

Intercambios transnacionales en el cine clásico mexicano: el caso de los productores Calderón y su efecto en la región latinoamericana

Silvana Flores

Facultad de Filosofía y Letras, UBA –
Agencia Nacional de Promoción Científica
y Tecnológica

Resumen

A través de este artículo, nos introduciremos en el fenómeno de las relaciones transnacionales entre México y diversos países del mercado cinematográfico regional, en base a las actividades realizadas por una familia de productores, distribuidores y exhibidores mexicanos, José U. Calderón y sus hijos, durante el período de la Época de Oro del cine de ese país (1936–1955). El trabajo de esta familia dio cuenta de diferentes procedimientos en los que la transnacionalidad se ha llevado a la práctica en el cine mexicano: desde el intercambio de directores, actores y cantantes latinoamericanos para la producción de películas nacionales, pasando por la distribución de los propios filmes y de otros productos cinematográficos en toda la región hasta la exhibición de películas mexicanas en territorios extranjeros. Entenderemos a este fenómeno como un ejemplo paradigmático de la existencia de una amplia vinculación transnacional en el cine de dicho período.

Palabras clave:

México, cine, transnacionalismo, Calderón, Latinoamérica.

Abstract

Through this article we will approach the phenomenon of transnational relationships between Mexico and several countries of the regional cinematographic market, taking into account the activities of a family of Mexican producers, distributors and exhibitors, José U. Calderón and his sons, during the Golden Age of Mexican cinema (1936–1955). The work of this family showed different procedures through which transnationalism has been practised in Mexican cinema: through the exchange of Latin–american directors, actors and singers for the production of national films, through the distribution of the own films and other cinematographic products in the whole region, and through the screening of Mexican films in foreign territories. We will explain this phenomenon as a paradigmatic example of the existence of a wide transnational vinculation in the cinema of that period.

Keywords:

Mexico, cinema, transnationalism, Calderón, Latin America.

Introducción

La historiografía sobre el período clásico–industrial de la cinematografía de América Latina ofrece un amplio repertorio de temáticas y problemáticas que partieron del análisis de aspectos tanto industriales como narrativos y enunciativos, pero basándose generalmente en una perspectiva nacional. Los filmes realizados en dicho período en las principales industrias de la región (Argentina, México y Brasil) han tenido una mayor atención por parte de los especialistas, que los analizaron no solamente en lo concerniente a sus propias prácticas in-

ternas sino también incluyendo vínculos comparativos relacionados con políticas legislativas por parte del Estado, así como con procedimientos narrativos y estéticos afines. Sin embargo, lo que con menos frecuencia ha sido abordado por los historiadores de cine fueron los intercambios culturales producidos por las relaciones bilaterales entre países de la región, en sus diferentes aspectos: la inclusión de determinadas temáticas en los argumentos de los filmes, la utilización de actores o directores y técnicos provenientes de diferentes nacionalidades, la explotación de ciertos géneros cinematográficos, que

fueron compartidos por diversas cinematografías en el mercado latinoamericano, y finalmente, los lazos transnacionales establecidos por las relaciones comerciales entre productores, distribuidores y exhibidores.

Uno de los enfoques a emprender y profundizar en los estudios cinematográficos de América Latina es precisamente el correspondiente a los intercambios transnacionales vinculados a la esfera industrial, entendiendo a la transnacionalidad, en términos generales, como un movimiento de cruce y conexión entre cinematografías pertenecientes a diferentes países (Hunt y Leung, 2008), aunque debemos considerar que estos vínculos no eliminan, aún así, la naturaleza de lo nacional en dicho movimiento. Los estudios de cine transnacional tienen en cuenta el borramiento de límites y fronteras en un mundo que está cada vez más globalizado por efecto de los diversos medios de comunicación en avanzada, y entienden a la cinematografía como un ámbito en el que las identidades culturales están íntimamente ligadas, y donde lo nacional trasciende las definiciones cerradas al respecto. Lo transnacional unifica dos polos aparentemente irreconciliables, lo nacional/lo internacional, y es también una continuación natural de los

estudios que abarcan lo estrictamente nacional. En suma, es posible abordar los estudios sobre cine desde una perspectiva multicultural.

Tal como afirma Gonzalo Aguilar, ya desde «sus comienzos, el cine fue transnacional, diaspórico, una invención de exiliados» (2011:10), ya que gran parte de las producciones iniciales fue realizada por inmigrantes instalados en las grandes ciudades latinoamericanas a consecuencia de los movimientos migratorios que se extendieron entre fines del siglo XIX y principios del siguiente. Ha mostrado innumerables veces este comportamiento, y los cruces técnicos, estéticos y narrativos entre las cinematografías de diferentes naciones se han realizado con asiduidad a lo largo de todas sus décadas de existencia. Asimismo, lo transnacional en el cine no se circunscribe a una región en particular sino que ha mostrado evidencias de dichos intercambios en todos los continentes.

Este artículo presenta el fenómeno de las relaciones transnacionales entre México y los países del mercado cinematográfico regional, teniendo presente las actividades realizadas por una familia de productores, distribuidores y exhibidores mexicanos, a saber José U. Calderón y sus hijos,¹ durante el período conocido como

1. Los hijos de Calderón, Pedro (Perico), José Luis (Pepe) y Guillermo (Memo) se dedicaron a la producción, mientras que el trabajo de José y su hermano Rafael trascendió principalmente en el área de la exhibición y la distribución de filmes. Junto con ellos debe mencionarse al yerno de José U. Calderón, el productor Enrique García Besné, cuya filmografía comienza a elaborarse a partir de la década del '50.

la Época de Oro (1936–1955).² El trabajo de esta familia nos permite comprender los diferentes procedimientos en los que la transnacionalidad se ha llevado a la práctica en el cine mexicano, y puede ser tenido en cuenta como pauta para comprensión de este fenómeno en el cine mundial: desde el intercambio de directores, actores y cantantes latinoamericanos para la producción de películas nacionales, pasando por la distribución de los propios filmes y de otros productos cinematográficos en toda la región hasta la exhibición de películas mexicanas en territorios extranjeros. Entenderemos a este fenómeno como un caso paradigmático de la existencia de una amplia vinculación transnacional en el cine de América Latina de dicho período. Por medio de este estudio de caso, analizaremos el funcionamiento del concepto de transnacionalidad desde un enfoque en la dimensión industrial e institucional durante el período clásico–industrial, teniendo en cuenta los intercambios culturales producidos por intermedio de la circulación de filmes y recursos artísticos (actores, cantantes, directores, técnicos) en la región. Reflexionaremos entonces acerca de las armonías y tensiones producidas por los cruces identitarios en la

recepción de los filmes nacionales por fuera de los límites geográficos, considerando el valor del cine como propagador de cultura.

1. Hacia una transnacionalidad en el cine clásico de América Latina

Teniendo en cuenta que, hasta la fecha, el fenómeno de la producción, distribución y exhibición de los filmes comercializados por los Calderón en diferentes países no ha sido abordado, y que sobre ello sólo han quedado registros periodísticos y archivos personales en proceso de clasificación, consideramos necesario reconstruir y estudiar sistemáticamente estos intercambios, que fortalecieron vínculos transnacionales en el mercado cinematográfico de la región, y que proporcionan una referencia concreta de la existencia de cruces culturales desde períodos tempranos del desarrollo del cine en América Latina.

Para abordar estos vínculos interregionales cinematográficos de los que las producciones de los Calderón son un ejemplo paradigmático, es necesario partir de la reciente bibliografía pertinente a los estudios sobre lo transnacional en el cine, particularizándola a los casos de América Latina, así como también del ba-

2. Si bien el presente artículo se circunscribe al período clásico–industrial, el trabajo de la familia Calderón se extiende a lo largo de varias décadas, datando desde 1919, cuando los hermanos Rafael y José U. Calderón y Juan Salas Porras adquirieron su primera sala de exhibición, denominada Alcázar, hasta las producciones de los hijos y el yerno de José (finalizadas rondando la década del '90).

gaje de literatura científica sobre estudios comparados, de los cuales el fenómeno de la transnacionalidad ha tenido su génesis. Tenemos en cuenta también lo establecido por Marina Moguillansky (2013): que es posible descubrir una identidad común en América Latina en base a los relatos y las imágenes desplegadas por las pantallas cinematográficas en los diferentes países que componen la región, generando un imaginario compartido del cual es menester establecer delimitaciones de fronteras.

Lo transnacional en el cine, como instrumento que estudia los vínculos entre cinematografías que exceden lo estrictamente nacional, comprende varios aspectos distintivos. De acuerdo a Deborah Shaw y Armida de la Garza (2010), el cine transnacional contiene diferentes prácticas del quehacer cinematográfico vinculadas a las actividades industriales, a las condiciones laborales en dicho ámbito, a las temáticas y estéticas implantadas en los filmes, a los factores históricos que los circunscriben, y finalmente, entre otros aspectos distintivos, a lo concerniente a la recepción y la crítica de las obras. Estas perspectivas de análisis introducen en los estudios sobre cine en América Latina,

algunas propuestas de indagación productivas para problemáticas tales como el fenómeno de las migraciones, los exilios, la distinción del concepto de autoría y las políticas de coproducción, entre otras cuestiones relevantes.

La familia Calderón ha abarcado, a lo largo de las décadas, estas diferentes áreas, iniciándose en el mundo de la exhibición de películas desde 1910, para posteriormente construir el circuito de cines Alcázar, que poseyó 36 salas entre México y Estados Unidos,³ marcando así un primer paso en la realización de transacciones que trascendieran los límites del mercado nacional. Esta actividad derivó inmediatamente en la distribución de películas, ante la necesidad de conseguir material para las proyecciones. De ese modo, las producciones mexicanas pudieron conocerse dentro del territorio estadounidense para la audiencia de habla hispana, a través del trabajo de las empresas International Amusement Co. (distribuidora de filmes de diferentes procedencias) y Azteca Films (dedicada a la distribución de películas mexicanas).⁴ Dichas actividades comerciales culminaron en la producción de filmes, con la

3. Específicamente 30 salas en el Estado de Chihuahua (México) y seis en la ciudad de El Paso, Texas (Estados Unidos). En dichos cines se contrataron incluso estrellas cinematográficas para asistir personalmente a las funciones, y expandir el éxito de taquilla de los films presentados.

4. Esta empresa fue fundada en Estados Unidos por Rafael Calderón y Juan Salas Porras, y comenzó su trabajo difundiendo la primera película mexicana filmada con sonido sincrónico, *Santa* (Antonio Moreno, 1932).

creación de Cinematográfica Calderón SA y Producciones Calderón S.A., a partir de la década del '30.⁵

Sus realizaciones contaron con una continua presencia de estrellas latinoamericanas procedentes de Cuba, Brasil o Argentina, o de actores latinos que habían tenido suceso en Estados Unidos, así como artistas procedentes de España. También hicieron uso de la música popular combinando ritmos de diferentes procedencias de la región. De ese modo, los Calderón se constituyeron en un ejemplo de cómo la cinematografía mexicana del período sobrepasó los límites del propio país tanto desde el punto de vista industrial como en el aspecto de los contenidos narrativos y espectaculares de los filmes.

El concepto de transnacionalidad tiene una connotación variable, mutable, si consideramos, como señalan Briggs, McCormick y Way (2008), que aun la idea misma de nación implica la asunción de una posición ideológica que se va construyendo con el correr de las décadas. La amplia perspectiva de abordaje que ofrece ese nuevo término le habilita, según dichos autores, a su implementación en estudios vinculados a temáticas univer-

sales, como el feminismo, las diversas formas de colonialismo y de lo religioso, entre muchos otros acercamientos. Así, consideramos que ese concepto es aplicable al estudio de diferentes prácticas, estéticas y narraciones cinematográficas, y al problematizar la idea tradicional de «nación» como un significante estático, nos permite abordar fenómenos que trascienden ese concepto para borrar los límites geográficos y culturales, y analizar a los productos cinematográficos más allá del marco cerrado de su país de procedencia.

A pesar del potencial de estas concepciones, coincidimos con Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) en que dicho término, quizás porque ha aparecido en los debates historiográficos en los últimos diez años, aún tiene una significación ambivalente, que lo torna algo «potencialmente vacío, un significante flotante» (2010:10), y que por lo tanto todavía requiere de un amplio examen para reconocer su aplicabilidad y su diferenciación de otros términos similares como «internacional», «multinacional» y «multiculturalismo».⁶ En suma, la discusión sobre la transnacionalidad establece confrontación entre aquello que

5. Otras empresas asociadas a la familia Calderón en períodos posteriores al aquí tratado fueron la distribuidora Calderón Filmes, y las productoras Cinematográfica Flamas SA y Producciones García Besné.

6. Este último posee para algunos autores una connotación anticolonialista, definido como aquello que permite «ver la historia del mundo y la vida social contemporánea desde la perspectiva de la igualdad radical de los pueblos en estatus, potencial y derechos» (Shohat y Stam, 2002:24).

es estrictamente autóctono y elementos culturales de diferentes procedencias, que en su puesta en común proponen una suerte de universalismo, lo cual ha sido notorio en las producciones realizadas por los Calderón, que poseen en su estructura narrativa rasgos que no se encierran en la mera mexicanidad⁷ sino que son ampliados a un público regional.

2. La práctica de la coproducción: intercambio de recursos artístico-financieros

En lo que respecta a los estudios sobre cine hispanoparlante, uno de los autores que nos sirve de referente para este tipo de abordaje es Alberto Elena (2005, 2011), quien en sus diferentes trabajos analiza algunos aspectos concernientes a la transnacionalidad en el contexto de los intercambios cinematográficos entre España y América Latina (principalmente, con México y Argentina), como por ejemplo en la distribución de los filmes y los traslados de actores y técnicos para su participación en películas extranjeras, fenómeno acentuado aún más gracias a la proliferación de coproducciones. La coproducción ha sido un recurso útil en los mercados latinoamericanos para la

consecución de una mayor visibilidad y capacidad de financiamiento. Esta práctica se llevó a cabo en la región con países como España, y en el caso de México, también con Estados Unidos.

Por otro lado, la circulación de las películas de una nación por diferentes países nos permite unificar la tarea de la distribución cinematográfica con un análisis sobre la recepción, observando cuáles son los diversos resultados que los filmes, tanto en sus aspectos narrativos como espectaculares, generan en su traspaso de una cultura o sociedad a otra. Esta perspectiva permite también indagar en la posibilidad de elaborar historias del cine basadas en los efectos producidos por esas «imágenes compartidas» (Elena, 2011:30). De ese modo, dichas ideas ofrecen un abordaje de estudio de la distribución de los filmes manufacturados y comercializados por los Calderón en sus diferentes puntos de difusión, actividad que empezaron a realizar aún antes de dedicarse a la producción de películas. Esta familia comenzó dichas tareas llevando el cine mexicano a Estados Unidos, a través de la mencionada compañía Azteca Films, para luego extenderse a otras naciones de América Latina en la medida que las

7. Nos referimos con esto a que las producciones de los Calderón, debido a los intercambios culturales en ellas manifestados, no se dedican, como ha ocurrido en gran parte del cine de la Edad de Oro mexicano, a la exacerbación de un espíritu nacionalista o a la implantación de personajes tipo vinculables a ciertas reivindicaciones socioculturales, sino que más bien aflora en ellas un carácter más universalista, amplificable al mercado regional.

producciones de los Calderón, en particular las películas de rumberas realizadas durante las décadas del '40 y '50,⁸ comenzaron a tener repercusión internacional.

En el caso de las coproducciones, se destacan los ejemplos de dos vinculaciones con Argentina. Un filme paradigmático en este sentido es *El conde de Montecristo* (León Klimovsky, 1954), transposición de la novela homónima de Alexandre Dumas lanzada por Argentina Sono Film en conjunto con Producciones Calderón SA. Dicha película fue filmada en Argentina con elenco y equipo técnico de ese país y cofinanciada por los mexicanos. En ella, además de la transacción comercial entre ambas naciones, se incluyó como protagonista al actor español Jorge Mistral, quien desarrolló gran parte de su carrera en la nación del norte. Otro caso de características similares es el filme *Socios para la aventura*, dirigido por el mexicano Miguel Morayta en 1958. Con el financiamiento compartido entre Argentina Sono Film y Cinematográfica Calderón S.A., la película fue rodada en diferentes ciudades de América Latina, incluidas las capitales de los países a los que pertenecían dichas productoras. En

esta obra, la pareja protagonista es interpretada por los mexicanos Ana Luisa Peluffo y Ramón Gay, además de contar con la contrapartida en el rol masculino del argentino Alberto De Mendoza.⁹ El elenco general y el equipo técnico, de procedencia argentina, además de gran parte de los escenarios naturales, compensa la alta presencia mexicana en el relato, sintentizando así el carácter transnacional de dicha producción.

3. Cruces de personalidades como signo de transnacionalidad

Por otra parte, el cruce de fronteras de estrellas cinematográficas o de directores y técnicos, en sus diferentes rubros, también expresa una forma de transnacionalidad reflejada en el cine latinoamericano, que de acuerdo a Elena (2005) es digna de ser estudiada con el fin de unir los eslabones perdidos en esta cadena de intercambios. Dichos traslados, producidos por razones comerciales o decisiones personales de migrar han sido una práctica recurrente en países como México y Argentina, produciendo un fenómeno particular de borramiento de los límites nacionales. En el caso de la

8. El cine de rumberas fue uno de los géneros en los que más incursionaron los Calderón. Consistió en una serie de películas musicales, mayormente con una trama melodramática, cuyas historias transcurren en cabarets donde la heroína se ve obligada a trabajar por desgracias personales, deslumbrando con sus dotes artísticas. En este rubro se destacaron las actrices y cantantes Rita Montaner y Mapy Cortés. En el caso de los filmes producidos por los Calderón, fue Ninón Sevilla la principal protagonista de esas cintas.

9. A ellos se une también el cantante mexicano Cuco Sánchez en un rol secundario.

familia Calderón, esta actividad implicó una cercanía entre naciones como Cuba, Estados Unidos y España, así como con otros países de América Latina a donde los filmes producidos, distribuidos y exhibidos por esta familia de cineastas llegaron. En este sentido, los análisis particularizados de Marina Díaz López (1999) y Ana M. López-Aguilera (2010) sobre la constitución de actores-estrellas transnacionales y los movimientos migratorios, respectivamente, nos ofrecen una mirada innovadora para abordar el estudio de esta circulación de profesionales entre países. Las visitas esporádicas de estrellas cinematográficas extranjeras, su traslado definitivo a México, o el retorno de estrellas nacionales de su éxodo en Hollywood, demuestran la profusión de vinculaciones interculturales producidas en el período aquí abordado, produciendo también cambios en las narrativas de los filmes, incluyendo personajes inmigrantes o confeccionando duplas románticas transnacionales.

Un caso paradigmático en las producciones de los Calderón fue la participación de la actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla en gran parte de las películas de rumberas por ellos lanzadas. Instalada en México desde mediados de la década del cuarenta, a consecuencia de su partici-

pación en un emprendimiento artístico de la argentina Libertad Lamarque, fue la protagonista de películas como *Aventura* (Alberto Gout, 1949), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1951) y *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho, 1954), todas ellas producciones de los Calderón. En esos títulos, el melodrama es combinado con lo musical, destacándose los números de baile ejecutados por Sevilla, y acompañados de la inserción de músicos latinoamericanos de renombre, como por ejemplo el cubano Dámaso Pérez Prado, conocido como el «rey del mambo», la cantante Rita Montaner (también cubana), el pianista y compositor mexicano Agustín Lara y el grupo vocal brasileño «Los ángeles del infierno», entre muchos otros artistas que circularon por esas producciones de origen mexicano.¹⁰

Como establecen Ella Shohat y Robert Stam (2002), el cine ha provocado que las identidades nacionales se construyan discursivamente en base a esos intercambios: «Las prácticas culturales que se consideran prototípicas del Brasil, por ejemplo, son de otras partes: las palmeras, de la India; el fútbol, de Gran Bretaña; y la samba, de África» (2002:279). En este sentido, tal fenómeno habría gestado hibridizaciones en los productos cinematográficos,

10. Otro caso particular es el de la actriz española Emilia Guiú, quien, emigrada en México, protagonizara *Nosotros* (Fernando A. Rivero, 1945) y *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947).

que ofrecen una amplia posibilidad de indagación para comprobar o poner en duda la certeza acerca de ese sincretismo cultural. Esto se observa también en los argumentos de los filmes, que incluyen la formación de parejas transnacionales, como es el caso de *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945), en el cual se narra el romance entre un torero español, que abandona a su amante de la misma nacionalidad por una mexicana.

4. Transnacionalismo y comparativismo historiográfico como enfoque metodológico

El estudio de Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011) acerca del modo en que el cine mexicano de la Época de Oro ha consolidado la imagen nacional extendiéndola al mercado regional, nos aporta, desde su análisis de la penetración cultural en los mercados internacionales, al establecimiento de algunos de los patrones industriales y narrativos que signan el trabajo de indagación sobre los vínculos transnacionales entre cinematografías. Al afirmar que ciertas relaciones textuales e industriales entre los filmes de diferentes naciones permitieron trascender las fronteras, llevando esa imagen nacional a otros territorios de América Latina, los autores dan a entender que dicha penetración habría instalado una suerte de identidad latinoamericana con epicentro en México, que se manifiesta, entre diversas cuestiones,

en el paso continuo de personalidades provenientes de Iberoamérica por las pantallas mexicanas.

Las imágenes, y en consecuencia, la cultura por ellas emitida, son compartidas en la región en contraste al modelo referencial establecido tradicionalmente por Hollywood. En ese sentido, Castro Ricalde y McKee Irwin recalcan que la popularidad de las comedias rancheras de ese país se extendió a los demás mercados hispanos no porque en otras latitudes se identificaran de manera específica con el ambiente rural de la zona de Jalisco, sino más bien porque había en esas representaciones rasgos generales que podrían asimilarse a las identidades de América Latina, y eso explicaría el éxito inaudito de películas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936). El cine mexicano conquistaría durante la década del cuarenta los mercados de la región, estableciendo al mismo tiempo, según estos autores, un patrón de identificación cultural latinoamericana.

Por otra parte, los estudios comparados sobre cine en América Latina, en sus relaciones simétricas o asimétricas entre dos o más países (Lusnich, 2012), tienen principalmente un basamento en los trabajos de Paulo Antonio Paranaguá (2000, 2003, 2003b), quien ha aportado una propuesta metodológica que sería adquirida también por otros autores vinculados al estudio de las cinematografías de la región, en sus diferentes modalidades y períodos históricos

comprendidos (Pick, 1993; Elena y Díaz López, 2003; Burton, 1986; Oroz, 1992 y Lusnich, Piedras y Flores, 2014).¹¹

A pesar de la afirmación de Paranaguá acerca de que en el cine latinoamericano «el espacio donde se generan la casi totalidad de los proyectos es puramente nacional» (2003b: 15), aún así el autor considera que ha existido, sin embargo, un intercambio de tipo transnacional en más de una ocasión. Los historiadores del cine se habrían centrado generalmente sobre dos polos: la producción nacional y la política de los autores, sin abordar de manera profunda y continua dos esferas fundamentales como la exhibición y la distribución. Por lo tanto, su propuesta teórico–metodológica sobre la realización de estudios comparados sobre cine en sus diferentes estadios de desarrollo productivo es un punto de partida para este tipo de estudios.

Si consideramos que las imágenes circularon internacionalmente más allá de las propias fronteras nacionales, adscribimos a la idea de Paranaguá de que las historias comparadas del cine ofrecen, entre sus múltiples ventajas, la posibilidad de evitar

caer en «las trampas del nacionalismo» (2003b:18), así como también estudiar al cine en su contexto sociopolítico, y fomentar el abordaje de dimensiones de la práctica cinematográfica subvaloradas históricamente, y de las que la familia Calderón tuvo intensa injerencia tanto en sus actividades de distribución y exhibición como en los intercambios de artistas y ritmos musicales que las narraciones de sus filmes han manifestado. Así, los productos artísticos manufacturados en México y Argentina, que fueron los dos máximos pilares de la industria latinoamericana del período clásico, y sus efectos en cinematografías periféricas dentro de ese mercado, son susceptibles de ser vinculados en nuevos estudios para el establecimiento de cruces culturales en los contenidos narrativos y estéticos de los filmes, y de transacciones de índole industrial e institucional entre ellos.

5. Conclusión

Teniendo en cuenta lo hasta aquí expresado, consideramos que los vínculos transnacionales han sido una constante

11. En lo que respecta a la historiografía sobre los estudios comparados sobre cine, de acuerdo a Ana Laura Lusnich (2012) han existido cuatro modalidades principales que fueron emergiendo a lo largo del tiempo: la historiografía paralela, manifestada en las compilaciones de Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (1981) y Julianne Burton (1986), su combinación con la comparación asimétrica, que destaca una cinematografía por sobre otra, observable en los trabajos de Paulo Antonio Paranagua (1985) y John King (1993), los estudios que introducen problemáticas vinculadas a lo social, lo racial, lo genérico y las identidades, como en el caso de Zuzanna Pick (1993), y por último, la utilización de ejes transversales para la comparación, como es el caso de los libros de Paranaguá (2003b) y Silvia Oroz (1992).

en el mercado cinematográfico latinoamericano desde sus mismos inicios, demostrando un potencial de análisis de los fenómenos cinematográficos en América Latina, entendiéndolos más allá de la tradicional concepción estática de nación para comprender al cine de esa región en su constitución continental. Dicho fenómeno no ha sido exclusivo del cine clásico-industrial argentino y mexicano sino que también ha manifestado un extenso alcance en el cine producido, distribuido y exhibido por los Calderón en diferentes naciones, y que es menester comenzar a indagar en profundidad.

Podemos concluir también que, en medio de los intercambios transnacio-

nales, y como consecuencia, de las hibridaciones culturales generadas en las producciones y transacciones comerciales de los Calderón en diferentes países del mercado regional, los filmes por ellos producidos promueven en sus contenidos narrativos elementos culturales que apuntan a un interés regionalista, que se manifiesta en la introducción de intérpretes extranjeros, en la utilización de una musicalización regional en la banda sonora y en la difusión de temáticas universales, aspectos que hacen a estos filmes diferenciables de los estereotipos de mexicanidad establecidos por las cintas que más han trascendido en las historias del cine nacional.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. (2011). Tararira. En AA. VV., *Imágenes compartidas. Cine argentino-cine español*. Buenos Aires: CCEBA.
- AYALA BLANCO, J. (1963). *La aventura del cine mexicano*. México: UNAM.
- BRIGGS, L.; MCCORNICK, G. y WAY, J.T. (2008). Transnationalism: a category of analysis. *American Quarterly*, 69(3).
- BURTON, J. (1986). *Cinema and social change in Latin America: conversation with filmmakers*. Texas: University of Texas Press.
- CASTRO RICALDE, M. y MCKEE IRWIN, R. (2011). *El cine mexicano «se impone». Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: D Literatura UNAM.
- DE LA VEGA ALFARO, E. y ELENA, A. (eds.) (2009). *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española N° 13.
- DE LOS REYES, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

- DÍAZ LÓPEZ, M. (1999). Las vías de la hispanidad: *Jalisco canta a Sevilla* (1948). En Díaz López, M. y Fernández Colorado, L. (coords.), *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España – AEHC.
- ELENA, A. (2005). Cruce de destinos: Intercambios cinematográficos entre España y América Latina. En Castro de Paz, J.L.; Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (dirs.), *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939–2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial.
- ——— (2011). Difusión y circulación del cine argentino en España. En AA. VV., *Imágenes compartidas. Cine argentino–cine español*. Buenos Aires: CCEBA.
- ELENA, A. y DÍAZ LÓPEZ, M. (1999). *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- ——— (eds.) (2003). *The cinema of Latin America*. London: Wallflower Press.
- HENNEBELLE, G. y GUMUCIO DAGRÓN, A. (comps.) (1981). *Les cinémas de l'Amérique Latine*. Paris: L'herminier.
- HIGBEE, W. y LIM, S.H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational cinemas*, 1(1).
- HUNT, L. y LEUNG, W.F. (2008). Introduction. *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. London/ New York: I.B. Tauris.
- KING, J. (1993). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores.
- LÓPEZ, A. (1998). Hollywood – México: Dolores del Río, una estrella transnacional. *La filmoteca*, 30.
- LÓPEZ-AGUILERA, A.M. (2010). *Cine y migración, espacios de inclusión y exclusión*. Lincoln: University of Nebraska.
- LUSNICH, A.L. (2012). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y Medios*, 24.
- LUSNICH, A.L.; PIEDRAS, P. y FLORES, S. (eds.) (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires: Imago Mundi.

- MOGUILLANSKY, M. (2013). Imaginando el MERCOSUR. Un análisis de las coproducciones cinematográficas de la región. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24(1).
- OROZ, S. (1995). *Melodrama. El cine de las lágrimas en América Latina*. México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- PARANAGUÁ, P.A. (1985). *O cinema na America Latina. Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L & PM Editores.
- ——— (2000). *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*. Paris: L'Harmattan.
- ——— (ed.) (2003a). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- ——— (2003b). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- PEREDO CASTRO, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCYDEL-CISAN.
- PICK, Z. M. (1993). *The New Latin American Cinema. A continental project*. Texas: University of Texas Press.
- SHOHAT, E. y STAM, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- SHAW, D. y DE LA GARZA, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational cinemas*, 1(1).
- Cinematográfica Calderón. Disponible en www.cinematografica-calderon.com