



Foto: ©AFP/Tiziana Fabi

El fenómeno de la circulación de actores itinerantes: el caso de las producciones Calderón

The phenomenon of circulation of itinerant actors: the case of Calderon's productions

<https://doi.org/10.22235/d.v0i25.1272>

Silvana Flores

RESUMEN

El objetivo de este artículo es estudiar el alcance transnacional generado en México por las producciones cinematográficas de los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, quienes en las décadas del cuarenta y cincuenta recurrieron con frecuencia al intercambio de artistas extranjeros para las películas que financiaban. Para tal fin, se problematiza la noción de transnacionalidad en el cine, con foco en las experiencias de migración que llevaron a dichos artistas extranjeros a participar en el cine mexicano. En particular, se estudian los casos de la cubana Ninón Sevilla y los españoles Emilia Guiú y Jorge Mistral. Asimismo, se aborda el fenómeno de la migración desde su inclusión en la trama narrativa, por medio del análisis del sistema de personajes y sus traslados espaciales en películas como *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953). El análisis considera cuestiones vinculadas a la producción de los filmes y la problemática de la distinción entre lo nacional y lo transnacional.

Palabras clave: transnacionalidad, México, cine, migración, Calderón

Introducción

A través del presente trabajo, se busca estudiar el alcance transnacional generado en México por las producciones de los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, una familia dedicada a los negocios del cine, en principio desde las áreas de la exhibición y distribución, y que a partir de los años treinta se dedicó profusamente a la producción. En el transcurso de las décadas del cuarenta y cincuenta, los Calderón se destacaron por sus recurrentes transacciones para el intercambio de artistas provenientes de diferentes regiones de Iberoamérica en las películas por ellos financiadas. Para delinear el mecanismo de tales movimientos, se problematiza en primer lugar la noción de transnacionalidad en el cine y se da cuenta de ella a través de las diferentes experiencias de migración que

ABSTRACT

*The goal of this article is to study the transnational scope generated in Mexico by the cinematographic productions of the brothers José Luis, Pedro and Guillermo Calderón, who in the decades of the forties and fifties were distinguished by their recurrent transactions for the exchange of artists from different regions of Spain and Latin America in their productions. To this end, the notion of transnationality in cinema is problematized, focusing in the experiences of migration that took foreign artists to participate in Mexican cinema, studying in particular the cases of the Cuban actress and dancer Ninón Sevilla, the Spanish actress Emilia Guiú and the Spanish actor Jorge Mistral. Also, the phenomenon of migration is approached from its inclusion in the narrative plot, through the analysis of the character system and their spatial transfers in the films *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945) and *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953). The analysis takes into account some topics linked to production of films and the problem of the distinction between the national and the transnational.*

Keywords: transnationality, Mexico, cinema, migration, Calderón

llevaron a esos artistas extranjeros a participar en el cine mexicano. Se estudian en particular los casos de la actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla, la actriz española Emilia Guiú y el actor español Jorge Mistral.

Para el análisis, se tiene en cuenta a la transnacionalidad en su dimensión tanto industrial como textual (Shaw y De la Garza, 2010). Se comprenden, en primer lugar, algunos aspectos de la producción cinematográfica que implicaron movimientos migratorios de las estrellas y, en segundo lugar, se aborda el fenómeno de la migración a través de su inclusión en la trama narrativa, mediante el análisis de dos casos paradigmáticos: las películas *Los amores de un torero* (Díaz Morales, 1945) y *Aventura en Río* (Gout, 1953).

Silvana Flores
Universidad de Buenos Aires
CONICET
Buenos Aires, Argentina
silvana.n.flores@hotmail.com

Recepción: agosto 2016
Aceptación: noviembre 2016

Se propone entonces que las producciones de los Calderón abordaron prácticas diversas de transnacionalidad, que se manifiestan en los intercambios de artistas y en la elaboración de los argumentos de los filmes, lo que manifiesta un “transnacionalismo fuerte” (Hjort, 2010). Estas estrategias nacieron de patrones comerciales exitosos entre el público latinoamericano, lo que explica su profusión en las películas de estos productores y en realizaciones coetáneas de otras firmas.

Este artículo intenta demostrar que, aun a pesar de la poca visibilidad de su trabajo de producción en Hispanoamérica, los Calderón fueron vitales agentes de promoción de la movilidad de figuras del quehacer cinematográfico entre México y diversos países de la región. Esto se refleja no solamente en lo que respecta a los traslados de dichos artistas desde España y Cuba, entre otros lugares, sino también en la inclusión del tópico de la migración en algunas de sus producciones. Los intercambios transnacionales aparecen entonces tanto en las prácticas industriales como en el planteo de las tramas argumentativas. Los contratos de estos productores con las estrellas internacionales que se asentaron en México, los pormenores biográficos más la evidencia de las propias películas así lo reflejan, y permiten entender este fenómeno transnacional.

Más allá de los límites: la transnacionalidad y la esfera industrial

América Latina ha sido, desde siempre, una tierra de promisión. Desde los viajes iniciales de los europeos en la época de la Conquista hasta la actualidad, este subcontinente ha sido objeto de múltiples exploraciones. Ya sea en búsqueda de territorios, recursos naturales, mano de obra, o por la inserción en este espacio geopolítico a través de movimientos migratorios, ha habido una amplia circulación en estas tierras. Este es un fenómeno del cual México (y su cine) no ha quedado exento. Los intercambios no

han sido solo intercontinentales, sino que también se han efectuado dentro de la misma región: directores, técnicos y actores se trasladaron a este país tanto desde Europa como desde otros países de América.

En la gran cantidad de vínculos geoculturales gestados en el desarrollo de la práctica cinematográfica, se destaca entonces el fenómeno de la migración de recursos humanos para la participación en filmes de procedencia extranjera. América Latina ha sido siempre protagonista de tales circunstancias, aun desde las primeras incursiones de producción cinematográfica en las que directores inmigrantes (italianos y franceses, sobre todo) se instalaron en el continente para incorporar las innovaciones de este nuevo arte. Tal fue el caso de los italianos Mario Gallo en Argentina o Alfonso Segredo y Vittorio Capellaro en Brasil, y de los franceses Gabriel Vayre, Ferdinand Bernard y Carlos Mongrand en México, por citar algunos ejemplos. La migración ha sido, por tanto, un fenómeno recurrente en el ámbito del cine en lo que respecta a los desplazamientos de los artistas, aunque también —como se analiza más adelante— en relación a las temáticas abordadas en las películas.¹

Más allá de esto, el nacimiento de la industria cinematográfica —como ocurrió en toda la región latinoamericana— tuvo desde sus inicios una impronta nacionalista, cuyo fin era constituir una imagen identitaria hacia el exterior. Como establece Aurelio de los Reyes (1996), la denominación de las primeras compañías productoras mexicanas con términos provenientes de la cultura autóctona (Azteca Film, Cuauhtémoc Film, Quetzal Film) se dirigía en este sentido. Sin embargo, aun en esas instancias —y como resultado propio de la modernidad en la que surgió este arte— las películas no estaban despojadas de elementos con una tentativa de cosmopolitismo, como sucediera en las realizaciones de Mimi Derba en la década de 1910. En ellas, el paisaje y las costumbres nacionales se mezclaban con elementos emulados del teatro y el cine europeos.

1:: Se destacan las películas que abordan la migración de personajes desde el espacio rural a la ciudad, en busca de progreso, tópico que abundó en particular en el cine brasileño durante los años cincuenta y sesenta, pero también aparecen filmes que remiten al exilio, en los que se involucra el desplazamiento a otro país.

Aunque no fuera un fenómeno radical, se puede afirmar que una incipiente transnacionalidad asomaba tras esta tendencia —observable en los primeros años de la industria cinematográfica mexicana— que De los Reyes (1996) llama “nacionalismo cosmopolita”. Por lo tanto, pensar desde lo transnacional obliga a preguntarse si es necesario también redefinir lo nacional y complementar ambas categorías, para plantear al transnacionalismo como una construcción que trasciende los límites fisicopolíticos y las fronteras culturales, y que aspira al entrecruzamiento.

En la discusión sobre los límites entre lo nacional y lo extranjero, Paulo Antonio Paranaguá (2003) parte del hecho de que el cine latinoamericano se constituyó básicamente desde una plataforma nacional y, según la perspectiva comparatista por él planteada, se vislumbró la posibilidad de una conexión entre las cinematografías, al encontrar similitudes y divergencias. Sin embargo, más allá de la mera comparación, se puede comprender al cine de la región como un fenómeno que excede la discusión intra o extranacional, para encontrar una especie de amalgama. Esto se expresa en la posibilidad de establecer cruces que delinear el panorama cinematográfico desde una tendencia a la heterogeneidad. Las fronteras se expanden y permiten la aproximación intercultural que, en lo que refiere a las producciones del cine clásico, no necesariamente remite a la idea de un latinoamericanismo o de una unidad continental —propulsada por pensadores como José Martí— sino más bien a una suerte de mixtura, una Babel moderna donde no hay una voluntad expresa de generar identidades compartidas, pero donde de algún modo estas se conectan y se neutralizan las particularidades.

La idea de un nacionalismo puro, desechada desde la modernidad, también empezó a hacer mella en el arte cinematográfico, incluso en aquel sin abierta pretensión de establecer una referencialidad histórico-política específica, como sucede en el cine clásico-industrial. Esto provocó una especie de universalización, observable en

los tópicos, espacios y personajes desplegados, o bien una visión moderna del propio espacio nacional, donde lo foráneo empezó a formar parte de su constitución. Por otro lado, de acuerdo a las consideraciones de Paranaguá (2003), la recurrente tendencia a exhibir los avances de la modernización o los paisajes del propio país, por medio de la exportación de filmes con esos contenidos, mostró una voluntad de expandir los límites y desentrañar lo que él denomina “las trampas del nacionalismo” (p. 18). Esto ocurre asimismo con la transculturación de corrientes cinematográficas europeas, que se dio al unísono en varios países latinoamericanos —en especial en lo que respecta al neorrealismo—, y con géneros como el melodrama.

Es importante considerar también el lugar que ocupa el cine hollywoodense en Latinoamérica, como patrón de influencia en las tramas y la estética cinematográfica. Más aún si se tiene en cuenta que el período de esplendor industrial del cine mexicano estuvo acompañado, como fundamenta Peredo Castro (2011), por un apadriñamiento de Estados Unidos. Así, México se convirtió en cabeza del cine latinoamericano, bajo la provisión económica y el direccionamiento ideológico del país vecino, durante la Segunda Guerra Mundial. De ese modo, la influencia podía trascender América del Norte y llegar a los países sudamericanos: “Estados Unidos pretendía fundamentalmente emplear el nacionalismo mexicano y promover un sentimiento de integración latinoamericana para fortalecer el panamericanismo” (Peredo Castro, 2011, p. 36). Por tanto, los límites entre nacionalismo e integracionismo estarían también imbuidos de un tinte político.²

En su apertura a otras nacionalidades, para conformar los equipos de producción de sus realizaciones, el cine mexicano —tal como establece Castro Ricalde (2010)— se vio envuelto en una situación antagónica respecto a, por un lado, su pretensión de convertirse en cabeza cinematográfica de la región latinoamericana y afianzar las pautas de *lo mexicano* y, por otro lado, el nuevo panorama que

2:: Junto a estas consideraciones pueden abordarse los conceptos de *mexploitation* (Syder y Tierney, 2005) y *latsploitation* (Ruétalo y Tierney, 2009), que remiten a la tendencia a explotar —desde Estados Unidos— una visión estereotipada de lo mexicano y lo latinoamericano en torno a producciones que se han convertido en objeto de culto, como las películas de luchadores y vampiros (y se podría añadir también el cine de rumberas).



Foto: ©AFP/Jean Pierre Muller

los artistas argentinos, cubanos y españoles aportaban al cine nacional. La disputa se centraba entonces en la posibilidad de forjar una especie de *panlatinoamericanismo*, una unidad de los países de habla hispana ante la hegemonía hollywoodense (con epicentro en la industria del cine mexicano) y renunciar a la consolidación de una imagen nacional, propulsada desde la esfera gubernamental (con el presidente Lázaro Cárdenas [1934-1940] a la cabeza de esa propuesta).

Si bien lo transnacional abarca todas las esferas de la práctica cinematográfica —la producción, la distribución y la exhibición, más las actividades a ellas asociadas—, interesa aquí la extensión de este fenómeno al ámbito actoral durante el período clásico-industrial mexicano, específicamente en las películas salidas de Cinematográfica Calderón. Estas producciones se acercan a lo que Mette Hjort (2010) denomina como “transnacionalismo fuerte”, debido a la multiplicidad de formas en que este fenómeno se hace presente.

El sistema de estrellas latinoamericano, influido por la tradición hollywoodense, se transnacionalizó en muchos casos mediante la intervención en los filmes de actores o actrices provenientes de otras latitudes. Al mismo tiempo, las estrellas hispanas incursionaron también en Hollywood y aportaron a su industria un tono de exotismo. De ese modo, la figura del latino se transformó en un prototipo de lo tropical —y, por lo tanto, también de lo pasional— en un marcado enfoque en los estereotipos delineados desde el seno de la industria norteamericana, bajo lo que Shohat y Stam (2002) denominan como una variante cinematográfica del eurocentrismo, es decir, el *hollywoodcentrismo*. Este estereotipo cultural incluye también la vinculación de la latinidad con lo musical, como establecen estos autores respecto a los filmes producidos en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial: “los artistas latinos están situados fuera de la historia; su presencia se tolera solo al nivel decorativo de la música y el baile” (Shohat y Stam, 2002, p. 234).

Se establece así una relación contradictoria entre América Latina y Estados Unidos, resumida en una mixtura de atracción y repulsión simultáneas, basada en las diferencias culturales. Aunque ha existido desde siempre una especie de subalternidad frente al cine hollywoodense, es importante recalcar —como establece Maricruz Castro Ricalde (2014)— que no deben desdénarse para el análisis los flujos por el interior de la región. En primer lugar, porque frente a esa hegemonía estadounidense los cines de América Latina mostraron la voluntad de entablar vínculos mucho antes que en los años de la modernización de las estructuras narrativas e industriales, surgida en los alrededores de la década del sesenta. Y, en segundo lugar, debido a que México —si se acepta la propuesta de esta autora— había asumido un rol aglutinador de la idiosincrasia de los países latinoamericanos.

Dentro de las áreas de influencia de lo transnacional en el cine delineadas por Déborah Shaw y Armida de la Garza (2010), entre las que destacan las prácticas laborales, los elementos históricos, los estudios sobre la recepción y la estética, también se incluye el desentrañamiento de los procesos industriales, donde se encuentran los intercambios de recursos humanos artísticos que se analizan aquí. Estas autoras consideran también que la transnacionalidad hace viable el análisis de ciertos tópicos como la definición de autoría, las prácticas de consumo, el fenómeno de las coproducciones, las políticas culturales y los éxodos y migraciones. De ese modo, ofrecen un anclaje para la reflexión sobre los casos específicos que se analizan.

En el cine mexicano del período clásico fueron frecuentes los cruces de figuras artísticas, ya sea actores mexicanos que participaron de la cinematografía estadounidense, argentina o española —por citar algunos casos—, así como también extranjeros que ingresaron a las películas mexicanas, para la filmación ocasional o para consolidar sus carreras en México. El primer caso solía darse, aunque no exclusivamente, como consecuencia

de la realización de coproducciones, mientras que en el segundo caso se destaca el fenómeno de la migración, en ocasiones causada por el exilio (como fue el caso de la argentina Libertad Lamarque, radicada en México).

Los actores transnacionales que circularon por la cinematografía mexicana procedían, en su mayoría, de España, Argentina, Cuba, Chile, Brasil y Puerto Rico. En particular en las películas producidas por los hermanos Calderón, este fenómeno se dio de modo recurrente a lo largo de las décadas. Las circunstancias en que estos actores extranjeros participaron de sus producciones varían de acuerdo a cada caso, pero se destaca que la visibilidad internacional que ofrecían esas estrellas fue aprovechada por los Calderón para difundir sus películas. A su vez, los actores que se instalaron en México definitivamente o durante varios años se beneficiaron de la centralidad de la cinematografía mexicana en América Latina para ampliar el alcance de sus carreras.

Entre lo uno y lo otro: la inserción de actores extranjeros en el espacio nacional

Dentro de la práctica transnacional, en las producciones de Cinematográfica Calderón se destaca la contratación de figuras provenientes del exterior para enriquecer los números musicales de algunos de los filmes —es decir, la actuación especial de músicos, cantantes y bailarines iberoamericanos, que circulan continuamente en las películas de rumberas³ de Pedro Calderón— y también la aparición recurrente de algunos actores extranjeros que se instalarían finalmente en México.

De ese modo, la proliferación de nacionalidades en un mismo espacio geofilmico forja una condensación de lo latino como configuración identitaria, en medio de un desfile transnacional de figuras. Esta condensación promueve, a su vez, una imagen pretendidamente homogénea de Iberoamérica, a la hora de la exteriorización de las películas en países hegemónicos como Estados Unidos. Así, México aparece representado en los filmes

3:: Se denomina *cine de rumberas* a una serie de películas que proliferó en México entre las décadas del cuarenta y cincuenta, aunque su origen se remonta a Cuba a fines de los años treinta. Estos filmes combinan elementos melodramáticos con números musicales, desarrollados en el espacio del cabaret y en los suburbios. Las tramas suelen rondar en torno a las desventuras de una joven mujer que, por explotación o abandono, deviene en cabaretera y ejerce una latente prostitución. El término rumbera remite al origen cubano de las músicas utilizadas en las películas. Para más información, ver Muñoz Castillo (1993) y Cabañas Osorio (2014).

desde una perspectiva que excede los términos de la delimitación de lo nacional; es despojado de referencialidades abiertamente alusivas, y el espacio y aquellos que lo habitan pueden tener cualquier procedencia o acento sin ningún tipo de estrategia narrativa que lo explique. Esto elimina, al menos en apariencia, la carga de otredad y extranjería.

A lo largo de su desarrollo, en el cine mexicano abundaron personalidades que, en su desplazamiento definitivo o temporal, contribuyeron a una reconfiguración de la identidad cinematográfica, lo que desembocó en una combinación indefinida de nacionalidades que se comunicaban y neutralizaban unas a otras al mismo tiempo. A continuación, se analiza la mencionada circulación de artistas extranjeros en las producciones de Cinematográfica Calderón, a través de tres casos paradigmáticos: la cubana Ninón Sevilla y los españoles Emilia Guiú y Jorge Mistral.

Ninón Sevilla, proveniente de Cuba e instalada en México desde 1946, fue la estrella más popular de los Calderón entre los años cuarenta y cincuenta, en especial en el subgénero de las rumberas, en el cual desplegó su talento como bailarina. Llegada a México luego de una carrera en radio y teatro, fue descubierta por Pedro Calderón mientras bailaba en un centro nocturno. Él la hizo debutar en el cine con la película *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946). Filmes como *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950), ambos dirigidos por Alberto Gout, la consolidaron como el prototipo de la mujer ambiciosa y determinada a salir de las circunstancias penosas que la llevaron a un destino de fatalidad. Sevilla implantó así su impronta caribeña en el espacio del cabaret, que pasa a ser un ámbito donde las nacionalidades se diluyen en su proliferación.

Dentro del espectro de nacionalidades que atraviesa el cine de los Calderón, las artistas cubanas fueron mayoría en este tipo de películas (en las que destacaron, por fuera

de las producciones Calderón, otras *rumberas* como Rosa Carmina y María Antonieta Pons). Los números musicales interpretados por Sevilla abundan en canciones y coreografías de tintes no solamente cubanos sino también brasileños, a los que se suman los ritmos africanos que influyeron a esas dos naciones. Sin embargo, los personajes interpretados por la actriz no se identifican con ninguna de esas procedencias ni necesariamente con la nacionalidad mexicana, a pesar de que su acento originario la vincula con la isla caribeña. Mientras en los argumentos de los filmes esta neutralidad se mantiene firme a la hora de configurar a los personajes, se encuentra una salvedad en algunos momentos de la narración –en particular en los números musicales, que resaltan en su mayoría ritmos no mexicanos– y en la publicidad, que proclamó a la actriz como el “ciclón de Cuba”, entre otras denominaciones.

Emilia Guiú, por su parte, también incursionó en el cine de rumberas de los Calderón a través de dos películas de José Díaz Morales: *Perversa* (1945) y *Pecadora* (1947)⁴, y se transformó en artista exclusiva de las realizaciones de estos productores durante los años cuarenta. Nacida en España en 1922, Guiú se instaló primero en Francia junto a su familia, huyendo del régimen franquista, para luego ir como refugiada a México. Allí se incorporó al cine en 1942 gracias a la intervención de un director español, Jaime Salvador, que contrataba a inmigrantes coteñinos para trabajar como extras. Su primer filme como actriz principal fue producido, precisamente, por los hermanos Calderón. Se trata de *Nosotros* (Fernando A. Rivero, 1945), película inspirada en el bolero del mismo nombre y coprotagonizada por el célebre y también transnacional Ricardo Montalván. La incorporación definitiva de Guiú a la cinematografía mexicana es una muestra de la innumerable cantidad de artistas españoles que consolidaron su carrera actoral en México y que fusionaron su lugar de origen con la tierra de acogida.

4:: En *Pecadora*, Ninón Sevilla interpreta un papel secundario y comienza ya a perfilarse como estrella exclusiva de las producciones Calderón.

Jorge Mistral es otro de ellos, aunque su actividad no se redujo a su estancia en ese país, sino que también tuvo, más adelante, permanencia en Argentina. Su carácter transnacional se reforzaba por su evidente acento español, que nunca perdió o disimuló en sus interpretaciones y que no era justificado en la diégesis de las películas que protagonizaba. Así, en *Más fuerte que el amor* (Tulio Demicheli, 1955)⁵, interpreta al hijo de un capataz en Cuba, pero mantiene su tono castizo. Mistral se inició como actor en su país de origen, pero luego de una gira teatral por Hispanoamérica, iniciada en 1949, se instaló en México.

Uno de sus primeros filmes mexicanos fue *Pobre corazón* (José Díaz Morales, 1950), producido por Pedro y Guillermo Calderón y coprotagonizado por otra española, Guillermina Green (quien sería prontamente esposa de Guillermo Calderón). Allí Mistral instaló el prototipo de galán perturbado por el amor y la ley, que seguiría interpretando en gran parte de su carrera. La itinerancia de Mistral es amplia y se extiende, de forma menos recurrente que con su experiencia en México y en Argentina —donde comenzó a trabajar en 1953⁶—, a países como Cuba, Chile, Bolivia, Estados Unidos e Italia.

Con estos casos, que no son los únicos en la filmografía mexicana ni en las producciones de los Calderón, se pueden observar dos motivos centrales para la migración de actores. En el caso de Sevilla y Mistral fue la apertura a oportunidades laborales que les permitieron afianzar su carrera artística en México, lo que los llevó a su vez a consolidarse como figuras internacionales por fuera de ese país⁷. En lo que respecta a Guiú, su traslado a México respondió a una tendencia muy común en aquel período, que respondía a motivos extracinematográficos: tanto ella como muchos de sus compatriotas decidieron emprender un nuevo camino en América para salir de la España franquista.

Migrantes de ficción

El arte cinematográfico ha sido desde sus inicios un espacio de divulgación sobre el mundo, ya sea a través de una mirada retrospectiva o proyectada desde el presente. También se ha constituido en una herramienta para la formación de imaginarios, en la que se incluye la reflexión y la especulación sobre determinados fenómenos. El cine se ha caracterizado además por su naturaleza de trabajo colectivo, en el cual intervienen agentes en sus especificidades profesionales: desde actores, directores y productores hasta los más diversos trabajadores en los rubros técnicos. Como se observó en el caso de la actuación, muchos de estos agentes aportaron su saber mediante conexiones transnacionales que involucraron desplazamientos esporádicos o la inserción prolongada o permanente en otro territorio.

El cine nació en el contexto de un mundo globalizado, inevitablemente cosmopolita, y en ese contexto la migración cumplió un papel importante para el desarrollo de las producciones. A ello se suma la familiaridad de una nación como México hacia las migraciones, ya sea por la intensa búsqueda de inserción de los mexicanos en Estados Unidos como por la tendencia a recibir a extranjeros, como sucedió con los españoles expatriados en el período que se estudia en este artículo.

El cine de los Calderón no se caracterizó solo por los múltiples intercambios industriales, sino que también algunas de sus producciones incluyeron vínculos transnacionales en sus argumentos. *Los amores de un torero* y *Aventura en Río*, películas producidas por Pedro y Guillermo Calderón, son ejemplos de transnacionalidad aplicada a la estructura narrativa.

La primera película relata la historia de amor entre un torero español y una mexicana (interpretados por Joaquín Rodríguez y Virginia Serret), relación triangulada por una antigua amante despechada (la bailaora flamenca Carmen Amaya). Filmada en México y con la acción

5:: Película cubana coproducida por Jorge García Besné (yerno de los Calderón) y Oscar Dulzaides.

6:: Esto fue posible a partir de una coproducción entre Argentina Sono Films y Producciones Calderón S.A.: *El conde de Montecristo* (León Klimovsky, 1953), filmada en Argentina.

7:: Ninón Sevilla tuvo un gran éxito en Brasil y recibió elogios de la crítica cinéfila europea, mientras que Jorge Mistral amplió su carrera actuarial a varios países de Iberoamérica.

8:: En la misma escena del accidente, cuando los personajes se presentan entre sí, una de las mujeres reacciona con enojo al escuchar el apodo del torero, Cagancho, al interpretarlo como una grosería.

9:: En el filme se interpretan las canciones *No, negrita, no; Yo también soy mexicana* y *La luna enamorada*, que representan respectivamente las nacionalidades mencionadas.

10:: En consonancia con la hipótesis inicial respecto a que el transnacionalismo de los Calderón abarca tanto la esfera industrial como textual, se entiende que en este filme lo primero se observa en el uso de actores mexicanos y españoles, así como en la contratación de una artista y un torero españoles de renombre.

11:: Tanto el director, Alberto Gout, como Ninón Sevilla habían realizado varios títulos junto a los Calderón. Con este filme se quiso trasladar la fórmula de esos éxitos a Brasil, lo que generó una gran afición del público local, agradecido quizás porque Sevilla solía incluir música brasileña en sus danzas.

transcurriendo en ese país, el filme tiene entre sus particularidades la inclusión de parejas transnacionales: la protagonista, por un lado, y la conformada por personajes secundarios (respectivos amigos de la pareja, también un español y una mexicana). Esta estrategia permite entablar un acercamiento intercultural, en este caso basado en la práctica del torero (que une a ambas naciones). La escena del encuentro entre estos cuatro personajes parece resumirlo todo: mientras el torero y su compañero entrenan corriendo por el bosque de Chapultepec, las mujeres los embisten accidentalmente con su automóvil. La matrícula del vehículo, con letras grandes que dicen “México”, es confrontada con un plano detalle de los rostros aterrorizados de los españoles, quienes luego se quejarán de haber sido atacados por las mexicanas como si fueran una aplanadora. El cruce de nacionalidades es introducido entonces como un choque violento, aludido en la escena del encuentro y repetido en una serie de diferencias culturales expresadas a lo largo de la trama (malinterpretación de palabras⁸ y distinción de acentos desconocidos, entre otros aspectos). Aunque planteado en tono de comedia, este (des)encuentro cultural traerá también conflictos vinculados a la traición amorosa del torero hacia su compatriota. Se destaca a su vez en esta película la inclusión de una secuencia transcurrida en un cabaret, en donde las nacionalidades cubana, mexicana y española confluyen a través de los números musicales,⁹ rasgo frecuente en las películas de los Calderón¹⁰.

La teoría sobre migración transnacional (Roca Girona, 2007) entiende la formación de parejas como uno de los modos en que el migrante se conecta, al sostener redes sociales en las que la mirada sobre el traslado de un país a otro deja de ser unidireccional para producir un enlace entre la cultura de origen y la del país huésped. Según este autor, las conexiones producidas pueden ser de naturaleza laboral, familiar, de amistad, asociadas a grupos étnicos y, en particular, la conformación de parejas transnacionales aparece como uno de los efectos más comunes en lo que respecta al ámbito privado.

Aunque este fenómeno suele ubicarse temporalmente en las postrimerías del siglo XX y los comienzos del XXI, efectivamente fue moneda corriente también en períodos anteriores, y ello se refleja en las representaciones cinematográficas aquí estudiadas.

En la segunda película —que sigue la tradición del cine de rumberas— la protagonista (una joven mexicana, aunque es interpretada por la cubana Ninón Sevilla) anda a la deriva en Río de Janeiro a consecuencia de la amnesia. La trama transcurre entre esa ciudad brasileña y la capital de México, y se producen nexos entre ambas a partir de una historia de equívocos propia del melodrama psicológico. En el espacio del cabaret, donde se desarrolla la mayor parte de la acción dramática, confluye lo transnacional. Allí se dan cita diversas nacionalidades: mexicanos, cubanos, brasileños, españoles y argentinos se entremezclan sin distinción de orígenes. Según el comentario de Emilio García Riera, la trama del cine de rumberas —con sus implicancias de delincuencia y prostitución— se trasladada aquí a otras locaciones para “demostrar que en Río puede haber padrotes idénticos a los mexicanos” (citado en De la Vega Alfaro, 1988, p. 91).

La música en el cine producido por los Calderón es el rasgo donde más se vislumbra la transnacionalidad, más allá de los desplazamientos espaciales realizados por los personajes y de la presencia de actores de diferentes nacionalidades. Aunque en *Aventura en Río* la mayor parte de los números musicales son de origen brasileño, estos presentan sin embargo una mixtura con la cubanidad, propia de las artes con las que se había hecho célebre Ninón Sevilla en películas anteriores.¹¹

Al mismo tiempo, la amnesia y la sugestión de una doble personalidad resumida en las dos identidades de la protagonista (Alicia, una esposa y madre ejemplar, y Nelly, una atrevida bailarina) dan cuenta también de cierta indefinición, que se refuerza con las palabras



Foto: Pablo Porciúncula

del dueño del cabaret: “Sigo sin saber quién eres ni de dónde vienes”. Así, la configuración del personaje principal mediante la doble personalidad (aludida en los créditos iniciales a través de una cita del novelista Víctor Hugo) y el espacio del cabaret por ella habitado, sumado a las locaciones mexicanas y brasileñas y el uso de actores de diferentes procedencias, plantean en este filme la transnacionalidad en sus diferentes niveles.

Conclusiones

Como se pudo ver, los desplazamientos de artistas extranjeros hacia el cine mexicano fueron moneda corriente a lo largo del siglo XX y tuvieron una frecuencia regular en las producciones de los hermanos

Calderón. De este modo, se establecieron nexos que, en su unificación, se desligaron tanto de la idea de lo nacional como del cosmopolitismo, para promover una noción de transnacionalidad que entrecruza ambas esferas.

Ya sea en lo que respecta al intercambio de actores como a la elaboración de las tramas narrativas, las películas de estos productores se destacaron por una impronta que responde a los parámetros establecidos por Hjort (2010) respecto a un “transnacionalismo fuerte” en el cine. Se forjaron así relaciones bidireccionales, y en ocasiones multidireccionales, que vincularon culturas y países en pos del entretenimiento cinematográfico.

La llegada de figuras como Ninón Sevilla, Emilia Guiú y Jorge Mistral al cine mexicano colaboró en ese sentido, al aportar un internacionalismo que traía prestigio a la industria que se estaba intentando forjar. Pero al mismo tiempo, por su residencia en el país y sus contratos con productores mexicanos, estos artistas pasaron a ser identificados con México y lograron que su procedencia originaria fuera “olvidada” por los destinatarios de las películas.

Independientemente de las cuestiones políticas vinculadas al panamericanismo —que atravesó la industria cinematográfica latinoamericana en la época de la Segunda Guerra Mundial—, de las concepciones sobre la identidad mexicana planteadas por el cine de la postrevolución y de la imposibilidad de establecer una categoría fija que defina lo nacional y lo transnacional —por sus mutaciones a lo largo del tiempo— se puede establecer que estas conexiones muestran un interés por integrar a la región. Este interés, que ha recorrido toda la historia de la cinematografía latinoamericana,¹² permite abrir un amplio espacio para futuras indagaciones.

Referencias

- Cabañas Osorio, J. A. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- Castro Ricalde, M. (2010). Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba. *Brújula*, 8, 41-57.
- Castro Ricalde, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La Colmena*, 82, 9-16.
- De la Vega Alfaro, A. (1988). *Alberto Gout (1907-1966)*. México: Cineteca Nacional.
- De los Reyes, A. (1996). *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I. 1896-1920*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. Durovicova, N. y Newman, K. (Eds.). *World cinemas, transnational perspectives* (pp. 12-33). Londres: Routledge/ American Film Institute Reader.
- Muñoz Castillo, F. (1993). *Las reinas del trópico*. México: Grupo Azabache.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Peredo Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Roca Girona, J. (2007). Migrantes por amor. La búsqueda y formación de parejas transnacionales. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2 (3), 430-458.
- Ruétalo, V. y Tierney, D. (Eds.). (2009). *L'exploitation, Exploitation Cinemas and Latin America*. Nueva York: Routledge.
- Shaw, D. y De la Garza, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational cinemas*, 1 (1), 3-6.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Syder, A. y Tierney, D. (2005). Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic. Schneider, S. J. y Williams, T. (Eds.). *Horror International* (pp. 33-55). Detroit: Wayne State University Press.

Filmes

- Díaz Morales, J. (Director). (1945). *Los amores de un torero* [Película]. México: Producciones Calderón S.A.
- Gout, A. (Director). (1953). *Aventura en Río* [Película]. México: Producciones Calderón S.A.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22235/d.v0i25.1272>

12:: Esto se demuestra con la celebración de los Congresos de la Cinematografía Hispanoamericana (en 1931 y 1948), que fueron progresivamente en pos de ese propósito.