

# VÍNCULOS TRANSNACIONALES ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS: LA FIGURA DE JOSÉ U. CALDERÓN EN LA TRANSICIÓN AL CINE SONORO

Transnational links between Mexico and United States: the figure of José U. Calderón in the transition to sound cinema

SILVANA FLORES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES TÉCNICAS Y CIENTÍFICAS (CONICET) (ARGENTINA)  
silvana.n.flores@hotmail.com

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. Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013) y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), además de varios artículos sobre cine latinoamericano en revistas especializadas. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI.

RECIBIDO: 11 DE OCTUBRE DE 2017

RESUMEN: Proponemos indagar un aspecto de la cinematografía mexicana que ha tenido poca difusión en la historiografía sobre el cine de ese país: las actividades realizadas por el empresario mexicano José U. Calderón en relación a sus conexiones con Estados Unidos, en pos de las experimentaciones que signaron al período inicial del cine sonoro, que incluyeron la expansión de los cines nacionales tanto internamente como en el mercado exterior por medio de la distribución y exhibición de films. Para ello, se desglosarán diferentes aspectos que Calderón ha logrado desarrollar dando como resultado una expansión de la cinematografía mexicana de características transnacionales, como la experimentación técnica, la fundación de empresas de distribución, exhibición y producción, la contratación de artistas y el empleo de géneros como el musical y el melodrama. Dichos aspectos serán trabajados en función de los intercambios comerciales y estético-narrativos que se dieron entre México y Estados Unidos en ese período.

PALABRAS CLAVE: Calderón, transnacional, cine sonoro, México, Estados Unidos.

ACEPTADO: 9 DE DICIEMBRE DE 2017

ABSTRACT: We propose to inquire an aspect of Mexican cinema that had very little diffusion in the historiography of the cinema of that country: the activities of Mexican entrepreneur José U. Calderón and his connections with United States in pursuit of experiments that marked the beginning of sound cinema, that included the expansion of national cinemas inside and outside through film distribution and exhibition. For that purpose, we will develop different aspects that Calderón achieved resulting in an expansion of Mexican cinema into the transnational, as technical experimentation, the foundation of distribution, exhibition and production enterprises, the recruiting of artists and the uses of genres as musical and melodrama. Those aspects will be worked taking into account the commercial and aesthetic-narrative exchanges made between Mexico and United States during that period.

KEYWORDS: Calderón, transnational, sound cinema, Mexico, United States.

Silvana Flores.

“Vínculos transnacionales entre México y Estados Unidos: la figura de José U. Calderón en la transición al cine sonoro”.

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 10 (Diciembre 2017): 513-531.

DOI: 10.7203/KAM.10.10821 ISSN: 2340-1869



## INTRODUCCIÓN

Es sabido que los años que transcurrieron entre los intentos de sonorización del cine (es decir, su incorporación óptica más allá de las prácticas más comunes de sincronización) y la consolidación de esta novedad tecnológica fueron tanto épocas de crisis como de oportunidades creativas. Por supuesto, la historia de la transición del cine silente al sonoro en industrias como la de Hollywood no es totalmente asimilable a los experimentos realizados en los países de América Latina, con menor capacidad de recursos, aunque no de ideas. Sin embargo, esas experiencias no son ajenas la una de la otra y de algún modo, tanto Hollywood como el cine hecho en Latinoamérica se retroalimentaron en pos de esos avances. Si bien las invenciones que procuraron la sonorización óptica llevaron consigo una batalla de supremacías, un anhelo por ir a la vanguardia de las innovaciones, los resultados fueron sin embargo compartidos con el fin de alcanzar nuevas búsquedas narrativas y estéticas que nutrieron a dichas industrias, aún a pesar de la competitividad de los mercados.

Con este trabajo, tenemos como objetivo indagar las actividades realizadas por el empresario mexicano José U. Calderón y su familia en relación a sus conexiones con Estados Unidos, teniendo en cuenta especialmente las experimentaciones que signaron los primeros años del cine sonoro y su participación en las diferentes esferas del quehacer cinematográfico. Calderón fue un agente muy importante en el ámbito de la industria del cine mexicano, dedicándose tanto a la exhibición como a la distribución de películas (mayormente en el exterior), además de participar, por intermedio de sus hijos Pedro, José Luis y Guillermo, en la producción de films mexicanos. Estas actividades incluyeron entonces la expansión del cine nacional tanto internamente como en el mercado exterior a través del desempeño en todas las áreas de la industria del cine. Ante una época de crisis<sup>1</sup> que lleva a una nueva etapa del desarrollo del cine como arte e industria, muchas son las especulaciones técnicas, estéticas y comerciales que pueden impulsar no solamente el avance de los cines nacionales sino también las conexiones del orden de lo transnacional. Así sucedió por ejemplo con el lanzamiento del primer film mexicano sonorizado ópticamente -*Santa* (Antonio Moreno, 1931)- que no solamente fue distribuido a Estados Unidos (precisamente con la recién estrenada empresa de distribución de los Calderón, Azteca Films) sino que también incluyó intercambios de artistas y técnicos.<sup>2</sup> A estas consideraciones, sumamos la conclusión de Seth Fein (1998) acerca de los vínculos entre el cine mexicano y estadounidense: la globalización y la hibridación de la cultura marcaron las relaciones cinematográficas de ambos países no solamente en el cine contemporáneo sino también desde sus mismos orígenes, consolidándose este fenómeno con la instalación del sonido y la instauración de la

---

<sup>1</sup> Entendemos a la transición del cine silente al sonoro como un período de crisis en el sentido establecido por Altman (1996), quien intenta aplicar a la cinematografía la tradición historiográfica que plantea a la historia como un proceso de crisis, en contraposición a la idea de continuidad.

<sup>2</sup> La actriz Lupita Tovar, si bien era de nacionalidad mexicana, se había hecho célebre en Hollywood en las versiones hispanas de los films estadounidenses; el ingeniero de sonido Joselito Rodríguez, también mexicano, implementó grandes innovaciones técnicas en su paso formador por la ciudad de Los Angeles.

llamada “edad de oro”.<sup>3</sup> De este modo, entendemos y establecemos que las relaciones de la cinematografía mexicana con Estados Unidos en sus primeros pasos en el sonido fueron imprescindibles, y al mismo tiempo, funcionales para la expansión comercial de la emergente industria mexicana a ambos lados de la frontera. Con el fin de demostrar aquello, daremos cuenta del periplo de actividades que nos permiten entender a este empresario del cine como un pionero en la búsqueda de conexiones transnacionales para el desarrollo del cine, lo cual se manifestará de manera especial en la preferencia por géneros cinematográficos como el melodrama y el musical para este tipo de cruces; y finalmente culminaremos estudiando dos producciones del primer cine sonoro mexicano producidas por los hijos de Calderón – *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937) y *México canta* (José Bohr, 1938),<sup>4</sup> que dan cuenta del modo en que estos dos aspectos iniciales fueron plasmados estéticamente y narrativamente en su trabajo, lo cual demuestra una continuidad en esta línea de abordaje de la cinematografía.

#### JOSÉ U. CALDERÓN Y LA MIRADA TRANSNACIONAL DE LA INDUSTRIA DEL CINE MEXICANO

A partir de la década del diez del siglo XX, específicamente en 1919 con la compra de una primera sala de exhibición en el norte del país (Montemayor, 1998),<sup>5</sup> la familia Calderón se dedicó de manera exclusiva a los negocios vinculados con el cine en México, aún en una etapa preindustrial, pero que estaría movilizándose en la procura de innovaciones estéticas y técnicas. Conocemos a su vez que hasta la consolidación de lo que comúnmente la historiografía denomina cine clásico-industrial, -rondante, según los casos, entre las décadas del treinta y cincuenta-, la práctica del cine se constituía básicamente en una aventura plagada de experimentaciones, un afán por constituir pioneros y una carrera por obtener los mayores atractivos que pudieran acaparar al gran público, aún sin una formación como espectador.

En el caso de los Calderón, la transición del cine silente al sonoro involucró “aventuras”, a causa de las innovaciones que esto conllevaba, en todos los órdenes del ámbito cinematográfico: empezando por la exhibición (con su circuito de salas denominado Alcázar), la distribución (con la ya

<sup>3</sup> Si bien no necesariamente la instauración del sonido vino a dar inicio a la industria cinematográfica, ya que para ello era necesario consolidar y solidificar el sistema de producción, distribución y exhibición, aun así, creemos, junto a Dávalos Orozco (1979), que dicha novedad fue una especie de catalizador para la misma.

<sup>4</sup> Destacamos que, si bien el cine sonoro mexicano había tenido comienzo oficialmente en 1931 con el estreno de la mencionada *Santa*, consideramos que estos dos títulos, lanzados en 1937 y 1938, aún representan un residuo del primer estadio en el cine sonoro mexicano, que encontraría su fin en la aparición del subgénero de las comedias rancheras en este mismo tiempo.

<sup>5</sup> Nos referimos al cine Alcázar, primera sala adquirida por la empresa compuesta por José U. Calderón, su hermano Rafael, y Juan Salas Porras. A través de Cines Alcázar, abrieron decenas de salas en ciudades fronterizas tanto en México como en Estados Unidos. Para mayores referencias, remitirse a Montemayor (1998) y a la reconstrucción documental del film *Perdida* (Viviana García Besné, 2009), relato de la historia de la familia por parte de su directora, bisnieta de José U. Calderón.

mencionada Azteca Films, fundada en 1932),<sup>6</sup> el establecimiento de un estudio cinematográfico (específicamente, los estudios Azteca instalados en Coyoacán, México) y, finalmente, en la producción misma de films (por intermedio de firmas como Producciones Calderón y Cinematográfica Calderón, entre otras), esta última actividad impulsada recién a partir de fines de la década del treinta, con la realización del film *La zandunga*, producido por Pedro Calderón, y perdurando hasta la década del ochenta, inclusive, con las célebres películas de ficheras lanzadas por Guillermo Calderón.<sup>7</sup> Aunque en la historia del cine mexicano han existido diversos casos de emprendimientos familiares, como sucedió por ejemplo con los hermanos Alva o los hermanos Rodríguez, con los Calderón no nos encontramos con agentes cinematográficos que se dedicaron a una determinada área de la industria sino que abarcaron, como vimos, todas sus esferas, sumando a aquello su perduración a lo largo de siete décadas y la formación de un conglomerado de empresas que retroalimentaron el desarrollo de sus actividades.<sup>8</sup>

Como establece Emilio García Riera (1998), en la etapa preindustrial del cine mexicano surgieron innumerable cantidad de productores esporádicos (es decir, de una sola película) que se arriesgaban al lanzamiento de obras cinematográficas como medio de inversión para el desarrollo de otros negocios alejados del ámbito del cine. Sin embargo, José U. Calderón y su hermano Rafael, que se iniciaron en el área en 1919, luego de abandonar sus labores como ferroviarios,<sup>9</sup> lograron invertir en el cine para radicarse durante décadas (con su trabajo, y luego el de los hijos del primero)<sup>10</sup> en la industria del cine mexicano.

Pero la consolidación de los Calderón en las actividades cinematográficas no se circunscribió exclusivamente a México. Al contrario, gran parte de estos años iniciales estuvieron vinculados con Estados Unidos, y en su recorrido por la industria cinematográfica los límites entre ambas naciones siempre se mantuvieron borrosos a su paso. Desde el inicio de su incursión en los negocios del cine,

---

<sup>6</sup> Esta empresa, dedicada a la distribución de cine mexicano en Estados Unidos, tuvo vigencia durante largas décadas, pero, paradójicamente, gran parte de las referencias que encontramos sobre ella se encuentran desplegadas en acotaciones aisladas de revistas cinematográficas como *Cinema Reporter* o *Cine gráfico*. Véase, por ejemplo, Anónimo (1945/1946), donde se destaca su importancia para la industria mexicana.

<sup>7</sup> Pedro y Guillermo Calderón son los hijos de José U. Calderón, junto con José Luis, también productor de cine.

<sup>8</sup> Las firmas más prominentes salidas del emprendimiento de esta familia serían, en principio, Cines Alcázar (conformada por 30 salas de exhibición en la ciudad de Chihuahua, México, y otra seis en El Paso, Texas) y Azteca Films Distribution Company (con sucursales en ciudades como California, San Antonio, Denver, Chicago y New York), además de la distribuidora International Amusement Co. Pedro Calderón crearía también una empresa con sede en México, llamada Calderón Films (distribuidora de cine nacional y extranjero). La necesidad de conseguir películas llevó a la familia a iniciarse en las actividades de producción, trayendo a la luz las empresas Cinematográfica Calderón, S.A. y Producciones Calderón, S.A., a las que se sumarían otras menos prolíficas como Cinematográfica Flamas y Producciones García Besné (esta última empresa dirigida por el yerno de José U. Calderón, Jorge García Besné). Para mayores referencias sobre esta nómina remitirse a Flores (2015b, 2017).

<sup>9</sup> Esta información es tomada de los testimonios expuestos en el ya mencionado film *Perdida*, que relata las memorias de la familia Calderón, y de la publicación de Alma Montemayor (1998) sobre las salas cinematográficas en la ciudad de Chihuahua.

<sup>10</sup> Nos referimos a los ya nombrados productores Pedro, José Luis y Guillermo Calderón. De los tres, el primero y el último son los que mayor filmografía impulsaron como consecuencia de su participación en la industria mexicana. A diferencia de su padre y tío, sí se hace mención a su trabajo en las publicaciones sobre historia del cine mexicano.

José U. Calderón estuvo en amplia conexión con Hollywood. Buscando expandir sus negocios de distribución, alentó la aparición de productores cinematográficos mexicanos en la etapa preindustrial del cine, para proyectar sus films en Estados Unidos, encargándose también de gestionar la creación de subtítulos.<sup>11</sup> José U. Calderón, originario del norte de México, debe entenderse entonces dentro de la historia del cine mexicano como un agente cinematográfico volcado más bien a una interconexión regional. Por otra parte, y en relación a su procedencia geográfica, las películas a él asociadas (por intermedio del trabajo de producción de sus hijos) están marcadas también por la impronta del cruce de fronteras.<sup>12</sup>

Proveniente de un período de la historia del cine donde aún no estaba establecido lo que luego se consolidaría como cine nacional, sus actividades tienen vislumbres que exceden esa categoría y que permiten considerarlo como netamente transnacional. Como bien establece Nadia Lie (2016), la transnacionalidad incluye la idea de nación, pero a su vez la trasciende, y a pesar de no ser un concepto del cual se discutiera en los tiempos en que Calderón desarrolló su trabajo, el mismo encuadra en esta visión que excede al marco meramente nacional.<sup>13</sup> Esto es aplicable no solamente a su trabajo de exhibición de cine mexicano en Estados Unidos y otros países sino a todo tipo de transacciones. Por ejemplo, entre sus actividades se encuentra también la consolidación de los estudios Azteca a partir de 1938 (Anónimo, 1945/1946b). Esto fue realizado con apoyo del país vecino y por los contactos establecidos allí por el cofundador de los mismos, el ingeniero Gabriel García Moreno, con cuya intervención estos estudios se destacaron por su capacidad de innovación tecnológica en cuanto a sonido y color. Lo mismo haría José U. Calderón luego del fallecimiento de García Moreno, trasladándose una y otra vez de Estados Unidos a México para llevar a dichos estudios nuevas cámaras o sistemas de sonido (Anónimo, 1943a; 1943b).<sup>14</sup>

Debemos entender, de todos modos, que coincidentemente en los diferentes países de América Latina, los inicios del cine están asociados a los movimientos migratorios, ya que gran parte de los pioneros eran extranjeros que residían en sus nuevos países de adopción, como ha sido el caso en

---

<sup>11</sup> Esta información, dada la escasa referencia bibliográfica sobre las actividades de José Calderón, fue tomada de la [entrevista a la realizadora Viviana García Besné](#), bisneta de este empresario, para el programa de televisión *Cinexplorando* (2014).

<sup>12</sup> Este aspecto, vinculado al área de la producción, será tratado en el último apartado de este ensayo con el análisis de dos de los primeros films producidos en este período por los Calderón.

<sup>13</sup> Aclaremos, retomando a Lie (2016), que al fenómeno de la transnacionalidad se lo ha estudiado usualmente a partir de las últimas décadas del siglo XX. Aun así, no debemos circunscribirlo únicamente a los sucesos socioculturales de ese período, ya que también encontramos el paradigma transnacional en otras etapas de la historia del cine, como la que aquí nos compete. Un ejemplo de abordaje de la transnacionalidad en el cine clásico es la reciente publicación de Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo (2017) que aborda los vínculos generados en dicho período entre las cinematografías argentina y mexicana. En la compilación, se incluye además un análisis general sobre el trabajo de los Calderón en este sentido (Flores, 2017).

<sup>14</sup> En lo que respecta a las facilidades técnicas, Calderón también colaboró con los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez en el emprendimiento de estos últimos para el perfeccionamiento de sus equipamientos de sonorización, y se encargó de llevarlos posteriormente a México. Para mayor información sobre el lugar ocupado por los Estudios Azteca remitirse a Anónimo (1945/1946b) y Anónimo (1939). Otros artículos y pequeñas noticias concernientes a los movimientos de José U. Calderón como gerente de esta empresa están desplegados en pequeñas notas en las revistas dedicadas a la industria cinematográfica mexicana, como las que acabamos de mencionar.

México del francés Gabriel Veyre.<sup>15</sup> Así, por tanto, lo transnacional abarca diferentes esferas del quehacer cinematográfico empezando por la nacionalidad de los agentes que experimentaron por primera vez con ese nuevo arte. Aunque no hay registros expresos de una residencia definitiva en Estados Unidos, a través de la creación de la empresa Azteca Films Distribution Company en 1932, José U. Calderón fue un constante visitante de ese país,<sup>16</sup> y en su condición de empresario dio inicio a una relación transfronteriza que continuaría en el tiempo y establecería lazos entre ambos mercados cinematográficos.

Azteca Films nació, como ya adelantamos, bajo la idea de distribuir cine mexicano en el país lindero e instaló inicialmente sus oficinas en la ciudad de El Paso (Texas). Su carácter transnacional se marcó desde el comienzo, a través de sus tratativas para el estreno en Estados Unidos de *Santa*, que sería una novedad para el cine mexicano por ser el primer experimento logrado de sonorización, y también para Estados Unidos, ya que su elenco contó con estrellas latinas de éxito en dicha nación. Los medios de comunicación de la época hacen eco de la relevancia de Azteca Films desde una postura de promoción de la industria cinematográfica mexicana en el exterior:

... siempre que se trata de hablar sobre el cine mexicano en Estados Unidos, debemos mencionar la firma distribuidora Azteca Films Distributing, Co., como una institución formada por dos mexicanos<sup>17</sup> que supieron luchar para que nuestra cinematografía tuviera éxito y se colocara en el lugar que ocupa actualmente (Anónimo 1945/1946a: 492).

A la empresa distribuidora se sumaría a su vez la construcción de salas cinematográficas tanto en El Paso como en la ciudad de San Antonio, también en el estado de Texas, llevando a una mayor conexión en los negocios cinematográficos que comprendían a ambos países. Además de *Santa*, Azteca Films llevaría a Estados Unidos películas mexicanas de gran variedad a lo largo del tiempo, como *La liga de las canciones* (Chano Urueta, 1941), *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1945), *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), *La mujer del puerto* (Julián Soler, 1949), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950) y *Chucho el roto* (Miguel M. Delgado, 1954), junto a los films que producirían los hijos de José U. Calderón, además de otras películas latinoamericanas como la argentina *El túnel* (León Klimovsky, 1952), por citar sólo un caso en particular.<sup>18</sup>

Las conexiones de los Calderón con Estados Unidos no fueron las únicas que se produjeron en los primeros años del cine sonoro. Otros mexicanos emigraron en pos de la consolidación de sus

<sup>15</sup> Veyre no solamente trabajó en México, sino que su trayectoria incluyó también otros países de América Latina, por lo cual su actividad cinematográfica lo llevó continuamente a la itinerancia.

<sup>16</sup> Podemos dar fe de estos viajes frecuentes a través de múltiples breves noticias publicadas en revistas como *Cinema Reporter*, entre los años treinta y cuarenta. Véase, por ejemplo, Anónimo (1943a; 1943b).

<sup>17</sup> Estos dos mexicanos serían José U. Calderón y su hermano Rafael. Ambos también serían miembros prominentes de la Unión de Exhibidores del Norte (Calderón, 1930), y por lo tanto de gran injerencia en la industria cinematográfica mexicana desarrollada en la frontera con Estados Unidos.

<sup>18</sup> Esta información pudo obtenerse a través de la consulta de un catálogo de esta empresa situado en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

carreras actorales (como es el caso de las actrices Dolores del Río, Lupe Vélez y la mencionada Lupita Tovar) y algunos no mexicanos que luego ganaron terreno en el arte de la dirección en México (como ha sucedido con el cubano René Cardona y el español Antonio Moreno). Estas personalidades, aunque sus trayectorias no son equiparables en su totalidad a la figura de Calderón, dan cuenta de una conexión entre América Latina y Estados Unidos que fue muy frecuente en este período de desarrollo cinematográfico. Estuvieron asociadas mayormente a la producción de las célebres *Spanish talkies*, una forma de capturar el mercado hispanoparlante por parte de la industria hollywoodense, que estuvo marcada por cierta hibridez.<sup>19</sup> Pero fue el trabajo de los hermanos Rodríguez (Joselito y Roberto) en Estados Unidos, en el ámbito de las experimentaciones con el sonido, lo que más se ha destacado en estos intercambios. En este sentido, el film *Santa*, aclamado por las publicidades del momento como “la única película mexicana exhibida en el extranjero con clamoroso éxito”,<sup>20</sup> ha sido impulsor de las vinculaciones transnacionales entre ambos países. Estos ejemplos y muchos más que recorren las páginas de la historia del cine mexicano están envueltos de la intervención de este empresario que, paradójicamente, prácticamente no es nombrado en dicha historiografía,<sup>21</sup> algo que puede subsanarse reconstruyendo una historia transnacional del cine mexicano en base a las actividades de distribución y exhibición por él emprendidas,<sup>22</sup> a las que se sumarán inmediatamente las de producción.

#### ARTISTAS, MÚSICA Y DRAMAS: HERRAMIENTAS EN FUNCIÓN DE LA EXPANSIÓN

En relación con el personal artístico que aparece en las películas producidas por los Calderón, una acción destacada realizada por ellos en estos años iniciales del cine sonoro fue la contratación de la actriz mexicana Lupe Vélez, cuya carrera en Estados Unidos la había consolidado como artista

<sup>19</sup> Lisa Jarvinen (2012) contabiliza más de 170 títulos de este tipo realizados entre los años 1929 y 1939, en lo que considera un experimento de la industria de Hollywood durante el temprano cine sonoro.

<sup>20</sup> Publicidad de la película publicada en el periódico mexicano *El Cine Gráfico*, durante la época de su estreno.

<sup>21</sup> Entre las pocas referencias bibliográficas donde José U. Calderón es aludido se encuentran menciones transversales, como en las entrevistas a José Bohr y Salvador Elizondo hechas para el primer Cuaderno de la Cineteca Nacional (Meyer, 1975) o en los escritos de Alma Montemayor (1998, 2000) sobre las salas de exhibición en Chihuahua, México. Su trabajo como exhibidor, junto a su hermano Rafael, está documentado también en un artículo de Laura Isabel Serna (2009) sobre los diferentes agentes involucrados en esa área de la industria cinematográfica en la frontera México-Estados Unidos; asimismo hay algunas pocas referencias a su empresa Azteca Films en Gunckel (2015). Por último, también tiene un espacio en los relatos del cineasta Miguel Conteras Torres (1960) sobre los problemas industriales en el área de la exhibición durante el debate sobre el célebre monopolio Jenkins en los años cincuenta. A diferencia de sus hijos, productores que desempeñaron sus tareas en la capital del país, es probable que la falta de referencias bibliográficas que aborden en profundidad la figura de José U. Calderón, a pesar de su importancia en la historia del cine mexicano, se deba a su rango de acción por fuera del distrito federal, ante una tendencia historiográfica centrada mayormente en dicha metrópolis.

<sup>22</sup> Entendemos también que, tradicionalmente, las historias del cine no han hecho énfasis en los aspectos de la distribución y exhibición, y es por ello que los agentes que desarrollaron estas áreas, como es el caso de José U. Calderón, no han tenido usualmente un estudio minucioso.

transnacional. De manera exclusiva, de mano de las negociaciones de José U. Calderón,<sup>23</sup> volvería a cruzar la frontera (esta vez hacia México) para filmar *La zandunga*, primera película de relevancia producida por la familia, y la primera también interpretada por Vélez en su país natal. Como establece Paranaguá (2003), con la instalación definitiva del sonido y la revolución tecnológica que aquello conllevó a través de versiones en varios idiomas y la utilización de locaciones en el extranjero para algunos films,<sup>24</sup> el intercambio entre naciones fue algo común en ese entonces. Estados Unidos, y en menor medida Europa, eran las fuentes, según el autor, de las cuales bebían las nacientes industrias cinematográficas en América Latina, y México no fue la excepción en este sentido, sumándose a la tendencia hacia los intercambios transnacionales en el cine del período. De hecho, podemos adscribir, junto a Jarvinen, que la transición del cine silente al sonoro llevó a los países de habla hispana a la consolidación de un posible “mercado cinematográfico unificado por el lenguaje” (2012: 3), a pesar de la ambigüedad que el término “hispanico” ofrece ante la diversidad de acentos y culturas que componen los países que hablan español. Así, la autora se aventura a afirmar que este período, destacado por la creación de versiones hispanas de los films hollywoodenses, es un momento especialmente transnacional. Esto se haría aún más evidente en los años por venir (desde mitad de la década del treinta en adelante), cuando el cine clásico-industrial se consolida en las naciones latinoamericanas, a través de múltiples intercambios de artistas y técnicos de países tan diversos como España, México, Cuba o Argentina.

La supremacía de Hollywood y la imposición de este en los mercados latinoamericanos durante el período silente<sup>25</sup> mantuvo cierta reminiscencia en el sonoro atrayendo a sus estrellas consagradas a sus naciones de origen, como sucedió efectivamente ante la expansión de la cinematografía mexicana propulsada por los cambios industriales generados por las nuevas tecnologías.<sup>26</sup> La industria hollywoodense también sirvió de modelo para la instauración de un propio *star-system* latinoamericano (Paranaguá 2003), que se había iniciado en el país vecino con la instalación de

---

<sup>23</sup> De acuerdo a Alistair Tremps, los contactos de José U. Calderón y su hermano Rafael en la industria cinematográfica en Estados Unidos permitieron que Lupe Vélez fuera contratada para esta primera producción de Pedro Calderón (Vogel, 2012). En la biografía novelada de la actriz escrita por Del Palacio (2014) también se da cuenta del hecho.

<sup>24</sup> Aun cuando provienen de un período previo al que aquí estamos refiriendo, pensemos, por ejemplo, en las películas protagonizadas por el cantante de tangos Carlos Gardel, que fueron filmadas en París y Nueva York.

<sup>25</sup> Reconocemos, junto a Paranaguá (1985), que la producción cinematográfica latinoamericana durante la etapa silente tenía prácticamente un alcance local, y era sobrepasada en gran manera respecto a la cantidad de películas lanzadas en Hollywood, que por cierto además copaban las taquillas nacionales.

<sup>26</sup> Es importante aclarar, de todos modos, que el estrellato de los actores latinos en Hollywood no es comparable a la consagración de las estrellas nativas de dicho país. Generalmente, los roles interpretados por los latinos se reducen a un personaje secundario, y si es protagónico (con la excepción de algunos casos como los de Rodolfo Valentino o Ramón Navarro) esto ocurre principalmente con los *Spanish talkies*. Sin embargo, reconocemos que ciertas personalidades, como las de Lupe Vélez, Dolores del Río y Lupita Tovar, entre otras, tuvieron cierta repercusión en Hollywood (García Riera, 1992), quizás por los aires exóticos que estas representaban para la cinematografía estadounidense. Otras excepciones las encontramos en los cantantes Carlos Gardel y José Mojica (Jarvinen, 2012), que no por casualidad están asociados a la música, determinando así el factor de conexión que ésta conlleva en sí misma.

estrellas latinas migrantes,<sup>27</sup> y que buscaría una organización asimilable en el propio territorio para la promoción. Esta expansión, reconocida por autores como Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) al considerar el alcance de la industria del cine de México en otras naciones, incluidas las europeas, también era aludida por José U. Calderón en sus entrevistas a la prensa:

Los mercados americanos pueden ser controlados fácilmente por las películas mexicanas. [...] Sería una lástima que, por algunas dificultades sin mayor importancia, los estudios de México dejaran de producir o redujeran su producción. Por el contrario, todo esfuerzo que se haga por mejorarla y ampliarla, encontrará decididamente su recompensa (Anónimo 1937).

Coincidentemente con el título que Castro Ricalde y McKee Irwin dieron a su investigación sobre la penetración cultural de dicha cinematografía,<sup>28</sup> Calderón añadiría en la misma entrevista: “Las películas mexicanas se están imponiendo en los mercados del extranjero”. Evidentemente, las habilidades comerciales de este agente del cine apuntaban a establecer ese liderazgo de la industria mexicana teniendo como aliado el espacio abierto por sus empresas en Estados Unidos, y por el aprovechamiento del éxito de los actores mexicanos que habían forjado carrera allí.

En lo que respecta a la transición de un sistema de sonorización a otro comprendemos que el cine musical ha sido muy funcional para la popularización del cine, y en particular para la mencionada expansión del cine mexicano en su propio territorio. Como establecen Paranaguá (1985) y Elena y Díaz López (2006), la introducción del sonido trajo impulso a la industrialización en países como México, Brasil y Argentina, los cuales empezaron a producir films investidos de sus correspondientes músicas regionales. De todos modos, Estados Unidos, con su auge de operetas y desfiles musicales,<sup>29</sup> volvería a ser de influencia para el cine latinoamericano, y llevaría a que México también implemente sus propias películas musicales, aprovechando las habilidades de los artistas caribeños y mexicanos.

Pero junto al musical, otros géneros se solidificaron en este tiempo, como el melodrama, funcional por cierto a los atractivos de la música, con la cual se aliaría para la construcción de narraciones de gran éxito entre el público. Tal ha sido el caso del llamado cine de rumberas, del cual Pedro Calderón ha sido uno de sus principales impulsores,<sup>30</sup> en donde a esta combinación perfecta para el deleite de los espectadores de la época se añade el ingrediente de la música cubana y de actores y bailarines provenientes de esa nación, que aportarían un aire de exotismo y de erotización atrayente para la taquilla, cargado a su vez de una evidente transnacionalidad. Al respecto, Amiot-

<sup>27</sup> Un caso muy particular es el de la mexicana Dolores del Río, que trabajó en Hollywood desde el período silente pero cuya carrera encontraría un resurgimiento en su retorno a México, particularmente con los films dirigidos por Emilio Fernández. Para mayores detalles, véase Ana López (1999).

<sup>28</sup> Nos referimos al recién citado libro titulado *El cine mexicano “se impone”*, publicado en México en 2011. Dos años después, los autores publicarían una versión correspondiente en inglés (McKee Irwin y Castro Ricalde, 2013).

<sup>29</sup> Entre ellas se destacan las películas de Bussy Berkeley con sus coreografías geométricamente medidas, los films de la dupla Fred Astaire-Ginger Rogers y los protagonizados por Maurice Chevalier y Jeannette MacDonald, entre otros

<sup>30</sup> El cine de rumberas, si bien tiene su origen en la dupla Juan Orol-María Antonieta Pons (a través de la célebre película cubano-mexicana dirigida por el primero, *Siboney*, 1938), tuvo gran impacto en la siguiente década en México, en especial con la introducción a la pantalla de la actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla, que sería la rumbera exclusiva de los films producidos por los Calderón.

Guillouet (2015) establece que en su afán por la captación del mercado hispano los mexicanos buscaron explotar los elementos pintorescos del imaginario cubano como una especie de decorado atractivo, con tintes exóticos, sin tener en cuenta los factores de la cultura nacional cubana. Las danzas y cantos de ese país se entremezclarían entonces con la idiosincrasia mexicana, promoviendo una hibridez también funcional a la exportación. Sin embargo, esta impronta musical mixturada no aparecería en las producciones de los Calderón sino hasta consolidados los años cuarenta, en plena expansión de la industrialización del cine mexicano, aunque sí desde un inicio incluyeron a la música como un factor de atracción en el desarrollo de las tramas.

Por otra parte, con la configuración de una industria cinematográfica durante los años de transición al sonido en México ya empezaron a vislumbrarse los efectos del transnacionalismo en la gestación de géneros cinematográficos. Esto se manifestó a través del trueque de artistas y la adaptación de los melodramas universales a la cultura nacional. Como establece Marvin D'Lugo, los tempranos años treinta, en los cuales se expandieron las fronteras nacionales a través del intercambio de actores y músicos, uniendo al cine con la radio, también trajeron consigo una “masificación de cultura” causada por la consolidación de una “transnación” hispana nutrida por las ligazones de una tradición auditiva común” (2007: 148). La concepción aludida por el autor parte del hecho de la existencia de una tradición y una serie de costumbres que son coincidentes en los sectores hispanos, y que permitirían establecer ciertas estrategias comerciales para la concurrencia del público. Este buscaría ver reflejada de algún modo su propia idiosincrasia a través de los artistas provenientes de diferentes naciones (en una extraña mezcla de identificación y exotismo), más aún a través del planteo de temáticas universales en las narraciones de tinte melodramático.

Es por eso que en el período de transición del silente al sonoro, caracterizado por esta suerte de hibridación entre técnicas, disciplinas artísticas y procedencias geográficas de sus artistas, los Calderón alentaron la transnacionalidad en las diferentes áreas del negocio cinematográfico, manteniendo este comportamiento e incluso consolidándolo en las siguientes décadas. Esto lo hicieron en especial con el estreno de *La zandunga*. Allí, se dio paso libre a que Pedro Calderón se consagrara como productor de éxito, contratando a la estrella hispana del momento<sup>31</sup> como si se tratara de una exportación,<sup>32</sup> y facilitándole también las posibilidades de difusión en la región. De allí en adelante, principalmente a través de los films de rumberas, que desarrollaron entre las décadas del cuarenta y cincuenta, conectarían a personalidades artísticas de diferentes partes de Hispanoamérica,

---

<sup>31</sup> Nos referimos a la ya nombrada Lupe Vélez, célebre en ese entonces en Hollywood, donde era conocida como “the mexican spitfire”, por el film homónimo protagonizado por ella en 1940, y por su fama de personalidad fogosa y agresiva. El hecho de que José U. Calderón estuviera ya instalado como distribuidor de films en Estados Unidos, y asimismo como exhibidor, permitió que estuviera a su alcance establecer el nexa que le llevara a contratar a su compatriota. Ver nota 23.

<sup>32</sup> Como destaca Celia del Palacio (2015), aunque Lupe Vélez solamente filmó dos películas en México, la que aquí mencionamos y *Naná* (Celestino Gorostiza y Roberto Gavaldón, 1944), su figura fue fundamental para la implementación de un imaginario sobre la identidad chicana en el contexto de la alta migración de mexicanos a Estados Unidos en aquel tiempo. Entre las razones que esgrima al respecto se encuentra el hecho de que, a diferencia de otras estrellas del cine de nacionalidad mexicana que trabajaron en Estados Unidos, esta actriz ha buscado de algún modo crear una imagen de lo mexicano que producía cierta identificación para los migrantes.

alentando, con música y dramas al mismo tiempo, la transnacionalidad tanto desde el aspecto industrial como en el textual (Shaw y De la Garza 2010).

#### *LA ZANDUNGA Y MÉXICO CANTA: DOS CASOS DE TRANSNACIONALISMO EN EL PRIMER CINE SONORO*

Para consolidar lo hasta aquí dicho, podemos hacer mención de algunos ejemplos provenientes de producciones de la familia Calderón en los primeros años del cine sonoro. La primera de ellas es la ya mencionada *La zandunga*, producida por Pedro Calderón, y en segundo término nos referiremos a *México canta*,<sup>33</sup> también conocida como *Canto a mi tierra*, y lanzada por el hermano mayor de José U. Calderón, Virgilio.<sup>34</sup> Ambos títulos son relevantes por pertenecer a los primeros pasos en la producción por parte de la familia Calderón, y en la consolidación del cine sonoro, además del lugar ocupado por la música en dichos films y de la participación de dos estrellas del espectáculo transnacionales como Lupe Vélez y Pedro Vargas. Estas cuestiones tendrán un lugar prominente en las películas producidas por los Calderón durante los años cuarenta y cincuenta, en el contexto del cine de rumberas que permeó la industria cinematográfica mexicana en lo que respecta al género musical durante el período clásico.<sup>35</sup> Trabajaremos entonces en pos de dos aspectos coincidentes en ambas producciones: la relevancia dada a la música, la cual acompaña en importancia a la palabra hablada, y que se utiliza en torno a la elaboración de una trama melodramática basada en historias universales pero aplicadas al folclore nacional, y asimismo, definiremos los rasgos transnacionales que emergen de estas películas en lo que respecta a sus aspectos industriales.

*La zandunga* remite a una célebre canción originaria de Tehuantepec, lugar donde transcurre la acción, pero que en sí misma conlleva un proceso de hibridación en su conformación, en un periplo de adaptaciones que tuvo su comienzo en Andalucía (España) hasta llegar a Oaxaca (México) y finalmente a la región aquí aludida, no sin haber pasado también por la influencia de la música habanera (orillera entre México y Cuba) y de la marimba (García de León 2011), esta última también presente en la partitura musical de esta producción cinematográfica. Así, desde su mismo título la película está irremediabilmente asociada a la música y sus cruces transnacionales. El film, en sus créditos iniciales e incluyendo la primera secuencia, está envuelto en esta melodía mientras da a conocer el ambiente espacial en el que se desarrolla la acción. Asimismo, los números musicales acompañan el objetivo de localización de las costumbres, vestimentas, danzas, paisajes y melodías regionales, en un estilo semidocumental que adorna a la trama narrativa con aires pintorescos.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Esta película se filmó en julio de 1938 y se estrenó el 16 de noviembre del mismo año en el cine Iris. *La zandunga*, por su parte, se realizó en noviembre de 1937, estrenándose el 18 de marzo de 1938 en el cine Alameda (García Riera, 1992).

<sup>34</sup> Agradecemos a la realizadora Viviana García Besné por aclarar este parentesco vía comunicación electrónica.

<sup>35</sup> Las películas aquí analizadas fueron realizadas en simultáneo con el auge de las comedias rancheras, que sería el subgénero que abrió camino a la industrialización del cine mexicano. Al igual que estos dos títulos, las rancheras transcurrían en espacios rurales, lo que las distinguiría, entre otros diversos aspectos, del cine de rumberas emergente a fines de los años cuarenta, caracterizado por ambientaciones urbanas y prostibularias.

<sup>36</sup> Al menos los primeros veinte minutos del film están ocupados en mostrar desfiles y danzas regionales, insertando de a poco la trama dramática.

Como el intertítulo del comienzo lo indica, se trata de un lugar ubicado en el istmo de Tehuantepec, en México, específicamente de un espacio rural que es ensalzado continuamente desde lo icónico-narrativo. Llama la atención en este film el tono folclórico en el que son tratados los elementos de vestuario, localización y musicalización en un contexto de producción marcado por el cruce con lo foráneo. Este tono de folclore se emparenta con la anterior experiencia de su realizador, Fernando de Fuentes. Nos referimos a la fundacional *Allá en el Rancho Grande* (1936), que marcó un paradigma sobre la identidad nacional que se repetiría en sucesivos títulos. Con *La zandunga* y su ímpetu de reforzar ciertas costumbres locales, lo regional y nacional comienzan a fundirse con un ámbito que excede sus propias fronteras, mostrando el camino de la transnacionalidad que estaba ausente en las comedias rancheras.

La película inicia con una serie de planos de localización en donde se pretenden ilustrar las tareas cotidianas ejercidas por la comunidad campesina donde se desarrollará la acción. Ferias, música, telares, campos sembrados y trabajadores se suceden unos tras otros hasta presentar al personaje del marinero Juancho (Arturo de Córdova), que será el factor detonador del conflicto dramático en torno al duelo por el amor del personaje interpretado por Lupe Vélez, que no por casualidad lleva su mismo nombre logrando una identificación entre ficción y realidad acorde a las expectativas del público por la llegada de la actriz a México. Esta equiparación es tal en la estructura narrativa que hay una constante ansiedad de algunos personajes por la aparición o llegada de Lupe, que no sucederá hasta el minuto 6 del film. La pregunta de sus amigas –“¿Dónde está Lupe?”– es la misma que se intentaría gestar en los espectadores, dispuestos a ver a la célebre latina triunfante en Estados Unidos. De acuerdo a García Riera, “el folclor había de servir en este caso a un *currículum* hollywoodense, el de Lupe Vélez [...]. La actriz, con Hollywood en su pasado, tuvo una buena pareja en Arturo de Córdova, con Hollywood en su futuro, y el paso del tiempo daría un aura mítica a su encuentro” (1992: 302). De ese modo, ya desde el mismo elenco, tal como lo describe el crítico, nos topamos con esta dualidad nacional/extranjero que es constitutiva de este film. Los artistas internacionales son no solamente nacionalizados sino más bien insertados en un contexto meramente localista, el del pueblo donde transcurre la historia. Esa dualidad se observa especialmente en el conflicto por los “foreños” que anhelan casarse con las mujeres del pueblo, entre ellas Lupe, quien rechaza a sus pretendientes ante la espera de Juancho, su enamorado proveniente del exterior. Así como el film promocionó la importación de su protagonista desde el cine norteamericano, la insertó asimismo en un espacio cerrado, en donde aquello que viene de afuera no le es permitido, haciendo así una notable contraposición. Aun así, aunque finalmente triunfa la pareja de Lupe con Juancho, esto no es manifestado sin antes exaltar los valores regionales: “es bien hombre” dice el marinero de su contrincante local cuando éste decide renunciar a Lupe, haciéndose así el cierre del film, y matizando los dos polos contrapuestos.

En *México canta*, por su parte, la acción también se desarrolla en la campiña, y como su título y su nombre alternativo lo evidencian, hay un enfoque telúrico allí establecido. Sin embargo, el primer énfasis está puesto también en lo musical, a través de una primera escena en la que se muestra una fatídica audición para una ópera. El espacio urbano, en este inicio de narración, asocia a la música a la

industria y al fracaso en la búsqueda de un tenor adecuado para el canto. Será entonces el campo el lugar del hallazgo de ese cantante idóneo, amalgamando dicha circunstancia a una historia de amor entre un hombre y una mujer, y de amor por la tierra, tópicos que toman la centralidad en las letras de las canciones, y que son acompañados de una gran cantidad de tomas generales que hacen destacar el paisaje campestre idealizado en el film.

En relación también con lo musical, esta película tiene precisamente como protagonista al cantante Pedro Vargas, quien se destacó como tenor en México, y triunfó también en el resto de América Latina. El personaje por él interpretado, al igual que sucedía con Lupe Vélez en el film antes analizado, lleva también su mismo nombre, permitiendo así una identificación mayor con el público,<sup>37</sup> una adhesión que conlleva indudablemente intenciones industriales para los productores de la película. Es interesante destacar al respecto que, en la primera mitad del film, transcurrida en un ambiente campestre, se nombra al personaje simplemente como Pedro, siendo éste un ser anónimo, cuyo talento permanece oculto, adornando musicalmente los paisajes de la estancia en la que trabaja. Su apellido es revelado únicamente en el momento en el que sube a las tablas en el espacio urbano, cuando alcanza éxito entre el público. En esta separación espacial en la que es insertado el cantante notamos una evidencia del fenómeno destacado por Desirée J. García (2014) que vincula al cine musical con la migración. La autora habla en consecuencia de una dualidad, observable en el personaje aquí mencionado, y que corrobora de manera general con estas palabras: "... la dualidad está injertada en los indicadores espacio-temporales de la granja/pueblo en donde pertenecer es una realidad utópica y de la ciudad/escenario, en donde los individuos deben asumir nuevas identidades para sobrevivir" (2014: 9). En este personaje vemos la dislocación entre su tranquila vida campestre y la vorágine urbana que inmediatamente busca transformarle para consagrarlo al éxito: debe abandonar su trabajo, su ritmo de vida y verse envuelto en negociaciones comerciales en torno a lo que hasta ese entonces era solamente un pasatiempo: el canto.

Esta película, que tuvo escaso apoyo por parte de la crítica contemporánea,<sup>38</sup> es definida por De la Vega Alfaro (1992) como un melodrama folclórico con tinte internacional en base a la presencia de su protagonista (que ya había desarrollado una carrera plagada de giras por diferentes partes de América Latina, pero que haría aquí su primera incursión en el cine)<sup>39</sup> y al tono telúrico del

<sup>37</sup> Aquello fue algo común en el cine musical latinoamericano, y puede encontrarse un ejemplo similar en otro film producido por los Calderón, *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), en el cual la actriz Ninón Sevilla interpreta un personaje que lleva su mismo nombre y ejecuta algunos bailes en el escenario de un cabaret, vinculando así la ficción con el estrellato musical. Respecto a *México canta*, destacamos que a pesar de que los críticos dieron un generalizado comentario negativo al film, es en esta mixtura entre ficción y realidad en donde ensalzan la originalidad de esta película (De la Vega Alfaro, 1992).

<sup>38</sup> Encontramos algunos fragmentos de críticas de esta película en De la Vega Alfaro (1992). Allí, por ejemplo, está transcrito el comentario realizado por Alfonso de Icaza en la publicación *El redondel* del 16 de noviembre de 1938: "¿Cómo es que gente experimentada, como Bohr y algunos de los artistas del reparto, pudieron cometer tantos errores?" (1992: 132). Sin embargo, cuando se trata de los números musicales y de las localizaciones donde fueron filmadas, el crítico le otorga una mejor valoración al film. Los comentarios positivos de gran parte de los reseñistas se centran también en el talento de Pedro Vargas.

<sup>39</sup> De acuerdo a De la Vega Alfaro, *México canta* fue promocionada como la primera película "del gran tenor mexicano Pedro Vargas, ídolo de toda la América de habla española" (1992: 78).

film, con sus paisajes y canciones que exaltan los valores de la propia tierra. El triunfo del Pedro Vargas de ficción en la gran ciudad es elaborado en base a una serie de imágenes de cartelera y marquesinas que inundan la pantalla con el nombre del célebre artista mexicano. La candidez del personaje, que deslumbra con su talento en medio del urbanismo, marca el uso de una estrategia comercial consistente en producir una identificación con el espectador que, hasta ese entonces, como establecimos, sólo conocía al personaje por su nombre de pila. La ciudad será entonces el ámbito donde se despliega su fama y donde se da a conocer la particular identidad del artista/personaje.<sup>40</sup> Pero a pesar de ese contexto de éxito que ofrece la ciudad (reflejado en una serie de imágenes representativas), finalmente los números musicales del cantante en los escenarios están decorados con una ambientación que alude a un paisaje idílico (palmeras y el resplandor de la luna; barcas, ríos y montañas) más que al modernismo urbano.<sup>41</sup>

A la inclusión de Vargas en este film, que sería el primero en una seguidilla de participaciones estelares en las películas de los Calderón,<sup>42</sup> se añade también el hecho de que su director es José Bohr, precisamente otro cantante que ha tenido una carrera transnacional en estos años.<sup>43</sup> De hecho, coincidimos con Ana M. López en que Bohr es uno de los directores de este período cuyos films buscaban “reflejar tanto las preocupaciones nacionales como las propias transnacionalidades” (2009: 32), atrayendo también a públicos internacionales. En el caso de *La zandunga*, la presencia de Lupe Vélez interpretando a la protagonista imprime al film de esta misma característica.<sup>44</sup> Su procedencia mexicana unida a su carrera hecha casi exclusivamente en el cine estadounidense resultó un factor de promoción para esta película, que sintetiza los movimientos de José U. Calderón para conectar al cine de su país con la industria de Hollywood. Aun así, el personaje de Lupe mantiene una pasividad (en el rol de la sufrida mujer en espera de su amor) que se diferencia de la imagen de mexicana temperamental impuesta en los films norteamericanos. Por tanto, el texto-estrella es modificado también en torno a la migración, ya no del personaje, sino de la actriz, que asimismo es fusionada al personaje en base a la utilización de un nombre homónimo, una fusión que como ocurrió también con

<sup>40</sup> De hecho, no solamente el personaje lleva el mismo nombre del actor-cantante, sino que también el espectáculo que se está elaborando en la trama lleva también el mismo título de la película.

<sup>41</sup> Destacamos también el antepenúltimo número musical del cantante en los escenarios, que canta inicialmente frente a una pirámide, mientras está caracterizado con vestimentas precolombinas, en una especie de apoteosis de México.

<sup>42</sup> Vargas se desempeñó tanto como actor como cantante en muchos films producidos posteriormente bajo el ala de los Calderón, como por ejemplo *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950) y *Los chiflados del rock and roll* (José Díaz Morales, 1957), entre muchísimos otros.

<sup>43</sup> El periplo de José Bohr como cantante, actor y director de cine se dio de la siguiente manera: nacido en 1901 en el sur de Argentina, se inició en su temprana juventud en el negocio del cine en Chile. Viajó también por América Latina desempeñándose como cantante hasta que en 1925 llegó a Estados Unidos, donde colaboraría en las pruebas de sonorización llevadas a cabo por Lee de Forest. Desde allí participó en el cine hispano, además de generarse una carrera teatral y musical. Luego de trabajar en México entre los años 1932 y 1939, época en la que realiza el film aquí analizado, volvería a Chile donde seguiría desarrollándose en el área del cine, junto a su carrera como cantante. Para más detalles, véase Eliana Jara Donoso (1994: 178-181).

<sup>44</sup> Añadimos también que, aunque Vélez no se haya destacado como estrella-cantante, hay una escena en el film en la que su personaje eleva un canto en torno a su situación romántica, y canta y baila al son de la marimba en otro momento de la narración.

*México canta*, tomó como vehículo la música y el melodrama como puntos de conexión para vincular lo local con lo internacional.

## CONCLUSIONES

Entendemos que en el mundo de la cinematografía los primeros años del cine sonoro tuvieron gran responsabilidad para el establecimiento de conexiones transnacionales. Las experimentaciones con la incorporación del sonido cambiaron o impulsaron de tal modo la industria cinematográfica, que fue ineludible la construcción de una red de negocios ampliada más allá de lo meramente nacional. Esto incluyó, como vimos en el caso de la figura de José U. Calderón en México, la creación de empresas de distribución y exhibición que transitaran otros espacios e incluyeran intercambios de artistas y apropiación nacional de géneros universales en dicho cruce. La mirada hacia Estados Unidos fue aquí de crucial importancia debido a la cercanía geográfica con México, pero también a causa de la masiva inmigración hispana que estaba recibiendo el país, la cual alentó la difusión del cine mexicano en ese lugar; y a esto sumamos el interés estadounidense por acaparar el mercado de América Latina.

Variadas personalidades mexicanas e hispanas en general llevaron adelante un periplo entre ambos países: mientras Estados Unidos aprovechaba a los hispanos que estaban probando éxito en Hollywood, estos supieron a su vez insertarse en ese mercado para alcanzar a los espectadores que estaban más allá de su frontera. José U. Calderón, en sus constantes viajes y contactos con Estados Unidos, encontraría allí un espacio de expansión de los negocios cinematográficos emprendidos personalmente junto a su grupo familiar, así como también extendería los límites de la incipiente industria de cine mexicano en Estados Unidos, con su empresa de distribución y sus salas cinematográficas instaladas en las ciudades de ambos lados de la frontera. Así, las conexiones entre dichos países se retroalimentaron en este período transicional en pos del afianzamiento comercial y de la difusión. En estos movimientos ejercidos en las áreas de la distribución, la exhibición y la producción, la transnacionalidad ha sido, por tanto, una característica primordial en el trabajo de la familia Calderón orientada al objetivo de conseguir una expansión comercial del cine.

Todo esto se consolidó con las primeras experiencias de producción realizadas por la familia Calderón en México analizadas más arriba, cuya mexicanidad se expande al mismo tiempo hacia un público más amplio en su impacto transnacional (Flores, 2015a). Ya sea por el empleo de figuras reconocidas en el ámbito hispano hollywoodense (como Lupe Vélez y José Bohr) como en la inclusión de la música como factor de intercambio cultural (destacado en los títulos de ambos films y en la personalidad de Pedro Vargas, que ya era un cantante célebre en Hispanoamérica), la transnacionalidad fue una constante en el período aquí analizado que se extendería en los años siguientes en el cine mexicano, entablando aún mayores vínculos (como se puede observar con el desarrollo del subgénero de las rumberas durante los años cuarenta, en pleno auge de la llamada “época de oro”, que conectó al cine mexicano con artistas de Cuba, Brasil y España). El anclaje localista que tienen las películas aquí trabajadas, unido a la importación y el afán de exportación de

estrellas musicales y cinematográficas que ellas conllevan, sintetizan entonces el movimiento de expansión de lo propio por fuera de las fronteras que José U. Calderón, bajo el signo de su época, instituyó en estos años cruciales del desarrollo del cine mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick. "Otra forma de pensar la historia [del cine]: un modelo de crisis". *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 22 (1996): 6-19.
- AMIOT-GUILLOUET, Julie (2015). *Amours, danses et chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*. Bruxelles: P.I.E. PETER LANG S.A.
- ANÓNIMO. "AZTECA FILMS Distributing Co., la Decana de la Distribución de Películas en Estados Unidos". *El Cine Gráfico* (1945/1946a): 492.
- ANÓNIMO. "El 5 regresa D. José U. Calderón". *Cinema Reporter* Año VI, N° 233 (1943a).
- ANÓNIMO. "Los Estudios Azteca siguen trabajando febrilmente en la producción fílmica nacional". *El Cine Gráfico* (1945/1946b): 649, 652, 654, 656.
- ANÓNIMO. "Los Estudios García Moreno en Plena Actividad". *Cinema Reporter* Año V (1939).
- ANÓNIMO. "Nuestro cinema y sus representantes en Norteamérica". *Filmográfico* 61/62 (1937).
- ANÓNIMO. "Regresó José U. Calderón de Hollywood". *Cinema Reporter* Año VI (1943b)
- CALDERÓN, Rafael. "El problema del cine hablado". *Mundo cinematográfico* 3 (1930): 11, 13, 14.
- CASTRO RICALDE, Maricruz y MCKEE, Irwin (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Filmoteca de la UNAM.
- CINEXPLORANDO (2014). "Entrevista a Viviana García Besné".
- CONTRERAS TORRES, Miguel (1960). *El libro negro del cine mexicano*. México:s/d.
- D'LUGO, Marvin (2007). "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva". BERTHIERY, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (comps.). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez: 147-164.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. "El cine mexicano en 1920". *Revista de la Universidad de México* 9 (1979): 78-81.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (1992). *José Bohr. Pioneros del cine sonoro III*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- DEL PALACIO, Celia (2014). *Hollywood era el cielo. Biografía novelada de Lupe Vélez*, México D.F.: Suma de Letras.
- DEL PALACIO, Celia. "Lupe Vélez, ícono de la femineidad latina en los Estados Unidos 1908-1944". *Sociedad y Discurso* 26 (2015): 58-78.
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2006). "Introduction". *The cinema of Latin America*. London: Wallflower Press: 1-12.

- FEIN, Seth (1998). "El cine mexicano visto a la luz de las relaciones internacionales". BURTON-CARVAJAL, Julianne, TORRES, Patricia y MIQUEL, Ángel (comps.). *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía: 94-100.
- FLORES, Silvana. "Intercambios transnacionales en el cine clásico mexicano: el caso de los productores Calderón y su efecto en la región latinoamericana". *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* 9 (2015a): 121-134.
- FLORES, Silvana. "Las producciones Calderón y su efecto en la región latinoamericana: un caso de intercambio transnacional". *AURA. Revista de historia y teoría del arte* 3 (2015b): 3-16.
- FLORES, Silvana (2017). "Las producciones Calderón: estrategias industriales y textuales para un mercado internacional". LUSNICH, Ana Laura, AISEMBERG, Alicia y CUARTEROLO, Andrea (eds.). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi: 59-73.
- GARCÍA, Desirée J. (2014). *The migration of musical film. From ethnic margins to American mainstream*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2011). "Prólogo". *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución*. México D.F.: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente: 7-21.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano I. 1929-1937*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: Ediciones Mapa/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GUNCKEL, Colin (2015). *Mexico on main Street: transnational film culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- JARA DONOSO, Eliana (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: Imprenta Los Héroes.
- JARVINEN, Lisa (2012). *The Rise of Spanish-Language Filmmaking. Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press,
- LIE, Nadia (2016). "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto". LEFERE, Robin y LIE, Nadia (eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden: Brill: 17-35.
- LÓPEZ, Ana. "Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional". *Archivos de la filmoteca* 31 (1999): 12-35.

- LÓPEZ, Ana M. (2009). "Before Exploitation. Three Men of the Cinema in Mexico". RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (eds.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York/London: Routledge: 13-33.
- LUSNICH, Ana Laura, AISEMBERG, Alicia y CUARTEROLO, Andrea (eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MCKEE IRWIN, Robert y CASTRO RICALDE, Maricruz (2013). *Global Mexican cinema: its Golden Age 'El cine mexicano se impone'*. London: Palgrave Macmillan.
- MEYER, Eugenia (coord.). *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano I*. México: Cineteca Nacional.
- MONTEMAYOR, Alma (1998). *Cien años de cine en Chihuahua*. México: Cuadernos del Solar.
- MONTEMAYOR, Alma (2000). "El cine silente en la ciudad de Chihuahua". DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora: 79-95.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1985). *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- SERNA, Laura Isabel (2009). "Cinema on the U.S.-Mexico Border; American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930". MCCROSSE, Alexis (ed.). *Land of Necessity. Consumer Culture in the United States – Mexico Borderlands*. Durham and London: Duke University Press: 143-167.
- SHAW, Deborah y DE LA GARZA, Armida. "Introducing transnational cinemas". *Transnational cinemas* 1 (2010): 3-6.
- VOGEL, Michelle (2012). *Lupe Vélez. The life and career of Hollywood's "Mexican Spitfire"*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.