

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Melodías de América: Variaciones de lo transnacional en las producciones Calderón

Silvana Flores¹

ANO 9. N. 2 – REBECA 18 | JULHO - DEZEMBRO 2020

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014) y de *Diez miradas sobre el cine y audiovisual. Volumen aniversario de la revista Imagofagia* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2018), además de varios artículos sobre cine latinoamericano. Co-directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI. Es co-directora de la revista *Imagofagia* y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).
Email: silvana.n.flores@hotmail.com



Resumen

En este artículo analizaremos un corpus de *films* mexicanos en donde la música ocupa un rol destacado, que está compuesto por los siguientes títulos: *Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) y *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). Los tres surgieron bajo el trabajo de una familia de productores, los hermanos Calderón y su cuñado Jorge García Besné, que han manifestado a lo largo de sus carreras un abordaje del arte cinematográfico en torno a características de transnacionalidad, tanto desde el aspecto industrial como en lo narrativo. Estas películas mantienen un entramado que nos permite identificar algunas distinciones del cine musical latinoamericano que alentaron en el cine mexicano, así como en el de la región en general, cierta independencia industrial y narrativa frente a espacios hegemónicos como el de Hollywood. Dicho entramado está basado en tres características que anclan a los films en la transnacionalidad que queremos destacar. La primera de ellas aludirá a la planificación de la producción en torno a un intercambio de personalidades artísticas de diferentes naciones, otorgando a las películas una identidad regional compartida. En segundo lugar, notaremos que las narraciones se configuran en un interés por manifestar el cruce de fronteras, viéndose aquello reflejado en ocasiones en la práctica de la coproducción o de la filmación en locaciones foráneas. Finalmente, destacaremos que las melodías de diversos orígenes que forman parte de estas películas se constituyen en un anclaje para su difusión en el exterior.

Palabras clave: música; transnacionalidad; fronteras; cine.

Resumo

Neste artigo analisaremos um corpus de filmes mexicanos onde a música desempenha um papel de destaque, composto pelos seguintes títulos: *Música, mulheres e amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) e *Socios para a aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). Os três surgiram a partir do trabalho de uma família de produtores, os irmãos Calderón e o seu cunhado Jorge García Besné, que têm manifestado ao longo das suas carreiras uma abordagem da arte cinematográfica em torno das características da transnacionalidade no aspecto industrial e narrativo. Esses filmes mantêm um quadro que nos permite identificar algumas distinções do cinema musical latino-americano que incentivaram no cinema mexicano, bem como na região em geral, uma certa independência industrial e narrativa de espaços hegemônicos como Hollywood. Este enquadramento assenta em três características que ancoram os filmes na transnacionalidade que queremos destacar. A primeira delas se referirá ao planejamento da produção em torno do intercâmbio de personalidades artísticas de diferentes nações, dando aos filmes uma identidade regional compartilhada. Em segundo lugar, perceberemos que as narrativas se configuram no interesse de manifestar o cruzamento de fronteiras, visto o que às vezes se reflete na prática de coprodução ou filmagem em locações estrangeiras. Por fim, destacaremos que as melodias de várias origens que fazem parte desses filmes constituem uma âncora para sua difusão no exterior.

Palavras-chave: música; transnacionalidade; fronteras; cinema.

**Abstract**

In this article, I analyze a corpus of Mexican films where music takes a prominent role, composed by the following titles: *Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952), *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) and *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958). All of them emerged from the work of a producer's family, the Calderon brothers and their brother-in-law, Jorge García Besné. They manifested throughout their careers an approach to cinematographic art related to characteristics of transnationality, both from industrial and narrative aspects. These films maintain a framework that allows us to identify some distinctions of Latin American musical cinema, which encouraged in the Mexican cinema, and in the region in general, a certain industrial and narrative independence against hegemonic spaces, such as Hollywood. That framework is based in three characteristics that anchor them in the transnationality I want to discuss. The first characteristic alludes to the planification of production around an exchange of artistic personalities of different nations, giving a shared regional identity to the films. Second, I notice that the narratives are configured in an interest of manifesting the crossing of borders, reflected in the practice of coproduction or in the use of foreign locations. Finally, I highlight that the melodies of various origins that take part of these films are an anchor for their diffusion outside.

Keywords: music; transnationality; borders; cinema.



Entre las opciones genéricas que el cine del período clásico-industrial nos han ofrecido, ha sido el musical una de las más productivas para el establecimiento de nexos transnacionales, permitiendo traspasar fronteras por medio de la contratación de estrellas internacionales, a través de la inclusión de locaciones en el exterior y principalmente por la utilización de melodías provenientes de territorios foráneos, que se entremezclan estratégicamente con el fin de presentar una trama asociada generalmente a motivos romántico-sentimentales, muchas veces con rasgos cómicos, y que pueden incluir travesías por el mundo y el uso de escenarios aludiendo al ámbito artístico. Según Julio Valdés, lo transnacional alude a “las fuerzas globales que conectan a personas o instituciones a través del planeta” (2014: 164). Si partimos del principio de que el propio nacimiento del cine tiene poco que ver con una tendencia meramente nacional -ya que los desarrollos iniciales se fueron dando en colaboración con los más experimentados técnicos europeos- y que el propio concepto de nación se desdibuja cuando buscamos analizar las prácticas cinematográficas a lo largo de las décadas -con sus continuas interacciones con el exterior y sus intercambios de artistas, estilos y narraciones-, entonces no nos resulta extraña la necesidad de analizar el fenómeno del musical en América Latina desde este abordaje transnacional, ya que nos vemos imposibilitados de expandir nuevas perspectivas enfocándonos en un término cerrado como “nación”. En ese sentido, dicha idea resulta poco eficiente para describir los desarrollos cinematográficos de la región cuando consideramos que cada país que la conforma está insertado en procesos socioculturales propios de un mundo en continua globalización, y que ello deriva inevitablemente en colaboraciones de agentes del cine provenientes de diferentes territorios asociados. A pesar de que el fenómeno de lo transnacional es de larga data en el cine, como perspectiva metodológica tiene una existencia relativamente temprana, partiendo principalmente desde finales de la década del noventa con trabajos como los de Andrew Horton (1998), Mette Hjort (2009), Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) y Deborah Shaw y Armada de la Garza (2010), entre la bibliografía angloparlante, mientras que en Hispanoamérica este abordaje alcanzó fuerza con los trabajos de Ana María López (1998), Alberto Elena (2005, 2011), Laura Serna (2009), Maricruz Castro Ricalde (2010), Yolanda Minerva Campos (2012) y Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017), aportando así nuevas formas de estudiar los procesos industriales y narrativos que los cines fueron desarrollando en su devenir. Estos estudios desplazaron una noción hermética de lo nacional, que ya venía siendo suplantada en los años ochenta con los estudios comparados, e indagaron en torno a la idea de cruce, núcleo de esta teoría, que abre a los textos fílmicos a una multiplicidad de abordajes.



Teniendo en cuenta gran parte de las publicaciones arriba mencionadas, el cine mexicano ha sido uno de los principales propulsores en esta tendencia a la construcción transnacional del cine, estableciendo vínculos con países aledaños como Cuba, u otros más distantes como Brasil, Argentina e inclusive España. Esto ha sido muy notorio particularmente en el género musical, del cual México ha desarrollado diferentes vertientes. Una de las más populares ha sido la de las películas de rancheras, con las cuales descolló en el mercado hispanoamericano (entre las que destacaron títulos como *Allá en el Rancho Grande* -Fernando de Fuentes, 1936- o *¡Así es mi tierra!* -Arcady Boytler, 1937). Pero también incluiría desfiles musicales (más a la orden de las influencias estadounidenses en torno al mentado panamericanismo,² con títulos como *La liga de las canciones* -Chano Urueta, 1941) y melodramas de rumberas con antecedentes en la tradición del drama prostibulario iniciado por *Santa* (Luis Peredo, 1918). Estos últimos tuvieron la particularidad de incluir dentro de una trama de tintes trágicos a ritmos alegres provenientes de países tropicales, con intervención de bailarinas cubanas como Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Amalia Aguilar o María Antonieta Pons.³

Los rasgos observados en el cine mexicano también son compartidos en diferente medida por otras naciones de envergadura cinematográfica en la región, como Argentina (que también tuvo una tradición melodramática con los *films* protagonizados por Libertad Lamarque, que inauguraron una vertiente tanguera),⁴ o como Brasil (con sus célebres musicales carnavalescos y *chanchadas*).⁵ A pesar de mantener a lo largo del tiempo un buen número de producciones, y de sus conexiones con otros mercados

² Con esto nos referimos a una tendencia observada en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial en la que agencias estadounidenses como la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) alentaron el crecimiento del cine mexicano a través de medidas financieras como la inversión en la construcción de estudios cinematográficos o la provisión de película virgen, y de ese modo utilizar a México como promotor ideológico en América Latina. Este asunto está bien explicitado por Peredo Castro (2004), quien estima que los gobiernos de México y Estados Unidos entraron en acuerdos para fortalecer la industria de cine mexicana en su alcance doméstico y en el exterior, con determinados condicionamientos de políticas internas y de adherencias diplomáticas en el contexto bélico que estaba en marcha por aquel entonces.

³ Gran parte de las películas de rumberas tuvieron entre su elenco a bailarinas procedentes de Cuba, aunque no ha sido un rol exclusivo de ellas, como lo demuestra el gran éxito perpetrado por la rumbera mexicana Meche Barba, en films como *Humo en los ojos* (1946) o *Cortesana* (1948), ambos dirigidos por Alberto Gout.

⁴ Destaca al respecto la trilogía filmada por José Agustín Ferreyra *Ayúdame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) y *La ley que olvidaron* (1938).

⁵ Los musicales carnavalescos se iniciaron en los albores del cine sonoro, con *films* como el documental *A voz do carnaval* (1933), continuado por títulos como *Alô Alô Brasil* (Wallace Downey, 1935) y *Alô Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga y Wallace Doyney, 1936). Fueron una expresión del encuentro entre el cine y la industria de la radio, aprovechando la visibilidad que el primer medio ofrecía a las estrellas musicales de la época. Las *chanchadas* aparecieron con mayor asiduidad en la década siguiente, convirtiéndose en un género de gran concentración de públicos, caracterizado por la inclusión de tramas de enredos, con parodias al cine hollywoodense, e insertos musicales en los que se explotaban los ritmos populares del momento.



cinematográficos en los que pudieron difundir y comercializar los *films*, ni Argentina ni Brasil llegaron a manifestar tantos rasgos asociados a la transnacionalidad como los que observamos en el cine mexicano, probablemente porque dicha cinematografía recibió un gran caudal de migrantes que se instalaron allí participando de la industria y por su cercanía con Estados Unidos, país con el que se mantendría un continuo flujo, tanto de artistas que fueron allí a probar carrera como de transacciones de distribución y exhibición de films para el público hispano. No obstante la supremacía de México en este aspecto, es de considerar que gran parte del mercado cinematográfico latinoamericano, sumando también las conexiones con España, dan cuenta de una hibridación que obliga a los estudiosos a abordar estos fenómenos desde su aspecto transnacional.

Conforme a las reflexiones de Maia y Ravazzano, el fenómeno de la inserción de la música en las películas provenientes de América Latina implica tener en cuenta no solamente el lugar de las canciones o bailes como elementos distintivos de la nacionalidad, sino que al mismo tiempo existe una “adherencia y confrontación con los musicales exportados masivamente por Estados Unidos” (2015: 216).⁶ Entendemos por lo tanto que los cines musicales latinoamericanos⁷ pueden unificarse en torno a un entramado que los diferencia de lo sucedido en países de gran trayectoria cinematográfica y mayor alcance industrial como Estados Unidos, que ha sido un referente continuamente imitado, planteado en ocasiones como modelo para la construcción de narraciones y para la configuración espectacular del cine de la región. En ese sentido, y teniendo en cuenta que existen aspectos localizados en cada país y que las influencias también provienen de los teatros de revista locales, podemos identificar en los musicales de América Latina unas características que les permiten desprenderse de aquella dependencia cultural e industrial de Hollywood, basadas en tres aspectos que analizaremos a lo largo de este artículo. En primer lugar, desde el punto de vista de la producción, los *films* suelen planificarse en torno a un intercambio de personalidades (actores, directores, cantantes, bailarines o músicos) provenientes de diferentes países, lo que demuestra el gran flujo migratorio entre las naciones de la región (causado por motivos tan diversos como contratos temporales o radicaciones por mejoras laborales, o incluso exilios), contacto que se observa mayormente entre países

⁶ Estos autores nos ofrecen además un dato de interés en cuanto a la cantidad de producciones musicales que se filmaron en América Latina en el período que va desde 1930 a 1960, conforme a lo relevado en la base de datos IMDb: mientras México realizó 232 musicales, Argentina hizo lo suyo en 131 ocasiones, siendo Brasil el país con menos producción de musicales dentro de las cinematografías hegemónicas de la región, contando con 96 films. Estos números refuerzan la supremacía industrial que ha manifestado México en estos años tan productivos. Para más detalles, ver Maia y Ravazzano (2015).

⁷ Elegimos utilizar esta categoría en plural debido a las particularidades que cada nación ha manifestado en torno al musical en sus diversas etapas.



como Cuba, España y Argentina. Estos se han entrelazado en varias ocasiones de forma bilateral, pero encuentran en México un lugar de confluencia notable.⁸ Salvo algunas excepciones, esta variedad de nacionalidades no suele ser incorporada en las tramas argumentales para justificar los acentos diferenciados que esas estrellas extranjeras evidencian al interpretar a sus respectivos personajes, pero otorga a los *films* una especie de configuración de una identidad regional compartida, que afecta cualquier intento de establecer una imagen hermética de nación en torno a una suerte de regionalismo continental. Esto resuena también en la configuración industrial de estas películas, en donde esta confluencia de nacionalidades y acentos tiene su correspondencia con contratos de coproducción, o con préstamos de artistas destacados que acceden a participar de determinado *film*, o del aprovechamiento del fenómeno de migración de artistas, incorporándoles como figuras locales a pesar de su procedencia extranjera. Así se gestan imágenes compartidas (Elena, 2011; Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo, 2017; Miranda y Rodríguez Riva, 2019) que abren puertas para el estudio sobre la circulación de las cinematografías inter e intracontinentales así como también sobre los efectos producidos en la recepción de estas imágenes por públicos diversificados, tanto en lo cultural y social como en lo idiomático. En definitiva, estas imágenes compartidas nos permiten vislumbrar no solamente las cuestiones competitivas de los mercados cinematográficos latinoamericanos sino también una vertiente colaborativa que fortaleció la región en medio de la precariedad de sus cines ante industrias más difundidas en las salas como la hollywoodense.

En segunda instancia, encontramos en la configuración narrativa de las películas un constante interés por manifestar el motivo del cruce de fronteras, que a veces se ve expresado en términos industriales en la implementación del sistema de coproducción, el cual no solamente ha facilitado la adquisición de recursos económicos para la realización de los *films*, sino que además permitió promover la difusión en el mercado hispanoamericano. En resumidas cuentas, este punto describe las diferentes formas de transnacionalismo que López (1998) ha contabilizado para los cines clásicos: uno asociado al intercambio de tecnologías, otro a la inversión de capital y una tercera vertiente que aquí nos interesa: los traslados de técnicos y artistas. Finalmente, el empleo de melodías de diversos orígenes (ya sea boleros, rumbas, congas, tangos, etc.), será el elemento transnacional por excelencia, y el que de algún modo justificará la inclusión de aquellas personalidades extranjeras mencionadas en el primer rasgo

⁸ Las relaciones transnacionales cinematográficas recurrentes de estos diferentes países con México se demuestran en los resultados de investigaciones diversas, como la emprendida por Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo (2017), en relación con Argentina y México; la efectuada por Amiot-Guilouet (2015) en torno a México y Cuba, o las realizadas por De la Vega Alfaro y Elena (2009) y por Miquel (2016) en cuanto a los vínculos entre España y México.



arriba referido. Estos elementos serán un anclaje para la difusión de los films en el exterior y serán efectivos para provocar un interés en los públicos ante la inevitable competencia hollywoodense. Estos aspectos notables en una parte importante de los cines musicales latinoamericanos nos servirán entonces de eje para el análisis de tres films mexicanos -*Música, mujeres y amor* (Chano Urueta, 1952),⁹ *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) y *Socios para la aventura* (Miguel Morayta Martínez, 1958)-, realizados bajo las transacciones de una familia de productores, los Calderón/García Besné, que han incursionado en esta vertiente transnacional a lo largo de las décadas, y que serán referentes para la explicitación de esta característica en la cinematografía mexicana.¹⁰

Música, aventura y paisajes: análisis de tres casos

Entre los agentes cinematográficos que han mantenido una trayectoria constante en el ámbito de la producción se encuentran los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, hijos de uno de los pioneros de la distribución y exhibición cinematográfica en México y Estados Unidos, José U. Calderón. Entre finales de la década del treinta y principios de los noventa han sabido desarrollar films de diferente procedencia genérica, entre los que se encuentran películas de terror, fantasía y lucha libre, y el popular cine de ficheras hacia el final de su trayectoria. La música ha estado presente en casi todos estos títulos, ya sea como guía de la propia narración o como mera ambientación. Sin embargo, entre los años cuarenta y cincuenta aportaron para el desarrollo de un subgénero dentro del cine musical y el melodrama, que se ha dado a conocer como “cine de rumberas”, que despliega características de gran versatilidad. Estos *films* han sido prolíficos en la generación de vínculos transnacionales, buscando siempre proponer un reparto compuesto por personalidades tanto de México como de otros países hispanoamericanos, así como también incluyeron localizaciones geográficas que habilitaron el despliegue en la trama argumentativa de la idea de cruce (de fronteras tanto internas como externas), y finalmente, se han destacado también por emplear la música para la condensación de las diferencias culturales que tanto el elenco transnacional como el traspaso de fronteras conlleva. Por tanto, de la filmografía de los Calderón podemos deducir los mismos principios comunes que hemos destacado en los cines musicales latinoamericanos. En su trayectoria ofrecieron un muestrario de lo que Mette Hjort (2009) denominara transnacionalidad marcada, en base a que prácticamente

⁹ En periódicos cinematográficos locales como *Cinema Reporter* aparece también bajo el descriptivo nombre de *Música a bordo*.

¹⁰ Para conocer las implicancias transnacionales que ha tenido en Hispanoamérica la familia Calderón, remitirse a Flores (2017, 2018a, 2018b, 2020).



todos los aspectos de las obras por ellos producidas parecen apuntar a la evidencia de estos cruces, notables tanto en los aspectos industriales como en los temáticos. Para confirmar lo hasta aquí dicho, los títulos que analizaremos mantienen en su elenco una composición multicultural, que los hace películas de características transnacionales, signadas por la noción de cruce. En segunda instancia, la trama alude al traspaso de fronteras, incluyendo en la mayoría de ellos la filmación en locaciones extranjeras. Finalmente, la música será un factor nuclear para ampliar la impronta de conexión que procuran mantener. Se trata también de películas que se corresponden con una manufactura propia del cine clásico-industrial, en su momento de declive, la década del cincuenta, con lo cual mostrarán los últimos esfuerzos por mantener las estructuras narrativas antiguas.

Música, mujeres y amor, producida por Jorge García Besné (cuñado de los Calderón) se inserta dentro de una tendencia frecuente en los musicales latinoamericanos, que se corresponde con una estructura narrativa centrada en el motivo del viaje, en este caso a través de un crucero que recorre Latinoamérica, y en el interín, hace al espectador un muestrario de los paisajes y ritmos musicales de la región. Se asemeja en ese sentido a otros films como *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1941, Argentina), *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950, Brasil) y la trilogía argentina de Manuel Romero *Divorcio en Montevideo* (1939), *Casamiento en Buenos Aires* (1940) y *Luna de miel en Río* (1940).¹¹ *Aventura en Río*, por su parte, es una película de Cinematográfica Calderón S.A. filmada en locaciones de Río de Janeiro, con lo cual su carácter transnacional atraviesa tanto lo industrial como lo narrativo, incorporando no solamente actores de diferente nacionalidad (los cubanos Ninón Sevilla y César del Campo, el argentino Luis Aldás, la española Anita Blanch y el mexicano Víctor Junco) en un espacio ajeno (Brasil), sino también estableciendo esa extranjería como un aspecto unificador de los personajes. En el caso de *Socios para la aventura*, nos encontramos ante un *film* realizado en la modalidad de coproducción, con lo cual la transnacionalidad se hace evidente desde la misma instancia de su planificación, financiamiento y sus acuerdos bilaterales de trabajo. Se trata de una colaboración entre Argentina Sono Film y la empresa mexicana Cinematográfica Calderón S.A., y está integrada por un elenco proveniente de ambos países: el argentino Alberto de Mendoza y los mexicanos Ana Luisa Peluffo y Ramón Gay son los principales intérpretes, y a su vez la película ha sido rodada en diferentes ciudades de América Latina, específicamente, de México, Venezuela, Brasil y Argentina, conforme al periplo

¹¹ Muchas de estas películas mantuvieron una circulación en diferentes países de Latinoamérica, como sucedió, por citar un caso, con *Melodías de América*, estrenada en 1943 en Brasil. De algún modo, el mismo tópico del viaje genera una necesidad de distribuir los films en los mercados de la región.



efectuado por los personajes. A través del análisis de estos *films*, daremos cuenta de cómo aquella transnacionalidad se deduce de la existencia de un entramado narrativo-industrial generado por la siguiente tríada de características: la contratación de artistas foráneos, el uso de locaciones en cruce y los intercambios musicales para la difusión en los mercados.

Viajeros de celuloide

En lo que respecta a la inclusión de elencos transnacionales, el cine mexicano ha sido un asiduo recolector de figuras extranjeras en sus films. Ya sea por las migraciones recibidas desde España durante la Guerra Civil, o de la próxima Cuba, que atrajo a los artistas insulares hacia aquel baluarte de la cinematografía latinoamericana, así como también por los contratos recibidos por personalidades de Argentina, como Hugo del Carril, Luis Sandrini, o el caso más popular, con la radicación definitiva de Libertad Lamarque, el cine mexicano ha tenido siempre un rostro transnacional, y una mezcla de acentos que fue incorporada de manera particular al cine musical, aunque, por supuesto, no exclusivamente. A estos artistas extranjeros se sumaron además los propios mexicanos que, habiendo incursionado en el cine estadounidense, regresarían a su país natal, como fueron los casos de Andrea Palma, Dolores del Río o Lupe Vélez (aunque esta última de manera temporal), o de directores como Alejandro Galindo, Joselito Rodríguez o Ricardo Gavaldón. El éxito de la industria de cine mexicana fue sin duda un factor de atracción para los artistas, entre los que no solamente se encontraban actores y directores, sino también bailarines, guionistas, escenógrafos y camarógrafos. A aquello es menester añadir también que, durante el período comúnmente conocido como la Edad de Oro, México se consolidó como una cinematografía de influencia en Hispanoamérica, fenómeno que Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) describen como el de un cine que se impone, extendiendo el imaginario de la mexicanidad a latitudes por fuera de aquel país. Esta sería una especie de referencialidad identitaria aun para lugares no latinos: es por eso que, según estos autores, las películas pasaron a ser “auténticas representaciones de una cultura transnacional compartida” (2011: 10).

En su análisis sobre los cruces transnacionales de los musicales españoles en Argentina durante la década del treinta, Laura Miranda resalta esta convivencia de acentos como algo característico en los productos cinematográficos de este tipo y como un muestrario “de la diáspora de actores y actrices de unas cinematografías a otras” (2019: 47), gestando una especie de imaginario hispano común, aun cuando en este tiempo se buscasen consolidar los cines nacionales. En la década del cincuenta, esta característica sigue estando presente en los cines latinoamericanos buscando establecer vínculos intercontinentales que unifiquen a las naciones más allá de sus



acentos, en base a la existencia de un idioma común.¹² Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) volverán a tener algo para decir a este respecto, al afirmar que ciertos rasgos de la cinematografía mexicana, como la emergencia de nuevos géneros y las alianzas ideológicas con Estados Unidos, fomentando una internacionalización de contenidos en torno al panamericanismo, asegurarían su distribución internacional. Junto a estos rasgos, los autores también recalcan como primordial para estos propósitos el lanzamiento de nuevas estrellas cinematográficas, entre las que se encuentran nativos como Ramón Armengod, protagonista de uno de nuestros films, y otras celebridades como Jorge Negrete o Cantinflas. Pero también asumirían aquella función algunas personalidades foráneas. En el caso de *Música, mujeres y amor*, la extranjería se hace presente a través de la inclusión de actores argentinos, como Jorge Reyes, Pepe Biondi y Dick, quienes se encargan de hacer notar su acento rioplatense, con su característico voceo y el infaltable “che”. Del mismo modo, también se alude al personaje de Reyes como el gaucho, asociándolo también con el tango, mientras recita en sueños en una escena una canción de ese género. Este actor, conocido generalmente como el “Ché” Reyes, se había ido a vivir a México desde la década del cuarenta, por invitación de Arturo de Córdova, participando en films de corte similar al que nos convoca, como *La liga de las canciones*. Biondi y Dick, por su parte, fueron incorporados en la trama aprovechando su éxito como dupla cómica, a través de la cual se presentaron en diversos países de Hispanoamérica. Por otra parte, la presencia de la protagonista femenina Miroslava, actriz de origen checoslovaco que vivió en México desde su niñez,¹³ nos habla también del gran reservorio de inmigrantes en el cual aquel país se convirtió. Por su parte, el personaje de la tía Consuelo, interpretado por la actriz canadiense Famie Kaufman, también nos remite a este fenómeno, debido a estar instalada en México desde su juventud, luego de haber pasado su niñez en Cuba. Por último, el personaje de Javier, un deportista que parece dilatar su llegada al crucero en donde transcurre la acción a causa de insólitas competiciones, fue interpretado por Wolf Rubinskis, nativo de la actual Letonia y cuya familia migró a Argentina, país en donde viviría hasta su temprana juventud, para luego desenvolverse como futbolista y actor en Colombia.

¹² Aunque los cines latinoamericanos mantuvieron en este tiempo una tendencia a la regionalización, en base a estas migraciones o movimientos ocasionales en pos de la participación de artistas extranjeros en el cine nacional, no debemos sin embargo asimilarlos a lo que sucedería en torno a los años sesenta con el afloramiento de una gesta continental reflejada en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que unificó a cineastas de diferentes países en pos de una transformación cultural e ideológica.

¹³ Según las precisiones de Magdalena Acosta Urquidí (2013), Miroslava inició su carrera actoral gracias al patrocinio de Harry Wright, uno de los fundadores de los Estudios Churubusco, quien le ayudaría financieramente para estudiar actuación tanto en Hollywood como en New York. Además de realizar casi una treintena de películas en México, Miroslava habría participado en al menos tres films hollywoodenses.

Desde allí, y tras intentar conseguir trabajo infructuosamente en Estados Unidos, empezaría una carrera actoral en México, en donde además trabajó como luchador.



Imagen 1: Miroslava, protagonista de *Música, mujeres y amor*, fue una inmigrante checoslovaca radicada en México. Fuente: imdb.com

Aventura en Río también incluye un elenco transnacional característico. Los títulos de crédito mencionan la participación de una actriz brasileña, Glauce Elde,¹⁴ destacando su nacionalidad, aun cuando el personaje que esta interpreta habla en español (bajo un doblaje) y aparentemente sería mexicano, ya que no se precisa su procedencia. Por otra parte, y siguiendo con la línea de los extranjeros radicados en México y que desarrollaron una amplia carrera cinematográfica en aquel país, contamos en este film con el argentino Luis Aldás, la española Anita Blanch y los cubanos Ninón Sevilla y César del Campo. Los personajes por ellos interpretados confluyen en los cabarets y paisajes de Rio de Janeiro, compartiendo su extranjería con diferentes matices. En el caso de Aldás y Del Campo, parecen estar instalados en Brasil en torno a intereses amorosos, en el caso del primero, y, respecto al segundo, por el manejo de los negocios turbios del cabaret donde transcurre la parte principal de la acción. Este último es aludido por un oficial de la policía como un extranjero, pero aun así sin aclarar su nacionalidad. Por otra parte, el personaje de Blanch, cuya habla valenciana no se ha desvanecido del todo, se inserta en Brasil en base a asuntos familiares, específicamente la búsqueda de su hermana Alicia, interpretada por Ninón Sevilla. Esta última sintetiza

¹⁴ Nos referimos a una actriz de teatro y cine brasileño, conocida también como Glauce Rocha.



en su persona las grandes conexiones que el cine mexicano tuvo con Cuba, en una muestra de lo que Amiot-Guillouet (201) observa como una integración por parte de los mexicanos de los talentos insulares en su propio territorio y un aprovechamiento de los cubanos por ampliar sus carreras en esta especie de “eldorado” cinematográfico que constituía México. Esto es notorio con el flujo de figuras que incursionaron en la dirección en ambos países, como Ramón Peón y Juan Orol, hasta actores como Juan José Martínez Casado y las célebres rumberas, destacándose por ejemplo María Antonieta Pons y quien aquí nos convoca, Ninón Sevilla. Como en gran parte de las películas de rumberas por ella protagonizadas, su cubanidad no es aludida en la trama más que en los ritmos insulares bailados en los respectivos números musicales. Pero aquí será anulada del todo, ya que gran parte de las coreografías presentadas en el *film* tendrán un matiz carioca. Asimismo, el personaje asumirá un alto grado de ambigüedad, desdoblándose psíquicamente: de ser una noble esposa en la alta sociedad de México se convierte en la fichera Nelly, que trabaja en un cabaret de Río de Janeiro sin saber de dónde viene.

Por último, en *Socios para la aventura* la elección de un elenco transnacional se hace patente por la decisión de los productores de hacer el *film* en colaboración con una empresa argentina. Es por eso que el fenómeno aquí presentado será diferente al de los anteriores casos analizados: no se trabajará con actores migrantes, sino que estos serán viajeros por única vez para el cumplimiento de los contratos de coproducción. A los protagonistas, los ya nombrados Ramón Gay y Ana Luisa Peluffo, se les unirá a esa “aventura” por el país sudamericano el cantante Cuco Sánchez (y la voz del célebre Luis Aguilar cantando en una breve aparición a través de un aparato de radio). Estos confluirán por diferentes situaciones desdichadas en algunas localidades de Buenos Aires (Tigre y Mar del Plata) generando entre sí una especie de refugio ante la hostilidad del territorio ajeno y de una banda de contrabandistas que los ronda. Finalmente, destacamos una de las primeras escenas en Buenos Aires en donde podemos ver esta confluencia transnacional: allí la protagonista ingresa en busca de trabajo al Teatro Nacional, lugar al que la cámara toma en un plano general para mostrarnos la cartelera, que anuncia la presentación del cantante español Pedrito Rico. De ese modo, el *film* indica una y otra vez el continuo fluir de artistas de diferentes nacionales, que confluyen en un país determinado, en este caso Argentina.

Un cine que traspasa fronteras

El segundo tópico común que abordaremos para el análisis de estos *films* es el del traspaso de fronteras, y se conecta con el anterior desde el lado de la narrativa, debido a que, así como los artistas participantes de estas películas llevaron adelante sus



carreras en territorio ajeno, también cruzarán hacia otros espacios los personajes a los que ellos encarnan. Esto se hace patente en *Música, mujeres y amor* por medio de la localización de la trama en un crucero. El recorrido queda establecido por las diferentes paradas que los personajes harán, explicitadas en la trama por la espera por parte de Elisa, la protagonista femenina, de la llegada de Javier, su novio, que demora continuamente su arribo. Así, la narración parte de México para llegar a La Habana (Cuba), y luego concursar viaje hacia Venezuela, y los puertos de Río de Janeiro, Buenos Aires y Valparaíso, lugares a los que dicho personaje no llegará nunca con la excusa de tener que participar de algunas competencias deportivas. La aparición de Javier se concretará finalmente en Puerto del Callao, que será el espacio previo hasta el encallamiento final en Acapulco (México), no sin antes pasar por Colombia, aunque esta vez sin detenerse en su puerto. Los paisajes y las melodías típicas acompañarán gran parte de las localizaciones, aprovechando cada espacio geográfico para la difusión del imaginario musical de su cultura. Finalmente, el traspaso de fronteras también se ve reflejado en la conformación de una pareja transnacional, con el romance y matrimonio del Ché con Consuelo, la cual insinúa su interés por el primero expresando su deseo de conocer Buenos Aires y la pampa. Este matrimonio se llevará a cabo sobre las aguas y, como lo expresa el capitán que los casa, bajo las leyes internacionales, en una especie de correlación con la estructura narrativa del *film*. Serán precisamente esas aguas las que permitan la confluencia de territorios que la trama presenta.

La otra película de nuestro corpus que nos lleva de viaje a través de múltiples locaciones es *Socios para la aventura*. Este recorrido parte desde la ciudad de México, ilustrada de manera panorámica a lo largo de los créditos iniciales con una serie de planos referenciales, y en donde Nina, su protagonista, una campeona de natación cuya carrera peligró por serios problemas de salud, se ve limitada para poder sustentarse. Ante la insistencia del agente que la representa en sus competiciones deportivas, comienza un periplo que tiene sus primeros pasos en Caracas (Venezuela). La escena que precede su estadía en aquella ciudad viene acompañada de una expresión –“A Caracas”- pronunciada por el personaje de una manera casi frontal a la cámara, en un símil de lo que sería el anuncio hacia un próximo puerto, invitando así al espectador a realizar el viaje junto con ella. En gran parte del *film*, el cruce transnacional se establece en los encuentros de personajes de diferentes nacionalidades en las ciudades en las que transcurre la acción. Es por eso que en Venezuela Nina encontrará a una colega argentina que le hará los contactos necesarios para conseguir una promoción, misión que la llevará a Buenos Aires. A partir de allí, los puertos de Tigre y Mar del Plata funcionarán como los siguientes puntos de anclaje en los traslados del personaje. El film de Morayta Martínez incluye también el tópico del cruce en torno a la figura del río, lugar



donde se encuentra varada la embarcación en la que viven Nina y sus dos compatriotas, Juan y El Huérfano, con los cuáles tramará una coartada para salir de su desventajada situación económica y de su soledad. Aquel espacio funciona como un recurso de anclaje para marcar su condición de exiliados a consecuencia de sus diversas calamidades personales. El motivo del cruce se potencia con la aparición de Nick, interpretado por el argentino Alberto de Mendoza, quien busca enamorar a Nina y poner una emboscada a los mexicanos para desembarazarse de algunos negocios turbios. Nick constituirá el paradigma del tercero en discordia entre Juan y Nina, y permitirá la conformación de una pareja transnacional. Aun así, serán los mexicanos quienes prosperen en el amor, encontrando la paz frente a la estatua del Cristo en Rio de Janeiro, que será el último punto en el recorrido de los personajes. Mientras en *Música, mujeres y amor* el traspaso de fronteras se hace por medio de la estructura del desfile musical, en este caso se dará partiendo del tópico del viaje migratorio.



Imagen 2: Ramón Gay, Ana Luisa Peluffo y Alberto de Mendoza, durante el rodaje de *Socios para la aventura*. Fuente: García Riera (1994)

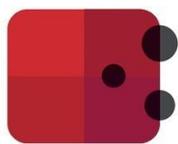
Aventura en Río, por otro lado, tiene al traslado a Rio de Janeiro desde México como el eje narrativo-espacial del *film*, transcurriendo gran parte de la acción en la ciudad brasileña. Sus célebres paisajes paradisíacos son exaltados desde los mismos créditos, y en las palabras de los personajes (que la describen como “la ciudad más hermosa del mundo”). Sin embargo, su belleza contrastará con las situaciones



escabrosas en las que se verán envueltos sus personajes, especialmente Alicia, quien caminando por las calles de Río se pierde repentinamente en su herencia de locura, transformándose en una amnésica cabaretera con instintos psicóticos. Ella y su familia llegarán a considerar a México, hacia el final de la narración, como su lugar de pertenencia, su espacio de refugio tras las experiencias de muerte y locura experimentadas en aquella ciudad tan hermosa como ajena, concepto coronado con la imagen del transatlántico que desde el puerto de Río espera al desventurado matrimonio protagonista para su feliz regreso a México. Si en *Socios para la aventura*, Río de Janeiro era el lugar donde se consumaría la felicidad de la pareja mexicana, en *Aventura en Río* ese espacio será hostil y de pesadilla. Las maravillas edilicias y paisajísticas alabadas al inicio del *film*, enfrentadas a los contrastes sociales de la ciudad, dan un panorama contextual del submundo en el que se va a desenvolver la protagonista. El paso de fronteras de la honorable Alicia transformada en la fichera Nelly está marcado por un halo de misterio, descrito por el dueño del lugar, el Muñeco, con la incógnita de no saber quién es ella verdaderamente ni de dónde viene. La situación de “no lugar” de Alicia/Nelly en Brasil es resaltada por el borramiento de su memoria, llegando a afirmar que nunca había estado en México. La transnacionalidad de la narración está asociada entonces a la falta de identidad causada por la amnesia, caracterizando este traspaso de fronteras que es motivo temático del *film* como una oscilación entre el borramiento de los límites en la memoria de la protagonista y la reconstrucción de esa delimitación perdida en la resolución del conflicto.

Desfiles musicales a través de América Latina

Finalmente, cuando estudiamos los aspectos vinculados al musical, entendemos que, desde los comienzos de la industrialización de los cines en América Latina, y al igual que lo sucedido en otros países como Estados Unidos, la música ha sido un elemento altamente explotado para conseguir el atractivo de los públicos. Eso no se agotó al afianzarse la industria, llegando a gestar por al menos dos décadas un buen número de *films* musicales, o que tienen a la música como un factor central, generando también una gran cantidad de estrellas vinculadas a dicho género. El musical debe entenderse teniendo en cuenta ciertas particularidades basadas en el espacio que ocupa la música en la narrativa de cada *film*, y sabiendo de antemano que no por el hecho de que una película incluya un momento musical se trata indefectiblemente de un *film* de dicho género. Podemos rastrear incluso la presencia de la música en el cine silente, ya que las exhibiciones solían tener en muchas ocasiones un acompañamiento musical en vivo. Por otro lado, hubo *films* que incluyeron en la trama alusiones a la



presencia de música diegética.¹⁵ Cuando el sonido empezó a incorporarse poco a poco en la industria cinematográfica, la música asumió un protagonismo cada vez mayor, replicando en el cine los géneros teatrales que incorporaban la música en el centro del espectáculo. Desde desfiles musicales hasta melodramas, entre los años treinta y cincuenta este género fue abarcando diferentes perfiles, pero que concordarán con el hecho de que este elemento vino a insertarse en el cine para funciones mucho más relevantes que simplemente servir de ilustración o dispersión.

Tomando las reflexiones de Kracauer, Maia (2015) destaca los diferentes roles que la música asume en las películas, a saber, la música incidental (que alude principalmente a aquella que forma parte de la misma diégesis, como por ejemplo, las melodías salidas de una radio que escuchan los personajes, o un mismo cantante haciendo un número en la calle o un escenario), o los comentarios musicales (que vendrían a establecer una correspondencia con la función de las orquestas en el teatro). Con estos dos grandes usos como los modos más recurrentes de manifestarse, la música en el cine puede asumir diferentes funciones expresivas, que trascienden la especificidad de aquel arte sonoro para adquirir rasgos que aporten a la visualidad o la narratividad. De ese modo, como podremos ver en los films aquí analizados, la música incidental puede intervenir notoriamente en el desarrollo de la trama, haciendo que una canción defina el clímax del drama narrado (como sucede con la muerte del Huérfano en *Socios para la aventura* luego de escuchar su canción premiada en un concurso de radio). También puede provocar que una melodía danzada defina los rasgos característicos de un personaje (algo notorio en *Aventura en Río*, en donde los números musicales de Alicia/Nelly en el cabaret distinguirán su nueva personalidad psicótica). Incluso, las canciones pueden marcar rumbos ideológicos o ser destinadas a propósitos de expansión comercial de los films (algo muy notorio en *Música, mujeres y amor*, donde cada melodía viene a extender en tiempos de posguerra la promoción de la unidad panamericana que el cine mexicano había alentado durante la década anterior). Y en lo que respecta al acompañamiento musical, aunque este suele asumir su funcionalidad de una manera subconsciente, no tan perceptible para el espectador, sin embargo, suele cumplir un rol muy importante para la cohesión de la obra, como observamos en las variaciones musicales de las canciones “Delicado” y “Brasilerinho” que acompañan una buena parte de las escenas en exteriores de *Aventura en Río*.

¹⁵ Pensemos, por ejemplo, en la película argentina *El himno nacional* (Mario Gallo, 1910), conocida también como *La creación del himno*, cuya trama ronda en torno a la historia de la creación de la canción patria, y donde incluso se muestra al general San Martín cantándola. En el caso de México, podemos recordar al ciego Hipólito tocando el piano en el burdel de *Santa* (Luis G. Peredo, 1918).



Tal como establece Paranaguá (1998), el abordaje de la historia del cine no debe descartar la necesidad de establecer vinculaciones pluridisciplinarias, socioeconómicas y formales, así como las de las mentalidades desplegadas y las tecnológicas. Si nos enfocamos en el primero de esos aspectos, entenderemos que la música, desde la aparición del sonoro, ha ido de la mano con el desarrollo de las cinematografías nacionales, por el grado de identificación que esta conlleva, obligando al cruce con la industria discográfica y la de la radio en particular. Así, los géneros musicales, los compositores y los cantantes fueron migrando de un medio a otro para la consolidación mutua. El cine contaría con la ventaja de la visibilización de esas figuras artísticas, aunque estas también serían reconocidas por los públicos asistentes al teatro de variedades, otro ámbito conectado con estas industrias. Las músicas nacionales permitieron difundir la propia cultura no solo en el interior de un mismo país sino también en el exterior, expandiendo así el mercado cinematográfico a otras latitudes y aumentando la competitividad, no solamente entre los latinoamericanos sino también ante el gran monopolizador de las salas que ha sido el cine hollywoodense a lo largo del tiempo. Si bien el atractivo de los *films* estadounidenses nunca abandonó a los públicos iberoamericanos, la posibilidad de poder escuchar a los artistas locales y los éxitos musicales del momento sumó atracción también hacia las propias pantallas, además de ser también, como define González Barroso (2019), una forma de sumarse al progreso modernizador marcado por los paradigmas del cine de Estados Unidos. El musical, en estas primeras épocas, estuvo marcado por la intermedialidad, con el tránsito de artistas provenientes de diferentes medios, en especial la industria discográfica, radiofónica y la de las revistas musicales teatrales. Así, cada nación de América Latina traería sus propios ejemplares de este despertar del género, por medio de comedias, muchas de ellas a modo de desfiles musicales, en las que sobresalieron las melodías y los intérpretes más populares del momento.

En *Música, mujeres y amor*, no solo vemos el elemento musical en el propio título del *film* sino también en la elección de su protagonista, el actor Ramón Armengod, destacado también en el ambiente musical como cantante.¹⁶ La primera canción que interpreta en los escenarios del crucero alude particularmente al motivo del viaje: “ya me voy para tierras muy lejanas”, dice, mientras la embarcación sigue su rumbo por su periplo latinoamericano.¹⁷ Las diferentes ciudades a las que viajan los personajes tienen

¹⁶ La fama de este actor-cantante es recalcada en la narración aludiéndose al personaje por él interpretado como alguien muy parecido a Ramón Armengod. Conocido como “El chansonnier de moda”, trabajó tanto en el teatro, como en la radio y el cine, mixturando generalmente sus roles de galán con el canto.

¹⁷ Se trata de la canción “Adios, mariquita linda”, que viene a representar la despedida de México por parte de los viajantes del crucero.



un número musical representativo de aquel lugar, como ocurre con una danza folklórica venezolana en la localidad de La Guaira, así como también con la interpretación por parte de Miroslava de la canción cubana “Esto es felicidad”, y otra danza brasileña en Río de Janeiro. También hay un número de ballet con música del tango “El choclo”, que resulta un muestrario de hibridación del género, tanto en melodía como en pasos de baile. Algo similar sucederá con una presentación musical proveniente de Perú, combinada con un canto lírico. También se despliega un número colombiano, con la previa aclaración por parte de su presentador del interés por homenajear a la gente de aquel país, ya que el crucero no toca sus puertos como en los demás casos. El interés, manifiesto hacia el final de la narración a través de uno de los personajes, es el de mostrar el arte indoamericano a la población de México, consolidado en una concatenación de cinco números musicales que forman parte de la última secuencia, que culmina con una sexta canción, la célebre “Cielito lindo”, que hace equivalencia con el primer número musical de la película, también mexicano. El cierre del film con un número llamativo y englobante fue propio del cine musical en muchas partes del mundo, buscando cerrar sus narraciones con una suerte de ballet apoteósico. Podemos ubicar también a esta película en un contexto muy frecuente en los cines musicales latinoamericanos, que recurrentemente incursionaron en la instalación de escenarios como parte de la configuración espacial de los *films*, en donde el mundo artístico es representado en una especie de acto autorreferencial. De ese modo, la música sería un elemento continuamente diegetizado, y no simplemente un momento musical que viene a interrumpir la narración por un instante. Así sucedería en México desde al menos el principio de la década del treinta, comenzando con el relato biográfico del compositor mexicano Juventino Rosas, *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932), y a partir de allí los escenarios artísticos aparecerán una y otra vez para difundir las músicas nacionales e internacionales en un afán intermedial que los Calderón/García Besné, productores de los títulos aquí estudiados, explotarán al máximo a lo largo de su trayectoria.

Así lo hicieron con los films de rumberas, incluyendo en *Aventura en Río* un buen número de bailables, en donde al menos la mitad de ellos son de origen brasileño.¹⁸ En los títulos de crédito se hace, de hecho, un desglosamiento de los artistas intervinientes en los números que provienen de Brasil (Los ángeles del infierno y Jorge Goulart). A ellos se suma Ninón Sevilla, que aunque es de origen cubano, se trata de la bailarina de la película y la encargada de diseñar los bailables. Una de las

¹⁸ Aunque la película tiene una totalidad de cuatro números musicales, está sin embargo plagada de melodías de acompañamiento que también son de origen brasileño. En el aspecto musical puede encontrarse un punto de contacto con *Música, mujeres y amor*: la melodía que funciona como motivo de acompañamiento de las escenas no musicales, “Delicado”, es la misma que ilustra las escenas de Río de Janeiro del film de Urueta.



particularidades de la carrera musical de esta actriz es que se constituyó en la rumbera que más atención dio a las melodías brasileñas, cuando mayormente suelen exponerse canciones de origen cubano. Por tal motivo, su fama se extendió ampliamente en Brasil, provocando que sus productores hallaran provechosa la realización de una película en locaciones de ese país. La prensa que cubrió la estadía de Ninón Sevilla durante el rodaje destaca no solamente el buen recibimiento de la estrella por parte del público, sino también la particularidad de que, en eventos sociales organizados en torno a este acontecimiento, la actriz aparecería vestida con un rebozo, representando a la mujer mexicana a pesar de su extranjería (Valdés, 1952). Eso favorecía los planes de expansión de la cinematografía mexicana, que aun cuando estaba transitando una década de inminente crisis no perdía las esperanzas de seguir conquistando el mercado latinoamericano, y cuánto más con un *film* de rumberas, que ha sido un subgénero musical que manifestó grandes rasgos de transnacionalismo, gestando en los diversos ritmos, mayormente tropicales, una mixtura cultural.

En el primer número, “Moreno, moreninho”, llamado según los créditos “Cabeça inchada”, la rumbera Nelly baila ante la concurrencia de un cabaret, donde no faltan soldados de licencia para dar cuenta de un marco bélico reciente, y mientras lo hace mezcla en su canto el idioma español con el portugués. En el mismo contexto, el segundo número musical consiste en una canción de origen cubano, “Sun sun babaé”, en donde se despliega el espíritu de la rumbera cubana, buscando así mantener vivo ese prototipo. La tercera coreografía, titulada “Sassaricando”, se trata de una marcha de Carnaval bailada por fuera del cabaret, con una escenografía y un gran despliegue de bailarines y figurantes que acompañan la danza de Sevilla, quien a su vez canta en esta ocasión solamente en portugués. En el último bailable, no solamente la película se desliga del clima tropical de Brasil, sino que se instala además en la influencia de los musicales de Hollywood, a través de un ballet onírico que puede asimilarse a *films* contemporáneos como *Un americano en París* (*An american in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) y *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). Si bien aquí parece descartarse nuestra idea inicial de que el musical latinoamericano suele mantener cierta independencia respecto de Hollywood, sin embargo, sí conserva su distinción en cuanto al uso de melodías y coreografías y a que aquella danza onírica es focalizada en la mente de la protagonista femenina.



Imagen 3: Ninón Sevilla y César del Campo, la cabaretera y el dueño del cabaret de *Aventura en Río*, observados con recelo por otra fichera

En *Socios para la aventura*, los números musicales buscan generar una representatividad sobre los países en donde transcurre la acción, como sucede por ejemplo al inicio de la narración, en donde la enferma protagonista asiste a la interpretación por parte del cantante Antonio Prieto¹⁹ de una canción araucana, “Alma llanera”, en el hotel venezolano en donde ella pretende hacer una presentación deportiva. De hecho, esta secuencia localizada en Caracas es introducida con una vista aérea de la ciudad acompañada de una canción prototípica, que demuestra el interés del *film* de asociar los espacios con sus ritmos correspondientes. Por otra parte, las baladas mexicanas cantadas por el Huérfano cumplen una función nostálgica en torno a su lejanía con la patria desde la ribera argentina. Finalmente, el cruce entre Argentina y México se efectúa a través de una transmisión radial, donde una canción del Huérfano es premiada en un concurso mexicano, y cantada a través de ese medio por una de las principales figuras de la música de aquel país, Luis Aguilar. El dinero obtenido en ese concurso se constituye en un salvoconducto para los mexicanos ante el peligro corrido en los negociados ilegales en los que fueron involucrados en Argentina. De ese modo, es la propia nación la que actúa como salvataje para retornar a la legalidad a estos migrantes, y la música será el vehículo utilizado para ello.

Conclusiones

Como hemos podido notar a lo largo de este análisis, existe un corpus de *films* en el cine mexicano que ha buscado fortalecer características transnacionales en el

¹⁹ Antonio Prieto fue un cantante y actor chileno que llevó adelante una carrera en diversas naciones latinoamericanas, en especial en Argentina, uno de los países productores de este film.



orden de lo narrativo e industrial, poniendo un énfasis en la contratación de personalidades artísticas de diferentes nacionalidades, en el cruce de fronteras (manifestado en la trama y en ocasiones en las locaciones en donde los films fueron rodados) y en la música como factor unificador de la región. Esto nos ha permitido distinguir tres variantes de lo transnacional que fueron recurrentes en la filmografía de determinados productores como los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, y Jorge García Besné, que tomaron estos rasgos como características distintivas y recurrentes.

Estos aspectos diferencian también a la cinematografía mexicana en especial, y a la latinoamericana en general, con la industria que siempre le superó en cuestiones de competitividad y de taquilla, que ha sido la hollywoodense. Las particularidades que hemos descubierto en los *films* analizados abrieron, sin embargo, posibilidades de éxito entre los públicos de la región, basadas en la noción de cruce transnacional. Los públicos no solamente podían acceder a las estrellas favoritas de la música y el cine de su país, sino que también tenían la oportunidad de conocer paisajes, artistas y canciones de otras latitudes. Aunque estas películas pertenecen a una época, la década del cincuenta, donde las estructuras industriales y los tópicos y narraciones clásicos ya empezaban a desgastarse para llevar al cine a una inminente modernización, pudieron sin embargo mantener a la cinematografía mexicana como herramienta englobadora y principal industria de la región, gestando un sistema estelar y narrativo autosuficiente respecto a la pregnancia provocada en los públicos por el cine de Hollywood. Así, los artistas, los paisajes y las melodías de América fueron reunidas en un último canto intracontinental que pronto derivaría, ya llegada la década del sesenta, en tópicos y sistemas industriales totalmente alejados de los mundos de ensueño que aquí hemos dado a conocer.

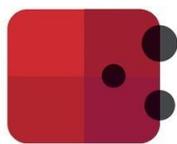
Referencias bibliográficas

ACOSTA URQUIDI, Magdalena. "Harry Wright y el Cinema Club de México". En: HONOJOSA CÓRDOVA, Lucila, DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y RUIZ OJEDA, Tania. *El cine en las regiones de México*. Monterrey: Universidad Autónoma de León, 2006. 205-249.

AMIOT-GUILLOUET, Julie. *Amours, danses e chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*. Bruxelles: PIE Peter Lang, S.A., 2015.

CAMPOS, Yolanda Minerva. "La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio 'Indio' Fernández en España, prensa y censura". *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, 5, 3, 2012, 1-28.

CASTRO RICALDE, Maricruz. "Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba". *Brújula*, 8, 1, 2010, 41-57.



CASTRO RICALDE, Maricruz y MCKEE IRWIN, Robert. *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 2011.

ELENA, Alberto. *Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, 2005. Disponible en: <http://www.liceus.com>. Acceso en: 26 de julio de 2020.

ELENA, Alberto. "Difusión y circulación del cine argentino en España". En: *Imágenes Compartidas, Cine Argentino-Cine Español*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2011. 29-50.

FLORES, Silvana. "Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón". *Culturas*, 11, 2017. 35-47.

FLORES, Silvana. "Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas con el cine brasileño". *Culturales*, 6, 2018a. 1-25.

FLORES, Silvana. "El cine mexicano más allá de las fronteras: aproximación a las actividades de José U. Calderón". *Eras. Revista Europea de Estudios Artísticos*, 9, 2, 2018b. 20-36.

FLORES, Silvana. "Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México". *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 3, 2020. 581-602.

GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela. "Migración, acentos y canciones en *La guitarra de Gardel*". En: MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d.: Hispanoscope Shangrila, 2019.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y ELENA, Alberto. *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española, 2009.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. 9. 1957-1958*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

HIGBEE, Will y HWEEL LIM, Song. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 1, 1, 2010. 7-21.

HJORT, Mette. "On the plurality of cinematic transnationalism". En: ĐUROVIČOVÁ, Nataša y NEWMAN, Kathleen. *World cinemas, transnational perspectives*. New York and London: Routledge, 2009. 12-33.

HORTON, Andrew. "Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings: Kusturica's Time of the Gypsies and Coppola's Godfather ad Godfather II". En: HORTON, Andrew y MCDUGAL, Stuart (Eds.). *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

LÓPEZ, Ana María. "Historia nacional, historia transnacional". En: BURTON-CARVAJAL, Julienne, TORRES, Patricia y MIQUEL, Ángel (Comps.). *Horizontes del 2º siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*.



Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. 75-81.

LUSNICH, Ana Laura, AISEMBERG, Alicia y CUARTEROLO, Andrea (Eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundo, 2017.

MAIA, Guilherme. *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba: Appris, 2015

MAIA, Guilherme y RAVAZZANO, Lucas (2015). "O cinema mundial na América Latina: uma cartografia". *Significação*, 42, 44, 2015. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432.2015>. Acceso en: 10 de julio de 2020.

MIQUEL, Ángel. *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España. 1933-1948*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

MIRANDA, Laura. "Imperio Argentina, Florián Rey y Cifesa: el éxito de los musicales folklóricos españoles en la Argentina de los años treinta". En: MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d: Hispanoscope Shangrila, 2019.

MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ RIVA, Lucía (Coords.). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. s/d: Hispanoscope Shangrila, 2019.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. "Por una historia comparada del cine latinoamericano". En: BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia y MIQUEL, Ángel (Comps.). *Horizontes del 2º siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

PEREDO CASTRO, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCyDEL-CISAN, 2004.

SERNA, Laura. "Cinema on the US-Mexico border". En: MCCROSSEN, Alexis (Ed.). *Land of necessity. Consumer culture in the United States-Mexico Borderlands*. Durham: Duke University Press, 2009. 143-166.

SHAW, Deborah y DE LA GARZA, Armida. "Introducing transnational cinemas". *Transnational cinemas*, 1, 1, 2010. 3-6,

VALDÉS, Jaime. "Brasil acogió triunfalmente a Ninón Sevilla". *Cinema Reporter*, 20, 719, 1952.