

Ana Laura Lusnich
Universidad de Buenos Aires
CONICET

Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial

From comparatism to transnationalism. Basis for the study of
Argentine and Mexican cinema from the classic industrial stage

Resumen

El presente trabajo plantea dos objetivos íntimamente relacionados: el primero consiste en delimitar los principales aspectos de la construcción transnacional de los cines argentino y mexicano en el período clásico-industrial, contemplando los procesos de producción, realización, distribución y recepción; el segundo busca establecer las bases de un modelo teórico-metodológico de análisis que privilegie la construcción de identidades culturales y sociales en diálogo y que permita, a su vez, reconocer las fases que estas formaciones transitaron en las décadas tratadas. En este sentido, la extensión del período estudiado (más de veinte años) obliga a reformular los métodos comparatistas tradicionales empleados en los estudios transnacionales.

Palabras clave

Cine argentino
Cine mexicano
Comparatismo
Producción transnacional

Abstract

This paper proposes two closely related objectives: in the first place, to delimit the main aspects of the transnational construction of Argentine and Mexican cinemas in the classic-industrial stage, looking at the processes of production, distribution, and reception; secondly, to establish the bases of a theoretical-methodological model that emphasizes the construction of cultural and social identities in dialogue with each other and which allows us, at the same time, to recognize the phases these formations went through along the decades under study. In this sense, the extension of the period studied (over twenty years) forced us to reformulate the traditional comparative methods employed in transnational studies.

Key words

Argentine film
Mexican film
Comparatism
Transnational production

—ARTÍCULO A PEDIDO—

Ana Laura Lusnich (UBA - CONICET)

Recibido 02-05-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 99-110, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

1. El Golpe de Estado del general José Félix Uriburu, producido el 6 de septiembre de 1930, inauguró un período de trece años en el que ocuparon la presidencia, mediante fraude electoral, el general Agustín P. Justo, el radical alvearista Roberto Marcelino Ortiz y el conservador Ramón Castillo. Esta etapa de la historia argentina, conocida como "la década infame", se caracterizó por la ausencia de la participación popular, la persecución a la oposición, la tortura a los detenidos políticos, la creciente dependencia de nuestro país y la proliferación de los negocios.

2. En 1936, Agustín P. Justo, presidente de la Argentina, creó el Instituto de Cine Argentino, entidad que tuvo un rol reducido en sus comienzos. Las actitudes proteccionistas del cine argentino fueron propulsadas desde el ámbito de la crítica (especialmente con las editoriales y notas de Alberto Pessano, editor de la revista *Cinegraf*) y a través de las acciones desplegadas por el senador Matías Sán-

Desde los primeros años de la década de los treinta y hasta aproximadamente mediados de los años cincuenta, las cinematografías argentina y mexicana atravesaron un período de industrialización y marcado crecimiento que incluyó la apertura de las producciones locales a un mercado internacional. En el desarrollo de estos sistemas cinematográficos, intervinieron factores endógenos y exógenos específicos. En primer lugar, si bien es posible interpretar la emergencia y el desarrollo de las industrias nacionales a partir del "impulso nacionalista" que caracterizaba a ambos países en su plano político, la participación de los gobiernos y el diseño de programas estatales que incluyeran al cine fueron muy distintos. En 1930, en un contexto de crisis económica mundial, Pascual Ortiz Rubio, flamante presidente de México, difundió la Campaña Nacionalista, que promovía el consumo de los productos manufacturados y producidos en el país. Como un acto de apoyo a la campaña, con la intención de estimular el surgimiento de la cinematografía nacional, el presidente dio a conocer una serie de medidas proteccionistas que incluían la elevación de los aranceles de importación de films extranjeros; esta situación determinó de forma inmediata el ingreso de un flujo considerablemente menor de películas norteamericanas.

En su estudio del origen del cine mexicano industrial, Aurelio de los Reyes señala que, al verticalismo gubernamental de Ortiz Rubio y el posterior estímulo de la educación y la cultura plasmado durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, entre 1934 y 1940, se deben sumar otros dos factores de real importancia: el descubrimiento del México indígena y rural por la óptica de Sergei Eisenstein, instalado a principios de los años treinta en el país con motivo de la filmación de la película *¡Que viva México!* (Eisenstein y Aleksandrov, 1932), y la actividad desplegada por la Compañía Nacional Productora de Películas, una empresa pionera en la actividad, cuyos integrantes viajaron entre 1931 y 1932 a Hollywood con la intención de traer equipo y técnicos para dar inicio a la fase industrial de la cinematografía mexicana (De los Reyes, 1987). Por su parte, la Argentina de la década de los treinta estaba sumida en una serie de gobiernos fraudulentos y de facto.¹ Pese a su vinculación con el cuerpo castrense y la marcada ideología nacionalista que profesaban, éstos no intervinieron de manera directa en la constitución de la industria cinematográfica local; esta última fue (al igual que las industrias literaria y radiofónica), resultado de los vaivenes e imposiciones del mercado y del empeño de un amplio número de empresarios interesados en la producción y distribución de películas: Max Glucksmann, Enrique Susini, Ángel Mentasti, entre otros (Karush, 2012).²

Haciendo hincapié en los factores exógenos, algunos historiadores interpretan que el desarrollo de las industrias cinematográficas latinoamericanas, fundamentalmente la mexicana, se debió a las acciones financieras y proselitistas desplegadas por Estados Unidos en épocas de la Segunda Guerra Mundial: "con la idea de fortalecer la unidad continental pero también con el propósito de que sirviera a los fines de los Aliados, particularmente de Estados Unidos" (Peredo Castro, 2011: 29). Más aún, Peredo Castro argumenta que el apoyo de los Estados Unidos a ese país procuraba emplear el nacionalismo mexicano y, así, diseminar un sentimiento de integración latinoamericana que fortaleciera el panamericanismo y disolviera los intereses del bloque del Eje en el continente, como así también de los otros países que componían el grupo de los Aliados (Inglaterra y Francia) (Peredo Castro, 2011).

En estos años de franco crecimiento industrial, Argentina y México establecieron una serie de relaciones bilaterales en lo relativo a coproducciones, estrenos y circulación de figuras. Incluso es posible sostener que participaron en la conformación de identidades compartidas, fundadas en torno a un lenguaje común y a ciertos temas, tradiciones y elecciones estéticas. Dado que se trataba de un contexto histórico y cultural caracterizado por una creciente modernización y la diseminación global de la cultura de masas, ambos países se enfrentaron a múltiples interrogantes; entre éstos, se destacaron la necesidad de hacer frente a los intereses que España y Estados Unidos comenzaron a desplegar en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX y, simultáneamente, la de proveer a los espectadores locales relatos más afines a sus imaginarios. En la búsqueda de soluciones, quienes participaban de las industrias culturales nacionales forjaron modernismos alternativos que, de acuerdo con las reflexiones de Matthew Karush, conciliaban las notas propias de la modernidad (el cosmopolitismo, el gusto por el con-

sumo y los adelantos tecnológicos) con un acceso privilegiado a las tradiciones locales (Karush, 2012). Así, se pudieron en marcha una serie de estrategias productivas y expresivas comunes. Éstas abarcaron la fundación de estudios y casas productoras propias, y la organización de circuitos de exhibición que, poco a poco, atravesaron geográficamente a las naciones y transformaron al cine en un espectáculo de consumo popular.

Al plantearse luego el desafío de capturar audiencias internacionales (los mercados hispanohablantes y también aquellos otros que no compartían el idioma pero que se identificaban con la cultura latinoamericana³), la realización de las películas estableció dos orientaciones específicas: una estuvo destinada a la *estandarización* de los productos (mediante el usufructo de los avances tecnológicos se garantizó la adecuación y el mejoramiento fotográfico y sonoro de los films de acuerdo con los estándares internacionales); otra, a la *diferenciación* (la modulación de los temas y personajes dio origen en estos países, e incluso en las distintas casas productoras, a modalidades narrativas y espectaculares diversas y ancladas en las idiosincrasias nacionales) (Lusnich, 2007).

A partir de estas ideas, que orientan en gran medida a los proyectos de investigación que los integrantes del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine y un conjunto de investigadores asociados comenzamos a desarrollar a fines de 2013⁴, el presente trabajo plantea dos objetivos íntimamente relacionados. Uno de ellos propone delimitar los aspectos generales y particulares que abarca la construcción transnacional de los cines argentino y mexicano en el período clásico-industrial a partir del estudio de los procesos de producción, realización, distribución y recepción. El otro consiste en establecer las bases de un modelo teórico-metodológico de análisis que privilegie la construcción de identidades culturales y sociales en diálogo —en base a los préstamos, las apropiaciones y los intercambios generados— y que, a su vez, sea capaz de reconocer las fases que estas formaciones compartidas transitaron en las décadas tratadas.

Si se tiene en cuenta que el período estudiado abarca más de veinte años y que los temas a tratar se caracterizan por su complejidad y diversidad, creemos necesario reformular los métodos comparatistas tradicionales empleados en etapas previas de investigación por aquellos que impulsan los estudios transnacionales.⁵ Intentaremos probar que, en el caso del cine argentino-mexicano de la etapa clásica-industrial, la construcción transnacional incidió en el crecimiento comercial y artístico de ambos países, así como en la formación de una cultura común que, sin homogeneizar o borrar aspectos singulares, proyectó valores y modelos de identidad cercanos. Los géneros representativos de la comedia, el film de tango-canción, el drama ranchero, las figuras femeninas de los melodramas y las masculinas de los dramas rurales de ambos países, participaron en la construcción de una identidad argentino-mexicana que, en gran medida, apelaba a los tópicos del nacionalismo y el latinoamericanismo, la patria y la tierra como aspectos convocantes.

1. Un tejido industrial y textual transnacional

1.1 Las prácticas industriales

En su presentación de los estudios transnacionales del cine, Débora Shaw y Armida de la Garza (2010) reconocen dos tipos de prácticas que se pueden aplicar al estudio del cine argentino y mexicano del período: las industriales y las textuales. Analizadas de forma conjunta y en función de los contextos históricos y culturales que las abarcan, es factible interpretar que los intercambios laborales de directores, actores y técnicos, las coproducciones y la distribución de películas son las prácticas industriales predominantes entre ambos países entre 1930 y 1955. Por otra parte, en lo que concierne a la constitución de afinidades más profundas reflejadas en los gustos de los espectadores y en las textualidades circulantes, estas prácticas expresan una serie de aspectos de muy diversa naturaleza, entre los que se destacan:

chez Sorondo, de ideología conservadora.

3. Al respecto, Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin analizan la recepción emotiva y productiva que alcanzó el film *Un día de vida* (Emilio Fernández, 1950) en Yugoslavia. En un contexto favorable de importación de películas mexicanas en ese país, motivado en gran medida por el conflicto desatado entre Yugoslavia y la Unión Soviética en 1948, el film de Fernández aportaba en su plano narrativo un melodrama de contenido revolucionario. Sin embargo, la empatía de las audiencias locales se orientó al cancionero mexicano. De tal manera, la música ranchera comenzó a producirse en Yugoslavia: "quienes en lugar de importar álbumes mexicanos, empezaron a formar sus propios tríos y bandas de mariachis y traducir y componer sus propias baladas rancheras" (Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011: 217).

4. Nos referimos a los proyectos PICT y UBACyT en curso, destinados a analizar las relaciones productivas, textuales e identitarias

entre los cines argentino y mexicano del periodo 1930-1955.

5. En una investigación ya concluida, denominada "Revolución y representación en el cine argentino y latinoamericano: el registro audiovisual de los procesos revolucionarios", realizamos un estudio comparado de varias cinematografías de la región en base a las modalidades narrativas y espectaculares que históricamente se interesaron por los procesos y sucesos revolucionarios.

a) problemas de autoría y de estrellato;

b) conformación de las audiencias: análisis de la recepción sentimental o emotiva de las películas argentinas y mexicanas, y

c) recepción crítica y productiva de las películas: asimilación y reproducción de matrices textuales e ideológicas afines.

De las acciones industriales que plasmaron las relaciones bilaterales entre Argentina y México en la fase clásica-industrial, se destacan en primer término las colaboraciones artísticas motivadas por la movilidad de productores, directores, actores y técnicos de un país a otro. Con algunos antecedentes tempranos, el relevamiento de las colaboraciones artísticas detecta, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, la circulación creciente de diversas personalidades del cine y la diversificación de los motivos del traslado. En líneas generales, primaron los viajes por intereses estrictamente laborales, que hicieron circular a directores y técnicos destacados en su oficio en los países de origen (este ha sido, citando unos pocos nombres, el derrotero de los argentinos Tito Davison, Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari en México) y que, paralelamente, fomentaron la formación técnica, el intercambio de saberes y un empleo común de la tecnología.

El impulso y los requisitos de los mercados transnacionales también influyeron en la contratación de directores exitosos en su tierra natal para dar prestigio a los films de otros países. Este tipo de flujo, que encuentra en Luis César Amadori, de Argentina, y Emilio Fernández, de México, exponentes relevantes, se relaciona de manera directa con el problema de la autoría, ya que supone que las obras realizadas en países que no son los de origen están sujetas –dependiendo cada caso– a operaciones de adecuación, mixtura o flexibilización de los rasgos de estilo forjados previamente. En este conjunto se enmarca el film *La tierra del fuego se apaga* (Fernández, 1955), una coproducción argentino-mexicana que convoca a nuestro país a Emilio Fernández y al director de fotografía Gabriel Figueroa. Adaptando muchas de las claves del melodrama prostibulario, la historia se sitúa en un pueblo del sur de la Argentina y elabora una versión particular del tópico de la redención de la figura femenina (un hombre poco social se enamora de una prostituta e intenta llevarla a vivir con él). Las marcas estilísticas de la dupla Fernández–Figueroa reaparecen, en el film argentino, en el manejo de las locaciones a través de planos generales y *travelling*, y en el uso expresivo de la imagen en blanco y negro.

Una tercera motivación que determinó los traslados en esta etapa clásica-industrial estuvo asociada a problemas de orden político. Históricamente, México fue un país receptivo en lo relativo a los exiliados políticos de diferente origen. Particularmente, como ha estudiado Alberto Elena (2005), una parte importante de exiliados republicanos que participaban de la industria cinematográfica española se trasladó a México entre 1936 y 1939, y permaneció incluso una vez finalizada la contienda. México también se hizo eco de los exiliados políticos argentinos: de aquellos que se vieron enfrentados con el régimen de Juan Domingo Perón, pero también de los que decidieron emigrar en otros momentos de la historia argentina (son conocidas al respecto las circunstancias por las cuales Libertad Lamarque abandona Argentina en 1946, enemistada con Eva Perón en el momento del rodaje de *La cabalgata del circo* de Hugo del Carril, y las que propulsan el exilio de Niní Marshall en 1943, momento del golpe de Estado que derrotó a Ramón Castillo y por el cual se decretó que sus personajes contribuían a una deformación inaceptable del lenguaje).

En este punto, es de interés detenerse en algunas cuestiones vinculadas al estrellato; más precisamente, a las formas en que se comportan los actores en el momento en que se insertan en un medio cinematográfico distinto al de origen. En lo que concierne a los intérpretes, más allá de la aceptación social o del hecho concreto de que un número importante de actores forjó de manera concreta una parte de sus trayectorias fuera de las fronteras nacionales, es necesario analizar las expectativas de las industrias cinematográficas que los adoptaron. Sobre este tema, existe una serie de estudios que han vislumbrado nuevas perspectivas de análisis. Uno de ellos, el realizado por Ana López (1999) sobre la constitución de Dolores del Río como estrella itine-

rante y transnacional, discierne las distintas fases de su trayectoria a partir de los países en los cuales asentó su carrera (Hollywood y México preferentemente). Este trabajo, fundamentalmente, sostiene la hipótesis de que las mediaciones y estilos desarrollados en cada contexto nacional no anulan lo transnacional, y viceversa; éstos se complementan e incluso potencian, lo que da lugar a la gestación de un estilo mixto que se adapta a los gustos de los mercados internacionales (López, 1999).

La segunda estrategia industrial que acentuó las relaciones bilaterales entre Argentina y México fueron las coproducciones. La política de la coproducción se incrementó con el paso de los años, de forma tal que este tipo de realizaciones fue más frecuente en las décadas de los cincuenta y sesenta. En cuanto a sus modalidades, existieron coproducciones financieras sostenidas por el aporte conjunto de capitales; administrativas u organizativas, que aseguraban la producción en determinadas locaciones o el asesoramiento legal correspondiente; coproducciones artísticas y técnicas que se caracterizaban por la coparticipación en un film de actores y/o técnicos de ambos países; y mixtas que recurrían a varias de las modalidades mencionadas.⁶ *Maleficio / Tres citas con el destino* (Klimovsky, de Fuentes y Rey, 1953), uno de los casos mixtos de coproducción, presenta algunas singularidades en lo concerniente a la idea de forjar aspectos identitarios comunes entre varios países. Este film comparte intereses comerciales y artísticos tripartitos e intentó fomentar los lazos cinematográficos entre Argentina, México y España, industrias de mayor raigambre en el mundo hispanohablante. La obra posee una estructura episódica, cada una de ellas filmada por los directores mencionados, un electo internacional que reúne a actores de destacada trayectoria (Narciso Ibáñez Menta, Olga Zubarry, Santiago Gómez Cou, Jorge Mistral, Antonio Vilar, Amparo Rivelles, Sara Guasch, entre otros) y un tema que se desarrolla a través de tres historias sucesivas. Textualmente, constituye un drama de carácter naturalista en el cual una joya que pasa de mano en mano acarrea un designio de muerte. Transversalmente, las historias se concentran en una serie de triángulos amorosos y sentimientos no correspondidos relacionados con los conflictos e intereses de algunas variantes del melodrama latinoamericano. El idioma común y las locaciones que corresponden a España, Argentina y México propulsan lazos identitarios entre los tres países; a estos elementos, se incorpora la intención de focalizar en los espacios urbanos, en las clases medias-altas, que apostaban al consumo, y en conflictos de pareja, destacados por su complicación y tendencia al dramatismo.

El tercer aspecto que fortaleció los vínculos entre las cinematografías argentina y mexicana fue la distribución y exhibición de las películas en ambos países, actividad en la que fueron determinantes la actividad desplegada por las empresas privadas (EFA, Clemente Lococo S.A., Cinematográfica V, en Argentina; las compañías distribuidoras dependientes del Banco Nacional Cinematográfico, en México) y las políticas oficiales del Estado, mediante una legislación que fomentaba las relaciones internacionales. En este punto, es factible discernir diferentes formas de compromiso, dado que Argentina refuerza la regulación de la actividad cinematográfica luego de 1943 con la creación de la Subsecretaría de informaciones y Prensa de la Nación, sin incluir en ese momento una política de relaciones con la región. Por su parte, México posee una política activa durante los años treinta, rubricada en 1940 con la apertura de la Oficina para la Coordinación de las Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas.

Los relevamientos y datos aportados por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (1980 y 1985) respecto de los estrenos de films argentinos en México, y aquellos que fragmentariamente consignan la distribución de películas mexicanas en nuestro país, facilitan comprender la dimensión que asumió este mercado transnacional en la época, así como ciertas particularidades históricas que no trazan simetrías absolutas entre ambos países: numéricamente, los films argentinos se exportan a México en gran cantidad en 1940 (26 títulos), 1941 (33), 1945 (31), 1946 (31) y 1947 (37); a su vez, México se impone en los mercados hispanohablantes en su etapa sonora temprana —entre 1930 y 1936— y luego en los años cuarenta, al diversificar temas y géneros. La difusión de los estrenos y, especialmente, de los actores implicados a través de las revistas especializadas, afiches promocionales y presentaciones en vivo de aquellos que eran simultáneamente cantantes o intérpretes teatrales (como ha sido el caso de Libertad La-

6. Al día de la fecha, no existe un relevamiento completo de las coproducciones realizadas entre Argentina y México entre 1930 y 1955. Esta será una de las tareas a concretar en el curso de nuestro proyecto de investigación.

7. Antes de llegar a México, Libertad Lamarque actuó en Cuba, Puerto Rico, Colombia y Venezuela. En México, se presentó con un espectáculo musical en el reconocido local El Patio durante tres meses consecutivos. El éxito de este espectáculo y el renombre internacional implicaron el ofrecimiento de realizar un film, *Gran Casino*, con dirección de Luis Buñuel, para permanecer luego en suelo azteca durante un largo periodo de tiempo. Su mote "la novia de América" constata el éxito de la actriz en todo el continente.

marque en el momento en que llega a México⁷), fueron medios complementarios y sustanciales en la circulación de los actores y actrices de un país a otro, así como en el crecimiento de los mercados transnacionales.

1.2. Las prácticas textuales

Las prácticas y estrategias de carácter industrial mencionadas se encuentran íntimamente vinculadas a las modalidades narrativas y espectaculares que se fueron desarrollando en el período estudiado, en las que es posible localizar toda una serie de similitudes y rasgos que convocaron a ambos países. La recepción sentimental o emotiva de los espectadores (su conexión con ciertas figuras, personajes, situaciones dramáticas y espacios) y la recepción productiva de estos componentes por parte de productores, guionistas y directores argentinos y mexicanos, son aspectos a través de los cuales es posible indagar la construcción de un tejido textual transnacional. Asimismo, nos permiten evaluar la capitalización de lo típicamente argentino en el cine mexicano y de lo específicamente mexicano en el cine argentino.

En sus rasgos textuales, es posible apreciar que Argentina y México se abocaron en los años treinta (fundamentalmente) y cuarenta (en menor medida) a asimilar los géneros populares y las tradiciones culturales locales: la literatura, el teatro, el cancionero tradicional y las producciones radiofónicas al cine. De cada cultura, se recuperaron los rasgos costumbristas de los personajes y situaciones típicas, y se desplazaron o suprimieron otros que habían sido significativos en sus orígenes, como la crítica, el lenguaje soez y la caricaturización extrema de los personajes. Estas directrices deben ser analizadas a partir de la coexistencia de las motivaciones cosmopolitas y vernáculas en la época, que en el ámbito del cine se tradujeron en las intenciones de aproximarse al modelo hollywoodense ya probado a nivel mundial a través de los componentes nacionales. Asimismo, deben ser consideradas en función de las necesidades de los mercados transnacionales que se estaban gestando y que privilegiaban fundamentalmente el lenguaje cuidado, el fomento de las buenas costumbres y la visión estilizada de los sectores populares.

Los primeros éxitos comerciales del cine mexicano y argentino comparten estas directrices. *Santa* (Moreno, 1932), primera película realizada por el conjunto artístico y técnico importado de Hollywood por la Compañía Nacional Productora de Películas, se caracteriza por haber incluido el acompañamiento musical proveniente de la tradición teatral y radiofónica mexicana; en este sentido, se destacan las interpretaciones de Agustín Lara, en tanto impone en su plano narrativo la figura de "la sufrida mujer mexicana", construida a partir de valores extremadamente positivos como la abnegación, la ternura y el silencioso padecimiento (Monsivais, 1966). Por su parte, otro título mexicano, *Allá en el rancho grande* (de Fuentes, 1936), sintetizó la influencia de los géneros teatrales mexicanos en el cine (sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades) incorporando en la elaboración del film elencos, canciones y sketches típicos. Sobre esta película, sostiene Aurelio de los Reyes que, a su vez, pertenece a la corriente del costumbrismo de raíces hispánicas que "idealizaba los tipos despojándolos de su habla cotidiana, de lo grosero y prosaico; los castraba al presentarlos sin ninguna inquietud sexual" (1987: 146).

Este conglomerado textual, que en un primer momento expresó un claro ejercicio de intertextualidad con la cultura popular circulante en otras disciplinas para luego imbricarse con modalidades narrativas y cinematográficas específicas (los mencionados géneros de la comedia, el drama ranchero, el drama rural y el melodrama), impulsó la elaboración de sistemas de personajes que destacaban las cualidades morales de los sectores populares. La bondad, la solidaridad, el sacrificio y el heroísmo fueron notas que caracterizaban tanto a las mujeres sufridas de los melodramas como a los personajes masculinos que poblaron los dramas rancheros mexicanos y el drama social-folclórico argentino, mientras que las clases sociales pudientes representaban en líneas generales la codicia, el egoísmo y la insensibilidad social.

Esta suerte de dicotomía extrema implicaba, en el nivel semántico, otro tipo de asociaciones que vislumbran la incidencia de diferentes corrientes nacionalistas en el campo del cine de esa época. Si se recupera y proyecta al cine argentino de los años treinta y cuarenta la clasificación

propuesta por Aurelio de los Reyes de las corrientes nacionalistas que atravesaron el cine mexicano silente y sonoro temprano,⁸ una de las características comunes a ambas cinematografías es la asimilación de los personajes populares (moralmente positivos) a la tierra y la Nación (De los Reyes, 1987). Por ejemplo, la tendencia nacionalista que se remitió a la historia patria como fuente de sus argumentos y que dio lugar, en México, al cine de corte indigenista y, en Argentina, a un cine histórico centrado en las luchas independentistas del poder español, revalorizan la belleza y el heroísmo indígena (esta fue la propuesta de *Tabaré*, film mexicano de 1917, dirigido por Luis Lezama y Juan Canals de Homs) y la de aquellos que bregan por las causas patrias (*La guerra gaucha*, film argentino de Lucas Demare de 1942, hace confluir en las luchas por la independencia a las figuras de un humilde sacristán y un joven teniente de origen español que se pliega al bando local, a los que se suman los gauchos de las montoneras conducidos por Juan Martín de Güemes).

La centralidad que obtuvo el melodrama en las cinematografías de Argentina y México, así como el consumo extendido del género en las audiencias locales e internacionales, son otros aspectos que trazan vínculos estrechos entre los sistemas industriales de ambos países. Silvia Oroz afirma que “moral y catarsis se constituyen en la articulación esencial del melodrama cinematográfico latinoamericano” (1995: 17), componentes que sintetizan muchas de las claves de la cultura de masas de la época. En su desarrollo cinematográfico durante el curso de las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, el melodrama constituyó una matriz expresiva y semántica compleja que “se estructuró esencialmente en cuatro mitos de la cultura judeo-cristiana: *el amor, la pasión, el incesto y la mujer*” (Oroz, 1995: 52). Los vaivenes ideológicos del género (la tendencia al conservadurismo, la resignación fatalista, las divisiones de clase) contaminaron y atravesaron, asimismo, las restantes tendencias narrativas y espectaculares, situación que intervino en la aglutinación de las audiencias y en la gestación, citando la terminología de Carlos Monsivais (1994), de una “estética del consuelo” destinada a ordenar la vida cotidiana y social de los sectores populares. Sus diferentes manifestaciones (las tempranas películas de tango-canción en Argentina, el melodrama prostibulario o de cabaret de México, la ópera tanguera, el melodrama de corte social, entre otras variantes⁹) no impulsaban la movilidad y el cambio social de forma activa o evidente.

Por su parte, el personaje femenino por antonomasia del melodrama, la madre (y sus derivaciones: la hermana y la novia), condensaba, en sus representaciones físicas y en sus desempeños, la capacidad del sacrificio extremo. Al respecto, cabe indagar los criterios que rigieron en Argentina y México a la hora de capitalizar los estilos interpretativos y los personajes forjados por algunos de las intérpretes estelares del género. Relacionada con el melodrama, la carrera de Libertad Lamarque se proyectó más allá del cono sur. Los exitosos melodramas familiares filmados en Argentina por esta actriz (*Ayúdame a vivir*, de 1936, *Besos brujos*, de 1937, y *La ley que olvidaron*, de 1938, los tres con dirección de José Agustín Ferreyra) tuvieron, a posteriori, su réplica en tierra azteca.¹⁰ Como explican Maricruz Castro Ricardo y Robert McKee Irwin, la industria mexicana no desdeñó los rasgos argentinos que aportaba la actriz: “en todas las cintas que realizó en México, Libertad Lamarque mantuvo el acento argentino e interpretó conocidos tangos” (2011: 139). Más aún, “mezcló estos números musicales con otros propios del folclor mexicano” (Castro Ricardo y McKee Irwin: 139), formó dúos y parejas con famosísimos actores locales, como Jorge Negrete y Pedro Infante, representó el papel de María Grever, compositora mexicana de destacada aceptación popular y, sobre todo, elevó al centro de los relatos la figura de la madre sufriente que causaba una empatía feroz en las audiencias de la época.¹¹

En el nivel semántico o ideológico, metafóricamente, esa figura de la madre abnegada puede ser interpretada como una forma de representación de la idiosincrasia nacional y regional. Así lo explica Silvia Oroz al revisar la recurrencia, en los melodramas de América Latina, de personajes femeninos que lavan la ropa en un lavadero montado al aire libre. Constituyendo una situación secundaria propia de la estética neorrealista en Pelota de trapo (Torres Ríos, 1948) o bien exagerando el rol de la madre sacrificada que interpreta Dolores del Río en *Las abandonadas* (Fernández, 1944), por citar dos ejemplos clave de Argentina y México, las imágenes de las mujeres en sus quehaceres domésticos hacen referencia a circunstancias sociales concretas,

8. En su estudio, Aurelio de los Reyes (1987) advierte tres grandes tendencias nacionalistas en el campo del cine: una de raigambre cosmopolita, otra de carácter costumbrista, asociada a los tipos y paisajes naturales, y una tercera conectada con la herencia indígena o colonial señalada.

9. En este contexto, siguiendo una denominación de Domingo Di Núbila (1959), la ópera tanguera refiere a una modalidad del melodrama que hace evolucionar al cine de tango-canción. Libertad Lamarque, una de las principales representantes de esta variante, se caracterizó por cantar tangos sin responder al personaje de la milonguita y desplazando el esquema habitual de números musicales propio del temprano cine sonoro.

10. Soledad (Zacarias, 1947), Huellas del pasado (Crevenna, 1950), La marquesa del barrio (Zacarias, 1951), La mujer sin lágrimas (Crevenna, 1951), La loca (Zacarias, 1952), Te sigo esperando (Davison, 1952), Rostros olvidados (Bracho, 1952), Acuérdate de

vivir (Gavaldón, 1953), entre otros.

11. Otros actores y actrices que integraron los elencos transnacionales de estos países fueron Niní Marshall, Luis Sandrini, Hugo del Carril, Amanda Ledesma, Delia Garcés, Zully Moreno, Arturo de Córdoba y María Félix.

12. Esta postura fue desarrollada en Higson, A. (2000).

13. Para conocer esta perspectiva, es recomendable ver, entre otros estudios, el realizado por Bergfelder, T., Harris, S. y Street, S. (2007).

14. La política panamericana entre Estados Unidos y México debe ser analizada a partir de los

en tanto que, cinematográficamente, precisan una retórica del género: “pues al simbolizar la realidad de las amas de casa en sociedades no industrializadas, instauró una iconografía propia de reconocimiento inmediato” (Oroz, 1995: 93).

2. Claves para un estudio transnacional del cine argentino-mexicano clásico-industrial

En función de la multiplicidad de variables asentadas, consideramos que el estudio de las relaciones transnacionales del cine argentino y mexicano del período 1930-1955 debe adoptar conjuntamente una dimensión teórica-reflexiva que exponga y despliegue los términos industriales y textuales que plasmaron los vínculos y correspondencias trazadas entre ambos países, así como una perspectiva histórica que se introduzca en los vaivenes que atravesaron estas relaciones a lo largo del tiempo. Dada la complejidad del objeto de estudio, el diseño de un modelo de análisis de estas características supone el diálogo profundo con los teóricos y críticos que en las últimas décadas impulsaron el desarrollo de los estudios transnacionales en el campo del cine con el fin de localizar las diferentes acepciones que asumió el concepto y su disposición para el estudio del cine latinoamericano clásico-industrial. Por otra parte, también es necesario establecer diálogo con los historiadores del cine que, partiendo de otras perspectivas que abarcan el análisis de los films y de los documentos de archivo, han procurado explicar las particularidades de las cinematografías nacionales y regionales. La fusión de todos estos intereses aparece demarcada por una serie de presupuestos teóricos y metodológicos, entre los cuales se destacan, de forma preliminar, los siguientes:

1) Los estudios transnacionales del cine se establecieron como campo de análisis en los años ochenta, en instituciones académicas de origen anglosajón principalmente, si bien comprenden fenómenos que pueden rastrearse desde el cine silente en adelante y en cinematografías que exceden cualquier tipo de limitación geográfica. Por otro lado, si las acepciones y alcances del concepto han sido en líneas generales muy variables, en el campo del cine se pueden reconocer algunos enfoques principales. Resumidamente, el primero de ellos argumenta a favor de las limitaciones de los modelos centrados en los paradigmas nacionalistas, en tanto lo transnacional se convierte en un medio útil para el análisis de las relaciones que el cine establece con las formaciones culturales y económicas que rara vez (de acuerdo con la movilidad de los directores y la circulación internacional de los films) se encuentran limitadas a las fronteras nacionales.¹² Una segunda perspectiva abona la asimilación de lo transnacional a lo regional examinando los vínculos geopolíticos y culturales compartidos entre dos o más naciones próximas o afines.¹³ Una tercera perspectiva, en la que encontramos mayor reflexividad y complejidad, es la propuesta por Will Higbee y Song Hwee Lim con el concepto de “transnacionalismo crítico” (2010). Esta posición sostiene la posibilidad de involucrar el término con el fin de ofrecer una interpretación productiva y concreta de las conexiones que se establecen entre lo local y lo global, o entre lo nacional y lo transnacional, examinando el despliegue de estas relaciones y las dinámicas de poder (hegemonía, dominancia, marginalidad) que se manifiestan de forma abierta o transversal en todos los casos.

2) En consonancia con los postulados del transnacionalismo crítico que destacamos, otro de los presupuestos que constituirá nuestro modelo de análisis comprende que la delimitación de un escenario de carácter transnacional en el campo del cine atraviesa simultáneamente a varios países e involucra motivaciones políticas y económicas más allá de las estéticas. Será necesario tener en cuenta, al respecto, que el devenir histórico de las relaciones entre Argentina y México no se caracterizó por la estabilidad, sino por una mutación periódica en la que intervinieron fricciones propias entre los países (los que, por necesidades del mercado interno, pujaban por el predominio de las audiencias hispanohablantes) e intereses de potencias extranjeras.

Entre las inclinaciones externas en las décadas analizadas, habrá que detenerse en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, etapa en la que Estados Unidos propulsó en América Latina, con epicentro en México, una campaña proselitista que alcanzaba al cine mediante el estímulo a la producción y la disponibilidad de equipamientos y medios técnicos.¹⁴ Simultáneamente, será necesario atender a las acciones desplegadas por España, en esta misma fase de la contienda y,

a posteriori, durante el período franquista, con el impulso de una política hispanista que, más allá de reivindicar las relaciones de identidad con América Latina, develaba motivaciones económicas profundas y el interés por defender los mercados cinematográficos en los que dicho país había tenido dominancia. Estas consideraciones serán de utilidad a la hora de evaluar la inscripción –central, marginal, intermedia– de las cinematografías argentina y mexicana en el panorama cinematográfico mundial (Elena, 2005), así como la disposición de otras naciones en la definición de contextos internacionales o transnacionales.

3) Complementariamente a lo manifestado, en un intento por escapar de los términos binarios, se asumirá la hipótesis que avala que lo transnacional no excluye a lo nacional, sino que se trata de aspectos que se imbrican y expresan mutuamente. En torno a esta proposición, se revisará una serie de estudios que definen a la Nación y lo nacional a partir de la puesta en marcha de acciones y discursos que impulsan la inclusión y la integración más o menos orgánica de los individuos que comparten una cartografía común (Anderson, 1993), así como otros que, con una visión más amplia, entienden que el reconocimiento de lo nacional significa identificar la tensión entre lo propio y lo foráneo, entre lo que sucede en el país y lo que transcurre fuera de las fronteras nacionales (Higson, 2000). De esta manera, lo transnacional opera en esos bordes, en esos espacios de transición y de conexión entre los países. Esto nos permite sostener que, en el caso del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial, los intercambios culturales y los rasgos identitarios comunes entre los países configuran una suerte de “metonimia del continente”, en tanto no se revocan los rasgos nacionales sino que se construye una imagen global y mixturada, capaz de convocar a las naciones a través de sus afinidades.

4) En un intento por abarcar y clasificar el tipo de relaciones transnacionales que las cinematografías argentina y mexicana mantuvieron en su etapa clásica-industrial, se cree oportuno adoptar los criterios establecidos por Débora Shaw y Armida De la Garza (2010), ya señalados en puntos anteriores. En este sentido, se reconocen dos grandes áreas de trabajo (las prácticas industriales y las prácticas textuales), así como las propuestas de Ana López y Marina Díaz López, quienes proveen la categoría de “estrella transnacional”, forjada a la luz de contextos nacionales e internacionales (López, 1999), y la posibilidad de reconocer en las cinematografías española y mexicana –y aún entre las española, mexicana y argentina- estereotipos que sostienen una ideología hispanista y que pueden considerarse uno de los elementos de la transnacionalidad (Díaz López, 2009).

Por otra parte, se considera importante integrar el texto de Marvin de Lugo, quien aborda la constitución, en el momento del pasaje del cine silente al sonoro, de comunidades y audiencias transnacionales de habla hispana doblemente convocadas. Sobre la inclusión del sonido óptico en las películas y la delimitación de los usos del idioma, el autor sostiene que las naciones participaban combinadamente en la nivelación y el mejoramiento del sonido, pero que, a su vez, aparecían mediatizadas por la toma de decisiones acerca de la difusión de los dialectos del español y de las expresiones culturales circulantes en el mundo latinoamericano y caribeño (De Lugo, 2010).

5) Finalmente, se procurará establecer la historicidad de las relaciones transnacionales estudiadas entendiéndolas que las prácticas industriales y textuales compartidas atraviesan etapas de estabilidad y otras de incertidumbre. Para establecer la periodización y discernir las diferentes fases que incluye, se tendrá en cuenta el estudio realizado por Catro Ricalde y McKee Irwin (2011). El análisis presentado por estos autores procura establecer el predominio del cine mexicano en el extranjero detectando, por una parte, los factores artísticos que inciden en la comercialización de las películas (el lanzamiento de estrellas carismáticas como Jorge Negrete, Cantinflas, María Félix y Dolores del Río, y la diversificación de géneros con el melodrama familiar urbano, el musical de cabaret, la comedia ranchera, el drama histórico) y, por otra, los factores externos y coyunturales, entre los que se destacan los esfuerzos de otras cinematografías (la Argentina, por ejemplo) por dominar los mercados latinoamericanos.¹⁵ Los trabajos de Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena (2005), la publicación realizada por el Centro Cultural de España en Buenos Aires (2011) y el estudio de Francisco Peredo Castro (2011), a su vez,

films *La liga de las canciones* (Urueta, 1941), *Unidos por el eje* (Cardona, 1942), *Soy puro mexicano* (Fernández, 1942), *La virgen que forjó una patria* (Bracho, 1942) y *Simón Bolívar* (Contreras Torres, 1942).

15. Sobre las cinematografías argentina y mexicana los autores detectan que, si bien México mantiene un predominio histórico en los mercados de la región, se impone con sus exportaciones entre 1940 y 1943 especialmente, en tan-

to Argentina lo hace en los últimos años de la década del treinta (1937-1940). Estas fluctuaciones en los mercados no empañan, sin embargo, las relaciones transnacionales entre ambos países.

aportan estudios comparados de las cinematografías española y mexicana (el primero) y de las cinematografías española y argentina (el segundo); finalmente, el trabajo de Peredo Castro incorpora las dimensiones ideológicas y políticas que permiten conocer la posición de Argentina y México en el panorama mundial.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2001). *Imágenes compartidas. Cine argentino – cine español*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires.

AMADOR, M. L. y AYALA BLANCO, J. (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1985). *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - Universidad Nacional Autónoma de México.

ANDERSON, B. (1983) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen de la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERGFELDER, T., HARRIS, S. y STREET, S. (2007). *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

CASTRO RICALDE, M. y MCKEE IRWIN, R. (2001). *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DE LA VEGA ALFARO, E. y ELENA, A. (2009). *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, ICCA, Ministerio de Cultura.

DE LOS REYES, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

DE LUGO, M. (2010). Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies and Hispanic Transnationality. En Đurovičová, N. y Newman, K. (ed.). *World Cinemas. Transnational Perspectives*. Londres - Nueva York: Routledge.

DI NÚBILA, D. (1960). *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

DÍAZ LÓPEZ, M. (2009). Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1969). De la Vega Alfaro, E. y Elena, A. *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, ICCA, Ministerio de Cultura.

ELENA, A. (2005). Cruce de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América. En Castro de Paz, J. L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. (ed.). *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña, España: Vía Láctea Editorial.

HIGBEE, W. y HWEE LIM, S. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational cinemas*, 1(1).

HIGSON, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. En Hjort, M. y MacKenzie, S. (ed.). *Cinema and Nation*. London: Routledge.

KARUSH, M. (2013). *Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

LÓPEZ, A. M. (1999, febrero). Hollywood-México: Dolores del Río, una estrella transnacional. En Elena, A. y Paranguá, P. A. (ed.). *Mitologías Latinoamericanas, Archivos de la Filmoteca*, Nº 31.

Valencia, n.p.

LUSNICH, A. L. (2007). *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.

MONSIVAIS, C. (1966). Santa: el cine naturalista. En *Anuario*. 1965. México: Departamento de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1994). Se sufre, pero se aprende. (El melodrama y las reglas de la falta de los límites). *Archivos de la Filmoteca*, Nº 16.

OROZ, S. (1995). *Melodrama, el cine de lágrimas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PEREDO CASTRO, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SHAW, D. y DE LA GARZA, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational cinemas*, 1(1).

FILMOGRAFÍA

Acuérdate de vivir (1953). Roberto Gavaldón.
Allá en el rancho grande (1936). Fernando de Fuentes.
Ayúdame a vivir (1936). José Agustín Ferreyra.
Besos brujos (1937). José Agustín Ferreyra.
Huellas del pasado (1950). Alfredo Crevenna.
La guerra gaucha (1942). Lucas Demare .
La ley que olvidaron (1938). José Agustín Ferreyra.
La liga de las canciones (1941). Chano Urueta.
La loca (1952). Miguel Zacarías.
La marquesa del barrio (1951). Miguel Zacarías.
La mujer sin lágrimas (1951). Alfredo Crevenna.
La tierra del fuego se apaga (1955). Emilio Fernández.
La virgen que forjó una patria (1942). Julio Bracho.
Las abandonadas (1944). Emilio Fernández.
Maleficio / Tres citas con el destino (1953). León Klimovsky, Fernando de Fuentes y Florián Rey.
Pelota de trapo (1948). Leopoldo Torres Ríos.
¡Que viva México! (1932). Eisenstein y Aleksandrov.
Rostros olvidados (1952). Julio Bracho.
Santa (1932). Antonio Moreno.
Simón Bolívar (1942). Miguel Contreras Torres.
Soledad (1947). Miguel Zacarías.
Soy puro mexicano (1942). Emilio Fernández.
Tabaré (1917). Luis Lezama y Juan Canals de Homs.
Te sigo esperando (1952). Tito Davison.
Un día de vida (1950). Emilio Fernández.
Unidos por el eje (1942). René Cardona.

Ana Laura Lusnich

Es Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e Investigadora Adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Actualmente, se desempeña como docente de las cátedras Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas e Historia del Cine Universal, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), donde dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine.

Contacto: alusnich@gmail.com

