las clases altas peruanas en el periodo decimonónico. Comenzando a ser adaptada por sectores populares a partir de la convivencia entre ambos grupos en recintos como teatros, cafés o paseos.⁴⁷

Las canciones tuvieron como autores a artesanos y obreros, quienes comenzaron la propagación de su música en barrios, jaranas (fandangos), vecindades o sindicatos. Con ella lograban exponer sus valores y vivencias urbanas, como la pobreza y la marginalidad, pero también los embates de la modernidad y la melancolía frente al cambio. Además, en ciertos casos, tuvo un estilo de protesta usado por anarquistas.⁴⁸

⁴⁶ Emilio Bustamante, “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)”, *Contratexto*, n° 15, 2007, p. 165, p. 174.

⁴⁷ Fred Rohner, “Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo” en Raúl ROMERO (ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 73.

⁴⁸ E. Bustamante, “Apropiaciones...” pp. 169- 174.

Los expertos han calificado que el progreso de la canción criolla se divide en tres etapas: La Guardia vieja (finales 1800 a 1920), Los años veinte (1920- 1926) y La generación de Pinglo (1926- 1950). Siendo ésta última la más representativa por su consolidación como estilo y su difusión en medios de comunicación masiva, como revistas y radio. Cabe señalar que el nombre dado a la tercera fase proviene de Felipe Pinglo, famoso cantautor limeño y máximo expositor del género. Sus canciones resumen bien la esencia de las melodías, pues “habla en ellas del niño y la mujer trabajadores (*El canillita, Pobre obrerita*), el music hall (*El cabaret*), las drogas (*Sueños de opio*), los juegos de azar (*Casino*), la hípica (*José Herrera*), el automóvil (*El volante*), la velocidad (*Amor a 120*), el fútbol (*Alejandro Villanueva*) y de deportes como el béisbol, el básquet, el remo y boxeo (*Callao for ever*).”⁴⁹

Justamente, para la década de los treinta, las canciones de Pinglo eran las más afamadas. Su popularidad empató con el afianzamiento de la industria discográfica y la acción masificadora de la radio.⁵⁰ La entremezcla de estos tres factores derivó en una transformación de la canción criolla, porque la radio acabó con la exclusividad del repertorio oral y el estilo de los barrios, otorgándole, al mismo tiempo, una extensa difusión y un carácter artístico *nacional*. Ello es importante porque hasta los años veinte, el género criollo era visto de forma peyorativa.⁵¹

El gobierno de Benavides tuvo opiniones encontradas sobre el género criollo. Por una parte, era un estilo afamado y bastante demandado en las radiodifusoras privadas. Pero, a la vez, su circulación suscitaba la validación popular sobre algunos temas considerados inapropiados; como la pobreza, la protesta obrera o la migración. En ese tenor, el Estado desarrolló dos posturas de control respecto a las canciones criollas: su censura y su cooptación.

El 12 de septiembre de 1938, el jefe del Cuerpo de Investigaciones de la Policía de Lima citó en sus oficinas a Eduardo Sierralta, sub-gerente y director Artístico de Radio Goycochea. Allí se le notificó “que se abstenga de programar las canciones: ‘La Obrerita’.- ‘El Plebeyo’.- ‘La

⁴⁹ E. Bustamante, “Apropiaciones...” pp. 173.

⁵⁰ F. Rohner, “Una aproximación...”, p. 80

⁵¹ E. Bustamante, “Apropiaciones...” pp. 178- 182.

canción de la Paz’.- ‘El Tango Guerra’, y en general toda canción de letra izquierdista”, ante lo cual Sierralta se “comprometió a acatar esta notificación, bajo responsabilidad.”⁵²

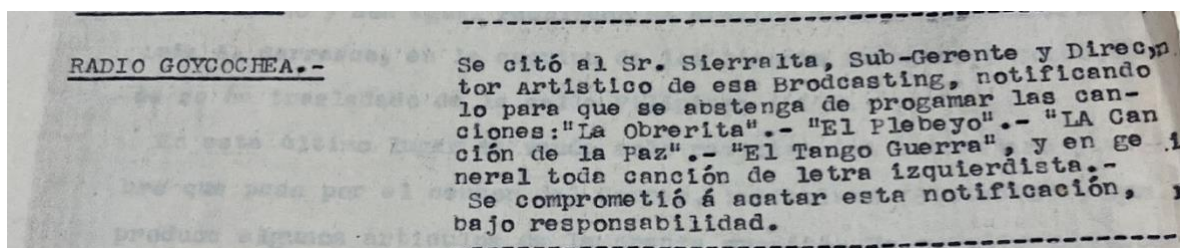


Imagen 2.1. Fragmento del informe policial donde se reporta haber notificado a Eduardo Sierralta para no programar ciertas canciones criollas, en AGN (Perú), Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 5, 12 septiembre 1938.

Dicho informe político concuerda con lo recuperado por Emilio Bustamante, quien afirma que el músico Enrique Pozo Zegarra —entonces integrante del trío de cuerdas de Radio Goicochea— constató que en 1939 el gobierno le prohibió a la empresa emitir varias canciones criollas. Cuando Pozo Zegarra envió a su jefe, Eduardo Sierralta, los temas seleccionados para la programación del día, éste último tachó *El Plebeyo*, explicándole que habían prohibido la emisión de varios vales criollos bajo “amenaza de multa a la emisora y suspensión indefinida a los cantantes que la interpretan.” Según dicho relato, el listado de los temas censurados incluía: *La oración del labriego*, *Mendicidad*, *El canillita*, *El huerto de mi amada*, *Droga divina* (cuyo nombre en realidad era *Sueños de opio*) todos estos de Pinglo, *Fin de bohemio* y *El expósito* de Pedro Espinel, y *El tísico* de Luis Molina.⁵³

Ambas versiones, pese a su diferencia de años y títulos, confirman el rechazo de ciertas melodías por parte del gobierno. Ya sea que el incidente refiera a la misma ocasión o a dos órdenes de censura, no hay duda de las restricciones aplicadas, ni de sus causas. Particularmente, porque la noción de prohibir “letras izquierdistas” alumbra varios rasgos del caso. En palabras de Pozo Zegarra, las autoridades habían vetado los vales por el “supuesto

⁵² AGNP, Perú, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 5, 12 septiembre 1938.

⁵³ E. Bustamante, *La radio...*, p. 150.

carácter subversivo de las letras”, además que habían “atribuido la autoría de *El plebeyo* al líder del Apra, Víctor Raúl Haya de la Torre.”⁵⁴ Por otra parte, Eduardo Sierralta, entonces director artístico de Radio Goicochea, era un exiliado chileno, antiguo dirigente ferroviario anarcosindicalista. En 1957 publicó la novela *El Apra y La Sombra*, sobre la relación del PAP con el espiritismo, donde asentó elogios a Felipe Pinglo y la canción criolla.⁵⁵

Estas múltiples miradas permiten hacer algunas deducciones. Primero, la administración de Benavides sí relacionaba el género criollo con el aprismo, el comunismo o el obrerismo. Ante lo cual se encargaron de censurar ciertas coplas, llenas de posibles alusiones sociopolíticas. Por ejemplo, la letra de *El plebeyo* dice: “Después de laborar llega a su humilde hogar Luis Enrique, el plebeyo, el hijo del pueblo, el hombre que supo amar, y que sufriendo está esa infamante ley, de amar a una aristócrata siendo plebeyo él.” O en el caso de *La obrerita*: “sumergida en sus sueños de pobreza, su casita es su palacio, la máquina es su pasión, y cuando alguien le promete mil grandezas, responde que con su Singer tiene en el banco un millón.” Último caso representativo podría ser la pieza *El canillita*, donde se menciona al diario aprista *La Tribuna*, entonces ilegal. Además, la figura del canillita era vista –tanto por el gobierno como por el PAP— como parte medular en la militancia clandestina del APRA, pues eran quienes, en medio de la persecución, repartían el periódico del partido.⁵⁶ Bajo dichos parámetros, no sorprendería que, efectivamente, la administración benavidista se opusiera a esas canciones por sus temáticas y referencias sociales.

Segunda hipótesis. Tal vez algunos seguidores del aprismo o de la izquierda (como lo pudo ser Sierralta dados su perfil político y conocimiento del APRA; así como Miró en su seguimiento de las tendencias socialistas), sí concebían a las canciones criollas como un medio de propagación de la consciencia de clase. Si no, al menos, lo usaban como canal para hacer alusiones a los valores populares, compartidos por las masas y el PAP o el PCP. Es

⁵⁴ E. Bustamante, *La radio...*, p. 151.

⁵⁵ El prólogo de la novela fue hecho por el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. E. Bustamante, *La radio...*, p. 151.

⁵⁶ AGNP, Perú, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 4 (abril de 1934), y exp. 6 (agosto de 1934). Ver: Martín Bergel, “De canillitas a militantes. Los niños y la circulación de materiales impresos en el proceso de popularización del Partido Aprista Peruano (1930- 1945)” en *Iberoamericana*, vol. 15, n° 60, 2015, pp. 101- 115.

prudente indicar que el APRA tenía su propio repertorio musical, no sólo con la famosa *Marsellesa aprista* (himno del partido), sino con varios valeses, adaptados u originales, acompañados con letras que exaltaban al partido, a Haya de la Torre, a los obreros o a la revolución.⁵⁷ Entonces puede aseverarse que estos personajes daban un uso fundamental a las canciones, dentro de la militancia, pero igual con uso de protesta o resistencia frente al Estado.

Por otra parte, hay que señalarlo, no todas las melodías criollas eran de *izquierda*, ni de crítica; había también referencias al amor o a la tristeza. A pesar de ello, la cruda realidad popular que retrataban pudo haber mortificado al gobierno, quienes temían que hablar de pobreza, huelgas o hambre pudiese conllevar a un estallido social. Probablemente, de todos esos usos y temores provinieron las censuras.

La otra postura del benavidismo, tras ignorar y condenar a la canción criolla, fue recurrir a ella. Ya se han señalado las maniobras de cooptación laboral-popular emprendidas por la administración, las cuales se desarrollaron junto a un discurso nacionalista, con alusión directa a las clases obreras. Por ende, no resulta sorprendente que las canciones criollas, por su propia naturaleza, fuesen medios idóneos para interpelar a los trabajadores.

De hecho, el régimen encontró en el género una manifestación cultural famosa, capaz de unir e identificar a la población. En consecuencia, se advierten dos permutas. Una, el gobierno de Benavides ocupó al género criollo como mediador entre los sectores sociales en conflicto. Desde allí impulsó parte de su política nacionalista en la búsqueda por representar culturalmente a las masas populares (quienes, recordemos, solían optar políticamente por dirigencias distintas a la tradicional).⁵⁸ Dos, las canciones fueron politizadas en sus usos y, a veces, en sus contenidos para promover el orden y la armonía social desde el enfoque oficial.⁵⁹

⁵⁷ Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro de Documentación de Ciencias Sociales, Colección Arturo Sabroso Montoya, *Cancionero aprista*, s.f.

⁵⁸ E. Bustamante, “Apropiaciones...” p. 186.

⁵⁹ E. Bustamante, “Apropiaciones...” p. 183.

Dicha maniobra de cooptación se comprende gracias a varios gestos. Primero, en el uso de las canciones criollas en espacios públicos y de élite. Por ejemplo, cuando el 28 de julio de 1938, se realizó un recital de música criolla en el Teatro Municipal de Lima, donde se contó con asistencia del presidente y el auspicio del Concejo de Lima. Ello era una novedad, pues el espectáculo no estaba destinado a los sectores populares sino a los *pudientes*, quienes podían escuchar las piezas recopiladas, despertar su interés y desterrar la creencia de que el arte criollo era algo pernicioso.⁶⁰

Igualmente, en 1937 el gobierno de Lima abrió las Academias Municipales de Danza Clásica y Coros. A la dirección de la Escuela de Coro se le obligaba a “buscar y adaptar temas musicales susceptibles de ser ejecutados por conjuntos corales, dedicando especial atención a los temas vernáculos y de folklore, tanto indígenas como criollos.”⁶¹ Encima, se incitó al uso de canciones criollas en la radio, pues en octubre de 1937 una disposición gubernamental estableció que las estaciones de radio deberían dar preferencia a la música *nacional*.⁶²

Aunado a ello, el Estado peruano también comenzó a circular canciones oficialistas en la radio, pero disfrazadas de música comercial. Ello es interesante porque, como se ha demostrado, las canciones criollas se promovían de manera condicionada, puesto que varias de ellas eran censuradas. Según lo publicado en *Voces en Ondas*, una revista-cancionero, algunas melodías fueron dedicadas a Benavides. Como *Prosperidad*, una marcha para piano con versos de autor desconocido y música de J. Z. Purizaga.⁶³ Al leer la letra, ésta resulta una obvia propaganda al régimen, por sus estribillos sumamente halagadores que enlistaban los logros de Benavides:

En cuatro años y meses de gobierno / laborioso, patriota y paternal / consolida el Perú
su orden interno / y conquista prestigio universal. // Los empleados y obreros carecían

⁶⁰ E. Bustamante, “Apropiaciones...” p. 182.

⁶¹ MML, AH, CPL.- Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 27 de abril de 1937.

⁶² E. Bustamante, *La radio...*, p. 146.

⁶³ E. Bustamante, “Apropiaciones...”, p. 181.

/ de asistencia social y atención / y el triste desamparo en que vivían / ha cesado al brindarles protección / Vías libres, / barrio obrero, / dique seco, / previsión, / más escuelas / y al deporte / la mayor dedicación. // El Ejército, la Armada y la Aviación nacional / provistos en abundancia / de moderno material. // Auxilio a los hospitales / desayuno a los niños / jubilación, cesantía / y asistencia en la vejez. // Aumento de los ingresos / de la Hacienda Nacional / y los pagos con el día / con agrado general. // Auxilio a las madres pobres, / control a la inmigración, Universidad abierta / y aumento en la exportación // Vías libres...⁶⁴

Este único ejemplo de canción permite suponer el despliegue de una propaganda benavidista en la radio y la prensa, pero presentada como material neutro o ajeno al gobierno. Es decir, como si la axiología dominante fuese aprehendida por el resto de la sociedad, pretendiendo una aceptación orgánica de las políticas públicas o un respaldo sólido al presidente.

Después de todo, el uso y reconocimiento *nacional* de la música criolla por parte del Estado implicaba atenuar las diferencias sociales bajo una supuesta unidad y tradición. Así como la orientación de comportamientos populares de acuerdo con normas cívicas y valores de quienes detentaban el poder. Por ende, los temas y versos de las canciones debían, en adelante, adecuarse a las expectativas del Estado.⁶⁵ Fue alrededor de los años treinta cuando las injerencias en la radio y el patrocinio de nuevas canciones criollas se ejecutaron según las expectativas hegemónicas. Derivando en un mito de la canción criolla como parte medular de la identidad peruana, persistente hasta el día de hoy.

En recuento, el desarrollo de la radio y la canción criolla acreditan la dupla censora: controles para reducir lo indeseado e implementación de aparatos estatales para crear discursos afines al poder. Específicamente, la canción criolla demuestra cómo ciertas prácticas culturales que estaban en lo bajo de la jerarquía ideológica lograban pasar a la posición más alta. En esos reacomodos se vislumbran los valores estéticos y políticos en juego, así como los pactos hegemónicos implementados.

El caso peruano ejemplifica, con éxito, las capacidades creadoras y reguladoras del Estado, ya fuera con folletos o canciones. Pero, lo cierto, es que para los 1930 se comenzaban a gestar

⁶⁴ E. Bustamante, “Apropiaciones...”, p. 181. E. Bustamante, *La radio...*, p. 147.

⁶⁵ E. Bustamante, “Apropiaciones...”, p. 181.

nuevos modelos de propaganda pública. Éstos últimos no existieron en el Perú, una sociedad con un Estado más endeble y tradicionalista, pero sí en México. Tal cual se verá a continuación, las nuevas tendencias también fueron espacios claves para censurar.

2.3 La censura y las instituciones mexicanas: El caso del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas la coyuntura de renovación política (1936-1938) requirió que la cultura y los medios de comunicación se transformaran para servir a los fines de innovación social propuestos por el Estado. Para ello se implementaron varias estrategias de control. Las que ahora nos conciernen refieren a la apertura de instituciones públicas encargadas de guiar el discurso oficial y consolidar un nuevo pensamiento hegemónico. Son dos los organismos de interés a estudiar, el primero de ellos fue el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP).

Antes de pasar de lleno al DAPP, valdría la pena contextualizar su surgimiento. En los treinta, México contaba con un Estado fuerte y centralizado, cuya cultura oficialista provenía de distintas cúpulas del gobierno. Desde la década de 1920, la labor había pertenecido, por excelencia, a dos dependencias claves, ya consolidadas para la mitad de la década de los treinta. La primera, la Secretaría de Educación Pública (SEP), la cual custodiaba el Departamento de Bellas Artes, espacio central en la administración de museos, teatros, imprentas, etc., y área laboral de los artistas más renombrados de aquellos años.⁶⁶ La segunda, la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), poseía un amplio y afamado aparato de propaganda para fines de diplomacia cultural.⁶⁷ Ninguno de estos dos ministerios cumplía funciones concretas de censura, las cuales se guardaban para la Secretaría de Gobernación

⁶⁶ Tales como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Agustín Lazo, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Manuel Ponce, Xavier Villalutia, Salvador Novo, Martín Luis Guzmán, Juan José Tablada, entre otros.

⁶⁷ La cual también contaba con titulares en embajadas o legaciones diplomáticas de la talla de Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Gilberto Bosques o Isidro Fabela. Ver: Sylvia Dümmer, “¿De quién es la diplomacia pública? El rol del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en la propaganda exterior cardenista”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n° 55, 2018, p. 279- 312. Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016.

(particularmente en el caso de la cinematografía, como se estudiará en el capítulo tercero).⁶⁸ Empero, cada una vigilaba de cerca sus contenidos y elegía cuidadosamente el material propagandístico a difundir; similar a lo visto con los folletos de los Ministerios peruanos.

Por su parte, los gobiernos posrevolucionarios enfrentaron la constante necesidad de congregiar todas las informaciones; tanto las que circulaban a diestra y siniestra en cada una de las dependencias públicas, como las de provincia y en el extranjero. Ante ello, se pensó en intervenir los medios de comunicación para promover la *disciplina informativa*; siendo ésta una herramienta política e ideológica a favor del Estado. Para lograrlo se implementó la modernización tecnológica y científica de los medios en el sector público.⁶⁹

La primera finalidad de dichos arbitrajes era exhibir que México había alcanzado la modernidad. En varias ocasiones —particularmente en el extranjero— el país todavía se percibía opacado por la violencia armada. Para contrarrestar esas opiniones se comenzaron a introducir datos de próspero crecimiento económico, actitudes sociales positivas y la adhesión a modelos institucionales democráticos. Los cuales se proyectaban como un resultado organizado y racional del benéfico conflicto revolucionario.⁷⁰ En un segundo momento, la función ideológica de la oficialización de informaciones fue la consolidación de la axiología estatal en refuerzo de su programa político.

En la etapa de mayor fuerza y efervescencia cardenista se constituyó legalmente, el 31 de diciembre de 1936, el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda.⁷¹ Como el

⁶⁸ Francisco Peredo Castro, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)”, *Revista Mexicana de Política Exterior*, n° 85, 2009, p. 116.

⁶⁹ Sylvia Dümmer, “¿De quién es la diplomacia pública? El rol del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en la propaganda exterior cardenista”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 55, 2018, p. 284.

⁷⁰ Priscila Pilatowsky, *Para dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y Revolución en México, 1936- 1942*, Tesis de doctorado (Historia), El Colegio de México, 2014, pp. 91-92.

⁷¹ En enero de 1938 cambió de nombre a Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, sin que su misión se viera afectada por dicha mutación. Esta oficina existió hasta diciembre de 1939, cuando se instauró la Dirección General de Información (DGI) subyugada a la Secretaría de Gobernación. Los cambios se dieron en el margen de la Segunda Guerra Mundial y el avance de la posrevolución, cuando surgió la necesidad de centralizar y gestionar las informaciones de otras formas. La DGI continuó generando una línea única de información oficial (boletines), con la producción de proyectos oficiales en radio y la censura de filmes, pero

nombre lo señala, sus objetivos fueron hacer difusión de los logros políticos, así como vigilar y rectificar las noticias que circulaban sobre el gobierno a nivel nacional e internacional. En su decreto fundacional (artículo 15b) vemos algunas de sus labores:

- I. Publicidad y propaganda oficiales.
- II. Dirección y administración de las publicaciones periódicas dedicadas a realizar la publicidad y la propaganda, especial o general, de las dependencias del Ejecutivo; así como la dirección y administración de los nuevos órganos periodísticos que se considere necesario editar.
- III. Información oficial [...]
- IV. Servicios editorial de publicidad y propaganda (libros, folletos, álbumes y medios semejantes) [...].
- VI. Edición de películas cinematográficas, informativas, educativas y de propaganda.
- VII. Autorización para exhibir comercialmente películas cinematográficas en toda la República y exportar las producidas en el país, conforme al reglamento que se expida.
- VIII. Dirección y administración de las estaciones radiodifusoras pertenecientes al Ejecutivo [...].
- IX. Supervisión y reglamentación de la propaganda y la publicidad hecha por medio de las estaciones radiodifusoras comerciales y culturales establecidas en la República.
- X. Propaganda directa por circulares, cartas y otros medios semejantes.
- XI. Propaganda indirecta por medio del teatro, carteles, periódicos murales, frases postales, engomados, placas cinematográficas y otros medios semejantes.⁷²

En ese mismo documento, respecto a la transmisión de información a dependencias nacionales y en el extranjero, se lee: “Esta información será extractada bajo la supervisión el Jefe de Oficina, con el objeto de proporcionar noticias oficiales en forma concordante y breve, para que las empresas periodísticas publiquen la información proporcionada por el Departamento.” Y más adelante se complementa: “La Oficina de Información tendrá a su

la generación de propaganda (edición de impresos) volvió a cada una de las secretarías: S. Dümmer, “¿De quién es la diplomacia ...?”, p. 305.

⁷² AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

cargo las rectificaciones pertinentes de las noticias semioficiales que se den por conducto distinto al de este Departamento...”.⁷³

Los empleados principales fueron: Agustín Arroyo Chagoyán,⁷⁴ Jefe del DAPP; Alejandro Ramos Damián, Jefe de la Sección de Directorio; Alfonso Pulido Islas, Jefe de la Oficina Técnica; Ángel Martín Pérez, Jefe de la Oficina editorial; Ángel Ramos Vivanco, Jefe de la Sección de Distribución; Antonio Martínez Camacho, Jefe del Archivo Central; Donato Herrera de la Torre, Contador de la Oficina Administrativa; Elíseo Lomelín, Jefe de la Oficina Administrativa; Francisco Giacopello, Jefe de Sección B; Francisco Mújica, Jefe de la Oficina del Plan Sexenal; Guillermo Morales Blumenkorn, Publicista de estación radiodifusora del DAPP; José Inés Novello, Jefe de la Oficina de Publicaciones legales; José Rivera, Oficial Mayor; Manuel Basterra Mellado, Jefe de la Oficina de Información General; Quintín Rueda, Jefe de la Oficina de divulgación; Rafael López Castañón, Jefe del Archivo General de la Nación; y Rafael Rionda, Secretario Particular.⁷⁵

A primera vista resulta evidente que las aspiraciones del DAPP eran ambiciosas y amplias. No se ceñían únicamente a los medios de comunicación clásicos (prensa e impresos), sino que apostaban por contenidos modernos de corte audiovisual y radiofónico. Ello da fe que el DAPP incursionó en el ámbito cultural, no tanto por medio de las artes, sino a través del patrocinio de lo que ellos denominaban *propaganda*. También es posible suponer que la apertura de dicho establecimiento aplicó, de manera paralela o simultánea, métodos de represión y mecenazgo. Puesto que el despliegue de una cautelosa revisión en la circulación de informaciones y, ante todo, de sus contenidos, implicaba saber cuándo proceder con la censura y cuándo con el apoyo tácito del gobierno.⁷⁶

⁷³ AGNM, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

⁷⁴ Arroyo (1892-1969) había sido gobernador de Guanajuato y, hasta antes de ser nombrado jefe del DAPP, se desempeñaba como subsecretario de Gobernación de Cárdenas. Además, era periodista, escritor y poeta. Décadas posteriores fue director de *El Nacional*, medio oficial del PNR. Ver: S. Dümmer, “¿De quién es la diplomacia ...”, p. 285.

⁷⁵ AGNM, Ramo Presidentes, Fondo Lázaro Cárdenas del Río, Caja 54, exp. 305.7/31.

⁷⁶ Es altamente probable que el esquema del DAPP estuviese inspirado en las oficinas de propaganda y publicidad de otros países, especialmente las del caso alemán y ruso. Pues a sus estatutos se anexaron los lineamientos del Ministerio de Ilustración Popular y Propaganda del Tercer Reich (estos establecían la acción

Es de utilidad referir que bastante se ha debatido si el DAPP puede ser considerado como una institución censora. En la época, su director, Agustín Arroyo Ch., pasaba parte de su tiempo aclarando que “el DAPP no es instrumento de coacción ni de censura. Ningún periódico y ningún periodista puede señalarme un solo caso de que le hayamos impedido publicar una noticia o un artículo. La función de DAPP es otra: que una sola voz hablase en nombre del gobierno.”⁷⁷ Empero, en una ocasión (1938), la legación de Checoslovaquia le preguntó cuáles era los lineamientos seguidos en México para prohibir la circulación de libros y prensa, particularmente aquellos que hablaban mal de los regímenes de otros países. Arroyo —vía la SRE— contestó:

...acorde a la Ley Federal de Vías de Comunicación, artículo 541, fracción VI: “[queda prohibida la circulación] de las correspondencias que sean ofensivas o denigrantes para la nación;” pero por el prestigio internacional del gobierno, las disposiciones prohibitivas ante opiniones críticas de las instituciones no se aplican en el país, como lo ha señalado el presidente de la república.⁷⁸

Cuestionamientos como esos remiten a que, pese a esforzarse por crear una imagen positiva de sí mismo, el DAPP era relacionado con labores de vigilancia intelectual. Las mismas aclaraciones debió hacer el propio Cárdenas.⁷⁹ Pero, a la par, críticos audaces, como el

del departamento, la censura, así como las corporaciones, institutos y asociaciones sujetas a vigilancia). Tanto el caso del Partido Nazi, como el modelo cardenista coincidieron en el servicio de información de noticias, la supervisión cinematográfica, el refutar la mentira política del extranjero y la promoción del turismo. Las similitudes con propaganda de la Unión Soviética se evidencian en la difusión de sus acciones en materia social. Tendencias que, es importante recalcar, fueron estudiadas y adaptadas en varios países latinoamericanos como el caso de Getúlio Vargas en Brasil o Juan Domingo Perón en Argentina. P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, pp. 98-99. Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016, pp. 55- 57. Tania Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*, Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 83-91.

⁷⁷ Agustín Arroyo, “De charla con Arroyo Ch., la Voz del Gobierno, desde el DAPP”, *Rotofoto*, n° 8, 10 de julio de 1938, s./p.

⁷⁸ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/248.

⁷⁹ En 1937, durante una cena oficial, Cárdenas recibió a varios periodistas y representantes de la prensa, en ella aseguró que el DAPP había nacido sólo para rectificar informaciones periodísticas. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994 p. 297.

escritor Salvador Novo, circulaban frases sobre el DAPP refiriendo “no es censura, compadre, es supervisión.”⁸⁰

En la historiografía también se encuentran ambas posturas. Autoras, como Priscila Pilatowsky han manifestado que el DAPP tuvo más una función modernizadora de los Medios de Comunicación Masivos que de censura como tal.⁸¹ En contraparte, Dafne Cruz y Tania Ruiz Ojeda, indican que “desde sus mismos preceptos, el DAPP estaba destinado a convertirse en un órgano censor.”⁸² Pues sus funciones obedecieron a una clara necesidad de obtener reconocimiento, de elaborar un aparato simbólico y de centralizar a los medios: “[el DAPP] encarnó una intervención política que ejerció censura y control sobre la producción de imágenes, los medios masivos de información y otros aspectos de la vida cultural nacional.”⁸³

En este análisis se considera que, efectivamente, el DAPP fue un órgano censor. Pues acorde a la definición usada para el presente estudio, la censura no fue aquella que solo destruye, sino también la que supervisa e impone voluntades. Aun cuando en sus estatutos y en la documentación de sus archivos jamás usaron las palabras “censura”, “censor” o “censurar” para referirse a sus labores, empleados o procesos, basta con echar un vistazo a su decreto para entender que la idea de partida era esa. Pero: ¿Cómo censuraban, por qué lo hacían?

2.3.1 La Oficina Técnica

El primer prototipo para estudiar la *censura* a manos del DAPP es su Oficina Técnica. Como se lee en su decreto legal:

⁸⁰ S. Novo, *La vida en México...*, p. 568.

⁸¹ P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 92.

⁸² Tania Ruiz “Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el Cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*. nº 73, 2021, p. 141.

⁸³ D. Cruz Porchini, *Arte, propaganda...*, p. 47-48.

La función básica de esta Oficina [técnica] es la de coordinar ideológicamente y sistemáticamente cuanto deba ser objeto de propaganda, de publicidad, de exhibición y de edición; pues debe tenerse en cuenta que la Oficina de Información General simplemente proporcionará las noticias o datos, tal como tengan o hayan tenido lugar los hechos a que se refieran, sin hacer sobre los mismos comentario alguno. Toda función de comentario, de explicación, de fundamentación teórica de las noticias o datos proporcionados por la Oficina de Información General, quedará a cargo de la Oficina Técnica.⁸⁴

La Oficina Técnica fue la espina dorsal del DAPP en cuanto a planeación de contenido oficial. Allí se vio todo lo relacionado con radio, cine, teatro y propaganda impresa. Por supuesto, había otras áreas, como la Oficina Administrativa, la Oficina de Propaganda (que veía por la publicidad, pero no en libros ni en publicaciones, las cuales eran exclusivas de la Oficina Editorial). Según se entiende de los archivos, las otras secciones se encargaban de ver la parte burocrática y de ejecutar los proyectos ya aprobados por la parte Técnica. Pero sólo a esta oficina correspondía la examinación de todos los materiales que se pretendieran producir o usar como gubernamentales o públicos.

Según su propio reglamento interno, ellos debían limitar el *pensamiento oficial*:

...Corresponderá a la Oficina Técnica la función revisora de publicaciones –folletos, libros, revistas, álbumes, etc., — cuando sean de carácter oficial o pretendan editarse con la cooperación o apoyo del Gobierno o de institución oficial; así como la revisión de los medios de publicidad empleados por los intereses privados, cuando con ellos se altere la realidad mexicana [...] como es el caso de espectáculos tales como el cinematógrafo. En virtud de que esta oficina tendrá una función controladora de toda exposición del criterio o del pensamiento oficial, en ella habrán de formularse [...] los originales de folletos, revistas, periódicos y aun libros cuyo contenido interese al Gobierno de la República que sea ampliamente conocido, así como artículos breves, en forma de editorial de periódico o de artículo periodístico; teniendo la función, además, de depurar o vetar la publicación –cuando los autores se opongán a la depuración— de toda exposición o declaración atribuible a cualquier órgano del Ejecutivo Federal.⁸⁵

⁸⁴ AGN, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

⁸⁵ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

Aunado a esto, respecto a la planeación propagandística, el documento fundacional del DAPP decía que siempre se debían considerar las sugerencias del Ejecutivo y de las dependencias federales, obedeciendo a los lineamientos doctrinarios y de reorganización económica. Para lograr este cometido debían basarse en investigaciones sobre aspectos políticos, sociológicos, económicos, históricos y, en general, culturales, a fin de precisar los medios de acción útiles para resolver los problemas del país.⁸⁶

Como es posible suponer, el *salvaguardar y promover la tendencia ideológica* equivalió a fomentar contenidos culturales de corte oficialista, respaldar el discurso en continuidad con la narrativa revolucionaria, circular imaginarios nacionales (con los pilares intelectuales anteriormente mencionados) y dar promoción a los logros conquistados por el presidente de la república.⁸⁷

Aun cuando las intenciones teóricas eran precisas —y rimbombantes—, como suele suceder con las voluntades políticas, la ejecución derivó en algo diferente. El DAPP sí dio resultados positivos (mejoras tecnológicas, perfeccionamiento en la calidad de materiales o innovación en programas culturales). De la misma manera, la Oficina Técnica sí ejecutó diversos exámenes y contribuyó a fortalecer al sistema cultural gubernamental. Sin embargo, las maneras por las cuales se llegaron a cumplir los objetivos fueron más por causas subjetivas, que por un uso de censura sistémico. Para explicar estos contrastes y el alcance efectivo del DAPP respecto a la corrección y manipulación de la cultura mexicana, es viable estudiar los dictámenes emitidos por el área técnica.

Las hojas de dictamen, hechas por el DAPP, pueden entenderse como revisiones ejecutadas por un censor, con motivos de examinación ideológica, política o estética. La constitución física de dichos documentos incluía: el membrete del DAPP en la parte superior izquierda, un cuadro con datos técnicos en la parte superior derecha, la precisión del asunto tratado en

⁸⁶ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

⁸⁷ D. Cruz Porchini, *Arte, propaganda...*, pp. 53-56.

primera línea, el contenido del texto (que tenía formato libre y podía requerir varias páginas) y, a forma de cierre, la rúbrica y categoría o área de quien había realizado la evaluación.

Es claro que las y los censores no eran un equipo especializado, en el sentido de haber sido formados para realizar faenas de vigilancia y de represión. Eran personas que laboraban en el DAPP o en el gobierno, *conocedores* en los temas que se les asignaban: literatura, economía, política, arte, ingeniería. La cantidad de colaboradores y sus identidades no son del todo claras, pues no figuran en algún organigrama o catálogo institucional. A pesar de los vacíos, es claro que Alfonso Pulido Islas estuvo al frente de la Oficina Técnica para la coordinación ideológica y corporativa. Asimismo, que existió el Consejo Técnico, a cargo de Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León, para elaborar el material artístico-cultural, particularmente el de tipo visual (carteles y fotografías).⁸⁸

Acorde a lo consultado en los archivos sobre “Estudios técnicos” del DAPP, algunos personajes que examinaron, y que a nuestro juicio pueden ser llamados *censores*, fueron: Gabriel Fernández Ledesma, de categoría folclorista b, quien revisó proyectos sobre fotografías, revistas o editoriales. Estela Sanginés Villalba, de categoría economista b, dedicada exclusivamente a temas de economía y, cabe resaltar, la única mujer encontrada en el DAPP. Rolfo Ortega M., categoría ingeniero b, quien revisó un proyecto de propaganda con monumentos artístico-luminosos. Juan López Alear, quien dio su opinión sobre un proyecto de la oficina de pensiones. El profesor Francisco Domínguez, trabajador del DAPP, dictaminó propuestas sobre música e impresos. El doctor Víctor Lorandi, jefe de la sección “salubridad e higiene” de la Oficina Técnica, con un expediente de dictamen a un artículo político. Y Rodolfo Lozada, quien se desempeñaba ahí mismo como jefe de la Oficina de Información, en cuyo historial hay revisiones de temas literarios y políticos.

Los quehaceres de estos personajes exponen las maneras de aceptación o rechazo de los proyectos gestionados por el DAPP. El grueso de las hojas de dictámenes fue realizado para

⁸⁸ Ambos artistas hidrocálidos, egresados de la Academia de San Carlos, ligados a las esferas oficiales y a las vanguardias de la época que entendían el arte con una dimensión política, al servicio del aparato revolucionario. D. Cruz, *Arte, propaganda...*, pp. 62- 67. Esto fue así según lo estudiado por Cruz Porchini y, aunque en la presente investigación no constatamos lo relativo al Consejo técnico, es evidente que los nombres empatan con los revisado en la documentación del DAPP.

estudiar propuestas de personas externas al Departamento y, en varias ocasiones, ajenas al gobierno. Es decir, ciudadanos particulares remitían posibles artículos, libros, canciones o cuestiones propagandísticas-culturales que consideraban de interés público.⁸⁹ En ese sentido, analizando las fichas de revisión técnica, la labor de los censores era determinar: la calidad de la contribución, que el contenido tuviese afinidad ideológica a los ideales cardenistas, la originalidad (que no fuese algo ya ejecutado por alguna oficina) y la viabilidad de su ejecución dentro de la partida presupuestal.

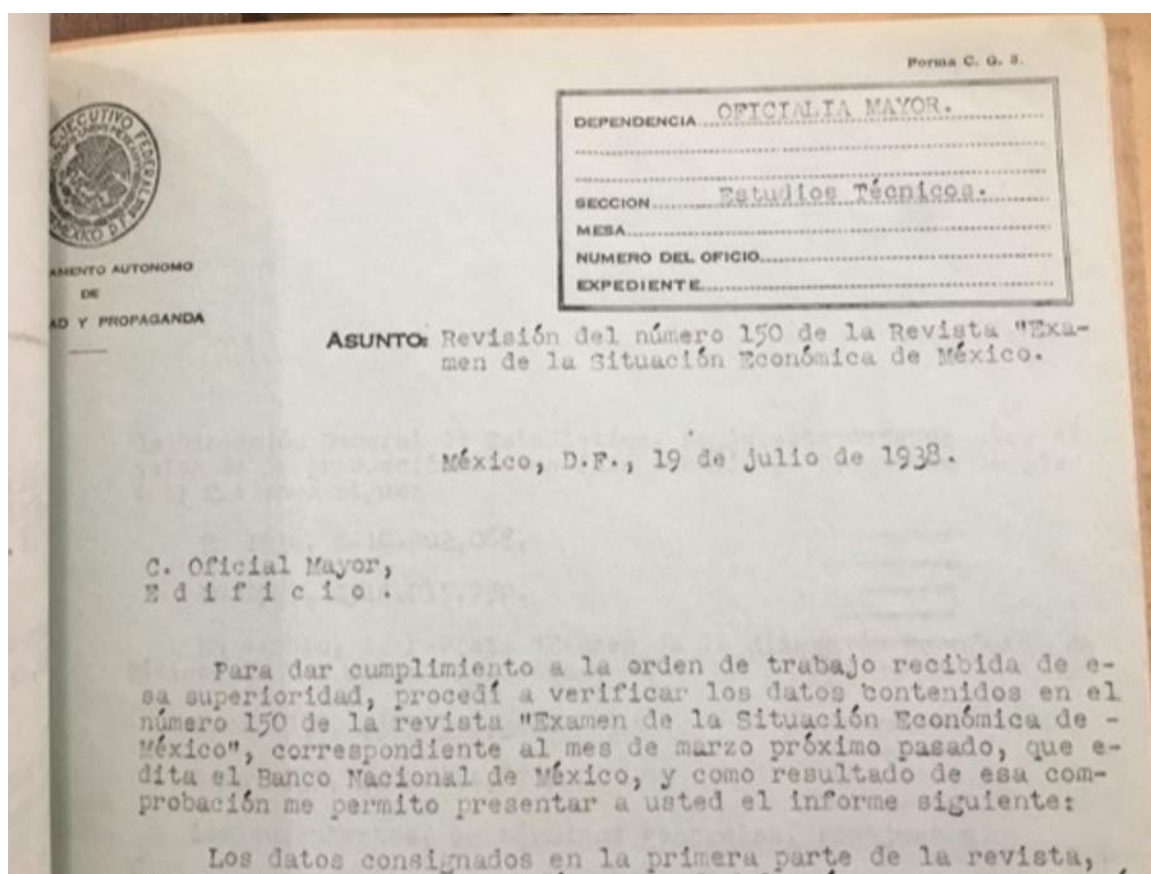


Imagen 2.2. Dictamen de la Oficina Técnica del DAPP a cargo de Estela Sanginés, economista “clase b”, en AGN (México), Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 126, exp. 336.

⁸⁹ Algunas ocasiones remitían las propuestas directamente al DAPP, pero también es posible ver como la gente hizo sus envíos a otras dependencias como a la SEP, la Secretaría de Hacienda o, la favorita, a la secretaría particular de la presidencia. Cuando era así, estos ministerios turnaban los oficios al DAPP.

A continuación, se desplegarán ejemplos de cómo los *revisores* procesaban la información y daban sus opiniones a la Oficina Técnica. En un expediente de 1938, el consulado de México en El Paso, Texas, remitió a la SRE un comentario acerca de la revista *Examen de la situación económica de México*, cuando ésta ya había sido publicada por el Banco Nacional de México (número 150, marzo de 1938). El encargado diplomático consideró que los juicios emitidos en dicha publicación no favorecían las opiniones de México en el extranjero y sugirió hacer “una labor más estricta de vigilancia y orientación.” El oficial mayor de la SRE, Ernesto Hidalgo, turnó la queja al DAPP para que tomara cartas en el asunto. Con ello, se pidió hacer una revisión de la situación a Estela Sanginés. La economista contestó que la información del texto era correcta y que no podía tacharse de tendenciosa, pues la situación del país era incierta y atravesaba un periodo depresivo. Concluyó sugerir a la revista que debía procurar “juzgar más discretamente la situación económica” y que “este Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad se ponga en contacto con los editores de la revista *Examen de la Situación Económica de México*, para que les haga las observaciones pertinentes.” Al final, el DAPP respondió al cónsul que, sin dañar la libertad de expresión, iban a procurar hacer comentarios sin estropear los intereses nacionales.⁹⁰ Es decir que, en aparente respeto por las leyes, pero tras haber ejecutado un trabajo de censura *a posteriori* (enmascarado como una comisión examinadora de calidad), el DAPP buscaría modos sutiles para incidir en la labor editorial de la revista.

Otro caso ilustrativo se dio en abril de 1938, cuando Bernardo Moreno Rosilos (mexicano residente en California, Estados Unidos), envió una carta a Cárdenas. En ella ofreció *Águilas Ciegas*,⁹¹ el manuscrito de un ensayo literario de su autoría. El escrito buscaba ser prueba de su gratitud y una cooperación personal a la deuda petrolera a través del producto de la venta del posible libro. Aclarando en su envío: “Si como lo espero, mi humilde tributo es aceptado y el proyecto encontrado factible [...] designar a alguien con un amplio criterio, dado el

⁹⁰ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 126, exp. 336.

⁹¹ La obra, escrita con lenguaje popular coloquial, era de corte social y narraba la vida del ficticio mexicano Liborio Canseco, desertor de la Revolución Mexicana, quien cuenta sus experiencias tras ser hecho preso en California por su labor de líder obrero en unas minas estadounidenses.

carácter de la obra para que juzgara si es digna de ser tomada en consideración.” La petición se turnó al DAPP, quien encargó a Rodolfo Lozada examinar si el manuscrito podía ser o no publicado. El revisor dio su visto bueno: “El autor envió su trabajo al C. Presidente de la República, para que se edite [...] El mismo alto Magistrado lo confió a este Departamento y por esto y por su valor, la publicación debe llevarse a cabo. La publicación habrá de hacerse con mucho cuidado, pues aún en el original hay confusiones de escritura. Débese considerar, a este respecto, que la ortografía de la manera de expresarse del pueblo no ha sido determinada, y por ello, precisamente hay que evitar, hasta donde sea posible errores y confusiones.” Lozada agregó un plan de distribución con tiraje de mil ejemplares (200 para bibliotecas, críticos y prensa, 800 para vender). No obstante, al final de toda la revisión y el intercambio de correspondencia con Morales Rosilos, el DAPP decidió no publicar la obra por falta de presupuesto.⁹²

Estos dos *estudios técnicos* revelan formas contrastantes de operar, pero con una misma intención de fondo. Destaca que ambos se dieron entre marzo y junio de 1938, meses álgidos para el gobierno de Cárdenas y, por ende, de intensas labores de defensa propagandística en el DAPP. La primera fue una revisión a una publicación gubernamental y sucedió cuando la revista ya había sido distribuida (inclusive en los canales diplomáticos en el extranjero). La segunda, provenía de un autor particular y se examinó previamente, en calidad de borrador original. En los dos dictámenes, la y el censor estuvieron de acuerdo en el contenido de los textos. En calidad de expertos aprobaban los argumentos allí sostenidos, así como en dejarles circular. La única diferencia estriba en que el de Sanginés representaba un problema para el gobierno y se requería una especie de solución, pero en lugar de la supresión o la sanción, ella optó por la vía discreta del diálogo interinstitucional.⁹³ En cambio, Lozada sólo fungió como una especie de editor literario y dio un visto bueno total.

⁹² AGN, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 126, exp. 286.

⁹³ Se desconoce cómo fue que el DAPP procedió en el caso, pero según la respuesta a la SRE, parece ser que su intención de respetar la libertad de expresión les habrá hecho comunicarse con el Banco de México y extender una recomendación firme, pero exenta de violencia.

Según se entiende de estos y otros legajos, los censores tuvieron plena libertad para emitir sus juicios, lo cual parece hicieron sin restricción alguna; sabiendo que sólo Islas o algún otro directivo del DAPP tendría acceso a sus opiniones. Eso sí, respaldaban a plenitud el discurso oficial, conscientes de su labor ideológica en defensa del régimen. El vocabulario usado por Lozada en respaldo y alabanza a Cárdenas, indica bien el rol simbólico sostenido por el Ejecutivo al momento de pensar la producción cultural del DAPP.

Por supuesto, también hubo escrutinios negativos. Muestra de ello fue el trámite de Amador Vélez quien, con motivo del Día del Soldado (1937), envió a Arroyo el manifiesto “Llamamiento Nacional al Glorioso Ejército Mexicano Pro-Reintegración Económica Mexicana y demás Repúblicas de Indo-América”, con la intención que fuese difundido vía radiofónica y en el diario *El Nacional*. El escrito se turnó a revisión de la Oficina Técnica. Fue Victor Lorandi quien determinó que el trabajo no debía difundirse por radio, ni publicarse, porque “se exponen conceptos absolutamente contrarios a la ideología sostenida por nuestro Gobierno en materia internacional.” En el borrador –que figura en el expediente— vemos que Vélez promovió una “segunda independencia nacional” del yugo de los españoles residentes en México y Latinoamérica, y postuló a su vez ideas contra los hispanófilos. Lo cual, efectivamente, se contraponía a la política exterior mexicana de apoyo a la República Española y al exilio republicano. Finalmente, se le notificó al autor “esta vez no fué [sic.] posible obsequiar sus deseos, esperando que en próxima ocasión haya oportunidad de dejarlos satisfechos.”⁹⁴

Otro dictamen de rechazo fue para el folleto “Himno Nacional Ilustrado” de Francisco Gorraez Maldonado. El autor, también en el marco conmemorativo del Día del Soldado (1938), solicitó a la Secretaría de la Defensa Nacional divulgar su trabajo. Esta dependencia le dio el visto bueno, pero según lo estipulado en la burocracia, lo remitió al DAPP para que allí se diera la decisión final. Tras estudiar el folleto, Francisco Domínguez determinó que éste no contaba con valor estético, puesto que las ilustraciones terminaban ridiculizando conceptos como *patria*, *victoria* o *heroísmo*; sugiriendo incluso que las imágenes fuesen

⁹⁴ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/29.

utilizadas en cajas de cerillos o cigarros. Al autor se le dijo que era imposible imprimir su obra “en virtud del exceso de trabajos editoriales que este mismo Departamento tiene la obligación de ejecutar.”⁹⁵

Esta dupla de expedientes, cuyas propuestas fueron refutadas acorde a los estándares de los censores y del DAPP, empatan en ser revisadas en calidad de manuscritos originales. También respecto a que a sus creadores no se les explicaron los motivos reales de las negativas. Quizá para no herir susceptibilidades o, ante todo, para evitar escándalos públicos que llevaran a intenciones políticas dañinas al gobierno y develaran la existencia real de las labores de censura. Un tercer rasgo es el contexto en el cual propusieron sus textos, podría ser mera coincidencia, pero el hecho que fuera para una celebración militar —en un país recién salido de un confrontamiento armado y cuyo ejército aún poseía suficientes elementos activos⁹⁶— implica una lectura nacionalista de la identidad Estatal bastante ligada a enaltecer, pero, al mismo tiempo, controlar a la milicia.

A ciencia cierta, las cuatro carpetas de dictámenes aquí expuestas confirman dos cosas. De inicio, que lo primordial a revisar era la afinidad de ideas; dándole preferencia a las colaboraciones positivas, que mostraran el lado virtuoso de Cárdenas y su gobierno. En segundo plano, las temáticas descalificadas eran aquellas que mostraban una imagen de pobreza, desorden, marginalidad, falta de adhesión a la ideología revolucionaria o ridiculizaran algún símbolo patrio.⁹⁷ Aunque estas acciones no suelen nombrarse una labor censora, a nuestro juicio, el despliegue de una línea ideológica clara y oficial es lo comprensible como *censura productiva*. Pues, tras una revisión del entramado intelectual,

⁹⁵ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/264. Este caso es curioso. Para 1943 Gorraez volvió a proponer al gobierno, esta vez con Ávila Camacho como presidente, que su folleto fuese usado para fines culturales, sólo que esta segunda ocasión para ser un corto cinematográfico. Felipe Gregorio Castillo, jefe del Departamento de Censura Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación, le dio el visto bueno a su proyecto, pero aclaró que no contaba con la partida presupuestaria para realizarlo. Se desconoce si el filme se llevó a cabo, pero el caso es un gran ejemplo sobre los cambios en los ritmos políticos, el uso de contactos gubernamentales para pedir favores y las variaciones interpretativas de los censores acorde a cada contexto temporal, ideológico y político.

⁹⁶ Según el historiador Luis González, para 1934, el Ejército mexicano contaba con sesenta mil efectivos, entre los cuales uno de cada veinte poseía alguna jefatura o rango mayor. L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, 1934- 1940. Los artifices del cardenismo*, p. 74.

⁹⁷ Priscila Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, pp. 103-109

cultural y artístico, sólo se fomentaban o permitían aquellos postulados afines a las clases dominantes.

A pesar de la existencia de los denominados estudios técnicos, revisando las comunicaciones al interior del DAPP y entre dependencias (federales y provinciales), resulta evidente que, en algunas ocasiones, bastaba con pedir favores políticos para cumplirlos, saltando la parte censoria. Un ejemplo fue la revista *Provincia* (Celaya, Guanajuato). Sin ningún trámite, Agustín Arroyo se comprometió a enviar bultos de papel a Salvador Guerrero, director de dicha publicación, para que ésta siguiese existiendo y difundiendo noticias sobre la expropiación petrolera.⁹⁸ Pareciera ser que la inmediata e incondicional cooperación se explica con el origen guanajuatense del propio Arroyo. Esto hace suponer que había apoyos basados en criterios mitad subjetivos, mitad conscientes, del tipo de contenido que una revista *amiga* podía tener. Además, este caso tiene un sello emblemático, el control por medio del papel, del cual se hablará más adelante.

En general, a partir del análisis de los archivos, uno de los rasgos más evidentes es que el DAPP actuó como canal de patrocinio para la creación de proyectos culturales. Ello nos ha permitido defender que, bajo su amparo, se ejecutaron algunas exámenes *disimuladas* – al menos eso se pretendía— a fin de regular la clase de discursos que debían circular por parte del Estado, así como toda empresa o individuo afín a él. Aun si sus correcciones fueron sencillas y nunca involucraron ejercicios de coerción, no por eso dejaron de ser vetos. Aunado a eso, resalta que el proceso de censura por parte del DAPP fue doble: regulación y producción. Habiendo abordado aquí el primer tipo, nos proponemos estudiar a continuación la parte creadora.

2.3.2 El Teatro del Aire

Dentro de la presente sección busca exponerse cómo el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda fungió como mecenas y también generó actividades propias. Las cuales, concebidas y efectuadas por sus empleados, o desplegadas con el sello oficial de la

⁹⁸ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/296.

dependencia, se insertaron exitosamente en la escena cultural de esos años. Como se ha señalado en la literatura relacionada al DAPP, dichos ejercicios fueron llevados a cabo de manera normalizada con la intención de ser un espacio para labores de propaganda, difusión y eventos del régimen. En sintonía con ello se dirigieron publicaciones, obras gráficas, producciones cinematográficas y transmisiones radiofónicas; todas direccionadas a neutralizar el radicalismo ideológico, cortar expresiones cismáticas y fortalecer al Estado.⁹⁹ Empero, ello no solo cubrió una función propagandística, sino, como ya se ha señalado, esta índole propagandística tuvo rasgos censorios. Para explicar cómo se dieron estas funciones y las características generales que cumplieron, se trabajará con un programa de radio, *Teatro del Aire*.

En México, las primeras estaciones de radio surgieron en la década de 1920. Similar al caso andino, rápidamente quedó en evidencia que la radio era un medio fundamental para la comunicación humana y con gran potencial sociopolítico. Aunado a su perfil moderno, ceñido bien a los espíritus de renovación que el país atravesaba. Lázaro Cárdenas juzgó convenientes los grandes beneficios de la radio en materia de comunicación y propaganda:¹⁰⁰ difusión más amplia, acceso a la información por parte de la población analfabeta, transmisiones en tiempo real, proselitismo y entretenimiento. Por ende, desde su campaña presidencial, anunció el perfeccionamiento de la radiodifusión gubernamental.¹⁰¹ Ya durante su sexenio, este medio de comunicación vivió una gran expansión como vehículo de información oficial. Además de los avances tecnológicos, se establecieron métodos de control –legislativos— para regular a las estaciones comerciales (influenciadas por los modelos radiofónicos estadounidenses) y se impulsaron reformas para socializar los

⁹⁹ D. Cruz Porchini, *Arte, propaganda...*, p. 49.

¹⁰⁰ T. Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda...*, p. 71.

¹⁰¹ P. Pilatowsky, “La nación acústica: la radio y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, México 1936- 1939” en Stephanie Fleischman, José Alberto Moreno y Cecilia Toussain (eds.), *América Latina entre espacios. Redes, flujos e imaginarios globales*, Berlín, Tranvía, Verlag Walter Frey, 2014, pp. 84- 85. Rocío P. Martínez, “La radiodifusión del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), 1937-1939”, *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 35, n° 66, pp. 174- 178.

discursos de la revolución.¹⁰² De dicha forma, la radio se convirtió en una herramienta política para la difusión cultural y la promoción nacionalista.

En esos años, la estación XEFO, del Partido Nacional Revolucionario (PNR), fundada en 1931, era el espacio líder de la propaganda gubernamental, llegando a ser considerada como un medio de comunicación oficial. Principalmente, fue un canal para transmitir la ideología de la Revolución; pero igual contó con mensajes informativos, eventos políticos, consejos para la casa, la salud y el trabajo, entre otros. A ella se fueron sumando otras estaciones, como las de la SEP de corte educativo-cultural, o la XEGR estación de la SRE, la cual pasaría a ser la más potente de todas con capacidad para transmitir programas a los Estados Unidos, América Latina y, ocasionalmente, a Europa.¹⁰³

Cuando se creó el DAPP, en 1936, bajo su tutela quedaron las estaciones públicas XEDP (onda larga) y la XEXA (onda corta). Ambas pensadas como canales difusores de los principios revolucionarios, de los logros del gobierno, y para desmentir las supuestas calumnias y difamaciones contra el país de parte de los medios nacionales y extranjeros.¹⁰⁴ El DAPP conocía bien la relevancia y el poder poseedor de la radio en el acceso masivo a la información. Los múltiples contenidos que divulgaban procuraban reforzar los alegatos oficiales, por ello incluían transmisiones sobre noticias oficiales, higiene, educación, historia y música popular. Para lograrlo se recibían mensajes informativos de todas las dependencias, se procesaban en el DAPP y allí mismo se les daba formato adecuado para ser divulgadas (por radio, prensa o cine).¹⁰⁵ Importante señalar que no todo eran noticias, pues se combinaban cursos, charlas, boletines, reseñas e informaciones dirigidas a promover el conocimiento.¹⁰⁶

¹⁰² P. Pilatowsky, “La nación acústica...”, pp. 85- 86.

¹⁰³ P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 199, p. 207.

¹⁰⁴ Oficialmente, ambas estaciones se inauguraron hasta marzo de 1937. P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 199, p. 212.

¹⁰⁵ R. Martínez, “La radiodifusión...”, p. 178

¹⁰⁶ P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 200.

Una jornada habitual de programación daba comienzo a las 7:30 horas y se concluía a las 23:00. Los programas tenían distintos formatos y finalidades. Había desde actividades deportivas, programas infantiles, espacios para las mujeres y amas de casa, informaciones sobre agricultura, programas especiales para obreros, cursos de historia nacional, comentarios literarios, momentos musicales, promoción médica y salubre o algunos minutos destinados a los informes dados por alguna Secretaría (Agricultura, Comunicaciones y Obras Públicas, etc.) de sus logros y siguientes labores.¹⁰⁷

Un ejemplo de la clase de programas culturales que comenzaban a ocupar la radio mexicana fue el *Teatro del Aire* (1936- 1940). Este comenzó a transmitirse por la XEFO en 1936, con el objetivo básico de hacer radioteatro. Estuvo dirigido por Armando de María y Campos, periodista, locutor, crítico teatral, asesor de cine y radio del Departamento del Distrito Federal. De María fue un personaje clave para la vida del teatro en México durante varias décadas, como se verá más adelante (capítulos cuatro y cinco).

En México, el radioteatro había sido implementado entre 1933 y 1934 por la SEP, bajo la dirección de Rodolfo Usigli (otra gran figura del teatro nacional). Como director del programa, De María, a diferencia de su predecesor, pretendía hacer del denominado *teatro invisible* una experiencia cultural-literaria muy breve con una duración máxima de treinta minutos y, en todos los casos posibles, escrito especialmente para radio.¹⁰⁸ Se basó en los modelos franceses, ingleses, italianos, checos y rusos (al estadounidense lo encontraba demasiado comercial e inclinado a la propaganda), al contar con amigos de quienes, en un rico intercambio epistolar, recibía las grandes novedades técnicas y literarias del rubro.¹⁰⁹

El primer programa anual de *Teatro al Aire* (20 de mayo de 1936 al 14 de enero de 1937) incluía grandes clásicos: Shakespeare, Chejov, Twain o Molière (fue Usigli quien realizó varias de estas traducciones). Pero también las contribuciones originales de algunos renombrados escritores mexicanos *Carta de amor* de Jaime Torres Bodet, *Veinte contra la*

¹⁰⁷ P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 200. R. Martínez, “La radiodifusión...”, p. 177.

¹⁰⁸ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13/13.

¹⁰⁹ Berenice Ponce, *Teatro del aire en México (1936-1940)*, tesis de maestría (Comunicaciones), Universidad Iberoamericana, 2018, pp. 71- 80.

dictadura, Tierra, Huelga de Río Blanco de Germán List Arzubide, *Revolución... revolución* de Armando List Arzubide, o *Me juego la cabeza y Cosas grandes, pequeñas palabras* del propio Armando de María.¹¹⁰

A causa de la naturaleza oral de aquel proyecto (y la falta de conservación de los registros sonoros), es imposible saber cómo se desarrollaban las obras.¹¹¹ En el artículo “Teatrales. Una labor loable: el Teatro del Aire”, publicado en *El Universal Gráfico* (26 de enero de 1937) se presumen las exitosas cien representaciones en sus primeros nueve meses de vida y se aplauden las labores realizadas por De María. Conjuntamente, se alude a que los rasgos principales de este tipo de teatro eran —a diferencia del común, basado en la escenografía, la corporalidad o el vestuario— la calidad de los actores y la excelencia de los guiones, pues el uso de tonalidades dramáticas y acentos (junto con los guiones adaptados) constituían el éxito del programa.

Después de algunos meses de pausa, en octubre de 1938, *Teatro del Aire* se convirtió —para su segunda temporada— en un programa oficial del DAPP. Es imposible saber si todas las presentaciones fueron dictaminadas por la Oficina Técnica, pero es evidente que ello ocurrió en al menos una ocasión. En agosto de 1938, De María envió al DAPP un listado de doce obras como propuesta para conformar la temporada de invierno. En octubre, Francisco Rodríguez S., rindió su “dictamen respectivo de las radio comedias que llevan por nombre *Sobre una crónica de Maeterlinck y Germinal*.” De la primera, por su temática sexoafectiva y porque traducirla “resultaría carente de la gracia y del ingenio que tienen en el idioma original”, se concluyó que no debía emitirse. En cambio, *Germinal* (seguramente homónimo de la novela de Émile Zola) tenía argumentos con “motivos de carácter eminentemente

¹¹⁰ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13/13. Además, se sabe que hubo otras personalidades sobresalientes de la escena artística mexicana que colaboraron con obras radiofónicas: Carlos Rivas Larrauri, Antonio Helú, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, A. Izquierdo y José Manuel Ramos. La mayoría de las obras estuvieron protagonizadas por personalidades de la escena teatral común, como María Tereza Montoya, Clementina Otero, Andrés Soler, Julieta Palavicini, Virginia Fábregas, Ricardo Mondragón, Manolo Fábregas, entre otros. B. Ponce, *Teatro del aire...*, p. 101.

¹¹¹ Para más información, en su tesis de maestría Berenice Ponce hace una buena reseña técnica y literaria, llena de detalles sobre cómo se dio la producción, ejecución y transmisión de casi todas las obras de *Teatro del Aire*.

socialista” motivando su aprobación para ser radiada.¹¹² Más tarde, el DAPP anunció que *Teatro del Aire* tendría diez obras. De la docena inicial, una fue rechazada (*Sobre una crónica de Maeterlinck*) y la otra simplemente no apareció en el listado oficial; sin saber si la causa fue un tema administrativo, de rechazo o un descuido.¹¹³

El primer ciclo con el DAPP abrió con la presentación de *Tres hombres en el espacio* de Carlo Manzini. A la inauguración asistieron importantes personajes de la vida pública y artística, tales como Celestino Gorostiza (dramaturgo, crítico, director de escena, traductor y promotor), entonces Jefe del departamento de Bellas Artes de la SEP, Salvador Novo (poeta, periodista y ensayista) y Mauricio Magdaleno (novelista, periodista y guionista).¹¹⁴ En 1939, el programa se renovó para la Temporada de Primavera (15 de marzo al 31 de mayo). Con horario de miércoles y viernes, a las 21 horas, radiando un total de 23 obras. Algunas presentaciones fueron repetidas de la primera temporada, a las cuales se añadieron elementos originales (seis de origen mexicano).¹¹⁵ Luego de este éxito, se intentó armar una nueva temporada. Sin embargo, el cierre del DAPP y el desinterés político, hicieron extinguirse el proyecto. Las últimas transmisiones estuvieron fechadas el 28 de febrero, 4 y 11 de agosto de 1940, cuando se representaron tres comedias mexicanas *El Mito de Quetzalcóatl* y *La Conjuración de los Ávilas* autoría de Armando de María y Campos, y *El Abrazo de Acatempan* de José Manuel Ramos.¹¹⁶

¹¹² Este dictamen forma parte del Archivo Armando de María y Campos, resguardado por CITRU en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional para las Artes (CENART). Fue consultado vía la tesis: B. Ponce, *Teatro del aire...*, p. 220, p. 240.

¹¹³ Con relación a la radio, el DAPP y los censores, otro caso que demuestra las revisiones de la Oficina Técnica para las estaciones de radio fue el dictamen a las composiciones musicales de Alfonso Terrones Benítez: “La fiebre censal”, “La causa agrarista”, “El Ejido” y “Empadronador”. Después de leer la música y textos, Francisco Domínguez dictaminó que “La causa agrarista” podía usarse en el programa de *La Hora Nacional* dedicado al estado de Morelos. AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 57, exp. 25. Para tener una idea de cómo sonaba la música del DAPP (posiblemente transmitida en sus emisiones radiofónicas) se puede escuchar “La mazorca del Roatán” de los Rancheros de Tabasco y el “Himno Agrarista” interpretado por la Banda de la Policía de México. Disponible en: University of California in Los Angeles (UCLA), Arhoolie Foundation’s Strachwitz Collection of Mexican American and Mexican Recordings, Frontera Collection, <https://frontera.library.ucla.edu/labels/dapp>

¹¹⁴ B. Ponce, *Teatro del aire...*, p. 223.

¹¹⁵ B. Ponce, *Teatro del aire...*, p. 257-258

¹¹⁶ B. Ponce, *Teatro del aire...*, pp. 280- 281

A pesar de no haber sido, totalmente, una producción del DAPP, *Teatro del Aire* presupone un interesante ejercicio sobre la cultura estatal y el entrecruce de los poderes. Sin temor a equivocarse, se puede considerar a este radioteatro como plan oficialista. Pasó del auspicio de la XEFO, del partido político en el poder, a la XEDP, de la regencia en turno, sin cambiar sus elementos sustanciales (temáticas, dirección, elenco, guiones). Aunado a esto, el DAPP imprimió su sello particular al supervisar el contenido ideológico, ilustrar la propaganda del programa y posicionarlo como uno de los números emblemáticos de su estación.



Imagen 2.3. Programa de mano “Teatro del aire, temporada de invierno, 1938- 1939”, en Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Centro Nacional para las Artes (CENART), Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Biblioteca de las Artes, Fondos Especiales, Galería virtual de Armando de María y Campos, <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/armandodemariaycampos/salas/sala2-teatro/promotor-teatro/#&gid=1&pid=promotor-09>

En general, la radio, como se comentó en párrafos anteriores, cumplía un rol fundamental en la década de 1930. Cárdenas comprendió la importancia de mantener una firme inspección sobre los programas y la publicidad en la radio, por lo cual no dudó en limitar la capacidad

de las estaciones privadas. Por ejemplo, con el alegato de guardar la función social de este medio, se prohibió la circulación de noticias improcedentes al gobierno y se implementó dedicar diez minutos por cada hora a la propaganda gubernativa¹¹⁷ Normativas que también se utilizaron en el Perú, ambas con el fin de ejercer férreo control sobre el espacio público radial y para dar preferencia a las visiones estatales. Evidentemente, ello fue parte de la búsqueda por regular la palabra, al no apelar a la libre expresión, sino a reforzar la ideología dominante.¹¹⁸ Un caso que podría confirmar esto último, podría verse en los intentos del DAPP por normalizar sus incursiones en la radio, no solo en sus emisiones; sino en toda la radio comercial del país.

El 5 de marzo de 1938, Agustín Arroyo recibió un proyecto de Octavio García, donde se propuso un plan de suministro de informaciones a las radiodifusoras del país. La intención era combatir “la anarquía en el noticiarismo por radio, manejado en su totalidad por elementos que tienen especial empeño en desvirtuar o por lo menos menospreciar la obra revolucionaria del Gobierno y cuyas tendencias de derecha son bien definidas...”, poniendo estrictos horarios para divulgar noticias proporcionadas exclusivamente por los periódicos *Excelsior*, *El Universal*, *El Nacional* y de agencias certificadas del propio Departamento.¹¹⁹ Vale la pena destacar que en Perú se siguió una estrategia similar, dando prioridad a las informaciones de *El Comercio*, considerado el periódico hegemónico de la época.¹²⁰

Hipotéticamente, se usarían los canales estatales: la XEB, la XEFO y la XEXX (de la Universidad Nacional) y el canal comercial de mayor renombre, la XEW. Las noticias se repetirían tres o cuatro veces el día, con un horario diferente en cada estación. Con ello se

¹¹⁷ Sonia Robles, *Shaping Mexico lindo: Radio, Music and Gender in Greater Mexico, 1926- 1946*, tesis de doctorado (historia), Michigan State University, 2012, pp. 245- 246.

¹¹⁸ En la perspectiva de esta pesquisa, *El Teatro del Aire* parece el caso más emblemático por su tinte cultural, sin embargo, el caso radiofónico de mayor éxito comercial y oficialista fue el programa *La Hora Nacional*, donde, de manera más evidente se desplegó una campaña de propaganda del régimen cardenista y de los avances revolucionarios de su gobierno. A nuestro juicio, éste es menos interesante en sentido cultural, ya que no aludía a un aspecto concreto de las artes o la intelectualidad, sino a la promoción turística, la exposición monográfica de ciudades o estados o a la exposición de los logros administrativos, salvo por la transmisión musical popular.

¹¹⁹ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/269. 5 de marzo de 1938.

¹²⁰ E. Bustamante, “Los primeros...”, p. 217

garantizaría que la población escuchara únicamente lo ya avalado. La novedad residía en: “iniciar ese control de noticias, por medio de difusiones impuestas por el DAPP a las principales estaciones de México; en la inteligencia de que tales difusiones deberán aparecer ante el público como agenas [sic.] por completo a toda acción oficial.”¹²¹

Ese no fue el primer, ni único intento. Meses antes, en enero de 1938, el diputado Mariano B. Vázquez, había propuesto una iniciativa de ley para imponerles supervisión directa por parte del Estado a los dueños de las radiodifusoras. O en palabras de Salvador Novo “...la obligación de remunerar a un censor nombrado por el gobierno para que se instalara a molestarlos en sus domicilios sociales.”¹²² Parece ser que este intento legal fue ajeno al DAPP y no prosperó. Resultan claras, en cambio, las intenciones políticas que acechaban los medios de comunicación. Los cuales se entendían como espacios necesarios a intervenir a fin de que, meramente, notificaran las informaciones aprobadas por el Estado.

Es posible afirmar que el DAPP y la radiofonía son un testimonio de la dupla existente entre controlar a la opinión independiente y, en contraparte, inundar la esfera pública con una prédica oficial. Hasta ahora se ha visto cómo los aparatos estatales del Cardenismo actuaron con holgura con relación a la censura.¹²³ Igualmente, la radio como elemento de modernidad, se intuía como un canal neutro, ajeno a una tendencia *sectaria*, aunque la realidad fuese contraria. Los programas de radio provinieron de distintos actores políticos: dramaturgos, comunicadores, burócratas. Ellos encontraban en ese nuevo medio un espacio ideal para llevar la cultura a toda la población.

¹²¹ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/269. 5 de marzo de 1938.

¹²² S. Novo, *La vida en México...*, p. 167.

¹²³ La promoción de la censura no solo fue una cuestión del gobierno. En ocasiones existieron propuestas de ley por parte de ciudadanos para ejecutar una censura más concreta y, tal vez, mordaz. En 1937, la profesora Margarita Anaya envió al DAPP una propuesta para que, debido al alto prestigio del género de la canción mexicana, “así como hay censura cinematográfica, así se estableciera la censura musical; y toda música grabada o impresa que se clasifique como canción mexicana, para salir del país, sea sujeta a censura, y que ésta sea hecha por nuestros buenos maestros y verdaderos compositores de canción mexicana.” El DAPP simplemente notificó de recibido y el tema no procedió a más, pero es sumamente interesante confirmar que parte de la población 1) identificaba al DAPP como órgano capaz de censurar, 2) normalizaba dichos comportamientos e incluso los alentaba. AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 51, exp. 30 (09) /6.

Podría afirmarse con esto que no hubo una censura en el sentido coercitivo de la acción, pero sí hubo una ejecución de supervisiones y un estricto control de pensamiento; algo innegable a la luz de los archivos, la opinión pública de entonces y hasta en el uso de vocabulario. Ante todo, el Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad —con sus mecenazgos, producciones y funciones administrativas— consolidó el proyecto cardenista de manera explícita y contundente. En eso tuvo éxito.

A nivel operativo y administrativo el DAPP generó bastantes cuestionamientos en sus días y deja algunos espacios en blanco para nosotros. A pesar de ello, gracias a los contados *Estudios Técnicos* a los que se tuvo alcance es indudable que el actor principal de la censura fue la Oficina Técnica. Dicha agencia cumple, a nuestro parecer, con muchos de los rasgos con los que contaría una institución censora legal: expertos emisores de opiniones, justificaciones políticas, recepción de acusaciones por parte de terceros, y, quizá, un poco de vigilancia sobre la esfera intelectual a fin de conocer qué circulaba. Jamás aceptaron esas connotaciones de censura, que Cárdenas, Arroyo y su equipo sabían les causarían una imagen negativa. Aunque tampoco pudieron huir del todo de esas acusaciones donde “supervisar informaciones” se entendía como una forma de autoritarismo e intervención.

Aunque al interior del DAPP no existió algún reglamento sobre cómo dictaminar proyectos, es indudable que los ejes rectores para aprobarlos fueron: discursos de tinte popular, nacionalista y exaltación revolucionaria; divulgación de corrientes de pensamiento como el antiimperialismo, el anticlericalismo, el agrarismo o la educación socialista. Ante la falta de rigor sistemático es comprensible porque algunos investigadores han preferido afirmar sobre estos modelos que no pueden ser llamados censura. Habrá de insistirse en estas páginas que las exámenes e intervención del DAPP supusieron solo una parte de los procesos encabezados por el Estado. Quizá la oficina técnica y la propaganda oficialista fueron las caras más amables de métodos represivos, al no implementar violencias demostrativas. Empero, el hecho de que no se asumieran estas funciones con plena transparencia comprueba la forma como, al mismo tiempo, distaron de ser ejercicios democráticos. Porque prohibían abrir la radio, la prensa, el cine o las artes a cualquier clase de ideas (incluso para los propios miembros del gobierno o para otros actores de tipo revolucionario). Eso ha quedado claro con el apartado aquí expuesto.

2.4 El control del papel y el rol de PIPSA

En México, durante el sexenio cardenista, se fundó la empresa pública Productora e Importadora de Papel (PIPSA), el 21 de agosto de 1935. En estas páginas, PIPSA es la segunda institución estudiada como agente estatal de control y censura. Principalmente, porque ésta tuvo varias características que la colocaron entre la producción cultural y la restricción a la opinión pública.¹²⁴

Bajo el régimen de Cárdenas las industrias periodísticas fueron consideradas un sector de suma importancia, a las que habría de dar un trato especial respecto al uso de papel.¹²⁵ Por ende, en sus inicios, PIPSA quedó encargada de administrar —monopólicamente— la importación del papel, su distribución en el interior del país y su comercialización a la prensa.¹²⁶ Asimismo, las compañías editoriales (muchas de ellas también públicas) comenzaban su expansión en volúmenes de producción, por lo tanto dotarlas de hojas también era apremiante.¹²⁷ Es primordial recalcar que la dupla prensa-editoriales constituía un brazo político del cardenismo. Tal como se vio en las labores del DAPP, se nutría el programa de gobierno por medio de la propaganda política en periódicos, revistas, folletos y libros.¹²⁸

Oficialmente, la apertura de PIPSA buscó impedir los abusos en el alza de los precios y “fomentar la difusión de soportes culturales a través del abaratamiento del papel y facilidades de pago para periódicos y editoriales emergentes.”¹²⁹ Cabe destacar que la empresa no nació sólo de la voluntad estatal, sino de las presiones de periodistas, editores y empresarios.¹³⁰ En

¹²⁴ Se desconoce si hubo algún órgano público o empresa similar en el Perú.

¹²⁵ Armando Zacarías, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, n° 25-26, septiembre 1995- abril 1996, p. 75.

¹²⁶ Sebastián Hernández Toledo, “El papel del Estado. La política papelera mexicana: de San Rafael a PIPSA (1932-1937)”, *Cuadernos de Historia*, n° 58, 2023, p. 110. A. Zacarías, “El papel...”, p. 76. Marvin Alinsky, *Latin America Media: Guidance and Censorship*, Ames, Iowa state University Press, 1981, p. 35.

¹²⁷ A. Zacarías, “El papel...”, pp. 75-76.

¹²⁸ S. Hernández Toledo, “El papel ...”, p. 97.

¹²⁹ S. Hernández Toledo, “El papel ...”, p. 110.

¹³⁰ A. Zacarías, “El papel...”, p. 76

agosto de 1935, varias revistas y diarios publicaron un comunicado titulado “La cultura nacional reclama papel barato”, donde demandaban, a nombre del pueblo, considerar el papel como artículo de primera necesidad.¹³¹

Al parecer del historiador Sebastián Hernández Toledo, PIPSA fue una empresa de carácter dual. Sus primeros años fue promovida y respaldada por los grupos intelectuales, académicos, editoriales e informativos, quienes veían, gracias al abaratamiento del papel, un alcance democratizador de la cultura nacional y de la lectura. Efectivamente, la Productora e Importadora... fue una de las herramientas clave del cardenismo por su difusión de la lectura, de los libros de educación pública y la apertura de pequeños periódicos en todo el territorio.¹³²

En contraparte, a partir del año 1938, la empresa comenzó a ser señalada como organismo censor. Primero, el periodista Miguel Ordorica y el senador Federico Idar (PNR) señalaron que PIPSA como “creación del Presidente Cárdenas implicaba una potencial y eficaz amenaza para la libertad de prensa.”¹³³ Por otra parte, se decía que Narciso Bassols, secretario de Hacienda, había aceptado establecer la compañía como un medio para que el gobierno ejerciera cierto mando sobre periódicos cuando su acción fuera perjudicial a la marcha del país, supuestamente, sin negarles la venta de papel.¹³⁴

La historiografía mexicana exhibe un debate acerca del carácter censorio de PIPSA. Algunos consideran que no es demostrable la negación de suministros de papel, porque el Estado guardó los formalismos democráticos. Es decir, que bajo ley se garantizó la distribución de papel y la libertad de opinión.¹³⁵ No obstante, también hay un consenso periodístico generalizado, donde PIPSA ha significado una especie de control y censura dentro del aparato

¹³¹ S. Hernández Toledo, “El papel ...”, p. 105.

¹³² S. Hernández Toledo, “El papel ...”, p. 111.

¹³³ Luis Reed Torres, “La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas”, en Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda, *El periodismo en México. 500 años de historia*, Ciudad de México, Edamex, Club Primera plana, 1995, p. 306.

¹³⁴ Jesús Silva Herzog, *Una vida en la vida de México*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1993, pp. 148-149.

¹³⁵ A. Zacarías, “El papel...”, pp. 77- 78.

estatal.¹³⁶ Especialmente, desde los años cincuenta, cuando sus labores derivaron en “sutiles mecanismos de censura a la prensa sin incurrir en la negación directa del otorgamiento de papel periódico, pues significaba transgredir de forma explícita los artículos 6º y 7º de la constitución que resguardan la libertad de prensa y expresión.”¹³⁷

Desde nuestro juicio, PIPSA no nació como un ente censor en sí mismo, sino como una empresa pública afin al Estado. Empero, su propia naturaleza política le hacía favorecer las necesidades del gobierno en turno y la cultura oficial. Esto, en consecuencia, imprimió sesgos a favor de qué o a quiénes se debía, o no, apoyar con papel. Eventualmente, ello devino en mecanismos de revisión y prohibición.

A pesar de ello, es indudable que durante la gestión de Cárdenas se configuró un sistema de relaciones entre la prensa y el poder político. El cual estuvo caracterizado por la interdependencia, apoyo, propaganda, subsidios y fortalecimiento del mercado, de parte del ejecutivo hacia los impresos; como se verá a mayor profundidad en el quinto capítulo. Este panorama de respaldo y necesidad mutua fue ideal para el florecimiento de una *prensa oficialista*.¹³⁸ Lo cual se comprueba con los listados de PIPSA con los editores y publicaciones a respaldar con mejores costos, créditos, distribución y propaganda. No fue casualidad que los más beneficiados eran los más favorables al gobierno.¹³⁹

Ello puede relacionarse con el DAPP, donde se accedió a hacer concesiones de papel para sus colaboradores predilectos, como *Provincia*, donde hacían halagos a la expropiación petrolera. Pero el DAPP también fue una especie de enlace entre PIPSA y el Bloque Periodístico Nacional (BPN). Este último fue un colectivo nacional que aceptaba cooperar en la divulgación de los comunicados oficiales redactados y transmitidos por el equipo de Arroyo diariamente, a distintos periódicos de todo el país. A sus miembros no sólo se les

¹³⁶ Luis Anaya, “El cardenismo en la revolución mexicana; conflicto y competencia en una historiografía viva”, *Historia Mexicana*, vol. LX, n° 2, 2010, p. 1328. Serna, “Prensa...”, pp. 141- 142.

¹³⁷ S. Hernández Toledo, “El papel ...”, p. 116. A. Zacarías, “El papel...”, p. 78.

¹³⁸ Anderson Paul Gil Pérez, “Cadena García Valseca en México: la empresa periodística que llenó de soles el país, 1941-1972”, *Letras históricas*, n° 23, 2020, p. 172.

¹³⁹ Mónica Rankin, *¡México, La Patria! Propaganda and Production during World War II*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, p. 76. S. González Marín, “Las complejas relaciones...”, p. 496.

proveía de papel, sino que se les daban precios reducidos.¹⁴⁰ No obstante, también hubo restricciones. Un caso, conservado en los archivos del DAPP, fue cuando al subteniente Pedro Reta se le negó la donación de papel para la revista *A vante*, alegado “la urgencia de concretarse estrictamente a la publicación de obras de carácter oficial.”¹⁴¹

Más llamativo resulta que PIPSA fuera acusada –públicamente y en varias ocasiones— de ser un órgano censor. En 1937 Diego Arenas Guzmán, historiador maderista y director de *El Hombre Libre*,¹⁴² anunció que la empresa le había negado suministros de papel, justificando que no había material en existencia, pero él tenía conocimiento que sí estaban importando insumos desde Alemania. Agregaba que la razón por la cual no se le apoyaba era para impedir la circulación de la prensa independiente. Habría que aclarar que *El Hombre Libre* fue el órgano periodístico del almazanismo. Dicha corriente política, encabezada por Juan A. Almazán, era la oposición más fuerte a Cárdenas, al Partido Nacional Revolucionario (PNR) y a la candidatura presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940). Esto significa que el diario constituía, en realidad, la prensa de oposición.¹⁴³

En paralelo a dichas censuras, PIPSA tuvo otras labores creadoras de contenido. Una de ellas fue la generación de boletines oficiales. Bajo el lema “Nuestro propósito es extender la cultura, coopere a él”,¹⁴⁴ dichas circulares recopilaron y resumieron las noticias más importantes publicadas en la prensa de todo el país. Los textos fueron distribuidos en varios espacios, como los servicios diplomáticos mexicanos (al menos entre 1939 y 1940). En ellos se defendían las posturas políticas del ejecutivo o de actores dominantes, como el PNR o la Confederación de Trabajadores de México (de ella se hablará más en los capítulos cuatro y cinco). También se hacían señalamientos sobre los límites marcados a la prensa crítica. Por

¹⁴⁰ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 56, exp. 305.9/8.

¹⁴¹ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 125, exp. 300/249.

¹⁴² S. González Marín, “Las complejas relaciones...”, p. 501

¹⁴³ P. Pilatowsky, *Para dirigir la acción...*, p. 59. Hay estudios, como el de Ana María Serna, que proponen que, a pesar de ser considerados elementos de la Quinta Columna, diarios como *El Hombre Libre* se publicaron libremente durante el cardenismo. A. Serna, “Prensa...”, p. 142.

¹⁴⁴ Acervo Histórico, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Secretaría Particular, Caja 26, exp. 118.

ejemplo, retomaban lo publicado por *El Nacional*: “Desea el señor general Cárdenas que los periódicos tengan mayor comprensión de los problemas nacionales. Ciertos diarios, sistemáticamente, se empeñan en atacar al Gobierno y sin fundamento tergiversan los hechos.”¹⁴⁵

Aunque el caso de PIPSA parece sumamente relevante y complementario a las labores del DAPP, desafortunadamente, en la documentación consultada no se encontró más al respecto sobre cómo eran sus relaciones, ni cómo funcionaban los criterios de evaluación para la venta de papel. Tampoco se hallaron datos sobre su posible cargo editorial. Lo cierto es que, más allá de sus motivos prácticos, la papelera terminó siendo un agente de control político, propenso a prohibir la opinión pública que fuese adversa a la administración. De la censura a la prensa se hablará con mayor detenimiento en el capítulo cinco.

Por ahora, lo relevante es señalar que PIPSA logró apoyar la censura de dos formas. Una, a través del papel, con concesiones favorables a los diarios adscritos a la línea oficial; con negación del mismo insumo a quienes se consideraba publicaciones opositoras o de poca relevancia. Pero el gobierno, nunca aceptó aquellos como los motivos reales, excusándose en la carestía de papel. Dos, con el refuerzo discursivo del Estado (en esos mismos periódicos oficialistas), donde eran repetidas dos cosas: que había una prensa reaccionaria *malinformadora* de la población, por lo que la intervención en la opinión pública era justificable; y también, en menor medida, la narrativa que situaba a Cárdenas como garante de la libertad de expresión, por tanto, las labores como las del DAPP o PIPSA sólo eran para enriquecer la cultura nacional, no para mermarla.

Conclusiones

Este segundo capítulo guardó como objetivo exponer un estilo de censura dedicado a generar e instaurar discursos favorables al poder constituido. El primer señalamiento remite a las formas en que la censura y la producción cultural fueron ejecutadas por los Estados peruano y mexicano. Los cuales fundaron instituciones públicas para censurar bajo la lógica de la

¹⁴⁵ Acervo Histórico, en adelante ACSRE, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Secretaría Particular, Caja 26, exp. 118. 27 de julio, sin año.

dupla producción-represión. No obstante, hay varias acotaciones para entender cómo fue la actuación estatal, pues no se puede pretender su omnipresencia, ni ninguna clase de resistencia o refutación, como tampoco se consigue pensar en una homogeneidad de actores o instituciones que aplicaron censuras en plena coherencia y uso consciente de su proceder.

Se ha podido observar que la *censura productiva* o *creadora* albergó diferentes mecanismos internos, los cuales variaron acorde al país, pero también al campo cultural. En general, esta estrategia consistió en propagar ideales oficialistas en medios de comunicación. No sólo en las aseveraciones hechas, también en los silencios o en el señalamiento a la oposición y los valores indeseados. Al mismo tiempo, las censuras creadoras no se entenderían sin el uso de otras funciones más *clásicas*, tanto de ejercicios de examinación, prohibición o reglamentación ideológica, como limitación del espacio social donde los productos culturales circulaban. Fueron ejecutadas como parte de un mismo proceso, un lado creador y otro regulador, de manera que el segundo reforzara al primero y le allanara el camino para la normalización ideológica de los estatales.

Para profundizar sobre cómo cada gobierno generó sus discursos basta ver sus niveles de operatividad. En el caso peruano se observa una intención más recatada respecto a la innovación propagandística; así como un mayor despliegue del uso de la fuerza. Asimismo, la estructura administrativa parece más endeble, tal vez debido a las constantes crisis sociopolíticas que el país atravesó en los años treinta. Ello hizo que las labores de gobierno fueran asignadas, mayoritariamente, a militares.¹⁴⁶ Es decir, al sector político conservador. Por ende, con los folletos se advierte la carga discursiva hacia el hispanismo, el catolicismo, *la paz y el orden*.

Si bien, ese uso de impresos no parece muy dinámico, ni censor, es el espacio donde mejor resaltó la axiología benavidista. Elementalmente, los folletos permiten conocer las intenciones políticas del discurso peruano y el campo social a quien se dirigían las parábolas. En esas afirmaciones se pueden conjeturar censuras, porque se entienden los elementos prevalentemente fuera del proyecto estatal, los sujetos y nociones no deseados. Siendo

¹⁴⁶ E. Candela, *Peruanidad...*, p. 81.

importante rescatar que, a diferencia de México, el presidente Benavides no solía hacer referencias directas sobre los postulados de su jefatura. Así, los fundamentos ideológicos son inquiridos sólo a través de las publicaciones con sellos oficiales.

La apertura de la Radio Nacional del Perú puede ser vista como incorporación al sistema de comunicaciones moderno de la época, cuando la radiofonía era el canal de comunicación masivo de los años treinta y el espacio predilecto de las clases gobernantes a nivel internacional (hecho también visible con el cardenismo). En la radio peruana se aprecia mejor la puesta en escena de la censura. Especialmente porque se la observa en cuatro versiones: con la implementación de reglamentos legales destinados a delinear las cuestiones técnicas y las funciones permitidas a las estaciones; en la supervisión de la policía a los programas y conductores de radio, tanto por el escrutinio previo de los guiones, como en la persecución a conductores críticos; al prohibir ciertas canciones en la radio, como sucedió con varias piezas criollas en Radio Goicochea; con la cooptación del género criollo, a fin de usarlo como medio para enaltecer las labores y logros de Benavides, caso de la marcha *Prosperidad*.

Aunque estos cuatro estilos parecen no ser exclusivos de una vertiente de censura creadora, sino de una divulgación oficialista por los rasgos semi coercitivos que presentan, a nuestro juicio todos estaban encaminados a fomentar el discurso dominante, más que a eliminar la disidencia (como se verá en el capítulo cinco). Empero, para lograr el afianzamiento de las esferas oficialistas, como la radio, resultó inevitable el silenciamiento de ideas contrarias. En ese aspecto, un rasgo definitorio de la cultura y la propaganda peruana es que éstas se crearon frente a un enemigo concreto, el APRA. Todas las medidas implementadas por el régimen compitieron con la cultura política del PAP, ya que éste generó la misma propaganda que el Estado: folletos, estaciones de radio y canciones. Incluso, se podría conjeturar que la primicia del Estado no era abonar a un pensamiento moderno y original, sino erradicar al aprismo. Resultado de ello fue que la censura creadora terminó por ser mínima, apoyándose más en la fuerza estatal, no en su capacidad de innovación.

Por el contrario, en México, la solidez de los aparatos posrevolucionarios y los ímpetus reformadores llevaron a la implementación de instituciones públicas modernas (en tecnología,

publicidad y organización) destinadas a fomentar los discursos cardenistas. El DAPP resulta el organismo más emblemático de la censura *positiva*. Indudablemente cumplió una función censora en el sentido que: sus objetivos eran moldear y homogeneizar las comunicaciones, adhiriéndose totalmente a los lineamientos gubernativos, hecho notorio en el uso de noticias oficiales e intervenciones periodísticas; la Oficina Técnica confirma dinámicas de examinación, *a priori* y *a posteriori*, en numerosos proyectos editoriales, periodísticos, musicales, publicitarios, visuales o monumentales (las cuales implicaron prohibiciones de temas políticos, económicos o sociales en el escenario cultural); aun cuando existieron proyectos originales, como *Teatro del Aire*, el DAPP se encargó de supervisar los contenidos generados dentro del propio gobierno —o la esfera pública— para que éstos siempre fueran favorables al cardenismo y a la revolución.

En el caso de PIPSA, más que un espacio de propagación discursiva centralizada, se aprecia una herramienta política. La distribución monopólica del papel permitió al Estado lograr delimitar los discursos opositores a Cárdenas, cuando rehusaba dotar de papel a la prensa crítica del gobierno; así como privilegiaba a los periódicos apegados a la administración. Aun cuando su función no fue vetar la opinión pública, su existencia muy pronto derivó en una estrategia de refuerzo a las censuras aplicadas a otros espacios, como el DAPP o la SRE.

Los proyectos gubernamentales mexicanos, a diferencia de sus pares en Lima, eran mayoritarios en la escena nacional. Sin embargo, no todos fueron creación plena del Estado. Como se ve con algunos documentos de la Oficina Técnica o con el caso del radioteatro, también se solían cooptar proyectos de terceros o ya existentes, siempre que fueran afines a los postulados cardenistas. Ello generó en una pluralidad cultural, pero también delimitó las posibilidades estéticas y artísticas a la línea predilecta del Estado. Como aconteció con la canción criolla andina, también cooptada y restringida.

Otro eje de relevancia es analizar cuáles fueron los significados de los discursos propuestos y cómo las prohibiciones marcaron la cultura en cada nación. Para los dos casos, Perú y México, las restricciones políticas debían delimitarse a lo más *favorable para la nación*. Bajo la justificación de guardar el orden y la correcta función de las informaciones se prohibieron la circulación de noticias sin la previa apropiación del gobierno, se implementó dedicar diez

o quince minutos diariamente a declaraciones gubernamentales en la radio o fueron derogadas leyes de control sobre la radiofonía.

En la exaltación del nacionalismo los dos países tuvieron elementos en común, porque todas las censuras aplicadas tuvieron justificaciones alrededor de la idea de nación: en exaltación a la peruanidad, en defensa de la Revolución Mexicana o simplemente por el bienestar nacional. Hubo también otros elementos de convergencia, como la prédica hacia los obreros y el uso de elementos populares (como la canción criolla o el teatro popular mexicano) por parte de las autoridades. Demás lineamientos fueron el respeto por las funciones militares y por el poder del ejecutivo. Pues, tanto Benavides como Cárdenas aparecen constantemente como salvaguardas del país, héroes o en caracteres paternalistas.

Aunque también hubo diferencias internas. La clase de valores promovidos por ambos mandatarios fueron opuestas. Como se mostró, había una clara confrontación de intereses. Mientras en México se reforzaba el ideal de la revolución socialista y nacionalista exitosa, en Perú se combatía esa misma tesis. Aun cuando ambos gobiernos justificaban sus actuaciones en favor de la nación, la supresión del aprismo manifiesta el poco interés del Estado peruano por la innovación sociopolítica proclive a la izquierda, a la actuación popular o al diálogo directo con las masas.

A nivel artístico, tan solo las obras usadas en radioteatro connotan parte de esas preferencias. Con *Teatro del Aire* se perciben las intenciones vanguardistas. Mejor ejemplo son las dictaminaciones del DAPP que aceptaron elementos socialistas, así como como la presencia de guiones originales de artistas mexicanos. Por su parte, en la Radio Nacional de Perú no pudimos conocer mucho del contenido del radioteatro, pero en los títulos de las obras representadas se apreció un talante europeísta, hispanista, donde los textos eran adaptados por escritores peruanos, sin hacer alusiones directas a la política.

Respecto al papel de los censores vuelven a aparecer semejanzas. Ni en Perú, ni en México se implementaron labores especializadas en examinar. Pese a esta ausencia, es indudable que hubo *censores*, en el sentido de estar presentes ciertas figuras quienes guardaron funciones de vigilancia y se encontraron en la burocracia de los Ministerios, Secretarías o

Departamentos. La diferencia entre ambos es que el aparato burocrático peruano aún estaba fundado en la milicia y la policía, mientras que en México hubo una mezcla de tareas administrativas entre ciudadanos, intelectuales y veteranos revolucionarios. Por ello, la revisión cultural e intelectual estuvo más predispuesta en México, donde había un interés mayor por implementar una línea de cultura nacional y donde los censores pudieron tener un poco más de sensibilidad a esos argumentos. En tanto los censores peruanos se inclinaron por cuadros políticos destinados a eliminar o contrarrestar a las izquierdas.

El caso que mejor evidencia la presencia de censores fue la Oficina Técnica del DAPP, pero no se puede obviar la intervención en la radio peruana —cuando se prohibieron determinadas canciones— implicando también labores censoras. Igualmente, en el espectro opuesto, en ambos gobiernos hubo creadores de contenidos. Pese al desconocimiento de las autorías de los materiales, de alguien al servicio del Estado tuvieron que ser las canciones, libros, radioteatros o folletos. Esto implica la presencia de sujetos *especializados* en difundir alegatos autorizados.

Finalmente, sobresale que en ninguno de los dos países se aceptaba la censura. Ambos aparentaban avalar la libertad de opinión. Aunque es cierto que, por ley, las garantías fueron más restringidas en el lado andino (como se verá en el quinto capítulo). Cuando se cuestionaban las aplicaciones de controles técnicos, aparecieron justificaciones entorno a la calidad de la cultura o a la seguridad nacional, nunca referencias políticas directas. Asimismo, parece que, en Perú, el gobierno no dio mayores explicaciones sobre si en sus ministerios se ejecutaba, o no, censura. Mientras en México las autoridades salían a desmentir la existencia de prácticas censoras.

CAPÍTULO 3. LA LEGALIDAD DE LAS CENSURAS CINEMATOGRAFICAS

La censura, entendida como la supresión de las expresiones culturales que incomodaban al gobierno, tuvo cabida tanto en el México cardenista, como en el Perú benavidista. Sus estrategias para vigilar, eliminar o vedar lo indeseado fueron heterogéneas entre ambos países y acorde al tipo de material artístico-intelectual. Sin embargo, en este cuarto apartado se pretende comprender a las únicas¹ censuras ejecutadas de manera abierta: las cinematográficas. Ello resulta paradigmático para la tesis, porque fue el campo donde se usó la noción de *censura* con toda la connotación que implica: organismos especializados, evaluaciones en manos de expertos, sanciones posteriores y prohibiciones argumentadas.

Para efectuar nuestro análisis se desplegarán tres subtemas. Primero, las dependencias destinadas a revisar los filmes: el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica, en el Perú, y, de nueva cuenta, el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), en México; ello nos permitirá comparar las similitudes operativas de ambos gobiernos. Segundo, las estrategias de intervención en las salas de cine como espacios físicos. Tercero, las cintas de origen mexicano que fueron prohibidas en Perú, lo cual nos permitirá enfatizar en las diferencias ideológicas entre ambos países.

Dentro de México y Perú la censura filmica tuvo una característica distintiva, fue una esfera supervisada y purgada por la vía legal. Evidentemente, como se verá a continuación, cada administración usó y reguló al cine desde sus realidades políticas e intereses particulares. Aun así, las dinámicas internas connotan la legitimidad del Estado para intervenir —en supuesto favor de la sociedad— en la creación, comercialización o presentación de toda clase de películas. En consecuencia, al estudiar dichos modelos y causas es posible saber, en gran parte, las causas básicas por las cuales sucedió buena parte de la censura cultural.

¹ Aunque en el Perú hubo otra clase de leyes que coartaron el escenario político-cultural (capítulo cinco), ningún otro rubro funcionó con la precisión y claridad que las censuras cinematográficas. Por ejemplo, la Ley 8528 prohibía pinturas, películas, carteles o libros de doctrinas disociadoras. AGNP. Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 1. 25 de abril de 1937.

El inicio de la censura a películas en México fue con el gobierno de Venustiano Carranza (1917-1920) cuando, en pleno auge de la Revolución, las cintas pasaron por inspecciones aparentemente sistemáticas y enérgicas. Por mandato constitucional se exigió la revisión y aprobación de todo el material filmico (con formato de 35mm) que se ejecutara en territorio nacional. La causa principal fue revisar qué se proyectaba sobre México en el exterior. Específicamente en los Estados Unidos, con quien había un constante enfrentamiento a causa de las campañas de desprestigio a las políticas mexicanas de corte nacionalista y antiimperialista.² Así, todos los regímenes siguientes (sin importar la tendencia política e ideológica) dieron continuidad a las disposiciones de la Oficina de Censura de la Secretaría de Gobernación. Hasta que, al inicio del sexenio de Cárdenas, la sección de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP) tomó dichas funciones y, posteriormente, lo hizo el DAPP.³

Del lado peruano, las censuras cinematográficas comenzaron en 1926, cuando Augusto B. Leguía promulgó una normativa para evitar efectos perniciosos de las películas inconvenientes para la política. Ello cambió las dinámicas de supervisión hasta entonces ejercidas, las cuales dejaron de ser represivas y comenzaron a ser prohibitivas. A partir de ese punto, las funciones de la recién creada Junta Censora consistieron en “proteger principios morales.”⁴ En la siguiente década, con Benavides, dicho ejercicio se implementó bajo oficinas ligadas al Ministerio de Justicia y Culto, y a la Intendencia de Lima.

En general, durante los años treinta, el cine tenía pocas décadas de existencia, pero crecía a pasos agigantados, cobrando fama como medio de entretenimiento e información. Su novedad cautivaba, pero también levantaba recelo frente al inminente avance de la modernidad tecnológica y la renovación ideológica.⁵ En norte y sur, los gobiernos coincidieron en la necesidad de regular las

² Álvaro Vázquez M., “La censura en el cine mexicano en los años cuarenta”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 16, n° 24, 2004, pp. 169-170. Francisco Peredo Castro, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)”, *Revista Mexicana de Política Exterior*, n° 85, 2009, p. 116.

³ Tania Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*, Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, p. 106.

⁴ Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*, 2da. edición, Lima, Universidad de Lima, 1995, p. 51.

⁵ Nora Gilbert, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*, Redwood City, Stanford University Press, 2013, p. 6.

cintas, tanto en su circulación como en sus contenidos, para evitar desajustes políticos y morales. Socialmente, los recelos eran comprensibles y bien recibidos, por lo que la opinión pública no cuestionaba tanto los motivos de censura, sino los medios.⁶

A pesar de la convergencia por examinar filmes, dicho tratamiento fue diferente entre los gobiernos de Cárdenas y Benavides. Como se verá a continuación, el primero se interesaba más en cooptar y producir cintas, mientras el segundo sólo mantuvo las revisiones de empresas privadas o extranjeras. Empero, ambos fundaron espacios exclusivos para las tareas censoras.

Frente a ello, afloran las preguntas: ¿cómo operaron los distintos aparatos de censura filmica en México y Perú?, ¿cuáles eran las justificaciones usadas en cada país para implementar dichas prácticas? Al parecer, en esa época, las revisiones se aplicaron de dos formas generales: por medio de instituciones públicas y bajo el acompañamiento de agentes de policía. Aunque se perciben diferenciaciones. En México la apertura del DAPP implicó modelos más sofisticados, como escrutinios a los guiones, la asignación de *personal de apoyo* durante los rodajes, la aprobación *a posteriori* de los rollos o la implementación de propaganda oficial.⁷ A parte, varios inspectores del gobierno complementaron el control ideológico con contención política durante las exhibiciones.

En Perú, el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica quedó como encargado de revisar el contenido de los filmes, aprobar permisos de exhibición y dar catalogación comercial; pero las actuaciones policiales jugaron un rol fundamental para examinar las salas de cine y reprimir toda

⁶ La aceptación y normalización de la censura cinematográfica, a inicios y mediados del siglo XX, ha sido un fenómeno medianamente estudiado. Por ejemplo, sobre los controles al cine en Estados Unidos se puede recurrir a Nora Gilbert, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*, Redwood City, Stanford University Press, 2013 y a Lee Grievson, *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, London, University of California Press, 2004; respecto a la censura a cintas en Francia Arnaud Esquerre, “Les affres de la disparition de la censure”, *Communications*, n° 106, 2020, pp.147-159; sobre la relevancia de la censura filmica en la construcción de la identidad nacional durante la Alemania de Weimar está la obra de Kara Ritzheimer, “Trash,” *Censorship, and National Identity in Early Twentieth-Century Germany*, New York, Cambridge University Press, 2016. Para el caso mexicano están Álvaro Vázquez Mantecón, « La censura en el cine mexicano en los años cuarenta », *Fuentes Humanísticas*, vol. 16, n° 24, 2004, p. 163- 176, Eduardo Vega Alfaro, *La revolución traicionada: dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Televisión Universitaria, 2012, y Tania Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*, Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

⁷ Tania Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; Construyendo la Nación a través del cine documental en México (1937- 1939)*, Tesis de Doctorado (Historia), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, p. 153, p.168.

clase de agentes políticos. Lo contrastante de los intereses nacionales se entenderá mejor con la presencia de filmes mexicanos en el Perú y los vetos que les fueron aplicados.

3.1 Instituciones censoras: el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica y el DAPP

En los marcos de la legalidad censora se abrieron instituciones públicas y nacionales encargadas de revisar, catalogar o ejecutar filmes. En Perú estuvo el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica y en México la Sección de Cinematografía del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP). Aunque distintas en sus enfoques, métodos y alcances, ambas entidades fueron los espacios claves para entender las exámenes y restricciones al celuloide.

El Patronato Nacional de Censura Cinematográfica fue fundado entre finales de los años veinte y los albores de la década subsecuente. Como se ha mencionado, su principal fin era velar por la moralidad de los espectáculos cinematográficos en toda la República. Para lograr su cometido, específicamente, lo haría “prohibiendo la exhibición de películas inmorales, antinacionalistas, disociadoras, que incitasen al vicio o a la delincuencia, o lastimasen la dignidad de los países extranjeros.”⁸

Estuvo conformado por un presidente y un secretario, seguidos por un censor, un auxiliar de censor, un tesorero, un cuerpo de inspectores y un operador y jefe de material. El presidente representaba al patronato y dirigía sus labores burócratas, pero la figura central era el denominado censor principal, pues era quien se encargaba de la *visación* de películas, la firma de los pases de inspección y la calificación de la cinta. Se añadían otras tareas de importancia, como las del auxiliar, a quien correspondían los archivos administrativos, los registros de calificaciones y guardar los trozos de las cintas cortadas. Mientras a las inspectoras se les asignaba concurrir semanalmente a las oficinas para recibir las papeletas designadas a la supervisión de salas de cines y multas a las mismas.⁹

⁸ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXVI, Núm. 1354. 31 enero 1936, p. 2540.

⁹ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXVI, Núm. 1354. 31 enero 1936, pp. 2540- 2541.

MINISTERIO DE JUSTICIA, CULTO Y PRISIONES

SEGUNDA quincena del mes de ENERO de 1939.-

Página No. _____

Patronato de Censura de Películas.-

Nombres	Empresas	Firmas	No. de la Fichas	Sueldo Quincenal	Total de Pagos	Descuento Fiscal		Liquido Pagado
						del mes	del mes	
Dn. Carlos Ortis de Zevallos.-	Censor		592	225.00		11.25	5.00	213.75
" Carlos Ortis de Zevallos.-	Novilidad		593	50.00				50.00
" Carmen Tillit T.-	Jefe de Inspectores.-		594	125.00		6.25		118.75
" Carmen Tillit T.-	Novilidad.-		595	25.00				25.00
" Rosa C. de Erickson.-	Aux. del Censor.-		596	125.00		6.25		118.75
" Juan F. Ferreyros.-	Secc. Tesoreros.-		597	150.00		9.50		140.50
" Lorenzo Pinto.-	Jefe Material Operad.-		598	125.00		6.25		118.75
" Luzmila Vda. de Muñoz.-	Inspectora.-		599	40.00		2.00		38.00
" Victoria Escalante.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Victoria Montoya.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Victoria Tamayo.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" María Valarde.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Lucila Curmejo.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Selmira Guisalaín.-	id		"	40.00		2.00		38.00
Eri Cristina Sologuren.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Naty Valcarcel.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Zoila Raygada.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Aurelia Lynch.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Teofila Tafur.-	id		"	40.00		2.00		38.00
" Julia Polastri.-	id		"	40.00	560.00	2.00		598.00
" Mercedes del Valle.-	id		"	40.00				40.00
" Humberto Salazar.-	Portaplégo.-		600		50.00			50.00
Gastos Menores.-	Patronato.-		601		40.00			40.00
Gastos de Carbones, Aceite, etc.-	Máquina Patronato.-		602		50.00			50.00
						1.525.00	65.50	

Lima, 24 de enero de 1939.-

[Firma]
El Habilitado General.-

V° B°

Imagen 3.1. Cuadrícula de pago del "Patronato de Censura de Películas" en enero de 1939, donde se leen los nombres, cargos y sueldos de sus integrantes, en AGN, Perú, Ministerio de Justicia y Culto/ Dirección General de Administración/ Planilla de haberes-varias dependencias (libros). Justicia (Censura de películas), Justicia (Censura de películas), Legajo 3.20.1.4.3.19.10, año 1939.

El patronato estuvo adscrito al Ministerio de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia y sancionaba quincenalmente en la ciudad de Lima. La mecánica censora fue, hipotéticamente, la siguiente: primero, las empresas cinematográficas y los exhibidores, dirigían una carta y la película al censor "solicitando la visación de la película [...], indicando el título de la obra, la empresa cinematográfica de que procede, el número de rollos y el metraje completo de la cinta [...] con una semana de anticipación", sólo los noticiarios o dibujos animados se aceptaban sin turno.¹⁰ Segundo, el censor veía las cintas, llenaba las fichas junto con su equipo y otorgaba la aprobación o asignaba

¹⁰ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXVI, Núm. 1354. 31 enero 1936, p. 2541.

ediciones, así como la calificación. Tercero, las inspectoras se presentaban en los distintos cines de la ciudad para asegurarse que la película se transmitía según lo deliberado por el Patronato (tanto en contenido, como en categoría) y del pleno cumplimiento del reglamento de espectáculos (limpieza, puntualidad, boletería, etc.).¹¹

Aunque no se encontraron archivos sobre las fichas de censura, ni de las reuniones, parece haber sido un órgano bastante eficiente. Ello se explica con el registro de personal y nóminas, donde se muestran la constancia de los trabajos realizados. En julio de 1935, Carlos Ortiz de Zeballos aparece como censor y censor movilidad (es decir, podía salir de Lima a revisar cintas).¹² Juan F. Ferreyros, como tesorero y Carmen Tillit como auxiliar del censor. El cuerpo de inspección estuvo compuesto por una docena mujeres: Irma Bazo, Victoria Tamayo, María Velarde, Delia Espinoza S., Cristina Sologuren, Zelmira Geislan, Zoila Raygada, Naty Valcárcel, Aurelia Lynch, Teófila Tafur, Zarela Pizarro y María Normand. A finales de año, Luzila viuda de Muñoz reemplazó a Bazo, Julia Polastri a Pizarro, Lucila Cornejo a Espinoza, y Victoria Escalante a Normand.¹³

Para enero de 1939 el personal se conservaba con pocos cambios,¹⁴ pero en diciembre de 1940 se nota el incremento de inspectoras, que pasaron a ser diecinueve: Luzila viuda de Muñoz, Victoria Escalante, Victoria Montoya, Victoria Tamayo, María Velarde, Lucila Cornejo, Zelmira Geislan, Cristina Sologuren, Naty Valcárcel, Zoila Raygada, Aurelia Lynch, Teófila Tafur, Mercedes del Valle, Alicia Salazar V., Aurora Prada, Rosa O. de Cornejo, Aurora C. de Jager, M. Luisa S. de Checa y Enriqueta M. de Congraines.¹⁵

¹¹ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXVI, Núm. 1354. 31 enero 1936, p. 2541.

¹² Anterior o paralelamente, se establecía que: “En las provincias, la vigilancia de cinemas estará a cargo del Inspectores de Enseñanza o del Comisionado Escolar”, MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 15 de mayo de 1931.

¹³ AGNP, Ministerio de Justicia y Culto/ Dirección General de Administración/ Planilla de haberes- varias dependencias (libros). Justicia (Censura de películas), Legajo 3.20.1.4.3.19.6, año 1935.

¹⁴ AGNP, Ministerio de Justicia y Culto/ Dirección General de Administración/ Planilla de haberes- varias dependencias (libros). Justicia (Censura de películas), Justicia (Censura de películas), Legajo 3.20.1.4.3.19.10, año 1939.

¹⁵ AGNP, Ministerio de Justicia y Culto/ Dirección General de Administración/ Planilla de haberes- varias dependencias (libros). Justicia (Censura de películas), Justicia (Censura de películas), Legajo 3.20.1.4.3.19.11, año 1940.

Dentro del Patronato sobresale la presencia de las mujeres ya que, salvo el censor, el tesorero o el operador, prácticamente, quienes integraban dicho órgano eran féminas. Es posible que sus opiniones fueran tomadas en cuenta no sólo para poner multas o ratificar informaciones, sino en los motivos para censurar. Según lo visto en los archivos diplomáticos mexicanos, en 1944, cuando ya había otro equipo distinto al encabezado por Ortiz de Zeballos, algunas colaboradoras del Patronato podían establecer censuras intransigentes respecto a la rectitud de los filmes, como fue con Belén de Osma con *Santa*. Ello marca una tendencia a proyectar la labor de las mujeres como comprensoras y guardianas de la integridad socio familiar y de la moral nacional.

Un último rasgo de interés del Patronato, en los años de Benavides, fue la estabilidad de figuras como Ortiz de Zeballos y Tillit, así como el aumento constante en el número de inspectoras. Lo cual hace suponer que, ante el incremento del consumo cinematográfico en el país, así como la aceptación sociopolítica de la propia institución, ésta consolidó bien sus dos dinámicas: revisión de materiales y validación de cines.

Pasando a los motivos de censura, se puede afirmar que las apologías más aplicadas al momento de editar o prohibir películas era la moral. Ello no sorprende, pues así lo estipularon sus estatutos y, con anterioridad, se ha expresado que los controles más férreos fueron de dicha índole. ¿Pero qué se entendía por *defensa de la moral*? En el Perú, la idea de la *buena moral* o de lo *inmoral* contaba con un trasfondo católico evidente (fuertemente señalado por la anticlerical diplomacia mexicana), pero también había otros preceptos a considerar. Según lo que el propio Patronato contestó a las autoridades mexicanas sobre sus lineamientos de censura, se regían por el “Código Moral de Estados Unidos”, cuyo nombre real era *Motion Picture Production Code*, más conocido como código Hays, instaurado en el año 1930. En él se prohibía que las películas abordaran ciertos temas o transmitieran determinadas imágenes, tales como uso de palabras altisonantes, escenas con contenido sexual, ridiculización de la ley, fomento al crimen o al pecado (robos, adulterio, asesinato), uso incorrecto de vestuario (desnudos o atuendos vulgares), entre otros.¹⁶ A partir de

¹⁶ Sarah Tew, “Cinema & censorship: The Hays Code”, *The Us Caribbean & Florida Digital Newspaper Project*, 21 de julio del 2023. <https://ufndnp.domains.uflib.ufl.edu/cinema-censorship-the-hays-code/> Kristin Hunt, “The End of American Film Censorship”, *Jstor Daily*, 28 de febrero del 2018. <https://daily.jstor.org/end-american-film-censorship/>

ello, se puede suponer que las escenas retiradas y las cintas vetadas fueron aquellas que incumplían con alguno de dichos preceptos.

Hay una cuestión moral que despunta en la censura filmica peruana: el cuidado de las infancias. En 1935 el censor Carlos Ortiz escribió una carta a un “Señor empresario del cine”, donde exponía:

Cumplo con comunicar a Ud. que mi despacho en vista de la frecuencia con que son exhibidas las películas cortas clasificadas para “ADULTOS” en funciones para “MENORES”, i [sic.] de las repetidas quejas de los padres de familia sobre el mismo tenor, ha dispuesto que, desde la fecha de servirá Ud. anunciar siempre, en los diarios todos los “film” por exhibirse, con sus respectivos calificativos. La omisión de esta disposición será penada severamente, pues la falta es de suma gravedad para el suscrito, impidiendo además á [sic.] este despacho controlar debidamente la Censura, por carecer de este requisito.¹⁷

Así, se ve que los propios civiles, en este caso padres de familia, incitaban a mantener la censura por el bien de sus hijos. Otros actores también presionaban en el mismo sentido. Por ejemplo, la Liga Nacional de Higiene y Profilaxis Social, quienes escribieron al alcalde de Lima para:

Sugerirle que la Policía Municipal, además de sus funciones se preocupe de evitar que ingresen escolares de los dos sexos a los cinemas en los días corrientes de la semana, pues el Comité del Cinema Educativo considera peligroso que los educandos, sin control de ninguna clase y faltando a sus deberes de escolares, asistan a las funciones en lugar de concurrir a los centros de enseñanza.¹⁸

La inspección de espectáculos municipal les contestó que era una idea digna de apoyo, pero que debían “dirigirse a la Junta Censora de Películas por ser esta entidad la encargada de ejercer la vigilancia sobre el ingreso de menores a los espectáculos cinematográficos.”¹⁹

¹⁷ BNP, Fondo Antiguo, Colección Alayza y Paz Soldán, 1º de febrero de 1935.

¹⁸ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. 20 de octubre de 1939.

¹⁹ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. 20 de octubre de 1939.

Otro caso fue el Juzgado de Menores de Lima, que ya desde 1931 promovía la censura de películas, señalando que varias cintas eran inconvenientes para niños o jóvenes en situaciones de abandono o delincuencia, pues “el menor desviado, es asiduo concurrente a los cinemas; y es evidente el daño que le hace ya por la naturaleza del espectáculo, que despierta en ellos tendencias peligrosas o morbilidad [sic].”²⁰ En ese sentido, la salud pública y el decoro de niños y niñas aparece como pieza fundamental de las exámenes del Patronato, ya fuese por temas de seguridad, educación o integridad.

Paralelamente, en la prensa de la época se puede ver que todas las películas se anunciaban con una *censura* concreta, la cual era una clasificación para el tipo público, como “censura: adultos”, “censura: menores” o “censura: mayores de quince años.”²¹ Con dichas medidas, esenciales en las labores del Patronato, pues eran ellos quienes decidían las categorías, se previno la asistencia de infancias a funciones consideradas inapropiadas para su edad.

Las autoridades de Lima también reforzaban los cuidados de los más pequeños con el apoyo de inspectores de espectáculos, encargados de velar “en resguardo de los intereses del público [...] y, sobre todo, por la cultura y moralidad de los espectáculos”, exigiendo “programas adecuados y prohibiendo la presentación de cintas cinematográficas y otros espectáculos cuyos asuntos puedan perturbar la mentalidad de los niños o atentar en alguna forma su moralidad.”²² Aparentemente, estas actitudes no fueron sincronizadas con el Patronato, sino en complemento de sus labores, pues éste último perteneció a un Ministerio nacional y el área de Inspecciones de Espectáculos sólo al gobierno limeño (oficina que abordaremos en el capítulo cuatro).

La censura moral también se aplicó a otra tipología de cintas, las pornográficas. El único caso, hasta ahora conocido, sucedió en 1934, cuando la Sección de Espectáculos del Concejo Provincial de Lima mandó una Carta al alcalde, haciéndole saber que se habían introducido clandestinamente a la ciudad una “serie de películas pornográficas, cuyas exhibiciones se han intentado realizar en los locales de espectáculos, públicos y particulares; lográndose por la intervención oportuna de esta

²⁰ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 28 enero de 1931.

²¹ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.5, exp. 3. 3 de noviembre de 1932.

²² AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXVI, Núm. 1355. 15 febrero de 1936.

Inspección para frustrar tales intentos...”. También se sugería dar parte a diversas autoridades para que se aplicaran sanciones concretas y se evitara con el uso de la “fuerza pública éste desacato á [sic.] la Constitución del Estado; incautándose las referidas películas, ya que es notoriamente conocido el lugar donde expenden los boletos de invitación para dichas exhibiciones y no se ignora tampoco al introductor de las referidas cintas cinematográficas.”²³ A pesar de desconocerse más datos, ni el proceso legal contra, resulta clara la voluntad política para evitar esa clase de presentaciones. Ello también demuestra que, cuando las labores del Patronado o los inspectores municipales eran insuficientes, se apelaba a la coerción, so pretexto de proteger a la sociedad y sus valores.

Ello nos lleva a otro rasgo del Patronato Nacional, la querrela política. En la naturaleza censora al cine se implicó la interdicción de materiales antinacionalistas o disociadores. Sin embargo, a diferencia de otras expresiones culturales, los largometrajes parecen ser los únicos exentos de la presencia de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) o el comunismo. Por lo tanto, durante los años treinta sobresale la poca cantidad de reprimendas cinematográficas por causas políticas. De hecho, sólo se encontró un registro archivístico de 1930, cuando se le escribió a Luis A. Eguiguren, el entonces alcalde de Lima, sobre:

una película nombrada “Hambre o tejedores”, que, según mis informes, es de índole disociadora y, por consiguiente, de perfecta inconveniencia; me veo en el caso de solicitar se sirva Ud. disponer la gestión necesaria ante el Ministerio de Instrucción, bajo cuyo control se encuentra hasta ahora la censura cinematográfica, a fin de que sea retirado el pase que se ha otorgado a dicha película, seguramente sin mayor examen.²⁴

Hay dos puntos a considerar a partir de dicha misiva. Uno, la ausencia de censuras en salas se pudo deber a que las producciones locales eran pocas, porque la única gran empresa peruana —privada— fue *Amauta films* (1937- 1940), cuyos proyectos de representación popular, pensados como un *cine criollo* semejante al género musical, mostraban la vida urbana mestiza, con anhelos humanos provenientes de las carencias, pero apelando al deber social o al apoyo mutuo. Cabe destacar que,

²³ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 30 de octubre de 1934.

²⁴ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 13 de noviembre de 1930.

a pesar de dichos gestos, las cintas nunca hicieron referencia al clima gubernativo (nacional o internacional) de la época para evitar problemas con el régimen, conocido por su intransigencia a alusiones políticas en medios culturales.²⁵

Además, producir una película requería estabilidad financiera y pública. Se podría suponer que la izquierda del Partido Comunista Peruano (PCP) o del Partido Aprista Peruano (PAP) no los poseía en esos momentos por encontrarse bajo vigilancia y en la clandestinidad.²⁶ Por ende, difícilmente el aprismo o el comunismo peruano pudo haber incursionado en crear dicho producto artístico con contenido crítico del gobierno; como quizá sí ocurrió con la pintura o la literatura, de acceso más fácil desde la clandestinidad. En ese sentido, las cintas censuradas eran extranjeras, como las mexicanas o soviéticas, cuyas examinaciones eran *a priori* y ejecutadas por el Patronato. A diferencia de este caso con *Hambre* o *Tejedores*, que tuvo un señalamiento *a posteriori* por autoridades policiales, alegando un descuido en las labores del Patronato censor; aunque también pudo ser que los dictaminadores no tuviesen mala apreciación de la cinta.

Dos, el posible título de *Hambre* permite suponer se trataba de un filme mexicano usado, algunos años después, por Lázaro Cárdenas para hacer propaganda revolucionaria (al cual se hará referencia más adelante). Empero, como no se ha encontrado ningún registro técnico de la cinta, es imposible estar seguros de que sea la misma obra. Salvo por el supuesto carácter disociador, que empataría entre los contrastantes ideales del régimen cardenista frente a los del Estado peruano. Particularmente porque el sector conservador católico en México se opuso a *Hambre* y procuró vetarla, como quizás también lo habrían hecho sus pares en el Perú.

A pesar de estos gestos censores, la mayor parte de las revisiones políticas al rubro cinematográfico se aplicaron en las salas de cine, entendidas como establecimientos físicos de sociabilidad política. Oficialmente, las inspectoras del Patronato Nacional de Censura podían “ejercer la supervigilancia

²⁵ R. Bedoya, *100 años de cine...*, pp. 102- 109.

²⁶ En diversas detenciones y redadas contra apristas y comunistas, estos eran interrogados sobre sus medios de financiamiento y varios se quejaban de ser despojados del dinero que llevaban consigo al momento de ser detenidos por los inspectores o policías. AGNP, Ministerio del Interior, Dirección general de gobierno, Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 3. 27 septiembre 1934 (detención de Ramón Velasco, aprista), 14 febrero 1936 (Detención de Susana Medrano, aprista), 30 de abril 1936 (detención del comunista José Macedo), 26 agosto 1937 (Detención de Luz Aurora García, presunta aprista).

de los establecimientos públicos de cinemas, por intermedio de los funcionarios que la ley establece...”. Es decir, apoyarse en la policía, investigadores e inspectores municipales de espectáculos²⁷ para asegurar la correcta transmisión de los rollos, pero también para garantizar el orden en salas. Del escrutinio físico en recintos se hablará más adelante.

En México, cuando en 1936 se instauró el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP), una de sus misiones centrales fue vigilar contenidos ideológicos, coordinar la distribución de filmes afines al gobierno y la producción de corto o largometrajes oficiales.²⁸ Todo bajo la argumentación de proteger la dignidad nacional del país. El área destinada a ello fue la Oficina de Propaganda donde, a su vez, se albergaba lo referente a la realización y control de la cinematografía: edición de películas; ejecución de cortes informativos, educativos y propagandísticos; autorización para exhibiciones comerciales; y permisos para exportaciones de cintas nacionales.²⁹ Laborando en la Sección de Producción Cinematográfica del DAPP estuvieron Gabriel Figueroa, Manuel Álvarez Bravo y, al frente del área, el político, director y productor Felipe Gregorio Castillo.³⁰ Por otra parte, los censores eran personal del DAPP, representantes del Departamento Central del Distrito Federal e invitados (periodistas, profesionistas y artistas de quienes se desconoce su identidad).³¹

En el aspecto cinematográfico, entre 1937 y 1939, el DAPP contaba con tres mecanismos censores: revisiones previas, supervisión de rodajes y producciones originales de películas. El primero de los procesos de examinación constituía en revisar los rollos de las películas ya grabadas (regularmente por empresas extranjeras o privadas). En caso de ser aprobados, se podía permitir el rodaje (en los

²⁷ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 15 de mayo de 1931.

²⁸ Archivo General de la Nación, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 7, exp. 1.

²⁹ T. Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda...*, p. 103.

³⁰ Álvaro Vázquez M., “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, año 20, n° 39, 2012, p. 92

³¹ Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016, pp. 93-94.

casos nacionales) y aplicar una *fajilla de exportación* sobre los negativos de películas extranjeras para que estos salieran del país.³²

Otra de las tareas de ese Departamento fue la asignación de *personal de apoyo* a quienes filmaban en México. Según distintos expedientes, la pseudo ayuda otorgada por el DAPP en realidad constituía el nombramiento de un supervisor. Posiblemente, para garantizar que las escenas grabadas correspondieran al guion (previamente aprobado), pero de igual forma para mostrar la *buena voluntad* de cooperar con los proyectos cinematográficos de artistas o comunicadores foráneos. En 1937, L.E. Orr, camarógrafo de la Fox-Movietons News, entró al país con el objetivo de captar en cámara la carretera Panamericana. Después de cumplir su labor, Orr envió un mensaje al DAPP. En éste declaraba haber concluido su labor, agradeciendo que le hubiesen servido con la compañía del Sr. Rivero, la cual le había sido de bastante utilidad.³³

Una anécdota más detallada fue la de John Haeseler, quien, a mediados de 1938 visitó México para grabar un filme educativo. Haeseler provenía de la *Erpi Classroom Films Inc.* y la *Western Electric Company*, y desde un primer momento contactó al DAPP.

Además de su aprobación de la lista de las escenas que acompañan la presente, deseo solicitar a usted su ayuda en lo que se refiere a la música que debe acompañar las diferentes escenas [...] Debo además de manifestarle que los deseos de mi compañía así como los míos son los de presentar los países incluidos en nuestra serie de geografía humana en forma digna y simpática y no tenemos la menor intención de demostrar ninguna escena que desacredite el país.³⁴

El Departamento aceptó apoyar al realizador y ordenó a Armando Zubarán, traductor de la Oficina Técnica, ejercer como supervisor de los trabajos filmicos. Zubarán acompañó a la producción por trece semanas, siendo el enlace para dotarles de música y darles acceso a festividades tradicionales.

³² AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 122, exp. 216.65/1

³³ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 216.65 (73)/1

³⁴ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 126, exp. 348.

Dentro de la carpeta del archivo, se puede ver que el supervisor y traductor del DAPP presentó un reporte completo describiendo todas las actividades acaecidas durante el rodaje; tales como las ciudades visitadas, la derrama económica, el contenido del filme, las características técnicas de los rollos, la cuestión del sonido y las opiniones del propio Haeseler sobre su estancia en México. Al final, el director obtuvo cartas preferenciales de salida para las piezas 16mm vía la frontera de Laredo. Una vez consagrada la edición, la empresa productora envió una copia de la película al DAPP.³⁵

Dicho expediente pone en evidencia un profundo trabajo de censura con varios niveles de ejecución: *a priori*, en la revisión del guion antes de que diera inicio el rodaje; durante la grabación, cuando el DAPP impuso su presencia total por medio del acompañamiento de Armando Zubarán, quien informó sobre cada aspecto del proyecto, ya fuera de contenido o administrativo; *a posteriori*, cuando el filme pasó a ser aprobado y exportado a los Estados Unidos.

Según consta en los oficios, el DAPP vio en estos patrocinios un medio de hacer propaganda internacional y, por ello, puso tanto ahínco en las labores de producción. Empero, resulta curioso que, a pesar de los controles, Haeseler siempre se mostró deseoso de cooperar con total compromiso e incluso se vio beneficiado con la presencia del *ensor* para acceder a diversas poblaciones, personas, actividades culturales y, tal vez, hasta al idioma español.

El tercer rasgo de la censura cinematográfica fue la oficialidad. El DAPP también efectuó producciones propias a fin de comunicar el discurso cardenista. Cabe señalar que estos materiales fueron concebidos para una labor meramente propagandística (más que artística). Particularmente, para ser usadas en la diplomacia cultural. Una lista hecha por el DAPP señala los filmes elegidos para ser mostrados en Europa, Norteamérica y Latinoamérica: *Información Gráfica N°1* (1937)³⁶ e *Información Gráfica N°2* (s.f.), llamados Noticiero DAPP N.º 1 y N.º 2; *Desfile militar 20 de noviembre* (s.f.); *Desfile atlético* (1937); *Jalisco nunca pierde* (s.f.); *Expropiación petrolera* (s.f.); *Irrigación en México* (s.f.) también nombrada como *Campos de irrigación*; *Los niños españoles*

³⁵ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 126, exp. 348.

³⁶ F. Gregorio Castillo (director) (1937) *Gira gubernamental del presidente de México, el general Lázaro Cárdenas*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=ffm2x7Fnqz8>

en México (1938),³⁷ denominada *Los niños españoles en Michoacán; Veracruz* (s.f.); *Uruapan* (s.f.); *Carretera México- Acapulco* (s.f.); *Danzas auténticas mexicanas* (s.f.); y *Escuelas Hijos del Ejército n°2* (s.f.).³⁸ Otras creaciones del DAPP encontradas fueron *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera, 1938* (1938)³⁹ y *Desfile del día del trabajo, Coahuila* (1939).⁴⁰

Todas las cintas tuvieron el sello oficial del DAPP como casa productora y, la gran mayoría, fueron dirigidas por Felipe Gregorio Castillo. Eran a blanco y negro. En cuestiones de audio, algunas eran mudas, otras tenían breves diálogos narrativos-explicativos de las imágenes que mostraban, acompañadas de música de alguna banda de policía o de tipo popular. En ciertas ocasiones tuvieron textos intercalados (a manera de subtítulos) en inglés o francés. Las temáticas eran simples, de corte informativo y social, apreciable desde los nombres. Los personajes principales solían ser políticos nacionales (Cárdenas, Agustín Arroyo, gobernadores, presidentes municipales o algún ministro federal); en el caso de los niños del exilio republicano español, éstos fueron el eje central del filme y en *Información Gráfica N°1* el presidente de Filipinas (en visita oficial a México) aparece como actor primario. A foco también estuvieron actividades militares, agrícolas, sociales, educativas, eventos políticos o giras presidenciales. Esto deja en evidencia la tendencia a mostrar un lado moderno y virtuoso del gobierno, así como sus labores de justicia social.

Por supuesto, las prácticas oficialistas no quedaron exentas de críticas. El cineasta Alejandro Galindo, desde el seminario *Hoy*, reprobó no sólo que se censuraran secuencias por ser “denigrantes para México” debido a su crudeza, actos y hechos vergonzosos de políticos y líderes, sino que el personal para hacerlo fuera incompetente y que no hubiese un reglamento preestablecido.⁴¹ Además, añadió que: “las censuras cinematográficas, las oficiales del Departamento Autónomo de

³⁷ F. Gregorio Castillo (director) (1938), *Los niños españoles en México*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=3KLKQwfDBU8&t=15s>

³⁸ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/24

³⁹ F. Gregorio Castillo (director) (1938), *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=vwzU1gRS7Ro&t=130s>

⁴⁰ F. Gregorio Castillo (director) (1939), *Comarca Lagunera: Desfile del 1 de mayo. Coahuila*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México https://www.youtube.com/watch?v=_goeKGFwRzo

⁴¹ Alejandro Galindo, “La censura cinematográfica pone en evidencia a México”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 78, 2007, p. 26.

Prensa y Publicidad y del Departamento Central y otras dependencias del gobierno, y las extraoficiales de las organizaciones obreras, obligan a nuestro cine a mostrar falsedades so pretexto de cuidar del buen nombre de México y por evitar que países extranjeros se formen una mala idea de nuestro pueblo y de nuestras costumbres.”⁴²

Días más tarde, en una réplica directa a Agustín Arroyo (quien lo increpó a decir el nombre concreto de las cintas mutiladas), Galindo sostuvo que los prejuicios del gobierno consistían “...en la existencia de una censura ejercida directa o indirectamente por toda suerte de organizaciones, gubernamentales, obreras o políticas, y que constriñe el esfuerzo de nuestros cineastas, coarta la acción de los mismos y limita, y por añadidura de modo imprevisible, los temas cinematográficos.”⁴³ El cineasta estaba calificado para sostener sus opiniones, pues sufrió la censura en carne propia. En *La cuna vacía* (1937) fue obligado a cortar escenas donde hacía quedar mal a la corporación policiaca. El guion de *Refugiados en Madrid* (1938) fue revisado previamente por el DAPP. Y *El muerto murió* (1939) también fue recortada por atentar contra las buenas costumbres y el mal uso de un uniforme militar, que denigraba al Ejército Mexicano.⁴⁴

Frente a las acusaciones de Galindo, el DAPP, como era habitual, buscó alejarse de la categoría *censura*. José María Sánchez García, oficial mayor, alegó en prensa:

El Gobierno no ejerce la censura cinematográfica como no la ejerce sobre la prensa y el teatro. Las actividades del Estado a este respecto consisten en una mera revisión o inspección de las películas que luego van a exhibirse en público, esta inspección sólo tiene fines saludables; en cuanto a que sólo se ordena la supresión de escenas cuya exhibición puede dar a luz escándalos o manifestaciones ruidosas, de parte de los diversos sectores de opinión que se agrupan en todo salón cinematográfico en busca de solaz y honesto esparcimiento.⁴⁵

⁴² Alejandro Galindo, “La censura cinematográfica...”, p. 24.

⁴³ Alejandro Galindo, “Cine y censura”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 79, 2007, p. 23.

⁴⁴ Y. Mercader, “La censura ...”, p. 202. T. Ruiz Ojeda, *El Departamento...*, p. 144.

⁴⁵ J. M. Sánchez García, “Cine y censura”, *Hoy*, n° 126, 22 de julio de 1939, p. 67. Citado en T. Ruiz Ojeda, *El Departamento...*, p. 200.

En ese sentido, es claro que la industria cinematográfica pública –dígase la Sección de Producción Cinematográfica del DAPP— en distintas ocasiones fue usada como medio para la libertad de expresión y el progreso sociocultural, pero, a la vez, tuvieron fines autoritarios y represivos. No sólo por los mecanismos de censura, tanto en la supresión como en la manipulación, sino también en el tipo de discursos promovidos (al estilo de lo visto con la radio en el capítulo dos).

Otro caso nacional, donde se repite la cuestión ideológica como un fundamento central en la promoción/cancelación cinematográfica, fue en 1939, cuando Pedro Pérez de la Vega escribió una queja al Presidente de la República, diciendo que se había censurado su largometraje. En la carta se lee: “Ruégale ordene DAPP ratifique censura mi película *Cristo Rey* y no impida exhibición. Me dirijo a usted tomando en cuenta [sic.] su criterio amplio, recto y libre albedrío a demagogia ostentan funcionarios inferiores que va más allá de ideas y procedimientos ultra radicales empleados administración Callista...”. El director entendía dicho impedimento como una violación a sus derechos constitucionales, por privarle de un modo honesto de vivir. Añadía que ya otro filme del mismo género, *Mártir del Gólgota*, había sido censurado. Pero, a diferencia de éste, el suyo “sólo mostraba escenas con la vida de Cristo.”

El DAPP respondió a la oficina del Ejecutivo que no había negado la autorización solicitada para la exhibición.⁴⁶ Sin embargo, el mero título de la obra hace suponer que el DAPP levantara todas las alertas con motivos de la defensa anticlerical. Inserto en un arduo debate sobre la actuación de la Iglesia Católica en la sociedad y la cultura mexicana, no es sorprendente que uno de los impulsos fuera prohibir o relegar todo aquello que, directa o indirectamente, implicara un símbolo religioso.

Parte contraria fue *Hambre*. En 1940, la Agrupación Cinematográfica Mexicana Evolución, S.A., expuso a la oficina presidencial que *Hambre* había sido duramente criticada por la oposición, los empresarios y el clero. Aunque se desconoce el contenido explícito de la cinta, ésta había sido tachada de contener tendencias sociales contrarias a la religión y se sugería que debía ser prohibida por la moral cristiana. En respuesta, Cárdenas propuso adquirir el filme para usarlo como difusión oficial, pues presentaba una ideología afín a la revolución y a la justicia social. Cabe destacar que

⁴⁶ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/55

dos años antes, el presidente había elogiado la cinta en una muestra privada.⁴⁷ Esto indica la cooptación de talentos y arte ya existentes, los cuales se iban incorporando —por varios motivos susceptibles de ser económicos o intelectuales— a los catálogos estatales de propaganda.⁴⁸ Este mismo largometraje es el que, se cree, pudo haber sido censurado por las autoridades limeñas, sin que se haya logrado confirmar nada al respecto.

Dicho imaginario social y político mexicano era construido —así como difundido— desde esas plataformas oficiales. Lo que las películas mostraban era lo que se normalizaba respecto a la cultura nacional. Dígase la participación campesina en temas públicos, la identidad indígena o el rol del ejército, entre otros. No debe olvidarse que era desde este poder donde se construía la historia y la nación, con ello la falta de una libre práctica artística indica un ejercicio de dominación.⁴⁹

Haciendo un recuento, se ha podido observar que el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica fue una dependencia bien organizada, con prioridades claras y gran injerencia social; aunque menos sofisticada que el DAPP, ya que sólo implicó labores de regulación comercial, prohibición y edición de metrajes. En ningún momento produjeron películas, ni se instauró alguna clase de producción audiovisual. Contrario a lo ocurrido en México, el Perú poseía un ambiente más de consumo e importación de filmes extranjeros (principalmente estadounidenses). Así, las reprimidias se cargaron más a controlar qué era visible, especialmente en el sentido moral, en lugar de proponer un proyecto nacional de cinematografía.

El DAPP, por su parte, también fue un organismo sólido y bien articulado. Capaz de regular todo lo relativo al cine, ya fuese en la edición, prohibición o generación de contenido. Su existencia demuestra que no toda la imposición de ideas o valores se gestó en espacios gubernamentales. Igualmente, los tintes ideológicos fueron repetidos por aquellos que querían beneficiarse social o económicamente del apoyo estatal. Por eso, varios directores o productores aceptaron colaborar o

⁴⁷ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/45

⁴⁸ También se sabe que el gobierno usó, para fines diplomáticos, los filmes *A la orilla de un Palmar* (1937, dir. Raphael Sevilla) y *Alma jarocho* (1937, dir. Antonio Helú). AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/24. Y del apoyo dado a la producción de *El Cementerio de las Águilas* (1938, dir. Luis Lezama) para la grabación de ciertas escenas en la Secretaría de la Defensa. AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/52

⁴⁹ T. Ruiz Ojeda, *El Departamento...*, p. 243.

ser cooptados por el gobierno de Cárdenas. Segundo, en esta época la causa central de la censura parece ser por motivaciones de índole política. Las películas críticas —ya fuesen nacionales o extranjeras—, contrarias a la narrativa heroica de la Revolución Mexicana (de sus instituciones y sus actores, dígame los gobernantes y militares de la década de los treinta) o propulsoras del pensamiento subversivo, fueron las más censuradas.

3.2 Supervisión en salas de cine

A pesar de la institucionalidad que podía regir los controles cinematográficos, bajo impresiones refinadas y socialmente justificables, el cine no estuvo exento de sufrir censuras más autoritarias. Tanto en Perú como en México diversos organismos se hicieron presentes, físicamente, para supervisar o reprimir la vida cultural en las salas de cine. Sin duda, las mayores represiones fueron aplicadas por la gendarmería peruana a los militantes apristas. Como el APRA no poseía los medios para crear sus propias películas, se aseguró de interferir en los establecimientos de ocio (plazas, cafés, teatros o cines) para divulgar sus mensajes y promover la afiliación a su partido. El gobierno no tardó en notar las maniobras. Buscando erradicar a sus opositores, el Cuerpo de Investigaciones estableció que se debían vigilar “los teatros y cinemas, donde se pudieran establecer comunicaciones, tramitar acuerdos, darse cuenta de los resultados, arrojar propaganda” adversa al régimen.⁵⁰

Para lograr sus cometidos establecieron varias estrategias de dominio. En los momentos más álgidos, tras la muerte de Sánchez Cerro, se instauró el toque de queda, donde “cinemas y teatros terminarán funciones, indefectiblemente, a las 23 horas.”⁵¹ Luego, diariamente, se realizaba el registro de cines para impedir el reparto de “propaganda subversiva”, mediante la simple asistencia de oficiales a las funciones y la minuciosa atención al público.⁵² En caso de que algún sujeto fuese encontrado *infraganti*, repartiendo folletos o haciendo alegatas apristas, era arrestado y llevado a la comisaría, donde regularmente se le aplicaba una pena de varios días de cárcel. Así sucedió con

⁵⁰ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6, s./f.

⁵¹ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.7, exp. 2. 5 mayo 1933.

⁵² AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 3. Julio de 1943.

Artemio Tuesta Ramos detenido “en el Cine Metro, cuando se dedicaba a difundir propaganda aprista en dicho local.”⁵³ O con Oswaldo Razuri, quien presentaba un carné con fotografía de la Dirección de Espectáculos de Lima “autorizado por esta Inspección para trabajar como ayudante de operador en el Cine ASTRAL”, y quien fue acusado de hacer publicidad al APRA.⁵⁴ Estas duplas entre examinaciones y mordazas parecen haber sido comunes en la época, involucrando la noción de *espectáculos* para su óptimo funcionamiento, como se verá ulteriormente.

En México, las intervenciones presenciales en recintos tuvieron otros tintes. Fueron menos violentas y se enfocaron en confiscar materiales *indeseados*. En 1936, la Oficina de Información Política y Social, perteneciente a la Secretaría de Gobernación, comisionó al Inspector V-92 a impedir la presentación del largometraje *Cuatro del Espionaje*.⁵⁵ El revisor se presentó ante los encargados de distribución y suplicó no exhibir el filme. Para asegurar su cometido, más tarde, fue al Cine Edén (Distrito Federal) y descubrió que la película continuaba en la programación. El señor Camus (distribuidor y aparente dueño del local) refutaba que el programa había sido aprobado anticipadamente por el Departamento Central y no entendía los razones para impedir la muestra. Al final, el inspector partió del cine con dos rollos. Ulteriormente, se encaminó a los otros salones donde anunciaban el filme y logró recoger once rollos en total, los cuales dejó a disposición de su jefe de oficina.⁵⁶ Parece ser que la obra en cuestión era *Secret Agent* (1936) del director inglés Alfred Hitchcock, posiblemente llamada *Spy Four*, y hoy en día conocida en español como *Agente Secreto*. Las causas concretas de su censura nunca se esclarecen, inclusive parece que el propio inspector las desconocía. Lo claro es la voluntad por cumplir el objetivo y la forma en la cual ésta se consumó.

Ese mismo año, el Departamento de Espectáculos del Departamento del Distrito Federal recibió como petición de la Secretaría de Relaciones Exteriores impedir la muestra de dos filmes. Uno fue

⁵³ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 5. 24 de noviembre de 1939.

⁵⁴ AGNP, Ministerio interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 2. Julio de 1934.

⁵⁵ Por los años y en vista de que era la Secretaría de Gobernación la encargada de estas tareas, el DAPP aún no existía. Pero serían estas mismas labores las que, después, se esperaba que el departamento a cargo de Arroyo llevara a cabo.

⁵⁶ AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 74, exp. 4.

Riffraff (1936) del estadounidense Walter Ruben, cuya historia se desarrolla con un conflicto sindical pesquero de fondo. La otra fue *Coronado* (1935) del estadounidense Norman McLeod, sobre un romance entre un hombre de clase alta y una mujer de clase baja. Alejandro Buelna, encargado del área de espectáculos, afirmó a la SRE haber girado las instrucciones correspondientes para que sus agentes impidieran la circulación de ambas cintas.⁵⁷ Las causas o los contextos tampoco se aclaran en los archivos; pero los resultados parecen haber sido exitosos, ya que, Buelna y el Departamento de Espectáculos eran bastante diestros en cumplir sus fines (capítulo cuatro).

Con estos ejemplos de censura *a posteriori*, ejecutada directamente en las salas, las causas aparentan ser políticas. En el Perú para erradicar la presencia del PAP y evitar que estos logran publicitarse por medios impresos u orales; lo cual implicaba la detención y encarcelamiento de personas contrarios al benavidismo. En México, donde hubo mayor versatilidad, algunas censuras se dieron con tintes diplomáticos, para hacer algún favor a los representantes estadounidenses o evitar la reproducción de escenas denigrantes para las realidades o luchas mexicanas. Otras parecen concesiones al gobierno federal, que se habría sentido incómodo con la circulación de *Cuatro de Espionaje*. En ambos documentos las instrucciones provenían de un punto alto en la jerarquía gubernamental y fueron consumadas sin titubeos, ni necesidad de mayores explicaciones. En ese sentido, el sistema censor federal mexicano parece haber sido puntual y determinante.

Habría que destacar que, en México, aunque la maquinaria censora parece ser precisa, no sucedió lo mismo con algunas censuras implementadas por los poderes locales en distintos estados. Al menos así sucedió en el municipio de Tehuantepec, Oaxaca, cuando el alcalde Efrén Betancourt canceló *La Zandunga* (1937). Según la reproducción de un telegrama del 23 de mayo de 1938, hecha por la revista *Mundo Cinematográfico*, la autoridad estableció:

Permito manifestar a usted, que apoyado en las facultades legales de que he sido investido, como Primera Autoridad de esta Ciudad, e interpretando el sentir de mi pueblo, ofendido por la película que en mala hora denominase [sic.] “Sandunga” pasada anoche en el cine

⁵⁷ AHSREM, Departamento Diplomático, exp. III/833.1 (04)/ 9563, “Censura a películas mexicanas.”

LUX, de esa empresa cinematográfico, considerándola sumamente denigrante a las costumbres de TEHUANTEPEC Presidencia Municipal a mi cargo, acordé dirigirle el presente oficio, prohibiéndoles estrictamente reprisen [sic.] la citada película, que constituye un insulto a las tradiciones tehuanas-zaotecas [sic.].⁵⁸

El despliegue de poder y los motivos enunciados (daño social) no resultan novedosos respecto a la censura nacional. Sin embargo, el tono y argumentos usados por *Mundo Cinematográfico* para refutar dicho actuar resulta llamativo. La reproducción del mensaje de Tehuantepec obedecía a un artículo para defender la “libertad de comercio.” Donde, según los editores o redactores, la conducta de “don Efrén” era inapropiada porque:

... [que a] un don Alcalde sin ortografía y sin conocimientos, se le ocurra que una película de costumbres “denigre” a no importa qué pueblo mexicano. Suponiendo que no estuviera apegada a las tradiciones y a las costumbres tehuanas, no habría motivo para prohibir la exhibición de la cinta, ya que se trata de una ficción más o menos fiel a los haceres y decirles de una región, pero en todo caso no denigra a nadie. Denigrante es, en cambio, esa medida dictatorial, ese “úkase” prohibitivo del buenazo de don Efrén, que perjudica a los intereses de un negocio mexicano [...] De cualquier forma, las autoridades superiores deben tomar nota de esta manera tan singular de proceder, que acaso fué [sic.] el origen del clásico adjetivo “alcaldada” que ya no tiene razón de existir en una época francamente revolucionaria y constitucional.⁵⁹

Mundo Cinematográfico fue editada durante los años treinta en la Ciudad de México, por Alberto Monroy, distribuidor de cine.⁶⁰ En el texto citado se aprecia una prédica de la cultura urbana y cosmopolita, con argumentos clasistas y racistas, más que políticos, morales o estéticos. Bastan los señalamientos a la ortografía de las autoridades municipales o la insensibilidad para la cultura zapoteca (indígena).

⁵⁸ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. Mayo a octubre de 1938.

⁵⁹ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. Mayo a octubre de 1938.

⁶⁰ Federico Dávalos Orozco, “Revistas especializadas (1896-2006)”, *Diccionario de directores del cine mexicano.com*, Cineteca Nacional de México, s/f. <https://diccionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/revistas-especializadas-1896-2006-federico-davalos-orozco/>

A nuestro juicio, el problema no fue la censura en sí, pues los productores, directores o distribuidores cercanos a la publicación, sabían que ésta existía por ley y se integraban a ella. Mas bien, la indignación era que una autoridad política menor, *carente* de cultura, osara censurarles. Ello denota un rasgo simbólico de la censura donde, quien ejerce el poder de castigar, debe contar con suficiente capital cultural-político para ser tomado en serio, o no. Es decir, no bastaba con la prohibición de un gobernante de una cinta; las estructuras y motivos detrás de ello ofrecieron o restaron legitimidad al acto.

Lo cual se comprueba sabiendo que el DAPP ya había revisado y aprobado los guiones (autoría de Salvador Novo) de *La Zandunga*.⁶¹ Ante ello se pueden deducir otras dos características de la censura en México. Uno, el hecho que una película aprobada por el DAPP (máximo órgano censor-productor cultural del país) haya sido vedada por un presidente municipal (una autoridad oficial), demuestra la falta de sintonía y de comunicación entre los postulados e intereses federales frente a los locales. Dos, las producciones cardenistas (o avaladas por las instituciones del ejecutivo), implementaron un sentido homogeneizador de la cultura, en este caso tal vez en pro del indigenismo, que dejaba de fuera muchas opiniones regionales e imponía la visión unificada del folclor e identidad mexicana, resultante en otra índole de censuras (al estilo de las vistas en el segundo capítulo).

A partir de todo esto, también se puede inducir que, en ambos países, las revisiones fueron menos culturales o intelectuales, y se basaron más en la intervención de agentes o policías. En Perú, se sabe que había inspectoras cinematográficas en las funciones, pero no se trató de eliminar cintas, sino de reprimir a los disidentes políticos que hacían propagandas partidistas. Del lado mexicano se aprecia la eliminación de cintas con fines meramente políticos, aunque, supuestamente, revisadas por un *corpus* profesional. Asimismo, en este segundo país, se encontró un caso de censuras en provincia que demuestra sobre la jerarquía censora poder ser cuestionada —como con Galindo— pero que ello no afectó el uso, ni la validación de la censura cinematográfica a nivel nacional.

⁶¹ T. Ruiz Ojeda, *Cine y propaganda...*, p. 144.

3.3 Prohibición de cintas mexicanas en Perú

Así como el DAPP dominó en el mundo filmico en México (a pesar de las negativas), las cintas mexicanas, en su carácter *revolucionario*, no pasaron desapercibidas en el extranjero. Varios países, como Cuba o Perú, prendieron sus alertas y propusieron censurar filmes por considerarlos inapropiados o inmorales. Por razones obvias, el caso peruano es el que más interesa aquí. Sólo se logró obtener registro de dos cintas prohibidas en Perú: *Santa* (1932) y *Corazón Bandolero* (1934). En ambas ocasiones fueron los comercializadores y representantes de las casas productoras quienes se quejaron ante la diplomacia mexicana, pidiendo su intervención a favor de la libre circulación de las películas.

Según los registros consulares, generalmente las obras eran exhibidas en el Perú con “ruidoso éxito” y aceptación del público.⁶² No obstante, las jurisdicciones andinas encontraban que *Corazón Bandolero* (vetada en 1935) y *Santa* (prohibida en 1944) eran inmorales, decidiendo censurarlas para su exhibición. Es decir, ambos filmes fueron proscriptos en distintos tiempos, pero bajo causas similares y por los mismos órganos censores. En contra parte, los representantes comerciales de México en Sudamérica, refutaban que la censura mexicana ya había aprobado ambas cintas y, además, dichos títulos no habían sido vedados en otros países latinoamericanos.

Como las causas que los censores limeños manifestaron eran únicamente temas morales, los diplomáticos comenzaron a demandar explicaciones sobre los motivos precisos de la censura. En 1935, la respuesta fue que regían “su crítica por los preceptos del Código Moral de Estados Unidos” y esa era la causa por la que “desechó [...] la película mexicana *Corazón Bandolero*.”⁶³ Para 1944, la empresa distribuidora de *Santa* alegó que “en la censura rige un criterio personal de interpretación y apreciación” pero que su cinta reunía “a pesar del realismo de su tema, las indispensables limitaciones que la moral y el decoro exigen.” Adalberto Tejeda, entonces embajador en Lima, respondió que las restricciones a variadas cintas —como las francesas o las soviéticas— se debían al “estrecho criterio de los censores”, unido a sus prejuicios religiosos.

⁶² AHSREM, Departamento Diplomático, exp. III/833.1 (04)/ 9563, “Censura a películas mexicanas.” 4 de noviembre de 1935.

⁶³ AHSREM, Departamento Diplomático, exp. III/833.1 (04)/ 9563, “Censura a películas mexicanas.” 4 de noviembre de 1935.

Encima, Tejeda comenzó a buscar otras opciones sobre cómo proceder respecto a la resolución del patronato censor. En otras palabras, indagó cómo evitar la censura, reportando a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) dos opciones: quitar del largometraje las escenas inconvenientes o esperar a que Belem de Osma, única censora contra *Santa*, se ausentara de Lima para, improvisadamente, lograr la aprobación del Patronato. La cancillería mexicana resolvió no aplicar ninguna y simplemente esperar.⁶⁴

A través de estos dos casos, se puede apreciar que la censura del DAPP o del gobierno mexicano era exclusiva del territorio nacional (o, a veces, solo del Distrito Federal, como sucedió con el caso oaxaqueño) y no siempre empató con otros criterios censores a nivel continental. Por lo cual, diversas cintas fueron impedidas o criticadas en el extranjero. También enfatiza como las condiciones de la censura peruana difirieron superlativamente de las acaecidas en México, tanto en lo que cada nación comprendía por moral e inmoral. Lo cual se refuerza con las cancelaciones en Lima de *Corazón Bandolero* o *Santa*, obras donde se pudieron hacer referencias a la prostitución, el hurto, la venganza o el cuestionamiento a autoridades; temas vetados según el parecer del Patronato Censor.

Conclusiones

Haciendo un análisis general, las censuras cinematográficas resultan ejemplares por su carácter legal. Siendo esto lo que les permitió desplegar labores censoras contundentes desde organismos especializados. A pesar de ello, se puede acreditar de los vetos filmicos no obedecer a un solo método de aplicación. Por el contrario, se emplearon varios mecanismos, algunos de ellos represivos y otros ceñidos a oficinas gubernamentales centralizadas en las capitales.

En Perú, se dieron revisiones previas a películas a manos del Patronato Nacional de Censura Cinematográfica. Pero también existió la aplicación de censuras políticas, ya no a las cintas, sino en los cinemas; aunque de ello se encargó la policía a través de la Intendencia de Lima y su Cuerpo de Vigilancia (del que se verá más en el capítulo quinto). Estas dos técnicas representadas por el Patronato y los agentes judiciales evidentemente cumplían la misma función: favorecer al gobierno.

⁶⁴ AHSREM, Departamento Diplomático, exp. III/833.1 (04)/ 9563, “Censura a películas mexicanas.” 25 de octubre de 1944.

Además, eran entes públicos y compartían valores sobre el bienestar social, el cuidado a la moral o la estabilidad política (entendida como el predominio benavidista), empero no colaboraron de forma coordinada, cada uno tuvo sus propios actores y medios de intervención.

Dentro de México la censura funcionó básicamente igual, pero con dinámicas más ricas y sofisticadas. Por una parte, el DAPP mantuvo revisiones previas a los guiones, supervisiones durante los rodajes y exámenes previas a la exportación de rollos. Según se intuye de algunas críticas, como las de Alejandro Galindo, también llegaron a editar las cintas en posproducción. En paralelo a estas funciones culturales, agentes policiales e inspectores de espectáculos prohibieron la reproducción de ciertos materiales en salas, simplemente recogiendo los rollos o cancelando los eventos. Otro distintivo es que el DAPP no logró concentrar todas las revisiones. Lo visto en Oaxaca permite repensar los alcances de la censura cuando ésta no era aplicada por autoridades federales. También sobre cómo había una doble percepción respecto a los usos de la censura; siendo que, algunos participantes de la industria (probablemente los cooptados o más favorecidos por el Estado) aceptaban exámenes y mordazas, pero sólo de magistraturas capitalinas, a quienes debieron ver como capacitadas para ello, y no a los administrativos municipales. En complemento a las labores del DAPP, el Departamento de Espectáculos del Distrito Federal o la Secretaría de Gobernaciones se encargaron de censurar las salas de exhibición. Allí, algunos agentes se dieron a la tarea de confiscar rollos y asegurarse que las empresas artísticas cumplieran con los estándares políticos y administrativos.

Por su parte, viendo la reprobación de materiales mexicanos en el Perú, se corrobora que, aun cuando las voluntades censoras empatan en la existencia de censores y salas de revisión, hubo un choque axiológico entre los gobiernos. Al parecer lo aceptable y deseable en México, dígame la revolución o la justicia social, era mal visto y vetado en suelo andino. Particularmente por temas relacionados a la religión, la sexualidad o el decoro, pero igualmente por un trasfondo de oposición ideológica.

Saber quiénes fueron los censores resultó más simple en el Perú, pues a diferencia del caso mexicano, se pudo acceder a la planilla de haberes. En ella resalta la existencia de un censor principal, Carlos Ortiz de Zeballos, en compañía de más de una decena de inspectoras dedicadas a supervisar las salas para asegurar los cometidos de edición, prohibición o de correcto uso de las

instalaciones. En ese sentido, se reconoce que fueron ellas quienes revisaron las películas circuladas aquellos años en el Perú, aún si las fichas técnicas de censura no lograron ser ubicadas. No obstante, algunos agentes policiacos de la Intendencia de Lima, de quienes se desconoce sus identidades, también realizaron exámenes en cines. Estas vigilancias no se relacionaron con los contenidos de largometrajes, sino con puniciones políticas; esto tuvo por resultado detenciones a militantes apristas para evitar propagandas subversivas.

En México vemos que el DAPP fungió como principal órgano censor y sus trabajadores estuvieron destinados a revisar o vetar cintas. Pese a que Felipe Gregorio Castillo ha sido señalado en la historiografía como el principal censor del cine mexicano,⁶⁵ solamente se reconocen sus labores como director de muchos cortometrajes cardenistas. Si bien, cabe la posibilidad que Castillo fuese quien editara los largometrajes ajenos al DAPP, no se encontró información en los archivos consultados. Por ende, sólo se afirma que fueron empleados de menor escaño, como Armando Zubarán, quienes también quedaron comisionados a censurar según los lineamientos institucionales.

Sobre los móviles que impulsaron o respaldaron la censura se apreciaron dos vertientes. Primero, como visto en el Perú, particularmente con el Patronato Nacional de Censura Cinematográfica, existieron motivos morales. Inspirados en el *Código Hays*, de origen estadounidense, los censores evitaban alusiones o imágenes indecorosa (previniendo el género pornográfico, por ejemplo). Lo cual, también refleja el peso de la religión católica en el mundo cultural peruano de la época, cuando lo inmoral era entendido como algo inaceptable para las *buenas costumbres* cristianas. Asimismo, la existencia del reglamento norteamericano confirma que, a nivel internacional, la censura no poseía connotaciones totalmente negativas, sino que era entendida como una necesidad pública. Otro rasgo visto en los archivos es el énfasis por el cuidado a las infancias, a quienes, las autoridades temían pudiera pervertirse si las películas no eran dictaminadas y catalogadas correctamente.

La segunda causa de las vigilancias al cine fueron los móviles políticos. Manejar el discurso oficial fue la principal constante del DAPP —y en este caso de su Sección de Producción Cinematográfica—, así como de la Intendencia de Lima. En México, bastantes de las revisiones

⁶⁵ A. Vázquez M., “Cine y propaganda...”, p. 92

filmicas se alegaban por el bienestar nacional, para favorecer la soflama revolucionaria; ya fuese frente a la industria estadounidense, que constantemente denigraba al país, o por causas de reforzamiento doctrinario doméstico, como la propulsión al sindicalismo o el agrarismo. En última instancia, los controles limeños de tinte político fueron más policiales, siendo ejecutados en los cine-teatros. Su fin, más que interferir en el contenido de los metrajes, fue restringir la divulgación de propaganda aprista entre los asistentes.

Finalmente, pese a la implementación de aparatos de gobierno destinados, específicamente, a censurar películas, éstos no siempre fueron centralizados ni abarcaron la totalidad de la función censora. Algunas veces sus quehaceres se complementaron con lo judicial, lo estético o lo diplomático. Tampoco tuvieron manuales internos que especificaran concretamente qué cosas reprimir y cómo sancionar; sino muestran cómo, acorde a cada situación, se iban aplicando las medidas que se consideraban pertinentes.

Curiosamente, en estos casos, los Estados sí aceptaban censurar por el *bien de la sociedad* o la *nación*, y asumían los costes políticos que ello implicaba; aunque dichos actos eran, medianamente, bien aceptados por la población. Ello propició la consolidación de las censuras cinematográficas, las cuales se conservaron varias décadas más en ambos países. Aun si se puede afirmar el éxito de la censura filmica, los modelos institucionales –del Patronato o el DAPP— no se extendieron a otros campos, como el teatro o la pintura, donde, tal cual se verá a continuación, las lógicas de control implementadas fueron distintas.

CAPÍTULO 4. LA REGULACIÓN DEL CAMPO CULTURAL DESDE EL APARATO BUROCRÁTICO

El encuentro con la verdad del arte se produce en el lenguaje y las imágenes extrañas que hacen perceptible, visible y audible lo que ya no se percibe, se dice y se oye en la vida cotidiana.

Herbert Marcusse

En la presente sección se abordarán casos de supresiones artísticas no reguladas por la vía legal, sino por el sistema administrativo del gobierno. Contrario al tema cinematográfico, estos otros mecanismos de censura no tuvieron técnicas objetivas y planificadas, tampoco se implementaron con violencia bruta. Mas bien, fueron una serie de juegos de poder, desarrollados en coyunturas específicas, cuyo principal propósito fue el sostenimiento de una cultura dominante. Evidentemente, siguiendo el análisis de los capítulos anteriores, éstas fueron implementadas por el Estado para complementar o reasegurar su postura ideológica.

Particularmente, se busca analizar cuáles fueron las limitaciones aplicadas, *discretamente*, por el Estado al teatro y la pintura. Haciendo hincapié en la operatividad de los procesos de censura, donde hubo varias formas de aplicación, desde lo ministerial hasta lo policial. También se repara en el actuar de censores, instituciones y gobiernos. Menormente, se repara en los contenidos y recepciones de algunas obras o publicaciones, a fin de saber por qué éstos se prohibieron. Para ello se estudiarán, primero, los escrutinios y patrocinios al teatro, especialmente al género de revista. La segunda esfera de análisis está destinada a los temas vetados y las restricciones aplicadas a las artes plásticas mexicanas. Cabe destacar que, en mayor medida, el análisis girará en lo acaecido en México. Aunque se intuyen escrutinios y vedas al arte en el Perú, pues se pueden intuir de lo visto en el cine y según la legislación de la época, no se hallaron registros documentales concretos y suficientes que aludieran a sistemas censores, a la presencia de autoridades dictaminadoras o a la resistencia de artistas

frente a las censuras del Estado.¹ Ello, aunado a la muy escasa bibliografía del tema, impediría exponer adecuadamente los componentes censores al teatro y pintura en aquel país.

4.1 El Teatro de Revista

En México y Perú, el teatro, a diferencia de otras tendencias artístico-culturales de la época, tuvo algunas peculiaridades. Una fue su carácter de *masas* pues, contrario a las artes plásticas o los impresos, las presentaciones teatrales eran más accesibles en variedad de barrios o ciudades, y comprensibles por el uso coloquial de la palabra. Otro fue, en comparación con el cine, la accesibilidad de costos de producción y reproducción. Asimismo, su interacción directa con el público, en tiempo real, le hizo una práctica socio discursiva de función ideológica, inseparable del contexto social. Resultando –más allá de la apreciación lúdica o estética— en un rápido aparato de cohesión social, transmisión de saberes, pensamiento crítico, reproducción axiológica y dominación.² Justamente por esta mezcla, su carácter popular y accesible le dio dos posibilidades: la de juzgar al Estado o de ser un gran promotor hegemónico.

En el primer espectro, el lado crítico, se nota que en México el teatro fue un ambiente ideal para repensar los límites o pendientes de la Revolución. Por ejemplo, en 1932 se dio la apertura de la Sociedad de Amigos del Teatro y se fundó el *Teatro de Ahora*, donde Rodolfo Usigli, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno presentaron las primeras obras de *revisión a la Revolución*. Trataban temas sociales: la nación rural y doliente, el discurso encubridor de los líderes sindicales deshonestos, la corrupción de los grandes caudillos y de los generales revolucionarios. Con ello, lograron una renovación teatral, al detallar características políticas realistas o de servicio social, pero de modo suficientemente simplista para ser popular, de

¹ Respecto al teatro peruano, se consultó el Archivo del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) de la Biblioteca España de las Artes (BEA), en el Centro Cultural Universitario de San Marcos. No obstante, todas las referencias localizadas se enfocan en las obras, actores y actrices de la época. No en los sistemas artísticos, ni en sus relaciones con el gobierno.

² Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920- 1940)*, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, 2005, p. 16. Emmanuel Papadópulos, “El teatro como medio de transmisión y transformación ideológica. Una mirada desde la perspectiva teórica de Gramsci sobre el teatro mexicano”, *Huella de la palabra*, vol. 13, 2019, p. 85.

protesta, anti individualista y anti folclórico.³ En el Perú, a inicios del siglo XX, apareció el *teatro obrero* promovido en fábricas por el anarcosindicalismo. Su objetivo, además de la mirada detractora a la República Aristocrática, era efectuar proselitismo libertario. Evidentemente, este *otro teatro* fue lejano a guiones, escenarios y compañías, en tanto fue representado por los propios trabajadores de las factorías, en centros anarquistas y para un público conformado por sus compañeros sindicales.⁴ Por ende, pocos registros se guardan de un teatro que, seguramente, fue penado y minimizado por sus rasgos contestatarios y subalternos.

Sobre el segundo punto, como reforzamiento al poder estatal, se destaca lo siguiente. En los años treinta la dramaturgia mexicana poseyó un carácter vanguardista,⁵ como todo el escenario cultural oficialista de aquellos años, el teatro tuvo como eje temático al nacionalismo y a la Revolución.⁶ En opinión de Ortiz Bullé Goyri, ello no necesariamente tenía que verse como un gesto de magnanimidad, compromiso social o de humanismo de los gobernantes, sino como estrategia que permitía a las cúpulas de poder neutralizar o cooptar el discurso sobre la nación y la integración nacional.⁷ En esta ocasión, la expresión escénica más identificada con el discurso de Estado y de su hegemonía política –durante buena parte

³ A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 81- 83, pp. 232- 241.

Lo cual, curiosamente, tanto posicionó a los autores en una postura de privilegio (lo que se puede deducir de sus colaboraciones profesionales en la SEP), como los llevó a vivir la censura. Por citar un ejemplo, en 1933 Juan Bustillos Oro estrenó *San Miguel de las Espinas*. La obra mostraba la vida en una hacienda en los años circundantes a la Revolución y, en particular, la construcción de una presa de agua; por medio de lo cual se hacía énfasis en las desigualdades sociales y el dolor del pueblo. Según Armando de María y Campos, fue el tercer acto el que llevó a la censura de la obra, pues se relacionaba con el asesinato del Gral. Francisco Serrano. La obra se bajó del cartel al día siguiente del estreno por aludir de manera denigrante a personajes del Estado y del ejército. La justificación oficial fue la falta de calidad artística. En: Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Censura y teatro en la Revolución Mexicana; dos casos particulares: San Miguel de las Espinas (1933) y Cubos de Noria (1934)”, en *Los Arcos del Tiempo, la historia y el diseño*, 2º Coloquio de Historia, Diseño y Bibliotecas (Memorias), México, UAM-Azcapotzalco, 2010, pp. 129-130.

⁴ Alberto Isola, *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos. Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948*, tesis de maestría (literatura hispanoamericana), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018, pp. 39- 40.

⁵ La vanguardia en México, y claramente en el teatro, no resulta necesariamente de ruptura, como ocurrió con ciertas tendencias europeas, sino también búsqueda de nuevos lenguajes que le dieran sentido a una expresión escénica mexicana. A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, p. 147.

⁶ A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, p. 24.

⁷ A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 77-78.

del siglo XX— fue el llamado *Teatro Mexicano de Masas*, que en realidad era del género de *revista*.⁸ Esta índole artística fue parte de los modelos promotores del pensamiento cardenista. Siendo “aprovechado como vehículo de expresión de temas teatrales con asuntos revolucionarios, aspectos políticos de la Revolución o para relatar, usando el lenguaje de las multitudes, limpios sucesos de carácter político.”⁹ No era un teatro de izquierda o de agitación, sino otro medio de propaganda didáctica. Fue montado en escuelas, parques y foros al aire libre. Tuvo temas relacionados con la historia de México o los grandes sucesos de la Revolución, y estuvo compuesto de acciones dramáticas que se implementaban por medio de cuadros plásticos, canciones, danzas, coros y, ocasionalmente, pequeñas escenas de la vida cotidiana.¹⁰

En Lima la situación fue bastante distinta, puesto que las jefaturas expresaron poco interés por usar al teatro como propaganda. Aunado a ello, los realizadores, guiados por intereses de taquilla, no fueron capaces de asumir las novedades planteadas por la literatura dramática de vanguardia, como el *teatro poético* de Abraham Valdelomar, Ricardo Peña Barrenechea, Juan Ríos y César Vallejo. Tal cual se verá a continuación, la escasa modernización teatral se dio por medio de compañías, actores y actrices extranjeros, centrados en hacer obras de *revista*.¹¹ En consecuencia, los valores nacionales —aunque supervisados por el Estado— llegaron a promoverse en escenarios sólo a través de discursos paralelos al poder, como los proyectos culturales católicos. No fue hasta 1938, en los últimos meses del benavidismo, que surgió el primer teatro peruano con la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), donde comenzarán nuevos tipos de representaciones artísticas con mayor injerencia pública.¹²

⁸ El Teatro de Masas surgió a finales de la década de los veinte, bajo el amparo de la Secretaría de Educación Pública y el Departamento Central del Distrito Federal; aunque tuvo una nueva época de apogeo a mediados del sexenio de Cárdenas. A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 77-78

⁹ Armando de María, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1957, p. 313.

¹⁰ A. Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia...*, pp. 225- 227.

¹¹ A. Isola, *El teatro poético...*, p. 102.

¹² A. Isola, *El teatro poético...*, p. 102. Aida Balta, *Historia General del Teatro en el Perú*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2001, p. 177.

A diferencia del cine, en los dos países, el teatro se presentaba como un espacio libre, por ley. Con ello se podría suponer la concesión de autonomía y evasión de vigilancias para todas las puestas en escena. No obstante, se logra apreciar que los escenarios fueron supervisados por las dos administraciones y, aunado a ello, se privilegiaron ciertas líneas discursivas. Es decir, las censuras aplicadas en realidad fueron un medio de regulación, no de creación. En el Perú la predilección por el teatro tradicional fue evidente, así como en México hubo una clara narrativa preferencial por el arte nacionalista revolucionario. Sólo en el segundo caso la cooptación resulta evidente a la luz de la documentación, pero lo cierto es que, si bien podría aparentarlo, las *revistas* no fueron una creación del Estado.

El denominado Teatro de Revista, también llamado de *género chico* o conocido como zarzuelas, zarzuelas cómicas u operetas, tuvo su naturaleza en la sátira y la revisión de temas de actualidad social. Contando, a su vez, con los subgéneros de costumbres, frívola, picaresca o política.¹³ Como se verá más adelante, en México predominó la revista política y de costumbres. Y en Perú fue más el frívolo, es decir, el estilo de lo apolítico (como en el cine), pero también el costumbrista; aunque hay algunos indicios de que, como siempre, el humor fue un medio para asimilar o reprobar la violencia, la represión y las crisis gubernamentales de los años treinta.¹⁴

En general, la revista latinoamericana —que también tuvo presencia en otros países como Argentina o Brasil— consistía en actos breves, tipo *sketches* humorísticos, con duración total de una hora. Al ser un estilo musical, el conductor argumental era tenue e iba intercalado con canciones y bailes. El guion en realidad era escueto y pocas veces acabado por completo, ya que siempre era modificable. De hecho, el texto era hecho para ser escenificado, no leído, por lo que su puesta en escena apelaba a la creatividad y la improvisación de actores y actrices;

¹³ Según el propio Luzuriaga, el género llegó al país durante el Porfiriato a mano de los inmigrantes españoles, hasta que fue apropiado al estilo nacional en la década de los veinte. Gerardo Luzuriaga, “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México”, *Mester*, vol. 21, n° 1, 1992, p. 12. En el caso peruano, la migración hispana también predominó en las artes escénicas hasta bien entrado el siglo XX, aunque con menor presencia de compañías mexicanas y cubanas. Gustavo von Bischoffshausen, *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas, 1890- 1945*, Lima, Maquina de ideas, 2018, p. 105.

¹⁴ G. Bischoffshausen, *Teatro popular...*, pp. 98- 99.

usando el canto, baile y gesticulación para cautivar o interpelar al público.¹⁵ De ahí que uno de sus rasgos clave fueran las célebres *morcillas*, frases o palabras improvisadas usadas fuera del diálogo oficial. Por todos estos rasgos, y ser un elemento fundamental de la cultura popular de aquellos años, el teatro de revista fue sumamente usado o censurado por los gobiernos de Cárdenas y Benavides. Motivo por el cual, es el género al cual más atención se le dará en este capítulo.

En México el mejor ejemplo del uso y censura de las revistas es la famosísima compañía del actor y director Roberto Soto. A inicios de 1937, Cárdenas sostuvo un encuentro con Soto, para respaldar la iniciativa de “la realización de un teatro de revista como parteaguas del *desarrollo de una genuina labor cultural* y en la que se solicitó el apoyo económico del Estado.” El proyecto aludía a las estampas típicas de regiones mexicanas con cierto sentido social: cantos, leyendas y folclor. La propuesta teatral se consideraba importante, pues se educaba divirtiendo y hacía una propaganda patriótica para nacionales, migrantes y turistas.¹⁶

En la correspondencia sostenida entre Roberto Soto y Agustín Arroyo, vía el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), en julio de 1937, el actor y productor teatral confirmó el éxito de su *propaganda folklorica nacionalista* en el Teatro de Bellas Artes (cuyas funciones inclusive se extendieron un mes a petición del presidente). Asimismo, le solicitaba apoyo para montar un nuevo espectáculo, el cual llevaría por título *Alma América*. Según la misiva, el DAPP ya había colaborado con su compañía, pagando publicidad en prensa (*El Universal, El Nacional y Excelsior*). Así que, apelando a una supuesta amistad y a contar con las simpatías de Arroyo, Soto le solicitó un nuevo patrocinio financiero. Como especie de prueba, le expuso que la primera temporada había contado con el respaldo económico de otras dependencias; principalmente de la SEP, pero también de las Secretarías de Gobernación, Agricultura, Comunicaciones, Relaciones Exteriores, Guerra y Economía,

¹⁵ G. Luzuriaga, “Teatro y Revolución...”, p. 12. G. Bischoffshausen, *Teatro popular...*, pp. 91- 93.

¹⁶ Dafne Cruz Porchini, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016, p. 129.

así como del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y del Departamento del Distrito Federal (DDF).¹⁷

De *Alma América* no se obtuvo mucha información. Lo más factible es que la compañía contase con el apoyo de todo el aparato de gobierno y lograra, con éxito, su cometido. Sin embargo, la fortuna de Soto cambió en mayo de 1938. Cuando preparaba un tercer espectáculo de revista con nombre *México a través de los siglos*, “el Señor Soto [...] se expresó con frases sumamente elogiosas del Gral. Porfirio Díaz y de la época de su gobierno, cosa que, por la forma en que fué [sic.] dicha, provocó aplausos entre el público.”¹⁸ Esta situación echó a andar la maquina censora del Estado y, consecuentemente, desató un escándalo en la opinión pública.¹⁹ Fue con esta crisis que la censura al teatro en el sexenio de Cárdenas vio la luz, tanto en su época, como en nuestro trabajo de archivo.

Pero, además del Estado (entendido *grosso modo*), ¿quiénes ejercían la censura?, ¿cuáles fueron las estrategias de censura al teatro?, ¿cuáles fueron sus motivos? Para responder los cuestionamientos de manera minuciosa, se profundizará en el sexenio de Cárdenas y la anécdota sobre Roberto Soto.

Siguiendo los expedientes de archivo y la prensa, cuando Soto halagó al difunto presidente Díaz, seguramente había un inspector del Departamento de Espectáculos en la sala de Bellas Artes. El agente debió levantar un informe, el cual entregó a sus superiores y fue difundido a las dependencias interesadas, como el DAPP, la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) o la Secretaría de Educación Pública (SEP). En los teatros estos sucesos eran habituales y tanto productores, como artistas, sabían que eran vigilados continuamente. No obstante, no

¹⁷ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

¹⁸ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

¹⁹ De hecho, semanas antes del estreno, en una entrevista, el escritor José Elizondo hizo referencia al proyecto de Soto, advirtiendo del “peligro que es llevar al general Porfirio Díaz...” porque los espectadores no dejarían de “dividirse en bandos”, añadiendo que, por propia experiencia, su revista *El país de la metralla*, donde relució el nombre de Díaz le “valió varios años de un injusto destierro.” José Elizondo, “El Teatro en México ha muerto dice Pepe Elizondo a Rotofoto”, *Rotofoto*, n° 7, 3 de julio de 1938, s./p.

tenían ninguna certeza de cuándo podían ser censurados. A manera hipotética, se puede conjeturar que el espectáculo de Soto fue, en primer momento, anulado.

Desatada la crisis sobre esa censura, entre actores, compañías y medios impresos, Cárdenas tuvo que intervenir, buscando remediar el problema. Así se llegó a una entrevista sostenida a finales de mayo de 1938, en la ciudad de San Luis Potosí, donde en compañía del secretario de educación, Gonzalo Vázquez Vela, el administrador de Bellas Artes el señor J. Pinedo y del mismo Roberto Soto, el Primer Magistrado declaró: que deseaba que la libertad de pensamiento fuera efectivamente un hecho en México, no sólo en materia de prensa, sino también para los espectáculos teatrales; pues confiaba en el criterio de las personas que escribían para el teatro. Que era inútil que él diera garantías para la palabra hablada o escrita, si los funcionarios públicos de segunda categoría, por exceso de celo, intentaban oprimir la libertad de opinión y de conciencia. Añadiendo instrucciones al encargado del Teatro de Bellas Artes, Rodolfo Usigli, que bajo ningún concepto los empleados trataran de implantar la censura en cuestiones de teatro.²⁰

A pesar de que la legislación vigente y las declaraciones de las autoridades donde aseguraban que en territorio mexicano no se ejecutaba ninguna clase de revisión ni veto (salvo al cine), *El Universal Gráfico* (1º de junio de 1938) publicó una opinión sobre cómo la censura teatral existía en México a pesar de ser ilegal. En voz de los artistas censurados, era necesario garantizar las libertades:

Aprovechando las declaraciones presidenciales que ratifican la absoluta libertad de expresión, para la prensa y para los autores teatrales, la Unión de Autores prepara un escrito, que deberá especificar los casos concretos de coacción, llevada a cabo por empleados del Departamento Central. Este es el ejemplo típico de lo que se llama legal y tradicionalmente una censura previa, prohibida por la Constitución. Mas aun que el hecho en sí mismo, es preciso señalar una vez más la necesidad vital para la democracia del libre pensamiento y la libre difusión. [...] A pesar de todo esto, la libertad de expresión debe sostenerse. No se debe de autorizar una impunidad

²⁰ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

absoluta para fomentar las inmoralidades y los excesos pornográficos, ni tampoco admitir propaganda sectaria. Lo que se debe reclamar es el procedimiento legítimo, que prohíbe la censura previa. [...] La censura, ejercida por personas irresponsables y sin reglas de garantía se convierte en un acto despotrico que suprime la ejemplaridad y la eficacia de la represión y favorece la aplicación de abusos irritantes.²¹

Según se puede apreciar, la réplica al presidente –por parte de periodistas, intelectuales y artistas— fue inmediata. Por una parte, confirmaban la existencia de una censura usando la palabra en toda su expresión y se mostraban como víctimas de un procedimiento censorio. Segundo, destapaban un organismo de gobierno como el encargado de censurar: el Departamento de Espectáculos y Diversiones, con filiación al Departamento del Distrito Federal (también llamado Departamento Central).

Por supuesto, el Departamento del Distrito Federal –vía el DAPP— negó las acusaciones de censura. Según un recorte de prensa, la Oficina de Espectáculos informó que lo publicado en *El Universal* era inexacto, pues nunca habían realizado censura, tampoco sellaban, ni revisaban los libretos de las obras. Contrariamente, su labor consistía en otorgar subsidios a empresas teatrales con el fin de alentar el acervo cultural. Solamente en algunos casos, cumpliendo en su misión de velar la moral pública, habían dictado algunas medidas tendientes a remediar esos males.²² Pero el señalamiento público estaba hecho y fue evidente que existía la censura.

4.1.1 Las Oficinas de Espectáculos

Bajo la aparente aura de libertad, ninguna institución o ley tuvo entre sus cometidos oficiales censurar al teatro. Ello podría parecer verídico, de no ser por la existencia de oficinas públicas dedicadas a la inspección de espectáculos. Tanto en Lima como en la Ciudad de México, las regencias municipales contaron –aparentemente desde inicio de siglo XX—, con esta clase de dependencias, dedicadas a regular toda clase de *espectáculos*, dígase cine, teatro, circos, conciertos, ferias, carnavales, corridas de toros, deportes o todo aquello entendido como

²¹ “Sección editorial”, *El Universal Gráfico*, 1º de junio de 1938.

²² AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

actividades ejecutadas ante el público para divertirlo o entretenerlo. En la actual Ciudad de México existió el *Departamento de Espectáculos y Diversiones del Distrito Federal*, y en la capital peruana la *Inspección de espectáculos de la Lima Metropolitana*.

En su versión oficial, el Departamento de Espectáculos y Diversiones fue un órgano encargado de revisar, pero no en el sentido de hacer una examinación ideológica. En esa época, Cárdenas pretendió intervenir en los espectáculos para mejorar la calidad moral del ocio y luchar contra la obscenidad. Por ende, espacios como casinos –vistos de inmorales por fomentar el capitalismo y ser un espacio de la burguesía— fueron prohibidos y, en general, los espacios de diversión pasaron a ser estrechamente supervisados. Sin embargo, acorde a los registros del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral (CITRU), en los años cincuenta la Oficina de Espectáculos del D.F., a cargo de Octavio Peredo Hanneman (personaje con la aparente tarea de velar por las buenas costumbres y la moralidad de los espectáculos presentados), armó un equipo de censores especializados en teatro. Su figura clave fue Armando de María y Campos, quien jamás asumió públicamente su función como censor, sino como asesor teatral del gobierno. Parece ser que De María ejecutó dictámenes de varias obras y casi siempre impidió su exhibición, señalándoles de inmorales o amorales (las causas más comunes eran, además de lo moral, falta de calidad, vulgaridad, o poca originalidad). Se conoce que el mismo Departamento de Espectáculos sólo autorizaba una presentación con previa solicitud de un permiso o licencia, que incluyera los datos generales del encargado, los precios de boletos y una copia del libreto. De ser considerado necesario, se debía dar acceso a policías o censores para que vieran alguno de los ensayos antes del estreno. Así se podría dictaminar si procedía o no el costo del billete. Evidentemente, esto iba más allá de una cuestión moral o financiera, cuando aseguraba que el gobierno estuviera informado, regulara la crítica y, al mismo tiempo, permitiera continuar con la vida cultural sin una coerción directa.²³

Nuestra suposición es que, desde la década de 1930, el entonces denominado Departamento de Espectáculos y Diversiones, ya mantenía una dinámica del estilo, donde las examinaciones

²³ DOCUMENTA CITRU, *Revista semestral de investigación teatral*, vol. 1, México, CONACULTA, INBA, CITRU, 1995, pp. 30-34. En esta misma publicación, Luis Reyes Mazo afirma haber sido censor teatral a mediados del siglo XX.

intelectuales se hacían vía permisos de ejecución. La única diferencia, hasta ahora visible, es que sólo a mediados de siglo se generó un cuerpo de censores especializados; pues en los treinta se encontraron inspectores más cercanos a un corte policial.

Los primeros años del sexenio cardenista fue Alejandro Buelna Jr. quien estuvo al frente del Departamento de Espectáculos y Diversiones.²⁴ Personaje enigmático, del que poco ha podido conocerse, sus labores como censor fueron eficaces, pero no siempre sutiles. Sus funciones principales eran el otorgamiento de permisos para actividades como la exhibición de películas, corridas de toros, obras de teatro o conciertos. Hipotéticamente, los encargados de estas actividades acudían a las oficinas de Buelna por una autorización y, una vez conferida, podían proceder con las respectivas presentaciones. Aparentemente, la coartada oficial era la supervisión de costos. Con la excusa de garantizar la relación entre calidad y precio, el gobierno de la Ciudad de México sometía a todos los espectáculos a solicitar aprobaciones gubernamentales. Aunque tampoco hubo manual o legislación sobre los mecanismos de escrutinio teatral, es posible dibujar un panorama general.

Cuando explotó la censura contra Soto –uno de los favoritos del Presidente y de su administración— Buelna perdió todo rasgo de discreción y fue señalado abiertamente de encabezar censuras y represiones en diversos teatros del entonces Distrito Federal. Según las acusaciones de *El Universal* (1º de junio de 1938) en el artículo “Hay censura de las obras de teatro”, La Unión Mexicana de Autores exclamó que la Oficina de Espectáculos imponía censura de dos formas. Una, donde el libreto, para ser llevado a escena, debía ir sellado por dicha oficina (el texto no se timbraba si no se acataban las modificaciones de los censores). Dos, si un actor –ya en la puesta en escena y siguiendo su capacidad artística de improvisación— se refería a *inmoralidades* de servidores públicos, se le obligaba a pagar una multa. O bien, a la compañía o teatro se le cobraba un gravamen por supuestos problemas de infraestructura (focos fundidos o baños en mal estado).

Igualmente, Carlos Ortega, escritor y director teatral, publicó en *El Universal*:

²⁴ En la documentación de mediados de 1939 figuró Francisco Toussaint como director de dicha área.

Pero de tres o cuatro años a esta parte, la libertad de expresión ha sido nula para los autores teatrales, pues el Departamento de Espectáculos semana a semana viene *cortando* todas aquellas críticas o alusiones políticas que le viene en gana. Tengo a la disposición de EL UNIVERSAL y del Departamento del Distrito Federal todas las obras que he estrenado últimamente *mutiladas* por orden del señor Alejandro Buelna, Jefe de Espectáculos, y puedo comprobar que en una ocasión recogí de manos de uno de los inspectores una obra teatral no estrenada y que estaba siendo objeto de previa censura.²⁵

Tan solo estas dos acusaciones permiten confirmar que la dinámica censora fue prácticamente la misma entre 1930 y 1950: la revisión previa de los guiones teatrales por parte de censores (algunos que sí eran expertos en teatro, como De María). Una vez puesta en escena, la obra era supervisada por agentes, quienes inspeccionaban las condiciones de realización e imponían castigos si, a su juicio, se rompía alguna norma. Lo cual, sucedía mayormente cuando los actores se atrevían a usar *morcillas*. Aunque la justificación oficial para aplicar multas o modificar guiones siempre fue velar por la moral pública o la calidad con relación a los costos de entrada.

Sobre la revisión de los guiones ninguna prueba consta en los archivos consultados, pero de los agentes de la Oficina de Espectáculos y sus actos de vigilancia, hay más claridad. Una muestra de ello, podrían ser los reportes emitidos al interior de la Oficina de Espectáculos, donde los inspectores reportaban a Alejandro Buelna las actividades que presenciaban en cines y teatros. Resultado de ellas fue cuando, en agosto de 1937, Buelna contactó al DAPP para compartir el informe de su Inspector de Autoridad comisionado en el Cine-Teatro Alameda. En el reporte se lee:

Me permito informar a usted que la noche de ayer, aproximadamente a las 21 horas, tuve la oportunidad de oír en el Cine Alameda la transmisión del Boletín denominado “La Marcha del Mundo”.- Una de las noticias transmitidas lo fué [sic] hecho en forma, a mi juicio, tendenciosa, por lo que estimo de mi deber informar al respecto [...].

²⁵ Carlos Ortega, “La censura en el teatro”, *El Universal*, 4 de junio de 1938.

Dicha noticia se refiere a un informe o estudio hecho por el Señor Licenciado Villaseñor Gerente del Banco de Crédito Agrícola ó [sic] Ejidal, diciendo, casi textualmente, lo siguiente: “es indudable que al informe del Señor Licenciado Villaseñor sobre las causas de la carestía de la vida nadie le hará caso [...]. Más si se toma en consideración que todo lo queremos resolver con huelgas o paros”.- Como usted podrá ver estas frases, tan sencillas al parecer, encierran no solamente una crítica al informe del citado señor licenciado Villaseñor, sino también para el derecho de huelga y para el movimiento social mexicano.²⁶

El DAPP le agradeció la nota. Acto seguido, la Oficina Técnica pidió a Juan López Alcar estudiar “Si compete al DAPP el reprimir las noticias contra-revolucionarias que se emiten al aire en los noticieros llamados *La marcha del mundo*, y el procedimiento para dicha represión.”²⁷ El dictamen se desconoce, pero lo cierto es que los oficiales de Buelna estaban presentes en teatros y cines. Asimismo, se podría decir que Buelna limitaba sus labores de censura a cierta clase de espectáculos, puesto que este noticiero visual o radiofónico lo dejó en manos del DAPP, institución a la cual consideró más apropiada para continuar las amonestaciones, por no tratarse de un espectáculo en sí. Otro ejemplo de las intervenciones en salas de cine o teatro a cargo de Buelna fueron las ya nombradas en el capítulo anterior, cuando se impidió la exhibición de las cintas cinematográficas *Riff Raff* y *Coronado*, o las de Roberto Soto.

El papel de Alejandro Buelna en las áreas teatrales fue más allá de coordinar la supervisión e imponer el castigo. Como bien alegó el DDF ante las primeras acusaciones de censura, otras de sus labores eran promover y apoyar el teatro nacional. En 1937, ante una queja de la Asociación Mexicana de Autores sobre la preferencia de apoyar al teatro extranjero, Buelna declaró que dentro de sus atribuciones había procurado proteger y ayudar a las compañías teatrales nacionales, dándoles facilidades. Pero éstas, especialmente las de revistas, no colaboraban con la labor social: “poniendo obras de carácter político en las que se ha tratado de ridiculizar y atacar los principios de la Revolución y a sus hombres más representativos.” Como prueba enumeró algunas de las subvenciones dadas, entre las que se leen: A) A la

²⁶ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 124, exp. 300/80.

²⁷ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 124, exp. 300/80.

Compañía “María Teresa Montoya” en el Teatro Virginia Fábregas se le exentó de impuestos y se le dieron mil pesos de subsidio con la condición de montar obras de autores mexicanos y de tendencias revolucionarias, ante lo cual la compañía no cumplió. B) A la compañía de Virginia Fábregas y Fernando Soler, se le aplicó una exención de impuestos sin condiciones, con la posibilidad de darle algún otro subsidio. C) A la Compañía “Ortega, Benítez y Castro Padilla” se les exentó de impuestos y se les subsidió el montaje de la obra *Guadalupe la Chicana*, entre otras. D) Al actor Roberto Soto, se le permitió no pagar impuestos y se le dio dinero como cooperación para el espectáculo que presenta en Bellas Artes. E) A la compañía “Díaz Collado” se le exentó el pago de impuestos, pero se le pidió tener funciones de carácter benéfico sin cobro en establecimientos culturales del Departamento del DF y en reformatorios; además se le solicitó poner una vez a la semana una obra de autor nacional con tesis revolucionaria. F) A la compañía del Teatro Ideal se le pidió algo similar al caso anterior.²⁸

A pesar de esta defensa del Departamento del Distrito Federal y su sección de espectáculos, en 1940, Francisco Benítez, en carácter de presidente de la Unión Mexicana de Autores, escribió al presidente Cárdenas protestando ante “las continuas violaciones a la libertad de pensamiento de parte de funcionarios del Dpto. del D.F., que culminaron con la clausura del Teatro Follies Berger, donde ni se ha violado ni se viola ningún precepto legal”, agregando que la reapertura del sitio quedaba condicionada a “...que no se vuelva a tratar ningún tópico de actualidad los que equivocadamente cataloga de políticos, por lo que ellos [el DDF] no saben a qué atenerse con ese criterio que oscila entre los preceptos constitucionales y la opinión del Jefe del citado Dpto.”²⁹ Ello no sólo confirma que aun pasado el escándalo de Soto y Buelna la censura perduró, sino que también tuvo otros rasgos, como la clausura temporal de teatros bajo justificaciones políticas. Aunque dichos modos de actuar no fueran del todo claros, pues dependía, como Benítez mencionaba, de la opinión del jefe en turno.

Por su parte, la Inspección de espectáculos de Lima funcionó bajo un esquema similar al mexicano. Sus agencias eran las encargadas de atender lo relativo al entretenimiento

²⁸ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13/16.

²⁹ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 357, exp. 415.13/41, 3 de agosto de 1940.

ciudadano, ya fuese conceder permisos, hacer exoneraciones de pagos o aplicar multas. Estaban bajo el amparo del Concejo y la Sindicatura municipal y su proceso administrativo era algo así: primero, el Concejo de Lima recibía las peticiones relacionadas con el ocio o lo cultural; éstas se turnaban al área de espectáculos, allí evaluaban las solicitudes de permisos, exenciones de pago, prohibiciones, cobros de impuestos, aplicaciones de multas o tarifas extras; al final, el trámite pasaba por el visto bueno del síndico, quien determinaba si la concesión convenía a las arcas públicas.³⁰

Particularmente, el Concejo, que contaba con diversos inspectores (sanitarios, financieros o infraestructurales), atribuía a los inspectores de espectáculos las siguientes obligaciones: autorizar con visto bueno los programas o solicitudes para espectáculos; visitar, cada vez que lo estime necesario, y obligatoriamente cada seis meses, los locales donde se ofrecen espectáculos, examinándolos y orientando lo conveniente en relación a la higiene y comodidad de ellos; disponer la distribución de la fuerza pública, impartiendo instrucciones para la conservación del orden durante el espectáculo; o negar las licencias que se soliciten cuando haya dejado de satisfacerse multas o no se haya cumplido las disposiciones dictadas, entre otras.³¹

En cuestión concreta de los teatros, el *Reglamento de la concesión de los teatros de propiedad municipal*, en su Artículo 1º sancionaba: “La Inspección de Espectáculos es la autoridad competente para conceder el uso de los teatros de propiedad municipal, y está obligada a supervigilarlos permanentemente.” Este último gesto refería más al cuidado de mantenimiento de los edificios que a escrutinios ideológicos, empero en su artículo 13º se añadía: “Cuando se trate de concesiones para espectáculos que vayan a ser representados por primera vez, será indispensable que, como cuestión previa, se dé una representación en privado ante el Inspector de Espectáculos o ante la persona que él designe. Si el resultado fuese favorable, podrá hacerse la concesión.”³² Es decir, se programaba una censura previa para saber el contenido de cada posible obra, recital, homenaje o concierto; donde,

³⁰ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXV, Núm. 1348. 31 de octubre de 1935, p. 2486.

³¹ AHML. *Boletín Municipal*, Año XXXV, Núm. 1348. 31 de octubre de 1935, p. 2486.

³² MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. s/f.

seguramente, se efectuaba una examinación moral, política o estética. Si el inspector concluía que la puesta en escena no cumplía con las condiciones necesarias, se le anulaba o negaba la respectiva licencia.

A pesar de estos indicios, el único registro de censura directa encontrado en los archivos del Perú fue en el año 1933. En ese entonces, el fiscal de la Corte Superior, Alberto Benavides Canseco, escribió al alcalde de Lima:

El momento es de reconocimiento patriótico, y en estas circunstancias, no es posible que en la capital de la República, se estén realizando representaciones teatrales de una procacidad y grosería insultantes para la cultura de la ciudad, en las que no se respeta nada ni siquiera los más nobles sentimientos patrióticos. En el Teatro Campoamor, se sigue representando obras teatrales que por querer darles un cierto sabor criollo, se burlan del uniforme militar, del patriotismo y de los más hondos sentimientos religiosos; y por último, para colmo del escarnio, se anuncia, dentro de una fiesta carnavalesca, una obra que se titula: “El socio de Leticia.”³³

El fiscal sugería la clausura de dicho teatro y prohibir la representación cuyo “simple título revela desprecio por los sentimientos patrióticos.”³⁴ El nombre de la pieza referida, sin importar el contenido, permite comprender que se trató de una cuestión política. Leticia es una ciudad portuaria de la amazonia colombiana que, en 1932, fue reclamada como suelo nacional por los peruanos, en lo que se ha conocido historiográficamente como el Conflicto de Leticia (1932- 1933). Benavides había sido el militar encargado de liderar esa *guerra*, por lo cual era una de sus banderas políticas, al ser visto como el defensor de la nación y promotor de la unidad territorial.³⁵ En ese sentido, resulta comprensible que la obra, aunada a la burla

³³ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 20 de febrero de 1933.

³⁴ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 20 de febrero de 1933.

³⁵ Emilio Candela, *Peruanidad y emoción social: el carácter populista del gobierno de Óscar Benavides (1933-1939)*, Perú, Instituto Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica de Perú, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2021, pp. 60-61

de militares y del clero, dos de los pilares fundamentales de la sociedad, fuese percibida por las autoridades como una transgresión a los intereses públicos y la cultura nacional.

Pese a la condena por parte del fiscal, el inspector del ramo (de potestad municipal), le contestó que *El Socio de Leticia* era sólo la adaptación argentina de una obra vienesa y que:

...a pesar de no referirse la obra teatral aludida á [sic] nada que se relacione con el momento patriótico actual, y en consideración respetuosa al señor Fiscal, he ordenado la clausura del Teatro Campoamor por el día de hoy, notificándole que, si se profiriese en adelante palabras groseras ú [sic.] ofensivas en las obras que representen será clausurado el local definitivamente.³⁶

Ello quiere decir que la pieza ya había examinada por la oficina de espectáculos de Lima, quienes la habían aprobado, tal vez, convencidos de que el origen extranjero de la misma les salvaguardaba de referencias a la política peruana. Es importante resaltar que no se ha encontrado ninguna obra –argentina o austriaca—con ese nombre, por lo que puede que el título haya sido modificado en el Perú, haciendo un juego de palabras que cautivase la atención del público a fin de obtener mejores réditos. Ello implicaría que, sin ser una temática de política exterior, los actores, directores o productores sí comprendían bien el contexto en el cual desplegaban sus puestas en escena.

Por otra parte, vale la pena comentar que en las solicitudes presentadas ante el Concejo de Lima y la Inspección de Espectáculos se aprecia la escasa consolidación de las artes escénicas peruanas. Muchas de las licencias y, ante todo, de los descuentos concedidos eran para funciones de aficionados. Por ejemplo, cuando Laura Flores pidió el Teatro Segura libre de gastos de uso para que su hija Sonia Vargas diera un recital de piano “a fin de estimular en la juventud la vocación artística.”³⁷ O la petitoria de Rosita Ríos “bailarina nacional”, quien solicitó apoyo para ejecutar una presentación en el Teatro Municipal, encabezada por ella y

³⁶ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 20 de febrero de 1933.

³⁷ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. Octubre de 1939.

sus alumnas.³⁸ Si bien había varios artistas peruanos profesionales ya establecidos, que también obtuvieron ventajas por ser “elementos del país”, como la actriz Ernestina Zamorano o el actor Carlos Rebolledo,³⁹ resulta claro que el grueso de los soportes financieros fue para compañías foráneas. Tales como la Gran Compañía de Operetas española de Pietro Maresca, la compañía chilena Leguía-Córdova (que fue de las predilectas) o la Compañía de Comedia García-León-Perales, de origen argentino.⁴⁰ Es decir, había artistas individuales nacionales, mientras los colectivos profesionales solían arribar de otros países; eso implicó que el ímpetu nacionalista fuese menor o estuviese ausente en la promoción discursiva vía teatral.

Un último punto sobre la situación peruana es que, no hay duda, la Inspección de espectáculos mantuvo sus funciones de regulación y vigilancia a varios niveles. Ya fuese la examinación previa establecida en reglamentos, con multas o suspensión de permisos si la obra incumplía los mandatos o posturas del gobierno; hecho visto con *El Socio de Leticia*, único caso conocido de una exposición censurada *a posteriori*. O con la presencia de la fuerza pública durante las funciones, como también sucedió en los cines. Por ejemplo, cuando un policía municipal detuvo a José Derteano porque mientras se ejecutaba el himno nacional en el Teatro Olimpo, Derteano dio repetidos vivas al APRA “...y no satisfecho aún con esta censurable acción, se permitió contestar que lo mismo era vivir al Apra [sic] que al Perú.”⁴¹ A pesar de ser un incidente mínimo, este gesto destaca, de nueva cuenta, cómo la presencia policial cumplía una función censora en cuanto a evitar la transmisión de propaganda aprista en el espacio físico, más que remitir a una cuestión de contenido de las obras escénicas.

4.1.2 La Secretaría de Educación Pública (México) y la obra *El Divino Impaciente*

Luego del primer subtema para entender la censura a cargo de las Oficinas de Espectáculos surge una duda sobre su funcionamiento institucional: ¿cómo actuaban otros organismos,

³⁸ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. Octubre de 1937.

³⁹ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. Septiembre de 1937, mayo de 1939.

⁴⁰ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. Marzo de 1934, julio de 1937. MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. Julio de 1939.

⁴¹ AGNP, Ministerio del Interior, Dirección general de gobierno, Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.5, exp. 1. 1º de marzo de 1933.

como la Secretaría de Educación Pública (SEP) en México o la Iglesia Católica en Perú, frente a las decisiones del gobierno? Para ello se puede volver primero al caso mexicano, para luego hacer una breve acotación sobre el Perú. Aun cuando parece ser que en México la mayor supervisión teatral la llevó a cabo Alejandro Buelna, es evidente su restricción regulatoria a lo que él entendía como entretenimiento u ocio. Por lo tanto, no incursionó en otras áreas, más inclinadas a los objetivos del DAPP o la SEP.⁴²

La Secretaría de Educación Pública siempre se desligó de la censura hecha por el DDF y el DAPP. Por el contrario, se presentaba como la encargada de las labores educativas en todo el país y de patrocinar las artes (aunque también coordinaba toda labor ideológica en el rubro). Desde 1920, este ministerio alcanzó un reconocimiento máximo como gestora de la cultura en México y América Latina. En esos años, grandes figuras como Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli o Xavier Villarutia prestaban servicios en la sección de Bellas Artes, particularmente en el rubro teatral. Cuando en mayo y junio de 1938 explotaron las acusaciones de censura y los alegatos presidenciales en favor de la libertad de expresión, la SEP, aparentemente, no resultó tan inmiscuida. Pero eso parece cuestionable a la luz de los archivos.⁴³

El 31 de mayo de ese mismo año, Eduardo Arozamena, de la Cooperativa El Teatro Ideal (Ciudad de México), mandó a Cárdenas el siguiente telegrama:

Tengo el honor de felicitarle en nombre de Cooperativa Teatro Ideal respecto libertad de prensa, teatro y pensamiento, reiterándole nuestro absoluto respaldo a todos sus actos, y pedímosle autorización para representar gran obra del poeta José Pemán *El Divino Impaciente*, obra revolucionaria juzgando al filósofo Francisco de Asís, no es

⁴² La mejor muestra de esto fue cuando Buelna notificó al DAPP de los noticiarios maliciosos circulados en cines. Siendo más un elemento de medios de comunicación que de espectáculos, debió parecerle prudente no intervenir (aun cuando a su juicio había un problema o una connotación negativa en la actividad del cine Alameda). Esto refleja que cada entidad se limitó a restringir la circulación de ideas en sus campos de trabajo. Aun cuando compartían los espacios, prácticas o temas a censurar, lo hacían por motivos y canales diferentes, como se verá a continuación.

⁴³ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

obra clerical. Esperamos confiados su respuesta, con nuestro respeto, cariño y admiración...⁴⁴

El secretario particular del ejecutivo transmitió el mensaje “para su consideración” a la SEP y al DDF. Alejandro Buelna fue el primero en responder “al asunto contenido en el mismo [correograma] ya se le presta la debida atención.” Sin que de ello se dijera más. Contrariamente, Vázquez Vela respondió lo siguiente: “En opinión de los expertos del Departamento de Bellas Artes, la obra del poeta José Pemán intitulada *El Divino Impaciente*, se refiere a la vida del misionero Francisco Xavier, y es una obra cuya calidad literaria en si misma es insuficiente y no corresponde a los lineamientos del teatro poético moderno.” Al final, el 27 de junio, a Arozamena se le reenvió el mensaje textual que había emitido la SEP (sin el nombre del secretario), al que solo añadieron “Lo que por acuerdo del C. Presidente de la República transcribo a usted para su conocimiento y como resultado de su mensaje fechado el 31 de mayo anterior.”⁴⁵

Este no fue el fin de la polémica, porque dos años más tarde, en abril de 1940, la Federación de Uniones Teatrales y Espectáculos Públicos comunicó al presidente que “se ratificó el acuerdo de no permitir la representación de la obra teatral *El Divino Impaciente*, por ser contraria a las ideas revolucionarias, y de ordenar a los miembros de esa Federación se abstengan de prestar sus servicios a cualquier empresa que pretender hacer labor contraria al espíritu del movimiento obrero.” La oficina de Espectáculos y Diversiones, bajo la dirección de Francisco Toussaint, confirmó de enterado a una copia del recado.⁴⁶

Parece ser que, en este caso, la labor censora recayó en el ministerio de educación, más que en manos de Buelna y del Departamento del Distrito Federal. Detrás del escrutinio realizado se encuentra la controversia de la calidad literaria y poética. A la que se habría de añadir el tinte religioso que, como ya se ha destacado, estaba fuertemente vetado. A propósito, *El Divino Impaciente* (1933) recreaba la biografía del santo católico Francisco Javier, misionero español perteneciente a la Compañía de Jesús y famoso por su labor evangelizadora en China.

⁴⁴ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 357, exp. 415.13/29.

⁴⁵ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 357, exp. 415.13/29.

⁴⁶ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 357, exp. 415.13/39.

Su autor, José María Pemán destacó por ser un escritor y político español del tradicionalismo, ligado a la dictadura de Miguel Primo de Rivera en España (1923- 1930), de la cual se la ha señalado como ideólogo. En la década de los treinta, con la instauración de la Segunda República, Pemán apeló al antiliberalismo, monarquismo y catolicismo por diversos medios; incluyendo su escrito más famoso *El Divino Impaciente*, una respuesta al creciente laicismo republicano y un rechazo a la persecución de la República contra los jesuitas.⁴⁷

Si bien, Arozamena argumentó que el tinte de la obra no era clerical, visiblemente era mentira. Eso debió haber sido el punto de inflexión para la prohibición ya que, durante todo el sexenio, el cardenismo fue arduo promotor del anticlericalismo, del republicanismo español y del antifascismo (Pemán era cercano a los círculos de la Falange Española). Por otro lado, los apelados *expertos* de Bellas Artes debieron ser artistas y escritores quienes fungían como colaboradores de ese mismo departamento y, debido a su perfil literario, debieron estar enterados del contexto social en el cual *El Divino Impaciente* fue escrita. Aunado a esto, efectivamente, el género de teatro poético, de corte modernista, no era el favorito del gobierno mexicano, ni lo que buscaba el arte de aquellos años en el país.

Con dicho documento es posible encontrar otros rasgos de la censura teatral en las justificaciones y actores. A pesar de que algunos censores del DDF solían aludir a la baja calidad de los espectáculos para impedir presentaciones, sólo en este expediente el tono de las cuestiones literarias parece más contundente al referirse a los límites del *teatro poético*; a la vez que aluden a los principios contrarios a la revolución desde el arte. Es decir, los fondos ideológicos se mezclan con los estéticos al momento de la revisión.

Un rasgo ulterior es que, aun si lo negaba, la SEP contó con medios para hacer dictámenes y aplicar censuras, independientemente de lo que pudiera suceder en otras dependencias, como el Departamento de Espectáculos o la Oficina Técnica del DAPP. Aunque la correspondencia

⁴⁷ José F. Acedo Castilla, “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae*, nº 26, 1998, pp. 100- 109.

pública manifiesta intercambios de comunicados entre estas áreas del gobierno, las tareas de vigilancia y restricciones no estaban centralizadas, ni obedecieron a una metodología unificada o coordinada. Por el contrario, del archivo se deduce que cada dependencia usó su propio capital político y justificaciones para censurar.

Haciendo el análisis comparativo entre los dos países, el caso de *El Divino Impaciente* resulta emblemático. Como se mencionó al inicio del subtema, el teatro sí cumplió una función social en el Perú, pero no tan magnánima como en México, ni siempre a manos del Estado. El mejor ejemplo de ello ocurrió en 1935, año del Primer Congreso Eucarístico Peruano. Una de las promotoras de dicho evento, la pintora Clotilde Porras de Osma, solicitó al Concejo municipal la exoneración del impuesto de espectáculos para que la Compañía de Comedias Sánchez-Alapunte representara *El Divino Impaciente* en el Teatro Municipal, alegando que la solicitud se basaba “en la obligación de los poderes públicos de fomentar la depuración de la conciencia colectiva por actos de alto significado ético y religioso.”⁴⁸ El municipio aceptó apoyar; además que el presidente Benavides había decidido respaldar la organización del evento, por lo que todos los niveles de gobierno estuvieron implicados.

La presencia de elementos religiosos católicos parece haber sido una constante, ya fuese en el contenido de las artes o como partícipe del entramado sociocultural general. En ciertas ocasiones la vida de cines y teatros también fue alentada por la clerecía a fin de obtener beneficios *morales* o propios. Por ejemplo, en diciembre de 1938 un comité mixto (ciudadano-religioso) solicitó al alcalde la exención del pago de impuestos para una función en el Teatro Arequipa, cuyo fin era recaudar fondos para la construcción del templo Cristo Rey en Lima.⁴⁹

Como puede suponerse, los tonos tradicionalistas y católicos de la obra de Pemán fueron respaldados por ser análogos a las ideas de moralidad y peruanidad. Lo cual podría demostrar que, si bien el Estado peruano no tuvo el interés o los medios de desplegar obras propias, ni hizo un esfuerzo para cooptar talentos nacionales como en México, sí promovió espectáculos

⁴⁸ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1929- 1937. 15 abril de 1935.

⁴⁹ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. Diciembre de 1938.

afines a sus intereses para reforzar sus tesis discursivas. A su vez, ello manifiesta algunas similitudes con México respecto a las formas censoras, como las lógicas propias de cada área burocrática usadas para censurar (sin centralizar nunca dichas labores). Pero, también refuerza el argumento de las profundas discrepancias ideológicas reproducidas por cada Estado a nivel cultural.

4.1.3 El teatro de oposición a Cárdenas en el interior de la república mexicana

Habiendo visto cómo se comportaron las instituciones federales en la Ciudad de México, la otra pregunta que surge sobre estos procedimientos es: ¿qué pasaba con los vetos en el resto del país? Pese a que las estrategias empleadas por otros niveles y jefes de gobierno no son tan claras en la documentación estudiada, vale la pena hacer las acotaciones siguientes. En varias ciudades del interior de la república mexicana la censura fue más política en el sentido policiaco. Desde una amplia perspectiva se podría decir que los modos de proceder dependieron mucho del lugar, los involucrados y los tiempos. A continuación, se analizarán dos casos bastante peculiares. No sin antes destacar que en el Perú fue imposible rastrear alguna supervisión o prohibición teatral fuera de la zona metropolitana de Lima.

El 17 de octubre de 1936, el teniente coronel Ignacio Herrera Bravo, de Nuevo León, mandó una carta a Luis Rodríguez (secretario particular de Cárdenas). En ella dijo haber asistido al Teatro Lírico de Monterrey para ver la obra *Poco a poquito* de la Compañía de Revista Campillo y Atracciones Cabrera. Según comunicó:

Representan un cuadro que aparece el Manicomio de la Castañeda y, hace una visita el Sr. Presidente de la República y a quien titulan trompitas [...] con ese mote lo an [sic] bautizado desde la desaparición de la llamada Acción Cívica Nacionalista, ruego se ordene a las Autoridades de este lugar que sea suprimida esta crítica insolente a mi Gral. Cárdenas, ya que abusando de la buena fé [sic] en el mismo, y la libertad que les concede la Carta Magna se dedican a cometer estos actos...⁵⁰

⁵⁰ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13.

Para el 22 de octubre, Rodríguez envió una carta a Anacleto Guerrero, gobernador de Nuevo León, haciéndole saber que había recibido informes (sin decir de quién) de “una obra en la cual se denigra al señor Presidente” y pidiéndole que “con su ilustrado criterio, se sirva de adoptar las medidas necesarias para subsanar esa falta de consideración para nuestro Primer Magistrado.” A partir de las órdenes recibidas, el gobernador Rodríguez mandó a un Inspector de Diversiones al teatro, quien se encontró con que:

... no existía en ninguno de sus cuadros alguna escena en que se faltara al respeto a nuestro Primer Mandatario [...] fue lo que en la jerga teatral se llaman *morcillas* que como usted sabe no están en el texto de la obra y son producto del ingenio [...] de los actores. Y con objeto de evitar que en lo sucesivo vuelva a repetirse hechos similares que dieran motivo a una nueva queja en este sentido, ya me dirijo a las Autoridades correspondientes, a efecto de que giren órdenes terminantes prohibiendo la representación total o parcial de obras o cuadros donde se denigren a las altas Autoridades de la República...⁵¹

Lo curioso de esta denuncia es revelar cómo los descubrimientos de temas *prohibidos* se dieron casi de manera azarosa. Aunque parece que en Nuevo León existió una inspección de diversiones, el injurio lo reveló un militar que asistió al teatro en calidad de ciudadano. Según se entiende de las correspondencias entre los involucrados, hubo un área de espectáculos en la provincia del noreste mexicano, la cual pudo imitar un poco el modelo trazado por la capital de la república; al menos en lo referente al uso de agentes para revisar presentaciones teatrales y que estos estuvieron facultados para impedir representaciones. Sin embargo, no se esclarece si hubo una revisión previa a los guiones y si las reprimendas se dieron con multas o cárcel. Tampoco cuáles eran las justificaciones oficiales para prohibir las obras. Lo que sí se puede intuir es que, posiblemente, los gobernadores de los estados también usaron dichas dinámicas en sus administraciones.

Otro caso de denuncia fue la acontecida en el estado de San Luis Potosí. Corriendo el mes de agosto de 1937, Óscar Sánchez envió a la oficina de Cárdenas una copia del periódico *El Rayo*. En ella se protestaba contra del Presidente Municipal de Matehuala, pues había

⁵¹ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13.

permitido la puesta en escena del inmoral espectáculo *Bataclán*,⁵² de la compañía de Lupe Sánchez. La cual, se decía, era apoyada por el General Cedillo.

Seis días después, el 16 de agosto, a las oficinas de presidencia arribó un telegrama de Ignacio Carmona, representante del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, sección 19 (colaborador de la Confederación de Trabajadores de México), “contra el Pdte. Mpal. de Matehuala, SLP por haber permitido en ese lugar [la] exhibición de espectáculos de *bataclan*.”⁵³ La única respuesta que se conoce es la petición a la Secretaría de Gobernación de tomar cartas en el asunto, pero no se sabe si para responder a quienes enviaron los telegramas, censuraron la obra o contactaron al gobierno de dicha entidad.

En ambas carpetas, las denuncias se remitieron directo a la oficina del Presidente, en la lógica que le incumbían personalmente o significaban una afrenta a su autoridad. Se debe destacar que las dos obras de teatro señaladas involucraron tendencias contrarias a Cárdenas: la Acción Cívica Nacionalista y al General Cedillo. Lo cual pone el énfasis en los círculos de aversión al cardenismo.

Haciendo una pausa. Se puede generalizar que la oposición a la jefatura de Cárdenas se constituyó de campesinos, empresarios, comerciantes, militares y latifundistas; quienes más guiados por la orientación religiosa o secular —que por la clase social— dieron su rechazo a las tendencias gubernamentales.⁵⁴ Sus críticas no solo nacieron de los postulados sociales y económicos respecto al país, sino también del contexto internacional de apoyo o rechazo a democracias y totalitarismos. La mayoría de estos colectivos tuvo un tono beligerante y

⁵² Bataclán pudo ser el nombre de la obra, pero también pudo referirse al género, siendo un espectáculo *frívolo*.

⁵³ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 356, exp. 415.13/ 21.

⁵⁴ Por ejemplo, la Confederación de la Clase Media se oponía a la educación socialista y al exilio republicano. Los empresarios industriales (cuyo epicentro de acción se dio en Monterrey) se negaban a propuestas como la Ley Federal del Trabajo y la organización sindical centralizada. Otra renombrada resistencia fue la Acción Revolucionaria Mexicana (ARM), llamados coloquialmente los Dorados o Camisas Doradas, de tendencia fascista, reprochaban al comunismo y a la migración asiática y judía, intentando promover levantamientos armados.

nacionalista con énfasis contrarios a la intervención estatal, al imperialismo estadounidense, al comunismo, a las movilizaciones sindicales, al anticlericalismo y al agrarismo.⁵⁵

En la primera obra desacreditada, el problema es más evidente, pues el mote *trompitas*⁵⁶ usado como burla, *denigraba* directamente al presidente y con eso hubiera sido suficiente para cancelar las futuras presentaciones. El señalamiento sobre la Acción Cívica Nacionalista (ACN) politiza la situación y demuestra que el espacio teatral fue un campo de batalla discursivo e ideológico, no sólo contra los resultados de la Revolución Mexicana (como solía pasar en la Ciudad de México y en las censuras mencionadas), sino contra el Cárdenas y cardenismo en sí mismo. La ACN, surgida en 1935, fue una respuesta de los empresarios para objetar por el constante apoyo dado a los obreros, siendo la primera gran unión patronal abiertamente enfrentada con el gobierno.⁵⁷ Parece ser que tras mítines y confrontaciones violentas entre los miembros de la ACN y obreros en Monterrey (que dieron como resultado la muerte de varios trabajadores), el presidente propuso disolver a la Asociación por la vía legal en 1936. La postura fue respaldada por diversas corporaciones proletarias en defensa de sus intereses y en solidaridad con el constante apoyo del régimen.⁵⁸ En esa coyuntura específica, los altos mandos de Nuevo León se comprometieron a controlar el espacio público, en este caso en el teatro, para evitar daños simbólicos o morales a las “autoridades de la República.” La censura de *Poco a poquito* expone la defensa directa del Estado cardenista y la inflexión ante la crítica.

Ahora bien, los hechos de San Luis Potosí tienen una connotación particular por la zona y uno de los personajes mencionados: el general Saturnino Cedillo. Lo cual pudo haber impactado en las aplicaciones de la censura. En el expediente consultado no se encontraron

⁵⁵ Samuel León y González (coord.), *El cardenismo, 1932-1940*, México, CIDE, FCE, Conaculta, INEHREM, Fundación cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 440.

⁵⁶ Según las tradiciones orales de la cultura popular y el diccionario de americanismos, en México la palabra *trompudo* refiere a una persona enfadada o de mal humor. La variante *trompitas* podría referir al enfado del presidente contra los empresarios u opositores.

⁵⁷ Javier Garcíadiego, “La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo”, *Istor*, vol. VI, n° 25, 2006, p. 40.

⁵⁸ Gerardo Peláez Ramos, “Monterrey: la matanza del 29 de julio de 1936”, *Rebelión* [en línea], 29 de julio de 2014, <https://rebellion.org/monterrey-la-matanza-del-29-de-julio-de-1936/>

ordenes, ni explicaciones que refieran directamente a la examinación o la cancelación, como pasó en el caso regiomontano. No obstante, la vida política del territorio potosino era ampliamente vigilada y, muy posiblemente, el teatro no fuese la excepción. Para comprender mejor esto, habría que referirse a la vida de Cedillo y su actuación política.⁵⁹ En 1935 se incorporó al gabinete de Cárdenas como Secretario de Agricultura, donde laboró hasta 1937. Su salida fue causada, principalmente, por su desacuerdo con el rumbo de la reforma agraria por la vía ejidal (Cedillo era partidario de la propiedad privada por medio de las colonias agrícolas militares), por su oposición al laicismo y a la educación socialista. Pero también debido al choque con el proyecto político moderno, institucionalizado y centralizado; el cual se contraponía a sus patrones tradicionales de gobernar y le restaba tanto potestad como autonomía en su terruño. Habría que sumar que, durante sus años como ministro, Vicente Lombardo Toledano —aprovechando que el general tenía respaldo solo en el sector campesino y nada en el obrero— se encargó de señalarlo como líder de la *quinta columna* fascista en México. Ello aumentó las tensiones entre el presidente y Cedillo. Además, generó el rechazo de la figura del Secretario, por casi la mitad (más radical) del gabinete y del sector político de izquierda (concretamente el obrerista). Tras su dimisión, Cedillo contaba con varios motivos para ser un aliado de las fuerzas conservadoras en México. Hacia 1938, en los mismos días que se dio la expropiación petrolera, ante un posible levantamiento cedillista, el primer magistrado se desplazó a la comarca potosina con el fin de conciliar intereses y hacer que Cedillo desistiera de sus intenciones. A pesar de ello, la insurrección terminó por ser inevitable, siendo uno de los grandes desafíos al cardenismo. Como ha señalado Martínez Assad: “vino la segunda guerra mundial y la unidad nacional se hizo aún más necesaria. Cualquier disidencia era inoportuna si había que defender la soberanía nacional.” En enero

⁵⁹ Su experiencia militar y capital político derivó de su participación en la Revolución Mexicana, particularmente de su respaldo al villismo contra el constitucionalismo, y al posterior apoyo a la facción sonorensis encabezada por Álvaro Obregón y, luego, por Plutarco Elías Calles. A partir de los años 1920, Cedillo consolidó su autoridad patriarcal al ofrecer a sus seguidores un mínimo de seguridad y de bienestar material. A cambio, éstos se encuadraron en milicias casi particulares —equipadas y mantenidas por el erario— e hiper leales. Lo cual le permitió ser gobernador de San Luis Potosí entre 1927 y 1931, y perpetuar nexos con el gobierno central, pues su brazo militar y clientelar fue puesto a disposición de algunos intereses de Estado (como el respaldo a la candidatura presidencial de Cárdenas). Romana Falcón, *Revolución y Caciquismo: San Luis Potosí, 1910-1938*, México, El Colegio de México, 1984, p. 218, pp. 258- 259.

de 1939, a la edad de 48 años, Saturnino Cedillo –bastante enfermo y mermado en todo su poder— fue asesinado por militares federales.⁶⁰

El cedillismo fue una de las fuerzas que más levantó las alarmas en el país. No tanto por su poder militar real, sino por abrir la mera posibilidad a un proyecto alternativo al naciente Estado hegemónico. En ese tenor, la rebelión de Cedillo fue tomada seriamente por las autoridades nacionales, quienes armaron una profunda red de vigilancia para abatir la sedición. El levantamiento cedillista terminó por ser el punto de inflexión de Cárdenas. Del cual no se respetó ninguna clase de libertad, dígame política o intelectual (como también se verá en el capítulo quinto); ya fuese con las supervisiones al teatro o la vigilancia a manos de la policía política,⁶¹ tanto el cedillismo como otros grupos de oposición fueron estrictamente examinados.⁶²

Sobre estos últimos casos de censura cultural se pueden desprender formas que no fueron tan evidentes con el Departamento de Espectáculos del DF, el DAPP o la SEP.⁶³ Como primer punto de análisis está el innegable valor dado a la figura de Lázaro Cárdenas. En los dos expedientes eso fue el mayor impulso de la denuncia contra cada una de las obras. Por un

⁶⁰ Carlos Assad Martínez (coord.), *El camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Océano, 2013, s.p. R. Falcón, *Revolución ...*, p. 218, p. 246.

⁶¹ En México, igual que con los vetos cinematográficos, fue Venustiano Carranza quien estableció un cuerpo de *policía secreta* fuera del ejército (1915). Dirigido por Dolores Betancourt e integrado a la Secretaría de Gobernación (Segob), su primer fin consistió en realizar “espionaje en el campo enemigo”, puesto que en pleno auge de lucha entre facciones el “conocimiento sobre amigos y enemigos” era fundamental para defenderse y tomar decisiones. Durante la década de 1930, estos servicios de inteligencia se albergaron en el Departamento Confidencial (en la Segob) para vigilar tanto a aliados como a opositores del régimen: “... la misión del Departamento Confidencial era investigar la verdad para auxiliar al gobierno... y proporcionar discreta, fiel e inteligentemente, los datos de orientación que se le piden para, de esa manera, colaborar en el perfeccionamiento... del gobierno revolucionario y la colectividad nacional.” Sergio Aguayo, *La charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*, México, Grijalbo, Hoja, 2001, pp. 36- 38.

⁶² En varias carpetas del AGNM se testifican vigilancias establecidas a todos los actores de oposición; fuesen personas, partidos políticos, asociaciones religiosas, frentes estudiantiles o agrupaciones con tintes políticos (como la mencionada ACN). Además de espionajes, también se nombran censuras telefónicas, deportaciones a extranjeros, clausura de escuelas o disoluciones de mítines o protestas (éstas últimas fueron, casi todas, hechas por la policía del DF con la justificación legal de no tener permiso para manifestarse en la vía pública). Habría que precisar que la mayoría de las supervisiones se multiplicaron e intensificaron en el marco de la contienda electoral de 1940. A partir de finales de 1938 y hasta el triunfo de Ávila Camacho, los inspectores de la Segob escudriñaron bien toda clase de discursos y acciones políticas. AGNM, Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 132, exp. 21, exp.22, exp. 23, exp. 27, exp.28, exp. 37, exp. 40, exp. 41, exp. 43.

⁶³ Si bien en el DAPP se enaltecía la persona de Cárdenas y se le consideraba importante al momento de ejecutar dictámenes, sus referencias no trascienden de halagos o expresiones políticamente correctas.

lado, las expresiones “a mi Gral. Cárdenas” o “nuestro Primer Magistrado”, buscaron resaltar lealtades. Por otro, es importante considerar que no se sabe si fue el presidente Cárdenas quien giró, o no, instrucciones para censurar las obras. Las firmas fueron de sus cercanos: su secretario particular, su oficial mayor, su despacho en Palacio Nacional. Ante lo cual, es casi imposible que él desconociera lo acontecido. Sin importar el origen de las prohibiciones, de cierta forma, el presidente habría decidido real o simbólicamente la censura a través del poderío ideológico que emanaba su personaje.⁶⁴

Segundo, cabe destacar la presencia de otros actores con claros intereses a favor del Estado y con atribuciones paraestatales para censurar. Tal como se vio en los documentos de San Luis Potosí, obreros y sindicatos tuvieron buena capacidad de injerencia pública (lo que podría equivaler a la presencia de la Iglesia Católica en el Perú). De hecho, el primero en promover la cancelación de la obra de *Bataclán* fue un líder del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana (probablemente ligado al poder de Vicente Lombardo Toledano en esa región, para anteponerse a las fuerzas cedillistas).⁶⁵ Lo cual deja en manifiesto que actores del sindicalismo se sentían capacitados para injerir en el impulso cultural del país. Sobre las aptitudes de mediación política de las confederaciones obreras se hablará más adelante.

Tercero. En México –un país amplio y diverso– la censura no pudo aplicarse con la misma constancia, ni enjundia por todo el territorio. Los gobiernos provinciales intentaban seguir el ritmo del proyecto cultural de la nación, tanto para circular espectáculos u obras teatrales en las principales ciudades, como para que estas fueran favorables a la axiología cardenista. Eventualmente en algunos estados –como Nuevo León, Puebla, Michoacán o Veracruz– pudo haber pequeñas versiones de los mecanismos dedicados a hacer inspecciones e intervenciones al teatro y la cultura. No obstante, debió haber localidades (como Matehuala en San Luis Potosí) a merced de las jefaturas caciquiles y de los valores regionalistas que, al ser más católicos o conservadores, eran opuestos a los del Estado. En dichos casos, difícilmente alguna autoridad local debió coartar las exposiciones, puesto que resultaban

⁶⁴ D. Cruz, *Arte, propaganda...*, p. 58

⁶⁵ R. Falcón, *Revolución ...*, pp. 232- 243.

favorables a sus intereses particulares. Así, las censuras que llegaron a aplicarse se dieron: ante quejas de alguien allegado al poder federal (militares o líderes sindicales); sobre la marcha, siguiendo un poco las instrucciones giradas desde la capital, pero también desde las posibilidades reales de las jurisdicciones provinciales; a manos de policías o militares, no de censores especializados.

Los casos territoriales en Perú se desconocen en sí, pero se puede suponer cuestiones similares. Primero, la milicia habría ostentado el cargo de vigilar espacios como el teatro o las escuelas para empatar todos los discursos según lo impuesto desde la capital. Segundo, a pesar de ello, el impulso benavidista pudo no ser primordial; de hecho, a nuestro juicio, el aprismo pudo tener mayor presencia en el escenario sociocultural de otras ciudades, como Trujillo, bastión de su actuar político, pero en los archivos capitalinos no se encontraron menciones a censuras teatrales fuera de Lima.

4.1.4 Asesinato y censuras paraestatales

En última instancia, es relevante mencionar que no sólo el Estado se atribuía poderes censores. Como se explicó en líneas anteriores, para el caso mexicano los poderes obreros-sindicales tenían sus propios medios de producción y regulación cultural. Estos actores eran paraestatales porque operaban en respaldo o concordancia a los intereses oficiales, no contra ellos. Sin embargo, también sobresale que censuraban de formas distintas a las del gobierno. Al final de sexenio de Cárdenas, sucedió un caso de represión violenta que ilustra estos argumentos.

Se trata de las represiones aplicadas a la Compañía de Teatro fundada por los mexicanos Carlos M. Ortega, Pablo Priada y Manuel Castro Padilla.⁶⁶ Entre los tres fundaron una

⁶⁶ Carlos Ortega, a quien ya hemos referido en las acusaciones de censura hacia Buelna, fue un periodista y escritor de teatro. Desde joven conoció la censura, particularmente a través del exilio, y fue uno de los grandes creadores del *género chico* con una carrera activa de varias décadas. En uno de sus confinamientos en La Habana, Cuba, conoció al también escritor y empresario Pablo Prida, famoso por su humor crítico, el cual, como a Ortega, también le valió la censura y el destierro en varias ocasiones. Ortega y Prida coincidieron en un espíritu de análisis social a partir de la comedia. Por ende, el teatro de revista fue uno de sus mejores espacios para la sátira de las clases políticas mexicanas, donde no temían aludir a presidentes, diputados o empresarios. Por otro lado, Manuel Castro era músico, célebre compositor de bandas sonoras de filmes, como *El Compadre Mendoza* (1934), *Alma Jarocha* (1937) o *La tía de las muchachas* (1938); además Castro también creaba

compañía de teatro, activa desde la década de 1920, pero con intermitencias, pues algunas veces por motivos económicos, personales o políticos, la agrupación era disuelta. Por ejemplo, se sabe que, en 1929, a raíz del estreno de sus obras *Fantoches nacionales*, *Cosas de Calles* o *El topete de Plutarco*, la compañía desapareció,⁶⁷ probablemente bajo la censura callista. Años más tarde, ya con Cárdenas en el poder, Ortega, Prida y Castro volvieron a crear varias revistas.

En 1938, la compañía Ortega-Priada-Castro estrenó *La flor de la lagunilla*, un sainete mexicano. Sin ser un gran éxito, logró una buena temporada en el Teatro Lírico. En 1940, en lo que parece una segunda puesta en escena de la misma obra, el colectivo volvió a conocer la censura, pero esta vez por medio de la violencia explícita. Las raíces de la agresión fueron políticas, aunque no del todo claras. Una primera teoría expone que “un grupo de obreros de la CROM, disgustados porque algunas revistas del Lírico se burlaban de la figura de su líder político, el Lic. Luis N. Morones, agreden a golpes al empresario Manuel Castro Padilla frente a la puerta del teatro, quien muere unas semanas después.”⁶⁸ La segunda sospecha, expuesta en el diario *El Universal*, fechado 24 de agosto de 1940, fue: “...falleció el compositor mexicano Manuel Castro Padilla, después de una larga agonía que fue provocada por un atentado en el teatro Lírico por unos presuntos pistoleros Avilacamachistas.”

Si los perpetradores de la agresión fueron obreros de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) o *pistoleros* del candidato oficial a la presidencia Manuel Ávila Camacho, no se sabe con certeza. Claramente, aunque los ejecutores del homicidio se presentaron como ajenos al Estado, eran sujetos afines al gobierno y de alto nivel en la escena política mexicana. Lo único seguro es que Castro Padilla perdió la vida por producir una obra (y componer la

melodías para obras teatrales, incluidas las de la compañía que fundó con sus colegas. Laura Navarrete, “Pablo Priada”, *Enciclopedia de la Literatura en México* [en línea], 15 de enero de 2018 <http://www.elem.mx/autor/datos/127839>. Laura Navarrete, “Carlos M. Ortega”, *Enciclopedia de la Literatura en México* [en línea], 12 de diciembre de 2017 <http://www.elem.mx/autor/datos/127839>.

⁶⁷ Laura Navarrete, “Pablo Priada”, *Enciclopedia de la Literatura en México* [en línea], 15 de enero de 2018 <http://www.elem.mx/autor/datos/127839>. Laura Navarrete, “Carlos M. Ortega”, *Enciclopedia de la Literatura en México* [en línea], 12 de diciembre de 2017 <http://www.elem.mx/autor/datos/127839>.

⁶⁸ Enrique Alonso, “Notas sobre el Teatro Lírico”, *Tramoya*, n° 10, 1987, p. 43. Según Alonso, aunque el género de revista subsistió hasta los 1950, la muerte de Castro supuso la pérdida de combatividad de los autores, pues el gobierno puso toda clase de trabas posibles a sus consecuentes puestas en escena.

música) que era –muy posiblemente— crítica al obrerismo y al régimen. Quienes hayan decidido herir al autor, habrían tenido la intención de mandar un mensaje contundente a los involucrados en la revista; puesto que, como se ha señalado, Ortega, Priada y Castro ya antes habían conocido múltiples matices censores, aunque ninguno tan contundente, ni radical.

Es prudente comentar que tanto la CROM, como Ávila Camacho, fungieron como actores paraestatales, ya que poseían bastante capital político dentro del aparato estatal. Tampoco eran extraños entre sí. A pesar de que esta confederación obrera no era la predilecta del presidente Cárdenas,⁶⁹ habían decidido apoyar al candidato oficial del PNR en la contienda electoral de 1940. Como se mostrará en páginas ulteriores, el poder que guardaban los líderes obreristas y sindicalistas en estos años no era menor. Su injerencia en temas morales, sociales o culturales era común, pues se sabían con el poder suficiente para imponer límites o tendencias ideológicas. Por lo tanto, en casos como este, se puede entender que, si bien la coacción se usaba poco, la censura era habitual y el predominio estatal se nutrió de un aparato multifacético y, a veces, paraestatal. Este es el único registro, hasta ahora conocido, de intelectuales o artistas que perdieron la vida por causas ideológicas en el periodo cardenista. Empero, sobra decir que la muerte y la desaparición eran moneda corriente en los manejos gubernativos de esos años.⁷⁰

Por su parte, la coerción fue una estrategia más habitual en el Perú. Por motivos lógicos, el sistema público, basado en servidores militares y en valores tradicionales, no desplegó un método refinado de intervención artístico-intelectual (sólo de regulación, tal cual se vio con la Inspección de espectáculos). Aun si la Iglesia Católica pudo haber tomado su lugar en

⁶⁹ Cárdenas generó mayor afinidad intelectual y política con Vicente Lombardo Toledano, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM). Por el contrario, la CROM y su líder Luis Napoleón Morones habían sido parte del grupo cercano a Plutarco Elías Calles. Motivo por el cual, entre 1936 y 1940, Morones vivió en el exilio (aunque conservó su puesto como dirigente de la CROM).

⁷⁰ Quizá el caso más emblemático fue el del entonces gobernador de Puebla, Maximino Ávila Camacho. Quien, haciendo uso de una violencia atroz, ordenó la desaparición y muerte de campesinos, periodistas y obreros que se contrapusieran a sus intereses personales o políticos, así como a quienes osaran criticarle. Maximino Ávila Camacho, hermano de Manuel Ávila Camacho (Secretario de la Defensa, candidato presidencial durante el sexenio cardenista y futuro Primer Magistrado), posiblemente sea el mejor referente a todas aquellas obras, pinturas o novelas que exponían la corrupción de la revolución y de los gobiernos posrevolucionarios. AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 357, exp. 415.13/30. Caja 816, exp. 542.2/949; exp. 542.2/950; exp. 542.2/952; exp. 542.2/959.

dichas tareas como actor extraoficial, la endeble ola de laicidad pudo suspender dichos desempeños en esos años; además que no se encontraron referencias en ningunas fuentes. No obstante, la violencia estatal –contundente y legal—, fue desplegada ampliamente para reprender la cultura política detractora y de oposición. Lo cual nos lleva a otra clase de censuras más *tradicionales* que se estudiarán dentro del quinto capítulo.

4.2 Los límites y vetos a las artes plásticas mexicanas

En México, las artes plásticas de los años treinta fueron, posiblemente, el mayor emblema del nacionalismo y del movimiento cultural revolucionario.⁷¹ Aparentaron transcurrir en plena libertad y se han comprendido como herramienta clave para la formación ideológica oficialista. Particularmente a través del muralismo, vanguardia de prestigio internacional, ya afianzada en terreno doméstico en ese entonces. Por ende, resultaría más sencillo puntear los manejos de cooperación entre artistas y gobiernos, los discursos compartidos o el éxito del mecenazgo estatalista. Numerosos patrones dan fe de ello: el peso de Diego Rivera como *pintor de cámara* del gobierno, las constantes exposiciones públicas de reconocidos personajes clave (Alfonso Siqueiros, José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledesma o Juan O’Gorman) o los murales en espacios de gobierno (la SEP, Bellas Artes o Palacio Nacional). En ese sentido, las limitaciones al sector –que sí existieron— se esconden bien entre todo el aparato cardenista que procuró, de buena voluntad, impulsar el *arte popular*.

Los trazos, desplegados a continuación, resultan pequeñas pistas sobre la censura aplicada a las artes plásticas, particularmente la pintura. Aunque no revelan mecanismos de escrutinio, permiten comprender otro estilo, más directo, de intervención autoritaria: la emisión de opiniones públicas para cancelar o destruir obras.

4.2.1 Los murales de la LEAR

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934- 1938) fue una de las piezas clave en las artes mexicanas de los años treinta. De orden antifascista, antiimperialista,

⁷¹ Lamentablemente, por falta de fuentes peruanas, este subtema hace referencia exclusiva a lo ocurrido en México.

revolucionaria y comunista, se compuso de diversas secciones: artes plásticas, literatura, cine, escultura, música o arquitectura.⁷² A través de ellas propuso el desarrollo de un *arte público* accesible para las masas (particularmente a los obreros o campesinos), basado en un programa de acción pedagógica a fin de promover la revolución desde las ideologías de izquierda. Tanto por sus postulados ideológicos, como por la generación de un arte comprometido con el pueblo, logró una estrecha –aunque también compleja– colaboración con Cárdenas (sólo a partir de 1936, con la consigna del Frente Popular).⁷³

La LEAR era un órgano afiliado al Partido Comunista y, por lo tanto, con axiomas marxistas-revolucionarios sobre los contenidos, usos y consumos del arte. Los cuales, en comparación a los ideales de la Revolución Mexicana, entonces de orientación nacionalista-moderada, podían ser mucho más contestatarios. Desde sus premisas, la LEAR siempre impulsó al arte como medio pedagógico para los obreros, a fin de que éstos se generasen una opinión crítica o disidente de la Revolución Mexicana (entre otros temas); por lo cual, no dudaron en desmontar posiciones hegemónicas, ni cuestionar personajes claves en la vida pública nacional e internacional, o en puntualizar la complejidad de los problemas políticos de actualidad (por ejemplo, la participación de los obreros como sujetos revolucionarios).⁷⁴ Considerando eso, no sorprende que la jefatura de Cárdenas favoreciera a la LEAR con dotación de proyectos, accesos a las imprentas de los Talleres Gráficos de la Nación (TGN) u organización de eventos (congresos, exposiciones, charlas). A pesar de ello, el Estado también usó patronazgos para captar la lealtad de la Liga.

⁷² Sureya Alejandra Hernández del Villar, “Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)”, *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, n° 11, 2022, p. 48.

⁷³ S. A. Hernández del Villar, “Revolución, arte...”, p. 47. Entre sus filas estuvieron José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Juan de la Cabada, Pablo O’Higgins, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, María Izquierdo, Juan O’Gorman, Gabriel Fernández Ledesma, Agustín Lazo, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, José Mancisidor, Silvestre Revueltas, entre muchos otros. Es importante destacar que, a pesar de primeras discrepancias con el gobierno, bajo la postura de hacer un Frente Popular, la LEAR comenzó a respaldar y colaborar con el cardenismo, de quien incluso recibió subvenciones por medio de los Talleres Gráficos de la Nación, volviéndose un brazo propagandístico –aunque también crítico– del Estado. S. A. Hernández del Villar, “Revolución, arte...”, p. 61.

⁷⁴ S. A. Hernández del Villar, “Revolución, arte...”, p. 59, p. 69.

Entre los variados programas artísticos obtenidos por la LEAR de manos del gobierno, hay dos que demuestran que en la Liga no escaparon de controles y vetos. Uno fue con el Mercado Abelardo L. Rodríguez, en el centro de la Ciudad de México. En noviembre de 1934 se inició la decoración del interior del mercado con pinturas murales *educativas para el pueblo* (un espacio visto como netamente popular, diferente a los existentes en edificios de gobierno y escuelas).⁷⁵ Originalmente, el proyecto fue asignado a Diego Rivera quien, por exceso de trabajo, relegó la labor a sus alumnos Miguel Tzab, Pablo O’Higgins y Antonio Pujol. Finalmente, en 1935, la comisión recayó en la LEAR, que adicionó a Ramón Alva Guadarrama, Ángel Bracho, Raúl Gamboa, Pedro Rendón, Isamu Noguchi y a las hermanas Grace y Marion Greenwood.⁷⁶ Las temáticas elegidas para las pinturas se aparecían en algunos títulos: “La lucha de los obreros contra los monopolios” de O’Higgins, “Los alimentos y problemas del obrero” de Pujol o “La teoría de la relatividad, el fascismo y el hombre” de Noguchi.⁷⁷

En 1936, los artistas de la LEAR terminaron la primera etapa del trabajo (que incluía pintar sólo la mitad de la superficie), cuando el entonces jefe del Departamento del Distrito Federal (DDF), Cosme Hinojosa,⁷⁸ canceló la continuación de los murales. Tras una primera consternación, la Liga buscó entablar diálogo con Hinojosa, el ministro de educación y hasta el presidente, a fin de permitirles concluir sus labores. Estos intercambios no fueron fructíferos, por lo que través de su revista, *Frente a Frente*, comenzaron una campaña de protesta para obtener la reanudación del contrato.

En abril de 1936, publicaron un artículo donde reprochaban la actitud del gobierno capitalino e insistían que no se trataba de simples obras ornamentales sino “parte del programa de servicio social que se impone el Gobierno, y como un aspecto muy importante de su obra

⁷⁵ Elizabeth Fuentes, “El Abelardo Rodríguez, un Mercado del pueblo y para el pueblo” *Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 5-6, 2010, p. 21. Los murales se conservan hasta el día de hoy, aunque, según expertos, en un estado deplorable y desatendido.

⁷⁶ E. Fuentes, “El Abelardo...”, p. 22.

⁷⁷ Elizabeth Fuentes, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*. Tesis de doctorado (Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 215.

⁷⁸ Quien debió ser el jefe directo de Alejandro Buelna Jr.

educativa.”⁷⁹ En agosto expresaron que los trabajos del mercado habían sido suspendidos indefinidamente “por subversivos, que tal parece haber sido el calificativo aplicado por el señor Cosme Hinojosa, Jefe del Departamento del Distrito, que aparece tan poco interesado y tan falto de comprensión para el arte como para los obreros.”⁸⁰

Asimismo, aprovecharon otro artículo titulado “El Departamento Central Inquisidor de la Nueva Arquitectura” para tachar a Hinojosa de conservador, acusándolo de promover, exclusivamente, la arquitectura colonial que tenía un “contenido político enteramente contrario a los intereses de los trabajadores”, comparando dichas posturas con las tomadas en Alemania por el gobierno nazi, donde se había prohibido la construcción de edificios modernos, porque “el fachismo está opuesto al progreso colectivo, y a favor de la forma más aguda de la explotación de los trabajadores.”⁸¹

Luego, de nueva cuenta, buscaron el apoyo de Cárdenas mediante un telegrama, donde expusieron: “tenemos conocimiento igualmente se intenta destruir lejos alentar pintura mural Mercado Abelardo Rodríguez que es obra inconcluída [sic] de importante proyección social y no presenta problema alguno Gobierno.”⁸² Al final, Hinojosa terminó por responderles, y finiquitar el asunto, alegando que por “obras urgentes de urbanización en el Distrito Federal, que requieren una atención preferente, no fue posible incluir en el Presupuesto de Egresos de 1937 los trabajos de pintura mural en el Mercado Abelardo Rodríguez.”⁸³ A la LEAR no le quedó más que aceptar la decisión.

⁷⁹ LEAR, “¡¡Protesta!!”, *Frente a Frente*, nº 2, segunda época, abril 1936, s./p.

⁸⁰ Julio de la Fuente, “Insistimos en nuestro programa de reivindicaciones en el arte”, *Frente a Frente*, nº 5, segunda época, agosto 1936, p. 19.

⁸¹ Juan O’Gorman, “El Departamento Central Inquisidor de la Nueva Arquitectura”, *Frente a Frente*, nº 5, segunda época, agosto de 1936, p. 22

⁸² Carta Nocturna al General Lázaro Cárdenas, Presidente de la República mexicana de Silvestre Revueltas, Presidente de la LEAR, México, s./f., citada en E. Fuentes, *La Liga de Escritores...*, p. 218.

⁸³ “Carta a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios a Cosme Hinojosa, Jefe del Departamento Central”, Fondo Leopoldo Méndez, México, 4 de enero de 1937. Citado en E. Fuentes, “El Abelardo...”, p. 24.

Los murales no fueron eliminados, pero tampoco se logró la óptima conclusión de estos.⁸⁴ Las justificaciones de la suspensión no son claras. La excusa financiera no parece viable, como señalaron los propios miembros de la Liga, ya que se continuaban invirtiendo fondos públicos en proyectos semejantes e incluso el tamaño del mercado había sido ampliado. Sin mayores coartadas políticas o estéticas, la única interpretación recae sobre la noción de haber sido trabajos de índole *subversivo*. Es imposible saber con certeza qué trazos resultaron *rebeldes* como para ser censurados. Sin embargo, como veremos en los siguientes ejemplos, aún en la afinidad popular y socialista hubo discrepancias iconográficas.

El segundo caso de restricción sucedió con los murales de los Talleres Gráficos de la Nación (TGN). En enero de 1936, Juan de la Cabada (presidente en turno de la LEAR) formalizó un convenio con el sindicato de los Talleres para pintar un fresco de noventa metros cuadrados. La Liga, vía un concurso interno, eligió a Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa para pintar “Los trabajadores contra la guerra y el fascismo”, dedicado a la defensa de los derechos laborales, las luchas sindicales y los obreros.⁸⁵

Para dar un tono realista, todos los sujetos a cuadro se basaron en rostros o entidades reales: miembros del Consejo Proletario Técnico, trabajadores de los TGN, la fascista Acción Revolucionaria Mexicana (ARM) y sus Camisas Doradas.⁸⁶ En la sección a cargo de O'Higgins, se siguió la misma lógica, por lo que la temática de corrupción y abuso sindical fue plasmada en Luis N. Morones, antiguo aliado del gobierno callista y líder —en el exilio— de la CROM. La pintura mostraba a Morones “desbordado, con una mano enjorjada que simboliza su enriquecimiento desmedido, mano apoyada sobre una tabla de madera con los colores de la bandera mexicana, representando así el poder y el dominio del dirigente de la CROM sobre las clases trabajadoras”. De la bandera caen una copa, vino, billetes y un libro que simbolizaba la Ley Federal del Trabajo. Al frente del dirigente cromista, se observa un

⁸⁴ Los artistas intentaron concluir los murales con sus propios medios y tan apegados a los planes originales tanto como les fue posible, pero el efecto unitario de los paneles se perdió.

⁸⁵ E. Fuentes, *La Liga de Escritores...*, p. 219.

⁸⁶ Elizabeth Fuentes, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 3- 4; 2010, p. 33

miembro de las Camisas Doradas en actitud de resguardo, mientras en tercer plano aparecen varios trabajadores con los ojos vendados, presas fáciles del control y manipulación del sindicalismo.⁸⁷

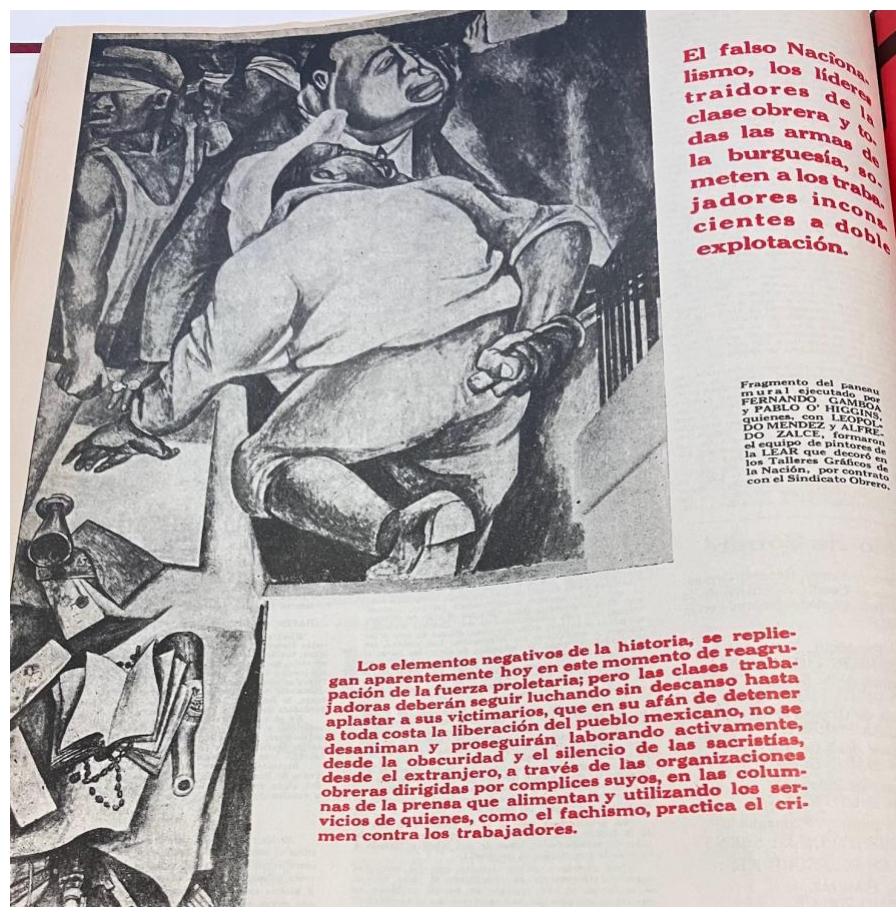


Imagen 4.1. Fragmento del mural “Los trabajadores contra la guerra y el fascismo”, donde se retrata a Morones, de frente vestido con traje, como símbolo de corrupción, en *Frente a Frente*, n° 6, segunda época, noviembre 1936, s./p.

La propuesta de O’Higgins no fue bien recibida por las autoridades de la Secretaría de Gobernación y presidencia. En ese entonces, los altos mandos del país buscaban conciliar desencuentros entre asociaciones gremiales y justo se había creado una nueva central obrera, la Confederación de Trabajadores de México (CTM). Además, la CROM, que se había

⁸⁷ Leticia López Orozco, “Los murales de O’Higgins: una enseñanza histórica”, en Pablo O’Higgins, *Voz de lucha y de arte*, México D.F., Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins, 2005, p. 99.

enterado del suceso, presentó una queja ante la misma Secretaría. Por ende, las autoridades presionaron al artista para que modificara el rostro del dirigente sindical.⁸⁸

Por supuesto, en un primer momento, la LEAR cuestionó la petición de eliminar a Morones. No sólo por las actitudes restrictivas, sino porque su entendimiento del arte revolucionario implicaba una actitud crítica ante los problemas del país. En *Frente a Frente*, la Liga desplegó una moderada campaña, donde reprodujo una fotografía del fresco original, aun con Morones a cuadro. Si bien nunca mencionaron la corrección que las autoridades les imponían, de cierta medida, justificaron su defensa del diseño aludiendo:

...las clases trabajadoras deberán seguir luchando sin descanso hasta aplastar a sus victimarios, que en su afán de detener a toda costa la liberación del pueblo mexicano, no se desaniman y proseguirán laborando activamente desde la oscuridad y el silencio de las sacristías desde el extranjero, a través de las organizaciones obreras dirigidas por cómplices suyos, en las columnas de la prensa que alimentan y utilizando los servicios de quienes, como el fachismo, práctica crimen contra los trabajadores.⁸⁹

Después, buscando conciliar intereses, Silvestre Revueltas, presidente de la LEAR, y Julio de la Fuente, secretario de acuerdos, enviaron una misiva a Cárdenas:

Tenemos conocimiento que por acuerdo de usted será borrada parte pintura mural Talleres Gráficos Nación ejecutada por artistas de esta Organización... LEAR no desea crear conflicto alguno Gobierno... respecto unidad trabajadores teniendo en cuenta libertades ha conseguido pueblo y carácter revolucionario su Gobierno [...] Nos atrevemos solicitar quiera Usted detener si posible hecho borrar pintura y acceder concedernos esa entrevista para fijar puntos en relación función arte revolucionario,

⁸⁸ Sebastián Rivera Mir, “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”, *Historia Mexicana*, vol. 68, n° 2, 2018, pp. 627- 628. E. Fuentes, “Murales de la Liga...”, p. 33.

⁸⁹ *Frente a Frente*, n° 6, segunda época, noviembre 1936, s./p.

en la inteligencia que esta Organización no es intransigente en modo alguno pero este hecho sienta precedente importante para fines arte revolucionario...⁹⁰

El mandatario nunca les contestó o, mejor dicho, el silencio fue su respuesta. O'Higgins terminó por aceptar alterar las facciones de Morones, hasta que el rostro quedó irreconocible, distorsionado, casi caricaturesco. No obstante, el caso fue tan resonado que todo mundo sabía que ese personaje refería al cabecilla de la CROM.⁹¹

Se podría hipotetizar que las ordenes de suprimir a Morones en el mural provinieron, muy probablemente, de la alta jerarquía del gobierno. Gracias a la carta de Silvestre Revueltas es indudable que Cárdenas mismo estaba al tanto de la situación y, de haberlo querido, hubiera podido detener la transformación del mural. Entonces, las raíces de dicha disposición indican que esta censura fue, de nueva cuenta, una cuestión que obedeció a los ánimos políticos de un momento muy específico. Morones no era una persona grata para el cardenismo, pero la necesidad de evitar movilizaciones y centralizar las fuerzas obreras en la CTM (en custodia de Lombardo Toledano) tenía más valor para el gobierno, en comparación a la mera promoción de un arte revolucionario o el respaldo a la LEAR.

4.2.2 Juan O'Gorman, *Los mitos paganos* y *Los mitos religiosos*

Juan O'Gorman era un artista conocido y con una trayectoria consolidada para la década de los treinta. Había pasado sus primeros años en el campo de la arquitectura y comenzaba a concentrarse más en la pintura mural. En 1932 fungió como jefe del Departamento de Construcción de Escuelas de la SEP, donde erigió varias escuelas de tendencia *funcionalista*, las cuales también decoró con murales.⁹² Estuvo afiliado a la LEAR, sin que fuese una figura

⁹⁰ Carta Nocturna al General Lázaro Cárdenas, Presidente de la República mexicana de Silvestre Revueltas, Presidente de la LEAR, México, s./f., citada en E. Fuentes, *La Liga de Escritores...*, p. 220.

⁹¹ L. López Orozco, "Los murales de O'Higgins...", p. 99.

⁹² Diana Briuolo Destéfano, "Juan O'Gorman, un alemán y muchos mexicanos", *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 1, 2010, p. 50

destacada en cuanto a militancia. Con variados y exitosos proyectos,⁹³ el que aquí nos ocupa supone una de sus faenas *fallidas* a causa de la censura.

En 1938, O’Gorman fue comisionado por la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP) para ejecutar un mural de tres paneles en el Aeropuerto de la Ciudad de México, entonces en construcción. El tablero central se compuso de *La conquista del aire por el hombre*, donde se hacía referencia a la historia de la aviación con guiños al avance científico, las conquistas sociales o el petróleo (aludiendo a la reciente expropiación). Las secciones laterales fueron *La aviación metafísica*, con reflexiones sobre qué era volar, junto con *Los mitos paganos* y *Los mitos religiosos*, el cual representaba lo ignorante, irracional y destructivo, frente a lo racional y constructivo del conocimiento. Allí, O’Gorman también hizo referencia a la manipulación interesada que ciertos líderes —clericales, aristócratas, capitalistas— tenían sobre la población, donde incluyó los retratos de Adolfo Hitler y Benito Mussolini en un par de serpientes.⁹⁴

Según Briuolo Destéfano, en noviembre del mismo año, los dos paneles laterales fueron censurados (el central se aceptó y conservó tal cual estaba). Como en ocasiones anteriores, el gobierno dio a O’Gorman la oportunidad de “corregir” los murales, pero él se negó rotundamente a quitar o poner nada.⁹⁵ El pintor buscó apoyo de varios personajes: uno fue Diego Rivera, su antiguo maestro, para que intercediera por él ante Cárdenas, pero no tuvo mayor éxito; Vicente Lombardo Toledano lo defendió tibiamente en su diario *El Popular*, a pesar de la tensa relación que llevaban por discrepancias doctrinarias (siendo O’Gorman catedrático de la Universidad Popular fundada por Lombardo);⁹⁶ y también recurrió al general Francisco Múgica, titular de la SCOP y quien lo había contratado, sin que este

⁹³ Probablemente el más conocido sean los murales de la Biblioteca Central en la UNAM en Ciudad Universitaria, hechos entre 1949 y 1951.

⁹⁴ D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, pp. 50-51. Secretaría de cultura, Juan O’Gorman, espíritu rebelde, progresista, revolucionario y crítico, *Gobierno de México*, 5 de julio de 2013, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/juan-o-gorman-espiritu-rebelde-progresista-revolucionario-y-critico?state=published>

⁹⁵ “Colección de frescos de un conflicto”, *El Universal*, 5 de noviembre de 1938, citado en D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 53.

⁹⁶ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994, p. 396. D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 55.

abogara por él (aparentemente fue todo lo contrario). A la par, O’Gorman interpuso un amparo legal. Parece ser que poco antes de que el juez pudiera tomar alguna decisión, un grupo de empresarios ligados a varias aerolíneas —que se había ofrecido a pagar el mural— definió la situación por cuenta propia, rechazando la obra.⁹⁷ Este último hecho nos parece poco probable, porque no se trataba de compañías nacionales y difícilmente podrían haber interferido con una decisión de esa magnitud.

Los principios de la censura fueron, de nueva cuenta, de índole política. Aunque las causas concretas no son del todo claras, hay dos posibles explicaciones. Una refiere al petróleo y la diplomacia. El retrato de Hitler resultó inapropiado para Alemania, nación con la que México aún mantenía lazos comerciales. A tan solo siete meses de la expropiación petrolera, no todos los países accedían a comprar crudo mexicano, por lo que la administración germana era el principal cliente del producto. Así, tras amenazar con romper relaciones si no se eliminaba el retrato del *führer*, el régimen cardenista habría accedido a la petición alemana para privilegiar su situación financiera.⁹⁸

Otra teoría apela al tenor de la política interna. La persona clave para entender lo ocurrido con el mural es el general Múgica, conocido por su postura radical al frente de la SCOP. Según relató el propio O’Gorman, a mediados de 1937 “sometí al examen personal del Secretario Múgica los proyectos en cuestión. Le expliqué que el contenido ideológico de mis pinturas, según podía verse por los proyectos, sería antifascista y en contra del fanatismo religioso.”⁹⁹ Con ello, se intuye que el ministro conocía bien el proyecto y lo había ratificado, tal vez por afinidad ideológica.

Múgica era visto como el *sucesor natural* de Cárdenas y aspiraba a la candidatura presidencial, ya muy debatida en esos años, aún si las elecciones tendrían lugar hasta 1940. Por lo que la opinión pública, en una campaña de desprestigio contra las posturas socialistas más tajantes del cardenismo, constantemente desaprobaba al *elemento rojo de la SCOP*. Así

⁹⁷ D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 51.

⁹⁸ D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 51.

⁹⁹ “Las pinturas de O’Gorman y la pudibundez del Señor Ingeniero Rolland”, *El popular*, 9 de noviembre de 1938, pp. 1-2, citado en D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 52.

que no resultaría sorprendente que Múgica no sólo haya evadido el asunto para protegerse a sí mismo —más si estaba en juego la economía del país—, sino que fuese quien propugnara por la censura. Acorde a lo publicado en el semanario *Hoy*, había sido el ingeniero Modesto C. Rolland, subsecretario de Comunicaciones de la SCOP, quien “mandó destruir los frescos que O’Gorman había construido con muchos trabajos en el parque aéreo”, porque el diario *Últimas Noticias* “demostró que el pintor raspado había plagiado la idea de sus frescos de una composición fotográfica norteamericana.”¹⁰⁰

De los tres paneles hechos por O’Gorman, sólo uno subsistió y fue exhibido en el aeropuerto hasta 1979, pero de manera modificada.¹⁰¹ Los otros dos sí fueron destruidos por el Estado en 1938, quizás por el conjunto de móviles aquí expuestos: impedir una crisis diplomática con el gobierno alemán, proteger el comercio petrolero, evitar conflictos con los empresarios de las aerolíneas, sostener la campaña presidencial de Múgica y eludir las acusaciones de que el cardenismo era un camino hacia el comunismo.

Nuevamente, las autoridades federales tuvieron conocimiento de causa e incluso fueron quienes ejecutaron la censura. Esta ocasión, a diferencia de la anterior, O’Gorman se negó a alterar sus pinturas, por lo que la administración justificó la destrucción bajo el supuesto alegato de plagio (hecho poco probable por la calidad artística del creador y porque nada se ha podido comprobar sobre ello); señalando como responsable de dicha decisión a Modesto Rolland, subsecretario de la SCOP.

4.2.3 Antonio Ruiz y México 1935

En agosto de 1937, la Universidad Nacional de México, por medio del Departamento de Acción Social, abrió su Galería de Arte. Dirigida por el pintor Julio Castellanos y la mecenas María Asúnsulo, su objetivo era implementar un espacio donde los artistas pudieran vender

¹⁰⁰ S. Novo, *La vida en México...*, p. 396. Sin haber consultado el material, se interfiere que en el texto “Las pinturas de O’Gorman y la pudibundez del Señor Ingeniero Rolland” publicado en *El popular*, el 9 de noviembre de 1938, Lombardo Toledano también acusó a Modesto Rolland de ser el principal censor.

¹⁰¹ Se le eliminó la frase “con la Revolución comunista los proletarios no tienen qué perder como no sean sus cadenas, y en cambio tienen un mundo por ganar” del Manifiesto Comunista. D. Briuolo Destéfano, “Juan O’Gorman...”, p. 54.

sus obras plásticas –y literarias— sin cobrarles ninguna comisión.¹⁰² En septiembre de ese mismo año, la Galería ostentó su primera exposición, donde participaron varios “pintores de bastante solidez profesional, de ideología perfectamente definidas, de calidad artística y gran sentido revolucionario.”¹⁰³ Algunos de ellos fueron José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, María Izquierdo, Antonio Ruiz, Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamaño, Carlos Mérida, Germán Cueto, Luis Arenal, entre otros.

El nombre que ahora importa es el de Antonio Ruiz. Conocido coloquialmente como *El Corcito*, fue un artista destacado en arquitectura, escenografía (para danza, cine y teatro), pintura mural y pintura de caballete. En los años treinta ejerció como docente en el Taller de Maquetas de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura, del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Igualmente, participó de varios círculos de élite artística-intelectual, pero nunca se afilió o concentró plenamente en ninguno (por ejemplo, no se incorporó a la LEAR, aparentemente por su influencia católica y postura política más moderada).¹⁰⁴ A pesar de su gran trayectoria, con el paso del tiempo, su perfil se relegó a segundo plano, sin que mucho se conozca de su versátil obra.

Como fue mencionado, Ruiz fue uno de los exponentes en el recinto universitario y, acaso, ser el único purgado de la muestra. Ello se debió a que el general Eduardo Hay, secretario de Relaciones Exteriores, asistió al evento y encontró inapropiado el cuadro *México 1935*, solicitando –aparentemente de manera oral— que se retirase la pintura. Sin mayor preámbulo, los directores de la galería, Castellanos y Asúnsulo, redactaron una carta para Hay haciéndole saber tres cosas: que Ruiz no había tratado de herir los sentimientos patrióticos mexicanos; que el recinto estaba al margen de cualquier tendencia política, pues solo exigía a los artistas buena calidad plástica; y que “teniendo en cuenta la mayor experiencia de usted, así como su

¹⁰²Mariano Paredes, “La LEAR en la Galería de Arte”, *Frente a Frente*, n° 12, segunda época, noviembre de 1937, s./p. Acervo Histórico, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Secretaría Particular (Eduardo Hay), Caja 29, exp. 163, agosto de 1937. El director de la galería, Julio Castellanos era miembro activo de la LEAR.

¹⁰³Mariano Paredes, “La LEAR en la Galería de Arte”, *Frente a Frente*, n° 12, segunda época, noviembre de 1937, s./p.

¹⁰⁴Rita Eder Rozencwajg, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la Pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, Tesis de Doctorado (Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 86.

amplia cultura, aceptó [la galería] gustosa retirar dicha pintura de sus Salones de exposición, deseando así, dar fin a este incidente.”¹⁰⁵



1. Antonio Ruiz, *México 1935 (Mitin callejero)*, 1935, óleo/tela, 42.5 x 43 cm. Col. Particular

Imagen 4.2. México 1935 con el repinte de la posible bandera mexicana por una nazi. Salvo esa modificación, aún se pueden apreciar el resto de los detalles originales, en Rita Eder Rozencwajg, Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la Pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949, Tesis de Doctorado (Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 25.

Hay se tomó el tiempo de responder detalladamente para “darles a conocer la idea que me obligó a llamar su atención sobre esa pintura cuya ejecución soy el primero en admirar.” Tras declarar su buena disposición para respetar creencias distintas a las suyas, explicó que el

¹⁰⁵ AHSREM, Secretaría Particular (Eduardo Hay), Caja 29, exp. 163, año 1937.

cuadro “pretende lastimar a los que creemos en el nacionalismo mexicano” porque su composición procuraba un vistazo “tendencioso y ofensivo para la bandera mexicana.”¹⁰⁶

México 1935 era una pequeña pintura de relato histórico —cargado de símbolos— sobre lo que sucedía en el país. Ante todo, incitaba una reflexión política sobre el movimiento obrero y campesino. Por medio del pincel, Ruiz mostró la peculiar situación de las izquierdas mexicanas. Usando el retrato de Lombardo Toledano y alegorías a Hernán Laborde (dirigente del Partido Comunista Mexicano, PCM) aludía a las fracturas ideológicas, las alianzas manifiestas en el discurso de los líderes y la exaltación de las huelgas como arma de los trabajadores. Del mismo modo, manifestaba los remanentes conflictos entre el Estado y la Iglesia Católica, refiriendo al anticlericalismo del gobierno con la figura de Tomás Garrido Canabal (antiguo secretario de agricultura) y un cristo decapitado.¹⁰⁷ Además de muchos otros detalles, al lado inferior derecho, se observa a un obrero (vestido con overol azul y camisa roja), enarbolando una bandera roja en su mano izquierda, quien —situado entre un retrato de Lenin y el cristo sin cabeza—, pisotea una bandera verde, blanca y roja (sin el escudo de México). Precisamente, ese fue el detalle que inquietó a Eduardo Hay y el cual le valió la censura al artista.

La interpretación del canciller mexicano fue, como se ha dicho, que Ruiz produjo una diatriba al nacionalismo mexicano y a su mayor símbolo patrio. Empero, la presencia de puntos claves para el cardenismo, como Lombardo Toledano, el PCM, el anticlericalismo o los pendientes del movimiento agrario (dentro del cuadro, una pancarta tenía escrito: “Frente Único de Campesinos ¡¡Exijimos [sic.] la liquidación del latifundio!! Destruyamos al capitalismo burgués”), hacen difícil saber si en realidad el problema fue la bandera o el contenido político tan explícito. Tampoco se conoce la réplica u opinión del pintor.

¹⁰⁶ AHSREM, Secretaría Particular (Eduardo Hay), Caja 29, exp. 163, septiembre de 1937. En su carta Hay nunca mencionó el nombre del cuadro, sólo a Antonio Ruiz, a quien, interferimos, en realidad no conocía, salvo porque los directores de la galería le habían mencionado. Igualmente, solo fue posible dar con la pintura gracias a la descripción que el secretario hizo de la misma; la cual coincidió, perfectamente, con *México 1935*.

¹⁰⁷ R. Eder Rozencwajg, *Narraciones...*, p. 30

Al parecer de Eder Rozenchwajg la bandera pudo haber sido tanto la mexicana, como la italiana (es decir, una desaprobación al fascismo). De hecho, la investigadora comenta que *México 1935* fue exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Donde, a petición de su colega Miguel Covarrubias, Ruiz hizo un repinte de la bandera tricolor, sobreponiendo lo que pareció ser la bandera nazi. Aunque *El Corcito* estuvo en desacuerdo con la modificación solicitada, “cedió por la amistad”¹⁰⁸ o quizás buscando evitar una segunda censura.

En este último caso se confirman dos elementos fundamentales, también presentes en las primeras tres pinturas. Los motivos obedecieron a una lógica de control estatal, que celaba arduamente los discursos revolucionarios, nacionalistas, anticlericales y obreristas. Aunado a ello, la censura se dio en un ámbito público y fue ordenada por una autoridad federal. En esta última ocasión, al parecer Cárdenas quedó desinformado del hecho, pero las apelaciones de Eduardo Hay fueron suficientes para que la Galería de Arte universitaria no dudara en atender la *petición* —muy estudiada y diplomática— del ministro.

Conclusiones

Según lo expuesto en estas páginas, la regulación del campo cultural se dio con varios elementos, tanto en teatro como en pintura. Al ser una censura oficialmente *inexistente*, los mecanismos de control se aplicaron por coartadas administrativas y políticas. Sobre el sistema de la censura teatral, el primer punto por resaltar es la presencia de las oficinas de espectáculos en Ciudad de México y Lima. Para el lado mexicano se alcanzaron a conocer las censuras sucedidas, pero no los reglamentos administrativos, mientras que en el Perú sólo se conoce la normativa y no los casos concretos. A partir de ahí se aprecian labores de censura comparables, ejecutadas tanto *a priori* como *a posteriori*, en el sentido de que muchos guiones teatrales se debían presentar frente a las dependencias de espectáculos antes de llevarse a cabo; una vez obtenido el visto bueno, la obra podía ponerse en función. Empero, ello no garantizaba que agentes no se presentaran en las salas para asegurarse que las

¹⁰⁸ R. Eder Rozenchwajg, *Narraciones...*, p. 54. En 2009 el cuadro volvió a aparecer para una exposición en el Museo Dolores Olmedo y la mencionada bandera había vuelto al verde, blanco y rojo original.

compañías y actores se apegaran a lo aprobado por los municipios. Particularmente, porque el género de revista usaba constantemente *morcillas*, implicando sátiras políticas fuera de lo tolerado. Aunque estas exámenes fueron de supuesto corte social —para garantizar la calidad de las funciones—, en realidad se trataba de limitar la autonomía artística.

Además, la comunidad teatral de la Ciudad de México no era muy amplia (ni la de Lima). Por lo cual, los nombres de víctimas de la censura, dígame Roberto Soto o Carlos Ortega, fueron reprimidos y, al mismo tiempo, favorecidos por el gobierno en sus empresas artísticas (es evidente que Soto tuvo mayor preferencia en esos años). Ellos mismos, sin dudar un instante, criticaron y señalaron las labores de Alejandro Buelna y los inspectores pertenecientes al Departamento de Espectáculos y Diversiones del D.F., pero nunca acusaron a la presidencia, ni a la SEP por el control de espacios o por aplicaciones censoras. Cuando se dio la crisis de Soto y las declaraciones de Cárdenas sobre la garantía a la libertad de expresión, la Unión Mexicana de Autores incluso aclaró que la represión nada tenía que ver con Rodolfo Usigli, entonces encargado de Teatro en el Departamento de Bellas Artes.¹⁰⁹ No obstante, la SEP sí tuvo algunos mecanismos de censura, generados y aplicados distintamente a los de Buelna, como la revisión estética y política de ciertos guiones bajo sus *especialistas*. Esto abre una reflexión sobre la diferencia —percibida entre los guionistas, directores, actores y productores— entre un instituto o un censor calificado para opinar sobre teatro, y otro más cercano al sistema policial. Además, denota, alrededor de la figura de Usigli, un tono de *ellos* (el Estado, la burocracia, la policía) y *nosotros* (los intelectuales y artistas), aunque todos coexistieran bajo la misma atmósfera.¹¹⁰

¹⁰⁹ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

¹¹⁰ Aun si al interior de la comunidad artística siempre hubiese reproches y críticas, así como desacuerdos sobre los objetivos de sus labores. A manera de ejemplo: Celestino Gorostiza (director del Depto. de Bellas Artes) hizo la pieza *Upa y Apa* presentada en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1939. La obra terminó por ser patrocinada por la SEP y el DAPP para una gira por EUA y Europa (donde se conoció como *Mexicana*). Fue un programa de 27 cuadros, pocos diálogos, música y estampas (*Los peladitos*, *Un patio de vecindad*, *Piñatas*, *Danza del venado*, *Una boda de Tehuantepec*, *Retablo*, entre otras). La crítica mexicana fue negativa: “los exquisitos de siempre”, contrariamente, por el público estadounidense fue bien recibida. En: D. Cruz Porchini, *Arte, propaganda...*, pp. 133- 134.

En el contexto limeño se nota que la censura provino de un aparato burocrático municipal proclive al acompañamiento judicial y policiaco. Estas fuertes intervenciones eran aplicadas por la Inspección de espectáculos, quienes cubrieron cometidos como censores, previos y posteriores. Desafortunadamente, no se tuvo acceso a los nombres de los revisores, ni se conocieron las opiniones que artistas o productores teatrales tuvieron sobre estos mecanismos de control. Lo que, en apariencia, denota una menor restricción cultural o una mayor aceptación de la regulación, sin que esto sea plenamente cierto. Los estatutos peruanos, varias veces perpetrados con uso de la fuerza, no abrían la posibilidad de que actores culturales expresaran, en prensa o literatura, los inconvenientes sufridos a manos del gobierno.

Respecto a las causas de la censura, en Ciudad de México y Lima, la censura teatral fue ejercida, mayoritariamente, bajo la idea de tutelar los espectáculos como un asunto administrativo por el bienestar social. Pero, en el fondo, se reservaban tanto la protección política al discurso del Estado, como el favorecimiento a obras proclives a las tendencias oficiales, en México nacionalistas y en Perú apolíticas. En el ambiente mexicano, los motivos estéticos aparecen poco o nunca como coartada oficial —por parte de Buelna o la Dirección de Espectáculos y Diversiones—, para impedir una función. Por lo contrario, para establecer inspecciones y mordazas los principios siempre fueron políticos. Empero, nunca se manifestaron así. Siendo la moral, el dinero o el funcionamiento del teatro (físico) las justificaciones constantes. Esto hizo que ciertos géneros teatrales fueras más vulnerables que otros. En ese sentido, el género de revista fue uno de los más golpeados y reprimidos en aquellos años. No sólo por su crítica a la Revolución y su burla —espontánea— de los acontecimientos sociopolíticos comunes, también porque era uno cercano a las masas y a las clases medias de la capital (era fácil de comprender en su vocabulario, no poseía grandes metáforas, era breve y se acompañaba de elementos como música o danza). Por lo cual, mantener su ambiente bajo control supuso una necesidad básica, a fin de salvaguardar la fortaleza del poder en turno, ya fuera de los líderes sindicales, diputados o viejos caudillos. Idealmente, el teatro de revista debía fomentar —según la voluntad de Cárdenas— lo nacional por medio del folclor y las causas sociales (la modernización, la justicia social, la educación,

el fin de la insurgencia), pero solo exaltando los avances hechos por el PNR o los líderes revolucionarios ya encumbrados en el poder.¹¹¹

En Perú las raíces de examinación primero parecen inclinadas a lo moral, en el sentido de respeto por la religiosidad católica y por la promoción de la peruanidad. No obstante, debido al contexto histórico del momento y según los juicios sobre *El socio de Leticia*, se sabe que también permearon causas políticas. Las menciones a la milicia, a los conflictos internacionales o las propagaciones apristas en los teatros físicos fueron inadmisibles a los ojos de las autoridades. De ahí que el teatro más común fuera el universal y cosmopolita, o revistas de origen extranjero (españolas o sudamericanas) que poco abordaban temáticas domésticas. Los casos del teatro de revista netamente peruanos, encabezadas por Carlos Rebolledo, posiblemente implicaron que los actores fuesen conscientes de la intolerancia del gobierno ante la discrepancia política y, en un gesto de autocensura, se limitaran a reproducir los tramas criollos-folclóricos apolíticos.

Para conocer quiénes ejecutaron la censura los dos campos estudiados resultan contrastantes. En teatro, siguiendo los archivos, el grueso de las censuras se forjó bajo la dirección de *funcionarios menores*. Ello no exime al ejecutivo ni a los altos ministros, pues las supresiones a la pintura demuestran su conocimiento de causa, pero aparentemente testifica que el tratamiento de la censura escénica quedó en manos de la burocracia común. Lo cual se confirma con la Oficina Técnica del DAPP y el Departamento de Espectáculos y Diversiones del DDF. Ambos organismos pertenecieron a ministerios cercanos al poder ejecutivo, pero los criterios de funcionamiento, de aplicación de represiones o castigos, la contratación de censores o agentes judiciales parece plenamente determinado por las necesidades internas de cada oficina. En Lima sucedió algo similar respecto al papel central de *funcionarios menores*, pues fueron las autoridades locales quienes absorbieron las labores de vigilancia. También quedó a criterio de los inspectores o los empleados municipales el ejecutar las revisiones culturales; sin haberse erigido algún núcleo de censores especializados. Aunque la intromisión del fiscal peruano, una autoridad nacional, para denunciar un atropello *patriótico*

¹¹¹ En opinión de Ortiz Bullé Goyri las incursiones del gobierno “...en el teatro de revista con la compañía de Roberto Soto, con quien buscaron –quizá con mejores resultados que otros— reivindicar el lenguaje escénico del género frívolo y dignificarlo con un renovado sentido artístico.” En *Teatro y vanguardia...*, p. 232.

dentro de una obra teatral, deja en manifiesto que la municipalidad estuvo abierta a considerar las opiniones de titulares gubernamentales con mayor rango.

De vuelta a México, durante ciertas ocasiones, cuando los autores eran censurados, varios se quejaban de ello directamente con el presidente (dicha comunicación e intercesión parece no haber ocurrido en el país andino). Diciendo que eran víctimas del mal criterio de los “funcionarios menores.”¹¹² Otro ejemplo fue cuando Cárdenas abordó el problema de la censura teatral y en prensa se publicó:

La Unión Mexicana de Autores, la Unión Mexicana de Actores y los siete sindicatos que integran la Federación Teatral, se van a dirigir al señor Presidente dándole las gracias por sus opiniones y expresándole que los trabajadores organizados sabe estimar su actitud, pues con ello evita las persecuciones, las aplicaciones de excesivas multas e impuestos que los inspectores oficiales ponían a todos los espectáculos cada vez que se emitía alguna opinión que no estaba de acuerdo con el sentir burocrático.¹¹³

Este comunicado, además de seguir claves discursivas como el corporativismo de sindicatos, apeló a la censura como algo del *sentir burocrático*, no a la voluntad del presidente, ni al sentir de la nación. Esto denota que, a los ojos de ciertos artistas, sindicatos y periodistas, Cárdenas fue visto como la figura rectora entre la libertad y la opresión. Asimismo, que su poder se concibió como determinante en la vida cultural del país.

Por supuesto, el discurso del primer mandatario puede ser entendido solo como verbo, sin ninguna clase de compromiso o esfuerzo real, pues el procedimiento estatal y político no conllevó la libertad irrestricta (como se ha venido alegando en estas páginas). Esto último no se dudó en señalar durante esos años. En lo que parece ser el periódico *Excelsior* (1938) se difundió la siguiente opinión:

¹¹² AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 653, exp. 523.3/55

¹¹³ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

Queda, sin embargo, una *previa censura*, también anticonstitucional: la que se ejerce sobre las películas cinematográficas en el mismo DAPP, donde existe una comisión de censores positivamente catonianos, y que nos perdone el ánimo del ilustre romano la comparación. ¿Por qué esa *previa censura* subsiste? ¿Por qué si el DAPP la reprueba en el teatro y en la prensa, la conserva en el cine? Ojalá que se diese al público alguna explicación acerca de esta anomalía, para nosotros incomprensible.¹¹⁴

Al parecer, la voluntad de Cárdenas estuvo dividida entre consolidar el Estado posrevolucionario y permitir los avances sociales, como la apertura a la libre circulación de ideas. La preferencia, claramente, fue la primera. Mientas el rol o la presencia de Benavides parece implícita en la noción de la cultura nacional *grosso modo*. Pocas veces se involucró directamente al presidente peruano, salvo por su asistencia a ciertas funciones,¹¹⁵ para dedicarle algunos espectáculos o hacerle homenajes políticos en los teatros municipales.¹¹⁶ Aunque tampoco hay duda de la voluntad presidencial por implantar un modelo cultural homogéneo *desde arriba*, el cual fue impuesto aún sin la intercesión directa del ejecutivo.

Respecto a las artes plásticas hay varias peculiaridades a destacar. Primero, que nunca se refirió a estos hechos como censura, como sí sucedió en teatro. Si bien algunos episodios resultaron alarmantes para la opinión pública y el gremio artístico, en ningún momento se acusó al gobierno de censurar. Aunque los pintores censurados contaban con suficiente capital simbólico para denunciar los atropellos de que eran víctimas y algunos hasta escribían directamente a gobernantes (quienes eran también sus mecenas) para solicitar su apoyo, no los tacharon de censores. Tal vez, porque al final del día, sabían que sus mismos promotores fueron sus verdugos.

En ese sentido, la postura de los artistas plásticos frente a la censura también es interesante. Muchos de estos los integrantes de la LEAR no dudaron en subyugarse ante el régimen, ya

¹¹⁴ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

¹¹⁵ AGNP, Ministerio del Interior, Dirección general de gobierno, Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 5, 30 junio de 1936; Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6, 1º julio de 1934.

¹¹⁶ MML, AH, CPL. Esp. Exp. Espectáculos, caja 1938- 1939. 13 marzo 1939.

fuese por mantener la concordia, por guardar las concesiones artístico-culturales que habían obtenido (no sólo en licencias de obras, sino en trabajos como servidores públicos o docentes) o por apearse a la doctrina *frentista* constantemente proclamada por ellos. A pesar del mal trago, todos volvieron a colaborar con el gobierno, tanto en ese sexenio como en gestiones futuras. Por ejemplo, en 1943 Antonio Ruiz pasó a ser profesor y director de la recién fundada Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, conocida como *La Esmeralda*, de la SEP; mientras Juan O’Gorman colaboró en los murales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas entre 1953 y 1954.

Sobre cómo funcionaron los mecanismos de censura. Más que dispositivos organizados (como en teatro) y legales (como en el cine), las artes plásticas demuestran prohibiciones aplicadas directamente por servidores públicos: algunos del más alto rango, como el presidente Cárdenas; otros integrantes de la cartera ministerial federal, como Cosme Hinojosa, Francisco Múgica y Eduardo Hay; y a veces funcionarios de *menor jerarquía*, caso de Modesto Rolland. En ese sentido, no hubo un cuerpo de censores especializado dedicado a evaluar pinturas, murales, edificios o esculturas. Para los administrativos era una cuestión de percepción. Bastaba que el contenido fuese suficientemente nacionalista y revolucionario para ser exhibido, pero no tan audaz u opinante como para hacer quedar mal al gobierno. Tampoco pasa desapercibido que el Estado financiaba los murales, galerías o museos. Por ende, puede que sus delegados se sintieran facultados para injerir sobre las pinturas, esperando que sus opiniones fueran tomadas en consideración inmediata.

Para comprender por qué se censuraba y cuáles eran las coartadas discursivas, irónicamente hay una rotunda ausencia de exámenes estéticos. Si se comparan los contenidos de las pinturas con los lapsos temporales en que cada obra fue censurada, se entienden bien los orígenes de las reprimendas. La consolidación hegemónica del Estado —con las clases obreras, la garantía del proyecto petrolero, la pacificación de la movilización social o el afianzamiento del nacionalismo posrevolucionario— explica el proceder de las autoridades. La interpretación de las pinturas partió, en su totalidad, de la función pública de las mismas. La censura de *México 1935* es la más clara, porque Hay explicó su manera de actuar, sino del todo sincera, sí con mayor claridad. Cosa que las demás autoridades no hicieron. Por ejemplo, Hinojosa que dio motivos económicos (poco creíbles) o Cárdenas que guardó silencio con el

caso de la LEAR y los TGN. De allí se puede interpretar que el *daño a la nación*, es decir, la querrela política, fue el eje central de todo.

A su vez, estos casos presentan una importante paradoja. Como se vio en la defensa del proyecto en los Talleres Gráficos de la Nación (donde se dibujó a Morones), los valores laicos, antifascistas, socialistas, obreristas y revolucionarios eran la justificación del mural en sí mismo. En paralelo, éstos eran los ideales que el Estado enarbolaba. Contrario al teatro o al cine, donde se pudo acusar de no ser arte suficientemente revolucionario o de romper el esquema cardenista; el muralismo y la pictórica posrevolucionaria iban muy acorde a lo buscado por el régimen. Por ende, la censura no sólo consistió en una cuestión de divergencia ideológica, sino en cuál era el coste político según la conveniencia del momento, la legitimidad y relevancia de los espacios para propagar discursos visuales y, ante todo, quién tenía el derecho a la palabra. En este rubro se aprecia cómo toda la autoridad, fáctica y moral, para explotar *valores revolucionarios* perteneció exclusivamente al Estado.

CAPÍTULO 5. LA REGULACIÓN DEL CAMPO POLÍTICO-INTELLECTUAL

*Así pues, en nuestros días se operan
dos revoluciones en sentido contrario;
una debilita continuamente el poder y
la otra, lo refuerza sin cesar.*

Alexis de Tocqueville

En este último capítulo se estudiará a la censura como herramienta política de regulación o eliminación de posturas adversas a los regímenes de Benavides y Cárdenas. Siguiendo lo propuesto en los bloques anteriores, se busca reparar en las estrategias de control implementadas, en ambos países, cuyo fin fue escindir el campo político e intelectual. Dichas limitaciones a la cultura y la propagación ideológica, ligadas directamente a querellas públicas, fueron visibles en las restricciones a la prensa, al mundo editorial y a ciertos personajes político-intelectuales. Estos mecanismos, sin estar del todo planificados, demuestran una aplicación más técnica-judicial de los gobiernos. Resultaron puniciones más firmes y severas, a veces presentando mayor uso de violencia. Como en todos los casos ya vistos, este género de imposiciones complementó la propaganda estatal y la cooptación artística de otros espacios, a fin de buscar consolidar el aparato hegemónico desde diversas aristas.

Para sustentar la premisa, en un primer momento se estudiarán las leyes que justificaron el decomiso y la destrucción de materiales *subversivos* en el Perú. Después, se profundizará en los medios de inspección y quema de imprentas, revistas y libros en Perú y, menormente, en México. Posteriormente, se analizarán los actores políticos *externos*, a quienes, como brazo derecho, el Estado mexicano delegó la responsabilidad de censurar siguiendo las lógicas oficialistas. Es importante destacar que esta clase de mecanismos fueron, aparentemente, más comunes del lado andino por el estilo dictatorial de gobernar. Sin embargo, fue en México donde se implementó con mayor eficacia el uso de actores paraestatales.

5.1 Escrutinio, confiscación y regulación de materiales impresos

La censura de libros, periódicos y revistas resulta un tema concurrido en los análisis políticos ligados a regímenes militares o dictatoriales. No sería sorprendente afirmar que durante mandato de Óscar Benavides se implementaron variados métodos de imposición, control y represión doctrinaria. En ese sentido, ya se conoce quién implementó (el Estado) y para qué se usó la censura (acabar con la oposición), pero los matices grises no son del todo claros. Valdría la pena preguntarse ¿qué técnicas concretas se usaron para limitar, modificar o exterminar textos disidentes?, ¿qué parte específica de la maquinaria estatal reguló las funciones?, ¿cuáles eran las justificaciones?

A continuación, se enlistarán las múltiples formas vigentes en el Estado peruano con lo cual logró reprimir, ilegalizar y destruir libros, periódicos, folletos y revistas adversas al gobierno en turno. Como se ha expresado anteriormente, tres fueron los grandes entes censurados: el Partido Unión Revolucionaria (PUR), el Partido Comunista Peruano (PCP) y el Partido Aprista Peruano (PAP). A pesar de ello, a nuestro juicio, la mayor cantidad de material creado, y por lo tanto vetado, provino del aprismo; siendo también el que más se encontró en los documentos de archivo. No obstante, las menciones constantes a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) no equivalen a decir que el comunismo o el urrismo fueron menos perseguidos o que el Estado tuvo mayor clemencia con ellos.

5.1.1 El marco legal de la represión peruana

En 1932, Luis Sánchez Cerro, ejecutivo del Perú, promulgó la Ley N.º 7479, llamada de Emergencia, para frenar a sus antagonistas, principalmente del PAP. La constitución señalaba como indispensable garantizar la estabilidad del sistema defendiéndolo “contra la acción de elementos perturbadores y de propagandas perniciosas que impiden el establecimiento de la paz pública”, especialmente quienes incitaban a desobedecer leyes, levantamientos armados o la realización de actos violentos.¹ Cuando Benavides tomó posesión como presidente, en el año 1934, lo primero que buscó fue apaciguar los ánimos e ignoró la Ley de Emergencia.

¹ Sánchez Cerro, Luis, *Ley N.º 7479, Ley de Emergencia*. 19 de enero de 1932. <https://docs.peru.justia.com/federales/leyes/7479-jan-9-1932.pdf>

Como muchos de los apristas y comunistas habían sido encarcelados y sus partidos ilegalizados, para probar su buena voluntad el Congreso Constituyente expidió la Ley N.º 7905, concediendo la amnistía a todos los enjuiciados por delitos políticos, regresándoles sus “derechos civiles, profesionales y goces de los que hayan sido privados.”²

Si bien, el PCP y el PAP pasaron algunos años en libertad y legitimidad (hasta obtuvieron escaños en cámaras en las elecciones), el gobierno nunca dejó de vigilar sus actividades por completo. Particularmente las del APRA, ya que en 1932 habían intentado un levantamiento armado en la ciudad de Trujillo y en 1934 uno de sus militantes había sido acusado del asesinato del entonces presidente Sánchez Cerro.³ Para 1937 el panorama cambió radicalmente, al promulgarse la Ley N.º 8505, denominada de *Seguridad Pública*. Ésta preveía que, en aumento de las modalidades de “la delincuencia político-social”, era deber primordial del gobierno “...garantizar la tranquilidad política y social y la paz interna de la República”, por lo que se “debe estar legalmente capacitada para defender su organización y fines, [...] Que para la eficaz represión de los delitos político-sociales, deben establecerse procedimientos y temas que aseguren una defensa oportuna y cierta de la sociedad.”⁴ El contenido definía que cometían delito contra la tranquilidad política y social del Perú quienes: “verbalmente, por escrito, y por cualquier otro medio, pretendan atemorizar a las personas”, “propaguen en el interior o en el exterior de la República, noticias o informaciones falsas o tendenciosas, destinadas a alterar el orden público o a dañar el prestigio del país”, “fomenten o propaguen, por cualquier medio, individualmente o como miembros de asociaciones, instituciones, grupos o partidos políticos, doctrinas o propósitos que tiendan a alterar, a modificar violentamente el orden político o social de la República”, “se asocien bajo doctrinas de carácter y tendencia internacional”, “personas, instituciones o partidos políticos,

² BNP, Fondo Antiguo, Ley N.º 7905, 31 agosto de 1934.

³ AGNP. Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6. Año 1935. Carlos Aguirre, “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, vol. 43, no. 1, 2014, pp. 10-11; Geneviève Dorais, « La mémoire collective du Parti apriste péruvien comme outil de cohésion politique interne, 1931-1959 » *Annales canadiennes d’histoire*, vol. 55, n° 3, 2020, p. 270; Geneviève Dorais. *Journey to Indo-América: APRA and the Transnational Politics of Exile, Persecution, and Solidarity, 1918–1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 152- 153; Martín Bergel, “Populismo y cultura impresa: La clandestinidad literaria en los años de formación del Partido Aprista Peruano”, *IPOTESI*, vol. 17, n° 2, 2013, p. 139.

⁴ BNP, Fondo Antiguo, Ley N.º 8505, 19 de febrero de 1937.

que reciban subvención o mantengan relación con [...] extranjeros, con el fin de hacer propagar doctrinas”, “intenten producir, produzcan, estimulen o mantengan huelgas, con violación de las disposiciones legales, que las rigen o con el propósito ostensible de producir la ruina de una industria o actividad lícita, alterar el orden público”.⁵

Añadía la supervisión de correos, telégrafos y radiotelegrafía, así como los servicios de aduanas, donde: “no darán curso y destruirán los manifiestos, carteles, folletos, revistas o cualquier otra clase de propaganda, de ideas, doctrinas o propósitos de carácter y tendencia internacional, que puedan incitar a la alteración del orden político o subvertir, variar o deponer al Gobierno.”⁶ Esta primera ordenanza se complementó, pocos meses después, con la Ley N° 8528, donde se discurría:

Que la propaganda de doctrinas comunistas y disociadoras, y en general las que tratan de subvertir el orden público y socavar el régimen institucional de la República, viene acrecentándose día a día por medio de las más diversas formas de publicidad, y muy en particular por la importación y difusión de gráficos e impresos;
Que incumbe al Estado, en ejercicio de su función docente y reguladora, defender a la opinión pública contra los que intentan perturbarla o extraviarla en el error y el engaño mediante campañas contrarias a la verdad, la justicia, la moral y los bien entendidos individuales y sociales.⁷

Consecuentemente, se penaba la publicidad de doctrinas comunistas o disociadoras; definiendo medios de publicidad como: libros, folletos, diarios, revistas, manifiestos de carácter social o político, y hojas periódicas o eventuales. Los diseños, grabados, estampas o figuras, así como carteles, anuncios, pinturas o dibujos murales para comunicarse con el público. O valerse del cinematógrafo o la radiofonía para los mismos fines. También quedaban absolutamente prohibidas las ventas, permutas o cualquier manera de circulación

⁵ BNP, Fondo Antiguo, Ley N.º 8505, 19 de febrero de 1937.

⁶ BNP, Fondo Antiguo, Ley N.º 8505, 19 de febrero de 1937.

⁷ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 1. 25 de abril de 1937.

de los mismos por individuos, asociaciones, empresas, librerías o puestos fijos o móviles. Todo el material empleado para esos fines sería “confiscado y destruidos por la autoridad política, y en su caso, dando cuenta, por las aduanas, resguardados, correos o telégrafos.” Aunado a ello, prohibía la introducción al país de toda esa clase de publicidad que invocaran “a la propaganda de teorías comunistas o disociadoras, o que inciten a cualquiera de los delitos previstos en la ley N.º 8505.”⁸

Estos cuadros legales permitieron perseguir y erradicar toda clase material político-cultural, y someter a castigos penales a varios opositores, fuesen líderes o simples militantes.⁹ Asimismo, ratificaban los motivos *fidedignos* por los cuales se debían implementar censuras. Empero, vale la pena destacar, los plebiscitos sólo representaron la voz presidencial sobre la defensa de la tranquilidad social o la necesidad de reforzar los poderes del Estado. Inclusive, en la historiografía peruana, ha habido una constante explicación de la represión intelectual sólo por medio de las leyes, particularmente la de Emergencia.¹⁰ Esto ha llevado a generalizar los medios represivos en órdenes ejecutivo-militares y, a su vez, a ignorar muchos de los otros recursos, actores y motivos que el gobierno desplegó para lograr acallar a la multiplicidad de antípodas.

El contexto mexicano tuvo poca resonancia con las maniobras constitucionales de Benavides. Sería importante señalar que las únicas estipulaciones para censurar eran *daños morales*. El artículo 7º de la Constitución Mexicana de 1917 garantizaba que una publicación no podía vetarse a menos que atacara “la vida privada, la moral y la paz pública.” En la *Ley de Imprenta*, promulgada ese mismo año, se definió como ataque a la moral “toda manifestación verificada con discursos, gritos, cantos, exhibiciones o representaciones o por cualquier otro medio de los enumerados en la fracción I del artículo 2º con la cual se ultraje u ofenda públicamente al

⁸ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 1. 25 de abril de 1937.

⁹ Ver: C. Aguirre, “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945.”

¹⁰ En realidad, en la bibliografía no existe un eje de estudio sobre este tema como tal, pues sólo ha sido mencionado en las investigaciones respecto a otros temas, como la persecución política de algunos partidos de izquierda, las redes del exilio o el papel de la cultura impresa en la militancia partidista. Ver las obras de Martín Bergel, (2013, 2015, 2016), Emilio Candela (2013, 2021), Manuel Cobas (2018), Paulo Drinot (2012), Geneviève Dorais (2021), César Guadalupe (1988) y Tirso Molinari (2012).

pudor, a la decencia o a las buenas costumbres o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose como tales todos aquellos que, en el concepto público, estén calificados de contrarios al pudor.” Además, enlistó como contrario a la moral la “distribución, venta o exposición al público, de cualquiera manera que se haga, de escritos, folletos, impresos, canciones, grabados, libros, imágenes, anuncios, tarjetas u otros papeles o figuras, pinturas, dibujos o litografiados de carácter obsceno.”¹¹

Aunado a esto, el Código Penal (1931) contempló, en su artículo 200, la pena de prisión hasta por cuatro meses y una multa de cincuenta pesos para quien “fabrique, reproduzca o publique libros, escritos, imágenes u objetos obscenos y al que los exponga, distribuya o haga circular; al que publique por cualquier medio, ejecute o haga ejecutar por otra, exhibiciones obscenas [y] al que de modo escandaloso invite a otro al comercio carnal.”¹² Ello comprueba que los estatutos mexicanos no contemplaban restricciones de temática política, sino a limitar la distribución de otra clase de contenidos (como la pornografía). Empero, como se verá más adelante, eso no equivalió a decir que el régimen no aplicó otras pautas de dominio, pero no usó la vía nomológica.

5.1.2 La función del Estado y las censuras a editoriales, libros, prensa y pasquines

Como se ha argumentado a lo largo de la tesis, el Estado —en México y Perú— desplegó varias maneras para fortalecer sus discursos y erradicar aquellos que eran incompatibles con sus visiones. Pocos espacios pudieron ser o estar más politizados que aquellos de la cultura escrita. Aunque parezca evidente que toda clase de textos hayan sido censurados, resulta importante reparar en cuáles fueron las dinámicas internas que cada uno de los gobiernos —Benavides y Cárdenas— aplicó para cumplir sus cometidos.

En el caso de escritos e impresos, el gobierno peruano sostuvo una legislación vigente que promovía la censura *desde arriba*. Por ello, sus medios censores iban encausados a cumplir

¹¹ “Ley sobre delitos de imprenta expedida por el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Encargado del Poder Ejecutivo de la Nación”, *Diario Oficial de la Federación*, 12 de abril de 1917, citado en: Odette M. Rojas, “La no tan secreta obscenidad de cada día: La lucha contra los “ultrajes a la moral pública” en revistas durante el cardenismo”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 62, 2021, p. 154.

¹² O. M. Rojas, “La no tan secreta ...”, p. 156.

con los objetivos constitucionales. Para lograrlo se empleó al Cuerpo de Investigación y Vigilancia,¹³ asentado en Lima.¹⁴ A modo de policía política, dicha entidad se encargó de: inspeccionar domicilios donde pudiesen hospedarse líderes de oposición, se resguardaran armas o se distribuyera publicidad; espiar personas y reuniones políticas (varias de ellas clandestinas); detener e interrogar a sospechosos de delitos; incautar, estudiar y destruir libros, folletos, prensa o manifiestos. Al inicio sus labores no fueron tan pulcras, ni sofisticadas, pero conforme pasaron los años, a la luz de la documentación de archivo, resulta evidente que aprendieron cómo infiltrarse en las redes sindicales comunistas y en la militancia aprista, a cuestionar detenidos para comprender los funcionamientos de las redes clandestinas de publicidad y a acertar en el contenido y la distribución de los materiales prohibidos.¹⁵

El Cuerpo de Investigación y Vigilancia, y su Brigada de Asuntos Sociales, desplegaron varias tácticas. Una de ellas, de las primeras en aplicar, consistió en rondar los puntos de reunión del PAP o el PCP, a sus principales líderes y espacios claves donde pudiesen intercambiar información vetada.¹⁶ Por ejemplo, en febrero de 1934, dio inicio la vigilancia a las imprentas Pregonaria San Marcelo, Lima Nipo, Chim Poo, Zanelli y a las ubicadas en las calles Washington # 550, Arequipa #442, Lascano #170 y Juan Castilla # 317.¹⁷ También se ordenó la centinela a la Librería Rossay, a Tomás Zeballos distribuidor del diario *La Tribuna*, al *Chino polar* colaborador de *La Tribuna* y al señor Rivas “agitador aprista.”¹⁸

¹³ Dicho cuerpo fue fundado en 1929, pero reformado en 1935, ya bajo el mandato benavidista.

¹⁴ La consulta de fuentes primarias solo se realizó en Lima, por lo que es lógico que la documentación citada se centre en la capital del país. Pero, cabe destacar, de todas las consultas se encontró una referencia al Cuerpo de Investigaciones de la ciudad de Trujillo, lo cual permite suponer que otros departamentos o ciudades pudieron tener oficinas similares. AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 1. 3 de noviembre de 1934.

¹⁵ Este análisis provino después de consultar los ocho legajos que integran el archivo dedicado a “Presos políticos y sociales” (1932- 1945), resguardado en el Archivo General de la Nación (Perú), donde se estudiaron todas las tareas ejecutadas por Cuerpo de Investigación y Vigilancia en la Intendencia de Lima.

¹⁶ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6. Año 1935.

¹⁷ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 4. 23 de febrero de 1934.

¹⁸ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 4. 1º de marzo de 1934. Además de la evidente vigilancia, captura o exilio de los principales líderes del PAP y el PCP.

Los meses subsecuentes, entre febrero y julio de 1934, continuaron los rondines. Por ejemplo, a la imprenta “El Liberal” donde “se hizo otra vigilancia con el fin de decomisar los diarios de circulación clandestina, sin que ninguna haya salido en ese día”.¹⁹ O, particularmente, la atención puesta a la librería Rossay, de la cual un vigilante declaró: “puede decirse de ella que es un Club Político por el número de líderes tanto apristas como leguistas que la frecuentan, los que hacen corrillos tanto en el interior de ese establecimiento como en la puerta.”²⁰ No se logró saber si el comercio fue clausurado o hubo detenidos, pues los reportes policiales dejan de mencionar el sitio. Sin embargo, muchos de estos establecimientos sí fueron cerrados al ser considerados como ilegales. No sólo por ser impresores o gestores de publicidad ilícita, también porque no lograron obtener los permisos requeridos por el gobierno.

Como era común desde hace varias décadas (y en muchos países, entre ellos México), el gobierno implementó el uso de licencias para la prensa.²¹ A fin de examinar los contenidos y señalar a los periodistas o intelectuales antagónicos, el gobierno solicitó cumplir con ciertos requisitos administrativos (dar el nombre del director o editor, una dirección en el país, nombre de la imprenta donde hacían el tiraje, hacer el pago de licencia, entre otros) para poder publicar un periódico o revista. Esto fungió como medio de censura, ya que, además de solicitar lineamientos editoriales, justificaba detenciones, multas o la anulación de la publicación. Por ejemplo, en 1934 (es decir, antes de las leyes de defensa de la seguridad nacional que vetaron directamente al PAP y al PCP), el subprefecto de Chancay escribió al Prefecto de Lima, notificándole sobre la detención de José Castillo Cruz mientras repartía

¹⁹ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6. 18 de abril de 1934.

²⁰ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 6. 15 de julio de 1934.

²¹ Según Herman y Chomsky, el uso de licencias ha permitido a los gobiernos controlar y disciplinar a los medios de comunicación para que se apeguen a las orientaciones oficiales. Noam Chomsky y Edward S. Herman, *Manufacturing consent. The political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988, p. 13

libelos del APRA, bajo la justificación de que “dicho volante, carece del pie de imprenta respectivo, siendo por consiguiente clandestino y de neto carácter subversivo o disociador.”²²

El uso de permisos perduró, y posiblemente se intensificó, a partir de la legislación autoritaria benavidista. Pues hasta 1940, los vigilantes seguían reportando al sub prefecto e intendente de Lima actividades como: “Cumpliendo lo ordenado por esa Jefatura, para descubrir la imprenta donde se ha estado editando la hoja clandestina La Tribuna, y los pasquines de literatura subversiva, que ha hecho circular el Partido Aprista, y con los datos proporcionados personalmente por Ud. el suscrito ha procedido á [sic.] hacer investigaciones del caso, las que han dado el siguiente resultado...”, captura de César Heraclides Langer Arzola, Melquiades Langer Romero y a su hijo Guillermo, dueños de una imprenta que “...tenía licencia solo por sesenta días sin autorización para imprimir periódicos, lo que no ha cumplido el propietario por cuando en ella se editaba el Seminario “La Sanción” de Huaraz.”²³

Cabe destacar que, a veces, los permisos no sólo eran restricciones de índole ideológica, sino de verdadera inspección burocrática. En 1934, el periódico *Mar y Tierra* enfrentó problemas por su licencia. El diario tenía registro y aprobación vigente desde el 3 de julio de 1931, pues había satisfecho todos los requisitos para su libre circulación. En febrero de 1934, fue reeditado bajo la responsabilidad de Alberto G. Torr . Como dictaba la ley, comunicaron el cambio de dirigencia en una declaración escrita a la prefectura de Lima. Entonces *Mar y Tierra* volvió a salir, pero tras imprimir un segundo número y:

No obstante haber este salido bajo el control de la censura y no contener, absolutamente ningún artículo o información que pudiera merecer ya no una clausura sino una pena aún más leve, se procedió por la autoridad política a ordenar la clausura [...] bajo el pretexto de que el periódico debió esperar una nueva licencia antes de reaparecer, lo que es contrario a las disposiciones legales que rige en el país en materia

²² AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.6, exp. 3. 6 de noviembre de 1934.

²³ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 3. 20 de mayo de 1940.

de imprenta. Tales hechos constituyen una flagrante violación de las garantías constitucionales que aseguran la libertad.²⁴

Torré fue llevado a la intendencia de la policía (donde permaneció ocho días), fue absuelto y el periódico logró una sentencia favorable. Pero el amparo a la libertad de imprenta demuestra que no sólo las publicaciones de izquierda, sino todas fueron puestas bajo escrutinios burocráticos, legales e ideológicos.

La rigidez con la que parece haberse dado el otorgamiento de permisos, pudo tratarse de algo subjetivo. Lo que ante ciertas autoridades parecía sedicioso, era accesible para otras. Fue así con el diario *Sierra*, acusado por el Intendente de Callao, vía telegrama, de circular “sin permiso correspondiente autoridades superiores y mandatos leyes país dicho periódico circula esta provincia enviado correo atacando representación nacional y también gobierno seguramente acuerdo secta internacional...”. Ante lo cual, el jefe de la sección de orden político de la prefectura de Lima, le respondió: “Periódico titulado Sierra, circula con licencia otorgada Prefectura.”²⁵

O bien, cuando algunos diarios circulaban sin licencia por tener la amistad y beneplácito directo de las autoridades. En agosto de 1936, Jorge Meave escribió al Prefecto de Lima para hacerle saber que su exsocio Ricardo Ramírez, de filiación comunista, con quien editaba el periódico *El Sol*, había usado dicho foro para difundir, sin su consentimiento, un artículo netamente comunista y que, por otros hechos, habían disuelto la sociedad. Sin embargo, declaró que Ramírez pretendía seguir editando *El Sol*, pero que éste no contaba con autorización oficial, porque el anterior prefecto, como amigo suyo y conociendo sus orientaciones políticas “permitió que el periódico saliera sin la licencia de ley.” Por lo tanto,

²⁴ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.7, exp. 1. Febrero a abril de 1934.

²⁵ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 3. Marzo de 1938.

pedía que se notificara a los impresores de la suspensión de la publicación a falta de licencia, pues “sin mi intervención, se difundirán ideas disolventes para la nacionalidad.”²⁶

Eso hizo de los permisos un filtro endeble, por su falta de objetividad o exceso de rigor. También porque muchas de las revistas, folletos y diarios cancelados continuaron su vida — de manera incierta y precaria— en la clandestinidad. Ello gracias a las gestiones de planteles secretos. Caso ejemplar fue la detención de los apristas Juan Borea Carbone, Patricio Mackie Blamey, Ricardo Moreno Manrique, Luis Fonseca Machado y Alejandro Montejo Burga. Todos involucrados en una imprenta clandestina llamada Talleres Gráficos Amauta, oculta en una fábrica de zapatos, donde tiraban pasquines apristas y materiales de la Federación de Estudiantes de la Universidad de San Marcos.²⁷ Evidentemente, esta clase de maniobras hizo que el Cuerpo de Vigilancia comprendiera que, para erradicar todos los impresos, eran necesarias nuevas dinámicas y comenzaron a enfocarse en los sitios donde éstos se producían, para luego decomisar la maquinaria y cerrarlos.

Para lograrlo, arrestaban a los distribuidores, lectores o poseedores de cualquier material subversivo y se desplegaba un arduo interrogatorio, a fin de investigar a los involucrados, las redes de financiamiento y la ubicación de imprentas.²⁸ En un reporte Toribio Rolando W., jefe del Cuerpo de Investigaciones en Lima, se refería a la detención de varios apristas, la cual permitió dismantelar toda una red de colaboradores. Primero se dio la captura de Luis Rufasto Ortiz, Secretario Nacional de Organización del APRA, quien hacía propaganda disociadora, recababa fondos y distribuía *La Tribuna*. Tras examinarle, fueron reuniendo más nombres, más presos y más datos: Carlos Marconi Sánchez, a quien se encontró con una

²⁶ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 3. 21 de agosto de 1936.

²⁷ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. 4 de octubre de 1938.

²⁸ Otro ejemplo: En un reporte firmado por el subprefecto de Chancay se lee: “Luis Marcial Maturrano es propietario de la imprenta La Libertad, establecida en el barrio de Tambo Blanco [en Huacho]. Allí se han publicado los periódicos Libertad y Claridad, de tendencias comunistas, especialmente el primero, antes de mi llegada a esta subprefectura, usó lenguaje grotesco contra el orden de cosas establecido [...] Por tal motivo he clausurado la imprenta ordenando se levante el inventario respectivo.” AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.5, exp. 1.7 marzo de 1933.

impresión de madera, papel blanco y material de labor de impresión; Alejandro Flores Valenzuela, cajista y tipógrafo, quien imprimía *La Tribuna*; Leopoldo Ortiz Vargas, chofer, y su hijo Manuel Ortiz Quesada, miembro de la Federación Aprista Juvenil (FAJ), quienes colaboraba con el reparto del diario; Moisés Rodríguez Torres y Justo Gutiérrez Briceño, técnicos carpinteros que hicieron la impresora; los hermanos Aníbal y Alberto Dapuetto Carbajal propietarios de la imprenta, quienes les vendían papel; Carlos Alayo Torres, técnico e ingeniero, constructor de otras máquinas impresoras.²⁹

Además, si se encontraba propaganda, de cualquier tipo, en la calle o almacenada en un local o vivienda, la orden era que esta fuese incinerada en el acto.³⁰ Como en la detención de Glicerio Octavio Solís Alfaro, militante del APRA, quien tenía en posesión canastos de propaganda contra el régimen: “y que estos fueron incinerados por orden verbal de ese Superior Despacho, como es costumbre en estos casos.”³¹ No obstante, no todos los papeles eran destruidos.³²

El Cuerpo de Vigilancia confiscaba material, no sólo como prueba contra los detenidos por delitos sediciosos, sino para hacer análisis de estos. Un estudio de la intendencia de Lima, sobre el APRA y el aprismo, expone: “Obra escrita por el personal técnico de la Sección Orden Político de la Prefectura de la capital peruana, basada en la fidedigna documentación que se halla en las diferentes dependencias del ministerio de Gobierno y Policía, como leal

²⁹ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. S/f.

³⁰ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2: Detención e interrogatorio de Luis Rufasto, miembro del APRA y distribuidor de *La Tribuna* para dar con el sitio donde “se editaba la hoja clandestina”, sin fecha; Detenidos Alejandro Salomé Flores Celis, Carlos Emiliano Ramos y Juan Ramos, los tres tipógrafos y apristas, a quienes se les vio repartiendo “literatura clandestina en un carro del servicio público” y se les llevó al cuartel bajo sospecha de usar la imprenta Gráfico Ermo, donde trabajan, para hacer circular los pasquines (se les decomisó una máquina de imprimir), 14 de septiembre de 1938; Sobre la captura de Manuel Guianello Alemán, dueño de la Imprenta en Junín #1223, 2 de diciembre de 1938. Algunos de los casos ya citados fueron bajo la misma dinámica, por ejemplo, la detención de César Heraclides Langer Arzola y Melquiades Langer Romero en mayo de 1940.

³¹ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. 17 de julio de 1936.

³² Por el contrario, todas las personas involucradas eran detenidas, interrogadas y multadas o encarceladas, esto último desde un par de días hasta meses.

contribución a los ideales democráticos.”³³ Ello ha permitido hipotetizar que algunos de los agentes de vigilancia fueron medianamente capacitados para discernir las ideas comunistas, apristas, socialistas, anarquistas o fascistas en los cientos de revistas, periódicos y folletos que se divulgaban en aquellos años. En especial porque, con el tiempo, los autores aprendieron a disimular sus argumentos usando vocabulario más neutro en los encabezados. Lo cual derivó en que los inspectores tuviesen que examinar contenidos –fungiendo como censores— para definir si se trataba o no de algo ilegal.

En las hojas de partes presentadas al Cuerpo de Vigilancia o al Intendente de Lima, se aprecian algunos de los juicios emitidos y la aplicación de categorías ideológicas concretas. Como cuando a Luis Herrera García, acusado de falsificar fósforos, se le efectuó un registro domiciliario, donde se le encontraron “una cantidad de libros de literatura anarquista, siendo afiliado a esta secta. En la actualidad ha sido detenido [...] habiéndose destruido el resto [de pasquines] como es de práctica en estos casos”³⁴ Otra muestra fue cuando se practicó un registro a la Editorial Librería Peruana, de Domingo Miranda, establecida en Parque Universitario #858 y Filipinas #546, “con fin de incautarse un libro escrito por don Luis Alberto Sánchez, intitulado ‘Principios de Economía Política aplicada al Perú.’ [...] se encontró los libros que se buscaban en número de cincuentidos [sic.] [...] Con respecto a los libros decomisados me parece que se trata de una forma como muchas otras que usan los apristas para difundir disimuladamente las doctrinas marxistas.”³⁵

Una última demostración del uso de evaluaciones ideológicas ocurrió con *El Panificador*, órgano oficial del Sindicato de Obreros Panaderos Estrella del Perú. En marzo de 1933 el jefe de la Sección del Trabajo del Ministerio de Fomento escribió al prefecto de Lima para notificar que le había llegado una copia de *El Panificador*, sugería, además, que como era

³³ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 3. Sin fecha, pero redactado entre 1939 y 1944. Otra prueba de la conservación de *materiales subversivos* son las copias de prensa, folletos u hojas anexadas en bastantes de los archivos aquí citados.

³⁴ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. 7 de febrero de 1935.

³⁵ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 2. 2 abril de 1938.

evidente de índole disociadora, deberían tomar medidas legales contra el asunto. El diario circulaba con el nombre de Alejandro Antón como redactor responsable, por lo que éste fue arrestado un par de días (ello también nos permite suponer que la publicación contaba con permisos válidos) y el periódico clausurado; también se notificó a César Castrillón, propietario de la imprenta, “para no seguir editando el periódico El Panificador. De igual manera, todo escrito o artículo sospechoso que reciba su imprenta, será participado al Señor Comisario.”³⁶

Se conoce que este asunto fue ampliamente estudiado debido a la cantidad de detalles recopilados, entre ellos la recuperación de notas manuscritas sobre sindicalismo y sociología. Gracias a estas amplias referencias se percibió que el texto que conllevó a la censura fue “Sindicalismo revolucionario” firmado por Blas M. i Gerón, panadero. En un anexo del artículo original se subrayó la frase: “Desde el aspecto ideológico, sindicalismo significa negación de lo absurdo de esta sociedad capitalista para reemplazar el bienestar social amplio o de igualdad para imprimir la justicia y hacer el reparto equitativo de la riqueza social.”³⁷ El gesto de recalcar ciertas frases, de entre todo el número del periódico, así como de anexas las notas de Gerón sobre sindicalismo, implica un ejercicio de escrutinio intelectual detallado. Así, se permite conjeturar que varios vigilantes, policías, inspectores o burócratas se dieron a la tarea de analizar los contenidos de la oposición, señalando cuáles premisas eran inapropiadas.³⁸

Aunque estas labores no fueron llamadas *censura*, ni sus ejecutores *censores*, la intervención en sí misma evidencia la naturaleza de las acciones. Valdría la pena destacar que, entre todos

³⁶ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.5, exp. 1. 24 de marzo, 4 de abril, 18 de abril y 22 de abril de 1934.

³⁷ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.5, exp. 1. Ese número de *El Panificador* fue publicado el 31 de diciembre de 1932.

³⁸ A pesar de ello, también es cierto que los censores tuvieron limitaciones, pues no lograban distinguir del todo las diferencias filosóficas en cada corriente. Por ejemplo, a la literatura del APRA continuamente la catalogaban como apra-comunista o marxista, cuando su líder, Haya de la Torre, insistía en alejar al movimiento de esa doctrina; otras ocasiones el aprismo era tachado de fascismo. AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.8, exp. 3., s./f. Paulo Drinot, “Creole Anti-Communism: Labor, the Peruvian Communist Party, and APRA, 1930-1934”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 92, no 4, 2012, p. 720.

los registros consultados, solo un documento acepta la presencia de censores, entendiendo una figura capacitada para hacer evaluaciones: “[al General Ministro de Gobierno y Policía] Bajo sus indicaciones se han realizado registros de una agencia funeraria y en la librería de Luis A. Carrasco. En este último lugar se venden solo revistas del extranjero y un libro que pasa por el censor del correo, intitulado “Síntesis” y que reproduce algunos artículos de la prensa mundial.”³⁹ Fuera de ello, la censura se enmascaró en otras prácticas. Como era habitual, el benavidismo aceptaba su mano dura, negando el carácter dictatorial de la misma, pero siempre excusando su intervención —y las prohibiciones políticas— en alegorías a la república, la democracia, la paz, el orden y la armonía social.

El caso de México contrasta con lo hasta ahora expuesto en la situación andina. Principalmente, porque el Estado tomó otra actitud frente a las reprimendas aplicadas a la prensa, entonces ¿existió la censura a materiales impresos por parte del gobierno mexicano?, ¿cuál fue el papel que jugó el Estado en las mecánicas censoras?, ¿cómo es que ésta se implementó? y ¿por qué motivos? A diferencia de lo recién visto en el Perú, en México se podría afirmar que, en un primer momento (en los albores del sexenio), se consintió la existencia de toda clase de material (periódicos, revistas, folletos y libros), sin importar filiación ideológica o facción política, incitando a la libertad de prensa.⁴⁰ En ese sentido, en lugar de promover eliminaciones a la cultura escrita, la administración cardenista necesitó terciar con las jefaturas locales para erradicar las coerciones a periodistas.

Como se ha señalado antes (capítulo tres), en las provincias del país se tendieron lealtades, intereses y dinámicas culturales propias; algunas veces distintas a lo que la federación intentaba implementar. No fueron pocos los trámites donde algún periodista o el dueño de un periódico escribió directamente a la secretaría particular del Primer Magistrado con el

³⁹ AGNP, Ministerio del Interior. Dirección general de gobierno. Prefectura de Lima. Presos políticos y sociales, Legajo 3.9.5.1.15.1.14.2, exp. 5. 31 de agosto de 1938.

⁴⁰ Carlos Monsiváis, “No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre la cultura mexicana 1910-1968)”, *Revista Iberoamericana*, n° 148-149, p. 726. Luis González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, p. 14. Silvia González Marín, “Las complejas relaciones entre la prensa y el gobierno cardenista: las elecciones de 1940” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, Tomo II, primera edición electrónica, México, INEHRM, Secretaría de Cultura, 2020, p. 482. Ana María Serna, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, *Secuencia*, n° 88, 2014, pp. 140-141.

objetivo de *demandar garantías* para su seguridad, su vida o su patrimonio. La mayoría de estas denuncias connotó altos grados de violencia ejercida contra quienes osaron exponer una actitud crítica o se negaron a favorecer, vía sus plumas, a presidentes municipales, gobernadores o caciques.⁴¹

Para ilustrar esta clase de censuras, se puede citar la queja de Amelia Lascurráin, quien pidió a Cárdenas “impartir garantías” para su hermano Aldegundo Lascurráin, gerente del periódico *El Regional* en Tierra Blanca, Veracruz. En dicho poblado, Heliodoro Zendejas (candidato a alcalde), junto con sus pistoleros, amenazaron de muerte a Lascurráin por no mostrarle su incondicionalidad. Presidencia contactó al gobernador veracruzano para atender la situación.⁴² Sin que se supiese más del caso.

Otro ejemplo es el periódico *El Informador* (Guadalajara). En 1937 los directores de *Diario de Yucatán* (Mérida), *El Mundo* (Tampico), *El Dictamen* (Veracruz), *El Porvenir* y *El Tiempo* (Monterrey) le escribieron al presidente de la república para que interviniera en un conflicto de intereses. Las oficinas de *El Informador* habían sido clausuradas mediante un estado de huelga. Los periodistas señalaban que sólo se simulaba un conflicto obrero patronal, porque la finalidad de esos actos era “amordazar y encadenar a la prensa libre.” Culpaban tanto a las autoridades locales, como a los falsos líderes obreros, de haber propiciado el cierre. En seguida, presidencia escribió al gobernador de Jalisco: “El propio Primer Magistrado se ha servido de ordenar se practique una minuciosa investigación acerca de los hechos ocurridos y se le informe sobre la violación de garantías que se denuncia.”⁴³

Un hecho menos violento, pero que connota el contexto de las examinaciones cardenistas es el siguiente. En 1937, Luis G. Pinal, delegado municipal en Tequisquiapan (Querétaro), envió al Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) una copia del periódico *La Semana*, publicado en dicho pueblo. Señaló que el contenido era opositor al programa

⁴¹ De ello dan prueba expedientes que retratan casos dados en Baja California, Campeche, Tabasco, Chiapas, Aguascalientes, Veracruz o Durango: AGNM, Ramo Presidentes, Fondo LCR, Caja 1292, exp. 704/162; exp. 704/174; exp. 704/177; exp. 704/182; exp. 704/192; exp. 704/209.

⁴² AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 1292, exp. 704/160.

⁴³ AGNM, Ramo Presidentes, Lázaro Cárdenas del Río, Caja 1292, exp. 704/169.

cardenista y al gobernador Ramón Rodríguez (seguidor del proyecto federal). Por ende, preguntó “si la circulación de *La Semana* está permitida; pues aunque bien es cierto que el Presidente Cárdenas ha concedido la libertad de ideas y por ende de prensa, lo es también el hecho de que el repetido periódico está sembrando el desconcierto entre los lectores, especialmente los obreros y campesinos.” En la copia del impreso se leen encabezados como “No cesa la cruel matanza de los católicos indefensos”, “Los comunistas cardenistas se hartan con la sangre de mujeres y niños indefensos” o “Hasta los senadores condenan el fatal agrarismo cardenista.” El DAPP respondió a Pinal: “Este Departamento inicia ya las investigaciones del caso con objeto de evitar, hasta donde las funciones del mismo alcancen que en el país se haga una propaganda del género de la que hace el periódico en cuestión.”⁴⁴

La lógica de estas represiones es imprecisa, pues dependió del contexto local particular. En sintonía con los archivos, lo más evidente es que fueron atacados varios sectores ideológicos (como en el Perú), pues no solo se sometía a los católicos o conservadores, sino también a la izquierda, pensadores u obreros de propensión independiente. La gran diferencia es que la jefatura mexicana se centró en, exclusivamente, vigilar —no erradicar— a la prensa que consideró verdaderamente opositora a sus ideales o una amenaza política. El papel del poder ejecutivo fue funcionar como mediador de los conflictos entre los periodistas y los gobiernos regionales, donde constantemente los discursos apelaban a respetar las garantías de libertad. En ese sentido, aparentemente el Estado esperaba guardarse para sí la mayor parte de las censuras, estableciendo límites claros a los poderes provinciales, aunque estos últimos desacataron dichas normas más de una vez. Sin embargo, como se verá en el próximo subtema, los asesinatos, amenazas y exámenes con exclusivos tintes políticos —a nivel local— no fueron las únicas represiones acontecidas en el país.

En cuanto a la destrucción de impresos, el Estado mexicano participó muy pocas veces en dinámicas de supresión judicial que fuesen tan contundentes y organizadas como sucedió en el Perú. Salvo algunas labores del DAPP (capítulo dos), donde se pudieron apreciar escrutinios a la prensa y libros, (para encausar o limitar los discursos revolucionarios), rara

⁴⁴ AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 51, exp. 30 (09)/ 1.

fue la vez en la cual el gobierno cardenista accedió a destruir textos. De hecho, solo hay un pequeño rastro de este tipo de censura.

En los años treinta, una de las labores del crítico teatral Armando de María y Campos (capítulo tres) fue ser biógrafo. En una entrevista, Perla de María (la hija de Armando), afirmó que su padre fue autor de la biografía del General Francisco J. Múgica. El escrito debió ser autorizado —y posiblemente financiado— por el propio Múgica, quien entonces fungía como secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, y era candidato a presidente. Cuando en 1939 el libro estaba finalizado, su contenido incomodó a Cárdenas, quien “mandó quemar, cuando estaban en la imprenta, todos los libros. Por fortuna, mi papá guardó como diez.”⁴⁵

El escrito en cuestión debió ser *Múgica, crónica biográfica (aportación a la Historia de la Revolución mexicana)*.⁴⁶ La aseveración de Perla de María es la única mención del incidente que se ha podido encontrar en fuentes primarias o secundarias, pero la destrucción del manuscrito no parece un acontecimiento imposible, ya que para ese entonces el candidato oficial a la presidencia —del Partido Nacional Revolucionario y de Cárdenas— era Manuel Ávila Camacho. A la sazón, el libro sobre Múgica pudo ser visto como propaganda electoral, poco prudente para el contexto de moderación que el presidente comenzaba a propugnar (ha sido bastante señalado que fue Múgica quien inclinó a Cárdenas al pensamiento de izquierda y las tendencias políticas más radicales, por lo cual se debe suponer que su crónica biográfica ensalzaba dichas actitudes). Si la obra fue verdaderamente exterminada, la posición de Armando de María sería bastante interesante, al ser censor y censurado. Lo cual demuestra los patrones subjetivos e inconstantes de la censura mexicana y su constante inclinación por los vientos políticos, como veremos a continuación.

⁴⁵ Berenice Ponce, *Teatro del aire en México (1936-1940)*, Tesis de Maestría (Comunicaciones), Universidad Iberoamericana, 2018, pp. 69-70.

⁴⁶ El libro fue editado en 1984, y reeditado por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México en el 2004, gracias a que la biblioteca del estado de Tabasco logró conservar un ejemplar. Por cuestiones logísticas no se logró consultar la obra para ver su contenido y si su prólogo confirma la censura.

5.2 Actores y censuras paraestatales (México)

Cuando el presidente Lázaro Cárdenas buscó hacer de México una nación moderna por medio de instituciones y transformaciones sociales, generó una serie de estrategias públicas. Como parte de estas maniobras apostó por abonar a las libertades políticas. En líneas anteriores ya se ha referido a la intención que sostuvo el régimen cardenista por asegurar la plena autonomía de la prensa. Sin embargo, también ha quedado claro que ello no se cumplió al pie de la letra. Pues, como se ha mostrado en la crítica a Lázaro Cárdenas: “pese a su innegable respeto a la libertad de pensamiento, apenas escuchaba alguna opinión distinta a su programa de gobierno sin importar el costo de adoptar decisiones previamente analizadas como antieconómicas o poco eficientes [...] entendía su labor estadista, en la que —claro— su objetivo básico era el dominio político.”⁴⁷

En lo referente a periódicos y revistas, a partir de 1938, la polarización de las luchas sociales y de las disputas públicas se reflejaron en publicaciones adversas al gobierno y a los sectores populares. Ello provocó que Cárdenas auspiciara el desarrollo de un aparato periodístico identificado exclusivamente con sus propuestas. De allí nacieron algunas de las estrategias aquí vistas, como la regulación mediante el DAPP o la Productora e Importadora de Papel Sociedad Anónima (PIPSA (capítulo dos). A las cuales se añadió otra táctica: una alianza con la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y Vicente Lombardo Toledano, quien coincidía con Cárdenas en la necesidad de ceñir a la prensa, que utilizaba la independencia otorgada para atacar de manera sistemática al gobierno y a las organizaciones que lo apoyaban.⁴⁸

5.2.1 El papel de Vicente Lombardo Toledano

A lo largo de la tesis, han aparecido constantes guiños al innegable peso que los sindicatos, la clase obrera y sus líderes jugaron en la consolidación del régimen posrevolucionario en México. En su queja contra la censura, el cineasta Alejandro Galindo refería a las presiones

⁴⁷ Luis Anaya, “El cardenismo en la revolución mexicana; conflicto y competencia en una historiografía viva”, *Historia Mexicana*, vol. LX, n° 2, 2010, pp. 1328- 1329.

⁴⁸ S. González Marín, “Las complejas relaciones...”, pp. 482- 483.

“extraoficiales de las organizaciones obreras.”⁴⁹ Tanto en teatro, como en pintura las malas referencias a Luis N. Morones o Vicente Lombardo Toledano podían justificar la aplicación de censuras, ya fuese dentro del aparato estatal o por la propia mano de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) o la Confederación Regional Obrera de México (CROM) (capítulo cuarto). El valor dado a los organismos obreros fue tanto simbólico (como ocurrió en el Perú) como político, pues su capacidad de injerencia autónoma y directa en el entramado cultural resulta indiscutible.

Específicamente, la actuación de la CTM y Lombardo Toledano en la alineación de controles, como con el sindicalismo desde arriba,⁵⁰ no es una idea novedosa. En la actual investigación se ha encontrado que el Estado mexicano delegó funciones censoras a esas dos figuras para defender los principios y objetivos político-culturales pregonados por ambos. Así, nos gustaría saber ¿por qué se encomendaron funciones censoras a estos actores paraestatales? Y ¿cómo fue que las organizaciones obreras lograron censurar? Además de los casos referidos en teatro o pintura, la prensa es un buen espacio para exponer la fuerza con que ciertos personajes constriñeron la palabra. Particularmente, en la figura de Vicente Lombardo Toledano.

Valdría la pena destacar a Lombardo Toledano como una figura *intelectual*, clave y controversial durante el cardenismo. No representó al clásico hombre de ideas, ni a la cultura o pensamiento universal; fue un líder sindical, reconocido como organizador de la clase obrera mexicana. Algunos académicos lo asignan como la mano derecha de Cárdenas, por apoyar las maniobras del presidente, particularmente frente a la implementación del modelo corporativista, aunque ambos siempre expresaron una supuesta autonomía de poderes.⁵¹ Otros señalan del dirigente cetemista no gozaba de la confianza del presidente por

⁴⁹ Alejandro Galindo, “La censura cinematográfica pone en evidencia a México”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 78, 2007, p. 24,

⁵⁰ Samuel León y González (coord.), *El cardenismo, 1932- 1940*, México, CIDE, FCE, Conaculta, INEHREM, Fundación cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 194.

⁵¹ Roderic Camp, Charles Hale y Josefina Z. Vázquez (eds.), *Los Intelectuales y el Poder en México*, México, Colegio de México, 1991, p. 311.. Ana M. Kapelusz-Poppi, “Educación socialista, modernización científica y organización sindical durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en México (1934-1940)”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, n° 11, 2007, p. 130. S. León y González (coord.), *El cardenismo...*, p. 50

subordinación del primero a los intereses de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y del Comintern.⁵² Igualmente, existe la postura de una afinidad ideológica entre el presidente y Lombardo Toledano alrededor del socialismo, pero con divergencias sobre recursos políticos y doctrinas.⁵³

Más allá de su relación con el Ejecutivo, lo innegable es que Lombardo Toledano fue una de las personalidades claves del periodo y tuvo un indiscutible peso como orador, gestor de proyectos de la cultura obrera y divulgador de las ideas de izquierda (éstas últimas, cabe destacar, también formaban parte de la ideología oficial). Para manifestar sus lazos con el poder y sus atribuciones como censor, referiremos únicamente al caso mexicano a través del semanario *Hoy* y la revista *Rotofoto*, ambas editadas por los primos Regino Hernández Llergo⁵⁴ y José Pagés Llergo.⁵⁵

Durante la década de los treinta, el semanario *Hoy* fue una de las esferas más críticas al gobierno y una de las más leídas. Formado en febrero de 1937 (y en circulación hasta 1990, pero bajo otra dirección y administración), tuvo como director a Regino Hernández Llergo y, como jefe de redacción a José Pagés Llergo. La publicación, con formato tabloide, dio lugar prioritario a la imagen y tuvo temática de política nacional e internacional; con secciones de

⁵² Adolfo Gilly, *El Cardenismo, una utopía mexicana*, México, Ediciones Era, 2017, p. 334.

⁵³ Daniela Spenser, *En combate: la vida de Lombardo Toledano*, México, Debate, 2018, pp. 118-119.

⁵⁴ Regino Hernández Llergo (1898- 1976), oriundo de Tabasco, comenzó su labor periodística al trabajar en la redacción de *El Universal* en 1917, donde desempeñó roles de reportero, jefe de redacción y director (antes había laburado en el área técnica de impresión). Su carrera comenzó cuando entrevistó a Pancho Villa en la hacienda de Canutillo, la cual se publicó por entregas en *El Universal*, entre el 12 y el 18 de junio de 1922 (la misma ha sido publicada y traducida a quince idiomas). Esto lo catapultó a la fama y le permitió ser reconocido como uno de los mejores periodistas de su generación. Tras laborar –en calidad de exiliado entre 1926 y 1937— para *La Opinión* en Los Ángeles, EE. UU., volvió a México, donde comenzó a dirigir y fundar varios periódicos. Ha sido llamado el *padre del periodismo nacional*, por las implementaciones en formatos y estilos de escritura que contribuyeron a la modernización de la prensa mexicana. Antonio Sierra García, “Configuración de la revista Hoy”, *Interpretextos*, n° 10, 2013, pp. 55- 56.

⁵⁵ José Pagés Llergo (1910- 1989), también originario de Tabasco, inició faenas en el periodismo bajo la tutoría de su primo Regino, quien entonces ya era reconocido. También vivió el exilio en Los Ángeles y colaboró en *La Opinión*. Fue corresponsal para *Hoy* en Europa y Japón durante la Segunda Guerra Mundial. A su regreso en México se convirtió en jefe de redacción de la revista *Mañana*, que fundó con Hernández Llergo. En 1948, asumió la dirección de *Hoy*, donde se mantuvo hasta 1953, año en que debido a la publicación de una fotografía de la familia del presidente Miguel Alemán, tuvo que presentar su renuncia. Tras él, abandonaron varios miembros del equipo, con quienes fundó *Siempre!*, otro importante espacio del periodismo opositor en México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Colección Revista Hoy, http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo:sinafo_rh

ciencia, entrevistas, modas, cartelera, teatro, deportes y pasatiempos (emulando a la revista estadounidense *Life*). Como línea ideológica *Hoy* proclamó su “renuncia a todas las doctrinas”, ambicionando ser una plataforma abierta a colaboraciones de derecha e izquierda.⁵⁶

Tan solo la columna “La semana pasada” autoría de Salvador Novo (publicada anónimamente), connotaba el espíritu de opinión satírico y reluctante. En las ediciones facsímiles es posible encontrar un sinfín de nombres políticos, culturales y diplomáticos, donde se relataron todos los debates contemporáneos.⁵⁷ Entre sus líneas es evidente la falta de aprecio por el sistema cardenista, el marxismo o el comunismo, así como de personas concretas como Agustín Arroyo y Vicente Lombardo Toledano. A pesar de ello, y paradójicamente, también se percibe el respeto por la figura de Cárdenas. De esa forma, Novo fue una voz elocuente, culta, suspicaz.

Por ejemplo, en el apartado titulado “El Día de la Prensa” (5 de marzo de 1938), Novo hizo referencia a la censura que Lombardo Toledano buscó aplicar a las publicaciones, alegando que los periódicos mutilaban las informaciones provenientes de organizaciones obreras; por lo cual, el CTM demandaba la supresión de los diarios opositores. Ante ello, Novo refirió a las garantías de libertad dadas por Cárdenas, pero añadió que, frente a la propuesta de control a la prensa del líder cetemista para eso “el DAPP está encargado de definirla, vigilarla y limitarla.”⁵⁸

Otra muestra del ánimo de *Hoy* fue cuando Novo abordó la desaparición del DAPP (30 diciembre de 1939):

⁵⁶ Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fototeca Nacional, Colección Revista Hoy, http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fondo:sinafo_rh Al final, el proyecto terminó por aglutinar a intelectuales que cuestionaban el papel de la izquierda. Asimismo, en él predominó una detracción a la política, pero una visión elitista de la cultura.

⁵⁷ Se trata del libro publicado con el nombre *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, ampliamente referido a lo largo de estas páginas.

⁵⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994, pp. 195- 196.

...Arroyo Ch. decepcionó a los periodistas cuyo complejo de inferioridad y persecución habría gustado de satisfacer a su masoquismo con trabas a una libertad de expresión que el presidente Cárdenas no se cansaba de pregonar. [...] a la labor de la oposición Arroyo Ch. contestaba de un modo indirecto con una rolliza labor de información oficial cuyo carácter de tal ni ocultaba, ni desmentía [...] Las estaciones de radio sufrieron muchísimo menos la imposición del DAPP que la de otros agentes oficiosos de coerción y amenaza. [...] Por cuanto al cine, la supervisión (no es censura, compadre, es supervisión) del DAPP siempre fue más inteligente que la del Departamento Central.⁵⁹

En estas dos citas el uso de vocabulario y expresiones connotan la opinión que Novo, *Hoy* y los Llergo guardaban sobre el gobierno, de manera indirecta y con disfraces bastante inteligentes, a quienes tacharon de interventores en más de una ocasión. Por supuesto, un seminario con tan alto capital intelectual y social no pudo ser amordazado. Ello hubiese desatado toda clase de controversias. No obstante, *Hoy* sí fue estrictamente vigilada.

En 1937 la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) transmitió al DAPP que su legación en El Salvador había recibido los primeros dos números de *Hoy*, con la intención de que estos sirvieran para propagar “la nueva ideología mexicana.” José Rivera, del DAPP, contestó que en San Salvador debían abstenerse de circular la publicación pues si bien, era llamativa en su formato visual, “la parte ideológica acusa un clericalismo notorio y marcada tendencia retardaría, que ha hecho que este Departamento se ocupe de estudiar actualmente algunas medidas para contrarrestar los propósitos a que está orientada dicha publicación.”⁶⁰ De nueva cuenta, se comprende que si Cárdenas no había fundado un organismo censor, el DAPP estaba hecho para *censurar* desde la propaganda oficial y la vigilancia a la vida cultural mexicana. Siendo este expediente donde mejor se aprecian dichos designios.

Empero, la asociación de los Llergo que más nos interesa fue la revista *Rotofoto*. Con una duración de once números, circulados entre el 22 de mayo y el 31 de julio de 1938, su objetivo

⁵⁹ S. Novo, *La vida en México...*, pp. 567- 568.

⁶⁰AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/6.

principal fue hacer fotoperiodismo. Es decir, crear un discurso gráfico, irónico y humorístico, acompañado de pequeños textos o foto entrevistas que describieran visualmente —en contra de la narrativa periodística de aquellos años—, la parte cotidiana, ciudadana o desmitificadora de los grandes relatos y personajes políticos, artísticos e intelectuales de la época. De acuerdo con Pagés Llergo, la misión de la revista era “reivindicar al fotógrafo de prensa al que se negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano.”⁶¹

En sus páginas aparecieron retratados Lázaro Cárdenas, Ignacio García Téllez (secretario de gobernación), Federico Montes Alanís (jefe de la policía del D.F.), Manuel Ávila Camacho, León Trotsky, Diego Rivera, Frida Kahlo, Carlos Chávez, entre otros personajes, como actrices, senadores o literatos. Éstos se mostraron en sus ratos de ocio, comiendo, durmiendo, pintando, escribiendo. Además, *Rotofoto* incluyó fotografías de sujetos marginales: campesinos, niños de la calle, niñas-madre, trabajadores, pacientes psiquiátricos, obreros, etc.⁶²

El espíritu provocador de *Rotofoto* le valió ser víctima de la censura, pues sus talleres fueron clausurados en 1938. Su desaparición ha resultado un paradigma para la pesquisa, debido a que las razones políticas y el cómo se le suprimió revelan las intrínsecas dinámicas entre el Estado y agentes particulares. Sobre las causas de su cierre se han generado tres hipótesis en la bibliografía del tema.

La primera, un tanto burda, sugiere que fue debido a la condenación de la clase política y los grupos intelectuales conservadores. Concretamente debido al tipo de imágenes que propagaban. Según algunos, uno de los reportajes que causaron escándalo y rechazo fue el que exhibía al escritor Salvador Novo con sus amigos conviviendo en la alberca de su casa del Pedregal.⁶³ Otros han hecho referencia a que la mayor indignación vino de dos reportajes

⁶¹Daniel Escorza Rodríguez, “Las imágenes urbanas de Ismael Casasola, 1937-1940. Configuración de una mirada” en *Con-temporanea* [en línea], vol. 4, n° 7, 2017, s./p. Alma Barbosa Sánchez, “Rotofoto, humor e ironía periodística” en Lydia Elizalde (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas, 1920- 1960*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, pp. 177- 185.

⁶² A. Barbosa Sánchez, “Rotofoto...”, pp. 184- 195. S. González Marín, “Las complejas relaciones...”, pp. 482-483. D. Escorza Rodríguez, “Las imágenes...”, s./p.

⁶³ Raúl Bazán, “Un recorrido por la prensa política del siglo XX en México”, *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, n° 8, 2021, p. 33. En su texto, Bazán dice que las fotografías eran de Carlos Pellicer, pero nosotros

diferentes con las fotografías del presidente y su gabinete en la playa o en el río, posando en trajes de baño o ropa interior.⁶⁴

La segunda es que “la censura de que fue objeto no sólo se debió a su irreverente perspectiva sobre la vida pública y cotidiana de los actores sociales y políticos, sino a su capacidad de información de lo que acontecía en el país, como la rebelión de Saturnino Cedillo, quien representaba la insubordinación de los sectores reaccionarios a los cambios y consolidación estatal del proyecto cardenista.”⁶⁵ Cuando el gobierno todavía intentaba negar u ocultar la sedición, *Rotofoto*, en su décimo número, publicó una entrevista con el General Cedillo, junto con varias imágenes tomadas por Enrique Díaz.⁶⁶ Esto le valió a los primos Llergo ser considerados aliados de la insurrección, pues también *Hoy* fue tachado de ser un órgano patrocinado por Cedillo e intereses estadounidenses.⁶⁷ Lo cual, en vista de la estricta vigilancia y postura cero tolerancia al cedillismo, pudo ser una razón suficiente para cerrar el semanario.⁶⁸

Una tercera teoría involucra el rechazo de Vicente Lombardo Toledano a *Hoy* y *Rotofoto*.⁶⁹ En julio de 1938, supuestamente a razón de la publicación de las fotografías de Cedillo,

creemos que se trata de Salvador Novo en “Novo, Mojica, Montenegro, al desnudo”, *Rotofoto*, n° 5, 19 de junio de 1938, s./p.

⁶⁴ S. González Marín, “Las complejas relaciones...”, pp. 497- 498. Fotografías publicadas en “Veraneo en Acapulco”, *Rotofoto*, n° 1, 22 de mayo de 1938, s./p., y “Baño de políticos”, *Rotofoto*, n° 10, 23 de julio de 1938, s./p.

⁶⁵ A. Barbosa Sánchez, “*Rotofoto...*”, p. 198

⁶⁶ “Rotofoto en la Huasteca con Cedillo”, *Rotofoto*, n° 10, 23 de julio de 1938, s./p. En la entrevista, Cedillo afirmaba que se levantaba en armas por la merma de autonomía de San Luis Potosí y por la implantación del comunismo en México.

⁶⁷ A. Sierra García, “Configuración...”, p. 60, pp. 64-65. L. González y González, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934- 1940. Los días del presidente Cárdenas*, p. 199. A. Serna, “Prensa...”, pp. 141- 142.

⁶⁸ Carlos Assad Martínez (coord.), *El camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Océano, s./p. A. Serna, “Prensa...”, p. 142.

⁶⁹ La relación entre Vicente Lombardo Toledano y los primos Llergo fue compleja en la década de los treinta y los cuarenta, pero cambió para mediados de siglo. Tras perder las elecciones presidenciales de 1952, Lombardo Toledano se encontró en una posición vulnerable social y económicamente. Ante ello, escribió a José Pagés Llergo, solicitándole trabajo en *Hoy*, al reconocerla como una publicación de “gran prestigio en todos los países americanos.” El periodista aceptó y lo contrató para una columna semanal permanente. Tras la salida de Pagés Llergo del semanario, el líder sindical fue invitado a sumarse a *Siempre!* la nueva empresa periodista de Pagés. Ver: José Natividad González et., al., *Vicente Lombardo Toledano en Hoy y en Siempre!*, México, Centro de Estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004, pp. IX- XI.

Lombardo Toledano acusó a *Hoy* de tener afinidad ideológica con movimientos opositores. A partir de ello, la CTM llamó a un boicot contra los periódicos *inconvenientes*, entre los cuales señaló a *Hoy*.⁷⁰ Después se llevó a cabo una manifestación en el zócalo capitalino, en rechazo a la circulación de medios impresos independientes, donde trabajadores cetemistas cargaban pancartas exigiendo la desaparición de *Rotofoto*.⁷¹

Habría que detenerse en esta tercera teoría que involucra a Lombardo Toledano (con relación a Cedillo) para inquirir si el cedillismo realmente fue la causa de la censura o el pretexto para presionar a los Llergo. De los once números de *Rotofoto* que vieron la luz, al menos en nueve se hicieron referencias directas a Lombardo Toledano. Ya fuese en fotografías o con los pies de imagen (de frases bastante audaces), constantemente se cuestionaba su congruencia entre los postulados marxistas y su estilo de vida, su familia o sus apelaciones discursivas. A continuación, varios ejemplos de esos señalamientos. Para la portada del séptimo número, se mostraba una foto de Lombardo con un texto que mencionaba “...el Lic. Vicente Lombardo Toledano ha resuelto hacernos la competencia. Decididamente, Rotofoto le ha dado al clavo.”⁷² Para el 10 de julio (número ocho), mostraban la foto de un caballo relinchando, diciendo que el animal se reía de unas declaraciones hechas por el líder de la CTM.

Dentro del noveno número la tensión aumentó. A causa del retorno de Lombardo Toledano a México, se dedicaron varias páginas a un mitin de bienvenida organizado por la CTM. En una foto escribieron: “Como somos muy dadivosos, damos mil excusas por habernos atrevido a ponerle el pie encima a Lombardo en esta ocasión. No lo volveremos a hacer nunca más. En adelante pondremos todos los pies de las fotos en un lugar que no sea abajo.”⁷³ Dos páginas después narraban:

⁷⁰ S. Novo, *La vida en México...*, pp. 330- 331. Serna, “Prensa...”, p. 142.

⁷¹ A. Sierra García, “Configuración...”, p. 64.

⁷² *Rotofoto*, nº 7, 3 de julio de 1938, portada.

⁷³ *Rotofoto*, nº 9, 17 de julio de 1938, s./p.

Comprendemos que fue un verdadero abuso de nuestra parte, pero aprovechando el entrañable afecto que nos profesa el señor Lombardo Toledano, le suplicamos que nos dedicara un retrato suyo. Con muchísimo más gusto que nosotros cuando vimos la dedicatoria, que está llena de expresiones cariñosas sobre todo para algunos de nuestros familiares. Ya comprenderá el lector que la modestia, el recato periodístico y el amor filial nos impiden dar a conocer detalles.⁷⁴

En la edición subsecuente se reprodujo “Epigrama” de *El Universal*: “Lombardo Toledano acuerda el Boicot de la CTM contra ROTOFOFO. Cárdenas dijo hace un mes que hay libertad de pensar y otros van a boicotear a la prensa que no es de su modo de opinar ¿Aquí quién gobierna, pues?”⁷⁵ Finalmente, para lo que terminó siendo la última impresión, la portada de *Rotofoto* exhibía una imagen de Lombardo Toledano con el mensaje “El agente de tráfico más conspicuo de México pretendiendo detener la circulación de ROTOFOFO. Lamentamos estar de prisa y nos resolvemos a cometer la infracción.”⁷⁶ Entre los contenidos de ese mismo número, hay una réplica de Enrique Díaz sobre sus fotos de Cedillo, donde escribieron: “Lamentamos que el señor Lombardo prefiera las lenguas a la vinagreta, que saben mejor, porque no dicen nada.”⁷⁷

De hecho, todo el onceavo volumen fue una constante defensa de la publicación frente a la amenaza de la CTM; esto denota la tensión en el ambiente y la seriedad del boicot obrero. En la mayoría de las páginas se mostraban a funcionarios, meseros, ciudadanos, escritores, secretarias o miembros del “Sindicato de Ciudadanos que Hacen lo que les da la Gana” leyendo *Rotofoto*, a modo de aceptación y validación social de su existencia y línea editorial. A pesar del hostigamiento y los niveles de conflictividad, en la revista no cesaron de hacer toda clase de señalamientos al dirigente sindical, a quien advertían como su principal

⁷⁴ *Rotofoto*, n° 9, 17 de julio de 1938, s./p. En mayo, en la segunda edición de la revista, Lombardo había aceptado a ser fotografiado en su casa, con su esposa e hijas; lo cual hace suponer que el conflicto con la revista o los editores escaló rápidamente en un par de semanas.

⁷⁵ Klein, “Epigrama”, *Rotofoto*, n° 10, 23 de julio de 1938, s./p. Es posible que la referencia a las garantías de Cárdenas por la libertad de opinión se refiriese a la entrevista dada en San Luis Potosí, al margen del escándalo de censura teatral con Roberto Soto, donde había afirmado que deseaba que la libertad de pensamiento fuera efectivamente un hecho en México, no sólo en materia de prensa, sino también para los espectáculos teatrales (ya referido en el capítulo cuatro). AGNM, Secretaría de Gobernación, Fondo Dirección General de Información, Segunda Serie, Caja 123, exp. 300/10.

⁷⁶ *Rotofoto*, n° 11, 31 de julio de 1938, portada.

⁷⁷ “Cuestión de Gustos”, *Rotofoto*, n° 11, 31 de julio de 1938, s./p.

detractor, incluso más que a varios integrantes del gobierno, con quienes también habían tenido inconvenientes, como se verá más adelante.

El caso de *Rotofoto* también manifiesta el dilema de la clase dirigente sobre qué hacer con esa clase de prensa. La gran apertura en torno a la libertad de expresión creció políticamente hasta convertirse en un tema incómodo para el cardenismo, particularmente en un momento donde no podían permitirse el lujo de ser profusamente criticados. Más allá de Lombardo Toledano, *Rotofoto* también cuestionó y satirizó a varios políticos (aunado a los retratos *humanizados* que hacían de las figuras públicas). A modo ejemplar se podrían retomar el caso del senador Ezequiel Padilla y la reunión del Senado mexicano para levantarle la concesión a la revista.

En el número cinco, los editores divulgaron una entrevista con Padilla, donde dicho congresista hacía una crítica a los principios revolucionarios y labores de los otros senadores.⁷⁸ El reportaje causó furor, pues días después *Rotofoto* mostró cómo la cámara de representantes había abierto un debate sobre qué hacer con lo aparecido en la revista, pues “...se nos echa de ver que somos muy mortificones.” Los senadores hicieron varias propuestas, Luis Mora Tovar planteó retirar la consignación “mientras la cosa no esté más clara”, Nicéforo Guerrero defendió la idea no cortar la libertad de expresión de la revista, Vicente Benítez habló bien de la revista, y luego “censuró a los periodistas imprudentes”, Gonzalo Bautista dijo que los “periódicos no deberían publicar lo que perjudique a los senadores, ni a todo aquello que se diga a los reporteros”, peyorativamente Ernesto Soto Reyes la llamó *pasquín* (la revista lo criticó porque no era un impreso anónimo) y José María Dávila igual propuso hacer una consignación de la revista.⁷⁹ La estrategia de levantar la concesión, equivalente a retirar un permiso de circulación (como en el caso peruano), no prosperó del todo. Formalmente, se podría decir, predominó la noción de respetar las normativas de libertad constitucionales.

⁷⁸ “Se alza una voz”, *Rotofoto*, n° 5, 19 de junio de 1938, s./p. A los pocos días Padilla se retractó de lo dicho.

⁷⁹ “Sesión del Senado en honor de Rotofoto”, *Rotofoto*, n° 6, 26 de junio de 1938, s./p.

Pero el debate sobre las garantías a la prensa se hizo presente en *Rotofoto* más de una vez. Como en el artículo “De poder a poder: Cárdenas con los periodistas”, donde se repetía el respeto del ejecutivo por la prensa, pero también se cuestionaba la aceptación real de un periodismo independiente.⁸⁰ O circulando las palabras del periodista y economista Francisco Zamora:

Sobre la libertad de imprenta convendría reflexionar: 1º en que como todas las libertades solo se usa de manera efectiva en provecho exclusivo de la clase social que ejerce la hegemonía económica y política. 2. En que esto es resultado de la propia existencia de las clases, que condicione el funcionamiento del Estado y la forma en que se redactan, interpretan y aplican las leyes.⁸¹

En dicho escenario no resulta sorprendente que nadie –ni del gobierno, ni de la clase política— saliera a defender a *Rotofoto* o a los primos Llergo. En retrospectiva, el cierre de la publicación parece bastante inminente. Por ende, apelando a los *intereses nacionales* y previendo un aglutinamiento del periodismo reaccionario (cohesionada en la Cooperativa de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos, S.C.L, monopolio de varias publicaciones nacionales: *Todo, Hoy, Rotofoto, Mujeres y Deportes*), la administración prefirió clausurar *Rotofoto*.⁸²

Lo más viable es que fuese el Estado quien mandara a censurar la revista. Para efectuar su cometido, sin comprometer su imagen democrática y de respeto a las leyes, debieron acudir a uno de sus grandes aliados: la CTM. El 3 de agosto, el órgano oficial de la confederación publicó: “El triunfo de una buena causa: echan a *Rotofoto* de su casa, los obreros. / La cooperativa Cuauhtémoc, de Tlalnepantla, le cierra le cierra las puertas de sus talleres al pasquín ilustrado *Rotofoto* y repudia su labor. / ¡Quién arrastrará la vergüenza de imprimir

⁸⁰ “De poder a poder: Cárdenas con los periodistas”, *Rotofoto*, n° 4, 12 de junio de 1938, s./p.

⁸¹ *Rotofoto*, n° 11, 31 de julio de 1938, s./p.

⁸² A. Sierra García, “Configuración...”, pp. 63- 66.

semejante revista?”, aludiendo que los asalariados de dicha empresa no podían imprimir en sus talleres “una revista enemiga de la clase trabajadora.”⁸³

Por su parte, en las páginas de *Hoy*, Novo narró que la noche del 2 de agosto, 400 hombres del sindicato de “oficios varios” de la CTM montaron la bandera rojinegra en el taller donde se imprimía *Rotofoto*. Solicitaron a los jefes de dicha cooperativa que se dejara de imprimir la publicación o presentarían un pliego petitorio para disolver la empresa. Los dueños aceptaron la primera propuesta. Posteriormente, los obreros habrían quemado todas las copias de *Rotofoto* y con ello sofocaron la publicación.⁸⁴

Después de esta muestra de poder, los Llergo acataron la voluntad gubernamental (al menos en ese sexenio). Regino Hernández Llergo escribió:

Muy a pesar de los deseos nuestros, expresados en el editorial de *Hoy*, correspondiente a la semana pasada, con respecto a reanudar la publicación de la revista *Rotofoto*, circunstancias de última hora y fuera de nuestro alcance para evitarlas, frustraron nuestros propósitos. Esto nos obliga a anunciar al público la suspensión de *Rotofoto*, al menos, mientras no hallemos un taller que confíe plenamente en las garantías ofrecidas por las autoridades.⁸⁵

El mensaje había sido claro. A través de los múltiples artículos, relatos e interpretaciones bibliográficas, quedan evidentes las causas para censurar *Rotofoto*, fueron políticas. La revista no sólo había trasgredido los límites con un tema o personaje, sino que, constantemente, comprometía los valores o las representaciones del proyecto cardenista. Ya fuese al mostrar vulnerablemente a los altos mandos, al reconocer la rebelión de Cedillo o al criticar las posturas de Lombardo Toledano. Entonces, más que una sola causa, todos los motivos anteriores confluyeron para tomar la decisión de poner un límite. Empero, la hipótesis más viable sería una donde se incluya tanto la divulgación de la rebelión de Cedillo

⁸³ S. Novo, *La vida en México...*, p. 344.

⁸⁴ S. Novo, *La vida en México...*, pp. 344- 346.

⁸⁵ A. Sierra García, “Configuración...”, p. 66.

(que, a su vez, era enemigo acérrimo del obrerismo de Lombardo Toledano), como las reyertas constantes con la CTM.

Ahora bien, en la versión oficial podría decirse que el cierre no fue instrucción de Cárdenas o de los suyos, sino que obedeció a problemas sindicales y obreros. El hecho de que Lombardo Toledano arremetiera constantemente –en prensa y discursos— contra *Hoy* y *Rotofoto*, implica la intolerancia de este líder, su peso sobre las decisiones públicas y su capacidad de actuar, en paralelo al Estado, en acciones coercitivas que favorecieran y fortalecieran a ambos. Pero el gobierno y el DAPP siguió de cerca a ambas publicaciones, reprimiendo sus valores u opiniones, y el senado se cuestionó levantarle las consignaciones, lo que conlleva a creer que no fue una mera cuestión personal de Lombardo Toledano, sino un pacto a beneficio del Estado y los cetemistas. De allí se perfila que habrían sido los militantes de la CTM quienes exigieron que no se imprimiera una revista *perjudicial* a ellos, primero protestando y llamando al boicot, después tomando las instalaciones de la imprenta. Lo cual implicó que, posiblemente, el gobierno respetara las garantías a la prensa, pero se excusara en no intervenir a fondo en la clausura de los talleres de impresión por ser una cuestión de los trabajadores.

Sobra decir que Lombardo Toledano no aceptó su postura de intransigencia. El dirigente declaró que había optado por no colaborar con *Rotofoto* porque, admitía que lo atacaran a él o la clase trabajadora, pero después de hacer un reportaje sobre su vida privada, donde se le dijo que “no sufriría censura de la redacción de la revista”, habían *agredido* a su familia, lo cual le parecía inadmisibile.⁸⁶ No se sabe si después, tras la clausura de la Cooperativa de Fotograbadores y Rotograbadores Unidos, Lombardo Toledano asumió responsabilidades o dio declaraciones al respecto.

Aun así, en todo este sumario se patenta la intrínseca labor entre el Estado cardenista y el liderazgo de la CTM. De hecho, Lombardo Toledano entendía al movimiento obrero organizado como un medio de intervenir en la política, pues, en su plan inicial, la

⁸⁶ “Lombardo se niega a colaborar en Rotofoto; me sorprendieron dice”, *Rotofoto*, n° 11, 31 de julio de 1938, s./p.

Confederación había sido concebida como una agencia de Estado, lo que resultó en su posterior papel como brazo de poder.⁸⁷ Entonces, la estrategia de *Rotofoto* no fue aislada. Según se vio con la supresión de *El Informador*, donde se habló de “falsos líderes obreros”, era común que trabajadores afiliados a centrales obreras oficialistas arremetieran contra las imprentas adversas al gobierno local o federal; bajo pretexto de tener problemas laborales o salariales. En otro caso, el diario nacional *La prensa* publicó que Lombardo Toledano acusaba al periódico de no ser imparcial en sus noticias y “en diversas ocasiones se ha amenazado de que la CTM prepara y premedita un atentado contra este periódico.”⁸⁸

Cabe destacar que la relación también pudo haber funcionado a la inversa. Si bien se han encontrado varias frases referentes a las restricciones culturales —en cine o teatro— aplicadas por sindicatos o Lombardo Toledano, en ninguno de los casos se ha logrado profundizar por falta de material. El único proceso concreto, susceptible de referirse, fue la supresión de la obra de teatro *Sombras de mariposas. Comedia mexicana en tres actos* del dramaturgo, periodista y político Carlos Díaz Dufoo.⁸⁹ La cual fue presentada el 24 de octubre de 1936 en el Teatro de Bellas Artes. Logró una única exhibición, ya que el DAPP decretó su inmediata suspensión. Según el propio Díaz Dufoo, nunca se le notificó, ni esclarecieron los motivos del cese, sólo se le llamó por teléfono y se giró la instrucción por órdenes superiores. Acorde a Armando de María y Campos, la obra, a pesar de haber sido bien recibida por el público, contaba con un personaje que hacía de líder sindical, apodado *Medida*, el cual, en uno de sus diálogos expresaba: “... todos unidos [los trabajadores] hemos declarado la guerra de clases, de la que saldremos vencedores. Esto lo ha escrito el señor Carlo Máiz, tío carnal

⁸⁷ D. Spenser, *En combate...*, pp. 153- 154.

⁸⁸ Esta información se recuperó de uno de los boletines de PIPSA usados por el servicio diplomático mexicano. Si el dato es correcto, dicha acusación fue publicada el 27 de julio de 1939 en *La Prensa*. AHSREM, Secretaría Particular, Caja 26, exp. 118.

⁸⁹ Díaz Dufoo fue una eminencia literaria y periodística desde los años del Porfiriato. Por lo cual, desde los comienzos del maderismo, manifestó una postura antirrevolucionaria. No es sorprendente que su actitud fuese mordaz, tampoco que su obra se presentara sin problemas financieros, ni necesidad de filtros en Bellas Artes. El autor contaba con el capital cultural para hacerlo, pero *Sombras de mariposas* resultó excesiva, incluso para el *tolerante* régimen cardenista.

del licenciado Lombardo Toledano. ¡Abajo los enemigos de los trabajadores! ¡Viva la muerte de los capitalistas!”. Siendo ese acto el que le valió la censura.⁹⁰

En consecuencia, es interesante considerar los niveles de cooperación e influencia entre Estado y actores paraestatales. De las menciones en fuentes aquí analizadas, se entiende que, si algo en artes desagradaba a la CTM o la CROM, estas solicitaban al DAPP o al gobierno su supresión. Viceversa, si el régimen encontraba incomodidad en algún órgano periodístico o tema social, se respaldaba en la CTM para censurarlos. Del capítulo tres se puede recordar que el primero en oponerse y denunciar la obra teatral *Bataclán* fue un líder del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana (ligado a la CTM). Esto vuelve a confirmar: primero, el carácter adyacente de la relación entre la esfera gubernamental y el movimiento sindical; segundo, que el poder de Lombardo Toledano rebasó los límites de ser un agente laboral, pues era, en la extensión de la palabra, un hombre público “al que la policía asignaba otras tareas: el asesinato político por medio del fuego verbal.”⁹¹

Conclusiones

En este último capítulo se estudiaron los mecanismos represivos a la prensa, libros y folletos. Estos medios fueron complementarios a la censura vista en los apartados anteriores y representan la intrínseca relación entre una censura *positiva* y una *destructora*. En un primer momento se ha hecho referencia a los aparatos legislativos que justificaron la represión. En el Perú la imposición política de la dictadura hizo fácil que el Estado simplemente legitimara los controles a la prensa. Dicha estrategia fue parte de un contexto histórico más amplio, iniciado con Leguía y Sánchez Cerro, rectificado y profundizado con Benavides en la derogación de leyes más férreas. A pesar de ello, no basta apelar a lo militar-dictatorial para decir que las reprimendas solo fueron hechas con la fuerza. Según se pudo ver en estas páginas, además de las destrucciones, persecuciones o encarcelamientos, se usaron multas, permisos o vigilancias. Es importante saber que estas técnicas legales-burocráticas tuvieron

⁹⁰ Armando de María, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1957, pp. 294- 300.

⁹¹ D. Spenser, *En combate...*, p. 202.

una lógica interna que permitía discernir los contenidos ideológicos y responder, sí coercitivamente, pero también en un intento por comprender el discurso de las izquierdas y para afianzar las posturas del Estado.

En México la poca restricción constitucional se inclinó a vetar temas morales, más que políticos.⁹² Particularmente, creemos, porque el ambiente posrevolucionario y la diversidad de actores sociales politizados era alta. Por lo tanto, el Estado no tenía el margen de maniobra suficiente, como en Perú, para homogeneizar a la opinión pública desde la constitución sin que ello pudiese causar revuelo o resistencia, como había sucedido años atrás durante el callismo.⁹³

Como segunda estrategia censora estuvieron los acechos, cancelaciones y destrucciones a impresos. Sin duda alguna, en ambos países, quien más sufrió de estas proscripciones fue la prensa de oposición. De nueva cuenta, fue en el Perú donde estas técnicas fueron más claras y contundentes. A pesar de no contar con una reglamentación ni un método específico, el Cuerpo de Vigilancia aplicó tácticas internas sobre cómo perseguir opositores; asolar periódicos, folletos o libros; clausurar imprentas y librerías; e inspeccionar periódicos y revistas, tanto en sus instalaciones como en contenidos. Para ello se valieron de la Brigada de Asuntos Sociales, cuyos agentes se encargaron de aprehender culpables o sospechosos, quemar materiales decomisados y, posteriormente, estudiar los postulados del comunismo, anarquismo y aprismo. Por ello, se considera que algunos de los integrantes del Cuerpo de Vigilancia fungieron como censores, aunque siempre basados en el uso de la fuerza en cuanto a eliminación de todo lo que fuera anti sonante al gobierno. Es un hecho que antes –o

⁹² La censura moral existió bastante en el periodo, particularmente contra el cine y la literatura pornográfica. Por cuestiones prácticas se ha decidido dejarlo fuera de la tesis. Consultar los textos: Odette M. Rojas, “La no tan secreta obscenidad de cada día: La lucha contra los “ultrajes a la moral pública” en revistas durante el cardenismo”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 62, 2021, pp. 151-81. Álvaro Vázquez Mantecón, “La censura en el cine mexicano en los años cuarenta”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 16, n° 24, 2004, p. 163- 176.

⁹³ Por ejemplo, en el Perú de aquellos años, la prensa opositora afirmaba que el diario *El Comercio* era oficialista y muy cercano al gobierno. Lo cual, parece evidente si se leen detenidamente algunos de los textos de dicho periódico, donde constantemente se ensalza al gobierno benavidista.

simultáneamente— a la desaparición de escritos, se realizaron algunas exámenes ideológicas con el fin de conocer la propaganda aprista o comunista, y hacerles frente.

En dichas técnicas *destructoras*, el caso mexicano aparentó ser más permisivo y democrático. En realidad, sólo supo bien cómo escudarse en la apología de respeto a la libertad. En la pesquisa se tuvo conocimiento de la quema de un único libro, curiosamente de un secretario de gobierno, el general Múgica. Este caso es alegórico en el sentido que Múgica fue un agente censor en el mundo de las artes mexicanas, recordando el episodio de los murales de Juan O’Gorman (capítulo cuatro), pero eso no le exentó de ser una víctima del propio sistema que impulsaba. Por otro lado, en distintas ciudades del país, periodistas de *mediano rango* afrontaron variados grados de violencia que implicaron amenazas de muerte o clausura de imprentas a manos de poderes locales. Como el presidente Cárdenas había rectificado la autonomía de prensa a nivel nacional, su figura terminó por fungir como un mediador político entre los conflictos regionales.

El tercer medio de censura contra la prensa se expuso a través de actores paraestatales en México. Siguiendo la lógica de lo expuesto en líneas anteriores, bajo la tutela del cardenismo se cedieron poderes censores a sujetos ajenos al Estado mexicano, pero cercanos al gobierno. Para mantener una fachada de acatamiento a las leyes fue Vicente Lombardo Toledano quien orquestó y aplicó varias represiones a periódicos, revistas e imprentas. Con los ejemplos de *Hoy* y *Rotofoto*, se vieron dos espacios que terminaron por volverse un ente incomodo de la libertad de expresión tan pregonada por el gobierno. Pero, en lugar de optar por exiliar, encarcelar o amenazar a los primos Llergo —como hubiese sido un lustro antes—, se prefirió suprimir una sola de sus revistas.

Desde ese punto de vista, lo más relevante de la clausura de *Rotofoto* es que se dio por *fuera* de los medios oficiales, pues fue la CTM la impulsora y cerró el taller de impresión bajo supuestos conflictos obreros. Los Llergo simbolizan un asunto emblemático en esta investigación, porque al haber encabezado publicaciones de tiraje nacional y ser víctimas directas del cardenismo, no de un poder provincial, dejan de manifiesto una clara censura estatal normalizada y consumada con la mayor discreción posible.

Aquí, Vicente Lombardo Toledano es considerado como un censor porque fue él quien examinó y dictaminó quiénes eran los *enemigos de los trabajadores*. Es decir, qué órganos periodísticos le eran adversos al proyecto obrerista, corporativista o socialista. Para ello usó toda la maquinaria y personal del CTM, del que era líder irrefutable. Si bien, en la historiografía, Lombardo Toledano guarda un sitio de disputa respecto al comunismo o a la conformación del partido único, nunca se han hecho referencias a sus dotes censoras. Las cuales, a nuestro juicio, fueron bastante amplias e irrestrictas.

Respecto a los niveles heurísticos de las censuras. De lado peruano, en la derogación de las leyes aparecieron implícitas las justificaciones oficiales: defender a la opinión pública, mantener la tranquilidad política y social, establecer la paz social o defender el orden democrático de la República. Más allá de eso, la polarización del discurso benavidista fue bastante evidente, pues todos los argumentos censores sólo se comprenden frente a la batalla contra el aprismo, el comunismo o el fascismo de la Unión Revolucionaria. En tal sentido, sin aceptarlo abiertamente, pues solo se criminalizaba a *elementos perturbadores* o *doctrinas disociadoras y comunistas*, el objetivo fáctico era la erradicación del PAP, PCP y PUR.

En la parte mexicana hay dos niveles a considerar. Primero, de nueva cuenta, la negación manifiesta de la censura o la represión, al afamar las garantías que se le otorgaban a la prensa. Aunque sí se publicaban diarios o revistas críticas, en realidad enfrentaron varias limitantes para obtener una amplia y constante circulación (se puede recordar los límites de papel vistos en el capítulo dos). Cuando alguna de ellas transgredía las *reglas extraoficiales* las represalias eran contundentes, como pasó con *Rotofoto*. Ya fuese por vulnerar el discurso de justicia social, a Cárdenas o algún funcionario público, exponer al cedillismo o criticar a Lombardo Toledano, *Rotofoto* fue cerrada por ser un ente incómodo. Segundo, la exaltación del corporativismo obrero, parte medular del cardenismo, fue la justificación habitual para censurar a revistas y periódicos. Todo aquello que fuese *dañino* a los trabajadores debía ser erradicado. Lo cual nos lleva a analizar la afinidad de pensamiento entre Lázaro Cárdenas y Vicente Lombardo Toledano, quienes, en sintonía respecto a la relevancia de la revolución y los obreros, defendieron sus proyectos políticos en común (entonces aglutinados alrededor de la CTM), por medio de censuras.

Por último, no habría de olvidarse que esta clase de regulaciones político-intelectuales fueron más perceptibles en Perú, porque México propició la apertura de instituciones culturales destinadas a moldear la información disponible y a cortar los accesos masivos a los medios culturales y de comunicación, como el DAPP (capítulo dos y tres). Ello explicaría el funcionamiento de otros aparatos censores, no una ausencia de la fuerza, ni de la censura. Ya fuese por intervención judicial o por presión paraestatal, lo dejado aquí en manifiesto es la voluntad del Estado por: limitar el espectro de la opinión pública a ejes temáticos aprobados por éste; y guarecer la consolidación del proyecto estatal –benavidista o cardenista— que se buscaba.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis se han presentado modalidades con las que operó y se justificó la censura en México y Perú entre 1933 y 1940. Como ha podido constatar, en realidad se trató de censuras heterogéneas entre los regímenes, pero también con divergencias al interior de cada país. Si bien, todas se efectuaron desde el poder, sólo bajo el dominio estatal cumplieron una función hegemónica, las variantes entre cada uno de los estilos censores, además de entre naciones, demuestran la versatilidad y las circunscripciones de la censura en esa época. A continuación, algunos elementos de cierre.

Primero. Históricamente, suelen sobresalir las censuras institucionales, vistas como espacios violentos, represivos y profesionales (por ejemplo, con la Iglesia católica, las monarquías absolutistas o las dictaduras militares). Pero debemos recordar que, en esta pesquisa, la censura es una práctica ejercida en dos medidas generales: con la prohibición y eliminación de obras, pero también con la regulación y creación de discursos. Donde estas suelen coexistir.

En ese sentido, la filosofía gramsciana nos ha permitido comprender y exponer que el objetivo de la censura consistió en generar un consenso social *disimulado*. Con el cual se buscó normalizar valores e ideas de las clases dominantes albergadas en la figura del Estado. Es decir, que los capitales creadores de contenido, mimetizados con los aparatos culturales, también fueron censuras. Pues delimitaron la heterogeneidad de opiniones sociopolíticas, constriñeron la identidad y moldearon las artes o el pensamiento según los intereses de una élite gobernante.

Conforme a nuestra lectura de lo acontecido durante la década de 1930, estas transformaciones a los sistemas de control y censura no surgieron de los gobiernos por voluntad propia, sino al calor de la movilización popular. Emanadas en México por la Revolución y en Perú por la pujante presencia de los movimientos sociales y partidos políticos de masas. Retomándose el argumento de que la censura no es atemporal, ni apolítica. Es un ejercicio necesitado de entenderse desde la historicidad.

Segundo. Respecto a nuestra problemática y preguntas de investigación podemos responder lo siguiente. En los mecanismos de censura aquí investigados, bajo ningún modo los Estados aplicaron una censura total, clara y reglamentada, ejercida por las vías legales y urdidas por censores. Como se demostró en el capítulo tres, dicho estilo fue minoritario y sólo existió en cine, donde sí se usaron censores (con esa palabra) e instituciones destinadas a la revisión y edición filmica. Siendo, en esta tesis, el arquetipo de una censura más *ordinaria*.

Luego, también de manera *formal*, se derogaron algunas leyes de regulación (capítulos dos y cinco) a la radiofonía o circulación de impresos. Estas pueden ser consideradas deberes judiciales, pero, bajo nuestra óptica, fueron maneras complementarias de censurar, porque dotaban al Estado de mayor legalidad para interferir en áreas claves (donde sí se censuró en la extensión de la palabra). Por ejemplo, las regulaciones usadas en la radiofonía indican la interdicción de ciertos temas en las emisiones ordinarias o el diseño gubernamental de programas artísticos. Hechos que, ulteriormente, permitieron controlar mejor a la radio. En México con el despliegue de canciones, radioteatro o noticiarios pro-cardenistas y en Perú con la anulación o patrocinio de música del género criollo.

Otros mecanismos de censura se implantaron con o dentro de instituciones públicas. El caso más emblemático, por sus funciones y gran formato, fue el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda (DAPP, 1936-1939) en México (capítulo dos). Formalmente creado para controlar la información y producir la publicidad del gobierno, sus tareas censoras más reconocidas son, justamente, las de la Sección Cinematográfica (capítulo tres). Empero, la Oficina Técnica del DAPP cubrió varios de los atributos esenciales de la censura *clásica*: fichas técnicas de examinación, revisores especializados, regulación de contenidos, diálogo con autores y mecenazgo.

Pronto encontraríamos organismos a los cuales, formalmente, no les correspondía censurar, pero terminaron por dedicarse a esas faenas. Como fue la Productora e Importadora de Papel Sociedad Anónima (PIPSA), la empresa administradora de papel en México (capítulo dos), y, ante todo, las Oficinas de Espectáculos en Lima y la Ciudad de México. Como se expuso en el capítulo cuatro, los reglamentos administrativos funcionaron para limitar al teatro (so pretexto de cuidar la infraestructura de los anfiteatros o los precios de los billetes de entrada).

Allí, los inspectores de espectáculos lograron censurar los contenidos escénicos, ya fuese con la revisión previa de guiones en México, o la intervención policial de los teatros en Lima.

Dentro de estas instituciones de gobierno, destaca la presencia de la burocracia como encargada de censurar (tanto en los escrutinios, como en los castigos). Como sucedió con Alejandro Buelna en artes escénicas mexicanas; el secretario de comunicaciones en México, Francisco Múgica, y la destrucción de los murales de Pablo O'Higgins; o el fiscal peruano de la Corte Suprema que desestimó una obra de teatro por su título (capítulo cuatro). A este respecto, los burócratas (fuesen ministros, directivos de medio rango o agentes de inspección) nos parecen otra clase de censores, cuando bajo su juicio quedaba lo relativo a la emisión de permisos, multas, apoyos financieros o eliminación de materiales.

Otra modalidad de censura fue la coercitiva (capítulo cinco), destinada a erradicar personas, materiales o ideas; particularmente aquellas ligadas a la opinión pública. Estas maniobras fueron visibles en los dos territorios, pero tuvieron mayor arraigo en suelo andino, posiblemente por la presencia militar y la necesidad de una ofensiva contundente que erradicara los materiales *ilegales* de la oposición aprista, comunista o urrista. Lo observado en México fue un supuesto respeto a la libertad de prensa, a la par de un despliegue de fuerza contra periodistas, productores o artistas. Los registros de archivo permiten suponer que el brazo paraestatal (conformado por asociaciones sindicales-obreras) se usó, ante todo, con la prensa. Allí, la figura de Vicente Lombardo Toledano, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), nos parece la de un censor, pues tuvo poder suficiente para elegir qué y cómo debía erradicarse.

En perspectiva, en ambos países, las estructuras censoras funcionaron de maneras análogas. Uno en manos de administrativos civiles (México) y otro de la milicia y la policía (Perú). Pero las lógicas eran similares: las fibras burocráticas reforzaban a la censura *productiva*, a las leyes o a las oficinas censoras públicas. Pero, en los casos necesarios, a partir de las mismas instituciones se canalizaba el uso de la fuerza a través de la cárcel, multas o amenazas policiacas.

No es sorprendente que, salvo en el caso de las películas, todas estas actividades nunca fueran nombradas *censura*, ni se aceptaran como ejercicios examinadores-correctores. Las actitudes burocráticas e institucionales se tomaban como actividades naturales del gobierno, necesarias para salvaguardar las *buenas costumbres* o establecer proyectos *modernizantes* (ocio, higiene, educación, programas sociales). Como se señaló en el primer capítulo, la censura se empleaba bajo otras categorías, como propaganda o revisión; pero a éstas se les daba un aura positiva o imperiosa.

Sin ser reconocida, sin reglamentos, sin técnicas concretas, sin personal capacitado y sin un órgano centralizado, la censura terminó por ser flexible en sus nombres, usos y espacios de arraigo. La mejor prueba fueron personajes como los mexicanos Armando De María o Francisco Múgica (capítulo cuatro y cinco), quienes ejercieron como censores y fueron, en esos mismos años, víctimas de la censura. Nada, ni nadie tenía un lugar asegurado en la estructura jerárquica de las doctrinas oficiales. Lo cual confirma que el Estado era el único autorizado a censurar (aunque podía delegar funciones, como pasó con Lombardo Toledano), no sólo en la forma represiva, sino también en la circulación de sus valores e idearios. Si bien, facultaba la divulgación de sus discursos a través de otros sujetos (como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la Iglesia católica o el ejército), en realidad se cuidó bastante de no dar margen a una libre interpretación de sus doctrinas.

Tercero. Respecto a la hipótesis, nos parece que esta fue certera. Las censuras, como capitales ideológicos, complementaron las represiones del Estado en pos del poder. Como parte de ese proceso, las censuras sí usaron los símbolos de nación para reconfigurar las identidades, la cultura y la dinámica política. Así, ambas administraciones lograron cumplir sus objetivos respecto a limitar el espacio de circulación de las ideas. Ya fuese por medio de la censura *productiva* o la *restrictiva*.

Sobre la consolidación de la narrativa de nación y los proyectos de hegemónicos, vemos afinidades y discrepancias. Con Cárdenas las tesis de una total libertad de pensamiento y la elevación del mito nacional-revolucionario han sido dos grandes hitos, muy bien consolidados a pesar del tiempo. Ello podría explicarse porque: en México hubo un Estado sólido con organismos culturales afianzados desde los 1920; Cárdenas supo leer bien el

momento de crisis e impulsó por todo medio la predica revolucionaria y nacionalista, no solo en el discurso, sino en la acción (con los planes agraristas, corporativistas y nacionalistas); las instituciones mexicanas, con un uso censor más disimulado y *productivo*, penetraron mejor la cultura nacional (que el uso continuo de la fuerza en el Perú).

En el caso de Benavides, su gobierno quedó registrado en la historiografía y el imaginario colectivo como una dictadura represiva, sin ninguna supuesta implementación cultural o política. Lo cual es cuestionable, porque Benavides también atinó a entender los orígenes de la crisis social peruana y, por lo tanto, decretó estatutos, programas e infraestructuras populares-corporativistas. No obstante, apostó menos a lo intelectual, rubro de éxito de sus oponentes. En ese sentido, en el Perú la versión aprista logró posicionarse mejor en el ideario popular e intelectual; lo que podría significar una formación hegemónica más endeble, pues no se consolidó un consenso. Empero, también valdría recordar que el temor social a la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) existía y su alcance político fue real pero limitado, porque ni el Partido Aprista Peruano (PAP), el Partido Comunista Peruano (PCP) o el Partido Unión Revolucionaria (PUR) lograron alcanzar el poder en esa etapa.

Acerca de lo exegético creemos que la hipótesis también fue acertada. La nación, por ser un constructo tan variable y subjetivo, era el punto medular para dotar de estabilidad y validez a los gobiernos. Los discursos fueron pieza clave para entender esto. No sólo en las aseveraciones hechas por el Estado, también en los silencios o en el señalamiento a la oposición y los valores indeseados. En dichas operaciones es viable analizar la naturaleza de la censura y la composición de una cultura hegemónica, desarrollada en un diálogo frente a lo antagónico.

La fundación de las nociones de *peruanidad* y de la gesta heroica revolucionaria en México, dejan en manifiesto la infiltración del Estado en la cultura popular sobre la idea de nación. Por lo tanto, en momentos de una efervescencia social tan álgida, la patria se debía construir acorde a lo que los tiempos demandaban: ensanchamiento político y atención a las clases subalternas. Frente al desafío de cómo renovar y, a la vez, dar continuidad a lo nacional, la censura fue un elemento que permitió establecer qué sí y qué no se podía decir respecto a la

nación. Igualmente delimitaba quiénes y desde dónde se podía referenciar o participar del debate.

La valía dada a la patria resultó indiscutible, aunque con matices grises entre los dos casos de estudio. Como se propuso y corroboró a lo largo de estas páginas. El cardenismo y el benavidismo manifestaron plataformas contrapuestas. El primero se basó en tendencias socialistas, anticlericales, agraristas, antiimperialistas, y antifascistas. Con el segundo se leyeron argumentos católicos, liberales, conservadores, militaristas y, algunas veces, hasta fascistas. Sólo coincidieron en promover el obrerismo como punto medular de sus programas de gobierno.¹

Cuatro. Acerca de las reflexiones y pendientes dejados por la pesquisa, se considera que —en México, Perú y, medianamente, en América Latina—, aún hay mucho por hacer sobre los estudios históricos de la censura. Como han dicho otras historiadoras e historiadores, resulta necesario replantear la relación entre Estado y censura desde maneras más complejas que la simple mirada de lo prohibitivo (a la vez que se deja atrás el relativismo posestructuralista).

Eso nos remite a ciertos vacíos de información de esta propia tesis. Por ejemplo: ¿quiénes fueron los autores individuales de los proyectos culturales estatales en México y Perú, como de los folletos, los carteles o la música?; ¿cómo se fundaron las oficinas de espectáculos y cuáles otros reglamentos tenían?; ¿censuraron con o a través del deporte?; ¿la censura católica continuaba existiendo a la par de las censuras del Estado? Si fue así ¿cuáles eran sus lineamientos?; ¿qué área del gobierno se encargó de la censura literaria y por qué esta fue prácticamente inexistente en los archivos que se consultaron?; ¿cómo funcionó la censura al interior de la Secretaría de Educación Pública en México?

Otro pendiente es lo que pudo suceder con la censura en las provincias alejadas de Lima y Ciudad de México. Por más que se intentó romper con la mirada centralizada de los archivos

¹ Creemos posible que el indigenismo fuese un valor también compartido por ambos Estados, pero no se encontraron demasiadas referencias del tema en los archivos consultados.

capitalinos utilizados (y se incluyeron mínimos casos de otras ciudades), seguramente quedan más cuestiones por atender respecto a la réplica o negación a las censuras en otras localidades.

Con relación a futuras líneas de investigación se podrían sugerir: una historia conceptual más amplia del término *censura*; las censuras acontecidas en las bibliotecas públicas con la compra y catalogación de materiales (tal vez al margen de la Guerra Fría); la censura literaria por medio de concursos estatales o de editoriales públicas. Igualmente, profundizar sobre la Oficina Técnica del DAPP, el Patronato Nacional de Cinematografía en Perú, o los roles censores de Vicente Lombardo Toledano y la CTM (en Ciudad de México y el resto del país). O bien, llevar los planteamientos de *mecanismos de censura* a otras geografías y líneas temporales. Tal vez, a la dictadura de Alfredo Stroessner en el Paraguay (1954- 1989), o bajo el gobierno de Gétulio Vargas (1934- 1945) en Brasil, el cual, dicho sea de paso, sería como un punto intermedio entre los sistemas políticos de Perú y México de los años aquí trabajados.

Finalmente, la meditación personal de ¿por qué volver al *viejo* tema de la censura? A esa temática vista como desfasada u *obvia* por tantos. En el transcurso de estos años de investigación (de seminarios, cafés, coloquios, bibliotecas y cursos), se pudo constatar que la censura es un tema no tan *sorpresivo*, porque mucha gente asume que la censura ha existido, aunque lejana, abstracta, heroica o técnica. A pesar de ello, poco se ha reparado en cómo es que la censura ha funcionado de maneras concretas, cómo se ha reformado a lo largo del tiempo y si, en los panoramas actuales, es viable afirmar que todavía existe.

Aquí se cree, como el precepto físico de la ley de la conservación de la energía, que *la censura no se crea ni se destruye, sólo se transforma*. Si la censura ha estado presente en variadas etapas, sólo sus aplicaciones y justificaciones nos pueden dar luz sobre su larga existencia. La línea histórica es la que accede a presentar las mutaciones constantes, pero también sus continuidades.

De hecho, en la actualidad,² aún persisten mecanismos de censura como los aquí expuestos. A pesar de ser señalados, también se normalizan, se imponen o desaparecen en los mares de

² A viernes 29 de noviembre de 2024.

internet. Casos abundan: Moderadamente mediáticos, como la novela *Cometierra* de Dolores Reyes, que el gobierno del presidente Javier Milei, en Argentina, ha intentado vetar de las listas de distribución en centros de enseñanza públicos de la provincia de Buenos Aires. Señalando que su contenido promueve *degradación e inmoralidad* para las juventudes del país.³ Cabe destacar que dicha ofensiva literaria se encuentra inmersa en lo que el propio Milei ha denominado la *Batalla Cultural*. O sea, la búsqueda de erradicación de temas —tanto en el discurso y en la política— como el feminismo, los derechos humanos, la educación sexual, los derechos de la comunidad LGBTQ+, entre otros.

Menos conocido es el testimonio de la artista escénica mexicana, Luisa Pardo. Quien, en el otoño de 2024 durante un festival en España, tuvo que retirar material audiovisual a solicitud de la curaduría del evento. Los videos censurados contenían imágenes de variados dictadores, como Augusto Pinochet, Francisco Franco, Alberto Fujimori, Fidel Castro, Daniel Ortega, Nicolás Maduro o Nayib Bukele. Esta experiencia fue, en palabras de Prado:

Era confuso, pero lo único que quedaba claro era que no se trataba de una inclinación hacia un ala política, porque los dictadores que mostrábamos abarcan los espectros de izquierda y derecha indistintamente. La manera en que se nos pidió cortar el material fue gentil: siempre se nos preguntó cómo nos sentíamos y, al mismo tiempo, nos ofrecieron explicaciones vagas, como si fuéramos niñas pequeñas que no pudiéramos entender los motivos reales a los que respondía esa petición. En ningún momento se utilizó la palabra censura.⁴

Las experiencias que recién han atravesado Reyes y Pardo exponen que la censura no es apolítica y que las libertades *democráticas* contemporáneas no siempre nos resguardan. La lógica del poder se perpetúa. Además, en un mundo saturado de información e hiperconectividad, es necesario pensar los métodos de control que restringen nuestra vida social, cultural e intelectual, así como las estrategias con que se cuentan para resistir o

³ Verónica Santamaría, “Gobierno de Javier Milei lanza campaña de censura contra autoras; editoriales las respaldan”, *Animal Político*, 28 de noviembre de 2024, <https://animalpolitico.com/tendencias/estilo-de-vida/javier-milei-campana-censura-autoras>

⁴ Luisa Pardo, “La inquietante apuesta por el arte de nombrar”, *Lagartijas Tiradas al Sol*, 31 de octubre de 2024. <https://lagartijastiradasalsol.com/2024/10/31/la-inquietante-apuesta-por-el-arte-de-nombrar/>

discernir.⁵ En sintonía con lo expuesto por Luisa Pardo, se puede concluir que es significativo decir que la censura ha sido y subsiste, para saber cómo señalar o visibilizar aquello que, nos dicen, no debe ser nombrado.

⁵ Como la generación de la “Biblioteca sin censura” del colectivo Reporteros sin Fronteras. El repositorio se alberga en la plataforma de Minecraft (uno de los videojuegos en línea más famosos), respaldando libros o artículos críticos (en variados idiomas) de países como Rusia, México, Egipto, Vietnam y Arabia Saudí (China, por ejemplo, bloqueó la plataforma del juego y generó su propia versión, donde revisan los contenidos de los libros virtuales). El proyecto busca dotar a las juventudes de acceso a la información independiente.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos (Fuentes manuscritas)

MÉXICO

Acervo Histórico, Secretaría de Relaciones Exteriores de México (AHSREM)

Acervo Diplomático, Departamento Diplomático.

Acervo Diplomático, Secretaría Particular (Eduardo Hay).

Archivo General de la Nación (AGNM)

Fondo de Investigaciones Políticas y Sociales (IPS).

Fondo Presidentes, Ramo Lázaro Cárdenas del Río (LCR).

Secretaría de Gobernación, Dirección General de Información (DGI), Primera serie.

Secretaría de Gobernación, Dirección General de Información (DGI), Segunda serie.

PERÚ

Archivo General de la Nación (AGNP)

Ministerio del Interior, Dirección General de Gobierno, Prefectura de Lima, Presos políticos y sociales.

Ministerio de Justicia y Culto, Dirección General de Administración, Planilla de haberes-varias dependencias (libros).

Archivo Histórico Municipal de Lima (AHML)

Boletines Municipales, 1935-1937 / 1938.

Memorias, 1933-1941.

Municipalidad Metropolitana de Lima, Archivo Histórico

Consejo Provincial de Lima (CPL). Esp. Exp. Espectáculos.

Centros de documentación

Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Antiguo y Hemeroteca.

Fuentes Históricas del Perú. <https://fuenteshistoricasdelperu.com/about/>

Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mediateca, Fototeca Nacional, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/search?f%5B0%5D=mods_extension_location_url_ms%3A%22http%5C%3A%2Fvocabularios.inah.gob.mx/adscripci%3A%22&f%5B1%5D=RELS_EXT_isMemberOfCollection_uri_ms%3A%22info%3Afedora%2Finah%3A fotografia%22

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Fondos Especiales, Fondo Armando de María y Campos.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Galería virtual de Armando de María y Campos, <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/exposiciones/armandodemariaycampos/>

Museum of Fine Arts, Houston. International Center for the Arts of the Americas. Documents of Latin American and Latino Art, <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>

Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro de Documentación de Ciencias Sociales, Colección Arturo Sabroso Montoya.

Universidad Nacional Autónoma de México, Hemeroteca Nacional.

University of Arizona, Special Collections. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/344364>

University of California in Los Angeles (UCLA), Arhoolie Foundation's Strachwitz Collection of Mexican American and Mexican Recordings, Frontera Collection. <https://frontera.library.ucla.edu/labels/dapp>

Folletos políticos (fuentes primarias publicadas)

Acción social del Estado en el Perú, Lima, Dirección de Previsión Social, Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, 1938.

Bahamonde Polo, Carlos, *El Gobierno del General Benavides*, Lima, 1938.

Cancionero aprista, s.f.

Informe acerca de la realidad peruana, Secretaría de Prensa y Propaganda del Partido Aprista Peruano, 1938.

La verdad sobre el APRA. Aprismo es comunismo, Lima, Ministerio de Gobierno y Policía. Dirección de Publicidad, s.f.

Momentos culturales, Tomo I, Ministerio de Guerra. Dirección de Prensa y propaganda militar, 1938.

Momentos patrióticos, Tercera parte, Ministerio de Guerra. Dirección de Prensa y propaganda militar, 1938.

Momentos patrióticos, Tomo I (2da. Edición), Ministerio de Guerra. Servicios de Prensa, Propaganda y publicaciones militares, 1940.

Momentos patrióticos, Tomo II (2da. Edición), Ministerio de Guerra. Servicios de Prensa, Propaganda y publicaciones militares, 1940.

Protección al niño. Ministerio de Salud Pública, Trabajo y Previsión Social, s./f.

Hemerografía

El Comercio (Perú)

El Universal (México)

El Universal Gráfico (México)

Frente a Frente (México)

Rotofoto (México)

Obras de Referencia

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, <https://dle.rae.es/censura> (10 de octubre de 2024).

Dictionnaire Le Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/censure> (10 de octubre de 2024).

Oxford Reference

<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095558166> (10 de octubre de 2024).

Fuentes secundarias: libros y artículos

ABELLÁN, Manuel Luis, “Censura como Historia”, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 11-12, 2003, p. 26-33.

ACEDO CASTILLA, José F., “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae*, nº 26, 1998, pp. 97-

- AGUAYO, Sergio, *La charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*, México, Grijalbo, Hoja, 2001, 413 p.
- AGUIRRE, Carlos, “Hombres y rejas. El APRA en prisión, 1932-1945”, *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, vol. 43, n° 1, 2014, p. 7- 30.
- ALEGRÍA, Alonso, *OAX. Crónica de la radio en el Perú (1925-1980)*, Lima, Radioprogramas, 1988, 242 p.
- ALISKY, Marvin, “Peru. Modern”, en Derek JONES (ed.), *Censorship. A world encyclopedia*, vol. 3, New York, Routledge, 2015, pp. 1842- 1845.
- ALISKY, Marvin, *Latin America Media: Guidance and Censorship*, Ames, Iowa state University Press, 1981, 265 p.
- ALONSO, Enrique, “Notas sobre el Teatro Lírico”, *Tramoya*, n° 10, 1987, p. 39-44. [5 de junio de 2023 <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3760>]
- ALTHUSSER, Louis, *¿Qué hacer?*, Santiago de Chile, Pólvara, Doble crítica, 2022, 119 p.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y apartos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, 85 p.
- ANAYA MERCHANT, Luis, “El cardenismo en la revolución mexicana; conflicto y competencia en una historiografía viva”, *Historia Mexicana*, vol. LX, n° 2, 2010, pp.1281-1355.
- ANDÚJAR, Eusebio, “Aspiraciones antiimperialistas e intereses nacionales: las relaciones exteriores entre México y Perú (1930- 1945)”, *Latinoamérica*, vol. 43, n° 2, 2006, p. 113- 132.
- ASSAD MARTÍNEZ, Carlos (coord.), *El camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Océano, 2013, ebook.
- AVILÉS, René, “La censura al periodismo en México: una revisión histórica y perspectivas”, *Razón y palabra*, n° 58, 2007, s/p.
- BALTA CAMPBELL, Aida, *Historia General del Teatro en el Perú*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2001, 335 p.
- BARBOSA SÁNCHEZ, Alma, “Rotofoto, humor e ironía periodística” en Lydia ELIZALDE (coord.), *Revistas culturales latinoamericanas, 1920- 1960*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 177- 198.

- BARRACHINA, Marie- Aline (dir.), *Censure(s) et identité(s)*, Les Cahiers FORELL, Université de Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 1999, 121 p.
- BAZÁN, Raúl, “Un recorrido por la prensa política del siglo XX en México”, *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, n° 8, 2021, pp. 28-38.
- BEDOYA, Ricardo, *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*, 2da. edición, Lima, Universidad de Lima, 1995.
- BEIGEL, Fernanda, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, *Utopía y Praxis*, vol. 8, n° 20, 2003, pp. 105-115.
- BERGEL, Martín, “Construir el pueblo aprista. El diario *La Tribuna* en su primer año de vida”, *Revista Histórica*, vol. 42, n° 1, 2018, p. 141-183.
- BERGEL, Martín, “Para una historia de la no- lectura en América Latina. Los usos de los impresos en el proceso de popularización del aprismo peruano (1930- 1945)”, *Políticas de la Memoria*, n° 17, 2016/ 2017, p. 168- 187.
- BERGEL, Martín, “De canillitas a militantes. Los niños y la circulación de materiales impresos en el proceso de popularización del Partido Aprista Peruano (1930- 1945)”, en *Iberoamericana*, vol. 15, n° 60, 2015, pp. 101- 115.
- BERGEL, Martín, “Populismo y cultura impresa: La clandestinidad literaria en los años de formación del Partido Aprista Peruano”, *IPOTESI, Juiz de Fora*, vol. 17, n° 2, 2013, pp. 135- 146.
- BLOCH, Marc, “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas” en *Historia e historiadores*, Madrid, Ediciones Akal. 1999, pp. 114-115.
- BRIUOLO DESTÉFANO, Diana, “Juan O’Gorman, un alemán y muchos mexicanos”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 1, 2010, pp. 47- 55 [<http://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17161> 3 de agosto de 2024].
- BISCHOFFSHAUSEN, Gustavo Von, *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas, 1890- 1945*, Lima, Maquina de ideas, 2018, 130 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, España, Eudeba, 2012, 284 p.
- BOURDIEU, Pierre, “La Censure”, *Social Science Information*, vol. 16, n° 3-4, 1977, pp. 385–388.
- BRAVO, Jorge, “Medios de comunicación en México: entre el autoritarismo de Estado y el autoritarismo de mercado”, *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 2008, p. 57-75.

- BULLICK, Lucie, *Pouvoir militaire et société au Pérou aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, 350 p.
- BUNN, Matthew, “Reimagining repression: New Censorship Theory and after”, *History and Theory*, vol. 54, n° 1, 2015, pp. 25-44.
- BUNN, Matthew, “Censorship is Official Critique: Contesting the limits of Scholarship in the Censorship of the Hallische Jahrbücher”, *Central European History*, vol. 47, n° 2, 2014, pp. 375- 401.
- BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO, *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, 4 ed., Lima, Rikchay Perú, 1987, 219 p.
- BUSTAMANTE, Emilio, *La radio en el Perú*, Lima, Universidad de Lima, 2012, 744 p.
- BUSTAMANTE, Emilio, “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)”, *Contratexto*, n° 15, 2007, pp. 165-188.
- BUSTAMANTE, Emilio, “Los primeros veinte años de la radio en el Perú”, *Contratexto*, n° 13, 2005, pp. 206-220. [17 junio <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/757/729>]
- BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004, 271p.
- CABALLERO, Boris A., “La historia comparada. Un método para hacer historia”, *Sociedad y discurso*, n° 58, 2015, p. 50- 69.
- CAMP, Roderick, Charles A. HALE y Josefina Zoraida VÁZQUEZ (eds.), *Los Intelectuales y el Poder en México*, México, Colegio de México, 1991, 841 p.
- CANDELA JIMÉNEZ, Emilio, *Peruanidad y emoción social: el carácter populista del gobierno de Óscar Benavides (1933- 1939)*, Perú, Instituto Riva Agüero- Pontificia Universidad Católica de Perú, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2021, 187 p.
- CANDELA JIMÉNEZ, Emilio, *El régimen de Óscar R. Benavides (1933-1939) ¿una experiencia populista? Definiciones y nuevos planteamientos en torno a su accionar político*, Tesis de Maestría (Historia), Pontificia Universidad Católica de Perú, 2013, 216 p.
- CANETTI, Elías, *Masa y poder*, México, Alianza, 2013, 688 p.
- CANO, Gabriela, “Debates en torno al sufragio y la ciudadanía de las mujeres en México”, *Estudios sociológicos*, vol. 31, 2013, p. 7-20.
- CATHER, Kristen, *The Art of Censorship in Postwar Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2012, 348 p.

- CICCARELLI, Orazio A., “Fascism and Politics in Peru during the Benavides Regime, 1933-39: The Italian Perspective”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 70, n° 3, 1990, pp. 405–432. [2 de junio de 2024 <https://doi.org/10.1215/00182168-70.3.405>]
- CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, España, Gedisa, 2000, 183 p.
- CHOMSKY, Noam, y Edward S. HERMAN (eds.), *Manufacturing consent. The political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988, 412 p.
- CHUMPITAZ FERNÁNDEZ, Juan, “Las voces del aire: la radio y la construcción de un nuevo espacio de negociación en el Perú (1925- 1930)”, *Desde el sur*, vol. 10, n° 1, 2018, pp. 115- 132 [29 de octubre de 2023 DOI: 10.21142/DES-1001-2018-115-132]
- COBAS CORRALES, Manuel Efraín, “Las elecciones de 1936 y su anulación”, *Revista de Sociología*, n° 26, 2018, pp. 251-90. [17 junio 2024 <https://doi.org/10.15381/rsoc.v0i26.18999>.]
- COETZEE, John, *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión de silenciar*, México, Debate, 2007, 348 p.
- CONTRERAS, Carlos (dir.) y CUETO, Marcos (coord.), *Perú. Mirando hacia dentro*, Tomo 4 (1930-1960), Madrid, Mapfre, 2015, 312 p.
- CONTRERAS, Carlos y ZULOAGA, Marina, *Historia Mínima del Perú*, México, El Colegio de México, 2014, 290 p.
- CÓRDOVA, Arnaldo, *La política de masas del cardenismo*, México, Era, 1974, 224 p.
- CORTÉS ZAVALA, María Teresa, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios Durante El Cardenismo”, *Tzintzun. Revista De Estudios Históricos*, n° 13, 1991, pp. 115-30 [6 agosto 2024 <https://doi.org/10.35830/treh.vi13.1660>]
- CRUZ PORCHINI, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del cardenismo 1937-1940*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2016, 355 p.
- CUCURELLA Paula, *Nicanor Parra y Jacques Derrida: Un ensayo sobre la poesía en tiempos de censura*, Santiago de Chile, Pólvora editorial, 2021, 137 p. ebook.
- CURRY JANSEN, Sue, *Censorship. The knot that binds power and knowledge*, 2nd edition, New York, Oxford University Press, 1991, 282 p.
- DARNTON, Robert, *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, 272 p.
- DÁVALOS OROZCO, Federico “Revistas especializadas (1896-2006)”, *Diccionario de directores del cine mexicano.com*, Cineteca Nacional de México, s/f. [12 julio 2024

<https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/ensayos/revistas-especializadas-1896-2006-federico-davalos-orozco/>]

- DÍAZ FRENNE, Jaddiel, “Discos sediciosos y volantes prohibidos. La muerte de obregón entre la censura y el ingenio popular”, *Historia Mexicana*, vol. 67, n° 4, 2018 p. 1633-1676.
- DÍEZ, Emeterio, “La censura radiofónica en la España nacional (1936- 1939)”, *Zer*, vol. 13, n° 24, 2008, pp. 103- 124.
- DE LIMA, Gabriela, *Literary Censorship in Francisco Franco’s Spain and Getulio Vargas’ Brazil, 1936- 1945: Bruning Books, Awarding Writers*, Liverpool University press, 2020, 272 p.
- DE LIMA, Gabriela, *De la pluma como oficio a la pluma oficial: Estado y literatura durante los nuevos estados de Getúlio Vargas y Francisco Franco (1936-1945)*, Tesis de Doctorado (Historia), Universidad Autónoma de Madrid, 2017, 601 p.
- DE LIMA, Gabriela, “La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento”, *Anuario de Literatura*, vol. 21, n° 1, 2016, p. 124-141.
- DE LIMA, Gabriela, “Escribir bajo censura: mujeres, represión y resistencia en Brasil (1937-1945)”, *Cadernos pagu*, n° 61, 2021, s/p.
- DE LIMA, Gabriela y Leandro PEREIRA (eds.), *Fascismos iberoamericanos*, España, Alianza Editorial, 2022, 464 p.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1957, 438 p.
- DERRIDA, Jacques, *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, 136 p.
- DOCUMENTA CITRU, *Revista semestral de investigación teatral*, vol. 1, México, CONACULTA, INBA, CITRU, noviembre 1995, [12 de junio de 2023 <http://hdl.handle.net/11271/708>]
- DORAIS, Geneviève, *Journey to Indo-América: APRA and the Transnational Politics of Exile, Persecution, and Solidarity, 1918–1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, 272 p.
- DORAIS, Geneviève, « La mémoire collective du Parti apriste péruvien comme outil de cohésion politique interne, 1931-1959 », *Canadian Journal of History / Annales canadiennes d’histoire*, vol. 55, n° 3, 2020, p. 261- 284.

- DORAIS, Geneviève, “Coming of Age in Exile: Víctor Raúl Haya de la Torre and the Genesis of the American Popular Revolutionary Alliance, 1923-1931”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 97, n° 4, 2017, p. 651–679.
- DRINOT, Paulo, “Creole Anti-Communism: Labor, the Peruvian Communist Party, and APRA, 1930-1934”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 92, n° 4, 2012, p. 703-736.
- DRINOT, Paulo, *The Allure of Labor: Workers, Race, and the Making of the Peruvian State*, Durham y London, Duke University Press, 2011, 328 p.
- DRINOT, Paulo, “Food, Race and Working-Class Identity: Restaurantes Populares and Populism in 1930s Peru”, *The Americas*, vol. 62, n° 2, 2005, p. 245–270.
- DÜMMER SCHEEL, Sylvia, “¿De quién es la diplomacia pública? El rol del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) en la propaganda exterior cardenista”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n° 55, 2018, p. 279- 312.
- EDER ROZENCWAJG, Rita, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la Pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, Tesis de Doctorado (Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. [9 de agosto de 2024 <https://repositorio.unam.mx/contenidos/100095>]
- ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel, “Las imágenes urbanas de Ismael Casasola, 1937-1940. Configuración de una mirada”, *Con-temporanea* [en línea], vol. 4, n° 7, 2017, [26 de octubre de 2023 http://con-temporanea.inah.gob.mx/del_oficio/daniel_escorza_num7]
- ESQUERRE, Arnaud, “Les affres de la disparition de la censure”, *Communications*, n° 106, 2020, pp.147-159. [10 de noviembre de 2024 <https://shs.cairn.info/revista-communications-2020-1-page-147?lang=es>]
- FALCÓN, Romana, *Revolución y Caciquismo: San Luis Potosí, 1910-1938*, México, El Colegio de México, 1984, 306 p. [24 de octubre de 2023 <https://doi.org/10.2307/j.ctv26d8vt>]
- FALLAW, BEN, y DAVID NUGENT (eds.), *State Formation in the Liberal Era: Capitalisms and Claims of Citizenship in Mexico and Peru*, University of Arizona Press, 2020, 344 p.
- FLORES GALINDO, Alberto, *La tradición autoritaria: violencia y democracia en el Perú*, Lima, Asociación Pro-Derechos Humanos-Aprodeh Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 1999, 73 p.
- FLORES SORIANO, Aymara, *Estudiantes disidentes y Estado mexicano: organización y movilización estudiantil en el Instituto Politécnico Nacional (ca. 1938-1956)*, Tesis de Doctorado (Ciencias), Centro de Investigaciones de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, 2016, 254 p.

- FOUCAULT, Michel, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, siglo XXI, 2012, 288 p.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, 314 p.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, “El Abelardo Rodríguez, un Mercado del pueblo y para el pueblo” *Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 5-6, 2010, pp. 17- 24. [2 de agosto de 2024 <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17196>]
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, “Murales de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en los Talleres Gráficos de la Nación: un historial accidentado”, *Crónicas. El Muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, n° 3- 4; 2010, pp. 32-38. [7 de agosto de 2024 <https://repositorio.unam.mx/contenidos/46608>]
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: Una producción artística comprometida*. Tesis de doctorado (Historia del Arte), Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- FUNES, Patricia, *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*, México, El Colegio de México, 2014, 282 p.
- FUNES, Patricia, *Salvar la Nación*, Buenos Aires, Prometeo, 2006, 442 p.
- FUNES, Patricia, “El APRA y el sistema político peruano en los años treinta: elecciones, insurrecciones y catacumbas” en Waldo ANSALDI (ed.) *Tierra en llamas. América Latina en los años treinta*, Argentina, Al margen, 2003, p. 153- 194.
- GALINDO, Alejandro, “Cine y censura”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 79, 2007, 19-25.
- GALINDO, Alejandro, “La censura cinematográfica pone en evidencia a México”, *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, n° 78, 2007, 24-26.
- GARCÍA-BRYCE, Iñigo, *Haya de la Torre and the pursuit of power in twentieth-century Peru and Latin America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2018, 269 p.
- GARCÍA-BRYCE, Iñigo, “Transnational Activist: Magda Portal and the American Popular Revolutionary Alliance (APRA), 1926-1950”, *The Americas*, vol. 70, n° 4, 2014, p. 667-706.
- GARCIADIEGO, Javier, “La oposición conservadora y de las clases medias al cardenismo”, *Istor*, vol. VI, n° 25, 2006, pp. 30-49.

- GARROT, Juan Carlos, GUERREÑA, Jean-Louis y Mónica ZAPATA (coord.), *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Paris, Indigo, 2009, 391 p.
- GARZA MERCADO, Ario, “La censura moral en el derecho mexicano”, *Diálogos*, vol. 4, n° 7, 1968, p. 23- 26
- GIL PÉREZ, Anderson Paul, “Cadena García Valseca en México: la empresa periodística que llenó de soles el país, 1941-1972”, *Letras históricas*, n° 23, 2020, pp.167-194. [20 junio 2024 <https://doi.org/10.31836/lh.v0i23.7233>.]
- GILBERT, Joseph y Daniel NUGENT, “Popular Culture and State Formation in Revolutionary Mexico” en Joseph GILBERT y Daniel NUGENT (dir.), *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, 1994, 456 p.
- GILBERT, Nora, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*, Redwood City, Stanford University Press [Online], 2013, [20 de septiembre de 2024.<https://doi.org/10.11126/stanford/9780804784207.001.0001>]
- GILLINGHAM, Paul y, Benjamin T. SMITH, *Dictablanda. Politics, Work and Culture in Mexico, 1938-1968*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014, 464 p.
- GILLY, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, ediciones Era, 2007, 374 p.
- GILLY, Adolfo, *El Cardenismo, una utopía mexicana*, México, Cal y Arena, 1994, 499 p.
- GLUCKSMANN, André, “La metacensura”, *Diálogos*, vol. 4, n° 7, 1968, p. 15-19
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, “La derecha latinoamericana en busca de un modelo fascista: la limitada influencia del falangismo en el Perú (1936- 1945)” *Revista complutense de Historia de América*, n° 20, 1994, pp. 229-255
- GONZÁLEZ MARÍN, Silvia “Las complejas relaciones entre la prensa y el gobierno cardenista: las elecciones de 1940” en *Lázaro Cárdenas: Modelo y legado*, Tomo II, primera edición electrónica, México, INEHRM, Secretaría de Cultura, 2020, pp. 481-512 [25 de octubre de 2023 https://inehrm.gob.mx/recursos/Libros/Lazaro_CardenasMLT2.pdf]
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, periodo 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, 371 p.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, 1934- 1940. Los artífices del cardenismo*, segunda reimpresión, México, El Colegio de México, CEH, 2005, 271 p.

- GONZÁLEZ SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Ángel, *Contexto, comunicación, persuasión, manipulación y propaganda en el conflicto petrolero México- Estados Unidos: El caso de la expropiación petrolera del 18 de marzo de 1938*, Tesis de Doctorado (Ciencias de la Comunicación), Universidad de Sevilla, 2010.
- GRAMSCI, Antonio, *La hegemonía de los excluidos*, Barcelona, Biblioteca Nueva, 2022, 185p.
- GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, 2da. Edición, primera reimpresión, Juan Pablos Editor, 2010, 181 p.
- GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, seis tomos, primera reimpresión, México, Ediciones Era, 1985.
- GRIEVSON, Lee, *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*, London, University of California Press, 2004, 331 p.
- GREEN, Jonathon (ed.), *The Encyclopedia of censorship*, New York, 1990, 721 p.
- GUADALUPE, César, “El Partido Comunista peruano de 1930 a 1942 ¿el periodo de Ravines?”, *Debates en Sociología*, n° 12-14, 1988, p. 101-128.
- GUHA, Ranajit, “La prosa de la contrainsurgencia”, en Saurabh DUBE (ed.), *Pasados poscoloniales*, México, Centro de Estudios de Asia y África- Colmex, 1999, pp. 129-169.
- HALPERÍN, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, 7ma ed., Argentina, Alianza Editorial, 2011, 774 p.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, Alicia y Luis GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, *Historia de la Revolución Mexicana, período 1934-1940: la mecánica cardenista*, México, El Colegio de México, 1979, 231 p.
- HERRERA LEÓN, Fabian, “México y el Instituto Internacional de Cinematografía”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n° 36, julio-diciembre 2008, pp. 221- 259.
- HERNÁNDEZ TOLEDO, Sebastián, “El papel del Estado. La política papelera mexicana: de San Rafael a PIPSA (1932-1937)”, *Cuadernos de Historia*, n° 58, 2023, pp.95-120 [18 de febrero 2024 <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1243.2023.70717>.]
- HERNÁNDEZ TOLEDO, Sebastián, *La persistencia en el exilio. Redes político-intelectuales de los apristas en Chile (1922- 1945)*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2021, 281 p.
- HERNÁNDEZ DEL VILLAR, Sureya Alejandra. “Revolución, arte público mexicano y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934-1938)”, *Humanidades: revista de*

- la Universidad de Montevideo*, n° 11, 2022, pp. 41-74 [6 de agosto de 2024 <https://doi.org/10.25185/11.3>]
- HOBBSAWM, Eric, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle*, Paris, André Versaille éditeur, 2008, 810 p.
- HUNT, Kristin “The End of American Film Censorship”, *Jstor Daily*, 28 de febrero del 2018. [10 julio 2024 <https://daily.jstor.org/end-american-film-censorship/>]
- INFELISE, Mario, *Libros prohibidos: Una historia de la censura*, Buenos Aires, Nueva visión argentina, 2004, 124 p.
- INVERNIZZI, Hernán, *Cines rigurosamente vigilados: Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, 352 p.
- ISOLA DE LAVALLE, Alberto, *El teatro poético de Valdelomar, Peña Barrenechea y Ríos. Poner en escena al Perú moderno 1916 / 1948*, Tesis de Maestría (Literatura hispanoamericana), Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- JASO GALVÁN, Azucena Citlalli, “El Ojo del Leviatán: los órganos de inteligencia en México y el Movimiento Revolucionario del Pueblo (1964-1966)”, *PolHis*, vol. 7, n° 14, 2014, p. 456- 487.
- JANSEN, Robert S. *Revolutionizing Repertoires: The Rise of Populist Mobilization in Peru*. Chicago, The University of Chicago Press, 2017, 246p.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Alejandro, “El discurso de los comunistas mexicanos en torno a la historia nacional durante el sexenio cardenista”, *Secuencia*, n° 69, 2007, p. 85-114.
- JONES, Derek, (ed.), *Censorship. A world encyclopedia*, New York, Routledge, 2015, 2950 p.
- KAPELUSZ-POPPI, Ana María, “Educación socialista, modernización científica y organización sindical durante el gobierno de Lázaro Cárdenas en México (1934-1940)”, *Temas de Historia Argentina y Americana*, n° 11, 2007, p. 119-151.
- KEMP, Geoff, (ed), *Censorship Moments: Reading Texts in the History of Censorship and Freedom of Expression*, London, Bloomsbury Academic, 2015. [12 de septiembre de 2024. <http://dx.doi.org/10.5040/9781472593078>>]
- KIDDLE, Amelia M., *Mexico's Relations with Latin America during the Cárdenas Era*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2016, 328 p.
- KLAIBER Jeffrey, *Historia contemporánea de la Iglesia en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016, 183 p.

- KLAIBER, Jeffrey, “El miedo al APRA”, en Claudia ROSAS LAURO (ed.), *El miedo en el Perú, siglos XVI al XX*, Perú, Sidea, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, pp. 257- 264.
- KNIGHT, Alan, “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”, *The Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n° 3, 1994, p. 393-444.
- KNIGHT, Alan, “Cardenismo: Juggernaut or Jalopy”, *Journal of Latin American Studies*, vol. 26, n° 1, 1994, pp. 73-107.
- KRAUZE, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, 340 p.
- KUHLMANN, Marie, Nelly KUNTZMANN et Hélène BELLOUR, *Censure et bibliothèques au XX^e siècle*, Éditions du Cercle de la Librairie, France, 1989, 356 p.
- LEÓN Y GONZÁLEZ, Samuel (coord.), *El cardenismo, 1932- 1940*, México, CIDE, FCE, Conaculta, INEHREM, Fundación cultural de la Ciudad de México, 2010, 519 p.
- LESGART, Cecilia “Autoritarismo. Historia y problemas de un concepto contemporáneo fundamental”, *Perfiles latinoamericanos*, vol. 28, n° 55, 2020, p. 349- 371.
- LINZ, Juan, *Régimes totalitaires et autoritaires*, Armand- Colin, Paris, 2000, 407 p.
- LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Los murales de O’Higgins: una enseñanza histórica”, en Pablo O’HIGGINS, *Voz de lucha y de arte*, México D.F., Fundación Cultural María y Pablo O’Higgins, 2005, pp. 91-111.
- LUCIONI, Mario, “Un arte desconocido: la historieta peruana”, *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, n° 38, 1996, pp. 49- 58.
- LUZURIAGA, Gerardo, “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México”, *Mester*, vol. 21, n° 1, 1992, pp. 11- 22. [5 de junio de 2023 <https://escholarship.org/uc/item/99z0f2m9>]
- MALLON, Florencia, *Campesino y nación. La construcción de México y Perú poscoloniales*, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2003, 584 p.
- MARTÍNEZ GUTIERREZ, Rocío Paulina, “La radiodifusión del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), 1937-1939”, *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 35, n° 66, pp. 173-191 [29 de septiembre de 2023 <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1114>]
- MARTOS CARRERA, Marco, “La generación literaria peruana de los años cincuenta”, *Escritura y Pensamiento*, vol. 19, n° 39, 2016, pp. 235- 264.

- MELGAR BAO, Ricardo, *Redes e imaginario del exilio en México y América Latina: 1934-1940*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2018, 336 p.
- MELGAR BAO, Ricardo, “Definiciones en la Revista Amauta: símbolos, redes intelectuales y proyecto socialista en 1928” en Regina CRESPO (coord.), *Revistas en América Latina: Proyectos literarios, políticos y culturales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Ediciones Eón, 2010, pp. 179- 213.
- MOLLIER, Jean- Yves, *Interdiction de publier*, France, Double ponctuation, 2020, 171 p.
- MOLINARI, Tirso, “La dictadura militar- autocrática de Benavides y la instrumentalizada coyuntura electoral de 1939”, *Investigaciones Sociales*, vol. 15, n° 27, 2011, p. 349-368.
- MOLINARI, Tirso, *Dictadura, Cultura Autoritaria y Conflicto Político en el Perú. 1936-1939*. Tesis de Doctorado (Ciencias Sociales), Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, 724 p.
- MONSIVÁIS, Carlos, “No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre la cultura mexicana 1910-1968)”, *Revista Iberoamericana*, n° 148-149, 1989, pp. 715-736 [12 de junio de 2023 <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4622>]
- MORSEL, Joseph « Les sources sont-elles "le pain de l'historien" ? », *Hypothèses*, 2003. *Travaux de l'école doctorale d'histoire de l'Université Paris I- Panthéon- Sorbonne*, Paris, Publication de la Sorbonne, pp. 271-286.
- MOORE, Melisa, “Critical Junctures: Politics, Poetics and Female Presence in the Avant-garde in Peru”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 12, n° 1, 2006, pp. 1-14.
- MÜLLER, Beate (ed.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Leiden, Brill, 2016, 259 p.
- NAVARRETE MAYA, Laura, “Pablo Priada”, *Enciclopedia de la Literatura en México*, 15 de enero de 2018 [24 de julio de 2024. <http://www.elem.mx/autor/datos/128186>]
- NAVARRETE MAYA, Laura, “Carlos M. Ortega”, *Enciclopedia de la Literatura en México*, 12 de diciembre de 2017 [24 de julio de 2024. <http://www.elem.mx/autor/datos/127839>]
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INAH, 1994, 746 p.
- OJEDA REVAH, Mario, “La guerra civil española en México”, *Casa del Tiempo*, n° 2, 2009, pp. 123- 129.

- OLCOTT, Jocelyn, *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*, Durham, Duke University Press, 2005, 352 p.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, “El gesticulador en tiempos de incertidumbre”, *Tema y Variaciones de Literatura*, n° 50, 2018, pp. 185-197.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, “Censura y teatro en la Revolución Mexicana; dos casos particulares: San Miguel de las Espinas (1933) y Cubos de Noria (1934)”, en *Los Arcos del Tiempo, la historia y el diseño*, 2° Coloquio de Historia, Diseño y Bibliotecas (Memorias), México, UAM Azcapotzalco, 2010, pp. 127-138.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920- 1940)*, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, 2005, 298 p.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, “Antonín Artaud y el ambiente teatral mexicano de los años treinta”, *Revista Fuentes humanísticas. Teatro*. vol. 13, n° 24, 2002, pp. 41-47. [5 de junio de 2023 <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2776>]
- OVENDEN, Richard, *Quemar libros. Una historia de la destrucción deliberada del conocimiento*, Barcelona, Crítica, 2021, 368 p.
- PAPADÓPULOS GRIMALDI, Emmanuel, “El teatro como medio de transmisión y transformación ideológica. Una mirada desde la perspectiva teórica de Gramsci sobre el teatro mexicano”, *Huella de la palabra*, vol. 13, 2019, pp. 82- 103 [12 de junio de 2023 <https://doi.org/10.37646/huella.vi13.383>]
- PARDO, Luisa, “La inquietante apuesta por el arte de nombrar”, *Lagartijas Tiradas al Sol*, 31 de octubre de 2024 [28 de noviembre de 2024 <https://lagartijastiradasalsol.com/2024/10/31/la-inquietante-apuesta-por-el-arte-de-nombrar/>]
- PEGENAUTE, Luis, “Traducción, censura y propaganda: Herramientas de manipulación de la opinión pública”, *Livius*, n° 8, 1997, p. 175- 183.
- PELÁEZ, Gerardo. Monterrey: la matanza del 29 de julio de 1936, *Rebelión*, 29 de julio de 2014, [el 23 de octubre de 2023 <https://rebellion.org/monterrey-la-matanza-del-29-de-julio-de-1936/>]
- PEREDO CASTRO, Francisco, “La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)”, *Revista Mexicana de Política Exterior*, n° 85, 2009, pp. 93-135.
- PÉREZ GODOY, Fernando, “La idea de Estado Moderno bajo la mira confesional: Tres censuras a “De iure naturae et gentium” (1672) de Samuel Pufendorf”, *Revista de Estudios Histórico Jurídicos*, n° 38, 2016, pp. 421- 442.

- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México, 1920- 1930” en *Avatares del Nacionalismo Cultural cinco ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000, pp. 34- 67.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Vea, Sucesos para todos y el mundo marginal de los años treinta”, *Alquimia*, vol. 11, n° 33, 2008, pp. 50- 59 [29 de octubre de 2023 http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/issue%3A627]
- PÉREZ MORALES, Laura, “Censura y Control. La Campaña Nacional de Moralización en los años cincuenta “, *Historia y Grafía*, vol. 19, n° 37, 2011, pp. 79-113.
- PETERSEN, Klaus y HUTCHINSON, Allan (ed.), *Interpreting censorship in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, 464 p.
- PILATOWSKY, Priscila, *Para dirigir la acción y unificar el pensamiento. Propaganda y Revolución en México, 1936- 1942*, Tesis de doctorado (Historia), El Colegio de México, 2014, 304 p.
- PILATOWSKY, Priscila, “La nación acústica: la radio y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, México 1936- 1939” en Stephanie FLEISCHMANN, José Alberto MORENO y Cecilia TOSSOUNIAN (eds.), *América Latina entre espacios. Redes, flujos e imaginarios globales*, Berlín, Tranvía, Verlag Walter Frey, 2014, pp. 83- 96.
- PONCE CAPDEVILLE, Berenice, *Teatro del aire en México (1936-1940)*, Tesis de maestría (Comunicaciones), Universidad Iberoamericana, 2018, 474 p. [<https://ri.ibero.mx/handle/ibero/2307?locale-attribute=es>]
- PORTOCARRERO, Ricardo, “El concepto de Indoamérica en Víctor Raúl Haya de la Torre, 1924-1945”, *Revista del Archivo General de la Nación*, 2022, n° 37, pp. 119-136. [19 de junio de 2024 <https://doi.org/10.37840/ragn.v37i1.140>]
- PORTOLÉS, José, *La censura de la palabra: estudio de pragmática y análisis del discurso*, València, Universitat de València, 2016, 273 p.
- POST, Robert C., “Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, vol. 52, n° 3, 1999, pp. 25–28.
- RAMEIX, Solange, *Justifier la guerre : censure et propagande dans l'Europe du XVIIe siècle*, France- Angleterre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 373 p.
- RANKIN, Mónica, *¡México, La Patria! Propaganda and Production during World War II*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.
- REED TORRES, Luis, “La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas”, en Luis REED

- TORRES y María del Carmen RUIZ CASTAÑEDA (coord.), *El periodismo en México. 500 años de historia*, Ciudad de México, Edamex, Club primera plana, 1995, pp. 287-307.
- RITZHEIMER, Kara, “Trash,” *Censorship, and National Identity in Early Twentieth-Century Germany*, New York, Cambridge University Press, 2016, 327 p.
- RIVERA MIR, Sebastián, “Los maestros durante el cardenismo. Entre operadores de escritura e intelectuales locales”, *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 13, 2024, pp. 119-142, [10 de agosto de 2024 <http://dx.doi.org/10.22201/udir.2954341xp.230>.]
- RIVERA MIR, Sebastián, “El intercambio académico entre México y América Latina durante el cardenismo. Problemas, debates y actores”, *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, vol. VI, n° 11, 2018, pp. 79-103. [8 de marzo de 2023 <https://www.rmhe.somehide.org/index.php/revista/article/view/134>]
- RIVERA MIR, Sebastián, “Los trabajadores de los Talleres Gráficos de la Nación. De las tramas sindicales a la concentración estatal (1934-1940)”, *Historia Mexicana*, vol. 68, n° 2, 2018, pp. 611-656. [7 agosto 2024 <https://doi.org/10.24201/hm.v68i2.3747>]
- ROBLES, Sonia, *Shaping Mexico lindo: Radio, Music and Gender in Greater Mexico, 1926-1946*, Tesis de Doctorado (Historia), Michigan State University, 2012, 282 p.
- ROHNER, Fred, “Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo” en Raúl ROMERO, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, pp.
- ROJAS SOSA, Odette María, “La no tan secreta obscenidad de cada día: La lucha contra los “ultrajes a la moral pública” en revistas durante el cardenismo”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n° 62, 2021, pp. 151-81. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2021.62.76726>.
- ROMERO, Raúl (ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, 456 p.
- ROSALES, José Natividad, Víctor RICO GALÁN, Henrique GONZÁLEZ, Horacio LABASTIDA, Luis SUÁREZ, Raúl GUTIÉRREZ LOMBARDO y Pedro A. PALOU, *Vicente Lombardo Toledano en Hoy y en Siempre!*, México, Centro de Estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano, 2004, 32 p.
- RUBENSTEIN, Anne, México: “La comisión calificadora de publicaciones y revistas ilustradas (Classifying Commission for Illustrated Periodicals). Mexican government censorship office”, en Jones DEREK (ed.), *Censorship. A world encyclopedia*, Vol. 3, New York, Routledge, 2015, pp. 1577- 1578.

- RUIZ OJEDA, Tania, *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940)*, Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 305 p.
- RUIZ OJEDA, Tania, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; Construyendo La Nación a Través Del Cine Documental En México (1937- 1939)*, Tesis de Doctorado (Historia), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, 265 p.
- RUIZ OJEDA, Tania C., “Representaciones del México post revolucionario. El cine de propaganda en el Cardenismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, n° 73, 2021, pp. 131- 158.
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio, “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y el arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2007, vol. 33, n° 66, 2007, pp. 207-223.
- SANTAMARÍA, Verónica, Gobierno de Javier Milei lanza campaña de censura contra autoras; editoriales las respaldan, *Animal Político*, 28 de noviembre de 2024. [29 de noviembre de 2024 <https://animalpolitico.com/tendencias/estilo-de-vida/javier-milei-campana-censura-autoras>]
- SARAVIA SALAZAR, Javier Iván, “Populistas y populismos en el Perú. Una aproximación bibliográfica”, *Desde el Sur*, vol. 7, n° 2, 2015, p. 317-332.
- SECRETARÍA DE CULTURA, Juan O’Gorman, espíritu rebelde, progresista, revolucionario y crítico, *Gobierno de México*, 5 de julio de 2013 [consultado el 4 de agosto de 2024 <https://www.gob.mx/cultura/prensa/juan-o-gorman-espíritu-rebelde-progresista-revolucionario-y-critico?state=published>]
- SERNA RODRIGUEZ, Ana María, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, *Secuencia*, n° 88, 2014, pp. 109-149 [20 de junio de 2024 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482014000100005&lng=es&nrm=iso]
- SIERRA GARCÍA, Antonio, “Configuración de la revista Hoy”, *Interpretextos*, n° 10, 2013, pp. 53-71.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Una vida en la vida de México*, segunda edición, Distrito Federal, Siglo XXI, 1993, 621 p.
- SOSA, Raquel, *Los códigos ocultos del cardenismo*, México, Plaza y Valdés, UNAM, 1996, 580 p.
- SOSA, Raquel, “Religión y rebelión campesina en el periodo de Cárdenas”, *Estudios políticos*, n° 9, 1975, pp. 75- 90.

- SPENSER, Daniela, *En combate: la vida de Lombardo Toledano*, México, Debate, 2018, 567 p.
- SPENSER, Daniela, y Bradley A. LEVINSON, “Relación entre Estado y sociedad en el discurso y en la acción: Estudios culturales y políticos sobre el cardenismo en México”, *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales* [en línea], n° 2, 1999, s/p.
- STEIN, Steve, *Populism in Peru. The Emergence of the Masses and the Politics of Social Control*, Madison, London, University of Wisconsin Press, 1980, 275 p.
- STEPHANOU, Alexandre, *Censura no regime militar e militarização das artes*, Porto Alegre, Edipucrs, 2001, 328 p.
- TEW, Sarah “Cinema & censorship: The Hays Code”, *The Us Caribbean & Florida Digital Newspaper Project*, 21 de julio del 2023. [10 de julio de 2024 <https://ufndnp.domains.uflib.ufl.edu/cinema-censorship-the-hays-code/>]
- THIESMEYER, Lynn (ed.), *Discourse and silencing: representation and the language of displacement*, Amsterdam, Benjamin’s Publishers, 2003.
- THURNER, Mark, *From Two Republics to One Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*, Durham, Duke University Press, 1997, 224 p.
- TOLEDO, Gonzalo, *Déjame que te cuente... Selección de Crónicas Costumbristas*, Tomo I, Perú, edición del autor, 1992, 260 p.
- TOLEDO, Gonzalo, *Déjame que te cuente... Selección de Crónicas Costumbristas*, Tomo II, Perú, edición del autor, 1992, 260 p.
- TORRES ARANCIVIA, Eduardo, *Buscando un rey. El autoritarismo en la historia del Perú, siglos XVI- XXI*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, 295 p.
- VARGAS MURILLO, Alfonso Renato, “Discurso político y polarización social: el discurso anti-aprista en la prensa escrita durante la campaña electoral de 1931 en Tacna”, *Pacarina del Sur* [en línea], vol. 8, n° 31, abril-junio, 2017, s/p.
- VAUGHAN, Mary Kay, “Mexico, 1940–1968 and Beyond: Perfect Dictatorship? Dictablanda? or PRI State Hegemony?”, *Latin American Research Review*, 2018, vol. 53, n° 1, pp. 167–176.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, año 20, n° 39, 2012, pp. 87-101.
- VÁZQUEZ MATECÓN, Álvaro, “La censura en el cine mexicano en los años cuarenta”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 16, n° 24, 2004, pp. 163- 176.

VEGA ALFARO, Eduardo, *La revolución traicionada: dos ensayos sobre literatura, cine y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Televisión Universitaria, 2012, 166 p.

VITALI, Guillermo Ignacio, “De la gesta revolucionaria al gesto institucional. La intervención social del teatro usigliano en México” en *V Congreso Internacional de Letras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012, pp. 2924- 2929 [7 de junio de 2023 <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/view/File/2613/1749>]

WAHEED, Sarah Fatima, *Hidden Histories of Pakistan. Censorship, Literature, and Secular Nationalism in Late Colonial India*, Cambridge University Press, 2022, 288 p.

WYLER, Lya, “Que censura?”, *Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, n° 19, 2003, p. 109-116.

YANKELEVICH, Pablo, “De los Andes a México: Aproximaciones a la recepción peruana de la Revolución Mexicana”, *Cuadernos de Sur, Historia* [online], n° 34, 2005, pp. 79-99 [18 de junio de 2024 http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042005001100004&lng=es&nrm=iso]

ZACARÍAS, Armando, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, n° 25-26, septiembre 1995- abril 1996, pp. 73-88.

ZAID, Gabriel, “La Censura en México”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 4, n° 19, 1968, p. 23–23.

Filmografía

Felipe Gregorio Castillo (director) (1939), *Comarca Lagunera: Desfile del 1 de mayo. Coahuila*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, https://www.youtube.com/watch?v=_goeKGFwRzo

Felipe Gregorio Castillo (director) (1938), *El Centro Ejidal de la Comarca Lagunera*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=vwzU1gRS7Ro&t=130s>

Felipe Gregorio Castillo (director) (1938), *Los niños españoles en México*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=3KlKQwfDBU8&t=15s>

Felipe Gregorio Castillo (director) (1937) *Gira gubernamental del presidente de México, el general Lázaro Cárdenas*, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Cineteca Nacional de México, <https://www.youtube.com/watch?v=ffm2x7Fnqz8>