

Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón

Silvana Flores

Universidad de Buenos Aires.

Resumen

En este artículo se enumerarán y analizarán los nexos transnacionales que se han efectuado durante el período clásico-industrial del cine mexicano con España, teniendo en cuenta diferentes mecanismos de intercambio que incluyen, entre varios aspectos, la migración de actores y directores desde Europa hacia América, las transacciones de coproducción, la conformación de parejas transnacionales en la estructura dramática de los filmes y la inclusión de temáticas y elementos culturales vinculados al hispanismo. Considerando que este fenómeno abarca largo tiempo, además de géneros y corrientes estéticas, el estudio será circunscripto a las producciones realizadas por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, empresarios cinematográficos mexicanos que desplegaron una amplia productividad en dichas conexiones y perduraron a lo largo de las décadas. Se apuntará en consecuencia a comprobar que la integra-

Palabras clave:

México, España, cine, transnacionalismo.

ción continental e intercontinental ha existido en el área del cine aun con anterioridad a la modernización de las cinematografías latinoamericanas en los años sesenta.

Abstract

**Transnational Cinematographic Relations
between Mexico and Spain:
the Case of Calderón Productions**

In this article, we will enumerate and analyse the transnational links that have been made during the classical-industrial period of Mexican cinema with Spain. We will take into account the different interchange mechanisms that include, among various aspects, the migration of actors and directors from Europe to America, coproduction transactions, the conformation of transnational couples in the dramatic structure of the films, and the inclusion of topics and cultural elements linked to hispanism. Considering that this phenomenon covers several decades, genres and aesthetic trends, this study will focus on the productions made by the brothers José Luis, Pedro and Guillermo Calderon, Mexican cinema entrepreneurs who deployed a large productivity in such connections, enduring through decades. Therefore, we will aim to prove that the continental and intercontinental integration has existed in the area of cinema even before the modernization of Latin American cinema in the sixties.

Keywords:

Mexico, Spain, cinema,
transnationalism.

En el panorama cinematográfico que signó al comienzo del sonoro y el cine clásico que se desplegaría en las siguientes dos décadas, ha existido una serie de transformaciones industriales que conllevó a un traspaso de fronteras en diferentes aspectos de la producción de

filmes. Dichas experiencias involucraron a los agentes de la industria en sus diversas áreas generando a su vez efectos en la confección de las narraciones, en la experimentación con el lenguaje audiovisual y en la forma de recepcionar el arte cinematográfico. En medio de las

transformaciones que se fueron sucediendo, un fenómeno notorio ha sido el de las vinculaciones transnacionales entre países pertenecientes a una misma región continental, e incluso entre aquellos distanciados por el Océano Atlántico. Esos nexos permitieron solidificar la producción y difusión de los filmes así como incorporar la idiosincrasia y las innovaciones estéticas de unas naciones sobre otras.

En este artículo se enumerarán y analizarán los nexos transnacionales que se han efectuado durante el período clásico-industrial del cine mexicano con España, teniendo en cuenta diferentes mecanismos de intercambio que incluyen, entre varios aspectos, la migración de actores y directores desde Europa hacia América, las transacciones de coproducción, la conformación de parejas transnacionales en la estructura dramática de los filmes y la inclusión de temáticas y elementos culturales vinculados al hispanismo. Considerando que este fenómeno abarca largo tiempo, además de géneros y corrientes estéticas, el estudio será circunscripto a las producciones realizadas por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, empresarios cinematográficos mexicanos que desplegaron una amplia productividad en dichas conexiones transnacionales y perduraron lo largo de las décadas. Se apuntará en consecuencia a comprobar que la integración continental e intercontinental ha existido

en el área del cine aun con anterioridad a la modernización de las cinematografías latinoamericanas en los años sesenta.

Refugiados en México: la itinerancia de los artistas

Una vez que la industria del cine se consolida en Hispanoamérica, particularmente con la llegada del sonoro y la expansión de los mercados cinematográficos, creando cada nación su propio sistema de estudios y estrellas y una narratividad asociada a géneros específicos como el melodrama y el musical y sus variaciones regionales, una idea que permitió avanzar en este sentido fue la vinculación entre dichas industrias. De ese modo, los cines de América Latina emprendieron un camino de competitividad que requirió acaparar los elementos que capturaran la visibilidad de los públicos. La contratación de artistas afamados de otras latitudes y la importación de ritmos musicales que estuvieran adquiriendo popularidad fue una de las formas en que estas industrias avanzaron en pos de ello.

La búsqueda de reconocimiento internacional, copiando especialmente el modelo hollywoodense pero otorgándole rasgos autóctonos para lograr una identificación de los públicos, marcó el punto de inicio de la consolidación de ese sistema de producción y de la proliferación de géneros populares, algo que en el cine mexicano se unificó con las películas de rumberas. A través de las mismas, actri-

ces y bailarinas mayormente cubanas¹ empezaron a protagonizar melodramas en los cuales circularon por el espacio del cabaret, ámbito de características eminentemente transnacionales, debido a la circulación en él de artistas de diferentes procedencias y de la inclusión de ritmos tropicales en sus escenarios, haciendo de la música un factor de asimilación cultural.

Dentro de este cúmulo de vinculaciones, el cine español y sus participantes también formaron parte de la cinematografía latinoamericana y cruzaron el Atlántico para establecer todo tipo de intercambios, especialmente con México y Argentina, guiados tanto por intereses artísticos como por necesidades provocadas por el exilio político.² En los nexos por migración establecidos con México³ se destaca el arribo a tierra americana de los directores Antonio Moreno, Juan Orol, Raphael J. Sevilla, Jaime Salvador, José Díaz Morales, Miguel Morayta, Antonio Momplet, Luis Buñuel y Carlos Velo, entre muchos otros. También ha

habido, en mayor número, una gran cantidad de actores españoles que hicieron carrera en México, como Jorge Mistral, José Cibrián, Conchita Martínez, Emilia Guiú, Amparo Villegas, Rubén Rojo, Armando Calvo, José María Linares Rivas, Guillermina Grin, Anita Blanch y Sara Montiel.

México no solamente ofreció refugio a muchos españoles, sino que también se había erigido como una potencia cinematográfica, especialmente en los años cuarenta, que servía de plataforma ideal para que los artistas continuaran allí sus carreras con una visibilidad amplia más allá de las propias fronteras. La Segunda Guerra Mundial, además, influyó en las políticas cinematográficas y fomentó el éxito de una industria sobre otras con base en la adhesión ideológica a la potencia del cine que constituía Estados Unidos. De ese modo, México se vio favorecido con una mayor preeminencia en el mercado latinoamericano, con alcance a su vez en España. Teniendo en cuenta

1 Entre ellas, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar y Ninón Sevilla (artista exclusiva de las producciones de los Calderón), fueron las cubanas más arraigadas al subgénero. Entre las mexicanas, la actriz más popular en este sentido fue Meche Barba.

2 La mayor oleada de inmigración a América Latina se dio como consecuencia de la Guerra Civil Española (1936-1939).

3 Es importante destacar también la relación de México durante la década del treinta con la entonces Unión Soviética, tanto desde el punto de vista político (recordemos la presencia de León Trotsky, asesinado en dicho país) como desde lo cultural (con la llegada de Serguéi M. Eisenstein para filmar ¡Qué viva México!, 1931). También fueron a México intelectuales provenientes de otras naciones, como Estados Unidos e Inglaterra, producto del «renacimiento cultural ocurrido durante los años veinte y principios de los treinta, es decir, en la era posrevolucionaria» (De la Vega Alfaro, 1997:23).

que en el continente europeo el cine de habla hispana tenía pocas posibilidades de distribución (a no ser por los dificultosos subtítulos o doblajes que no eran corrientes en el período aquí estudiado), ingresar a América Latina (a pesar de la hegemonía del cine hollywoodense sobre el continente) ofrecía posibilidades más óptimas para los artistas españoles. El acento castizo, entonces, empezó a poblar las pantallas mexicanas, vinculando regiones diferenciadas a partir de aspectos en común: el idioma y la afinidad cultural (entre lo que se destaca al mundo del toreo, que se hace ver en muchas producciones llevadas a cabo en México).

Las vinculaciones entre ambas naciones en el área del cine durante el período clásico-industrial no se circunscriben a la visita o estadía definitiva de los españoles en México, sino que también incluye intercambios a la inversa, como ocurrió con el trabajo de María Félix en el país europeo entre 1948 y 1951.⁴ También se destaca la producción de películas en España por parte de las firmas de los productores Calderón, como es el caso

de *El capitán de Loyola* (1949), que llevó al realizador español José Díaz Morales a volver a filmar en su tierra luego de su exilio, aunque dicho retorno temporal implicó una asimilación a las políticas franquistas en los contenidos de la película, una biografía de San Ignacio de Loyola.⁵ Asimismo, mexicanos y españoles se reunirían en Hollywood para la realización del cine hispano, como ocurrió con la célebre versión latina de *Drácula* (George Melford, 1931), protagonizada por el español Carlos Villarías como el conde del título y la mexicana Lupita Tovar. Estas producciones unirían finalmente a la actriz con el director de origen español Antonio Moreno para la realización del primer largometraje con sonido óptico hecho en México, *Santa* (1932), distribuido a su vez por los Calderón a través de su empresa transnacional Azteca Films. Por último, la participación en festivales cinematográficos europeos de películas como *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) también llevaría a consolidar una fuerte imagen de la mexicanidad en España⁶ y abriría puertas

4 La internacionalización de la actriz, que ya se había hecho célebre con los filmes mexicanos dirigidos por Emilio Fernández, tomó forma en España con una serie de películas realizadas por Rafael Gil: *Mare nostrum* (1948), *Una mujer cualquiera* (1950) y *La noche del sábado* (1950). Desde ese momento, se transformó en estrella transnacional y trabajó en Italia, Francia y Argentina, entre otros lugares.

5 De hecho, su guionista, el escritor José María Pemán, fue un conocido adherente al gobierno de Francisco Franco.

6 Los filmes dirigidos por Emilio Fernández fueron especialmente reconocidos en España, instalándose como un referente de la mexicanidad aun cuando sus películas incluyeran configuraciones estereotipadas de personajes asociados a lo nacional, especialmente el indio.

a los productores mexicanos a dicho país, entre ellos los Calderón, en medio de una cinematografía española diezmada por el éxodo de sus artistas y las circunstancias políticas restrictivas.

En las Producciones Calderón, este tipo de intercambios se dio mayormente por la residencia de directores y actores españoles en México. El realizador José Díaz Morales fue quien más colaboró en las películas de esta firma, habiendo ingresado a México a fines de 1936. Su primera incursión, como guionista, se dio en la película *Canto a mi tierra* (José Bohr, 1938), y desde allí participó en decenas de filmes como director: *Los amores de un torero* (1945), *Pervertida* (1946), *Señora tentación* (1948) y *Pobre corazón* (1950) son algunos de los títulos que dirigió bajo el financiamiento de los Calderón. Miguel Morayta también tuvo relación con estos productores, dirigiendo películas como *Socios para la aventura* (1958), una coproducción entre México y Argentina. Este realizador tiene la particularidad de haber sido pariente de Francisco Franco y de no haber tenido ningún tipo de preparación como cineasta, actividad que emprendió recién a partir de su estancia en México.

Entre los actores, Jorge Mistral participó como protagonista de varias películas en su pasaje por el país, lugar en el que

se instalaría para incursionar luego en el cine argentino, marcando el carácter transnacional de su carrera. El actor Rubén Rojo sería también galán en muchos filmes producidos por los Calderón, y junto a sus hermanos Gustavo Rojo y Pituka de Foronda transitarían por varios países como familia itinerante. Emilia Guiú haría lo suyo en el melodrama *Nosotros* (Fernando A. Rivero, 1945) y en el cine de rumberas, con el filme *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), manteniendo a su vez un romance fugaz con el productor José Luis Calderón. José María Linares Rivas y Anita Blanch, entre otros, formaron parte del elenco de algunas de estas películas como actores de reparto (*Pecadora* y *Aventura en Río*—Alberto Gout, 1953—, respectivamente). Finalmente, Guillermina Grin no solamente participaría como actriz⁷ sino que también se convertiría en la esposa de Guillermo Calderón y debido a ello culminaría su carrera cinematográfica.

Podemos concluir que el desfile de nacionalidades que experimentó el cine mexicano en su período de eclosión industrial, y la mezcla de acentos, entre los que destaca el español, asentó, como establece Castro Ricalde (2010), un debate acerca de «lo mexicano», que ponía en jaque el esfuerzo por afianzar el

7 También conocida como Guillermina Green, luego de hacer carrera en su país natal participó en las siguientes películas mexicanas producidas por la familia Calderón: *Pobre corazón* (1950) y dos realizaciones de Fernando A. Rivero, *Burlada* (1951) y *Mujeres en mi vida* (1951).

nacionalismo, pero que a su vez fomentó la expansión de esa mexicanidad a otras latitudes, convirtiéndose en una especie de meca cinematográfica para las personalidades provenientes de Hispanoamérica. Considerando que el cine español durante la Guerra Civil había declinado en base a las dificultades traídas por ese acontecimiento y el amplio éxodo de sus artistas, dejó de ser competitivo con las dos grandes potencias latinas de la época, México y Argentina, hacia donde dichas personalidades habían migrado.

Colaboraciones financieras y artísticas

Entre otras de las variadas formas de conexión transnacional, México y España emplearon a menudo la coproducción. El país ibérico ha sido ampliamente fecundo en este tipo de transacciones industriales y culturales con otras naciones cinematográficamente centrales en América Latina como Argentina, estableciendo financiamientos más accesibles para la producción de filmes en base a dichas asociaciones intercontinentales. En su vinculación

mexicana en el período aquí trabajado, podemos reconocer títulos como *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), que se lució por su oportunista combinación entre la comedia ranchera y la españolada, coronada por el arribo del popular Jorge Negrete al país europeo.⁸ Este tipo de práctica comercial y artística facilitaría también la divulgación de los filmes en los mercados de habla hispana, los que fueron una opción tentadora desde la celebración del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía realizado en la ciudad de Madrid en 1931, aunque la coproducción fue auspiciada como estrategia oficial a partir del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, efectuado en la misma ciudad en 1948.⁹

Como establece Alberto Elena (2005), el evento de 1931 fue de vital importancia para la conexión entre España y los países de América Latina, en una intencionalidad (que resultó fallida) de unificación panhispánica liderada por el país europeo, con el fin de combatir la hegemonía hollywoodense y difundir los productos cinematográficos hablados

⁸ En una muestra de la productividad de estas estrategias transnacionales, que incluyen la coproducción y la inclusión de parejas transnacionales, vale el comentario de la crítica española del momento: «Por primera vez se ha realizado en España una película en la que han intervenido, en estrecha hermandad, elementos hispanos y mejicanos capitaneados por el magnífico Jorge Negrete y nuestra guapísima, y gran artista, Carmen Sevilla (...) se ha creado así una joya hispanomexicana en el cine (...) orgullo muy justo del cine castellano con arrebatadoras canciones mejicanas y alegres melodías andaluzas» (en Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011:172).

⁹ Dicho certamen, que permitió dar a conocer las películas producidas en España, México, Argentina y Cuba, principalmente, se dio en el contexto del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano.



De izquierda a derecha: afiches de *El capitán de Loyola* (1949), *Paz* (1949) y *Pobre corazón* (1950), dirigidas por José Díaz Morales.

en español. El motor que llevó a esta conexión hispanoamericana partía de la necesidad de ofrecer una alternativa a las políticas culturales de Estados Unidos, que habría «utilizado el celuloide para conquistar a la humanidad, conquistado los mercados internacionales, y especialmente los países de “cultura española” se habían dejado penetrar sin resistencia» (García Carrión, 2011:20).

Esa defensa del hispanoamericanismo, de la unidad intercontinental en materia cinematográfica en los países de habla hispana, no escondió sin embargo unas intenciones de presidir esos mercados por parte de España. Las circunstancias histórico-políticas que vendrían pocos años después no permitieron cumplir estos ideales, obligando a muchos españoles a migrar a ese continente al que pretendió liderar. Esto coincidió

precisamente con el auge del cine mexicano en lo que Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) consideran un fenómeno de imposición y penetración cultural de dicha cinematografía en los mercados internacionales. Así, con la preeminencia del cine mexicano en el período de la segunda posguerra, el cine español, si bien no logró alcanzar sus aspiraciones de convertirse en cabeza panhispanica, pudo tener presencia de sus artistas en el continente americano.

Los títulos que llevaron a las producciones de los Calderón a unificar fuerzas para la confección y lanzamiento de las películas de manera intercontinental no fueron muchos, y más bien consistieron en el traslado de estos empresarios del cine mexicano a España, como sucede en los casos de la ya mencionada *El capitán de Loyola* y del filme *Paz* (1949), también

de José Díaz Morales, aprovechando las posibilidades de inversión a productores extranjeros ofrecidas por la industria española. Más allá de las transacciones comerciales, la coproducción¹⁰ y la colaboración artística en términos generales entre espacios geopolíticos diversos confronta al ámbito cinematográfico con la problemática de los límites de lo nacional, compartiendo a través del nexo entre uno o varios países, la procedencia del filme aludido. Así lo establece Deborah Shaw (2013), al considerar que la presencia de actores, directores o personal técnico de diferentes nacionalidades, la utilización de locaciones variadas y los medios coparticipativos de financiamiento desdibujan fronteras dejando atrás la validez del concepto de nación como término concluyente y cerrado. Esto produjo, según la autora, que una perspectiva transnacional para el análisis de estos fenómenos cinematográficos pudiera ser mucho más efectiva, más aún si tenemos en cuenta la expansión que implican en sí mismas las transacciones de producción, distribución y exhibición.

Intercambios de estrellas: las parejas transnacionales

En tercer lugar, las producciones mexicanas que han tenido nexos españoles

también hicieron uso de estrategias narrativas asociadas a los usos comerciales de promoción, como la introducción en los filmes de parejas transnacionales; es decir, la inclusión de actores que interpretan roles principales (especialmente vinculados al romance) y que pertenecen a países distintos. Las celebridades del cine nacional trasladan su texto-estrella a otras latitudes, y en su conexión con el de su contrapartida extranjera se produce un entrelazamiento de ambos prototipos estelares. Así ocurre con los casos de Jorge Negrete y Carmen Sevilla en la ya nombrada película hispanomexicana *Jalisco canta en Sevilla*, como en los filmes mexicanos protagonizados por actores de ambos países. En el cine producido por los hermanos Calderón, encontramos un ejemplo de parejas transnacionales en la película *Los amores de un torero* (1945), dirigida por José Díaz Morales. En ella, un torero español (el célebre Joaquín Rodríguez, alias «Cagancho») se enamora de una mexicana, rompiendo relaciones así con su amante, interpretada por la bailaora de flamenco Carmen Amaya. La transnacionalidad en el vínculo amoroso de los actores principales se completa con la de los personajes secundarios, amigos de ellos, que también se unen como pareja cómica en un romance transna-

¹⁰ De acuerdo con Alberto Elena (2005), el 70 % de las coproducciones de España con América Latina se dio con relación a Argentina y México, y remarca que las asociaciones con México doblaron en número a las hechas con la cinematografía argentina.

cional. Las locaciones mexicanas unidas a la música española¹¹ que atraviesa diferentes momentos de la trama hacen una simbiosis en el filme concordante con la unión de estas parejas transfronterizas, que culminan fusionándose a pesar de la incompreensión del primer encuentro, resumida en un accidente automovilístico como símbolo del choque cultural. Las películas de rumberas incorporan a menudo la dupla hispanomexicana (Emilia Guiú y Ramón Armengod, en *Pecadora*; Jorge Mistral y Lilia Prado, en *Pobre corazón*), aunque en este tipo de filmes las diferencias de acentos son neutralizadas, sin hacer distinción de ellos en el conflicto dramático allí desarrollado.

El fenómeno de las parejas transnacionales ha sido recurrente en todo el continente latinoamericano, intercambiando estrellas de dichos países, asimismo como desde una perspectiva intercontinental, entre España y América Latina. Ha sido ampliamente utilizado en especial para fines de comercialización en los casos en los que la pareja transnacional estaba compuesta por estrellas reconocidas de ambos países, y produciendo, en esta suerte de imbricación, un efecto de hibridación que permite establecer identidades compartidas sobre la base de dicha asimilación, aspecto que será

explotado para la difusión en el mercado hispanoamericano.

Tejer redes: espacios y personajes en interconexión

Finalmente, existen películas en este período en las cuales la vinculación con la hispanidad se remite a los contenidos de las narraciones, o la inclusión de determinados personajes (especialmente toreros, bailarinas y cantantes de coplas) que aluden a dicha nacionalidad, creando un imaginario en común, práctica usual desde la aparición del personaje del Jarameño, el torero pretendiente de la protagonista de *Santa*. Películas como *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938) y *La locura de don Juan* (Gilberto Martínez Solares, 1939), entre otras, abordaron tópicos vinculados a la historia de España o a piezas tradicionales de dicha nación llevadas al cine, respectivamente. Otros filmes trasladaron la trama a localizaciones españolas, como *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942) y *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945). Teniendo en cuenta lo que establecen Castro Ricalde y McKee Irwin, «desde los títulos se advierte cómo Andalucía pasa a simbolizar España, en una estrategia similar a la empleada para que Jalisco funcionara como sinécdoque de todo México» (2011:158), marcamos

11 En los diferentes números musicales del filme, además de las tonadas españolas, se interpretan canciones cuyo contenido está vinculado a la reivindicación de lo nacional, como en el caso de «Yo también soy mexicana».

de ese modo la apropiación simbólica de estos espacios como consecuencia de las redes allí tejidas.

En el cine de los Calderón, estas situaciones también se repiten asiduamente. Por ejemplo, en *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950), el torero Antonio queda deslumbrado por la rumbera interpretada por Ninón Sevilla, para luego abandonarla interponiendo su responsabilidad matrimonial y su paternidad. En 1953, por otra parte, el productor Jorge García Besné, yerno de los Calderón, lanzaría la película *El corazón y la espada* (Carlos Véjar, hijo, y Edward Dein), de género de aventuras, ambientada en la Granada del siglo xv y con personajes vinculados a España. La inclusión de esta hibridación en los contenidos de los filmes en cuanto a sus espacios y personajes no da cuenta de una idea de establecimiento de un cine mundial, sino que más bien afirma la existencia de una multiplicidad cultural tanto en lo que respecta a la vinculación entre naciones como dentro de una nación misma, remarcando así la complejidad de dicho fenómeno.

Tal como remite Ana López-Aguilera citando a Stuart Hall, «la idea de lugar actúa como una marca de pertenencia a una cultura: establece límites simbólicos que determinan quien pertenece a esa cultura y quien no. Así, la idea de lugar está asociada a la identidad individual y a la identidad cultural de un grupo» (2010:11). En consecuencia, la aparición

de espacios y personajes hispánicos en un contexto mexicano, o viceversa, permite pensar en la construcción de los mismos en su acepción más abierta, es decir, considerándolos no-lugares, o en definitiva, podríamos decir translugares. De ese modo, la autora establece que esos espacios pueden considerarse como móviles, en oposición a la concepción tradicional que los aborda desde una idea de estatismo y pertenencia conclusiva. El cruce de fronteras en estos filmes da cuenta entonces de un desplazamiento que lleva definitivamente a compartir perspectivas identitarias y culturales, y en ese cruce producir un intercambio. En el caso de las colaboraciones entre España y México, esto se vio favorecido por una afinidad cultural producto de la herencia hispánica del país americano.

Conclusión

Como pudimos ver, estas cuatro estrategias de conexión transnacional entre México y España marcan dos aspectos de dicho fenómeno que se manifiestan en dos grandes áreas de la cinematografía: lo que las investigadoras Deborah Shaw y Armida de la Garza (2010) llaman la dimensión industrial y textual de la transnacionalidad. El entramado comercial-productivo, que transacciona la presencia de agentes provenientes de diferentes espacios geofísicos, produce así una influencia en los contenidos de los filmes, promoviendo géneros,

iconografías, motivos culturales, y en ocasiones visiones estereotipadas sobre el otro que es incorporado al cine nacional. Ese fenómeno no estuvo desligado del cosmopolitismo creciente en las grandes metrópolis como es el caso de la ciudad de México durante la década del treinta, que acompañó el desarrollo de la industria cinematográfica. La afluencia de ciudadanos españoles en sus diferentes motivaciones para atravesar el cine mexicano fue consecuencia también de estas circunstancias socioculturales.

Esta simbiosis ha sido de alta productividad en México durante el período clásico-industrial y ha demostrado que la conexión regional e intercontinental existe en el área desde épocas muy tempranas. Tal como demuestra Ana López (2000), los intercambios latinoamericanistas propios del cine moderno en los años sesenta y setenta, particularmente con el fenóme-

no del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, tiene sus precedentes en el período clásico a través de una red panhispanica que tuvo una frecuencia digna de atención. Según la autora, las colaboraciones transnacionales en esta etapa no son solamente «un rompecabezas histórico fascinante sino uno que cuestiona la viabilidad de lo ‘nacional’ como señal de las historias del cine latinoamericano clásicas subrayando la hibridación inherente a todo cine nacional» (2000:35).¹² Lo foráneo demostró siempre ser un factor de influencia entonces en la conformación identitaria, apuntando a que los filmes tengan una tendencia a la bilateralidad a la hora de ser producidos, distribuidos y exhibidos, incorporando la voz y forma del otro. Las fronteras se disipan, se desdibujan, para entrelazarse en pos de una nueva configuración, abriendo camino a nuevas indagaciones.

Referencias bibliográficas

- CASTRO RICALDE, M. (2010). Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográfica entre México y Cuba. *Brújula*, 8.
- CASTRO RICALDE, M. y McKEE IRWIN, R. (2011). *El cine mexicano «se impone». Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México DF: D Literatura UNAM.
- DE LA VEGA ALFARO, E. (1997). *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía.

12 Traducción de la autora del original en inglés.

- DE ESPAÑA, R. (2002). El exilio cinematográfico español en México. En Yankelevich, P. (Coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX* (pp. 229–243). México DF: Plaza y Valdés Editores.
- ELENA, A. (2005). *Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. E–excellence.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2011). Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. En Barrio Alonso, Á; De Hoyos Puentes, J. y Saavedra Arias, R. (Coords.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- GARCÍA RIERA, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897–1997*. México: Ediciones Mapa SA de CV.
- LÓPEZ, A. (2000). Crossing nations and genres. In Noriega, C. (Ed.), *Visible nations: Latin American Cinema and Video* (pp. 33–50). London: Minnesota University Press.
- LÓPEZ–AGUILERA, A.M. (2010). Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión. *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. Nebraska: University of Nebraska.
- SHAW, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing «Transnational Cinema». In Dennison, S. (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film* (pp. 3–65). Woodbridge: Tamesis.
- SHAW, D. y DE LA GARZA, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational cinemas*, 1(1), 3–6.