

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA COMO AGENTE DE INTEGRACIÓN REGIONAL: EL CASO DE LAS RUMBERAS TRANSNACIONALES

Silvana FLORES*

América Latina ha sido siempre, cinematográficamente hablando, un territorio cargado de oportunidades creativas. Aunque frecuentemente el factor de los recursos económicos no ha permitido alcanzar un espacio central en el mercado mundial, sus producciones sin embargo han resultado atrayentes en sí mismas. El exotismo proveniente de la mirada eurocéntrica sobre los pueblos latinoamericanos y la naturaleza sincrética de dicho continente, tanto en lo cultural como en lo étnico,¹ ha llamado la atención, provocando la diversificación de los productos cinematográficos en pos del fortalecimiento del propio mercado frente a la hegemonía de regiones como Europa y Estados Unidos.

La integración del cine latinoamericano, que se ha consolidado fuertemente en los años sesenta a través de movimientos de regionalización como los sucedidos en la reunión de cineastas en torno al llamado Nuevo Cine Latinoamericano, y que aún en la actualidad se mantienen vigentes a través de instituciones como el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, ha tenido sin embargo su génesis desde el inicio de este arte en los países de la región. Si bien las historias del cine sitúan al período silente de cada cinematografía en un enfoque nacionalista, utilizando el nuevo arte y técnica para la reconstrucción de los centenarios o la rememoración de acontecimientos históricos fundadores, podemos sin embargo ubicar una voluntad

* Doctora en Historia y Teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, perteneciente al Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino (UBA).

¹ En relación con los orígenes de América Latina, son destacables las palabras de José Martí publicadas en 1885: “Tenemos cabeza de Sócrates, y pies de indio [...] Somos el producto de todas las civilizaciones humanas [...]. El choque es enorme; y nuestra tarea es equilibrar los elementos” (en Gugliotella, 2010: 75).

de integración desde épocas tempranas, como aconteciera en el ideario del realizador brasileño Humberto Mauro, que en 1943 propuso la posibilidad de realizar un noticiario en conjunto con Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay (Viany, 1978: 136, 137), sueño que indefectiblemente no se cumpliría entonces pero que encontraría un acercamiento a su concreción a partir de la constitución en 1960 del Noticiero ICAIC² Latinoamericano, con producción cubana pero en solidaridad con los pueblos de América Latina. Sin embargo, los esfuerzos de unificación en períodos anteriores a la modernidad cinematográfica son esporádicos, y en muchos casos, poco fructíferos.

A través de este ensayo, proponemos estudiar una excepción en esta problemática: el modo en que estas prácticas de integración se hicieron presentes en la cinematografía mexicana durante el período conocido como la Edad de Oro, que se extiende, según los autores, entre mediados de los años treinta y la década de los cincuenta,³ por medio de un transnacionalismo que incluyó intercambios culturales mayormente con Cuba, Brasil y España. Este fenómeno se verá sintetizado en la representación de la figura de la rumbera, personaje cuyos orígenes se remontan a Cuba, pero que hizo eclosión en México, y a partir de allí, se incorporó a toda la región como un prototipo latinoamericano de las circunstancias y prácticas sociales vigentes en las ciudades en proceso de modernización.

VÍCTIMAS DEL PASADO: PERFIL CINEMATOGRAFICO DE LA RUMBERA

El cine latinoamericano, en sus diferentes épocas, ha sido eminentemente regional, un cine de fronteras difusas, en donde el modelo hollywoodense, moderador de representaciones, se inserta y modifica adjudicándole rasgos locales, pero al mismo tiempo aglutinando varias nacionalidades en una. Este es puesto en contraposición al estereotipo hegemónico y proponiendo una periferia cultural presentada como alternativa. Es así que el mismo concepto de cine latinoamericano ha sido problematizado como tal, entendiendo, como establece Paranguá, que su existencia parte de las particularidades nacionales y que por lo tanto “no existe como plataforma de producción” (Paranguá, 2003: 15). A esto debemos añadir el frecuente interés de los Estados nacionales por mantener el control de las producciones cinematográficas a través

² Éstas son las siglas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ente principal del cine cubano a partir de la Revolución de 1959.

³ Generalmente se considera como el inicio de dicho período el estreno del film *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935), uno de los principales éxitos de ventas y recaudación en la historia de esa cinematografía.

de medidas proteccionistas que también fomentaban la inclusión de tácticas propagandísticas y de promoción del nacionalismo, haciendo que el cine esté siempre inevitablemente conectado a la historia y la política.⁴ Sin embargo, coincidiendo con este mismo autor, no se descarta desde épocas iniciales (y en mayor medida desde la llegada del sonoro) la existencia de fenómenos continentales y transnacionales, que oscilan entre el aprovechamiento de los rasgos distintivos de una u otra nación, y la unificación.⁵

El cine de rumberas es un subgénero nacido bajo la égida del director español Juan Orol, con la actriz cubana María Antonieta Pons como primer exponente de dicho personaje,⁶ con lo cual su origen demuestra en sí mismo una voluntad de imbricación entre naciones diversas. La rumbera suele ser constituida como una mujer sufriente de trágicas circunstancias que han determinado su destino, llevándole a los bajos fondos, en los suburbios de la ciudad, con la única opción de usar sus dotes para los ritmos tropicales y su atractivo físico para sobrevivir en el espacio del cabaret, explotada por hombres amorales y madamas inescrupulosas, con una infaltable historia de amor sin posibilidades ciertas y duraderas de felicidad.

Así, la protagonista de *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), en su búsqueda de un trabajo decente ve fallidos sus intentos al ser abusada sexualmente por sus patrones, lo cual deriva en su inevitable incorporación en el cabaret. Uno de los diálogos iniciales del film *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947) resume el estigma moral de este personaje: “No creo que seas peor de lo que soy yo”, dice la cabaretera María (interpretada por la actriz española residente en México Emilia Guiu),⁷ a su pretendiente que escapa de la justicia, dando a entender el determinismo en el que usualmente es configurada la rumbera. De hecho, la criminalidad masculina en estos films, aunque no es negada, está en casi todos los casos concentrada y proyectada en las mujeres a las que someten a la prostitución y al hurto.

⁴ En este sentido se destacan las legislaciones de incentivación a la cinematografía local propulsadas durante los años treinta a los cincuenta por los gobiernos nacionales de Argentina (mayormente durante el peronismo), Brasil (con el varguismo) y México (en el gobierno cardenista y de Manuel Ávila Camacho).

⁵ Un claro ejemplo de esto lo ofrece el film argentino *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), transposición de una obra teatral brasileña y protagonizada por la estrella del cine mexicano Arturo de Córdova. Para un análisis del carácter transnacional de esta película, que resulta un prototipo de este fenómeno en el cine latinoamericano, véase Paranaguá, 2003: 121-157.

⁶ El inicio de esta dupla fue la película *Siboney*, con producción mexicana y filmada en Cuba en 1938, aunque se estrenó finalmente cuatro años después.

⁷ En este film, si bien el personaje de María no ejecuta bailes (como sí lo hace su antagonista, interpretada por Ninón Sevilla), su perfil es similar al determinismo aquí delineado en la figura de la rumbera.

Por otra parte, en *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), la protagonista transita entre dos espacios opuestos, la institución educativa en la que está internada su hermana menor y el cabaret que le da el dinero para mantener dichos estudios, con sus consiguientes vestuarios diferenciados.⁸ Ese estigma puede relacionarse con el fenómeno que Cabañas Osorio (2014) analiza sobre la representación de la corporeidad femenina en el cine mexicano. Siguiendo a autores como Pierre Bourdieu y Michel Bernard, da cuenta de la configuración cinematográfica de esos cuerpos en conexión con los roles que esas figuras ocupan en la sociedad del momento: "... la representación aparece como una anatomía social y política *historizada*, que refleja y resignifica su cultura y su época" (Cabañas Osorio, 2014: 51). Sin embargo, aunque estas películas tienden a reflejar el estado histórico-social del México de los años treinta a los cincuenta, la figura de la rumbera, con su origen caribeño y envuelta en la naturaleza transnacional del espacio del cabaret, amplía la representación de lo nacional en estos films por fuera de los límites del propio territorio.

Este tipo de películas surge en Latinoamérica (particularmente en Cuba y México, donde nació y se popularizó, respectivamente), en el contexto de los intentos de consolidación industrial de estas cinematografías. La atracción de esa figura femenina, por su erotismo latente y las implicancias melodramáticas que la rodean, se unió al auge de la música y su consecuente uso comercial para el referido afianzamiento de la industria. De ese modo, se fue delineando tras la rumbera uno de los aspectos que conformaron la estandarización de un sistema de estudios y estrellas que hacía eco del modelo hollywoodense, y que aprovechaba las virtudes y atractivos de los ritmos latinos, como el mambo, la conga, la rumba, el bolero y la samba (descontando al tango, que hacía su parte en tierras más alejadas del trópico, a partir de la gran competidora de la industria mexicana que fue en ese entonces la argentina).⁹

A su vez, la figura de la rumbera y su consecuente espacio de circulación (los suburbios y el cabaret) aportaban, en contraposición a la industria hollywoodense, un elemento provocador basado en la puesta en duda de la integridad moral de la protagonista, que le otorgaba una suerte de exotismo.

⁸ Titulada originalmente como *Mujer mala*, la película juega con este desdoblamiento de la protagonista entre sus escandalosas actividades y las motivaciones nobles que le llevan a practicarlas. De ese modo, aunque habita en ella un corazón altruista, su identidad es configurada con base en su labor como trabajadora nocturna. Por otro lado, la figura del hombre, ya sea el honrado como el villano, no entraña nunca esa doble cara.

⁹ Por otro lado, es necesario notar que también el cine de Hollywood hacía uso de la música y los bailarines latinos para dar un tono de exotismo a sus films. Los números musicales en los que participaba la actriz portuguesa Carmen Miranda, más allá de sus evidentes estereotipos, se hacen eco también en las danzas de las rumberas mexicanas y cubanas.

Esta personalidad, que la acerca al arquetipo de la mujer caída, venía a desafiar las tradiciones del México de antaño en medio de un mundo cada vez más urbanizado, donde la mujer asumía un rol activo en el ámbito del trabajo (Hershfield, 2001). A menudo su identidad está desdoblada entre la “santa” y la “prostituta”, como en el caso de *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1952), donde esa dualidad se observa en la propia personalidad del personaje principal (que incluso lleva dos nombres: la bailarina Nelly/la madre de familia Alicia), y también en la transformación del cadáver de una prostituta en su propio cuerpo, haciendo un trueque de su identidad inicial con la de la mujer fallecida.

En casi todos los films, esa doble inscripción se hace evidente en el contraste entre los números musicales interpretados por la rumbera y la línea melodramática en la cual se ha inscripto al personaje. Mientras en el escenario del cabaret se presenta como una alegre bailarina tropical, antes y después de deleitar con sus danzas la vemos luchar (ya sea en una actitud de venganza o de desazón) contra el estigma del cual la sociedad la ha hecho víctima. Sólo su físico, resignificado eróticamente, se mantiene como cuerpo-objeto en ambas instancias.¹⁰

La rumbera no es el único personaje del cine mexicano (y cubano) en el que aparecen mujeres con estas connotaciones, sino que existe una innumerable cantidad de variaciones que Cabañas Osorio (2014: 13), envuelve bajo el término “mujer nocturna”, en contraposición con los personajes femeninos que se desarrollan a la luz del día: en esa categorización incluye a la rumbera, la cabaretera, la fichera, la prostituta, la pecadora, etc., instalando un universo femenino que condensa la vida de los clubes nocturnos de la capital mexicana,¹¹ y que es construido bajo la influencia de una serie de novelas de tendencia naturalista surgidas en el país a principios del siglo XX,¹² que tiene como exponentes iniciales en el área cinematográfica a las protagonistas de los films *Santa* (Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933). Según el autor, este tipo de personajes se establecen como “susceptibles de salvación y reivindicación social, pero expuestos como síntesis de la

¹⁰ Una excepción puede darse en el caso del film *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951) donde la protagonista encarna al tipo de la mujer fatal, establecida como victimaria por sus lazos de seducción hacia los hombres que la desean, y por lo tanto, su cuerpo funciona a manera de arma en pos de sus propósitos. Este prototipo tiene su origen en la cultura de fines del siglo XIX que propugnaba, en medio de la modernización de las ciudades, una imagen de mujer predatoria diferenciada de la madre y la esposa, y que vendría a destruir los ideales de progreso del hombre.

¹¹ En algunas películas, especialmente las salidas de las Producciones Calderón, la localización de la narración se establece en ciudades fronterizas como Chihuahua y Ciudad Juárez.

¹² Nos referimos a obras como *Santa* (Federico Gamboa, 1903) y *Las tribulaciones de una familia decente* (Mariano Azuela, 1918), entre otras.

modernidad citadina que se vive en el México de noche en la década de 1930” (Cabañas Osorio, 2014: 16).

Por otra parte, desde el punto de vista histórico-político, el auge de la rumbera fue coincidente con la reducción de la producción cinematográfica norteamericana a causa de la Segunda Guerra Mundial, y el apoyo de la misma recibido por México como simpatizante de los Aliados. En relación a esto último fue que surgieron películas como *Salón México*, en las que en el contexto de una historia de cabareteras se inserta propaganda bélica a través de la figura del pretendiente de la hermana de la protagonista,¹³ héroe condecorado por su participación en un escuadrón aéreo pro-norteamericano. Las conexiones con la política panamericanista de Estados Unidos, de la cual fue instrumento el cine mexicano para la expansión de los ideales estadounidenses en América Latina,¹⁴ más el tono eminentemente cubano de las danzas ejecutadas en el cabaret, llamado paradójicamente *Salón México*, da cuenta del enfoque transnacional que nos interesa estudiar en este tipo de films.

EL CINE DE RUMBERAS Y SU INSCRIPCIÓN TRANSNACIONAL

Las películas de rumberas muestran tanto en el aspecto de la producción como en sus localizaciones y los contenidos de sus argumentos una mixtura cultural que da cuenta de una intención de integración en pos de la consolidación de un mercado que estaría haciendo frente a la supremacía industrial estadounidense en la región, más aún estando éste en período de guerra. Como establece Ana Laura Lusnich (2014), tal panorama se ve envuelto en dos aspectos: en primer lugar, la homogeneización técnica aprendida de los estándares internacionales, entre los cuales Hollywood tenía su primacía; en segunda instancia, una diversificación que tiene en cuenta las particularidades nacionales y regionales, dando lugar a la generación de variantes narrativas y espectaculares.

El cine mexicano se hizo eco de esto, instalándose como un medio de comunicación masivo al expandirse a América Latina durante su período de auge, que coincidió con el declinar de la producción argentina, impedida por el desabastecimiento de película virgen proveniente de los Estados Unidos, que dejó de proporcionarla ante sospechas de simpatía hacia el Eje en el país sureño. Así, la cinematografía mexicana tuvo amplio margen para acaparar el

¹³ La protagonista del film fue la actriz argentina Marga López, nacionalizada mexicana, lo cual reafirma el carácter transnacional de este personaje.

¹⁴ Para mayores detalles sobre la política panamericanista en relación al cine mexicano, véase Peredo Castro, 2011.

mercado hispano-parlante, teniendo en cuenta además el aislamiento brasileño en la región por razones idiomáticas. En esta expansión industrial, el cine de rumberas aprovechó las similitudes culturales de los países que conforman el continente para establecer, a través de la música y la participación de artistas de diferentes procedencias, cruces entre lo mexicano y los elementos propios de la idiosincrasia cubana, brasileña y española. Esta conexión transnacional permite el entrelazamiento de culturas poniéndolas en red y, por lo tanto, aportando características de la una a la otra. La película *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950) vincula en su escena inicial a las culturas mexicana y española a través de una corrida de toros que introduce a uno de los personajes que se asociarán sentimentalmente a la rumbera interpretada por la cubana Ninón Sevilla, artista exclusiva de Producciones Calderón S.A. (una de las firmas que más films de este tipo ha realizado). La relación con España ha sido una constante en esta clase de películas, siendo esta última una nación ampliamente conectada con las cinematografías argentina, mexicana y cubana en base a los continuos traslados migratorios provenientes del país europeo. Sin embargo, la conexión hispanoamericana se ha dado mayormente por medio de las coproducciones (a partir de los años cincuenta) y de los intercambios actorales (así sucedió en México con figuras como Jorge Mistral, Emilia Guiú, Anita Blanch y José María Linares-Rivas, entre otros).

En lo que respecta a los intérpretes, estos films incluyen un desfile de nacionalidades que transformaron el espacio del cabaret, donde transcurre parte crucial de los acontecimientos narrados, en un ámbito transnacional: desde la rumbera (generalmente cubana, como son los casos de Rosa Carmina, Amalia Aguilar y las mencionadas Sevilla y Pons, o mexicana, como ocurrió con Meche Barba) hasta los músicos y cantantes que participan en las coreografías y la musicalización. Así, puede verse desplegar en esos números a cubanos como el bailarín Kiko Mendive, el músico Dámaso Pérez Prado (que incluso realizó los arreglos musicales de muchas películas), así como el conjunto brasileño Los ángeles del infierno (que acompañaron en innumerables escenas a Ninón Sevilla, contribuyendo a la difusión y éxito de sus films en Brasil). Finalmente, los mexicanos tienen también su protagonismo, especialmente con Agustín Lara (que no solamente aparece como compositor y músico en las películas sino también en ocasiones interpretando algún papel en la narración),¹⁵ Pedro Vargas (que incluso es presentado en *Perdida* como “el gran tenor continental”, marcando así una intencionalidad de integración de la nacionalidad mexicana

¹⁵ Así ha ocurrido con el film *Perdida*, en el cual Lara interpreta a un músico enamorado, sin ser correspondido, de la rumbera a la cual protege. Lara compuso además la canción que da título al film.

con el resto del continente), y finalmente, con menos frecuencia, Los Panchos, La Torcasita, Miguel Aceves Mejía y Ana María González, entre muchos más. Así, mambos y rumbas, sonos provenientes de Cuba, se unen a ritmos cariocas o a boleros mexicanos, imprimiendo un carácter transnacional a estos films. A esto podemos sumar también que cada uno de esos géneros musicales han nacido como consecuencia de una intencionalidad de identificación nacional pero con bases muy afincadas en el mestizaje cultural.

Para ilustrar esta cercanía entre naciones, podemos ver que el alcance de la rumba cinematográfica llegó incluso a latitudes tan lejanas como Brasil, en el continente sudamericano, donde en una de sus *chanchadas*¹⁶ más célebres, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), María Antonieta Pons hace su aparición bailando una rumba, marcando un estereotipo, aún dentro de otra cultura latinoamericana, respecto de la imagen de la mujer cubana como prototipo de sensualidad. Ninón Sevilla también tuvo eco en ese país, a causa quizás de la inclusión de ritmos de origen brasileño en sus danzas, y llegó a filmar allí la película *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953).¹⁷

Así, notamos que esta integración toma dimensiones del orden de lo transnacional, concepto ilustrativo aunque problemático en su definición por su aproximación a otros términos como cine regional, global, mundial, internacional, transcultural, supranacional y otros más,¹⁸ y que ha llamado la atención en los estudios teóricos sobre cine desde aproximadamente los años ochenta. En términos generales, lo transnacional involucra conexiones que abarcan los diferentes aspectos de la cinematografía, como pueden ser los elementos que conforman la textualidad de los films o las implicancias industriales de su producción. En ocasiones, estas denominaciones vinculadas a los bordes, y a una indefinición de la idea de lo nacional, conllevan en sí mismas, como establece Denílson Lopes (2010b), el peligro de reducir lo global a una visión eurocentrista, donde lo no occidental es enmarcado sin distinciones en esa categoría, o a la tentación de incluir bajo dicho término a los productos

¹⁶ Aquí nos referimos a una serie de películas que tuvieron amplia difusión en la industria cinematográfica brasileña entre los años treinta y cincuenta, que consistían, en términos generales, en comedias musicales repletas de ritmos cariocas. Las empresas Cinédia y Atlântida fueron las encargadas de fomentar este subgénero, obteniendo grandes recaudaciones de taquilla.

¹⁷ Destacamos que en un film brasileño posterior al período que aquí estamos analizando, *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), uno de los principales personajes es una artista circense que ejerce la prostitución y que en sus representaciones ante el público es denominada “La reina de la rumba”. Aunque brasileña en su origen, a ella se le atribuyen continuamente aires de extranjería hispana.

¹⁸ A estas terminologías puede sumarse la de “entre-lugar” (concepto propuesto por Silviano Santiago), como nueva forma de territorializar lo transcultural, recuperada por Lopes (2010a).

cinematográficos que contengan variedad de nacionalidades y/o culturas en sus equipos de realización.

Lo transnacional puede hacer referencia mayormente, como establecen Will Higbee y Song Hwee Lim (2010), a conexiones cinematográficas en las que se presenta un cruce de fronteras. Este concepto, según los autores, ha sido útil para estudiar, en las más diversas disciplinas, los fenómenos que comprenden un mundo multicultural y policéntrico, en constante interacción con diversas regiones, y ha sido eminentemente práctico en lo que respecta al panorama que el cine del siglo XXI, reflejo de esos mecanismos de conexión, presenta para su análisis. Sin embargo, consideramos que en períodos anteriores, estos límites abiertos han estado también presentes, y el cine de rumberas ha sido una demostración de ello.

Este transnacionalismo, no obstante, no excluye una identificación de las representaciones cinematográficas con lo nacional. Higbee y Lim apuestan por lo que ellos denominan transnacionalismo crítico para no hacer caer a ese concepto en la trampa de lo binario, oponiendo nacional a transnacional, sino llevando ambos términos a una productividad. También conecta lo local con otros territorios e idiosincrasias, que en el caso del cine aquí abordado, presentan cierta afinidad cultural entablando vínculos con Hispanoamérica, y principalmente entre México, Cuba y Brasil. Podemos decir entonces, tomando las concepciones de Chris Berry y Mary Farquhar (2006), que el transnacionalismo de estos films conecta las diferencias, y por qué no, las ensambla en lugar de polarizarlas, construyendo otra faceta respecto a la idea convencional de nacionalidad, y ampliando a su vez el alcance del mercado. En este sentido, podemos adherir a la propuesta de Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin (2011) con respecto a la posición del mercado cinematográfico mexicano en el ámbito internacional. Los autores establecen que la penetración cultural del cine de dicho país en los mercados externos marcó una tendencia a instalar una identidad latinoamericana que confluye en México, unificando imaginarios en base al estereotipo del musical y el melodrama.

Estas interconexiones se observan en dichos films en varios niveles: en principio, en la contratación de artistas de renombre, provenientes de otras tierras, para su participación en el cine mexicano; en segundo lugar, en la utilización de actores extranjeros (mayormente cubanos y españoles, aunque esporádicamente encontramos casos de argentinos y brasileños);¹⁹ por otra

¹⁹ Aquí nos referimos particularmente a los films de rumberas, en los que los argentinos Luis Aldas y Marga López, radicados en México, han participado ocasionalmente. Sin embargo, en otro tipo de producciones ha habido una gran afluencia de artistas argentinos en el cine mexicano, como son los casos de Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Niní Marshall, Alberto

parte, la música ha sido un elemento transnacional que ha regido ese cruce produciendo una especie de amalgama entre naciones, haciendo del espacio del cabaret un lugar sin fronteras o donde todas las naciones confluyen sin hacer distinciones ni llamar la atención en la multiplicación de acentos.

En esta variedad de situaciones es donde la aplicación del término transnacional parece no tener límites en sí mismo, ya que dichas prácticas (a las que podemos añadir la co-producción, fenómeno que aquí no es tratado y que empezó a abundar a partir de los años cincuenta) hacen que sea aplicado de forma indiscriminada convirtiéndole, como establecen Higbee y Lim, en un “significante flotante” (Higbee y Lim, 2010: 10). Creemos, sin embargo, que estudiar los nexos de comunicación de las cinematografías latinoamericanas a través de este enfoque aporta al objetivo de desentrañar fenómenos que van más allá del mero comparativismo para dar cuenta también de las imbricaciones que se han manifestado en los diferentes periodos de la historia del cine en donde lo nacional, en el caso del cine de rumberas, se expande para apuntar a la confluencia con propósitos industriales particulares.

CONCLUSIÓN

Como pudimos establecer, la integración del cine latinoamericano transitó todas sus etapas de desarrollo. A pesar de que en las décadas de los años cincuenta-sesenta-setenta hubo una transformación de dichas cinematografías, que incluyó una renovación del lenguaje y de las estructuras de producción, distribución y exhibición, además de la unión de los cineastas de la región en un frente latinoamericanista volcado en encuentros, congresos y festivales, podemos entender que dicho movimiento de integración tuvo precedentes en la época clásica del cine.

Sin embargo, en este período en particular las condiciones de producción de dichas conexiones estaban desprovistas del enfoque revolucionario que marcó al cine de la modernidad en América Latina, aunque también estuvo influido por las circunstancias sociopolíticas que lo circundaron. En el caso del cine de rumberas, y en general, del cine mexicano de la llamada Época de Oro, fueron las condiciones de competencia del mercado hispanoamericano respecto de las naciones de la región las que impulsaron las estrategias transnacionales aquí

de Mendoza y Hugo del Carril, entre otros. En cuanto a los directores que se han trasladado a México para filmar encontramos a Luis César Amadori y León Klimovsky.

Los actores brasileños no abundan en el cine mexicano, aunque se destaca la breve participación de la actriz Glaucé Rocha en una película de los productores Calderón filmada en Brasil: *Aventura en Río*.

analizadas. Éstas implicaron una expansión de la industria cinematográfica mexicana no solamente en el mercado local sino también en el resto del continente, favorecida por el apoyo logístico de Hollywood en base a la adhesión a ideales propagandísticos a distribuir por medio del cine. México se transformó en una herramienta del país vecino en sus planes de hegemonización, pero al mismo tiempo constituyó un factor de presión, en base a la alusión a idiosincrasias culturales afines en los países de América Latina que recibían sus films.

La figura de la rumbera cumplió este último papel, aportando, frente a las bailarinas del cine estadounidense, una mayor identificación con el público hispano, y en su fusión con otras nacionalidades y su voluntad de bailar ritmos de diferentes procedencias, ha trascendido como un personaje transnacional particularizado en la historia del cine latinoamericano. La América hispana, influida por la cultura que se impregnó por medio de las migraciones, junto a la influencia de las raíces folclóricas de cada país (que en estas películas se hace evidente por medio de la música), más la competencia y complicidad del cine hollywoodense (del que muchos actores y técnicos se nutrieron y al cual hicieron frente para ganar los mercados hispanoparlantes), hacen del cine mexicano del período, y del cine de rumberas en particular, un espacio de interconexión y cruce.

BIBLIOGRAFÍA

- BERRY, Chris y FARQUHAR, Mary (2006), *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press.
- CABAÑAS OSORIO, J. Alberto (2014), *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana.
- CASTRO RICALDE, Maricruz e IRWIN, Robert McKee (2011), *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM, Filmoteca de la UNAM.
- DE BRAGANÇA, Maurício (2010), "Tem *cha cha cha* no ziriguidum. A presença da rumbera/cabaretera no cinema brasileiro", en FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério; MENDONÇA, Leando y SANTANA, Gelson, orgs., *XI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: Socine.
- GUGLIOTELLA, Norberto (2010), "José Martí: cronista del esplendor y de las miserias norteamericanas", en CROCE, Marcela, ed., *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable*. Buenos Aires: Simurg.
- HERSHFIELD, Joanne (2001), "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro", en GARCÍA, Gustavo y MACIEL, David R., *El cine*

mexicano a través de la crítica. México: UNAM-IMNCINE, Universidad de Ciudad Juárez.

- HIGBEE, Will y LIM, Song Hwee (2010), “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, en *Transnational cinemas*, vol. 1, núm. 1, 7-21.
- LOPES, Denilson (2010), “Del entre-lugar a lo transcultural”, en MOGUILLANSKY, Marina; MOLFETTA, Andrea y SANTAGADA, Miguel A., *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.
- (2010), “Tempo de cinema: o mundo”, en FABRIS, Mariarosaria, SOUZA; Gustavo, FERRARAZ; Rogério, MENDOÇA; Leandro y SANTANA, Gelson, orgs., *XI Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. São Paulo: Socine.
- LUSNICH, Ana Laura (2014), “Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial”, en *Toma Uno*, núm. 3.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: FCE.
- PEREDO CASTRO, Francisco (2011), *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1990), “Cine mexicano, público y mercados extranjeros”, en *Cine latinoamericano. Años 30-40-50. XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro (2005), *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*. México: UAM-A.
- VIANY, Alex (1978), *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme.