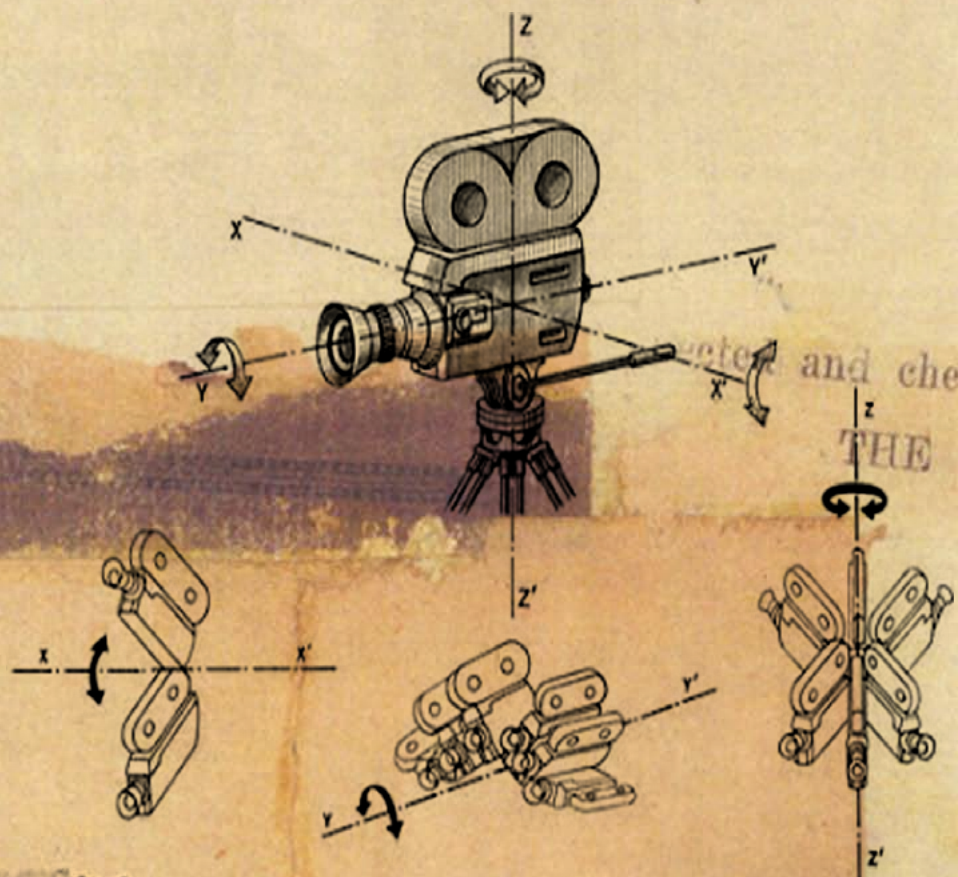


tomo 4

**PÚBLICOS IBEROAMERICANOS
DEL CINE MEXICANO DE LA
ÉPOCA DE ORO.**

*Trayectorias analógicas y
digitales de una identidad compartida.*



**PÚBLICOS IBEROAMERICANOS
DEL CINE MEXICANO DE LA
ÉPOCA DE ORO.**

*Trayectorias analógicas y digitales
de una identidad compartida.*

Claudia Sheinbaum Pardo
Jefa de Gobierno de la Ciudad de México

Vannesa Bohórquez López
Secretaria de Cultura de la Ciudad de México

Cristián Calónico Lucio
Director General del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINECDMX

**PÚBLICOS IBEROAMERICANOS
DEL CINE MEXICANO DE LA
ÉPOCA DE ORO.**

*Trayectorias analógicas y digitales
de una identidad compartida*

tomo 4

Coordinadores

Juan Carlos Domínguez Domingo
Ana Rosas Mantecón

Investigadoras

Rosario Lara Gómez
Bianca Salles Pires

Asistentes de investigación

Andrés Felipe Ardila Ardila
Andrea Cortés Aguirre
Verónica Rojas Moreno
Carlos Alejandro Rosales León
Karen Elí Viguera Acatitla

Traductora de entrevistas

Claudia Itzel Pérez Rodríguez

Correctores de estilo

Carlos Martínez Gordillo
Gordana Segota



SECRETARÍA
DE CULTURA | PRO
CINE



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO

SECRETARÍA
DE CULTURA

PRO
CINE

Públicos iberoamericanos del cine mexicano de la Época de Oro. Trayectorias analógicas y digitales de una identidad compartida.

© Juan Carlos Domínguez Domingo

Primera edición, diciembre de 2021

D.R. © Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México (PROCINECDMX)

República de Chile 8, Centro Histórico, Centro, C.P.06000, Ciudad de México

© Diseño editorial y portada: Eduardo Macchetto Jiménez y Ana Paulina Esparza Posada, 2021

PROCINECDMX

Serie: Cine, pantallas y públicos

ISBN: 978-607-98843-0-7

Públicos Iberoamericanos del Cine Mexicano de la Época de Oro

ISBN: 978-607-98843-4-5

Esta edición y sus características son propiedad del Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México.

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos de autor. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.

Hecho e impreso en México

Investigación apoyada por el Fideicomiso para la Promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en la Ciudad de México, PROCINECDMX

Coordinadores:

Juan Carlos Domínguez Domingo

Ana María Rosas Mantecón

Investigadoras:

Rosario Lara Gómez

Bianca Sares Pillés

Asistentes de investigación:

Andrés Felipe Ardila Ardila, Andrea Cortés Aguirre, Verónica Rojas Moreno,

Carlos Alejandro Rosales León y Karen Elí Vígueras Acatitla.

ÍNDICE

Introducción Juan Carlos Domínguez Domingo y Ana Rosas Mantecón 15

I. PAÍSES. La transnacionalización del cine mexicano de la Época de Oro en Iberoamérica

Los grandes mercados

España - Juan Carlos Domínguez Domingo	36
Brasil - Bianca Salles Pires	67
Chile - Juan Carlos Domínguez Domingo	109
Cuba - Ana Rosas Mantecón	109
Colombia - Ana Rosas Mantecón	129
Venezuela - Bianca Salles Pires	142

Mercados regionalizados

Centroamérica y el Caribe - Rosario Lara Gómez	154
Perú, Bolivia, Ecuador - Juan Carlos Domínguez Domingo y Bianca Salles Pires	173
Argentina, Uruguay, Paraguay - Rosario Lara Gómez, Andrea Cortés Aguirre y Bianca Salles Pires	197
Portugal - Bianca Salles Pires	235

II. VOCES. Los públicos iberoamericanos toman la palabra

México en Iberoamérica: nosotros, los otros - Ana Rosas Mantecón	244
Ver el cine: recuerdos familiares y afectivos - Bianca Salles Pires	262
Las enseñanzas del melodrama - Rosario Lara Gómez	276
Cine para llevar: la música y el baile - Juan Carlos Domínguez Domingo	304
Pasión por las estrellas: experiencias cinéfilas - Bianca Salles Pires	317
Auge y transformaciones: estrategias de acceso cinematográfico - Ana Rosas Mantecón	337
Nuevas temáticas - Rosario Lara Gómez	362

III. EPÍLOGO

Miradas actuales: una época que no se agota - Juan Carlos Domínguez Domingo 380

IV. APÉNDICE

Fichas biográficas de los públicos iberoamericanos entrevistados.	402
Sobre los autores	410



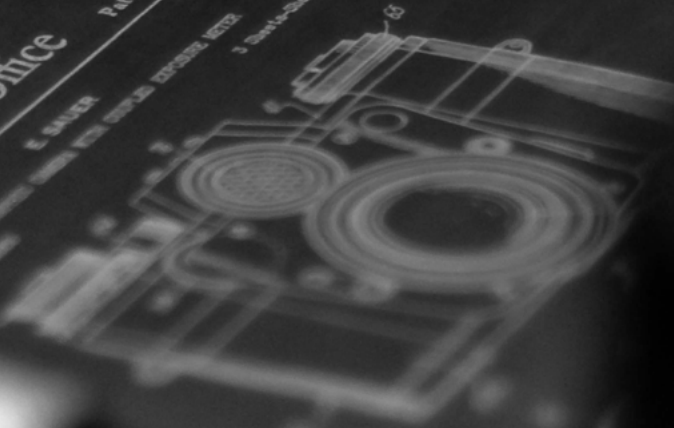
INTRO- DUCCIÓN

United States Patent Office

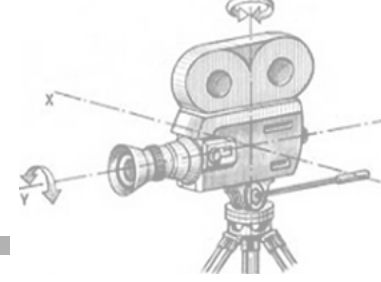
3,000,000
Patented May 15, 1962

E. SAUER

3 Swivel-Seat, 1



INTRO- DUCCIÓN

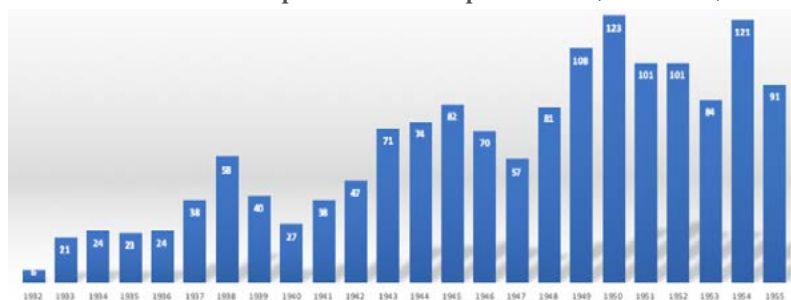


Juan Carlos Domínguez Domingo
y Ana Rosas Mantecón

La Época de Oro del cine mexicano es uno de los periodos más ampliamente tratados por especialistas del país y en el ámbito internacional. De inicio, existe un debate sobre su ubicación temporal. Emilio García Riera señala que suele hablarse de dicha época más con nostalgia que con precisión, pero que es posible situarla entre 1941 y 1945, años en los que la filmografía hecha en México despuntó con un considerable número de producciones y el surgimiento de un sistema industrial (García Riera, 1998, p. 83). Otros autores consideran que para comprenderla mejor debemos extenderla desde el despegue de esta industria desde mediados de la década de 1930 hasta comienzos de los años cincuenta, etapa que Moisés Viñas (1999) llama del “crecimiento espectacular”, que permitió sostener lo logrado gracias a la inexistencia de la televisión como competidora. Por su parte, Carlos Monsiváis propone que además del criterio industrial, se deben considerar aspectos culturales, por lo cual propone que iría de 1932, cuando se realiza la primera película sonora, *Más fuerte que el deber*, hasta 1955, cuando el cine mexicano dejó de “vincularse orgánicamente con su público” (Monsiváis en Valenzuela, 2003, pp. 261 y 262).

Si tomamos como referencia lo que propone Monsiváis, estaríamos hablando de 1 510 películas producidas en México durante dichos años que entrarían en el universo de análisis del presente trabajo. Sabemos, además, que el lapso que transcurría entre el año de producción y el estreno de las cintas no era siempre igual, tanto en el país como en el extranjero.

Películas mexicanas producidas en la Época de Oro (1932 - 1955)



Fuente: elaboración propia con datos del Anuario estadístico de cine mexicano 2017.

Consideramos que, para esta investigación, la propuesta de Monsiváis no solo es útil, sino que podría extenderse hasta 1959, por los años que transcurrían entre la producción de una película mexicana y su estreno en territorios iberoamericanos, la dificultad de mantener mercados internacionales e, incluso, por la popularización de la televisión, que modificó las prácticas de entretenimiento de muchos sectores de la población en la región.

La amplia circulación internacional del cine mexicano de la Época de Oro por las salas de Iberoamérica, Estados Unidos y otros países europeos, desarrollada con diversa intensidad entre las décadas de 1930 y 1950, lo convirtió en un fenómeno de gran influencia, que le permitió erigirse, en ciertos estratos sociales, en una competencia para Hollywood, sin soslayar las diferencias de escala y magnitud. La oferta fílmica mexicana fue impulsada no sólo por su dinámica de desarrollo interna, sino fundamentalmente por la coyuntura de la segunda Guerra Mundial: el gobierno del vecino del norte brindó entonces una amplia ayuda económica, técnica y de materias primas al cine, la radio y los impresos provenientes de México a condición de que se solidarizaran en contra del Eje. Aunado a ello, hubo un decrecimiento temporal en el interés de los públicos hacia las producciones estadounidenses: “El producto fílmico que está llegando de Hollywood en un 99 % lleva propaganda para la unificación y es precisamente esto lo que hace que los públicos se retraigan con esa clase de películas”¹.

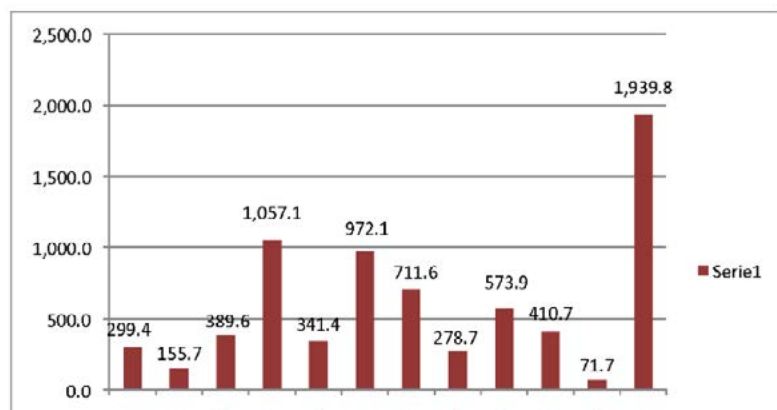
1 Primer plano. En *El Cine Gráfico*, año XI, núm. 506, 18 de abril de 1943, segunda sección: 1.

Al tiempo que se producía este universo de títulos, se establecieron diversas estrategias de distribución internacional, que combinado con otras industrias culturales como la discográfica, la radio y la prensa consolidaron una fuerte presencia del cine mexicano en países iberoamericanos. México logró destacar frente a la competencia argentina y española, y reafirmar su rol de líder indiscutible. Podemos darnos una idea de la relevancia del mercado exterior al observar que prácticamente la mitad de las ganancias de las películas mexicanas en 1946 provinieron del exterior (48%)². Las distribuidoras Películas Mexicanas (Pelmex) —destinada a comercializar el cine mexicano en el conjunto del espacio iberoamericano y que se mantuvo vigente a través de 11 oficinas subregionales todavía a principios de la década de 1970— y Cinematográfica Mexicana (Cimex) —creada para otros territorios— fueron clave en el apuntalamiento de los mercados internacionales. Azteca Films operaba en Estados Unidos el circuito de salas de cine hispanohablante (Getino, 2006, pp. 240 y 241).

Pelmex se constituyó el 25 de julio de 1945, con un capital social de un millón de pesos. Años más tarde, el 26 de enero de 1951, ante el mismo notario, se modificaron los términos de la constitución, pasando a un capital de cinco millones de pesos. Para 1954, la inversión de la empresa ascendía a 41.4 millones de pesos, considerando las oficinas en el extranjero. Su importancia en la distribución y circulación del cine mexicano de la Época de Oro y los periodos siguientes en los países iberoamericanos fue fundamental. Venezuela fue el mercado más importante, con un promedio de facturación anual de dos millones de dólares entre 1952 y 1969. Le siguen, en el mismo periodo, con una distancia considerable, el conjunto de países que conforman la región centroamericana, con un millón de dólares de promedio anual. Otros fuertes mercados por su volumen fueron Colombia, Cuba, Perú —que se regionalizaba con los de Ecuador y Bolivia—, Puerto Rico y Brasil, Chile y Argentina —que era el centro de la distribución de Uruguay y Paraguay.

2 Véanse Comisión Nacional de Cinematografía (1949) y Castro y McKee (2011). En Estados Unidos, las salas que proyectaban cine mexicano en diferentes estados aumentaron en tres años de 375 a 400. *Anuario de El Cine Gráfico*, 1942-1943, p. 280; *Anuario de El Cine Gráfico*, 1945-1946, p. 488. Se comentaban en la prensa de 1942 que los “resultados extremadamente halagüeños para el porvenir de la industria cinematográfica mexicana en cuanto a mercados nacionales y extranjero [...] el cincuenta por ciento de las películas que se exhiben regularmente en los cines de mayor postín de Centro y Sudamérica son de marcas mexicanas”. En *El Cine Gráfico*, año XI, núm. 490, 1 de enero de 1943, p. 4.

INGRESO ANUAL PROMEDIO, 1952-1969, DE PELMEX POR PAÍS (MILES DE DÓLARES)



Fuente: elaboración propia con datos de Pelmex. En Contreras, F. (1973).

La distribución del cine mexicano en Iberoamérica se trató de un proceso multidimensional, ya que igualmente potentes fueron las industrias radiofónicas y discográficas mexicanas; además de las películas, circularon personalidades cinematográficas (varias de las cuales formaron parejas estelares en los filmes), ritmos musicales y cancioneros, acentos y vocabulario; publicidad, carteles, gráficos; voces, textos e imágenes en radio, periódicos, revistas especializadas y de espectáculos (críticos, periodistas, censores).

Esta expansión ha sido erróneamente considerada como “imperialismo cultural”, concepto binario que entiende unidireccionalmente los flujos de capital humano y cultural que fueron tejiendo lazos entre los países. Diversos investigadores consideran que en realidad se fue generando *una matriz cinematográfica transnacional* con un amplio conjunto de intercambios y comunión de identidades nacionales e iberoamericanas en diferentes áreas y niveles (Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo (eds.), 2017). Las coproducciones, los *remakes*, adaptaciones cinematográficas de grandes obras literarias latinoamericanas, incorporación de actores/actrices y músicos de otros países de la región en los filmes mexicanos, lazos románticos entre personajes de los diversos países, todo ello permitió conectar con tradiciones culturales internas y representar no sólo una perspectiva nacional sino a Iberoamérica en su conjunto. En el mismo sentido, actores/actrices, músicas, historias y estereotipos de México se incorporaron a cinematografías como la argentina, la española o la colombiana.

El cine mexicano recreó imaginarios, difundió estereotipos, impulsó procesos de modernización y, a través de personajes prototípicos, temas y valores —como el amor a la patria, el reconocimiento del mundo rural y del núcleo familiar como pivotes de las comunidades nacionales, el desafío a la autoridad y a los códigos impuestos por clases altas, así como roles de género— fue clave para la construcción identitaria de diversos sectores latinoamericanos.

Este proceso de transnacionalización empezó a decaer en España, el resto de Europa, Uruguay, Chile y Argentina desde principios de la década de 1950. Las cintas mexicanas continuaron siendo populares en Cuba, Venezuela, Colombia, Brasil, Bolivia, Perú y Estados Unidos durante las dos décadas siguientes. El declive de la creatividad, el vacío dejado por la muerte de algunas estrellas y la falta de voluntad de los productores de responder a un mundo que cambiaba, condujeron al fin de esta época dorada (Castro y

Facturación acumulada, 1952-1969, de Pelmex por país (miles de dólares)

Venezuela	34 916
Centroamérica	19 028
Colombia	17 498
Perú	10 331
Puerto Rico	7 392
Cuba	7 116
Brasil	7 013
Chile	6 144
Ecuador	5 017
Argentina	3 593
Bolivia	1 869
Uruguay	1 219

Fuente: elaboración propia con datos de Pelmex. En Contreras, F. (1973).

McKee, 2011, p. 281). Asimismo, un fuerte golpe a esta oferta en las pantallas de la región fue el cierre, en los años ochenta, de las filiales de Pelmed y “disminuyó la presencia de imágenes de este país en territorios donde aquellas habían servido durante varias décadas como importante referencia cultural” (Getino, 2006, p. 241). No obstante este declive en las salas, la televisión, los cineclubes, los festivales y, más tarde, las plataformas digitales y las redes sociales, extendieron en el espacio y en el tiempo la relación de los públicos con el cine mexicano de la Época de Oro.

Se han realizado diversas investigaciones a partir de análisis que organizan cronológicamente las eras de gloria y declive de las distintas filmografías latinoamericanas a lo largo del siglo XX (King, 1994) o desde la idea limitada de que el cine mexicano se “impuso”, entendiendo su triunfo como producto de una mano única pautada por el alcance de la distribución de obras en el mercado externo (Castro y McKee, 2011). Como alternativa, se propone la adopción de una metodología transnacional crítica al campo de estudio, con miradas que vayan más allá de la comparación entre industrias cinematográficas nacionales. Entre los argumentos está que, aunque no todos los países hayan sido productores, sí han participado del fenómeno de creación, circulación y han visto las mismas películas (Paranaguá, 2003, p. 19). La propuesta de investigar una matriz cinematográfica transnacional parte del supuesto de que la realización y circulación de filmes significó el intercambio de saberes, modos de hacer cine, el tránsito de personas —directores, productores, actores, fotógrafos, etcétera—, de canciones e identidades locales, nacionales y continentales (Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo (eds.), 2017).

Hasta muy recientemente, la historia del cine era concebida únicamente como la “historia de las películas”, por lo que, a pesar de la amplitud de la investigación cinematográfica en el ámbito mundial, los estudios sobre los espectadores y los espacios de exhibición son minoritarios frente a la proliferación de análisis y ensayos sobre el conjunto de personajes míticos, géneros, temáticas y enfoques de los filmes, directores y la industria en todas sus dimensiones. No es difícil entrever que el apoyo predominante en el análisis de los filmes ha llevado a deducir de la oferta cinematográfica lo que el auditorio, en singular, desea, descifra, opina o prefiere. Las interpretaciones de los efectos de las cintas sobre sus audiencias se han enfocado en lo subjetivo, la identidad, las representaciones y en buena medida en la exégesis de los textos filmicos, al abrigo de diversos marcos hermenéuticos:

psicoanálisis, marxismo, semiótica. Tales estudios dicen poco acerca de las formas específicas y diversas en que los públicos accedieron a las películas y los sentidos creados a partir de las experiencias con las obras audiovisuales mexicanas en los diferentes contextos locales. Usualmente los deducen a partir del análisis de la circulación y de las respuestas de la prensa local a las exhibiciones.

Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) plantean las bases del concepto de *transnacionalismo crítico* en “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, llamando la atención hacia los escasos estudios que consideran a los públicos como parte fundamental en este tipo de análisis. Los autores argumentan que es preciso considerar la capacidad de las recepciones locales, globales y diaspóricas de decodificar películas que transitan transnacionalmente en las variadas plataformas de exhibición —salas, televisión, video, en línea— para construir una pluralidad de significados que van desde la asimilación a lecturas más desafiantes y subversivas (p. 18). Esta nos parece una importante herramienta teórico metodológica para el análisis de la recepción de películas mexicanas en Iberoamérica, ya que posibilita interpretar las formas en que fueron percibidas las películas por distintos medios.

Es fundamental recurrir a perspectivas que traten la problemática de la recepción teniendo en cuenta el marco cultural en que la audiencia está inserta y cómo éste se articula con la “cultura de masas” y los nuevos enfoques de la convergencia cultural y tecnológica. En América Latina se han analizado ampliamente los usos sociales en la investigación de los procesos y prácticas de comunicación. Lo que se buscó fue

sacar el estudio de la recepción del espacio acotado por una definición de la comunicación en términos de mensajes que circulan, de efectos y de reacciones, para reubicarlo en el campo de la cultura: de los conflictos que ella articula, de los mestizajes que la tejen y las anacronías que la sostienen y, en últimas, del modo en que trabaja la hegemonía y las resistencias que movilizan, del rescate entonces de los modos de apropiación y réplica del discurso dominante. [Martín-Barbero, 2006, p. 56].

Sin duda, en la orientación latinoamericana influyó el largo aliento que para entonces ya habían tenido los estudios sobre audiencias en Argentina —que había formado parte del debate teórico general sobre los públicos de los medios por lo menos desde finales de la década de 1960—, su interés por

incorporar la discusión gramsciana y demostrar la relevancia de los procesos simbólicos para la política; esta perspectiva fue continuada en otras naciones latinoamericanas por investigadores como Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero, Hugo Achugar, Carlos Catalán, Guillermo Sunkel y Mabel Piccini, entre otros, quienes renovaron desde los años ochenta las indagaciones sobre acceso cultural.

En un texto seminal para el análisis de los procesos de comunicación masiva, Martín-Barbero (1987) señala: “Yo parto de la idea de que los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida” (p. 183). Este énfasis en la dimensión constitutiva del consumo supone una concepción de los procesos de comunicación como espacios de constitución de identidades y de conformación de comunidades. En el caso que nos ocupa, será clave la propuesta de Anderson (1993), quien propone el concepto de *comunidad imaginada* para comprender el papel aglutinador de la imaginación, construida a partir de los relatos de artefactos culturales (como las industrias culturales). Igualmente, los trabajos de Ortiz (1997), Appadurai (2001) y García Canclini (1999), quienes han subrayado la importancia de la imaginación como práctica social en relación con la producción audiovisual para interpretar la globalización en clave cultural.

En un texto seminal para el análisis de los procesos de comunicación masiva, Martín-Barbero (1987) señala: “Yo parto de la idea de que los medios de comunicación no son un puro fenómeno comercial, no son un puro fenómeno de manipulación ideológica, son un fenómeno cultural a través del cual la gente, mucha gente, cada vez más gente, vive la constitución del sentido de su vida” (p. 183). Este énfasis en la dimensión constitutiva del consumo supone una concepción de los procesos de comunicación como espacios de constitución de identidades y de conformación de comunidades. En el caso que nos ocupa, será clave la propuesta de Anderson (1993), quien propone el concepto de *comunidad imaginada* para comprender el papel aglutinador de la imaginación, construida a partir de los relatos de artefactos culturales (como las industrias culturales). Igualmente, los trabajos de Ortiz (1997), Appadurai (2001) y García Canclini (1999), quienes han subrayado la importancia de la imaginación como práctica social en relación con la producción audiovisual para interpretar la globalización en clave cultural.

Desde esta base conceptual, lo que se intenta pensar a lo largo del libro son los modos de interacción e intercambio en el proceso de comunicación. En la propuesta de Martín-Barbero, las mediaciones son entendidas como esos “lugares” en los cuales se desarrollan las prácticas cotidianas que estructuran los usos sociales de la comunicación: la cotidianeidad familiar, el marco vecinal y de amigos, la temporalidad social y la competencia cultural. La “operacionalización” de la categoría de mediación en determinados “lugares” desde los cuales se desarrollan los procesos de apropiación y usos sociales de los productos comunicativos ha abierto un nuevo territorio para la investigación. Un elemento clave será la indagación sobre los modos de ver/leer a través de los cuales los sujetos realizan los usos sociales de los productos comunicativos.

Así, se va diversificando nuestra visión de los espectadores, indagando distinciones de género, de clase, etarias, étnicas, regionales o por su relación con diversos tipos de películas. Los trabajos que los abordan expresamente evidencian la búsqueda por poner en diálogo diversas perspectivas teóricas con la indagación empírica³. Diversos autores⁴ han construido nuevas maneras de estudiar el consumo cinematográfico como una actividad simbólicamente relevante para construir, mantener y transformar las relaciones personales, organizar los tiempos individuales y grupales, los espacios dentro de la familia y también entre ésta y el mundo exterior: permite salir de casa y escapar de los ojos vigilantes de padres o maridos, disfrutar la soledad o acceder al espacio público restringido por reglas colonialistas, racistas, sexistas o de otro tipo de discriminación. Se ha abierto el campo a una mirada que busca entender no sólo la recepción de las películas sino el

3 Un número monográfico reciente de la revista *Versión*, dedicado a públicos de cine, muestra la multiplicidad de espacios en América Latina (Argentina, Brasil, Colombia, México y Uruguay), España y Reino Unido desde donde se formulan preguntas sobre los públicos, así como sus perspectivas teóricas, metodológicas y políticas. Véanse el artículo de Martin Barker que hace un balance de los avances y retos de los estudios de públicos (2015, pp. 11- 22) y la introducción de Rosas Mantecón (2015, pp. 7-10).

4 David Morley, Mark Jancovich, Martin Barker, Nicholas Hiley, Sue Harper, Vicent Porter, Brian Larkin, Annette Kuhn, Julia Tuñón, David Docherty y Kevin J. Corbett, entre otros. Será clave en nuestra perspectiva la investigación de Janice Radway sobre la lectura de novelas románticas en Estados Unidos. Encontró poco fructífero restringirse a explorar las formas en las que las novelas románticas eran interpretadas por las mujeres y extendió su análisis a la lectura como forma de comportamiento que les permite intervenir de manera compleja en su rutina cotidiana. Véase Radway (1991).

conjunto de procesos que atraviesan y condicionan la relación con ellas, así como su rearticulación con mecanismos mayores de producción de sentido.

Por lo tanto, entendemos los públicos como activos negociadores de sentido que varían dependiendo de sus contextos locales, orígenes de clase, capital cultural, y por esto adoptamos diferentes metodologías —entrevistas de profundidad, etnografía digital y observación participante— que permitan comprender los matices de estas recepciones, abarcando: las circunstancias en la que públicos de diferentes regiones de Iberoamérica accedieron a las películas mexicanas, las anécdotas vividas durante las exhibiciones, los recuerdos que se hacen presentes y ayudan a recrear las vivencias con las obras audiovisuales en el pasado —referencias a los ritmos, canciones, los actores/actrices, etcétera—, así como sus continuidades en el presente —grupos de discusiones en plataformas *online*, publicación de memes, entre otros.

Esta aproximación metodológica visibiliza el papel de los públicos en relación con al menos tres aspectos fundamentales para explorar la experiencia cinematográfica desde una noción de unidad: la pantalla y el espectador; patrones de pantalla y valores sociales, y el espacio oscuro del cine y la comunidad. Al indagar sobre la “interacción entre la imaginación y el comportamiento social”, Cressey (1938) abogó por un programa de investigación que reconociera “todas las fases esenciales de la experiencia cinematográfica” (p. 518). Nos parece fundamental analizar articuladas las nociones de espacio, lugar y película. Consiguientemente, las memorias del ir al cine se refieren a la experiencia cinematográfica —las “historias íntimas” en torno a la experiencia con el medio, las películas, los personajes emblemáticos, que ha investigado Morley (1996)—, pero no pueden desvincularse de los sitios donde se vive y de su asociación al espacio público de las zonas donde se encuentran. Kuhn (2002), por ejemplo, exploró la memoria de la *experiencia de ir al cine* en la década de 1930 en Gran Bretaña y encontró que, más allá del recuerdo de algunas películas y estrellas, la evocación más significativa emergió en torno al entrelazamiento de esta práctica con la vida cotidiana. Así, ir al cine era parte de un conjunto de actividades sociales, relacionadas con las interacciones con la familia y amigos.

La literatura escrita hasta ahora demuestra que el cine mexicano de la Época de Oro alcanzó una fuerte influencia industrial y cultural en muchos países de Iberoamérica, al expandir rutas comerciales y generar un mercado exitoso. Sin embargo, partimos de que si comprendemos mejor el proceso

de cómo los públicos de estos países se apropiaron de los valores culturales mostrados para hacerlos suyos y adaptarlos a su propia cotidianeidad, apoyados de una industria cultural presente no solo en el cine, sino también en la música, la radio, la prensa, la televisión y ahora las redes sociales y las plataformas digitales, es que podemos rastrear la construcción de un imaginario cinematográfico y audiovisual común, expresado en coproducciones, artistas y prácticas culturales compartidas.

Algunas de las preguntas que se encuentran alrededor de esta investigación son: ¿cómo fue vivido este proceso por los diversos públicos iberoamericanos que lo vieron en las diversas pantallas —salas, televisión, video, plataformas digitales— y lo rememoran desde sus relaciones tanto presenciales como virtuales a través de las redes sociales? ¿En qué medida se reconocían en las tramas? ¿Qué implicaciones tenía verse reflejados o no en la pantalla? ¿Cómo fueron los procesos de identificación en relación a imaginarios propios, de clase, de género, regionales, nacionales e iberoamericanos? ¿Podemos identificar determinados sectores sociales que fueron cautivados por diferentes producciones mexicanas? ¿Es perceptible una cultura transnacional compartida? ¿Qué géneros preferían? ¿Qué papel jugaba la música? ¿Cómo fue la relación con las salas de cine que exhibían esas películas, con los canales de televisión que las proyectaban, con los videocentros que las rentaban, los locales que las vendían y las plataformas que dan acceso a ellas? ¿Qué papel tuvieron industrias culturales como la radio, la prensa, los carteles cinematográficos, las fotografías de estrellas, los anuncios y la crítica en revistas para la relación con las producciones mexicanas?

Para la investigación es importante dar visibilidad y rostro a los públicos del cine mexicano de la Época de Oro en diversos países iberoamericanos. Acceder a diferentes discursos y experiencias, para crear un cuadro polifónico de las recepciones. Se propone establecer cuáles son las prácticas de consumo cultural que mantienen vivo este imaginario, es decir, desde su vigencia en la programación multipantalla, hasta las prácticas culturales que lo reinterpretan en la música, los bailes y otras expresiones identitarias y simbólicas. Resulta fundamental intentar comprender los impactos de las narrativas audiovisuales mexicanas en las realidades locales; la identificación o el rechazo a los estereotipos representados en las películas; las evocaciones de imágenes, música, paisajes, costumbres, etcétera, que resonaron y lo siguen haciendo en Iberoamérica. El estudio pretende desarrollar un enfoque centrado en la circulación, la recepción e impacto del cine mexica-

no en relación con la experiencia y los testimonios de los espectadores, así como en la conformación de una identidad iberoamericana común. Dentro de estas prácticas es relevante analizar los elementos de la filmografía mexicana del periodo que resultan anacrónicos en nuestro tiempo; aquéllos que más que generar rechazo, son incorporados para mostrar y contrastar la transformación de la sociedad en temas como los de equidad de género y diversidad sexual y las identidades múltiples, entre otros.

Partimos del supuesto de que este proceso ha sido heterogéneo en los distintos países, con características que también varían localmente en consonancia con las diferencias de adscripciones sociales y niveles educativos. Por ello proponemos que el análisis se centre en los múltiples testimonios de los públicos, que a partir de sus experiencias con el cine mexicano nos permitan dimensionar cómo y en qué medida el proceso de circulación transnacional de contenidos culturales dio origen a una identidad cinematográfica compartida.

El trabajo realizado entre junio y octubre de 2021 está dividido en dos grandes apartados: en el primero, denominado Países, se busca dar un panorama general de la cinematografía de algunos de las naciones iberoamericanas en relación a la presencia del cine mexicano de la Época de Oro en sus pantallas. Asimismo, se ofrece una serie de datos recopilados en fuentes estadísticas provenientes de publicaciones de distintas temporalidades. Cabe señalar que uno de los principales obstáculos a los que se enfrentó la investigación fue justamente la imposibilidad de consultar fuentes directas al estar cerradas bibliotecas, hemerotecas y archivos por la pandemia de covid-19. También lo es la baja producción y publicación de las cinematografías de muchos de los países de la región, especialmente de sus carteleras e intercambios comerciales con otras cinematografías. El segundo apartado, llamado Voces, ofrece un panorama de los más de 50 testimonios recogidos en entrevistas realizadas en su mayor parte de forma virtual en 19 países. A través de las experiencias de estas personas realizamos una serie de análisis de temáticas particulares que intentan dar cuenta de la riqueza y complejidad que se encuentran en la memoria, permanencia y continuidad de todos los elementos que evoca la Época de Oro. Su relación con los espacios familiares y los afectos, la identidad, la escuela de las emociones, la música y el baile y las prácticas de verlo a través de diversas ventanas por medio de distintas prácticas, son algunos de los temas que se desarrollan. El libro concluye con un Epílogo en el que se relacionan los nuevos procesos de

participación cultural en una era de convergencia cultural y mediática que, junto con las nuevas representaciones de este cine, ofrecen nuevas formas de darle sentido y vigencia. Cabe subrayar que las prácticas y procesos de apropiación del cine mexicano durante la pandemia, como formas de buscar entretenimiento, han sido fundamentales para explorar una nueva etapa de la Época de Oro en la que ahora se hace más visible la participación de los públicos para compartir películas, secuencias y canciones acompañados de comentarios que crean y fortalecen una comunidad expresa en canales de YouTube y páginas en Facebook. Esa es la riqueza de una etapa de la historia del cine mexicano para toda una región y una lengua, narrada desde las miradas que se encuentran del otro lado de la pantalla.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, B. (1992). *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Anuario estadístico de cine mexicano* 2010. (2011). México: Imcine, Conaculta.
- Anuario estadístico de cine mexicano* 2017. (2018). México: Imcine, Secretaría de Cultura.
- Anuario estadístico de cine mexicano* 2019. (2020). México: Imcine, Secretaría de Cultura.
- Appadurai, A. (2001). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.
- Aqueveque, C. (2017). *Investigación de mercados cualitativos: una nueva mirada, basada en los modelos ZMET y MEC (Means end-Chains)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Barker, M. (2015). He visto el futuro y todavía no está aquí... O ser ambiciosos en la investigación de públicos. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (mayo-octubre), 36, pp. 11-22, <http://version.xoc.uam.mx/>, traducido por José Hernández Prado.
- Castro, M. y McKee, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.
- Cressey, P. G. (1938). The Motion Picture Experience as Modified by Social Background and Personality. En *American Sociological Review*, 3, pp. 510-531.
- Contreras, F. (1973). *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. México: Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, Colección Estado y Sociedad, 105.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Mapa, Imcine, Conaculta, Canal 22, Universidad de Guadalajara.
- Getino, O. (2006). Mercados y públicos de cine en los países del MERCOSUR. En García Canclini, N., Rosas Mantecón, A. y Sánchez Ruiz, E. (coords.). (2006). *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero*, (209-262). México: Universidad de Guadalajara, Imcine.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hansen, M. (1993). *Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere*. En *Screen*, 34, 3, otoño, pp. 197-210.
- Higbee, W. y Song H. L. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. En *Transnational Cinemas*, 1, 1, pp. 7-21.
- Jullier, L. y Leveratto, J. (2012). *Cinéfilos y cinefilias*, Buenos Aires: La marca editora.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris.
- Lusnich, A., Aisemberg, A. y Cuarterolo, A. (eds.). (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, Cineteca Nacional de México.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Martín-Barbero, J. (1990). De los medios a las prácticas. En Orozco, G. (coord.). *La comunicación desde las prácticas sociales. Reflexiones en torno a su investigación*, (9-18). México: Universidad Iberoamericana, Cuadernos de Comunicación y Prácticas, 1.

Martín-Barbero, J. (2006). Recepción de medios y consumo cultural: travesías. En Sunkel, G. (coord.). *El consumo cultural en América Latina*, (47-71). Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Miquel, A. (2001). Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999). En De la Vega, E. (coord.). *Microhistorias del cine en México*, (401-414). México: Universidad de Guadalajara, UNAM, Imcine, Cineteca Nacional, Instituto Mora.

Monsiváis, C. (1990). El matrimonio de la butaca y la pantalla. En *Artes de México*, 10 (36-39) invierno, México.

Monsiváis, C. (2003). Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana. En Valenzuela, J. M. (coord.). *Los estudios culturales en México*, (261-379). México: Fondo de Cultura Económica.

Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ortiz, R. (1997). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Radway, J. A. (1991) [1984]. *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press.

Rosas Mantecón, A. (1998). El cine y sus públicos en México. Un balance bibliográfico. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (octubre), 8, pp. 227-247, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

Rosas Mantecón, A. (2015). Públicos de cine. En *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (mayo-octubre), 36, pp. 7-10, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, <http://version.xoc.uam.mx/>.

Rosas Mantecón, A. (2017). Ir al cine. *Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Gedisa.

Viñas, M. (1999). *Periodicidad histórica del cine mexicano*. En Cien años de cine mexicano, 1896-1996. México: Imcine, Conaculta (CD-ROM).

I. PAÍSES

La transnacionalización del cine mexicano de la Época de Oro en Iberoamérica

LOS GRANDES mercados







ESPAÑA

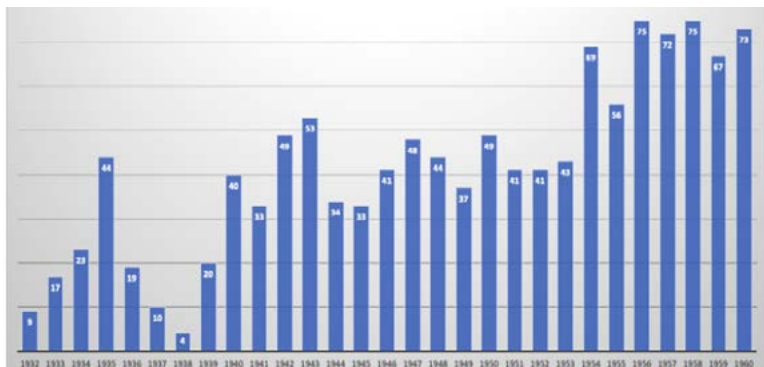
Juan Carlos Domínguez Domingo

El consumo del cine y los públicos en España han sido analizados desde distintas perspectivas, como se esperaría dada la rica y larga historia de una de las cinematografías más importantes en Iberoamérica y Europa. En el marco de diversas investigaciones acerca del desarrollo del cine español, existen aproximaciones documentales en las que los filmes se convierten en información que deriva en fichas, sinopsis y referencias a los contextos que les dieron origen, lo que les otorga un sólido sentido historiográfico. En esta categoría se encuentran libros clásicos como *Historia del cine español* (1965) de Fernando Méndez-Leite, así como textos célebres realizados por Román Gubern et al. (1995); en esta línea, también está *Historia ilustrada del cine español* (1985) de García Fernández, entre otros. Hay, además, estudios que, sin centrarse demasiado en el consumo y la experiencia de los públicos, se acercan más a la estructura de la industria cinematográfica española en sus determinantes económicas. Un ejemplo es *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas* (1976) de Antonio Cuevas, elaborado desde la economía política. En una temporalidad más cercana, aparecen análisis en los que, sin focalizar el consumo y los públicos, las películas españolas son analizadas desde el plano sociológico, pero volviendo a la perspectiva de entender un filme como texto; es el caso de la obra de Faulkner que trata en diversos títulos de distintas temporalidades la movilidad social de los sectores de la sociedad española (Faulkner, 2017). Otro ejemplo de ello es la aproximación que entiende el fenómeno cinematográfico en su conjunto desde el sentido mismo de las películas como referencias de su tiempo y circunstancia, pues como lo señala Benet (2015): “los procesos de cambio social son observados a través de sus productos culturales”.

Uno de los trabajos que profundiza de manera sistematizada el tema del consumo y el público en el cine español, apareció hace menos de treinta años: *Para grandes y chicos: un cine para los españoles* (1940-1990) de Valeria Campesi. La autora se propone contribuir a la memoria histórica de la cinematografía del país ibérico en nuevas direcciones, entre las que destacan, por un lado, aportar a la predominante tradición historiográfica las reconstrucciones del acontecimiento social y cultural y, por otro, explorar el proceso de reconstrucción de la historia del público del cine español. El texto marca, a su vez, la pauta para realizar en paralelo el análisis de la producción cinematográfica y televisiva al complejizar las nociones de público de cine y audiencia de televisión. Desde el ámbito metodológico, otro de los aspectos relevantes de este trabajo es cruzar el consumo del cine español en función de la permanencia en semanas de las películas —en tanto que hasta 1965 no existió un control oficial de taquilla—, lo cual acompaña con una reflexión sobre las preferencias populares. La otra es comprender la importancia de la televisión no como factor que solamente explica para el contexto español la disminución del público en las salas, sino como una pantalla más a través de la cual el consumo cinematográfico se expande a otros espacios igualmente importantes.

De todas estas aproximaciones se deriva una serie de datos y referencias cualitativas y estadísticas que permiten contextualizar la distribución del cine mexicano de la Época de Oro en las salas cinematográficas en España. Una de estas es la de dimensionar el importante papel que tuvo España en el periodo, que para este trabajo comprende de 1932 a 1955 —cifras que se incluyen hasta 1960 en el siguiente gráfico, como una forma de representar la capacidad de producción del cine español dentro de la temporalidad de los filmes mexicanos y su estreno en España—, y lo que esto representó en el contexto del desarrollo de las cinematografías más predominantes en el mercado hispanoamericano y el mundo de dicha época.

Películas mexicanas producidas por año (1932 - 1960)



Fuente: elaboración propia con datos del Anuario español de cinematografía 1955-1962 y Cuevas (1976).

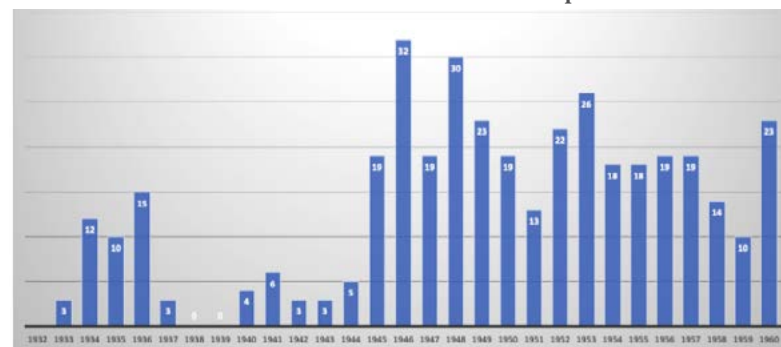
Por otra parte, la presencia del cine mexicano en España, si bien ha sido analizada en diversos aspectos, sobre todo desde una perspectiva historiográfica, de las cuales se dará cuenta en este apartado, el texto más representativo y que explora con profandidad el tema es el de Ángel Miquel, quien ha estudiado detalladamente la presencia del cine mexicano en las salas españolas entre 1933 y 1948, particularmente en cuatro ciudades de diferentes regiones del país: Madrid, Barcelona, Bilbao y Sevilla. Miquel encuentra dos factores que resultan muy importantes para el desarrollo teórico y metodológico de este trabajo: uno de ellos es subrayar los detalles y relieves del intercambio cultural dentro del aspecto cinematográfico entre los dos países, y el otro se refiere a las estructuras y dinámicas industriales de ambas cinematografías que permitieron que dicho intercambio cultural fuera posible. Esa infraestructura no sólo se expresa en forma de empresas productoras, distribuidoras y cadenas de exhibición con su amplio parque de butacas, sino también por la reconocida destreza técnica y artística que para el segundo lustro de la década de 1930 ya distinguían al cine mexicano en el plano internacional, sobre todo con respecto al gran referente en el mundo: el cine estadounidense. Si bien el estudio de Miquel no considera a los públicos explícitamente, sí revisa la recepción de las películas mexicanas a través de 450 críticas publicadas en diferentes diarios nacionales y locales, lo que permite establecer con cierta claridad las pautas que se reconocían de un cine de corte mayoritariamente popular que para repetir las fórmulas de éxito fue siendo cada vez más homogéneo en cuanto a géneros e historias,

casi siempre mostrando el folklore mexicano en forma de músicas, bailes y personajes arquetípicos (Miquel, 2016).

Otra referencia obligada es la del libro coordinado por Eduardo de la Vega y Alberto Elena que recopila diversas aproximaciones a lo largo de textos de distintos autores y enfoques, producto de una actividad académica: el Coloquio de Historia de las Relaciones Cinematográficas Hispano-Mexicanas realizado en 2003, en el marco del Festival Internacional de Cine de Guadalajara de dicho año, y que reunió a 16 especialistas para analizar los vínculos estrechos entre la cinematografía mexicana y española a lo largo de su historia, reflexión motivada como una forma de reconocer el trabajo de Emilio García Riera, nacido en España y formado en México, cuyo legado como historiador es uno de los más amplios y completos análisis, a lo largo de toda su obra, del desarrollo histórico del cine mexicano. En este apartado se harán referencias a textos incluidos en este libro que dan cuenta, como lo apuntan De la Vega y Elena, que entre el cine mexicano y el español, además de una *sui generis* historia compartida, se encuentra una serie de referencias y aproximaciones diversas, las cuales se han extendido a la historiografía cinematográfica de ambos países (De la Vega y Elena, 2009, p. 9).

De esta forma, antes de realizar un breve recorrido sobre el papel del cine mexicano en España en diversos momentos, cabe traer a cuenta el panorama de la exhibición del cine mexicano en las salas españolas en la temporalidad del cine mexicano de la Época de Oro.

Películas mexicanas estrenadas en España

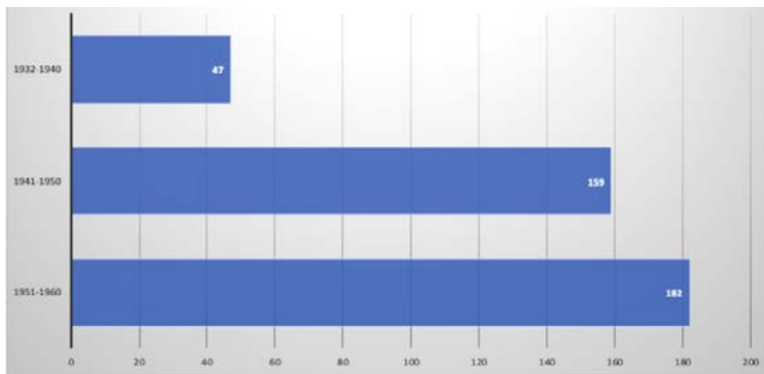


Fuente: elaboración propia con datos de 1932 a 1948: Miquel (2016). De 1954 a 1960: Daza (2015)

ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN ESPAÑA (1930-1939)

Entre 1932 y 1960, en España se estrenaron 388 películas mexicanas, que representó 26 % de la producción cinematográfica mexicana realizada de 1932 a 1955. Cada periodo de exhibición en las salas españolas deja ver diversos altos y bajos que corresponden a distintas coyunturas históricas, guerras, transformaciones sociales e irrupciones tecnológicas, así como otros factores contextuales que las explican, pero sobre todo son las que hasta cierto punto determinaron la apropiación del público español del cine mexicano de la Época de Oro.

Películas mexicanas estrenadas en España por década



Fuente: elaboración propia con datos de 1932 a 1948: Miquel (2016). De 1954 a 1960: Daza (2015).

Observar este comportamiento por décadas permite, tal vez, comprender mejor los factores que han determinado la distribución del cine mexicano que favoreció su apropiación por parte de los públicos españoles desde las salas, pasando más tarde por la televisión y luego por las pantallas digitales de toda clase de tamaño y portabilidad, las cuales incluso retomaron una nueva resignificación con la pandemia en los años 2020 y 2021, cuando una nueva forma de recepción y apropiación del cine mexicano se dio ahora en las casas y habitaciones de los hogares españoles.

La relación de ambas cinematografías a principios de la década de 1930 era realmente incipiente, apenas con las excepciones de algunas actrices (Aurora García) y actores (Rafael de Arco), así como de ciertos directores (Raphael J. Sevilla). Uno de los puntos de referencia en los que inicia la trayectoria de la identidad cinematográfica compartida en Iberoamérica puede ubicarse en la invención del cine sonoro. Si bien el cine mexicano no tuvo una presencia en la cartelera y salas de cine españolas en los años veinte del siglo pasado, fue en este periodo, con este avance tecnológico, que iniciaron los intercambios, tanto culturales como de industria, entre los principales polos productores de películas en el mundo en relación con los mercados internacionales. Poder escuchar en castellano las voces de los personajes de las películas se presentaba como una posibilidad distinta y sumamente atractiva.

Es claro que, para la industria hegemónica de Hollywood, la incursión sonora en el cine representaba un alto riesgo por la fragmentación de mercados que esto vislumbraba. La impostura del doblaje, los subtítulos ante las poblaciones en su gran mayoría analfabetas parecían recursos de dudosa eficacia. Tras los esfuerzos fallidos de producir películas en español en Estados Unidos para el mercado hispano, con las más de cien películas producidas con intenciones tan pretenciosas y desorientadas como el filme *Charros, guachos y manolas* de 1929, los estudios tuvieron que cambiar su estrategia y dirigirla a conquistar los mercados de otra manera. Mientras tanto, las industrias de habla hispana que empezaban a desarrollarse más rápidamente eran la mexicana, la española y la argentina, para lo cual, en cada país, se estaban afinando políticas públicas que iban desde la participación del Estado en diversos procesos, como en el diseño e implementación de medidas impositivas al cine hablado en una lengua que no fuera el español.

Al abrirse el panorama del cine sonoro en este idioma, se dio a nivel regional, en los países hispanoparlantes, un interesante y no siempre terso debate sobre el correcto uso del lenguaje en el cine. En el caso de España, hubo

posturas como la de la influyente asociación Cine de las Madres, que en 1929 presionaba ya a la Real Academia Española de la Lengua con objeto de que se dictaran normas sobre el adecuado empleo del idioma. Con ello, como lo menciona Fernández (2009), “estaba arrancando la llamada guerra de los acentos que tanta controversia causaría desde los albores de 1930 en las esferas diplomáticas e intelectuales de México y España” (p. 27). Para el autor, este episodio marcaría en realidad la primera etapa en las relaciones entre las cinematografías mexicanas y españolas, pues en la década de 1920 prácticamente no existió.

La discusión entre intelectuales y filólogos en ambos lados del Atlántico que abrió el cine sonoro en Hispanoamérica y Hollywood, no sólo se dio acerca del “buen uso” del castellano de acuerdo con las pautas ibéricas, sino puso en relieve los diversos matices del idioma con sus respectivos acentos locales en los países productores de películas y con ello su legítimo derecho de hacer uso del lenguaje. Para los propósitos de este trabajo resulta curioso que a inicios de los años treinta esta noción sobre el empleo del español estuviera a debate frente las diversas apropiaciones que apenas unos años más tarde realizaría no únicamente el público español sino el de todos los países iberoamericanos, acerca de las películas habladas en castellano de naciones distintas a la propia. En el caso del cine mexicano, podrían pensarse no sólo en los diferentes y marcados acentos rurales y urbanos de diversas regiones del país que se conocieron, asimilaron y apropiaron en numerosos países iberoamericanos, sino también de los modismos y contracciones de figuras tan emblemáticas como Cantinflas, lo cual dejaría atrás el falso debate de proponerse imponer un solo uso “correcto” de la lengua en el cine iberoamericano.

Al dejarse de lado estas discusiones sobre la lengua se puso atención en aspectos industriales y comerciales, que al modificarse las estructuras de la relación con Hollywood presentaban serios desafíos para las cinematografías iberoamericanas. En este contexto, uno de los sucesos más relevantes que dieron hasta cierto punto origen al intercambio cultural y económico entre los países con las industrias cinematográficas más desarrolladas en Iberoamérica fue el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en Madrid en 1931, como respuesta a las estrategias del cine sonoro de Hollywood. Existen diversas posturas acerca de los resultados de aquel primer encuentro, sin embargo, uno de los aspectos en los que parecen coincidir varios autores es que se pusieron las bases para defender las prácticas cultu-

rales de los países iberoamericanos frente a Hollywood, específicamente de los estereotipos mostrados para representar a personajes de países hispanos. En el caso de México, además de representarlo negativamente como flojo, impulsivo e irracional, se le construyó la imagen del bandido violento que predominaría por décadas y en algunos casos hasta la fecha en las películas hollywoodenses, aun y con las protestas expresadas en distintos momentos por representantes del gobierno de México. Lo mismo pasaba con la imagen estereotipada del español, que también fue criticada por amplios sectores de la sociedad de ese país y sus gobiernos. Producto de estas inconformidades, en 1933 se signó el convenio hispanomexicano, que entre otras cosas censuraría las películas que denigraran a las personas nacidas en ambas naciones.

En el marco de la crisis del cine sonoro en Hollywood, pero sobre todo en las cinematografías periféricas como la española y la mexicana, que dependían del material estadounidense para subsistir, aunado a las prácticas monopólicas de los estudios del país del norte que resultaban inaccesibles por sus altos precios y baja calidad, una de las fórmulas que resultó ser una válvula de escape fue acercarse a otras cinematografías en el mundo. En ese sentido, tras los estrenos de películas sonoras como *Santa, Una vida por otra* y *Águilas frente al sol*, las distribuidoras y productoras españolas decidieron mejor destinar sus esfuerzos en producir. Miquel señala que apenas un tiempo después la prensa reportó que dos empresas, una mexicana y otra de origen español, habían firmado un acuerdo de distribución entre México y España. Se trataba, en el caso del segundo, de la predominante Compañía Industrial Film Español S. A. (CIFESA), mientras que por el lado mexicano era Cinematográfica Latinoamericana S. A. Más allá de los inequitativos resultados de estas alianzas, lo cierto es que fue CIFESA la que, junto con Filmófono, hicieron posible el estreno de películas mexicanas en España durante los primeros años de la década de 1930. Fue así que otras películas mexicanas como *Chucho el Roto* (1934) llegarían a las manos de distribuidores españoles en forma de paquete, con un muy alto grado de aceptación (Fernández, 2009, p. 35).

La recepción del público español hacia los primeros estrenos del cine mexicano se puede apreciar en sus lanzamientos y distribución en diversas regiones de España. Miquel establece que al menos se estrenaron, entre 1933 y 1937, 43 películas de ficción; de éstas, 37 se exhibieron en Barcelona, 23 en Madrid, 10 en Sevilla, seis en Bilbao y 24 en al menos dos de las cuatro ciudades. Aun y cuando pareciera ser una cifra menor, vale subrayar que

estos lanzamientos corresponden a más de 50 % de la producción de películas mexicanas estrenadas en dicho periodo en México. Como se ha dicho, si bien el estudio de Miquel no considera a los públicos explícitamente, sí revisa la recepción de las cintas provenientes de México a través de 450 críticas publicadas en diarios nacionales y locales, lo que permite establecer con cierta claridad las pautas que se reconocían en un cine que, como se verá, fue siendo cada vez más homogéneo en cuanto a formatos, géneros e historias, casi siempre mostrando el folklore nacional en forma de músicas, bailes y personajes arquetípicos. Derivado de una serie de sucesos, de encuentros y desencuentros, el cine mexicano fue abriéndose camino para pasar de ser una cinematografía poco valorada y discreta a una con un potencial comercial y cultural.

Paralelamente al devenir de los filmes mexicanos en las salas de cine españolas, la sociedad de ese país experimentaba transformaciones profundas, como en otros lugares del mundo, que transitaban hacia la modernidad, en este caso, por ejemplo, en forma de un consumo de bienes culturales que antes no estaban dentro de la vida cotidiana en las urbes, en un inicio, y más tarde en el ámbito rural. Es aquí donde se encuentra la importancia de las revistas ilustradas, la prensa, los libros de bajo precio, así como la radio; todo esto estuvo en medio del cine para el entretenimiento de las nuevas masas en las ciudades y el campo.

El consumo de las nuevas industrias culturales se daba a la par que las personas comenzaban a alfabetizarse, como lo apunta Benet, este consumo se enmarcaba, además, en el saber moderno que se inclinaba en procesos de la renovación pedagógica en las universidades. No obstante, estas nuevas dinámicas se presentaban de manera desigual en el territorio español, pues si la tasa de alfabetismo nacional se ubicaba en 52 %, al sur podría ser de 75 %, en Santander 25 %, en Madrid 21 %, porcentajes muy alejados de las realidades rurales: “la modernidad había dejado de ser un problema para convertirse en una realidad, aunque fuera precaria, en la España de los años veintes” (Benet, 2014).

Para 1927 se registraban ya 1 260 cines, de los cuales 149 se ubicaban en Barcelona, 140 en Valencia y 83 en Madrid. Se dice que la baja infraestructura en la capital obedecía a que otras tradiciones de entretenimiento, como el teatro, eran también preferidas por la población. En ese sentido, para rastrear los gustos de esta sociedad se pueden ubicar, por ejemplo, la

afición a la zarzuela y, más tarde, a los teatros por horas, los cuales eran tramas en formato de una hora, dinámicas y accesibles a muchas masas urbanas; son éstas las posibles primeras referencias que pueden utilizarse para después comprender la afición que se adquiriría hacia el cine mexicano de los años treinta. El cine español recondujo fórmulas convencionales como el sainete, muy popular en la segunda década del siglo pasado. Muchos de los temas recurrentes en él coincidían con los de la literatura, que también se correlacionaban con los asuntos que se tocaban en el cine, que provenía sobre todo de Hollywood. A su vez, las personas se informaban acerca de las películas y de la vida de las estrellas en revistas ilustradas de gran difusión, como *Popular Films*, *La Pantalla* y *Fotogramas*, editadas en 1926 y 1927. En este contexto se desarrollaba también la publicidad cinematográfica que influía en los usos y costumbres, “las modas en el vestir o incluso en el comportamiento, fundamentalmente el amoroso, lo que llevaba al cine y a sus representaciones más allá de las pantallas” (Benet, 2014, p. 63). En todo caso, es posible traer a cuenta las nociones de Hobsbawm o Mosse acerca de que “La modernidad es la gran inventora de las tradiciones que muchos consideran hoy en día como remotas. En otras palabras, es a través de la cultura vinculada a los medios de comunicación modernos o de las formas asociativas vinculadas a la sociedad de masas cómo se construyen las culturas nacionales en la época contemporánea” (Benet, 2014, p. 66.) En cierto sentido, la cultura popular que se plasmaba en danzas, bailes y otra clase de festejos y expresiones folclóricas que se relacionaban con la esencia nacional tenían como eje una música nacionalista que provenía no solamente de España sino del resto de Europa. Sin que se pueda hacer una conjetura sólida, el auge e impacto de las películas mexicanas entre 1932 a 1955, también puede estar asociado con la preferencia del público español por su cinematografía en diversos periodos, desde un aparente desdén hasta una mayor aceptación, esto en tanto el cine mexicano podría estar “culturalmente” más cercano al público español que el cine estadounidense y de otros países europeos.

Peredo ha analizado las estrategias de los bloques enfrentados en la segunda Guerra Mundial por introducir propaganda en las películas, a sabiendas de su potencial como fenómeno de gran influencia, de las tres cinematografías más importantes de habla hispana (la mexicana, la española y la argentina) y el impacto que podría representar no solamente en sus propios mercados sino en la región iberoamericana. El autor señala que, en esta planificación, los países del Eje habían tomado la delantera frente a los aliados. En este

periodo, Alemania estableció tratados con el régimen franquista, los cuales estuvieron vigentes entre 1936 y 1945, lo que se tradujo en la alta presencia del cine alemán en las salas españolas. Se dieron, por ejemplo, acuerdos entre productores alemanes y españoles y se fundaron compañías como Hispano-Film Produktion. Por esas mismas fechas, los productores españoles intentaron crear alianzas con el cine mexicano a través de la empresa CIFESA (Peredo, 2011, p. 121). También hubo alianzas realizadas con Italia, iniciadas desde 1936 con diversos acuerdos comerciales en el campo cinematográfico, en las que la misma mexicana CIFESA estuvo involucrada. Esta relación entre italianos y españoles, fortalecida en la etapa franquista, tenía como interés de los primeros poder alcanzar el mercado Latinoamericano.

De esta forma, la participación del cine mexicano en España y Latinoamérica, desde la década de 1930 hasta la siguiente, no puede explicarse sin el contexto de la segunda Guerra Mundial. En la antesala y durante el conflicto armado, los países del Eje y los aliados conocían con bastante precisión el panorama de las tres cinematográficas más importantes en castellano: México, España y Argentina. Con la llegada del cine sonoro, los mercados hispanoamericanos se modificaron, sobre todo para Hollywood, y estas cinematografías respondían con producciones habladas en castellano, que competían y realizaban, en algunos casos, alianzas que les permitieran abrir sus expectativas de recuperación y ganancia. Para 1939, Latinoamérica ya contaba con 5 239 salas, de las cuales 90 % eran ya sonoras, mientras que la producción hollywoodense fue de 479 películas en ese mismo año, aun con las secuelas de la Gran Depresión de 1929 (Monguilot, 2015, p. 85). Esto deja ver un entorno previo a la segunda Guerra Mundial de gran competencia internacional en donde los esquemas de producción y distribución internacional, de manera binacional se diseñaban algunas veces con éxito y otras no, pero que definían, al final de cuentas, la diversidad de películas de distintas nacionalidades en las pantallas de los países iberoamericanos ante la predominancia del cine de Hollywood. Estas tres cinematografías competían con el cine de Estados Unidos, incluso con el que se producía en español para intentar recuperar los mercados perdidos con el cine sonoro. Otra constante es que las tres industrias cinematográficas iberoamericanas compartían un periodo de éxito comercial a mediados de los años treinta, en sus respectivos territorios y en el ámbito internacional, aunque este auge fue experimentado por el cine español, luego el mexicano y, posteriormente, el argentino. Dicho periodo de notoriedad local se trataba, en los tres casos, de propuestas cinematográficas basadas en un “género fílmico musical, popular

y nacionalista” (Peredo, 2011, p. 123). En el caso argentino, predominaron las películas con músicas y temas populares que fueron el centro de una era dorada. En el contexto español, este género fue denominado por críticos y analistas como “españolada”, conformada por “historias románticas, melodramáticas y simples en sus líneas generales, plenas de música folklórica, canciones y danzas” (Peredo, 2011, p. 123). Algunos de estos planteamientos pueden estar representados en cintas como *La verbena de paloma* de 1935, *Nobleza baturra* del mismo año y *Morena clara* de 1936. Todo esto propició una consolidación de la industria cinematográfica española, reflejada en la creación de empresas productoras, el surgimiento de figuras y la construcción de estudios cinematográficos, fenómeno lógicamente afectado con la Guerra Civil iniciada en 1936.

En México, el “melodrama ranchero”, cuyo título emblemático es *Allá en el rancho grande* de 1936, planteaba, en cierto sentido, los componentes musicales y populares del cine de la época dorada española, así como de la argentina. El éxito internacional de México, en el marco de una producción cinematográfica al alza, a diferencia de sus más cercanos competidores en los años de la Guerra Civil española y la segunda Guerra Mundial, planteó un escenario diferente. Con la llegada al poder de Franco en 1939, el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas rompió relaciones diplomáticas con el Estado español, lo que, si bien permaneció hasta 1975 con la muerte del general, las relaciones culturales e industriales de ambas cinematografías se mantuvieron en diversos niveles en los aspectos de la producción y la distribución.

Si el éxito de *Allá en el rancho grande* fue tal que ya en 1938 la mitad de las 38 películas mexicanas realizadas en el año encajaban con estos componentes musicales y nacionalistas, más tarde representó una pérdida de públicos.

Para Peredo, la disminución de la presencia del cine mexicano y una crisis del sector cinematográfico al final del sexenio de Lázaro Cárdenas se debió, además de un desgaste de la fórmula del género melodrama ranchero, a otros factores macroeconómicos, como una devaluación de 40 %, la reducción de película virgen y la disminución de las inversiones privadas, lo cual generó que los productores que arriesgaban sus capitales lo hicieran con fórmulas probadas y, por lo tanto, preferían apostar de nueva cuenta por filmes musicales en entornos rurales más que explorar otros géneros.

Al quedar claramente establecido que ni el cine argentino ni el español podrían estar del lado de la propaganda de los países aliados, el gobierno estadounidense optaría por apoyar más a la cinematografía mexicana. Para Peredo, la razón por la cual el cine mexicano de la Época de Oro, con películas como *¡Ay Jalisco no te rajes!* de 1941, y la subsecuente presencia en el mercado español y latinoamericano, se debió sobre todo a que se cosecharon las semillas sembradas no solamente por el cine mexicano sino por las fórmulas del melodrama musical y popular de las cinematografías argentinas y españolas en sus respectivos territorios. Una prueba de esta postura se podría sustentar en el testimonio de Miguel Zacarías, quien en una entrevista por Eugenia Meyer en 1975 dijo saber que la película española *Nobleza baturra*, dirigida por Florián Rey y producida en 1935, fue la que inspiró al primer gran éxito del cine mexicano en los mercados internacionales: *Allá en el rancho grande de Fernando de Fuentes* (Zacarías en entrevista a Eugenia Meyer, en Peredo, 2011).

ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN ESPAÑA (1940-1960)

Se trata de una de las más consolidadas representaciones de la cultura mexicana en el continente europeo. El periodo de 1940 a 1950 fue testigo de una fuerte presencia del cine mexicano en salas españolas y la creación de espacios de intercambio cultural en forma de mercados, que implicaba en varios casos la participación de talento de ambos países, tramas que vincularan las dos culturas, así como las locaciones, pero tal vez más importantes serían las prácticas y expresiones culturales, concretamente la música como principal componente, que le darían a las películas hechas en México un gran potencial comercial. Como lo señalan Castro y Mckee (2011), al retirarse España de la producción y la importación de películas en la década de 1930 por la Guerra Civil, hacia principios de los años cuarenta “Argentina y México ya habían avanzado tanto en cuestiones de técnica, tecnología, en cimentar

rutas de distribución y cultivar gustos en sus audiencias que la industria de la península Ibérica nunca volvió a competir seriamente para ser líder en el mercado mundial del cine hablado en español” (p. 159).

Con el franquismo se creó una nueva política cinematográfica copiada del modelo fascista italiano. Consistía en establecer mecanismos de control de los productos extranjeros, la censura férrea a los contenidos exhibidos y, lo más importante, obligar el doblaje al español de todas las películas extranjeras exhibidas en el país, esto también copiado de los modelos italianos. Esta estrategia se concebía, sobre todo, como una forma de establecer el castellano como lengua oficial. Tan sólo en Madrid, entre 1939 y 1949 se estrenaron 131 películas mexicanas, la tercera más alta por nacionalidad en la década, únicamente detrás del cine estadounidense y del español, que en dicho periodo sumaron 1 055 y 368 estrenos, respectivamente. Es notorio que la fuerte presencia del cine mexicano en estos años se incrementó desde 1946, al estrenarse 36 películas, en comparación con las 13 estrenadas el año anterior. Llama la atención que, en dicho año, el cine mexicano estrenó más películas en la capital española que el mismo cine nacional. Para mayor referencia, durante el decenio se estrenaron 78 películas argentinas, la otra nacionalidad más importante en Iberoamérica (*Anuario cinematográfico iberoamericano*).

Allá en el rancho grande fue el primer título lanzado en el mercado español, en una sala de tercera categoría; sin embargo, contra toda expectativa, se mantuvo en cartelera 17 semanas. Tras ese éxito, le siguieron cintas como *Jalisco nunca pierde* y *Al son de la marimba*; con un éxito más discreto, *Huapango*, *La tía de las muchachas*, *La Zandunga* y *Cuando México duerme*. A pesar de los buenos resultados en taquilla, el cine mexicano en este periodo seguía confinado a salas de poca monta. En esos años, la empresa distribuidora que logró colocar dichas películas enfrentó una serie de dificultades que dejó el mercado español sin presencia del cine mexicano.

No fue sino hasta 1943, cuando un lote de películas de Cantinflas llegó a territorio español, que se volvió a tener una renovada presencia en las salas ibéricas. Mario Moreno obtuvo un éxito “apoteósico” y logró desde entonces una popularidad que, como veremos, se mantuvo hasta finales de la década de 1970. Si bien Cantinflas vino a abrir el mercado español, no todas las películas que le siguieron alcanzaron ese margen de popularidad ni de fidelidad del público español. Se estrenaron de manera desafortunada cintas que

se habían producido a finales de los años treinta con el consiguiente desdén del público. Incluso, arropados del éxito de Cantinflas, se estrenaron títulos de su filmografía anteriores y de una calidad menor a las que conquistaron a la audiencia, como *Águila o sol, Así es mi tierra* y *El signo de la muerte*.

Las empresas productoras mexicanas intentaron sin éxito posicionarse a través de un distribuidor especializado en cine estadounidense, que relegó a segundo plano el lanzamiento de películas con una factura de calidad, como *María Candelaria* y *Doña Bárbara*, que tuvieron que hacer fila y esperar para ser estrenadas años después. Fue entonces que un grupo de productores, representado por Olallo Rubio padre, abrió a inicios de 1945 una empresa distribuidora dedicada exclusivamente al estreno de películas mexicanas: Hispano-Mexicana Films, que instaló su sede en Madrid, con sucursales en Barcelona, Bilbao, Valencia, Sevilla y La Coruña.

Las circunstancias económicas, políticas y sociales que enmarcaron la explotación de filmes mexicanos en España durante los primeros años de la década de 1940 determinaron la difusión de los mismos en ciertos sectores de la sociedad, que ya reconocía claramente a figuras como María Félix, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé y, por supuesto, Cantinflas. César Santos Fontanela señala como un factor fundamental el costo del boleto: “El cine en España es barato en comparación con el nivel de precios de los artículos de primera necesidad y más aún de las restantes diversiones”, además de otros factores como el acceso limitado al automóvil, las condiciones morales que confinaron al cine como el lugar permitido para el encuentro de las parejas y el doblaje obligatorio a todas las películas estrenadas comerciales (Santos, en Campesi, 1993, p. 73). Otro elemento a observar es la diferencia entre las capitales de las provincias, así como la diversidad en la práctica entre la ciudad y el campo. En este sentido, para los primeros años de la década de 1950, el número de salas en el campo y zonas rurales era superior al de las ciudades (Campesi, 1993, p. 73).

Otra distinción importante es la que se dio entre regiones del país. A diferencia de lo que se podría pensar, con los datos disponibles desde 1965, el mayor número de salas y espectadores se contabilizaba en Cataluña, año en el que se empezaron a registrar las cifras de manera oficial. No sólo se diferenciaba del resto de España en cuanto a la infraestructura en salas, sino también se caracterizaba por demandar un cine de mayor “calidad”. En 1946, Barcelona registraba 410 salas de cine, Valencia 216, Madrid 135 y

Sevilla 128. Visto desde el parque de butacas, las regiones balear, catalana y vasca son las que tenían más capacidad, en tanto que Galicia, León y Navarra ocupaban el último sitio. Esto cambió, de acuerdo con los datos de 1965, cuando en primer lugar se ubicó Madrid, seguida de Vizcaya y Barcelona.

Desde 1940, el número de salas de cine no dejó de crecer hasta 1967. Un estudio del Instituto de Opinión Pública de 1968 reportó 8 000 en total, que la investigación consideraba como “un exceso de ofertantes”, lo que dejaba ver una práctica de consumo de un tiempo previo (Campesi, 1993, p. 71). La importancia de esta expresión creativa en la vida de los españoles queda constatada en las opiniones del escritor inglés Gerald Brennan: “en ningún otro país de Europa se observa tanta pasión por el cine” (Brennan, en Campesi, 1993, p. 72). Con un promedio de 12.5 españoles por boleto de cine era una de las cifras más bajas en Europa —en Inglaterra era de 11.5, en Italia 13 y en Francia 15— y en Iberoamérica —en México y Argentina era de 17.

En este contexto, para comprender mejor las dinámicas de explotación comercial de las películas mexicanas en España de finales de la década de 1930 y en la de 1940, debemos remitirnos al estado en el que se encontraba la industria cinematográfica española, que presentaba una baja producción de películas derivado de la Guerra Civil: apenas 19 en 1936 y en 1939 se habrían filmado 15. Para estimular la producción de cine español, el Gobierno dotaba de permisos de importación de cintas extranjeras a las productoras ibéricas, con la condición de que se comprometieran a filmar películas nacionales, contando además con un aval bancario de un millón de pesetas. Esto vinculaba de manera poco convencional a los sectores de la producción con los de la distribución y exhibición. Este mecanismo instaurado en 1941, dio como resultado que la realización de películas españolas se incrementara anualmente sin necesariamente pretender una alta calidad y visto sobre todo “más como un medio que como un fin” (Rubio, 1946, p. 474). Para 1943, a fin de elevar la calidad de los filmes, el gobierno español modificó las normas de tal suerte que se dejaron de dar varias prebendas, para únicamente permitir la importación de películas que cumplieran con criterios de calidad y de inversión en la producción.

Al ser los costos de producción un factor a evaluar, los presupuestos promedio de las películas aumentaron, al pasar de 620 000 pesetas en 1939 a 800

000 en 1940, 900 000 en 1942, 1 250 000 en 1941, 1 500 000 en 1943 y 1 900 000 en 1944. Como referencia, el costo promedio de una película en México en 1944 no pasaba los 350 000 pesos. Aun con estas condiciones, la producción cinematográfica en España aumentó significativamente al pasar de 15 largometrajes en 1939 a 20 en 1940, 45 en 1941, 35 en 1942 y 55 en 1943; en 1944 se redujo a 36. En cuanto a las licencias de importación de películas extranjeras otorgadas por el gobierno español, entre 1940 y 1944 el cine mexicano ocupó el séptimo lugar, con 18. El listado lo encabezaba Estados Unidos, con 219; Reino Unido, 145; Alemania, 95; Italia, 90; Francia, 44, y Argentina, 29. Estas cifras reflejaban una reducción de 75 % con respecto a años previos a la Guerra Civil.

En el ámbito económico, el cine mexicano se enfrentaba a costos de producción cada vez más altos, lo que llevó, por una parte, a considerar reducir los mismos, así como ampliar los territorios internacionales para alcanzar mayores niveles de recuperación de la inversión. En el caso del mercado español, el cine mexicano experimentó una disminución en diversas etapas a lo largo de la década de 1940. Si en los primeros tres años se contabilizaban éxitos en taquilla, para 1944 se habían estrenado sólo algunos títulos nacionales, entre los que se encontraban *Los tres mosqueteros*, protagonizada por Cantinflas y producida por Posa Films, S. A., y *Abí está el detalle* de Grovas y Cía. Esto se debió a que, si bien se había abierto ya un mercado, los valores de importación se elevaron, pues de 50 000 pesetas que se cotizaba el permiso de importación en 1943, para 1946 el valor ya era en promedio de 100 000 pesetas. Lo mismo con el costo de las copias, que de 24 000 pesetas en 1943 pasaría a 78 000. Así también ocurría con los costos de publicidad y “propaganda” que se duplicaría en tres años.

El productor Olallo Rubio Jr., en el Anuario 1945-1946 en la publicación mexicana *El Cine Gráfico*, en un texto en que desarrolla el estado del cine español en ese momento y de las oportunidades de la distribución de películas mexicanas en dicho país, sostiene que un filme de cualquier nacionalidad para ser rentable requiere al menos tres cosas: mercado propio, precio bajo y un mínimo de calidad. Todas estas cualidades Rubio las encuentra en el cine español. Olallo describe que los permisos de importación que otorgaba el gobierno español se basaban en la calidad de la película y podría variar en número de permisos de acuerdo con el título. Así, un filme podría tener 11 o dos permisos de importación, mismos que muchas veces eran utilizados por los productores, pero en otras ocasiones se vendían a los distribuidores se-

gún los valores del mercado en que se cotizaban los permisos. Aunado a ello, se encuentra el denominado canon de importación, una cuota implantada por el sindicato del espectáculo que daba el derecho de lanzar una película extranjera en salas de cine en territorio español.

La apertura de mercados extranjeros se acompañó, además, del impulso de una estrategia de coproducción e intercambio de talento entre las dos cinematografías, lo que dio origen, por ejemplo, a la incursión del actor Armando Calvo en el cine mexicano de la mano de la productora Filmadora Mexicana S. A. A la par, esta empresa lanzaría en 1945 diversos títulos en la cartelera española: *Las dos huérfanas*, *La fuga*, *México de mis recuerdos*, *Alejandra*, *El conde de Montecristo*, *San Francisco de Asís* y *Canaima*, así como dos títulos de gran expectativa comercial estelarizadas por Cantinflas: *Gran Hotel* y *Romeo y Julieta* (Rubio, 1946, p. 473).

En lo que respecta al costo de producción, en 1940 un largometraje costaba en promedio 620 000 pesetas, suma que se triplicó en 1944 y que se esperaba que para 1945 el precio se reduciría a los montos que el mercado podría amortizar. Rubio señala que el mercado iberoamericano amortizaba a una película una suma de 750 000 pesetas. En cuanto a la calidad, el mismo autor menciona algunos ejemplos como *El escándalo*, *Inés de Castro* y *La huella de luz*, títulos que cumplían los requerimientos para entrar a los mercados iberoamericanos y del resto del mundo.

Las 3 200 salas en España se distribuían en cinco zonas con una capital: Cataluña, con capital en Barcelona; Centro, con capital en Madrid; Andalucía, con capital en Sevilla; Levante, con capital en Valencia; Norte, con capital en Bilbao, y Galicia, con capital en La Coruña. De estos territorios, los porcentajes que resulta de la total recaudación en España eran los siguientes: Cataluña, 27 %; Centro, 23 %; Andalucía, 16 %; Levante, 14 %; Norte, 11 %, y Galicia, 9 %. En realidad, las salas con más ingresos estaban en las capitales y éstas representaban 12 %, el resto se encontraba en los pueblos.

Contrario a lo que se pudiera pensar, las salas de estreno no siempre fueron las que estaban destinadas para el cine mexicano, ni tampoco para las exportaciones. En este sentido, la importación estaba en manos de las mismas empresas productoras españolas; de esta forma, las productoras distribuidoras se encontraban protegidas por la legislación nacional y de cierta manera fue también una de las herramientas que abrieron los canales a través de

los cuales el cine mexicano llegó a España a partir de la década de 1940. Así, Hispano-Mexicana Films S. A. (CIFESA) fue una de las distribuidoras más importantes, cuando la legislación protegía la producción nacional con una garantía de pantalla, pues de cada seis semanas de exhibición de películas extranjeras una era para el cine español, además de la protección adicional a partir de clasificación de cintas de interés nacional. Al ser los productores los únicos que podían importar películas, se crearon premios especiales a los mejores filmes nacionales. De esta forma, las alianzas de productores mexicanos con las empresas productoras y distribuidoras españolas establecieron una relación comercial que más tarde daría un contexto para las primeras coproducciones.

El cine mexicano estrenado a finales de la década de 1940 y en la de 1950 encontró una amplia aceptación con su música en el público español, lo que también quedó expresado en la construcción de un gusto en su propia cinematografía. Campesi encuentra, además, que el elemento principal que vinculó al cine español con su público fue la música. Desde el estreno del *Último cuplé* en 1957 se sucedieron películas que mantuvieron como eje vertebral la música. Casi paralelamente se construyeron las figuras infantiles que fortalecerían estos vínculos: Joselito con *El ruiseñor de las cumbres* estrenada en Madrid en el invierno de 1958 y apenas algunos años más tarde Marisol se consagró como la figura infantil de ese momento (Campesi, 1993, p. 90). En este sentido, el mismo autor ubica en 1959 el encuentro pleno entre el cine español con su público, pues si bien desde 1940 era frecuente encontrar una película española cada año que obtuviera una gran aceptación comercial, en 1959 ya se consideraba que no sólo era un único título, sino varios los que registraban alta aceptación en la permanencia de semanas en cartelera.

Alberto Elena, en el texto “Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas”, realiza un análisis panorámico y estadístico de las actividades productivas entre México y España, y propone estudiar la coproducción en cuatro etapas. La primera de 1948 a 1959, con perfil folklórico y de películas de comedia, en las que destacan, además de las figuras mencionadas anteriormente como Jorge Negrete y Carmen Sevilla, Lola Flores acompañada del productor Cesáreo González y sus socios coproductores en México (Producciones Diana, Producciones Zacarías, Filmex). Están también las realizadas en el tándem Unión Films-Producciones Diana: *Nosotros dos* de Emilio Fernández de 1954, *Señora ama* de Julio Bracho del mismo año y

Playa prohibida de Julián Soler de 1955. En la segunda etapa, que va de finales de la década de 1950 a principios de la de 1970, Elena ubica un periodo en el que las figuras cambian. Ahora en las coproducciones binacionales destacan Joselito con tres: *Aventuras de Joselito en América*, *Aventuras de Joselito* y *Pulgarcito* de 1959, dirigidas por Antonio del Amo y René Cardona, respectivamente, y *El cabello blanco*, dirigida por Rafael Baledón en 1961. A la par surgen figuras como Pili y Mili (*Un novio para dos hermanas* de 1967 de Luis César Amadori; *Dos gemelas estupendas* y *Vestidas y alborotadas*, ambas dirigidas por Miguel Morayta en 1969), Rapahel (*El golfo* de 1968 de Vicente Escrivá), Rocío Durcal, aun y cuando se mantienen algunos intentos de retomar el género musical y folklórico en títulos como *La gitana* y *el charro* de 1963 de Gilberto Martínez Solares. No fue sino hasta 1972 cuando Cantinflas entró en una coproducción entre México y España con *Don Quijote cabalga de nuevo* de Roberto Gavaldón. En este contexto destacan dos cintas atípicas: *Viridiana* de Luis Buñuel de 1961 y *Sonatas* de Juan Antonio Bardem de 1959.

Con la coproducción *México canta en Sevilla* en 1948, se inició una serie de coproducciones entre España y Latinoamérica que aun con los diversos altibajos a lo largo de la historia, es una práctica industrial y cultural que se ha mantenido. Incluso con las dinámicas de coproducción entre España y otros países de Latinoamérica, como las registradas con Argentina en las dos primeras décadas del siglo XXI, México se mantiene como el socio coproductor más importante en la historia del cine español con los países latinoamericanos. Esta política en la coproducción entre estos dos países proviene de trasfondos políticos, ideológicos, industriales y comerciales. Pero uno de los sucesos que dieron en realidad pie a la primera coproducción entre México y España (*Jalisco canta en Sevilla*, de Fernando de Fuentes con Jorge Negrete y Carmen Sevilla) se dio en el contexto del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano realizado en 1948 en Madrid. Tras la coproducción de *Jalisco canta en Sevilla*, entre 1951 a 1960 se realizaron 37 coproducciones. Entre 1961 y 1970 fueron 21, 49 de 1971 a 1980 y 31 en la década de los ochentas y “menos de 30” en los años noventa (Elena, 1998, p. 287). Aun y cuando puede considerarse que fue alto el número de producciones mexicanas y latinoamericanas estrenadas en España, el total de los estrenos registrados en Madrid en 1940 representaron 5.88 %; en 1945, 11.11 %; en 1950 llegó a alcanzar 24.09 %; en 1955 se redujo a 13.27 %; en 1960, 10.17 %; ya en 1965 fue de 6.98%, y en 1970, 3.44 % (Elena, 1998, p. 228).

El *star system* del cine hispanoparlante fue utilizado por los productores españoles y mexicanos para la realización de las películas. Entre estas figuras estaban María Félix, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova y Libertad Lamarque, algunos de los nombres más reconocibles no solamente en los mercados españoles y mexicanos, sino también argentinos. María Félix participó en diversas películas españolas, como *Mare Nostrum* (1948), *Una mujer cualquiera* (1949) y *La noche del sábado* (1950).

Jorge Negrete en *Jalisco canta en Sevilla* (1948), en donde participó también Armando Soto *el Chicote*. Manolo Fábregas en *Llegada de noche* (1949), *La noche del sábado* (1950), *De mujer a mujer* (1949). Esta práctica de coproducción no sólo se limitó a las estrellas, sino también a directores que contrató la empresa Suaevia Films, como Rafael Baledón, René Cardona, Fernando Cortés, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Gilberto Martínez Solares, Miguel Morayta y Miguel Zacarías. Si bien existía una cierta diversidad en títulos, considerando que la censura española negó la exhibición de ciertos títulos por considerarlos no apropiados, el común denominador de las películas mexicanas estrenadas fue el género de comedias musicales folklóricas, perfiladas para un amplio consumo popular.

Tal vez a costa de las opiniones pragmáticas de algunos de los productores cinematográficos que sin pudor pueden señalar que “la coproducción no obedece para nada a una realidad lingüística o cultural; eso es mentira. Es un complemento de financiamiento y punto [...]. La esencia es la búsqueda de financiación porque las películas han subido de coste. No existe el mercado natural” (Federico Bermúdez de Castro, Productor, en Elena, p. 280), lo cierto es que las fórmulas creativas que se utilizan para establecer una relación entre dos mercados son precisamente las que se dan en el plano de afinidades culturales, cualquiera que éstas sean.

Elena (1988), en su análisis sobre la difusión del cine mexicano y latinoamericano en España, señala que existen pocos estudios y sobre todo datos estadísticos sistematizados sobre el cine estrenado en España proveniente de otras nacionalidades: “ni si quiera se dispone de un estudio detallado y riguroso de los estrenos de producciones extranjeras en España” (p. 221). Para este autor, el consumo de cine mexicano y latinoamericano ha presentado diversos momentos, unos más intensos que otros, cada uno de los cuáles no han sido estudiados con la suficiente profundidad (p. 222). “La historia de estas relaciones cinematográficas entre España e Iberoamérica está también

por contar —y, antes que ello, por investigar—, aun cuando su interés desborde el ya mencionado de la reconstrucción de las pausas del consumo del cine en nuestro país para erigirse en un capítulo esencial de nuestra historia cultural” (p. 222).

Si bien entre 1940 y 1949 se estrenaron 141 películas mexicanas y 87 argentinas, de nueva cuenta sin lanzamientos de otros países latinoamericanos, en la década de 1950 a 1959 se estrenaron 225 películas mexicanas y 74 argentinas, aunque en este periodo se registraron ya tres largometrajes cubanos, cuatro chilenos, dos brasileños y un venezolano (Elena, 1998, p. 228). Uno de los fenómenos más destacados en cuanto a la coproducción en las décadas posteriores fue el estreno de cintas coproducidas entre España y países latinoamericanos, pues de acuerdo con Elena, 50 de las 74 películas producidas entre 1985 y 1995 no se habían estrenado en 1998 (p. 226).

Aun con esta notable presencia del cine mexicano, Elena señala “La común y extendida impresión de que en los años cuarenta numerosas producciones argentinas y mexicanas llegaban regularmente a nuestras pantallas para ir posteriormente decreciendo la intensidad de tal flujo hasta devenir en una presencia meramente testimonial, no es necesariamente cierta” (p. 222). En este estudio, el autor elimina las coproducciones de países latinoamericanos realizadas con naciones de industrias cinematográficas predominantes, como en el caso de México con Estados Unidos, que coprodujeron *Arma de doble filo* de Samuel Fuller o *Bajo el volcán* de John Huston. Con respecto a la circulación del cine latinoamericano, dentro del cual se encuentra el mexicano, Elena encuentra que 225 títulos, de los 1 256 de su muestra, nunca fueron estrenados en Madrid y un tercio tampoco en Barcelona, pues buena parte se exhibía en capitales de barrio, circuitos de reestreno y salas modestas (p. 226). Por ello, si bien entre 1932 y 1960 las coproducciones no representaron necesariamente grandes éxitos, sí permitieron posicionar a estrellas y talento que en muchos aspectos permanece en la memoria de los espectadores. Como lo apunta Elena, en cuanto a la recepción del cine latinoamericano en España a lo largo de la historia, “no cabe duda de que el cine más favorecido por el público español ha sido uno de corte eminentemente popular” (p. 227). O como lo señalaba el director de cine español Luis García Berlanga: “en los años cuarenta en España había un determinado gusto populista y un cine que atendía ese gusto [...] este cine que provocaba colas en las taquillas y que sigue gustando cuando se proyecta en los cuarteles, en las zonas rurales y en los suburbios de las grandes ciudades” (Berlanga, en Campesi, 1993, p. 77).

CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN LA ERA DE LOS MEDIOS EN ESPAÑA (1960-2021)

Para Benet, el cine que mejor representa las décadas de 1940 y 1950 es el que regresa al pasado con la representación de pasajes y personajes históricos, así como el que apunta hacia figuras como la madre, la religión y otras formas de conflicto y tensión entre el estilo de vida industrializado y la tradición más arraigada en la sociedad española. En este periodo, la comedia se convirtió en un género con gran aceptación, y el cine español la produjo basada sobre todo en estilos cinematográficos internacionales provenientes de Hollywood, con apropiaciones de géneros locales como el sainete, la revista o, incluso, la integración de música como la copla, que de alguna manera se hereda de la primera época del cine sonoro en España. Se presentan también comedias en escenarios naturalistas en las cuales los personajes se desarrollan en su vida cotidiana. Los premios, las herencias y los romances se convirtieron en los elementos que generaban la serie de enredos que compondrán las fórmulas propias del cine español.

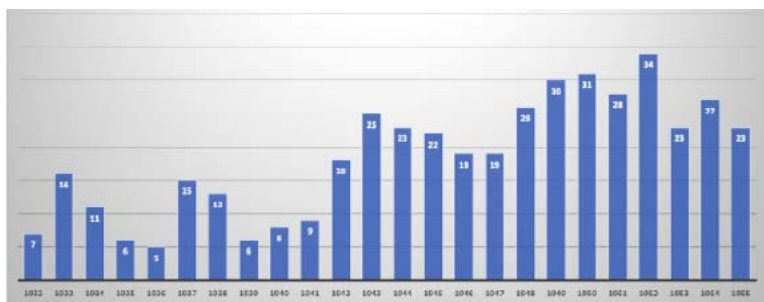
Mientras tanto, las figuras mexicanas se consolidaban y otras empezaban a descollar para dar paso a un nuevo periodo del cine de este país en las salas de España. En 1954 se estrenaron, por ejemplo, *Dos tipos de cuidado* con Jorge Negrete y Pedro Infante, *Cuando los padres se quedan solos* con Fernando Soler y *Juan Charrasqueado* con Pedro Armendáriz. En 1955, *Abajo el telón* con Cantinflas, *Escuela de Vagabundos* con Pedro Infante, *El bello durmiente* con Tin Tan y *Sor Alegría* con Rosita Quintana. En 1956 se reestrenaba tardíamente *Así es mi tierra* con Cantinflas producida en 1937, *Abí viene Martín Corona* con Pedro Infante, *Orquídeas para mi esposa* con Marga López, *Mi querido capitán* con Rosita Quintana y *Pepe el Toro* con Pedro Infante. En 1957, *La escondida* con María Félix, *Mamá nos quita los novios* y *Rosenda* con Fernando Soler y *El inocente* con Pedro Infante. En 1958, *El bolero de Raquel* con Cantinflas, *Tizoc* con Pedro Infante, *Tu hijo debe nacer* con Marga López y *El charro inmortal*, un recuento de sucesos y canciones en memoria de Jorge Negrete, fallecido en 1953. En 1959, *Sube y baja* con Cantinflas, *Que seas feliz* con Miguel Aceves Mejía y *La infame* con Libertad Lamarque. Este intercambio cultural se dio sobre todo por las estrategias industriales y comerciales en la configuración de nuevos esquemas de internacionalización del cine que desde México se reconfiguraban desde mediados de la década de 1940 con empresas como Películas Mexicanas, con participación privada y pública a través del Banco Nacional Cinematográfico. Con todos los contextos complejos que enfrentaba el cine mexicano, para los años treinta y cuarenta el mercado español representaba para una película mexicana 40 % de sus probables ingresos.

Entre 1960 y 1969 se estrenaron 225 películas mexicanas, 47 argentinas, 16 brasileñas, una chilena y una peruana (Elena, 1998, p. 222). En la década de 1970 a 1979, se lanzaron 125 cintas mexicanas, 47 argentinas, 16 brasileñas, nueve cubanas, seis chilenas, tres peruanas, tres bolivianas, dos colombianas, una venezolana, una panameña y una dominicana (p. 228). En los años ochenta se estrenaron 55 películas mexicanas, 16 argentinas, nueve brasileñas, cuatro cubanas, dos peruanas, dos jamaicanas, una chilena y una venezolana (p. 228). De 1990 a 1995, 14 argentinas, 10 mexicanas, dos cubanas, dos peruanas, dos colombianas, una chilena, una venezolana y una nicaragüense (p. 228). Si bien hasta a mediados de la década de 1960 no existió en España un sistema de contabilidad y control de taquilla, hay algunos datos anteriores de la misma fuente que permiten tener una idea del volumen de asistencia de algunos títulos durante el periodo analizado.

La importancia del cine en la vida cotidiana de la sociedad española se constata también en que su reducción en los años sesenta del siglo XX, que se dio en prácticamente todo el mundo con la popularización de la televisión, en ese país sucedió años después que en otras naciones europeas y Estados Unidos (Campesi, 1993, p. 71). La televisión en España, como en la mayor parte de Latinoamérica, llegó plenamente hasta finales de los años cincuenta y se popularizó hasta entrados los sesenta. Entre 1965 y 1966 se registraron en la nación ibérica 2 millones de aparatos de televisión en una población de 31 millones; es decir, 65.6 aparatos por cada mil habitantes. Para 1975, esta cifra era ya de 184.2 aparatos por cada mil habitantes y para 1977, cuando ya 93 % de los hogares contaba con un televisor, se consideraba como el país con mayor número de aparatos en blanco y negro en el mundo (Campesi, 1993, p. 92). Si bien el periodo del universo de películas que componen para los criterios de esta investigación la Época de Oro del cine mexicano en las salas de cine en Iberoamérica, es claro que las películas como un contenido audiovisual de alto valor de producción pasaron a formar parte habitual de las parrillas de programación de las cadenas televisivas.

La programación de televisión de cine en España comenzó tempranamente transmitiendo cine de Hollywood, cine español y un poco de otras nacionalidades. No se cuenta con datos precisos que nos permitan reconocer con claridad los títulos, número de transmisiones y el impacto en la audiencia de las películas de la Época de Oro del cine mexicano en las parrillas de programación de las cadenas de televisión del Estado, no obstante, sí podemos observar la fuerte presencia del cine mexicano por el número de autorizaciones otorgadas por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) para su distribución en salas de cine y para su venta y renta en video doméstico, consultados por año de producción.

Películas mexicanas por año de producción en catálogo de películas calificadas en el ICAA



Fuente: elaboración y sistematización propia con datos a 2021 del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

Además de estos datos, es importante considerar que el éxito de personajes como Cantinflas se mantuvo de manera destacada, pues entre las películas mexicanas con mayor éxito de espectadores de 1965 a 1975 se encuentran las protagonizadas por el cómico.

Películas mexicanas con mayor asistencia en España (1965-1975)

Título	Año de producción	Año de estreno en España	Año de estreno en España
<i>El bolero de Raquel</i>	Cantinflas	1956	1958
<i>Puerta...joven</i>	Cantinflas	1949	1951
<i>Sube y baja</i>	Cantinflas	1958	1959
<i>El Bombero atómico</i>	Cantinflas	1950	1953
<i>Abajo el telón</i>	Cantinflas	1954	1955
<i>El mago</i>	Cantinflas	1948	1970
<i>Así mi tierra</i>	Cantinflas	1937	1946

Películas mexicanas con mayor asistencia en España (1965 - 1975)

Título	Año de producción	Año de estreno en España	Año de estreno en España
<i>El padrecito</i>	Cantinflas	1964	1965
<i>Por mis pistolas</i>	Cantinflas	1968	1969
<i>El señor doctor</i>	Cantinflas	1965	1967
<i>Su Excelencia</i>	Cantinflas	1966	1968
<i>El profre</i>	Cantinflas	1970	1971
<i>Entrega Inmediata</i>	Cantinflas	1963	1966
<i>El extra</i>	Cantinflas	1962	1964
<i>El Bolero de Raquel</i>	Cantinflas	1956	1958
<i>Un Quijote sin mancha</i>	Cantinflas	1969	1970
<i>Puerta...joven</i>	Cantinflas	1949	1951
<i>Sube y baja</i>	Cantinflas	1958	1959

Fuente: cuadro elaborado con base en Películas latinoamericanas con más de 500 mil espectadores con cifras de Datos de Control de Taquilla (elena, 1998, p. 229).

En el sitio Taquilla España, en el *Anuario de Cine* que edita el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, dentro de la lista de títulos con mayor número de espectadores de todos los tiempos, aparecen las siguientes películas de Cantinflas. Lugar 11: *El padrecito* (1965), 6.6 millones; lugar 43: *Por mis pistolas* (1969), 4.8 millones; lugar 92: *El señor doctor* (1967), 3.8 millones, y lugar 177: *Su Excelencia* (1980), 3.2 millones. Para dimensionar estas cifras, la cinta con mayor número de espectadores en la historia de la exhibición cinematográfica en España es *Titanic*, con 11.3 millones, estre-

nada en 1998, y la película española con mayor asistencia es *Ocho apellidos vascos*, lanzada en 2014, con 9.4 millones.

Es claro que con el surgimiento del video doméstico en formatos como el videocasette, luego el DVD y su versión más sofisticada, el Blu-ray, permitieron que el cine mexicano y sus personajes más emblemáticos permanecieran vigentes. Lo mismo en plataformas digitales, especialmente en YouTube, que en la pandemia reconfiguró el cine mexicano de la Época de Oro a nuevas generaciones de españoles. Si observamos las películas mexicanas estrenadas en España localizadas en esta plataforma en páginas y canales de usuarios españoles, destaca que ocho de las 14 identificadas fueron realizadas durante el confinamiento por la pandemia de covid-19.

Algunas películas mexicanas estrenadas en España localizadas en YouTube por usuarios españoles

Película	Fecha publicada en Youtube	Visitas	Usuario
<i>Abí esta el detalle</i> (Juan Bustillo Oro, 1940)	31 de mayo de 2020	730 054	Cine viejuno
<i>¡Así se quiere en Jalisco!</i> (Fernando de Fuentes, 1942)	10 de noviembre de 2017	11 616	MARIA AURORA PAYA RICO
<i>Cuando quiere un mexicano</i> (Juan Bustillo Oro, 1944)	6 de abril de 2021	777	MARIA AURORA PAYA RICO
<i>Dos monjes</i> (Juan Bustillo Oro, 1934)	10 de abril de 2021	440	ANUBIS CHANNEL AC
<i>Frente al pecado de ayer</i> (Juan José Ortega, 1955)	11 de julio de 2013	2 946 522	Kimuras montiel
<i>Frente al pecado de ayer</i> (Juan José Ortega, 1955)	9 de agosto de 2020	18 529	EL LINCE Y SU HISTORIA. El Baul de arte cultural.
<i>El gran calavera</i> (Luis Buñuel, 1949)	16 de enero de 2018	10 920	Jennel Elsas

Película	Fecha publicada en Youtube	Visitas	Usuario
<i>El peñon de las ánimas</i> (Miguel Zcarias, 1943)	12 de julio de 2018	1973	MARIA AURORA PAYA RICO
<i>Río escondido</i> (Emilio Fernández, 1948)	13 de mayo de 2021	128	GERMÁN BLOMBÓ M
<i>El verdugo de Sevilla</i> (Fernando Soler, 1942)	1 de agosto de 2013	4 486	Películas antiguas en español

Película	Fecha publicada en Youtube	Visitas	Usuario
<i>Jalisco canta en Sevilla</i> (Fernando de Fuentes, 1949)	10 de septiembre de 2021	2 002	XsCine
<i>La llorona</i> (Ramón Peón, 1933)	14 de abril de 2020	4 019	JONI.BL
<i>La mujer sin alma</i> (Fernando de Fuentes, 1944)	13 de mayo de 2021	212 719	EL LINCE Y SU HISTORIA. El Baul de arte cultural.

Fuente: elaboración propia con datos obtenidos en YouTube en septiembre de 2021.

El panorama del cine mexicano de la Época de Oro estrenado en España permite observar la fuerte influencia que tuvo y mantiene dentro de la memoria de los públicos de ese país, así como la resignificación que experimenta ahora por los nuevos espectadores que, sin haberlo visto en las salas de cine, lo consideran parte de su vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

Benet, V. (2014). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Campos, V. (1993). *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles (1940-1990)*. Madrid: Ediciones Turfan.

Castro, M. y Mckee. (2011). *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Cuevas, A. (1976). *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Madrid: Autor.

De la Vega, E. y Elena, A. (2009). *Abismos de una pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

Díaz, M. (2009). Buscar y amar los lugares comunes. Cartografía en cinco estereotipos mexicanos y españoles en sus cines populares (1920-1960). En *Abismos de una pasión. Una historia de relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (p. 385). Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

Elena, A. (1998). La difusión del cine Latinoamericano en España. Una aproximación cuantitativa. En *Tras el sueño. Actas del Centenario* (p. 335). Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.

Elena, A. (2009). Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas. En *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (p. 385). Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

Faulkner, S. (2017). *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010*. Madrid: Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España.

Fernández, L. (2009). En las puertas de Babel. La consolidación de vínculos

políticos y culturales en las relaciones cinematográficas entre México y España (1921-1939). En *Abismos de una pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (p. 385). Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

García. (1985). *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta.

Gubern, R. et al. (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Méndez-Leite, F. (1965) *Historia del cine español*. Madrid: Ediciones RIALP.

Miquel, A. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

Monguilot, F. (2015). *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943* (tesis doctoral). España: Universidad de Murcia.

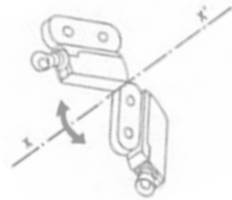
Peredo, C. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, UNAM.

Román, E. (2009). Un actor español para la exportación: Jorge Mistral en México 1950-1972. En *Abismo de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (p. 385). Madrid: Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura.

Rubio, O. (1946). España cinematográfica. En *El cine gráfico. Anuario 1945-1946* (pp. 472-483). México: El cine gráfico.

OTRAS FUENTES

Anuario español de cinematografía 1955-1962. (1962). España: Sindicato Nacional del Espectáculo.



Daza, J. J. (2015). Guía de películas estrenadas. En *75 años de estrenos de cine en Madrid 1949-1958*. Madrid: Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía.

Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955). (1956). México: Publicaciones Cinematográficas.

Anuario de Cine. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último anuario de 2018. Para datos posteriores, se utilizan los ofrecidos semanalmente por comScore.

<https://www.taquillaespana.es/estadisticas/peliculas-con-mayor-numero-de-espectadores-de-todos-los-tiempos/>

BRASIL

Bianca Salles Pires

El consumo del cine y el análisis de los públicos en Brasil han llamado la atención de especialistas en los últimos años, conforme el campo de estudios en el ámbito universitario se extendió y se amplió el acceso a la investigación. Si en un primer momento las reflexiones se centraron en la reconstrucción cronológica del cine en este país a partir de la producción y sus autores, en la década de 1990 el interés se diversificó hacia las historias de las salas de cine, el mercado y las políticas públicas, los circuitos alternativos de exhibición, los festivales cinematográficos, entre otros temas, en consonancia con las críticas planteadas por Jean-Claude Bernardet (1995) a la historiografía clásica del cine nacional, en las que invitaba a que los investigadores consideraran el funcionamiento del mercado y la recepción como piezas claves.

En el artículo “O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil”, José Inácio Souza (2013) hace un balance bibliográfico de investigaciones sobre las salas de cine y la exhibición, resaltando que los primeros estudios, arquitectónicos e historiográficos, datan de la década de 1980, impulsados por la gran crisis del mercado y la decadencia de los antiguos “palacios” cinematográficos. El autor destaca los textos de los arquitectos Ilda Castelo Branco (1988) y Renato Anelli (1990), y el número especial de la revista *Filme Cultura*, “dedicado a los cines de las diversas metrópolis brasileñas, llamando la atención sobre el empobrecimiento de las antiguas salas de exhibición y la nueva configuración sufrida por el sector”.

En la década de 1990 se publicaron los primeros estudios de sistematización de salas de cine en el país: Inimá Simões (1990) analiza la historia de los cines de São Paulo, mientras que Alice Gonzaga (1996) hace un esfuerzo

similar en Río de Janeiro. Las dos obras tienen en común la exhaustiva recopilación de información, desde la localización de los espacios utilizados para exhibición, las trayectorias de distribuidores, hasta anécdotas tomadas de la literatura, música y periódicos de los distintos periodos. Estos trabajos son fundamentales para entender el funcionamiento de los dos principales circuitos de exhibición de Brasil.

En esos años encontramos también los primeros trabajos universitarios que se enfocaron en las memorias de lo vivido en las salas por los públicos de cine: Silva Oroz (1995) presenta su tesis *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*, donde analiza la recepción del género melodramático en nuestro continente en las décadas de 1930, 1940 y 1950; contiene entrevistas a públicos brasileños, cubanos y mexicanos. Se trata de una importante referencia para entender la relación entre el cine de este género y sus públicos; regresaremos a ella a lo largo de este apartado. Por otra parte, en *Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90)*, Heloisa Buarque de Almeida (1995) realiza un estudio antropológico en el que compara las experiencias de ir al cine en las décadas de 1940 y 1950, a partir de entrevistas con los públicos del Centro Antigo de São Paulo —en aquel entonces conocido como Cinelândia paulista—, y los años de 1990, a través de una etnografía de los públicos que frecuentaban la Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Al realizar un estudio entre el pasado y el presente, la autora señala rasgos de sociabilidad propios de cada periodo y de la vida en la ciudad, destacando que la São Paulo de la posguerra era una ciudad en plena transformación y con un intenso movimiento cultural, que impulsaba la llegada de filmografías más diversas al mercado. Aun cuando cita la presencia de obras mexicanas en los cines del Centro Antigo, la hace énfasis en la recepción del neorrealismo italiano y el cine de arte, en contraposición a los filmes estadounidenses que eran predominantes en el circuito de exhibición. A su vez, en la tesis *Cenas de um público implícito: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada*, Alexandre Vale (1997) presenta los resultados de una etnografía realizada en un cine porno de Fortaleza, Ceará, analizando las experiencias homoafectivas y la prostitución que ocurrían durante las sesiones del Cine Jangada en los años noventa. Las tres tesis de maestría son los primeros trabajos académicos que indagan la historia de las salas y los sentidos del cine a partir de sus públicos, haciendo hincapié en las experiencias vividas en las antiguas y contemporáneas salas de cine en el paso al siglo XXI, y en la recepción de un género cinematográfico: el melodrama.

A partir del año 2000 aumentó el número de investigaciones, con tesis y libros que analizan la historia o la arquitectura de distintos cines del país, la administración de los espacios y la relación con las transformaciones urbanas, entre otros aspectos. A la recopilación de José Souza (2013) se suman los trabajos de Suzana Cristina Ferreira (2003), que analizan las películas musicales que llegaron a los cines de Río de Janeiro en el periodo 1930-1940; de Eduardo Stefani (2009), quien estudia la dispersión geográfica de los cines en São Paulo en la década de 2000, los diferentes circuitos de exhibición y territorialidad de las salas en la ciudad, y de Daniela Martins (2013), que revisa la cartelera de Brasília, la capital federal recién creada, entre 1960-1965, a partir del periódico *Correio Braziliense*, indagando sobre el surgimiento de circuitos exhibidores en la ciudad. Los tres estudios parten de las programaciones para reflexionar sobre los circuitos de exhibición y las distintas sociabilidades vividas en cada cine.

Asimismo, ha crecido el interés por los estudios enfocados en los relatos, memorias y prácticas de los públicos, que nos ayudan a entender cómo fueron recibidos los estudios culturales latinoamericanos, británicos y franceses en la academia brasileña en años recientes. En el artículo “Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?”, Fernando Mascarello (2005) es bastante crítico de la “negligencia” de las facultades de comunicación y escuelas de cine, pues hasta el año 2005 no se había registrado ningún investigador de posgrado en cine interesado en estudios de audiencias. La investigación seguía orientada a las audiencias televisivas: se contabilizaron 50 trabajos, entre tesis de maestría y doctorado, en la década de 1990, mientras apenas dos trataban los públicos de cine (Mascarello, 2005, p. 132). La recopilación está limitada a investigaciones realizadas desde las escuelas de comunicación y cine, y trabajos presentados en los encuentros anuales promovidos por la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine).

Este panorama cambió en el trienio 2009-2011, cuando la Socine introdujo el seminario temático “Indústria e recepção cinematográfica e audiovisual”,¹ coordinado por los investigadores João Guilherme Barone Reis e Silva, Mahomed Bamba y André Piero Gatti. Desde entonces los seminarios temáticos dedicados a la recepción estuvieron siempre

1 Véase <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-bienio-2009-2011/> [Consulta: 1 de octubre, 2021]

presentes en los encuentros, aunque tuvieron otros responsables y recibieron otras nomenclaturas.² Uno de los productos, aparte de los anales del propio congreso, es el libro *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso*, organizado por Mahomed Bamba (2013), en el que encontramos análisis teóricos, estudios de caso en festivales y muestras cinematográficas, análisis de la recepción de obras específicas, las nuevas olas y culturas de fans, entre otros.

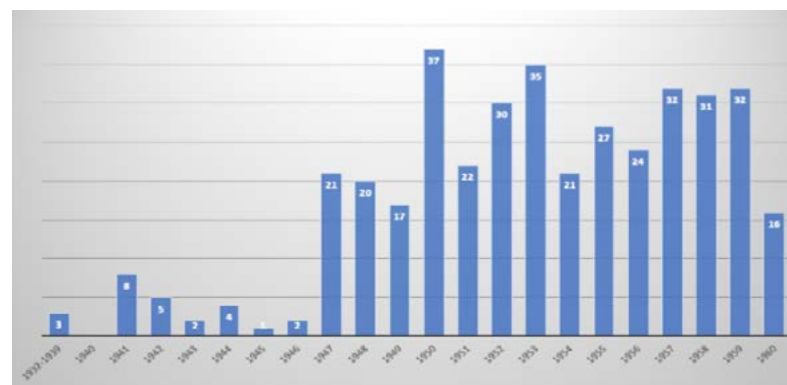
Simultáneamente, se incrementó el número de trabajos de cuño histórico y etnográfico realizados por antropólogos, sociólogos, historiadores y comunicólogos, que a través del análisis de las antiguas experiencias y nuevas prácticas contribuyen al entendimiento de los usos sociales del cine en el país (Vieira, 2010; Silva, 2012; Ferraz, 2012, 2020; Kishimoto, 2013; Pires, 2013, 2015; Souza, 2014; Melo, 2018; Dylan, 2021, entre otros). A pesar de que ninguna de estas investigaciones se detiene en los públicos clásicos del cine mexicano, algunas de ellas traen ejemplos de entrevistas y comentarios acerca de estas películas. Tales elucidaciones y anécdotas nos permitieron trazar un cuadro más amplio de recepción del cine mexicano de la Época de Oro en Brasil y van a ser retomadas a lo largo del apartado.

No obstante la multiplicación de trabajos científicos en materia de mercado, exhibición y programación, siguen faltando investigaciones de las carteleras para comprender la recepción del cine en su conjunto en el ámbito nacional. Sumado a esto, está la dificultad de acceder a fuentes primarias o publicaciones extranjeras, como el libro *The film industry in Brasil: culture and the state*, University of Pittsburgh, de Randal Johnson (1987), lo cual limita los resultados cuantitativos aquí presentados. Agradecemos la colaboración del crítico e investigador Ruy Gardnier —quien en la actualidad realiza el gran esfuerzo de sistematización de la cartelera cinematográfica en Río de Janeiro— por facilitarnos parte de su material.³ Dicho esto, presentamos el cuadro aproximativo de los estrenos de películas mexicanas en la ciudad de

2 En el trienio 2011-2013, el seminario se tituló “Recepção cinematográfica e audiovisual: abordagens empíricas e teóricas”, y estuvo a cargo de Mahomed Bamba, Fernando Mascarello, Alessandra Meleiro. Siguió con el mismo nombre en el trienio 2013-2015, dirigido por Mahomed Bamba, Dafne Reis Pedrosa da Silva, Maria do Socorro Silva Carvalho. A partir del trienio 2015-2017, cambió de nombre por “Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil”, y fue dirigido sucesivamente por João Luiz Vieira, Márcia Bessa (Márcia C. S. Sousa) y Wilson Oliveira da Silva Filho (2015-2017); João Luiz Vieira, José Cláudio Siqueira Castanheira, Talitha Gomes Ferraz (2017-2019); João Luiz Vieira, Wilson Oliveira da Silva Filho y Julio Bezerra (2020-2022).

São Paulo, realizado a partir de la investigación en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Brasil.

Películas mexicanas estrenadas en Brasil



Fuente: elaboración propia con datos del periódico Cine-Reporter, 1940-1960, y Aletéia Selonk (2004, p. 40)⁴.

Aunque los estrenos de São Paulo pueden no significar el número total de lanzamientos en el país, el eje Río-São Paulo representaba el principal mercado y circuito de lanzamiento brasileño. Las 390 películas mexicanas estrenadas entre 1932 y 1960 en las salas de cine de São Paulo, dejan ver que el cine mexicano ganó espacio en las carteleras, principalmente a partir de 1947, y figuró entre las filmografías más exhibidas en el país hacia la década de 1950. Entre los 390 títulos vemos un relanzamiento, *Allá en el Rancho Grande* (1936); su primer estreno fue en 1938 y el segundo, en 1947.

3 La investigación forma parte del proyecto GPCine, próximo a publicarse.

4 Referencia al texto de José I. Melo de Souza, “Retrato do ocupado e do ocupante vistos através das estatísticas (1896-1936)”, São Paulo, 1988 (mimeo). La imposibilidad de tener acceso al texto original nos lleva a utilizar el citado por Selonk (2004).

El hecho de que algunas cintas hayan sido relanzadas no invalida el análisis, sino que nos indica la estrategia adoptada por las distribuidoras mexicanas, que a partir de 1947 se adentraron en el mercado brasileño con un catálogo compuesto por grandes éxitos de taquilla de años anteriores. El trabajo de Pelmex en el mayor circuito exhibidor de América del Sur, llevó al éxito las películas de la Época de Oro, a la adoración de los intérpretes y a la popularidad de las canciones mexicanas, superando las barreras idiomáticas.

ANTECEDENTES DEL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN BRASIL (1930-1936)

Las primeras referencias a salas de exhibición fijas en Brasil datan de 1897, en el Salón de Novidades París en Río de Janeiro (Gonzaga, 1996), y en 1907, en el Bijou-Palace en São Paulo (Simões, 1990). El gusto por el cine poco a poco fue conquistando a los ciudadanos y, en respuesta a la demanda, vemos un aumento en el número de salas en las capitales, suburbios y ciudades del interior. A partir de 1920, en Río de Janeiro fueron edificados los primeros palacios de cine alrededor de Cinelândia —Cine Odeon, Cineac Trianon, Cinema Parisiense, Império, Pathé, Capitólio, Rex, Rivoli, Vitória, Palácio, Metro Passeio, Plaza y Colonial—, que junto con la construcción de la Avenida Rio Branco instauraron nuevos aires a la entonces capital de la República, dando inicio a décadas de intensa afluencia de espectadores.

En São Paulo, el movimiento ha sido muy parecido, pues la región central de la capital estatal vio ampliarse el número de cines conforme iba avanzando el desarrollo industrial. Así, los cines fueron importantes espacios de sociabilidad en las dos principales ciudades del país, convirtiéndose en un ambiente de enorme popularidad en los años cuarenta. Las salas, cuyo tamaño original llegaba a contabilizar millares de butacas, posibilitaron un gran número de entradas, lo que abarató los costos y amplió la afluencia.

Sin embargo, el circuito exhibidor estuvo históricamente ligado a la llegada de películas extranjeras. Antes de la primera Guerra Mundial, las principales importaciones venían de Europa, en especial obras italianas y francesas que no lograron retomar la supremacía del mercado terminado el conflicto. Entre 1921 y 1925, Brasil importó una media de mil películas estadounidenses por año, tornándose el quinto mercado más importante para las cintas de este país (Selonk, 2004, p.31). Según Alice Gonzaga (1996), a partir de 1923 la Paramount adoptó un modelo de negociación con los distintos circuitos de exhibición en Río de Janeiro, gestionando sus paquetes de películas sin derecho a sustituir títulos. La llegada de la Metro en 1926 tornó la comercialización aún más rígida, con las salas de cine comprometidas a exhibir sólo las producciones de la empresa. El modelo fue adoptado en otros centros urbanos y en poco tiempo las salas pasaron a ser conocidas por los públicos como cine de estrenos de una determinada firma estadounidense.

En 1929, en las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo ya se podían ver las primeras sesiones de cine sonoro, con un total de 13 salas adaptadas, lo que garantizaba un mínimo de pantallas para las novedades de los grandes estudios estadounidenses. En un primer momento, las cintas fueron exhibidas en idiomas originales y, para evitar pérdidas, los cines exhibieron versiones mudas de las películas sonoras días antes del estreno. Algunos espacios entregaban libretos con los diálogos antes de la sesión, sin embargo, en este primer periodo numerosas cintas fueron exhibidas sin ningún tipo de traducción (Freire, 2015). La opción de subtítulo fue el camino adoptado en los años siguientes, pero el cine sonoro se encontró con un problema estructural: hasta la década de 1940, el porcentaje de analfabetos representaba 56.1 % de la población.⁵

La adaptación al cine sonoro generó una caída en la asistencia a los cines, lo que llenó de entusiasmo a la crítica cinematográfica presente en las revistas especializadas, que veían en este obstáculo la posibilidad de expandir la producción brasileña y ocupar las pantallas con obras nacionales. El fervor se reflejó en la producción de 16 obras entre 1928 y 1928: nueve de ellas en São Paulo, dos en Río de Janeiro, cuatro en Minas Gerais y una en Pernambuco (Ferreira, 2003). En 1930 fue fundado el Estudio Cinematográfico Cinédia,

5 Fuente: Mapa do Analfabetismo no Brasil. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. INEP, 2000.

en Río de Janeiro, que se mantuvo en funcionamiento hasta 1951. Idealizado por Adhemar Gonzaga, el estudio fue el responsable de la producción de dramas populares y comedias musicales, realizando alrededor de 93 largometrajes y otros mil cortometrajes.

En 1930, el año de la Revolución de 30, marcó la llegada de Getulio Vargas al poder, quien adoptó una política de integración nacional caracterizada por un fuerte control estatal. En el primer periodo de su gobierno, el cine fue utilizado como instrumento de propaganda oficial. En el ámbito de las políticas públicas, el Decreto 21.240/32 fue la primera medida adoptada para la regularización del mercado exhibidor. Entre los cambios que se presentaron, estaba la división entre cine educativo y comercial y la obligatoriedad de proyección de un cortometraje brasileño antes de cualquier sesión de largometraje en los cines. En 1934 se creó el primer órgano cinematográfico, el Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), Decreto 24.651/34, que determinaba que el cine fuera un vehículo de educación popular, cuya censura debería impedir la exhibición de películas “inapropiadas”.

Las primeras emisoras de radio en el país surgieron al término de la primera Guerra Mundial. El 17 de octubre de 1922, concretamente, comenzó a operar la Rádio Clube de Pernambuco. En su primera década, tenía una finalidad cultural, con una programación que comprendía música erudita y noticieros dirigidos al selecto grupo propietario de aparatos receptores. En 1923 fue inaugurada la Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que hacía transmisiones nocturnas desde la Praia Vermelha, Urca. Suzana Ferreira (2003) señala que la radio poco a poco dejaría de ser elitista y se abriría al sector comercial. En este camino dio espacio también a la música popular.

La liberación de la compra de aparatos receptores por personas físicas y el permiso de la publicidad en las radios, a partir del decreto-ley firmado en 1932, hizo con que en poco tiempo este medio se convirtiera en el mayor vehículo de comunicación nacional. Con un incremento de 19 emisoras en la década de 1920, a 65 en el decenio siguiente, pasando a 117 a mediados de los años cuarenta (Ferreira, 2003, p. 69). La radio, en este tiempo, era bastante ecléctica y su popularidad llegó a los rincones más distantes del país. Se transmitía la música mexicana, y las entrevistas corroboran la marcada presencia de música en español desde distintas procedencias de Latinoamérica y España. Reinó como principal vehículo

de comunicación popular hasta la década de 1950, cuando la televisión comenzó a ocupar su puesto.

Regresando a la década de los treinta, en 1937 Vargas se mantenía en el poder. Tras un golpe de Estado, inició una dictadura conocida como Estado Novo, que se prolongó hasta 1945. En este periodo, el gobierno adoptó medidas intervencionistas y regularizó el mercado cinematográfico, incluyendo la producción, distribución, importación y exhibición. En la práctica, esto disminuyó el poder de las *majors* sobre la exhibición, quebrando los contratos de exclusividad presentes desde la década de 1920 (Gonzaga, 1996, p. 138). En 1939 fue creado el Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que retiró el enfoque educativo y maximizó las características propagandistas a través de cine periódicos, exhibidos antes de los largometrajes. Según Anita Simis (1996), estos programas presentaban el nacionalismo varguista, divulgado por el Estado como el camino para la manutención del orden, de la moral y las virtudes cívicas (Simis, 1996, p. 4).

En dicho periodo, el país vivió un crecimiento industrial y económico impulsado por una política proteccionista y nacionalista. El mercado cinematográfico sufrió con las intervenciones y también con la adaptación al cine sonoro, cuya principal barrera fue el analfabetismo de una parte significativa de la población. A pesar del entusiasmo inicial de las productoras nacionales, no se logró constituir estudios cinematográficos que fueran competitivos con la producciones extranjeras, aunque algunas obras llegaron a ser enormes éxitos de taquilla, como *Lábios sem beijo* (1928), de Humberto Mauro. En esos años, el cine musical nacional obtuvo prestigio, abrazado por los públicos populares de Río de Janeiro y del resto del país.

En la década de 1930 se registró el estreno de al menos tres películas mexicanas, aunque no pudimos precisar los títulos de dos de ellas. En 1938, *Allá en el Rancho Grande* (1936), que recibió el título de *Rancho Grande* en portugués, fue estrenada en julio en el Cine São José, en São Paulo, y en octubre, en el Cine Alhambra de Río de Janeiro.⁶ La película fue relanzada en 1947, año en que el número de obras mexicanas empezó a ganar fuerza en el mercado brasileño, hasta posicionarse entre las filmografías más exhibidas.

6 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine Reporter* del 29 de julio de 1961, artículo “O que noticiamos em 30 de julho de 1938”. *Correio da Manhã*, 15 de octubre de 1938.

EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN BRASIL (1940-1960)

Inimá Simões (1990) señala que en 1940 la capital paulista contaba con una oferta de aproximadamente 100 000 butacas, ocupadas por 19 526 224 espectadores anuales, lo que significaba una asistencia media de 15 veces al año *per cápita*. Según el autor, entre 1940 y 1945 más de veinte cines fueron inaugurados en São Paulo, lo que garantizaba un aumento de públicos superior al crecimiento demográfico (Simões, 1990, p. 50). A su vez, Alice Gonzaga (1996) avala que en Río de Janeiro hubo un crecimiento en el número de asistentes: en 1937, la afluencia registrada fue de 23 408 687 espectadores; en 1947, de 25 389 492, y en 1955 llegó a un total de 57 405 571 (Gonzaga, 1996, p. 191).

Al analizar la multiplicación de cines en el país, encontramos datos de la existencia de 1 317 cines en 1944; pasando a 2 932 en 1954 (Villas Bôas, 2007, p. 163). A su vez, la *Enciclopedia del cine mexicano 1987-1955* indica que el número de salas de cine en Brasil aumentó de 1 575, con capacidad para 1 104 039 espectadores en 1949, a 1 736 espacios, con capacidad para 1 071 560 personas en 1951. En esos años, Brasil tenía alrededor de 30 % de las salas de cine de América del Sur, siendo visto como un importante mercado.⁷ Los investigadores brasileños son unánimes al afirmar que hasta mediados de los años cincuenta el cine tuvo un papel central en la vida social de las ciudades, esparciéndose de las zonas centrales a los suburbios y pueblos del interior (Almeida, 1996; Ferraz, 2014; Kishimoto, 2013; Simões, 1990, entre otros).

El cambio de décadas de los cuarenta a los cincuenta estuvo marcado por profundas transformaciones políticas, económicas y demográficas. El fin

7 Porcentualmente, en 1949 las salas contabilizaban 31.5 % del total de América del Sur, con 33.4 % de la capacidad de la región. La proporción disminuye levemente en 1951, cuando las salas representaban 28.5 % en la región y contabilizaban 30.4 % de butacas en América del Sur.

del Estado Novo, en 1945, y la promulgación de la Constitución el 18 de septiembre de 1946, devolvieron el derecho al voto a los brasileños. Los partidos políticos fueron legalizados y se extinguió la censura. En el plano económico, el desarrollo industrial iniciado en los años treinta repercutió en diversos sectores de la sociedad, impulsando cambios demográficos, en las instituciones políticas, en los hábitos y pensamientos de los grupos sociales (Villas Bôas, 2007, p. 142). El crecimiento demográfico en el decenio de 1940, con 41 236 315 personas censadas, alcanzó la cifra de 51 944 397 habitantes en 1950. La región sudeste, formada por los estados del Río de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais y Espírito Santo, concentraba 44.6 % de la población nacional en 1940, y 43.4 % en 1950.⁸ La ciudad de Río de Janeiro tenía una población de 3 394 422 personas; las áreas urbanas del estado de São Paulo contabilizaban 4 804 211, lo que equivalía a 43.6 % de la población urbana del país.

Las referencias a la modernización de Brasil relacionan el crecimiento económico con la urbanización, reflejados en una burguesía que veía la inversión en las artes como parte de un “esclarecimiento” necesario para la elevación cultural. En el libro *A sétima arte: um culto moderno*, Ismail Xavier (1978) hace referencia a un periodo marcado por la tentativa de implementación de “una mentalidad moderna en Brasil” (p. 178). En este escenario se fortalecieron los movimientos de valorización del cine en cuanto arte y como objeto de estudio y, a pesar de las persecuciones y reorientaciones internas en varios clubes de cine, siguieron activos y crecieron hasta finales de los años sesenta (Costa Júnior, 2015). A su vez, las revistas y periódicos que dedicaban secciones a la crítica cinematográfica ganaron fuerza e influencia, lo que ayudó a crear un fructífero ambiente que influyó para que en el paso de los años cuarenta a los cincuenta fueran fundados los primeros archivos fílmicos, inicialmente instalados en los museos, como el Museu de Arte Moderna (MAM/SP), fundado en São Paulo, y el Museu de Arte Moderna (MAM/SP) de Río de Janeiro.

Bianca Pires (2019) propone que las articulaciones creadas entre embajadas, museos de arte, cinematecas y archivos fílmicos posibilitaron la existencia de un “circuito paralelo” responsable de la promoción de muestras retrospectivas, ciclos de cinematografías desconocidas y festivales de cine,

8 Fuente: *Estatísticas históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais, 1550-1988*. 2a ed., Río de Janeiro: IBGE, 1990.

que junto con las sesiones promovidas por cineclubes creaban un fértil escenario para la exhibición cinematográfica. Asimismo, el fin de la segunda Guerra Mundial llevó a una reorganización de la distribución y exhibición, para ampliar la diversidad en la oferta de los cines. Según Inimá Simões, en la ciudad de São Paulo el fin de la guerra permitió la llegada de otras cinematografías, entre ellas la mexicana y la argentina que “ganan el pasaporte para alcanzar nuestro circuito, en virtud de la política de ‘buena vecindad’” (Simões, 1990, p. 69). En ese periodo también fueron retomados los contactos con productoras europeas, en especial italianas, francesas, inglesas y alemanas.

Acerca de la llegada de Pelmax a Brasil, Antonio Amancio (2016) señala que la filial fue fundada el 6 de septiembre de 1949, con sede en Río de Janeiro, sustituyendo a Difilmes, Distribuidora e Importadora Nacional de Filmes Ltda., que estuvo activa en el mercado brasileño en años anteriores. Pelmax se encargaba de la distribución y exhibición de las obras mexicanas y de otras procedencias, incluyendo una cartelera de 16 mm. Con los buenos rendimientos, la distribuidora abrió sucursales en las ciudades de São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife y Ribeirão Preto, además de subsucursales en Salvador y Curitiba. La estrategia incluyó el arrendamiento o la construcción de salas de cine; la más célebre en Río fue el Cinema Azteca, inaugurado en 1951 con capacidad de 1 780 lugares, en la alcaldía de Catete. En los periódicos de la época se leía:

Con la finalidad de atender la búsqueda siempre creciente de películas mexicanas, hoy gran consentidas del público brasileño por sus afinidades de sensibilidad y cultura entre los dos pueblos; está siendo construido en Río un nuevo circuito exhibidor por iniciativa de Cia. Azteca de Cinema, que después se extenderá a las demás capitales brasileñas”. [“La fase de oro del cine mexicano” en *Cine Reporter*, 31 de diciembre de 1949. Traducción propia.]⁹

Una búsqueda en los periódicos de la segunda mitad de los años cuarenta, nos permitió encontrar indicios de la presencia y repercusión que tuvieron las películas mexicanas y sus estrellas entre los públicos de cine en el país.

9 Texto original: “A fim de atender à procura sempre crescente de filmes mexicanos, hoje grandes favoritos do público brasileiro pelas afinidades de sensibilidade e de cultura existente entre os dois povos, está sendo construído no Rio, e de depois se estenderá às demais capitais brasileiras, um novo circuito exibidor, iniciativa da Cia. Azteca de Cinemas.”

En 1946, la reverberación del premio alcanzado en Cannes por *María Candelaria* (1946) no pasó desapercibida por la crítica brasileña. La película fue estrenada en el imponente cine Odeon, en Cinelândia de Río de Janeiro,¹⁰ y en las salas lanzadoras del Centro de São Paulo, donde estuvo en cartelera por al menos cinco semanas.¹¹ Pasaron diez meses entre su estreno en Río y su lanzamiento en Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais, el 24 de octubre de 1947 (Armando, 2004, p. 42). Silva Oroz (1995, p. 155) destaca que la película fue la inspiración para el nombre del cine Candelária, en Belo Horizonte. En el artículo “O cine Candelária”, Teodoro R. Assunção destaca que la sala fue inaugurada el 11 de diciembre de 1952, con capacidad para 2 000 personas, y que el cine es recordado por su mamá y tías por la fuerte presencia de películas mexicanas y españolas a lo largo de los años cincuenta (Assunção, 2009, p. 14). La repercusión de *María Candelaria* abrió el camino para los años más prósperos de la filmografía mexicana en el mercado brasileño.

Entre 1947 y 1950, por el número anual de películas estrenadas, México figuraba entre los tres países con mayor exhibición en Río de Janeiro. Entre los títulos lanzados en ese cuatrienio, encontramos obras realizadas en años anteriores: *Aí é que está a coisa* (Ahí está el detalle, 1940), *Sou puro mexicano* (Soy puro mexicano, 1942), *Dominadora de homens* (Doña Bárbara, 1943), *Uma carta de amor* (Una carta de amor, 1943).¹² A propósito de esta práctica, El Cine Gráfico, como se lee en su anuario, argumentaba que Brasil contaba con un total de 1 456 salas de cine en todo su territorio, por lo cual se “recurre a reestrenos de producciones de años anteriores, pues el número de programas en el año requiere un mínimo de dos mil cuatrocientas películas” (*Anuario 1945-1946*, p. 535). *Allá en el Rancho Grande* (1936) fue relanzada en el circuito en 1947.

Las películas de Ninón Sevilla fueron verdaderos éxitos de taquilla en Brasil. En 1949, la cinta *A pecadora* (Pecadora, 1947) permaneció veinte

10 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *A Noite*, 23 de diciembre de 1946.

11 La película continuó en la programación del Cine Ritz São João el 21 de junio de 1947, cinco semanas después de su estreno en la ciudad. Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine Reporter*, 21 de junio de 1947. La fecha de estreno es 14 de mayo, pero no fue posible localizar el periódico de esta fecha.

12 Véase <http://contracampo.com.br/gpcine/cinema1947.pdf> [Consulta: 25 de septiembre, 2021].

semanas en la cartelera de una sala lanzadora, el Cine Broadway, con una recaudación sorprendente (Simões, 1990, p. 69). En 1952, *Perdida* (1950), descrita por Cine Reporter como “un éxito más del cine mexicano consagrado por el público y por la crítica”, destacó por su permanencia de cuatro semanas en la cartelera del cine de estrenos.¹³ Al analizar el éxito alcanzado por las películas de rumberas entre los espectadores latinoamericanos, en especial los brasileños, Maurício de Bragança (2014) señala que, de alguna manera, lo que se veía en la pantalla tocaba íntimamente el universo simbólico de aquel espectador latinoamericano, seducido con los números musicales que aparecían en las obras.

Los públicos se identificaban con lo retratado en los filmes. El encuentro con otros ritmos, bailes y narrativas llevaban a una fusión de semejanzas y compatibilidades descubiertas entre las naciones. Es importante señalar que en ese mismo periodo las comedias musicales brasileñas, conocidas como *chanchadas*, producidas por los estudios de Atlântida, alcanzaron un enorme éxito. Seguramente la popularidad del género musical, fuese en tonos dramáticos o de comedias, contribuyó al triunfo de estas películas en las taquillas brasileñas. Las sonoridades extravasaban las pantallas y llegaban a la radio, conquistando a los públicos de todo el país.

Maricruz Castro y Robert McKee (2011) destacan que una de las estrategias utilizadas por los estudios mexicanos fue el intercambio de estrellas, músicos, trabajadores, canciones y paisajes; Brasil no fue la excepción. Pelmex realizó concursos para la elección de actrices brasileñas para las películas mexicanas en 1949. Ese mismo año, la actriz y cantante brasileña Rosina Pagã participó en *Calabacitas tiernas* (1949), al lado de Tin Tan. En 1952, Ninón Sevilla y Luis Aldás desembarcaron en Río de Janeiro para la filmación de *Aventura en Río* (1953), dirigida por Alberto Gout. La llegada de Ninón Sevilla fue ampliamente anunciada en el periódico *A Noite*, destacó que la estrella fue recibida por un elevado número de fans en el aeropuerto internacional de Galeão.¹⁴

13 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine-Reporter* del 29 de abril de 1952.

14 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *A noite* del 3 de abril de 1952.

Además, las coproducciones en Brasil eran favorecidas por la “ley de remesa de ganancias”, basada en la retención de una parte de los valores que serían enviados al exterior, transformando así en capital circulante las ganancias obtenidas de la coproducción de largometrajes. Otro concurso para la contratación de actores, cantantes y coristas fue promovido en 1961 por Pelmex para la realización de una cinta coproducida y filmada totalmente en Río de Janeiro: *Quiero morir en carnaval* (1962), protagonizada por Lorena Velázquez y Pedro Geraldo. *Rumbo a Brasilia* (1961), dirigida por Mauricio de la Serna, fue otra coproducción importante. La aproximación entre los países también permitió la incorporación de canciones brasileñas a películas mexicanas, como en *Escuela de música* (1955), donde Pedro Infante y Libertad Lamarque interpretan la clásica canción *Aquerela do Brasil*, de Ary Barroso, en un palco con paisajes de Río de Janeiro en el fondo.

Para entender mejor lo que significaron comparativamente los estrenos mexicanos y los de otras filmografías, presentamos el siguiente cuadro cuantitativo, elaborado a partir de la cartelera de estrenos de São Paulo en un lapso de catorce años.

Pais/año	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960
EU	325	307	313	304	357	441	314	277	288	304	227	257	289	204	207
México	2	21	20	17	37	22	30	35	21	27	24	32	31	32	16
Argentina	11	9	10	14	10	4	8	10	3	6	4	2	1	1	3
Francia	2	14	16	13	14	17	35	42	25	26	21	36	53	56	42
España	0	0	1	2	2	1	5	5	8	10	2	2	4	1	6
Italia	1	12	38	54	35	23	46	51	51	47	31	29	55	35	16
Reino Unido	6	11	19	17	16	25	25	21	20	22	14	26	26	35	41
Portugal	4	2	4	1	3	2	6	2	0	2	3	0	3	1	0
Alemania	0	1	2	2	1	0	5	6	2	4	0	8	20	20	43
Japón	0	1	0	1	1	5	28	25	34	27	24	30	62	101	158
Brasil	7	8	12	12	22	23	34	25	21	24	27	28	31	23	26
Total	366	396	438	444	502	573	549	512	478	506	404	483	604	541	615
% MX	0,5	5,4	4,6	3,9	7,7	4	5,4	6,8	4,3	5,3	5,9	4,9	5,1	5,9	2,6

Fuente: elaboración propia con datos del periódico Cine Reporter (1946-1960).

La supremacía estadounidense es innegable, el número de obras lanzadas en el periodo suman 4 414 cintas, 59.5 % del total. Sin embargo, las películas mexicanas, que contabilizaban 367 obras, figuraban entre las cinco filmografías más presentadas, despuntando México como principal proveedor de

películas hispanohablantes, frente a España con 49 cintas y Argentina con 96. Los lanzamientos mexicanos superan también los estrenos brasileños, con un total de 323 títulos. A partir de los números de São Paulo, vemos los años en que los estrenos mexicanos ocupaban segundo o tercer lugar, cerca de 8 % del número total de obras lanzadas en el circuito de exhibición.

La concentración de obras estadounidenses era una realidad desde los años veinte en Brasil. Aunque Difilmes y Pelmex habían invertido de forma considerable en el país, el circuito estaba bajo una fuerte influencia de las *majors*. Por otra parte, las producciones europeas —Italia 524, Francia 412, Reino Unido 324—, y la presencia de películas japonesas con 497 cintas, ganaron presencia tras finalizar la guerra. Esas últimas apoyada por un circuito exhibidor propio de películas japonesas —Cine Niterói (1953), Cine Tokyo (1954), Cine Nikkatu (1962), Cine Nippon (1959) y Cine Jóia (1952/1959)—, la filmografía nipona se expandió también gracias a la gran presencia de migrantes llegados en las décadas anteriores (Kishimoto, 2013, p. 39).

Una estrategia semejante fue adoptada por Pelmex, que construyó o arrendó salas de cine por todo el país, a fin de garantizar un número mínimo de pantallas para las películas mexicanas. No fue posible encontrar datos precisos sobre las salas administradas por la empresa, sin embargo, al analizar la creación de la Cooperativa Brasileira de Cinema en diciembre de 1978, Antonio Amancio (2018) encontró que ésta se había hecho cargo de las salas pertenecientes a la extinta red de Pelmex, y que en aquel año el circuito estaba formado por salas en Río de Janeiro: Cine Ricamar en Copacabana, Cine Fluminense en São Cristóvão, Cine Neves en São Gonçalo, Cine Verde en Nova Iguaçu, Cine Glória en São João de Meriti, y los cines nombrados por sus localidades: Cine Caxias, Cine Irajá, Cine Vaz Lobo, Cine Nilópolis, y también el Cine Premier, en São Paulo (Amancio, 2018, p. 6).

Rodrigo Freitas —quien actualmente desarrolla una investigación sobre los públicos de cine entre 1960 y 1970 en Maricá, estado de Río de Janeiro— dijo en una conversación que el Cine São Jorge es recordado como la sala donde se exhibían películas mexicanas, las consentidas de los públicos. Entrevisté a los lugareños y al preguntar si habían visto obras del Cinema Novo en el municipio, le contestaron con risas y comentarios como este: “no nos gustaban esas películas cultas”. En el cortometraje *Memórias do Cine São Jorge* (2017),¹⁵ Henrique Fernando Assunção, hijo del fundador de la

sala, comenta que la programación solía incluir “las películas románticas, épicas, y las cintas mexicanas por el éxito que tenían. Si me preguntas acerca de las más taquilleras, en primer lugar no estaban las películas épicas, eran las películas mexicanas las que llenaban el cine”.¹⁶

En su tesis *Sessão das moças: história, cinema, educação (Florianópolis: 1943-1962)*, Alexandre Vieira analiza la existencia de una programación semanal especial llamada “Sesión de señoritas”, que se llevaba a cabo en la ciudad de Florianópolis, en Santa Catarina. El autor destaca que las sesiones ocurrían los martes por la tarde, lo que permitía a las señoritas acceder sin mayores inconvenientes, aunque algunos de los antiguos frequentadores aseguraron que acudían mujeres de todas las edades, y también muchachos. Entre los títulos presentados en las sesiones especiales del Cine Ritz reinaban los melodramas, musicales y comedias (románticas). Este cine fue un lugar de encuentro repleto de sociabilidades, también educativas, que se extendían a los *footing* al final de las sesiones (Vieira, 2010, p. 40). Entre las actrices y actores que tuvieron más de cinco obras presentadas en la “Sesión de señoritas” encontramos a Pedro Infante, Libertad Lamarque y Cantinflas. Para promover la exhibición de *Romeo y Julieta*, con Mario Moreno, la sesión prometía “100 minutos de ricas e ininterrumpidas carcajadas con el cómico n.1 de la actualidad” (Vieira, 2010, p. 68).¹⁷ Sin embargo, las películas de Tin Tan han sido las consentidas de la programación, con más de diez obras exhibidas en el periodo; entre los títulos encontramos *Tin Tan en La Habana* (10.06.1958) y *Tin Tan o entrometido* (25.11.1958). La experiencia parece haber sido replicada en otras ciudades del país.

Así como en los demás países de Iberoamérica, las comedias de la Época de Oro obtuvieron un gran éxito en Brasil. Los periódicos seguían la carrera de estrellas como Mario Moreno ya desde inicios de 1940; se refrieron a

15 El cortometraje es parte del proyecto “Mostra Maricá Cinema e Memória”, realizado por Clarisse Nanchery y Rodrigo Freitas. Véase <https://www.facebook.com/mostramaricacinemaememoria/videos/780943029234587/> [Consulta: 15 de octubre, 2021] 16 Texto original: “A característica era os filmes românticos, filmes épicos e os filmes mexicanos por causa do sucesso que os filmes mexicanos faziam. Se você me perguntar de bilheteria, o primeiro não eram os filmes épicos. Eram os filmes mexicanos que enchiam mais o cinema.”

17 Texto original: “100 minutos de gostosa e ininterruptas gargalhadas com o cómico n.1 da atualidade.”

18 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *A noite*, 30 de abril de 1943.

él como el comediante “mundialmente conocido” durante su visita a Río de Janeiro en abril de 1943.¹⁸ En 1951, cuando realizó un viaje por el país, *Cine-Reporter* exhibió una gran fotografía del comediante rodeado de fans en São Paulo. El periódico destacaba:¹⁹

Cantinflas es uno de los nombres más populares del cine. Tan popular como Rita Hayworth o Clark Gable. Quizás sea el más popular de los actores que no trabajan en Hollywood. [...] Ahora mismo, en el Festival Internacional de Punta del Este, Uruguay, Mario Mareno ha sido el más aplaudido y el más procurado por los fans. [*Cine Reporter*, 14 de abril de 1951. Traducción propia.]²⁰

En numerosas ocasiones vemos los nombres de artistas mexicanos comparados con los de las “estrellas de Hollywood”, equiparando la cualidad y la fama de éstos con las grandes estrellas del cine internacional. Entre las estrategias adoptadas por Pelmex en Brasil, estaba la promoción de cocteles y premieres con presencia de protagonistas mexicanas. Tras una búsqueda hemerográfica, Antônio Amancio (2016) concluye que Pelmex estuvo siempre presente en las columnas sociales del periódico carioca *A Noite*; lo mismo se observa en la publicación paulista *Cine Reporter*, que traía las últimas novedades de las producciones, informaba sobre futuros lanzamientos en Brasil y publicaba fotografías de las estrellas y chismes personales venidos “directamente de la capital azteca”.

Entre los nombres que destacaron en la prensa brasileña estaba el de María Félix, que “gana tanto dinero ahí (en las producciones mexicanas) cuánto ganaría en Hollywood”, según *Cine Reporter* del 21 de julio de 1946. *Enamoradas* se tornó un gran éxito entre los públicos paulistas, permaneció varias semanas en cartelera en el Cine Broadway con continuidad en el Cine São Bento. El periódico destacaba:

19 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine-reporter*, 31 de marzo de 1951.

20 Texto original: “Cantinflas é um dos nomes mais populares do cinema. Tão popular quanto uma Rita Hayworth ou um Clark Gable. Talvez seja o mais popular dos atores que não trabalham em Hollywood. O seu nome transpôs as fronteiras do México e tornou-se um rival sério dos mais famosos comediantes da tela. Agora mesmo, no Festival Internacional de Punta del Este, no Uruguay, Mario Moreno foi o mais aplaudido, mais procurado pelos fãs.”

En la foto vemos la fachada del Broadway por la noche, con la bella decoración que impresionó positivamente al público permanentemente formados delante de la taquilla del cine. Las admirables performances de María Félix y Pedro Armendáriz como protagonistas, la fotografía de Gabriel Figueroa y la dirección emérita de Emilio Fernández, fueron grandemente responsables de esta victoria del cine mexicano cuyas mejores películas son distribuidas entre nosotros por PELMEX. [“O êxito de *Enamorada*”, en *Cine Reporter*, 4 de febrero de 1950. Traducción propia.]²¹

María Félix, “la más linda mujer del cine”,²² como era exaltada en los periódicos brasileños, estrenó una serie de títulos el país, entre ellos: *Amok* (1944), 9 de abril de 1947; *A mulher de todos* (*La mujer de todos*, 1946), 17 de diciembre de 1947; *O penhasco das almas* (*El Peñón de las Ánimas*, 1943), 15 de marzo de 1948; *Mulher sem alma* (*La mujer sin alma*, 1944), 15 de marzo de 1948; *Dominadora de homens* (*Doña Barbara*, 1943), 26 de abril de 1948; *A aventureira* (*La devoradora*, 1946), 5 de enero de 1949, por citar algunas. Numerosos artículos en la prensa y los seis títulos lanzados en un lapso de tres años, son indicios de que su nombre era sinónimo de éxito. En 1950, en una publicidad de página completa, con foto de María Félix y títulos de los próximos lanzamientos, Pelmex saludaba y daba un agradecimiento a la Compañía Cinematográfica Serrador, a la que confió la exhibición de “su grandiosa producción” en dicho año.²³ Esta firma era una de las exhibidoras más importantes, con cines de estreno dispersos en diferentes estados; el proyecto de Cinelândia en Río de Janeiro fue obra de Serrador. Un dato que corrobora la admiración por la actriz en el país, es que desde nuestra etnografía digital localizamos una única comunidad brasileña dedicada al cine mexicano de la Época de Oro, la página María Félix Brasil, en Facebook.

21 Texto original: “Três semanas de êxito absoluto registrou a permanência de ‘Enamorada’ no cartaz do Cine Broadway, a que se seguiu mais outra semana no Cine São Bento. Vemos no click, a fachada do Broadway, à noite, com a bela decoração que tão bem impressionou o público, permanentemente em filas diante do cinema. As admiráveis performances de María Félix e Pedro Armendáriz nos papéis principais, a fotografia de Gabriel Figueroa e a direção emérita de Emilio Fernández foram grandemente responsáveis por mais essa vitória do cinema mexicano, cujas melhores películas são distribuídas, entre nós, pela Pelmex.”

22 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine Reporter*, 4 de marzo de 1950.

23 Entre las películas estaban *A deusa ajoelhada* (*La diosa arrodillada*, 1947), *Río escondido* (1947) y *Maclovía* (1948), con la actriz; otros títulos aparecían sin destaque. Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine Reporter*, 15 de abril de 1950.

Además de las estrellas de cine, la valoración de las filmografías de Emilio Fernández, cuya dirección era “emérita”, y la genialidad de la fotografía de Gabriel Figueroa eran constantemente mencionadas como ejemplo latinoamericano a seguir. En los circuitos paralelos fueron programadas sesiones especiales dedicadas al estudio de realizadores mexicanos, como en la ocasión de la fundación del Círculo de Estudios Cinematográficos, en 1949 en Río de Janeiro, coordinado por importantes intelectuales y críticos de cine como Alex Viany, Moniz Vianna, Pedro Lima, entre otros. En su debut, el círculo de estudios presentó una conferencia “sobre el aspecto estético y la influencia einsteniana en la fotografía de Gabriel Figueroa”, pronunciada por el periodista Luiz Alípio de Barros, que fue ilustrada con la proyección de una obra inédita.²⁴ En 1950 surgía en Belo Horizonte, Minas Gerais, el Centro de Estudios Cinematográficos (CEC), liderado por jóvenes intelectuales como Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira, Fritz Teixeira de Salles e Newton Silva, que ganó fuerza y regularidad a partir de 1951 al promover una serie de conferencias magistrales y exhibiciones seguidas de debates. Entre las obras mostradas estuvo *María Candelaria*, proyectada el 30 de octubre de 1951 (Armando, 2004, p. 42).

Estos ejemplos matizan la idea de que el cine mexicano ha sido un producto meramente masivo en Brasil, cuando en realidad fue un ejemplo del buen cine latinoamericano a seguir. No obstante, algunas valoraciones sobre el cine artístico vs. cine comercial han estado en juego en las críticas a las diversas cintas mexicanas que llegaban al país. Al analizar específicamente los melodramas, Silva Oroz sugiere que el movimiento Cinema Novo reemplazó la circulación y valoración de películas latinoamericanas, alejándose de los públicos. Según la autora, “se consideró el pueblo como tema, más no como beneficiario”; en otro pasaje destaca, “nuestros cineastas hicieron cine sobre el pueblo brasileño, más dirigido a la crítica francesa” (Silva Oroz, 1995, p. 15). Más allá de reiterar la hipótesis defendida por la autora, es fundamental entender que los llamados “circuitos paralelos” —museos, cineclubes, festivales— tenían como principio estudiar el pasado de escuelas cinematográficas y las filmografías que no llegaban al mercado, mientras que en los años mencionados las obras mexicanas estuvieron regularmente presentes en las carteleras.

24 Búsqueda hemerográfica en la Biblioteca Nacional de Brasil. Periódico *Cine Reporter*, 25 de junio de 1949, artículo “Notícias do Rio”.

Dicho esto, es fundamental entender que, aunque estas cintas tenían poca presencia en las programaciones de estos espacios, la actividad cinéfila incluía el consumo de filmografías variadas; una no necesariamente excluía a las demás. En entrevista a Hernani Heffner, gerente de la Cinemateca del Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro (MAM/RJ), destaca la proximidad existente entre los tres principales experiencias cine clubistas cariocas —Círculo de Estudios Cinematográficos, Cineclub de la Faculdade Nacional de Filosofia y la Asociación Brasileña de Imprensa—, y la región de Cinelândia y alrededores:

En estos espacios eran exhibidas otras cinematografías, no sólo la estadounidense. Se podía encontrar una discusión de otro tipo de cine, donde despuntaba principalmente la figura de Emilio Fernández, sin ser ésta la única. Por ejemplo, *Los olvidados* de Buñuel, que de hecho fue fotografiada por Gabriel Figueroa [...] *Los Olvidados* fue una película impactante para una cierta generación de críticos aquí, y no se puede olvidar de la relación de Emilio Fernández y el western estadounidense, particularmente John Ford, los dos se admiraban y se citaban mucho. [Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2021. Traducción propia.]²⁵

La cercanía entre los espacios y la pasión por el cine eran motivadas por el deseo de conocer lo que había de novedoso y bueno en las distintas filmografías que llegaban al país, ya fuese en los circuitos regulares o en exhibiciones alternas.

Luis Buñuel también fue objeto de estudio y la película *Los olvidados* (1950) fue esperada con ansia, tras su premio en Cannes. En varias ocasiones el crítico Moniz Vianna se pronunció contra la postura de las distribuidoras brasileñas, que no traían obras consideradas de excelencia e internacionalmente prestigiadas. En un artículo publicado en el periódico *Correio da Manhã* el 22 de abril de 1962,²⁶ él crítico señala que seguían inéditas las películas *Ensayo de un crimen* (1955) y *Nazarín* (1958) de la fase mexicana de Buñuel.

25 Texto original: “E nesses lugares você tinha exibição de outras cinematografias que não a estadunidense, você tinha uma discussão de um outro tipo de cinema onde despontava a figura, sobretudo, do Emilio Fernández, mas não só. Por exemplo, “Os Esquecidos” do Buñuel, que inclusive é fotografado pelo Gabriel Figueroa, [...] “Os Esquecidos” foi um filme impactante para uma certa geração de críticos aqui e não se pode esquecer da relação do Emilio Fernández e o western estadunidense, particularmente o John Ford, os dois se admiravam e se citavam muito.”

26 “Buñuel: Viridiana, genio e equívocos”.

Según Ruy Gardnier, *Los olvidados* se estrenó comercialmente hasta diciembre de 1978, y *Nazarín*, en julio de 1980. *Ensayo de un crimen* no fue lanzada en los circuitos regulares, se exhibió por primera vez en 1994 durante el ciclo Revisitando Buñuel promovido por la Cinemateca do MAM/RJ. Por último, entre los cineastas brasileños más importantes de la cinematografía nacional podemos destacar a Nelson Pereira dos Santos, cuya película *Rio 40º* (1955) es considerada por expertos como la semilla del movimiento del Cinema Novo. En la década de los noventa, él director fue invitado por el British Film Institute a realizar una obra que haría parte del proyecto conmemorativo de los *100 años del cine*, siendo el único representante latinoamericano. Nelson Pereira hizo un homenaje al cine mexicano de la Época de Oro, más específicamente a sus melodramas, en la obra *Cinema de lágrimas* (1995), cuyo guión fue escrito en coautoría con la investigadora Silva Oroz. La ficción utiliza imágenes de películas de la época dorada, mientras el protagonista busca entender la relación de su madre con las cintas mexicanas. Al analizar la producción crítica escrita por el director Glauber Rocha, Tales Ab'Sáber (2003) pondera la influencia de la película mexicana *Raíces* (1954), de Benito Alazraki, en el primer guión de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). *Raíces* fue lanzada comercialmente en 1960 en Río de Janeiro.

Sincrónicamente, en el cambio a la década de 1950, dentro de la realización cinematográfica brasileña se creó la Companhia Vera Cruz, que permaneció activa entre 1949 y 1954, produciendo alrededor de 40 largometrajes. Según Renato Ortiz (1988), fue la tentativa de consolidación de una industria cinematográfica más próxima al modelo estadounidense de los grandes estudios; a la vez, algunos artículos publicados en *Cine-Reporter* apuntaban al modelo industrial mexicano como un camino prodigioso, con frases como “por lo tanto, le sugerimos que siga nuestro cine el mismo rastro de luz del cine mexicano para alcanzar o superar su progreso”.²⁷ Otras productoras fueron creadas en São Paulo con el mismo propósito: la Companhia Cinematográfica Maristela estuvo activa entre 1950 y 1958, realizando aproximadamente 20 películas; la productora Multifilmes, abierta en 1952, funcionó sólo dos años. Entre las obras brasileñas del periodo que contaron con participación de estrellas del cine de oro mexicano destacamos la cinta *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle (1952), cuyo título en español es

27 Texto original escrito por Frei Avelino: “Somos, pois, de alvitre de que deve seguir o nosso cinema a mesma trilha luminosa do cinema mexicano para atingir ou superar seu progresso.” Publicado en *Cine Reporter* el 24 de junio de 1950.

Carnaval en Brasil, que promovió el encuentro de dos grandes nombres del cine brasileño, Oscarito y Grande Otelo, con la cubana María Antonieta Pons, nacionalmente conocida por sus participaciones en las películas mexicanas.

EL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN LA ERA DE LOS MEDIOS EN BRASIL (1960- 2021)

En el paso a los años sesenta, hubo una clara disminución en el número de películas mexicanas comercializadas en Brasil. La capital nacional se cambió a Brasilia en 1960; al mismo tiempo, los movimientos sociales buscaban articularse con las demandas sociales en las áreas urbanas y rurales de todo el país. Para el campo cinematográfico nacional, este fue un periodo muy fértil, con numerosos realizadores despuntando y repensando el quehacer del cine brasileño.

Sin embargo, el clima de entusiasmo se estancó con el golpe militar ocurrido el 1 de abril de 1964 y la instalación del estado de sitio a partir de la promulgación del Ato Institucional N° 5 (AI-5), que entró en vigor el 13 de marzo de 1968. En medio de violaciones propias de un régimen militar, las cinematecas y cineclubes jugaron roles claves para que las exhibiciones alternas en el eje Río-São Paulo siguieran. El 14 de enero de 1966, *Raíces* fue nuevamente exhibida en una sesión especial en el Cine Paissandu, que se volvió un refugio para la juventud cinéfila carioca en este periodo. El año siguiente, fue programada la sesión de preestreno de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), el 27 de mayo de 1967. En estos años también encontramos registros de ciclos retrospectivos dedicados a Luis Buñuel, con obras producidas en México, en la programación de la Cinemateca do MAM/RJ.²⁸

28 En agosto de 1970, Programa Buñuel; en abril y mayo de 1975, O jovem Buñuel; en abril de 1976, Nos olhos de Buñuel. En 1986, el III FestRio (Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro) programó un ciclo llamado Homenagem Luis Buñuel (Pires: 2019).

En 1970, la sede de Pelmax en Río de Janeiro ardió en llamas, borrando una parte importantísima de la memoria del trabajo de la empresa en el país. En 1973, el Cine Azteca fue demolido para dar paso a una galería comercial. Los dos acontecimientos expresan físicamente el declive de la empresa en Brasil, aunque las bajas ya se venían sumando desde la década anterior. En entrevista a Hernani Heffner, director de la Cinemateca do MAM/RJ, comenta que en los años sesenta y ochenta todavía se encontraban copias de películas mexicanas en el acervo de la institución, incluyendo melodramas populares, comedias, cintas dirigidas por Emilio Fernández y películas del Santo de los años sesenta y setenta. Algunos ciclos y sesiones especiales fueron promovidas por la Cinemateca do MAM/RJ en las décadas de 1980 y 1990 en formato 35 mm.²⁹ Pero, tristemente, gran parte de las copias se perdieron con el uso y con la falta sistemática de inversión sufrida por los archivos filmicos en Brasil.

A diferencia de otros países de Iberoamérica, no hay muchos registros de que la televisión brasileña siguió exhibiendo las películas mexicanas de la Época de Oro. En las entrevistas tuvimos una única mención a un ciclo especial dedicado al comediante Cantinflas, en 2001, en el Canal Cultura. Desde los años ochenta, series y telenovelas mexicanas han estado presentes en la programación de canales de televisión abierta. *El Chavo del 8*, conocido como *Chaves*, y el *Chapulín*, sin duda son los personajes favoritos entre los brasileños. Sus programas fueron exhibidos diariamente por la emisora SBT por 36 años, sufriendo discontinuidad a partir del 1 de agosto de 2020. Sus imágenes están presentes en memes, stickers, playeras y disfraces de carnaval, siendo personajes que siguen vivos en la cotidianidad de muchos brasileños. Entre las telenovelas mexicanas más populares exhibidas en el país en las últimas décadas encontramos *El diario de Daniela*, *Luz Clarita*, *Carrusel*, *Serafín*, *Los ricos también lloran*, *La usurpadora*, *Marimar* y *Rebelde*. De alguna manera, la admiración por las comedias y melodramas mexicanos siguió presente en el día a día de los públicos brasileños, aunque en colores y a partir de nuevos personajes que pasan a ser venerados.

29 El sector de documentación de la Cinemateca do MAM/RJ está cambiando de sede y su archivo se encuentra indisponible para investigación. Agradecemos a Hernani Heffner y Fábio Velloso, funcionarios de la institución, que colaboraron con información incorporada en este capítulo.

El cine mexicano de la Época de Oro volvió a ser proyectado en pantalla grande a partir de ciclos programados en la Cinemateca y en dos de los grandes festivales de cine. En 1995, la 19ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo programó un ciclo en homenaje al fotógrafo Gabriel Figueroa, que viajó a la ciudad para participar en el encuentro. En la ocasión fueron exhibidas las películas *Las abandonadas* (1945), *Enamorada* (1946) y *Flor silvestre* (1943), dirigidas por Emilio Fernández; y *Macario* (1959), *Rosa Blanca* (1961) y *El gallo de oro* (1964), dirigidas por Roberto Gavaldón. Un desdoblamiento del ciclo fue la publicación del libro *Gabriel Figueroa o mestre do olhar*, producto de una entrevista realizada por Leon Cakoff (1995), director de la Muestra, al fotógrafo mexicano.

En los años dos mil, cuatro ciclos fueron dedicados a la Época de Oro en la ciudad de Río de Janeiro. En 2002, el Festival de Río programó “De pecadoras a Santas: O melodrama mexicano”, compuesto de doce títulos.³⁰ En 2005, la Cinemateca do MAM/RJ realizó el ciclo “Mestres do Cinema Mexicano: Homenagem ao Centenário de Emílio ‘Indio’ Fernández”, con apoyo del Consulado Mexicano.³¹ Las proyecciones han sido la primera oportunidad de los públicos cariocas de ver en pantalla grande las cintas mexicanas, o rever el conjunto de obras.

En la década siguiente, el Festival do Rio volvió a programar otros dos ciclos: en 2014 “Clásicos mexicanos”, con copias provenientes de la Filmmoteca de la UNAM;³² y en 2015, “Cine Noir Mexicano”, realizado con cintas que procedían de la Cineteca Nacional de México.³³ Los dos ciclos fueron proyectados en copias de 35 mm en el histórico Odeon, el único sobreviviente de la antigua Cinelândia; algunas películas retornaron a la sala de cine donde se estrenaron décadas atrás para el deleite de los públi-

30 Catálogo impreso gentilmente cedido por la investigadora Tetê Mattos. Obras exhibidas: *María Candelaria* (1944), *Bugambilia* (1944), *Crepúsculo* (1944), *La monja alférez* (1944), *El monje blanco* (1945), *Vértigo* (1946), *Enamorada* (1946), *La mujer de todos* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *Maclovia* (1948), *Pueblerina* (1948), *Salón México* (1948/49).

31 Obras exhibidas: *María Candelaria* (1944), *Flor silvestre* (1943), *Bugambilia* (1944), *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1948/49), *Pueblerina* (1948), *Víctimas del pecado* (1950), *Siempre tuya* (1950).

32 Obras exhibidas: *La mujer del puerto* (1934), *El compadre Mendoza*, (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), *La otra* (1946), *Redes* (1936). Véase: <http://www.festivaldorior.com.br/br/mostras/classicos-mexicanos-2014>, [Consulta: 3 de octubre, 2021]

cos cariocas. Por último, algo interesante que viene ocurriendo en Brasil es el interés académico por el cine mexicano de la Época de Oro. Si bien es cierto que las líneas de investigación engloban el audiovisual y Latinoamérica a través de estudios estéticos e historiográficos comparados, existe una significativa producción que analiza el cine mexicano y el brasileño a partir de análisis transnacionales. Entre ellos destaca el libro *Brasil-México: aproximações cinematográficas*, de Antonio Amancio y Marina Tedesco (2011), que dedica once capítulos al análisis de diferentes momentos de las dos cinematografías, con una segunda parte sobre el cine mexicano y su recepción en la producción de imaginarios latinoamericanos. Otra obra interesante es *Uma vereda tropical... A presença da canção hispânica no Brasil*, organizado por Heloísa Valente, Raphael Farias y Simone Pereira (2020), donde la repercusión de los boleros en la cultura brasileña de las décadas de 1940 y 1950 se asocia con la “mexicanización” de la cultura brasileña, la teledramaturgia, en el audiovisual y en la música.

Actualmente, la Plataforma de *Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano* (PRALA, CNPq),³⁴ con sede en la Universidad Federal Fluminense, reúne a expertos dedicados a analizar estética e industrialmente el cine mexicano, o que realizan investigaciones comparativas entre las filmografías y los actores/actrices de Brasil y de México; estas últimas trazan paralelos entre el cine y los análisis culturales, para aportar interpretaciones que señalan la importancia del cine clásico en la vida social de los dos países.

Entre las actividades públicas promovidas por PRALA está el Cineclub Sala Escura (Cineclub Sala Oscura), una asociación entre la Universidad Federal Fluminense y la Cinemateca do MAM/RJ, donde han sido exhibidas y debatidas obras del cine mexicano de la Época de Oro a lo largo de los últimos años.³⁵ Entre las películas presentadas encontramos *El mago* (México, 1948), de Miguel M. Delgado, el 27 de octubre de 2011; *Redes*

(México, 1934), de Fred Zinnemann e Emilio Gómez Muriel, el 12 de enero de 2012 y el 13 de agosto de 2015; *Gran Casino* (México, 1937), de Luis Buñuel, el 21 de enero de 2016, y *El brazo fuerte* (México, 1958) de Giovanni Karpuraal, el 5 de septiembre de 2019. Las exhibiciones promovidas por Cineclub Sala Escura han posibilitado el encuentro de nuevos públicos con algunas obras del cine de oro en la sala de proyección de la Cinemateca do MAM/RJ, a partir de copias en DVD del acervo del Laboratório de Investigação Audiovisual (LIA/UFF).³⁶ Estos espacios de recepción colectiva y conversación acerca de las películas llevan a relecturas de las obras, para públicos cuyo único canal para conocer el cine mexicano de la Época de Oro son las cintas disponibles en internet, en gran medida sin subtítulos en portugués.

33 Obras exhibidas: *La otra* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1951) y *La noche avanza* (1952), *Los dineros del diablo* (1953), *Distinto amanecer* (1943). Véase: <http://www.festivaldorior.com.br/br/mostras/cinema-noir-mexicano-2015>, [Consulta: 3 de octubre, 2021]

34 Según Fabián Nuñez, actualmente coordinador de la Plataforma, la formalización de la Plataforma PRALA se dio en 2010, aunque es resultado del trabajo realizado desde inicio de los años 2000 en el ámbito del Programa de Posgrado en Cine y Audiovisual de la Universidade Federal Fluminense (UFF), con la creación de disciplinas e investigación del cine latinoamericano impulsadas por el investigador Antonio Carlos (Tunico) Amancio

35 PRALA también ha realizado actividades en el Seminarios internos para estudios de comédias, con proyecciones de películas del cine de oro.

36 LIA (Laboratorio de Investigación Audiovisual) mantiene un acervo con aproximadamente mil títulos del cine latinoamericano, que pueden ser consultados por los estudiantes e investigadores dedicados al tema. Parte del acervo fue donado por la Embajada de México en Río de Janeiro.

BIBLIOGRAFÍA

Ab'Sáber, Tales A. M. (2003). *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Amancio, A. C. (2016). "A PELMEX e sua inserção social no Brasil". En *Anales del Segundo Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano*; XV Congreso Internacional de Teoría Análisis Cinematográfico (SEPANCINE); IV Coloquio de Cine y Arte en América Latina (COCAAL), Cineteca Nacional de México: programa de actividades DOCS Mx.

Armando, C. (2004). *Os adoradores de filmes*. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica Editora.

Assunção, T. R. (2009). O Cine Candelária. En *Revista do Centro de Estudos Portugueses (CESP)*, 29, 41, pp. 11-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.29.41.11-47>

Bamba, M. (2013). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. UDUFBA, Salvador.

Bernardet, J. C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: Annablume.

Buarque de Almeida, H. (1995). *Cinema em São Paulo: hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90)*. (Tesis en Antropología Social). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Da Costa Júnior, H. M. (2015) O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo – 1928-1988). (Tesis de Doctorado en Historia Social). São Paulo: FFLCH/USP.

Da Silva, M. A. (2012). Territórios do Desejo - Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual. (Tesis de doctorado en Antropología). Santa Catarina: UFSC.

De Bragança, M. (2014, mayo-agosto). A canção mexicana nos filmes de cabaré: prostitutas, rumberas e cabareteras nos melodramas musicais do cinema mexicano". En *Contemporânea – Comunicação e Cultura, Salvador* [en línea], 12, 2, pp. 273-287.

<<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10658> > [Consulta: 31 de julio, 2021]

De Souza Ferreira, S. C. (2003). *Cinema carioca nos anos 30 e 40 - Os filmes musicais nas telas da Cidade*. São Paulo: Annablume.

Dylan, E. (2021). *Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)*. (Tesis de maestría en Historia). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo.

Freire, R. L. (2015, enero-junio). O início a adoção da legendagem de filmes no Brasil. En *MATRIZES*, 9, 1.

Ferraz, T. (2012). *A segunda Cinelândia carioca*. (2ed.) Rio de Janeiro: Mórula.

Ferraz, T. (2014). Expectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição. (Tesis de doctorado en Comunicación y Cultura). Rio de Janeiro: UFRJ.

Ferraz, T. (2020). As potências criativas da sala de cinema: pesquisas sobre histórias e memórias das salas de exibição e audiências cinematográficas. En Marta de Araújo Pineiro & Monica Machado (org.), *Recortes do contemporâneo: mediações socioculturais*, 1, pp. 134-153. (1ed.) Rio de Janeiro: Mórula.

Galvão, M. R. (1981). *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Gonzaga, A. (1996). *Palácios e poeiras – 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funart.

Martins, D. M. (2013). *Os filmes da minha vida: exibição e salas de cinema em Brasília de 1960 a 1965*. (Tesis de maestría en Comunicación). Brasília: Universidade de Brasília.

Melo, I. F. C. (2018). *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. (Tesis de doctorado en Medios y Procesos Audiovisuales). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

Oroz, Silva. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.

Pires, B. S. (2013). *Público de cinema em foco: um olhar acerca das salas de exibição do bairro de Botafogo e seus frequentadores*. (Tesis de maestría en Sociología). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Pires, B. S. (2015, julio-diciembre). Públicos de cinema em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto. En *Revista Brasileira de Sociologia*, 3, 6.

Pires, B. S. (2019). *A formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. (Tesis de doctorado en Sociología). Río Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Kishimoto, A. (2013). *Cinema Japonês na Liberdade*. São Paulo: Estação Liberdade.

Selonk, A. P. A. (2004). *Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais - um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira*. (Tesis de maestría). Porto Alegre: Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS.

Simis, A. (1996). *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.

Simões, I. F. (1990). *Salas de cinema de São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura.

Souza, M. C. S. (2013). *Entre achados e perdidos: Colecionando memórias dos palácios cinematográficos cariocas*. (Tesis de doctorado). Río de Janeiro: PPGMS/UNIRIO.

Souza, J. I. M. (2004). *As imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

Souza, J. I. M. (2013). O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil. *Mnemocine*. <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenha-freire>>. [Consultado: 01 de octubre, 2021]

Souza, J. I. M. (2014, agosto). Pasolini passou por aqui: notas para uma história do Cine Belas Artes e a formação do circuito paulistano de cinema de arte. En *Informativo Arquivo Histórico de São Paulo*, 10, 36.

Stefani, E. B. (2009). *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex*. (Tesis de maestría en Geografía Humana). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Vale, A. F. C. (1997). *Cenas de um público implícito: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada*. (Tesis de maestría). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/Programa de Pós-graduação em Sociologia.

Vieira, A. S. (2010). *Sessão das moças: história, cinema, educação (Florianópolis: 1943-1962)*. (Tesis de doctorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Historia.

Villas Bôas, G. (2007). *A vocação das ciências sociais no Brasil: um estudo da sua produção em livros no acervo da Biblioteca Nacional, 1945-1966*. Río de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

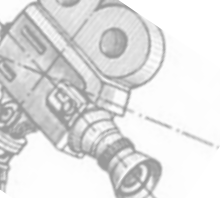
Xavier, I. (1978). *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva.

OTRAS FUENTES

El *Cine-Gráfico Anuario 1945-1946*. México: Publicaciones Cinematográficas.

Enciclopedia del cine mexicano 1897-1955. México: Publicaciones Cinematográficas.

Mapa do Analfabetismo no Brasil (2000). Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira: INEP.



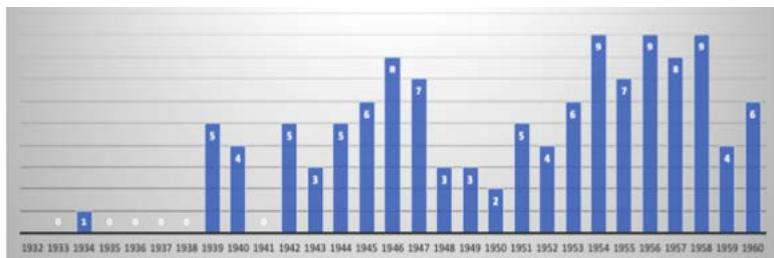
CHILE

ANTECEDENTES DEL CINE SONORO Y LOS PRIMEROS ENCUENTROS CON LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA

Juan Carlos Domínguez Domingo

El contexto en el que se desarrolló la distribución del cine mexicano de la Época de Oro en Chile fue el de una industria, si bien aún en ciernes, mucho más consolidada que la de otras naciones iberoamericanas. Al inicio de la década de 1930 el país carecía de una producción cinematográfica significativa, pero a partir del decenio siguiente se comenzó a observar una dinámica de crecimiento constante en la realización de películas; aunque se redujo en 1948, para los años cincuenta volvió a crecer. De acuerdo con los registros, en el periodo de 1932 a 1960 se realizaron más de 110 largometrajes.

Películas Chilenas producidas 1932 - 1960



Fuente: elaboración propia con datos de Peredo, 2011.

Así, en la década de 1940, junto con Perú y Cuba, Chile ya tenía un sector cinematográfico relativamente vigoroso, detrás de España, Argentina y México. Esta actividad productiva se acompañó de la expansión en el número de espacios de exhibición, y con ello de los públicos chilenos para los filmes mexicanos.

La escasez de trabajos escritos sobre el devenir histórico del cine de Chile obliga a recurrir a otro tipo de fuentes. Por ejemplo, la película *Recordando* (1960), de Edmundo Urrutia, incluye extractos de cine mudo chileno realizado antes de 1933, pero como previo a ese año no había un real interés por la preservación de filmes, no es posible conocer materiales cinematográficos de inicios del siglo XX. Sabemos, sin embargo, que la primera película chilena, *Un ejercicio general de bomberos*, se exhibió el 26 de mayo de 1902, en la sala Odeón de Valparaíso, cuyas imágenes se habían captado un mes antes en la plaza Aníbal Pino. Asimismo, se cuenta con algunas crónicas hemerográficas que dan cuenta de cómo personajes con suficientes recursos económicos se convirtieron en los pioneros del cine, interesados en dejar testimonio de las reuniones y las fiestas de su medio social. Es conocido de este periodo la filmación del funeral del presidente Pedro Montt en Alemania.

A su vez, los primeros productores cinematográficos fueron los grandes periódicos, que trasladaron a la pantalla sus noticieros. En esta atapa, el francés Fédier Vallade abrió un estudio de cine en Santiago, que cerró en 1914 debido a la muerte de su hijo a consecuencia de la guerra. Posteriormente, en 1915, el italiano Salvador Gambastiani fundó un nuevo estudio que profesionalizó a directores y técnicos. En la cinta *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919), registró por vez primera los rostros de los mineros. Más tarde, Pedro Sienna realizó *El grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1925), cintas que difieren de la mayoría por no tratarse de un melodrama, una comedia o una película patriótica.

Los primeros directores no contaban con un estilo propio y solían reproducir el modelo estadounidense. Jorge Délano fue enviado por el gobierno de Carlos Ibáñez al país del norte para aprender las nuevas técnicas, y fue quien llevó el cine sonoro a Chile; la primera cinta de este tipo fue *Norte y sur* (1934). Se estima que entre 1927 y 1932 se filmaron cuatro películas y

en 1925 ya se habían realizado 10. De 1933 a 1940 igualmente fueron 10 títulos los producidos. En los años treinta, el gobierno del Frente Popular creó la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO), que, de acuerdo con documentos de Viña del Mar, se proponía fomentar la industria tanto al interior como al exterior de Chile (Juan Verdejo, Pick y Ancelovici, 1981).

Una de las fuentes más importantes para conocer el papel que ocupó el cine mexicano de la Época de Oro es la revista *Ecran*, publicación de cine y espectáculos con un perfil de sociales, farándula y notas del corazón. Con base en ella se puede dar un seguimiento de numerosas noticias sobre estrenos, figuras y notas anecdóticas de las películas mexicanas en las pantallas de cine chilenas.

Para mediados de la década de 1930, si bien el cine mexicano no estaba posicionado, sí algunas de sus estrellas emblemáticas como Dolores del Río, de quien se documentaba, en diarios y revistas nacionales, su presencia y participación en películas de Hollywood (*Ecran*, 288, 285, 294, 295, 299 y 302). Incluso, la portada del número 372 está dedicada a la actriz con un dibujo a color. Con menor frecuencia se hacía referencia a Lupe Vélez, como en el número 302, aunque de estas dos figuras se mencionaba una supuesta rivalidad, como lo mostró la portada del número 432 en la que aparecieron los dibujos de estas dos estrellas. El registro del talento de actrices y actores latinos en la “meca del cine” se daba también en artículos que se encabezaban como “Estrellas de la raza”.

Otra de las figuras recurrentes en las páginas de *Ecran* era Tito Guízar, protagonista de la popular *Allá en el Rancho Grande*. En 1937 se documentó su breve visita a Santiago y en el número 351, para registrar el evento, se entrevistó a jóvenes chilenas sobre su opinión del actor mexicano. Eran frecuentes también los artículos que le seguían la pista en Hollywood y en México, en los que se involucraba a las lectoras preguntándoles su parecer sobre cómo lucía con su nuevo corte de pelo o haberse dejado el bigote, como se aprecia en la edición 412. En otro número publicado en 1939, en la sección El Averiguador Cinematográfico, los editores de la revista responden a tres preguntas de sus lectores: en dos de ellas solicitan la dirección de Tito Guízar para escribirle, pedirle una fotografía y un autógrafo; en la tercera preguntan por otras películas del actor, a propósito de *Papá soltero*, estrenada en ese periodo.

Allá en el Rancho Grande, que como se ha dicho alcanzó un éxito sin precedente en los mercados iberoamericanos, servía para comparar el grado de “mexicanidad” no sólo de otras películas de este país, sino también de las que provenían de otras naciones y se valían de los elementos de la comedia ranchera mexicana para conquistar al público popular. Este mismo criterio era utilizado para explicar la mayor demanda de cintas mexicanas por parte de las distribuidoras estadounidenses (número 372). Así, en la entrega 447, de agosto de 1939, en la sección De paseo por el mundo del cine, se da cuenta del éxito de la película, los referentes culturales comunes que explicarían su popularidad y la importancia de tomarla como ejemplo para consolidar una industria cinematográfica en Chile.

Por otro lado, en el número 378, de junio de 1938, en una reseña titulada “Imágenes costumbristas del cine mexicano”, sobre *La virgencita del caporal*,¹ de Rafael E. Portas, se analiza la similitud de la “mexicanidad” con una cierta “chilenidad”, esto para explicar el gusto que el público mostraba ya hacia las películas mexicanas con ciertas características y lo que encontraba de su identidad. Otro de los calificativos plasmados en este número, en relación con la película *A la orilla de un palmar*, es “el alma de México”, noción reflejada también en la idea de que estas producciones eran copiadas por Hollywood, lo que se aprecia en artículos como “El folklore mexicano en la pantalla”, en el que se hace una reseña positiva de la cinta *Huapango*. En este periodo se tiene documentada, además, una fuerte influencia de la música mexicana, y no solamente la “ranchera”, pues se daba seguimiento a las obras recientes de Agustín Lara.

El desarrollo y estado de la industria cinematográfica mexicana se trataba también en notas como “México activa su producción”, publicada en el número 412 de *Ecran*, en la que se reconocen los últimos filmes como *Tierra de amor y dolor*, *La Adelita* y *Los millones de Chaflán*, además de sus estrellas como Consuelo Frank, Domingo Soler, Chato Ortín y Chaflán, y en otra del número 418 en la que se lee “El cine mexicano sigue explotando su folklore”, con fotos de filmes como *México canta*, con Pedro Vargas, *Guadalupe la chinaca* y *Tierra brava*. No obstante, toda esta mexicanidad que generó empatía por parte del público empezó a ser cuestionada como excesiva. Esta repetición de la fórmula llevó incluso a que en el número 454,

1 Esta cinta, en la que participó como actor Emilio Fernández, también se conoce como *¡Adiós, Nicanor!*, pues está basada en esa canción de Agustín Lara.

en la reseña del estreno de *México lindo* (1938), se le diera a la cinta un trato favorable, aunque era un cine que ya mostraba cierta decadencia.

EXHIBICIÓN DE CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO (1940-1960)

En 1946 se estimaba que existían 4.3 millones de habitantes en Chile, con sus dos territorios y 16 provincias. Para este periodo, se presentaba una cartelera cinematográfica sumamente dinámica con películas estadounidenses, mexicanas, argentinas, españolas y francesas. Para mediados de la década, existían 268 cines y teatros con una capacidad conjunta de 198 000 butacas. Las salas más importantes se encontraban en Santiago, pero también había un número significativo de cines fijos y ambulantes en pueblos urbanos. Se decía que las salas que se encontraban en el norte del país eran las que estaban en peores condiciones, en un estado rudimentario y con aparatos de proyección deficientes.

Crecimiento de salas y asistentes de cine en Chile, 1945-1960

	1932	1937	1945-1946	1949	1951	1960
Salas	212 con sonido. 85	180 con sonido, 150	255	315	410	335
Asistentes	Sin datos	Sin datos	Sin datos	2.7 millones	3 millones	2.8 millones

Fuente: elaboración propia con datos de *Anuario español de cinematografía 1955-1962*. Sindicato Nacional del Espectáculo (1962). *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946*.

Como en otros países latinoamericanos, en Chile el cine estadounidense tenía una gran presencia. No obstante, las producciones mexicanas mantuvieron un sitio relevante en el gusto del público durante la década de 1940 y decenios posteriores. Según comentarios de distribuidores, la disminución de audiencia para el cine mexicano obedecía a una notable baja de calidad técnica y artística. Entre las empresas que controlaban su distribución se encontraban las de Ángel Ibarra y Compañía Limitada, Elías Celman, Interamérica de Chile, entre otras. En esta época, uno de los cines que proyectaban cintas mexicanas y argentinas era el España, ubicado en Santiago.

En lo referente a la producción, para 1946 se consideraba que Chile había crecido notablemente no sólo en números de películas realizadas sino también en calidad. A esto se sumaba una política pública que fomentaba las producciones del país, traducida en premios en metálico para los productores y la obligación de las exhibidoras de estrenar títulos nacionales. Para estos momentos ya se contaba con dos modernos estudios instalados en Santiago. La productora más importante era Chile Films, que había articulado el saber de los técnicos con un elenco de figuras que empezaban a despuntar. De acuerdo con la investigadora chilena María Paz Peirano, esta empresa implementó una estrategia “internacionalista” más “cosmopolita”, alejada en lo posible del “criollismo”, entendido esto como un cine popular con música, baile y folklore: “su postura estaba muy alejada de lo que en realidad ocurría con el público chileno en los cuarentas, que buscaba también ese criollismo en el cine mexicano y allí el modelo, era que tenemos que hacer cine en Chile como lo hacen en México que es como con su identidad” (Peirano, 2021). Producto de estas estrategias, en 1958 se filmó una coproducción mexicana-chilena, *Yo vendo unos ojos negros*, esterilizada por Evita Muñoz *Chachita*, inspirada en una canción del folclor chileno.

A esa película le fue un poco mejor con el público, de hecho [pienso que fue] porque toda la movida de “Chile Films” era hacer un comedia que fuera más para el mundo y no hacía cosas “criollistas” [...] la gran pelea que hubo en los años cuarentas en el cine chileno fue entre el “criollismo” y el “cosmopolitismo”, esa gran pelea era “¿cómo hacemos esas películas como en México que respetan la tradición, la localidad y la canción?”, entonces, trataron de hacer películas que imitaban a las películas mexicanas, en una parte cantaban la canción chilena [...] ¡qué se yo! [...] y la crítica era que este otro cine no pescaba eso y quería ser moderna, pero en realidad no lo era [Peirano, 2021].

Paz Peirano menciona, además, que el circuito de cines de barrio fue muy importante para las cintas provenientes de México, en tanto estaba destinado mayoritariamente a clases populares que no hablaban inglés y que incluso no sabían leer los subtítulos en español. Si bien esta clase de exhibición contrastaba con la que se daba en el centro de Santiago, en salas más elegantes donde predominaba la proyección de películas provenientes de Hollywood. Contrariamente a lo que se cree, existen elementos para pensar que el público de cine mexicano no era sólo las clases bajas, sino que también alcanzaba a otros estratos sociales debido a diversos factores.

[...] tienes este circuito como de cines más barriales y tienes el circuito de los cines más elegantes del centro de Santiago, entonces, los cines elegantes del centro, en general, [proyectaban] las películas de Hollywood [...] y ahí no se da cine en castellano tanto porque es cine como para clases más altas. Claudia Bossay y yo [Bossay y Peirano, en prensa] teníamos este prejuicio de que, en general, el cine mexicano se daba en un lugar que era de una clase social muy particular, etc., pero en verdad es mucho más multiclase, en las entrevistas me ha tocado que es mucho más multiclase de lo que parecía en un principio, por varias razones, primero, porque los niños de ese periodo de las décadas de los cuarenta y cincuenta iban mucho al cine llevados por las nanas, con la señora que los cuidaba y la señora que los cuidaba los llevaba a ver la película que ella quería ver [...] un poco es eso, entonces, les pasó que se filtró a la cultura más de clase media, “niños bien”, clase burguesa, entonces, esos niños vieron todo (Peirano, 2021).

En la década de 1940 ya hubo otro cine mexicano, además del que se derivaba de la llamada comedia ranchera. Por ejemplo, en el número 503 la revista *Ecran* dedica una reseña de página entera, titulada “Melodías de antaño”, para el estreno de *En tiempos de don Porfirio*, con Joaquín Pardavé y Emilio Tuero, a la que se le trata de manera positiva. Asimismo, en el número 833, de 1947, aparece una nota titulada “Astros del cine mexicano”, en la que se resalta la presencia de Jorge Negrete, María Félix y Cantinflas, entre otros. Si bien a lo largo de los años cuarenta y cincuenta la cartelera chilena registró el paso de muchas actrices y actores, fueron estas tres figuras las que no sólo destacaron, sino que permanecieron en muchas de las referencias que se tienen de la Época de Oro del cine mexicano entre los públicos chilenos.

De María Félix puede mencionarse, entre otras cosas publicadas tras su éxito en *El Peñón de las Ánimas*, el artículo “Me gusta la celebridad”, que apareció en el número 697 de *Ecran*, en 1944, en el que se dan datos sobre su vida. En el número 715, en la sección Control de estrenos, se incluyó una reseña que alaba la obra de “Doña Bárbara”. La portada del número 788, ya

en 1946, también está dedicada a ella. En el número 794 apareció el texto “María Félix, la extraordinaria”, sobre la vida de la actriz y su trabajo en *La mujer de todos*. En el número 818 se le volvió a dedicar la portada. Además de estas referencias, se dio un seguimiento a su carrera en México, especialmente en sus papeles protagónicos, así como a sus premios, reconocimientos y relaciones amorosas.

El caso de Jorge Negrete es mucho más revelador. En el número 640, de 1943, también en la sección Control de estrenos, se publicó una reseña en la que se elogia efusivamente *Historia de un gran amor*. En el número 659, dentro de la sección Panorama cinematográfico mundial, se dedica una subsección a las novedades del cine mexicano denominada El momento mexicano, en la que se mencionan películas como *Así se quiere en Jalisco*. La portada de la edición 684, en 1944, se dedica a Negrete y en el 685 del mismo año se encuentra el artículo “Hollywood y los galanes latinos”, en el que se menciona al “ídolo actual del cine mexicano”. En el número 691, en el texto “México en mi patria. Me contó Jorge Negrete”, se encuentra una entrevista realizada al actor. El seguimiento por parte del público chileno se muestra más claramente en la entrega 696, en el artículo “Negretismo”, sobre la “fiebre” que el mexicano ha despertado en sus admiradoras. En el número 706, en “¿A quién prefieren en América Latina?”, se señala que Jorge Negrete es el astro preferido, dado que sale de todos los “moldes” conocidos. Para 1945, la portada del número 737 está dedicada a él y a María Elena Marqués. Meses más tarde, las portadas de los números 773 y 800 están enteramente dedicadas al actor. Un suceso muy especial que cubrió la revista con detalle fue la gira de Negrete a Sudamérica. En el número 805 hay un artículo ilustrado acerca de su llegada a Argentina, titulado “Negrete por fono”, y la portada del número 806 tiene una fotografía suya durante ese periplo. En la misma entrega aparece el título “Negrete está con nosotros”, que da cuenta de la presencia del actor en Chile, y de igual forma hay una sección titulada Almorzando con Negrete, sobre el encuentro entre la estrella mexicana y los editores de la revista. Todas esas referencias expresan el importante papel que tuvo en las prácticas de entretenimiento de la población chilena de esos años.

Otra de las figuras a la que se le dio especial seguimiento, debido al fuerte interés de los lectores por sus películas y personaje, fue Cantinflas a partir de los años cuarenta. En 1941, en el número 566 de *Ecran*, en el artículo ilustrado “Vuelve el cine mexicano” se reconoce este renacimiento en

películas que superan la comedia ranchera, como fue el caso de *Abí está el detalle*. Lo mismo en el número 586, de 1942, en el que se destaca su participación en *Sangre y arena*. En la entrega 638, al año siguiente, aparece una nota sobre la cancelación de la visita de Cantinflas, dada la alta expectativa que había ocasionado en Chile, titulada “Ya no viene Cantinflas: llegaría sólo hasta Perú”, acompañada de una caricatura del personaje. En el número 656 está el texto “¡Vamos a reír con Cantinflas!”, crónica dedicada al cómico con el fin de explicar las razones del éxito de *Los tres mosqueteros*, y en el 661 se reseña positivamente *El circo*. Una de las notas más reveladoras sobre Cantinflas fue en la edición 666, en la cual se le compara con Chaplin, e incluso el autor del texto lo declara vencedor pues subraya la identificación del personaje mexicano con alguien “real”. Para 1944 se reseñaron películas como *El Gran Hotel* y en el número 707 se incluyó el artículo “Esta es la historia de Cantinflas”. En 1946, la reflexión sobre su figura y su arte llegó a generar disertaciones como la del número 796, con el texto “Cantinflas, el cantinflismo, la cantinflada y la cantinflería mexicana”, que hace un recorrido por la vida y trabajo del actor mexicano y sus particularidades, acogidas por muchas personas en Iberoamérica.

EXHIBICIÓN DEL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO EN CHILE, 1960-2021

La presencia de esta cinematografía en la nación sudamericana se mantuvo en la década de 1960, cuando figuras juveniles encarnadas en César Costa, Angélica María y Enrique Guzmán nutrían las carteleras. Mientras tanto, las películas de decenios anteriores, como las estelarizadas por María Félix, Jorge Negrete y Cantinflas, si bien podrían ser proyectadas en cierta clase de cines populares, lo cierto es que se abría para ellas el escaparate de la pantalla chica.

La televisión en Chile llegó un poco más tarde que en otros países de la región, entre finales de la década de 1950 y los primeros años de la de 1960. Frente al dilema de elegir entre el modelo estadounidense, estructurado en la competencia y financiado por la publicidad, y el europeo, orientado a un perfil de una televisión más cultural y educativa, financiado por la participación pública, se decidió por la segunda opción. Esto marcaría una pauta en el desarrollo de la televisión, que durante esos años vio confrontarse, con diversos sucesos, las posturas sobre su configuración con respecto a las cadenas comerciales. Se considera que el Mundial de Fútbol de Chile en 1962 fue la consolidación de la televisión en el país (Torti, 2005). El devenir del régimen político de Pinochet, entre 1973 y 1990 determinó la televisión chilena y sus contenidos. Ya con la entrada de las cadenas por cable se experimentaron otros modelos comerciales. En este contexto, el cine mexicano encontró cabida. Al respecto, no se cuenta con datos y referencias exactas, pero por los testimonios recopilados en este trabajo, existe la evidencia de que se programó y se continúa transmitiendo filmes de México en canales de señal abierta como Chilevisión, o por cable en el canal Cinema Inolvidable.

Desde los años noventa, el canal De Película, de Televisa Networks, llegó a los hogares chilenos. Actualmente se puede ver vía satélite a través de la señal DirecTV por el 516, TuVesHD 231 y por ClaroTV en los canales 716 y 1716. En 2021, más de 80 % de la población chilena usa internet, y YouTube acumula 14.4 millones de usuarios. En esta plataforma está en segundo lugar ver películas y en quinto específicamente los títulos en español; por ejemplo, el usuario Alejandro comparte el enlace de películas como *Abí está el detalle*, de Cantinflas, con 3 millones de visualizaciones (www.youtube.com/watch?v=P2fgXhQytKw).

Dentro de este panorama general de acceso al cine mexicano de la Época de Oro se insertan muchos de los recuerdos y reinterpretaciones de los públicos chilenos.

BIBLIOGRAFÍA

Anuario español de cinematografía 1955-1962. (1962). Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo.

Bossay, C. y Peirano, M. P. (En prensa). ¿Cine para todos? Convivencia y competencia en la exhibición en el centro de Santiago entre 1930 y 1960. En Kriger C. y Poppe N. (eds.). *Salas, negocios y públicos del cine latinoamericano (1915-1960)*.

Peredo, C. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, UNAM.

Torti, J. A. (2005). *Televisión chilena: sus primeros pasos (1959-1973)*. Santiago: Emege Comunicaciones.

Verdejo, J., Mirjam. Z y Ancelovici, G. (1981). *Chile. En Les Cinémas de l'Amérique latine* (pp. 69-91). Paris: Lherminier.

OTRAS FUENTES

Anuario *El Cine Gráfico* 1945-1946.

De película Canal Wikipedia
[https://es.wikipedia.org/wiki/De_Pel%C3%ADcula_\(canal_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/De_Pel%C3%ADcula_(canal_de_televisi%C3%B3n))

Ecran. Números de las revistas en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-588.html>

María Paz Peirano. Entrevista en Madrid, julio de 2021.

CUBA



El melodrama cinematográfico latinoamericano no puede estudiarse *in vitro*, desgajado de sus públicos, pero tampoco aislado de un contexto cultural que va desde los narradores ambulantes en plazas públicas hasta las radionovelas y las fotonovelas, que constituyeron sus primas hermanas y con las que mantuvo un rico proceso de contaminación mitogénica y de intertextualidad.

Román Gubern (Oroz, 1995, p. 13).



CUBA

Ana Rosas Mantecón

El cine mexicano de la Época de Oro encontró en Cuba una aceptación extendida y perdurable a través de diversas generaciones. Entre los públicos iberoamericanos, los cubanos fueron de los más leales, aun después del cambio radical de las condiciones sociopolíticas y de la exhibición cinematográfica a partir del triunfo de la Revolución en 1959. ¿Cómo explicar la persistencia del “gusto y el placer” por estas películas? (Vega *et al.*, 2007, p. 9).

En un seminario desarrollado en La Habana en 1989 sobre el cine latinoamericano de los años treinta a los cincuenta, se identificó este éxito de público excepcional en el continente y se propuso “[...] saber qué había en esos cines nacionales de diferente y de semejante. Es decir, a qué situaciones culturales, sociales, políticas, respondían esos cines, pero también a qué elementos comunes, dados seguramente por el hecho de que el lenguaje del cine tiene elementos comunes universales, y el lenguaje de la dramaturgia igual, así como el lenguaje de los géneros”. Se trataba de indagar sobre “la eficacia comunicativa de ese cine [...] ¿Qué había en aquellos autores, y actores, y técnicos que lograba, efectivamente, atraer a un gran público?” (Fornet, 1990, pp. 192 y 194). En nuestra investigación consideramos que las respuestas deben ir más allá del análisis de las películas y de los contextos culturales en que se produjeron, explorando también a los públicos a los que llegaron y las circunstancias en las que se apropiaron de ellas. Tres obras resultan fundamentales como punto de partida: *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005*, de Sara Vega, María Eulalia Douglas, Alina García, Ivo Sarría, Eduardo de la Vega Alfaro, Juan Vargas y Ulises Íñiguez Mendoza (2007); *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, de Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, y *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, de Silvia Oroz.

Iniciaremos por la exploración de las condiciones que permitieron el surgimiento y desarrollo del consumo cinematográfico en la isla, la evolución de las carteleras, para posteriormente indagar en diversas claves culturales que permitieron el reconocimiento, la identificación y la apropiación de las propuestas fílmicas mexicanas en momentos distintos por parte de diversas audiencias cubanas.

IR AL CINE EN CUBA

La extendida afición de los cubanos por el séptimo arte encuentra sus orígenes en la expansión de las salas a lo largo y ancho de la isla. La temprana llegada del ferrocarril a Cuba en 1837 —primer país de América Latina donde se instauró— facilitó la expansión de diversos negocios, entre ellos la exhibición cinematográfica a fines del siglo XIX. “En 1910, había 200 salas con 70 000 asientos para una población de poco más de 2 millones de habitantes. Hacia 1920, había 350 salas con 135 000 asientos para casi 2.9 millones” (Vega *et al.*, 2007, p. 17). Muy tempranamente se crearon publicaciones para responder al creciente interés por la pantalla grande, como la revista *Cuba Cinematográfica*, que apareció en 1912 (Hernández, 2007, pp. 21 y 22).

El auge del cine como negocio y como actividad recreativa condujo a que los principales teatros capitalinos fuesen utilizados para exhibiciones cinematográficas y a la adaptación de viviendas para ese fin, de manera que en 1930 funcionaban en La Habana alrededor de 50 espacios de proyección, además de los cines de verano o al aire libre, modalidad que tuvo preponderancia en las zonas distantes del centro de la ciudad y que languideció tras la aparición del cine sonoro. Fue a partir de esa década que se fueron construyendo grandes salas, con capacidad para más de mil espectadores (Loureda *et al.*, 2014: 48). Para 1937, la cifra de salas se había más que duplicado para ascender a 110 (*Cinematografía Interamericana*, 1947, p. 510).

A inicios de los años cuarenta, Cuba contaba con 357 salas y constituía el tercer mercado hispanohablante en Latinoamérica, después de Argentina,

que tenía 1 021, y México, con 823. Podemos inferir sus altos índices de asistencia si comparamos su infraestructura con la de países de mayor dimensión como Colombia, que tenía 280, o Chile, que albergaba 254 salas (*Segundo anuario cinematográfico cubano 1941-1942*, en Oroz, 1995, pp. 124 y 125). En ese periodo, cerca de una centena de sus salas sobrepasaba los mil asientos y el número de espectadores crecía de manera acelerada, en una época en la que aún no había televisión e ir al cine constituía el gran divertimento audiovisual (Castro y McKee, 2011, pp. 123-124). Hacia 1947, la isla contaba con 434 salas para 4.8 millones de habitantes (*Cinematográfica Interamericana*, 1947, p. 510), ubicadas en 400 ciudades y pueblos (*Anuario cinematográfico hispanoamericano 1950*) y la infraestructura continuó creciendo velozmente para llegar a 521 en 1949, con una capacidad de 316 573 butacas, y a 600 en 1951, con 360 000 butacas (Portas y Rangel, 1955, pp. 904-906).

Las guerras mundiales del siglo XX fueron determinantes en los movimientos del tablero cinematográfico. Al inicio de la centuria era el cine europeo el que gozaba de la preferencia del público (Rodríguez, R. *El cine silente en Cuba*, en Hernández, 2007, p. 17). Una encuesta realizada por la revista *Azul* en 1915 evidenció la enorme ventaja que éste tenía sobre el estadounidense, pues aún se preferían las películas europeas, en especial las italianas. Las restricciones que trajo la primera Guerra Mundial a la producción de Europa fueron aprovechadas por los norteamericanos para penetrar “de forma feroz, no sólo en el gusto del espectador, sino en todo el engranaje de distribución y exhibición”. A la compañía estadounidense *Caribbean Film Company*, que se encargaba de distribuir las películas de la Paramount desde 1916, le siguieron grandes empresas productoras, como la Universal, que no sólo distribuyeron, sino que lograron el control de cines importantes, como el *Fausto* (Paramount) y el *Campoamor* (Universal), con lo que abatieron a diversas firmas cubanas que previamente se dedicaban a la distribución. Estados Unidos consolidó su dominio de las pantallas cubanas “con un cine especialmente dirigido a una juventud [...] acostumbrada a la presencia norteamericana en casi todas las esferas de la vida” (Hernández, 2007, pp. 18-20, 29 y 30).

La oportunidad de darle batalla a los estadounidenses la trajo el cine sonoro, cuya irrupción les “significaba un problema serio: el lenguaje visual convertido en audiovisual perdía de repente toda su universalidad por una cuestión de lengua”. Los breves intertítulos del cine silencioso podían fácilmente

traducirse a distintos idiomas, no así los diálogos en inglés. Surgieron como alternativas los subtítulos y el doblaje, pero ambos encontraron resistencia. Los primeros fueron rechazados por los públicos latinoamericanos que no podían leerlos. Con respecto al doblaje, se optó por pedir a los actores que hacían la versión en inglés que la repitieran en otros idiomas o por sustituir a los actores originales por otros que hablaran la lengua en cuestión; el resultado no fue satisfactorio por el marcado acento o por el hecho de que al buscar hacerlas lingüísticamente universales recurrían a una pronunciación neutra, sin color local. En España se impuso el doblaje, pero en América Latina no fue aceptado (Pérez, 1990, pp. 67 y 68 y Hernández, 2007, pp. 29-32).

Argentina y México tomaron la delantera y se lanzaron a la conquista del mercado iberoamericano. En Cuba, muchos locales conformaron su programación exclusivamente con películas de habla hispana (Vega *et al.*, 2007, p. 29). El público de la isla, que tenía “uno de los más altos índices de asistencia a los cines de toda América” (Hernández, 2007, p. 33) se cautivó inicialmente con las películas rancheras, pero terminó por “expresar su preferencia por el material argentino, más que otros espectadores latinoamericanos como los colombianos o los peruanos”. La segunda Guerra Mundial acabó de sentar condiciones favorables para los filmes mexicanos, al mermarse la producción estadounidense y debilitarse la industria cinematográfica argentina por las intervenciones del propio Estados Unidos contra ella en el mercado. La diversificación genérica de la producción mexicana, la conformación de un exitoso sistema de estrellas y el impulso a creaciones de calidad artística y de valor social, apuntalaron al cine hecho en México para reasumir su posición dominante entre los productores en español para el mercado cubano (Castro y McKee, 2011, p. 124).

Así, las películas mexicanas se expandieron por las pantallas cubanas. En noviembre de 1942 se exhibieron simultáneamente con éxito en 16 salas de la capital y 30 del interior. Hubo cines que cambiaron su nombre para montarse en el éxito mexicano, como en el caso del Buenos Aires, que se transformó en cine México (Vega *et al.*, 2007, p. 34). Un importante exhibidor, Celestino Díaz González, aseguraba que

ya en las décadas de los años 40 y 50 del siglo pasado, se da cuenta que al año llegan a Cuba un promedio de 60 películas hechas en México y se encarga de

buscar lugares para exhibir el material procedente de aquel país. Así, forma o adquiere los cines Fausto (ubicado en Prado y Colón, construido en 1938 en art déco, con 1 669 asientos); Reina (en la calle del mismo nombre, número 112, con 1 570 butacas); Cuatro Caminos (situado en Belascoaín, con 1 077 asientos); Florencia (San Lázaro 1064, con capacidad de 1 163 asientos); Olímpic (Línea 609, en la zona del Vedado con 740 butacas); Santos Suárez (en la calle del mismo nombre, número 150, con 850 lugares) [*Anuario cinematográfico y radial cubano 1959* y Entrevista Díaz, en Vidal, 2016].

No obstante, los norteamericanos continuaron exportando sus películas en inglés con subtítulos, y si bien algunos filmes mexicanos llegaron a conseguir mayores rendimientos que los de Estados Unidos¹, “la mayoría de los países de América Latina encabezaron sus listas de estrenos con el producto norteamericano, mientras que las producciones de México y de las cinematografías europeas estaban en un segundo y un tercer lugar, respectivamente” (Oroz, 1995, p. 160). Pero, mientras en 1945-1946 se exhibieron en Cuba más de cuatro películas hollywoodenses por cada mexicana, en 1950 la proporción bajó en favor de los mexicanos (menos de tres películas estadounidenses por cada mexicana), lo que no significó en modo alguno la sustitución del coloso del norte (*Cinematográfica Interamericana*, 1947, pp. 556 y 557; Oroz, 1995, p. 141, y Castro y McKee, 2011, pp. 123 y 124). Tampoco implicó la desaparición de los filmes argentinos, cuya proyección fue disminuyendo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, pero continuaba despertando gran interés, como el que se suscitaba en el aniversario de la muerte de Carlos Gardel, cada 24 de junio, cuando “una copia se metía hasta en cuatro cines, se hacían los cambios, como se decía, es decir, los traslados en motocicletas, una llevaba el rollo uno, otra el dos, y así sucesivamente, ya que los cubanos eran muy ‘gardelianos’; de esta forma se podía meter por ejemplo *Cuesta abajo* (Louis J. Gasnier, 1934), *El tango en Broadway* (Louis J. Gasnier, 1934), *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935) y otras” (Entrevista a Díaz, en Vidal, 2016). Una publicación de la época aseguraba que las películas mexicanas continuaban gustando a los públicos, que la producción argentina era su más seria competidora, aunque también la española estaba logrando abrirse un espacio (*Cinematográfica Interamericana*, 1947, pp. 556 y 557).

1 Fue el caso de *El supersabio*, de Cantinflas, que alcanzó el primer lugar en rendimientos económicos durante la semana del 23 al 29 de diciembre (9 640 dólares contra 6 375 dólares de *Los tres novios de mamá*, de la Universal, que ocupó el segundo sitio), si bien en la siguiente semana quedó en segundo lugar, con 11 510 dólares, frente a *Arco de Triunfo*, de la MGM que obtuvo 19 086 dólares (Comisión Nacional de Cinematografía, 1949).

¿Los públicos atraídos por las películas mexicanas fueron exclusivamente los populares? La información disponible no nos permite profundizar en la diversidad de espectadores, pero a partir de ciertos indicios se han formulado algunas respuestas tentativas. Determinados cines como *La Rampa y Arenal*, “considerados los mejores de La Habana, no exhibían películas habladas en español”, lo que le permite al crítico cubano José Manuel Valdés Rodríguez argumentar que el público del cine de habla hispana abarcó “principalmente las clases bajas y la pequeña burguesía, nunca la refinada burguesía y la intelectualidad, volcada principalmente hacia el gusto por lo ‘europeo’” (citado en Oroz, 1995, p. 114). Otras fuentes discrepan: si al principio la burguesía habanera, en detrimento del cine mexicano, prefirió los filmes estadounidenses, llegó un momento en que fue atraída por la exhibición de aquél en los cines de sus barrios.

Es sobradamente sabido que en la aristocrática barriada del Vedado, las películas habladas en nuestro idioma, por muy buenas que fueran, nunca respondían en taquilla, pero en estos últimos tiempos y debido a la serie de magníficas joyas llegadas al mercado tanto mexicanas como argentinas, han despertado mayor interés en el público, a tal extremo que las empresas cinematográficas del Vedado en la actualidad exhiben ese producto [*Exhibidor*, 6 febrero de 1943. En Vega *et al.*, 2007, pp. 33 y 34].

Lo cierto es que los propios exhibidores combinaban en sus programas los filmes de diversos orígenes. Ya entrada la década de los cuarenta,

en el cine Cuatro Caminos, que se encontraba a dos cuadras del gran mercado de abastos [de La Habana], las funciones comenzaban a las 3 de la tarde con programación sobre todo mexicana, para continuar a las 5, 8 y 10 de la noche, pero de pronto a las 11 de la noche se volvía a limpiar el cine y se metían dos películas de acción², de las 12 de la noche a las 3 de la madrugada [...] cintas de [reestreno] de gánsteres como *Cara Cortada* (*Scareface*, de Howard Hawks, 1932), *El pequeño César* (*Little Caesar*, de Mervyn LeRoy, 1931), *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), etcétera, también se exhibían muchos *westerns* clásicos.

2 Una muestra del interés de ciertos públicos cubanos por el cine de acción es el contraste entre las ganancias durante los estrenos de septiembre de 1948 de la película mexicana *El reino de los gánsters* (Juan Orol) que obtuvo 7 578 dólares, muy por encima de *La mujer del otro* de Miguel Morayta (1 586 dólares), *La novia del mar* de Gilberto Martínez Solares (2 586), *Los tres huastecos* de Ismael Rodríguez (2 544) y *¡Esquina, bajan!* de Alejandro Galindo (2 933). Véase Comisión Nacional de Cinematografía, 1948.

Y en otro ejemplo: “El cine Florencia, era el más ‘fino’ de todos; se encontraba a una cuadra de la Universidad, por lo que su programación fue un poco diferente: a las 3 y 6 de la tarde se exhibían películas mexicanas y después se programaba, por ejemplo a las 8 de la noche, cintas italianas” (Entrevista a Díaz, en Vidal, 2016).

CLAVES CULTURALES DEL ÉXITO

En diversos momentos de los años treinta a los cincuenta del siglo XX, las películas mexicanas, y en menor medida las argentinas y las españolas, lograron que las salas iberoamericanas se llenaran de espectadores “que iban a ver ‘sus’ películas, o también a ver a los actores preferidos, o escuchar algunas músicas”. Algunas cintas eran mejores que otras, pero es evidente “que nuestra cinematografía latinoamericana de las décadas del desarrollo industrial, fue intensamente amada por su público”, se trataba de “un cine que a la gente le gustaba mucho”, tenía “su propia corriente de público” (Oroz, 1990, pp. 11, 12 y 113).

Son múltiples y específicas las razones de este encuentro afortunado entre filmes y espectadores. Es posible indagar en diversas claves culturales que permitieron el reconocimiento, la identificación y la apropiación de las propuestas filmicas mexicanas en momentos distintos por parte de diversas audiencias cubanas. Como ha señalado María Fernanda Arias, debemos ir más allá del argumento de no saber leer:

En numerosos estudios se ha asumido que el analfabetismo fue la causa de la inclinación por las películas habladas en español. Sin embargo [...] aunque dicho argumento puede ayudar a explicar la predilección por las películas mexicanas en este periodo, es insuficiente para dar cuenta de las experiencias y las expectativas de las clases populares en relación con el cine, que no deben reducirse a un asunto de “carencia” [Arias, 2015, p. 128].

En el caso cubano, el gusto por las películas mexicanas de este periodo fue una muestra más del intenso nexo cultural y afectivo entre los dos países.

Desde el siglo XVIII, la música fue un elemento de comunicación muy importante entre ambas culturas; los puertos de La Habana y Veracruz desarrollaron un estrecho intercambio: llegó a México el danzón y, posteriormente, en el siglo XIX, el bolero. A finales de la década de 1940, Dámaso Pérez Prado llevó el mambo, que combinó el jazz con ritmos tradicionales cubanos con tal éxito que en 1951 el director mexicano Chano Urueta filmó en Cuba y en México *Al son del mambo* (Martínez Assad, 2006, p. 59).

La extendida difusión de sus películas convirtió a México en un centro aspiracional para actores culturales diversos. “Dentro del ámbito cinematográfico, esto se manifestó en el arribo de intérpretes, directores, guionistas y técnicos de otros lares, cuyo anhelo era insertarse en este próspero campo laboral” (Castro y Mckee, 2011, p. 1). Los cineastas comprendieron la relevancia de la música y los intérpretes cubanos para suscitar el interés de las audiencias cinematográficas de toda la región. La consolidación de la industria radiofónica en ambos países y sus vínculos estrechos sentaron las bases de la colaboración desde el inicio de la época sonora: la cantante cubana Rita Montaner debutó en *La noche del pecado* (Miguel Contreras Torres, 1933) y el pianista, cantante y compositor Bola de Nieve participó en *Madre querida* (Juan Orol, 1935). El cubano Ramón Peón fue uno de los primeros directores del cine sonoro mexicano. Sus películas *La llorona* (1933) y *Sagrario* (1933) rompieron récord de taquilla en Cuba (Castro y Mckee, 2011, p. 23).

Maricruz Castro y Robert McKee (2011) han identificado el relevante papel de la cinematografía mexicana en las imágenes, música y bailes cubanos presentes en Iberoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Aunque fue uno de los ejemplos más destacados, no se restringió a la relación entre México y la nación caribeña. Lejos de encarnar sólo una perspectiva nacional, el cine mexicano “representó a la cultura latinoamericana” a través de diversas estrategias: incorporando actores, músicos y directores de otros países, rodando adaptaciones cinematográficas de grandes obras literarias latinoamericanas e impulsando las coproducciones, para contribuir “a forjar la ilusión de contar con una identidad latinoamericana” proyectada a través de sus películas (pp. 115-116, 250 y 279).

El éxito del cine mexicano en Iberoamérica puede atribuirse también a su transmedialidad, pues había una retroalimentación constante entre el

medio cinematográfico, la radio, la industria discográfica, la del espectáculo, la editorial³ y la periodística de los diversos países. “La inexistencia de una industria en Cuba y la insuficiente producción convirtieron a la isla en un excelente mercado para el cine azteca. Sus estrellas hacían viajes de promoción y alternaban en teatro, cabaret y radio, donde además de presentaciones en vivo, las cadenas más importantes transmitían en sus horarios estelares la música de los filmes” (Vega *et al.*, 2007, p. 29).

Los discos de los músicos cubanos que emigraron a Estados Unidos y México se escuchaban en la radio, autores e intérpretes hacían giras por todo el continente y su inserción en los filmes de la época, sobre todo mexicanos, los potenciaba internacionalmente.

Desde los inicios de la década del 30 se pusieron de moda en Cuba los boleros de Agustín Lara. La fundación de la potente emisora mexicana XEW, cuyo alcance hizo posible que esta música llegara a la isla, logró índices superiores de radioaudiencia y condicionó que primaran en el gusto del público el bolero mexicano y sus intérpretes sobre el bolero cubano. El momento climático se alcanzó sobre todo en el periodo de la guerra cuando México pasó a dominar el mercado discográfico en América Latina [Vega *et al.*, 2007, pp. 30 y 31].

El triunfo de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) impulsó la aceptación de la música ranchera por parte de los cubanos, a tal punto que aparecieron cantantes isleños que se especializaron en ella y surgieron programas radiales dedicados a este género que dieron una gran popularidad a intérpretes como Jorge Negrete, Pedro Infante y Lucha Reyes. En 1941, la visita de Tito Guízar, protagonista de la película de Fernando de Fuentes, y la de Jorge Negrete en 1945 provocaron tumultos.

La música no fue un elemento más en los filmes. Al ser interpretada por cantantes que devinieron estrellas cinematográficas, o viceversa, y difundida en otros medios, estableció un mecanismo de retroalimentación con el público, que disfrutó tanto de las emisiones radiales y presentaciones en vivo, como del espectáculo fílmico. Fue de vital importancia por el tiempo que se le destinó en pantalla [...] Las canciones servían de apoyo y demostración de lo ocurrido, insistían y abundaban y, muchas veces, servían de base para la creación de argumentos [Vega *et al.*, 2007, pp. 31 y 34].

3 “En toda América Latina había un gran movimiento en torno al negocio del cine y comenzaron a editarse publicaciones que cubrían los intereses de la producción, distribución y exhibición” que daban una atención especial al cine de habla hispana (Oroz, 1995, p. 113).

Asimismo, enriquecido por el éxodo de técnicos, artistas y músicos cubanos, el cine mexicano convirtió al cabaret en un escenario principal, clave para el surgimiento del género de rumberas.

El público gozó con aquellos filmes tanto por su carácter melodramático como por el atractivo de ver bailar la rumba o el mambo⁴ y disfrutar con un cine que había ganado muchos adeptos, de la música cubana [...] A diferencia de los mexicanos que en el cine de rumberas encontraron fuertes imágenes del exotismo en el baile, del cuerpo femenino, del movimiento y la sensualidad a extremos que rozaban la lujuria, los cubanos vieron exponentes de sus habituales referencias (muchas de ellas vividas en solares, salones de bailes populares y cabarets) [Vega *et al.*, 2007, p. 41].

Los públicos latinoamericanos encontraron en las películas de rumberas y en las de *Cantinflas* y *Tin Tan*, entre otros, una diversidad de bailes que les permitieron disfrutar de otros modos del espectáculo cinematográfico y, a su vez, de la ciudad: “Ver películas, escuchar música, bailar y apropiarse de diversos espacios urbanos privados y públicos eran actividades que se relacionaban de múltiples maneras. Los espacios para bailar y ver películas se ubicaban en los mismos lugares o muy cerca unos de otros” (Arias, 2015, p. 133).

El cine mexicano abrevó de la radio cubana no sólo en términos musicales. En la isla, pionera en este ámbito en América Latina desde 1922, se habían asimilado las dramatizaciones seriadas estadounidenses que, de la mano de Félix B. Cagnet y Caridad Bravo Adams, entre otros, derivaron en un tipo de novela radial que tuvo una relevancia inusitada desde la década de 1930. Esto se debía, en parte, a la escasa producción fílmica nacional, pero también a que el público había sido

previamente condicionado por las novelas por entrega, el folletín del siglo XIX, trasladadas primero al teatro y luego a melodramas cinematográficos, fundamentalmente italianos y escandinavos [...] Los horarios de difusión de las radionovelas se convirtieron en espacios sagrados. Se paralizaban todas las actividades sociales e incluso se retrasaban las funciones de cine para transmitir, en la misma sala, el capítulo que salía al aire [Vega *et al.*, 2007, pp. 19 y 20. Véase también Hernández, 2007, p. 51].

4 Según ilustraba una publicación de la época: “Al terminar de exhibirse ‘Noches de Ronda’, María Antonieta Pons, reina de una rumba empírica y caprichosa quedó plantada en el estrellato, gracias a su hermosura y a su habilidad de bailarina sensual. El motor Diesel que tiene en la cadera hizo que el público la pidiera. Y se le ha dado” (*Cinematográfica Interamericana*, 1977, p. 741).

Como parte de las coproducciones mexicano-cubanas se adaptaron novelas radiofónicas al cine, como *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951), de Félix B. Caignet, que rompió recaudaciones de taquilla en Cuba, España, Canadá y Estados Unidos (Vega *et al.*, 2007, p. 43).

La radionovela había venido enseñando a los radioescuchas las claves, cánones y placeres del melodrama, el cual generaba “un fuerte vínculo de comunicación” (Vega *et al.*, 2007, p. 9), un “universo simbólico” compartido por directores y espectadores (Oroz, 1995, p. 115) que consiguió “que buena parte de nuestro continente (incluidas las minorías “hispanas” de los Estados Unidos) se sienta unida por un lazo cultural común” (Pérez, 1990, p. 75). Estos saberes y valores compartidos forjaban, en los públicos, familiaridad y conocimiento de las reglas del melodrama. Se producían “verdaderos festines dentro de una sala de exhibición”, como el narrado a Silvia Oroz por un espectador: durante la proyección en un cine de La Habana, en abril de 1990, de *La cumparsita* —melodrama argentino dirigido por Antonio Momplet en 1947—, el público se adelantaba a los acontecimientos que se desencadenarían en la pantalla. En el momento culminante de la película, antes de que el protagonista gritara el nombre de su amada, el público lo exclamó y cuando llegó el momento de que el actor lo dijera “nadie escuchó, pues como ya se sabía de la recuperación del héroe, conocida para el público a través de la familiaridad con el género, todo el mundo aplaudía alborozado” (Oroz, 1995, p. 41).

El humor también se convirtió en un fenómeno transmedial. Desde los inicios de la radio cubana gozaron de gran fama los programas humorísticos —al estilo de la pareja Pototo y Filomeno, Chicharito y Sopeira, Nananino, Tres Patines—, algunos de los personajes se incorporaron después como atractivo de los noticieros nacionales y otros llegaron al cine. Es por esto que la aparición de Cantinflas, Tin Tan y, en menor medida, Resortes en las pantallas cubanas alcanzó tanta popularidad. Venía de lejos su afinidad “con el público latino, expresiones de la más pura tradición hispana de los siglos XVI y XVII, y muestra de la irreverencia de pícaros respondones, ‘catrines’ y, en definitiva, de la marginalidad que encontró así la forma de oponerse a las estructuras rígidas del poder social y familiar”. En el caso de Cantinflas llegó a aplicarse el término *cantinflismo* a situaciones locales, por ejemplo, para referirse a la persona del presidente Ramón Grau San Martín (1944-1948) y a sus discursos “caracterizados por promesas y una oratoria vacua y demagógica” (Vega *et al.*, 2007, p. 33).

Otra exitosa estrategia para atraer a las audiencias cubanas fue la de las coproducciones. En 1954, año del estreno de *La rosa blanca* (Emilio Fernández), sobre la vida de José Martí, el periódico *Excelsior* aseguró que “Cuba es uno de los países donde más aceptación tienen las películas mexicanas” (Castro y McKee, 2011, p. 250). La llegada del cine sonoro había complejizado y encarecido la producción cinematográfica, lo cual “hizo imposible la continuidad productiva, que aunque rala se había mantenido durante la época silente en Cuba”, de tal forma que no se filmó casi nada durante la primera mitad de la década de 1930 y parte de la segunda (Hernández, 2007, pp. 33, 34 y 50). En 1938 se fundó Películas Cubanas, S. A., gracias al esfuerzo de Ramón Peón, quien ya había dirigido en México y contrató técnicos mexicanos para formar algunos profesionales cubanos (Oroz, 1995, p. 112). En 1947 se filmó *Embrujo antillano*, primera coproducción cubano-mexicana, la cual estuvo codirigida por el director español Juan Orol y por Geza Polati. A partir de esta experiencia inicial, las coproducciones —con México, fundamentalmente— serán la línea que marque el grueso de la producción de la segunda mitad de esta década y toda la próxima (Hernández, 2007, p. 38).

Las coproducciones cubano-mexicanas tuvieron impactos diversos en ambos países. *La rosa blanca* (Emilio Fernández 1954), ya mencionada, se estrenó en La Habana “de manera simultánea en varias salas, indicador de la relevancia concebida a la película: en Radiocentro, Alameda, Alkazar y City Hall. En la capital mexicana, en cambio, sólo se exhibió en el céntrico cine El Palacio Chino, sin demasiada promoción. Al existir poco interés se pospuso a abril de 1955. Es decir, un año después que en Cuba y sólo se mantuvo una semana antes de pasar a circuitos de segunda” (Castro y McKee, 2011, p. 258). No obstante, la admiración por las actrices cubanas y por su música era extendida en México. Para el grueso de los mexicanos Cuba era “un país productor de las bellezas que se veían en el cine, en particular el de las rumberas, y allí estaban como reinas Ninón Sevilla y también Rosa Carmina, Amalia Aguilar, María Antonieta Pons. Las películas eran filmadas completamente en México aunque incluían vistas de La Habana y el gallego-cubano Juan Orol contribuyó enormemente a la creación de ese arquetipo”. Era tan fuerte el reconocimiento, que Rosita Fornés fue invitada a participar en la primera transmisión televisada en México el 31 de agosto de 1950 (Martínez Assad, 2006, p. 58).

La colaboración entre México y Cuba produjo “alrededor de 30 filmes y serían más si se tomaran en cuenta aquellos que por diferentes motivos no declaraban si la inversión era compartida. El intercambio de saberes tanto técnicos como culturales era forzoso. Los viajes de ida y vuelta entre los imaginarios construidos en ambos lados del Caribe” eran mucho más diversos que los realizados con Argentina o España (Castro y McKee, 2011, p. 249). Pero las críticas a las coproducciones arreciaron, sobre todo al triunfo de la Revolución: “se reclamaba que la isla sólo era vista utilitariamente. La ausencia de verdaderas coproducciones, el éxodo de los intérpretes antillanos a la capital mexicana, la contratación de técnicos con salarios más bajos que los pagados en suelo azteca se unía al reclamo por el ‘falseamiento’ de la identidad de sus habitantes” (p. 249). A pesar de la diversidad de argumentos de las coproducciones, hubo una tendencia a que México se mostrara “como lo opuesto a lo cubano: moderno y no primitivo; la lógica se impone a la sensualidad; y lo blanco frente a la mulatez” (p. 127).

CLAVES CULTURALES DEL ÉXITO

Un año antes del triunfo de la Revolución, en Cuba se exhibía una destacada proporción de películas norteamericanas (60 %) y mexicanas (15 %), y una tercera parte proveniente de diversos países. La nacionalización de la industria del cine en general y de las salas de exhibición en particular, decretada en agosto de 1960, aunada a las nuevas políticas de programación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), cambiaron por completo el panorama fílmico, como se puede apreciar en la siguiente tabla.

Exhibición de películas en Cuba por origen

	1953	1960	1965	1970	1980
Cuba	-	2	4	1	2
EU	256	210	0	1	12

	1953	1960	1965	1970	1980
México	67	53	0	1	2
Países socialistas	1	33	84	49	55
Otros	143	80	29	40	53

Fuente: Vega et al., 2007, p. 56.

El bloqueo de Estados Unidos a Cuba impidió toda transacción comercial, incluyendo la exportación de películas producidas en ese país, y limitó el normal desarrollo de su comercio con el resto de las naciones, a excepción de las socialistas. Hubo en la exhibición poco espacio para el cine realizado en América Latina, salvo la obra de Glauber Rocha y otros cineastas brasileños, gracias a sus vínculos con el ICAIC. “El público encontraba el cine de la Época de Oro sólo en un circuito comercial especialmente dedicado a esta programación y en la Cinemateca de Cuba que desde su fundación mantuvo ciclos dedicados a figuras y filmes relevantes de esa etapa. En tales ocasiones la taquilla se elevaba considerablemente” (Vega et al., 2007, p. 56).

En las décadas siguientes se dio una prevalencia de las películas soviéticas y de Europa socialista en la programación de las instituciones cinematográficas y éstas eventualmente dominarían las pantallas cubanas: entre los años sesenta y ochenta se exhibieron cerca de 800 filmes soviéticos en los cines comerciales y la Cinemateca dedicó más de 1 500 sesiones diferentes al cine de la URSS (Carlos Muguero Altuna. *Kinofikatsia cubana y sus fantasmas: Inventario de la presencia (y de la ausencia) del cine soviético en las pantallas de Cuba (1961-1991)*, p. 264, citado en Salazkina, 2021).

El ICAIC se fundó en marzo de 1959, producto de la primera ley cultural dictada por la Revolución, a sólo tres meses de su triunfo. Al año siguiente se creó la Cinemateca y su director, Héctor García Mesa, se dio a la tarea de buscar materiales y diseñar una nueva programación acorde con la orientación del ICAIC destinada a regir la producción y exhibición fílmica de la isla. Se impulsó un programa de “descolonización del gusto”, que pretendió acercar al público a un tipo de cine más político y de conciencia, alejándolo del cine popular de Hollywood, México y Argentina (Salazkina, 2021). El primer programa de la Cinemateca consistió en dos ciclos: *Tres*

décadas de cine soviético y Cine social latinoamericano (María Eulalia Douglas, entrevistada por Dimitriu, 2010, p. 54).

Por su parte, la Cinemateca se convirtió en punto de cita de una juventud cada vez más interesada en una programación que buscaba “convertir el cine en lo que era: un arte, porque hasta entonces el cine se veía como un entretenimiento [...] se quiso borrar ese concepto, para que el cine fuera un instrumento de cultura, de arte, de ideología, incluso de sociología”. Durante las décadas de 1960 y 1970, “alternaba la historia con lo contemporáneo, las silentes con las sonoras, los clásicos con los menos clásicos pero películas valiosas, los diversos países, los distintos estilos y lenguajes, las nuevas corrientes, siempre con el propósito de atraer, de interesar, de formar un espectador culto, conocedor”. Ayudaba mucho el intercambio con las otras cinematecas del mundo para mostrar, tanto en la Cinemateca como en los cines comerciales, “a Fellini, Godard, Kurosawa, Antonioni, Richardson, Reed, Glauber Rocha, Truffaut, Szabó, Tarkovsky, Costa Gavras, Resnais, Buñuel, Torre Nilsson, Satyajit Ray, Jancsó, Visconti... todo, todo” (María Eulalia Douglas, entrevistada por Dimitriu, 2010, pp. 54 y 68). La creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano trajo nuevas posibilidades de surtir a las salas a partir de las donaciones de diversos países.

La exhibición de la Cinemateca se expandió de La Habana hacia capitales de provincia en las Casas de Cultura locales, mientras que las Unidades de Cine Móvil del ICAIC buscaron llevar el cine a los rincones más remotos. Se inició por los barrios obreros y escuelas de La Habana, pero fue creciendo y pasó a un departamento que se creó especialmente para ese fin: empezó con uno y en 1990 había 600 camiones y botes para llevarlo a los pescadores en los cayos, a las montañas lo subían en arrias de mulas. En la década de los noventa, como consecuencia del llamado periodo especial, durante el cual la economía del país se derrumbó, se suspendió la programación en provincias y se fue reabriendo paulatinamente gracias a la proliferación del VHS y el DVD (María Eulalia Douglas, entrevistada por Dimitriu, 2010, pp. 59 y 68).

En tiempos recientes, los cines han venido cerrando y los sobrevivientes enfrentan un severo deterioro de sus instalaciones. Al triunfo de la Revolución, La Habana albergaba 185 salas para una población de alrededor de 1 210 920 habitantes (*Anuario cinematográfico y radial cubano* 1959, citado en Vidal, 2016). A inicios del siglo XX habían disminuido a 62 con más de 2 millones de habitantes en una ciudad “donde el clásico amor

de los cubanos por el séptimo arte se resiste a morir” (*El Heraldo de México*, 1999, p. 1). Al igual que en el resto del mundo, ha disminuido la frecuentación anual de las salas: de 12.5 % en 1970 a 1.8 % veinte años después y la agudización de la crisis a partir de los años noventa acentúa la tendencia (María Eulalia Douglas, entrevistada por Dimitriu, 2010, p. 69).

EPÍLOGO

Tras el embargo estadounidense a Cuba, las películas de Hollywood sólo estuvieron disponibles en Cubavisión, la emisora oficial, “pirateadas” por sus técnicos de los canales por satélite norteamericanos, o en video legal e ilegal (*El Heraldo de México*, 1999, p. 1). En los años setenta, “al incrementarse el bloqueo y disminuir la oferta”, la televisión cubana recurrió al cine mexicano, argentino y español de los años cuarenta y cincuenta, y al de los países socialistas, como opción para llenar espacios. El programa Cine del Ayer —posteriormente cambió su nombre a Cine del Recuerdo— retomó el cine de rancheras y los melodramas “ya olvidados”. “Durante una larga temporada, la Empresa Eléctrica de Cuba reportó un inexplicable alto consumo en las horas del mediodía [...] En el mismo periodo, en las escuelas de Enseñanza Media se presentó un abrumador índice de impuntualidad de los estudiantes en el horario de la tarde” a causa precisamente de este programa, que atrajo a las amas de casa, mujeres y hombres de la tercera edad, y a los jóvenes estudiantes. Se evidenciaba “la permanencia del gusto por este cine en buena parte del público medio cubano, sobre todo en personas que no lo conocieron en su esplendor y que, supuestamente, no respondían a sus cánones” (Vega *et al.*, 2007, pp. 7 y 57).

BIBLIOGRAFÍA

Arias, M. F. (2015). Cine e identidades populares urbanas (Cali, Colombia, décadas de 1940 y 1950). En *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 23, pp. 126-140.

Castro, M. y Mckee, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Dimitriu, C. (2010). Memoria de la Cinemateca de Cuba (Entrevista con María Eulalia Douglas, investigadora). En *Journal of Film Preservation*, 83, pp. 52-73). Bélgica: International Federation of Film Archives.

Douglas, M. E. (2017). *El nacimiento de una pasión. El cine en Cuba 1897-2014*. México: Editorial Oriente, Colección Dialogo.

Fornet, A. (1990). Conclusiones. En *Memoria XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Cine Latinoamericano Años 30-40-50*, pp. 191-197. México: UNAM, Colección Cuadernos de Cine.

Hernández, S. (2007). *Cine cubano. El camino de las coproducciones* [Tesis doctoral en Historia del Arte]. Universidad de Santiago de Compostela.

Loureda, Z. et al. (2014). Los primeros cines de la Habana. En *Arquitectura y Urbanismo* 2, 35, pp. 36-48. La Habana.

Martínez Assad, C. (2016). México-Cuba: exiliados. En *Revista de la Universidad de México*. México.

Oroz, S. (1990). Presentación. En *Memoria XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Cine Latinoamericano Años 30 -40 -50*, pp. 11-12. México: UNAM, Colección Cuadernos de Cine.

Oroz, S. (1995). *Melodrama. Cine de lágrimas de América Latina*. México: Río Fondo Editora LTDA, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

Pérez, T. (1990). Cine mexicano, públicos y mercado extranjeros. En *Memoria XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Cine Latinoamericano Años 30-40-50*, pp. 67-75. México: UNAM, Colección Cuadernos de Cine.

Portas, R. y Rangel, R. (eds.) (1955). *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas.

Vega, S. et al. (2007). *Historia de un gran amor. Relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005*. México: Universidad de Guadalajara, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

Vidal, R. (2016). Los vínculos cinematográficos entre Cuba y México a través de un estudio de caso: El empresario Celestino Díaz González (1904-1987). En *Historia y espacio*, 46, 12, pp. 15-34. Colombia.

OTRAS FUENTES

Anuario español de cinematografía 1955-1962. (1962). España: Sindicato Nacional del Espectáculo.

Cinematográfica Interamericana. (1947). Cuba cinematográfica. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico*, pp. 556 y 557. México.

Cinematográfica Interamericana. (1947). Los antillanos en el cine mexicano. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico*, pp. 741 y 742. México.

Comisión Nacional de Cinematografía. (1949). El cine mexicano en el extranjero. En *Cine Voz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 1, 30.


Comisión Nacional de Cinematografía. (1948). El cine mexicano en el extranjero. En *Cine Voz. Boletín de la Comisión Nacional de Cinematografía*, 1, 1.

El *Heraldo de México* (1999, 14 de abril). El cine en Cuba se niega a morir. Lamentables condiciones de exhibición, p. 1.

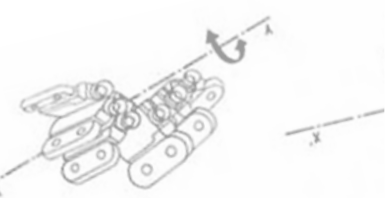
Número y capacidad de los cinematógrafos en el mundo (1955). En Portas, R. y Rangel, R. (eds.). *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*, pp. 904-906. México: Publicaciones Cinematográficas.

Salazkina, M. (2021). El acorazado Potemkin y la recepción del cine soviético en América Latina, 1961. En Kelly, A. y Poppe, N. (coords.) (En prensa). *En la cartelera. Cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2018*. México.

COLOMBIA



Colombia llegó a ser el segundo mercado más importante para las películas mexicanas durante la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX. La amplia aceptación que tuvieron, con ciertas reservas de las clases altas, fue perdurable en los sectores populares.



COLOMBIA

Ana Rosas Mantecón

IR AL CINE EN COLOMBIA

El cine llegó a finales del siglo XIX y en las principales ciudades se hicieron teatros o se adaptaron plazas de toros para las proyecciones: el *Olympia* y el *Faenza* en Bogotá o el *Circo España* en Medellín. Las exhibiciones eran acompañadas con músicos o narradores y a veces, para que los analfabetos siguieran los textos, con lectores que cobraban por su servicio (Melo, 2017, p. 307). Como puede apreciarse en la siguiente tabla, el cine tardó en arraigarse. Para 1936 Colombia representaba el quinto lugar en el mercado latinoamericano, pero el cuarto, el de Cuba, era mucho mayor, con 350 salas, a pesar de que la población de Colombia era casi el doble (McKee, 2012, pp. 26-27).

El cine llegó a finales del siglo XIX y en las principales ciudades se hicieron teatros o se adaptaron plazas de toros para las proyecciones: el *Olympia* y el *Faenza* en Bogotá o el *Circo España* en Medellín. Las exhibiciones eran acompañadas con músicos o narradores y a veces, para que los analfabetos siguieran los textos, con lectores que cobraban por su servicio (Melo, 2017, p. 307). Como puede apreciarse en la siguiente tabla, el cine tardó en arraigarse. Para 1936 Colombia representaba el quinto lugar en el mercado

latinoamericano, pero el cuarto, el de Cuba, era mucho mayor, con 350 salas, a pesar de que la población de Colombia era casi el doble (McKee, 2012, pp. 26-27).

Evolución de las salas de cine en Colombia

Año	Nacional	Bogotá
1935 ¹	191	-
1936 ²	210	-
1941-1942 ³	276 (5°)	-
1945-46	299	22
1949 ⁴	445	48
1951	641	-
1956	749	-
1957	693	-
1958	691	-
1959	819	-
1963	737	-
1965	906	-
1978	715	-

1 Fuente años 1935, 1945-1946, 1956, 1957, 1958, 1959, 1963, 1965 y 1978: Sabogal, 1980, p. 8.

2 Fuente: McKee, 2012, p. 26-27.

3 Fuente: Segundo Anuario cinematográfico cubano (Oroz, 1995, pp. 124-125).

4 Fuente años 1949 y 1951: Publicaciones Cinematográficas S. de R.L., "Número y capacidad de los cinematógrafos en el mundo", en *Enciclopedia cinematográfica mexicana. 1897-1955*, México, pp. 904-906.

Para mediados de la década del cuarenta, el cine se había convertido en el espectáculo favorito de los bogotanos, según un estudio publicado en el *Anuario de Estadísticas de Bogotá*. En 1944 atraía a más de 3.1 millones de espectadores, en comparación con sólo 192 000 para el teatro y 45 000 para las corridas de toros durante los primeros seis meses del año, cifra considerable si atendemos al hecho de que la capital contaba con 360 000 habitantes (McKee, 2012, p. 30; Sabogal, 1980, p. 8). Un lustro después esta cifra se duplicaba (Gómez y Bello, 2016, p. 26). Por entonces Colombia era ya el cuarto mercado en cuanto al número de butacas en Latinoamérica, después de Argentina, Brasil y México (Cuevas, 1950). Datos generales sobre cine en Colombia. En *Anuario cinematográfico Hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana. Los aforos de las salas iban en aumento: el *Gran Teatro Colombia* tenía un cupo de dos mil asientos, el *Teatro Bogotá* dos mil cuatrocientas personas, el *Teatro Lux* dos mil ochocientos y un promedio de capacidad que fluctuaba entre mil y mil seiscientos personas en cada uno de los demás establecidos en la capital (*Cinematográfica Interamericana*, 1927, p. 551). Colombia Cinematográfica en *Anuario 1945-1946. El Cine Gráfico*, p. 551). Su creciente relevancia requirió la reglamentación de su categoría. Hacia 1948 la calificación de teatro de primera categoría o de estreno “se asignó de acuerdo con los servicios ofrecidos conforme a las instalaciones, la calidad de los proyectores, el sistema de sonido y la oferta de estrenos, todos ellos causales para el cobro de una boletería más costosa que en los teatros de segunda o tercera categoría” (Gómez y Bello, 2016, p. 25).

Hollywood predominó en la cartelera desde entonces, con porcentajes por encima del 60 % o 70 %. Lo que trajo el sonido fue la posibilidad de que otras cinematografías disputaran el segundo lugar en las preferencias de los espectadores. Argentina lo logró durante los años treinta y si bien disminuyó sus estrenos, sus películas siguieron proyectándose en diversas ciudades colombianas. Ricardo Chica Geliz ha explorado la cartelera de Cartagena de 1939 a 1945: EUA ocupó dos terceras partes, seguido por la cinematografía mexicana con un 19 % y por Argentina con el 11 %. Esto era así porque en el país “se proyectaban las películas en español que estuvieran disponibles, sin importar su antigüedad, de manera que eran frecuentes las repeticiones y reestrenos. Se puede decir que las películas argentinas siempre hicieron presencia con sus títulos y sus artistas más emblemáticos como Carlos Gardel, Nini Marshal y Libertad Lamarque, entre otros” (Chica, 2017, p. 90).

Con los años cuarenta vendría la oportunidad para México. En 1945-46 Estados Unidos había estrenado alrededor de 300 películas, pero el segundo lugar lo ocuparían cuarenta filmes mexicanos y 25 argentinos. España lograba un menor espacio con 10 (*Cinematográfica Interamericana*, 1947, p. 510). Entre las claves de la agresiva presencia de los norteamericanos estaba el acaparamiento de la distribución: de las 15 compañías distribuidoras de películas en 1950, 8 eran norteamericanas, cinco colombianas, una mexicana y una francesa (Cuevas, 1950).

México había entrado a dar la batalla en 1937 con el lanzamiento de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). En una época en que los estrenos rara vez se exhibían en más de una sala al mismo tiempo, la película se programó simultáneamente en cuatro cines de Bogotá y se mantuvo en las pantallas durante varios meses reestrenándose periódicamente durante varias décadas en toda Colombia (*El Tiempo* 3/7/41, p. 13; *Cinema Reporter* 10/1/53, p. 18; McKee, 2012, p. 27; Castro y McKee, 2011, p. 32). Le seguirían otros taquillazos: *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941) causó sensación al atraer diez mil espectadores en sólo cinco días. *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1942) rompería esa marca vendiendo 20 mil boletos; *Abajo el telón* (Miguel Delgado, 1955) se estrenó en 35 salones de cine a la vez en 1956 (Castro y McKee, 2011, pp. 43 y 49).

Dado el éxito de la cinematografía mexicana se construyeron el Teatro Azteca (1959) y el Teatro México (1959), especializados en su exhibición (Gómez y Bello, 2016, pp. 31-32) Dos factores le permitieron a México desbancar a los gauchos. La llegada de Películas Mexicanas S.A. (Pelmex) a Colombia hacia 1944, una distribuidora estatal que vuelve más regular y frecuente su exhibición por todo el país (Chica, 2017, p. 94). Por otra parte, los argentinos no pudieron mantener su nivel competitivo de producción tras la restricción de la importación de celuloide a Argentina realizada por los norteamericanos, en reprimenda por su política de neutralidad durante la segunda Guerra Mundial, en contraste con la mexicana de alianza formal con los aliados (McKee, 2012, p. 29).

Cantinflas se convirtió en una mega estrella: desde 1941 había arrollado en la taquilla con *Abí está el detalle* y en 1955, con *Abajo el telón*. Cuando

5 Datos generales sobre cine en Colombia. En *Anuario cinematográfico hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.

en 1960 visita Colombia, la prensa da cuenta de que sus numerosos seguidores agotaron las entradas a sus espectáculos para verlo “en carne y hueso” (<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-6734609>). Sus películas ganaron en Sudamérica, Centroamérica y Cuba más que las mayores producciones de Hollywood como *Rebecca* o *Gone with the Wind*, y tres veces lo que había obtenido *The Great Dictator* de Charlie Chaplin. Su popularidad no se limitó a un grupo social, pues de acuerdo con la revista colombiana *Cromos*: “Cantinflas no es meramente la encarnación del pueblo bajo de Latinoamérica. Lo es, igualmente, de todas sus clases sociales” (Castro y McKee, 2011, pp. 47-49).

Entre 1948 y 1951 las películas mexicanas mantuvieron al cine hollywoodense debajo del 50 por ciento en las carteleras (Castro y McKee, 2011, p. 176). Y si bien eran superiores numéricamente los estrenos norteamericanos, las mexicanas se mantuvieron en cartelera más tiempo que las de la competencia, por la tendencia de las salas de barrio de recircular las que salían de los teatros de estreno, “meses o algunos años después y que ofrecían la posibilidad de ser vistas incluso muchos años posteriores a su tiempo de estreno o auge publicitario” (Gómez y Bello, 2016, p. 27). Además -como señaló en entrevista Ricardo Chica Geliz- no obstante la práctica comercial en aquella época de quemar las películas para evitar la sobreexplotación, “los exhibidores locales se las arrebataban para no quemar las copias de ciertos títulos que sabían que les iban a dar mucha plata, por ejemplo, el cine de piedad religiosa que venía de México. Todas esas películas que se filmaron a finales de los 40 y principios de los 50, mira mi madre me alcanzo a llevar en los años 70 a que viera ese cine en Semana Santa”. Fue el caso también de *Abí está el detalle*, la cual, es filmada en 1940, llega a Cartagena en 1943 y su programación aún es detectada en la prensa local en 1953 (Chica, 2017, p. 97). Por lo anterior, si bien el mercado colombiano siguió generando altas ganancias a los mexicanos hasta mediados de los sesenta (Federico Heuer citado en McKee, 2012, p. 33), sus películas siguieron teniendo gran ascendencia en los sectores populares hasta la actualidad a través de otras ventanas, como la televisión, el video y las redes sociales.

Se ha identificado al analfabetismo como una de las principales razones de la inclinación de los sectores populares por las películas mexicanas. Ciertamente pudo ser un factor relevante para alejarlos de los filmes en otros idiomas si consideramos que saber leer y escribir “sólo cumplía, a comienzos del siglo XX, 10 % de los adultos, lo que subió a 17 % en 1912, a 32 % en 1918, llegó a 50 % en 1938 y pasó de 90 % hacia 1990” (Melo, 2017, p. 289). Sin embargo, como ha señalado María Fernanda Arias, debemos ir más allá del argumento del analfabetismo, “es insuficiente para dar cuenta de las experiencias y las expectativas de las clases populares en relación con el cine, que no deben reducirse a un asunto de ‘carencia’” (Arias, 2015, p. 128). Son múltiples y específicas las razones de este encuentro afortunado entre filmes y espectadores. Es posible indagar en diversas claves culturales que permitieron el reconocimiento, la identificación y la apropiación de las propuestas fílmicas mexicanas en momentos distintos. En primer lugar, el éxito del cine mexicano en Iberoamérica puede atribuirse también a su transmedialidad. Había una retroalimentación constante entre el medio cinematográfico, la radio, la industria discográfica, la del espectáculo, la editorial y la periodística de los diversos países.

Surgida en 1929, la radio colombiana fue dando espacio a noticieros, programas de humor y transmisión en vivo de música o teatro. Permitted “que el folletín y el melodrama, que habían alimentado la sensibilidad de los lectores de prensa, llegaran a toda la población. De 1948 a 1951 se transmitió *El derecho de nacer*, una radionovela cubana, todo el país se encerraba a oírla” (Melo, 2017, pp. 301-302). Las radionovelas fueron un éxito de la comunicación masiva que incidió en las rutinas de consumo de la radio y establecieron otra forma de presentación del código popular del melodrama, distinto al cine, como un vínculo principal entre el mundo de los medios y el mundo de los sectores populares. Se seguirían transmitiendo hasta bien entrados los años setenta. La radio contribuía ampliamente a la popularidad de los artistas de las películas mexicanas, programando sus canciones y también en espacios para su presentación en vivo. Fue el caso de la emisora Miramar, en cuyo centro de espectáculos se presentaron Pedro Vargas, Libertad Lamarque, Tin Tan, Pedro Infante y María Félix, entre muchos otros (Chica, 2018, pp. 216, 237-238).

La música fue otro elemento clave de esta intermediación. Circulaba en los discos, la radio, la banda sonora y el argumento de las películas, se la refería en la prensa y la publicidad, sin dejar de lado las presentaciones en vivo. Por su parte, el cine mexicano, en general, promovía vigorosamente dos tipos de música que fueron consumidos profusamente: la música rural y tradicional mexicana, como las rancheras, los corridos, el huapango y el son veracruzano. El cine y la radio pusieron esta música al alcance de todos. Los colombianos se acostumbraron al bolero, de Cuba y México, a las rancheras, oídas en películas mexicanas y convertidas en música nacional (Melo, 2017, p. 308) El otro tipo de música con gran presencia en la cinematografía mexicana es todo el material propio de los géneros tropicales y afrocubanos. El folclor musical del Caribe colombiano aportó gran parte del material que se comercializó a través de la radio y la discografía, la publicidad y la televisión, “lo que tuvo impacto y una aceptación inmediata en el público regional y nacional y proyectó a la nación colombiana en la industria cultural internacional, en especial, la de México, Cuba, Estados Unidos y en otras partes del continente” (Chica, 2018, pp. 210 y 254).

Otra clave cultural para la aceptación de las producciones mexicanas y su proyección iberoamericana fue la incorporación de actrices y cantantes colombianas, como Sofía Álvarez, quien tuvo papeles centrales en *Ahí está el detalle* y *Flor del Fango*, entre muchas otras. Igualmente relevante fue la filmación sobre personajes de la historia y de la literatura regional. En Colombia el estreno de *Simón Bolívar* constituyó un gran evento cultural y fue, según la prensa de Bogotá, “la primera vez que a la pantalla hablada en castellano pasan las grandes figuras históricas, encarnadas e interpretadas con inteligencia y maestría”. Se anunciaba como la “primera producción mexicana de interés continental”, “el sueño dorado de los pueblos latinoamericanos” y “la película [...] más significativa y ambiciosa que se haya filmado jamás en el idioma español” (Castro y McKee, 2011, p. 61. McKee, 2012, p. 28). *La vorágine* (Miguel Zacarías, 1949) basada en la novela colombiana de José Eustasio Rivera, fue también un gran éxito en Colombia, en donde atrajo más de 42 mil espectadores en su primera semana de cartelera, pronto se exhibiría simultáneamente en 21 de las 63 salas de cine de Bogotá y en cerca de 200 en todo el territorio nacional (Castro y McKee, 2011, pp. 183-184).

El extendido gusto por las películas mexicanas, junto a los fracasos de las producciones colombianas, despertó la animadversión de no pocos, que repartían culpas entre el imperialismo cultural del país del norte y los connacionales que no apreciaban lo propio. “No obstante la esperanza inicial ocasionada por el éxito popular y crítico de *Allá en el trapiche* (1943), el cine nacional colombiano de los 1940 es un fracaso: aunque se producen varias películas entre 1941 y 1945, no se filma ningún largometraje de ficción en Colombia entre 1946 y 1955.” (McKee, 2012, p. 26). Así, se leía en el diario *El Tiempo*, a inicios de los años cuarenta, que México “con sus películas más recientes ha impuesto y popularizado su música, su vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales. En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta” (Citado en Gómez y Bello, 2016, p. 32). Incluso analistas contemporáneos han afirmado que en los años cincuenta “los relatos y las construcciones de mundo que se veían en estas cintas son apropiados por los públicos colombianos, lo que llevó a adoptar sentidos de referencia que antes se encontraban en las cintas nacionales. Pero el personaje que mayor repercusión social tiene en nuestro país gracias al cine es Mario Moreno *Cantinflas*, que se consolida como estandarte de la penetración cultural mexicana y símbolo cultural nacional” (Tamayo, 2006, p. 52).

Estas perspectivas no consideran las apropiaciones activas de los públicos. Ricardo Chica Geliz encontró, por ejemplo, que lejos de ser una influencia extranjerizante, la población afrocaribeña de Cartagena encontró en María Félix recursos para negociar con la discriminación racial. “Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix es que descubren que hay una diferencia entre las formas de vestir en el ámbito público y el privado... Parecerte a María Félix te sirve para varias cosas. En primera instancia no parecer tan negra, y no parecer tan negro dentro de este sistema étnico racial lo negocias y ¿cuál es el recurso? Pues la práctica del vestir, cómo te maquillas y como te comportas también es importante” (Entrevista a Ricardo Chica Geliz).

A diferencia de lo que afirmaba *El Tiempo*, en el sentido de que “los otros países nuestros no cuentan para nada. Por lo que se refiere a Colombia, pasillos o bambucos no se oyen jamás, hacia el norte.” (*El Tiempo*, 1942, citado en McKee, 2012, p. 28), los ritmos caribeños que incorporaban las películas ponen en el centro a los negros en la orquesta o los bailarines, brindando ocasiones de reconocimiento a estas poblaciones cuya aportación a la cultura colombiana no era valorada. María Fernanda Arias considera por ello que “para entender de manera más completa la relación que los espectadores establecieron con estas películas, es necesario analizar también el lugar que dichos elementos tuvieron no solo en las películas y en los teatros sino en las vidas cotidianas de las clases populares del periodo”. Los ritmos asociados al vals y al bambuco “solían asociarse con imágenes de una bucólica y armoniosa nación de mestizos en la cual, sin embargo, el componente indígena había sido idealizado y casi borrado, a favor de una más plana imagen de lo campesino con vagas alusiones a razas indígenas pero ninguna a la raza negra. En contraste, la música popular que aparece en las películas mexicanas desde los años cuarenta estaba ligada con una población que jamás había sido considerada parte de la legítima imagen de la nación colombiana: los afrocolombianos. Incluso si, desde inicios del siglo XX, hubo algunos movimientos indigenistas en Latinoamérica, creados por blancos y mestizos, para reivindicar la herencia indígena, pocas menciones de la cultura negra como una parte legítima de la nación eran escuchadas en los círculos políticos e intelectuales” (Arias, 2015, p. 136). Estas nuevas identidades urbanas “fueron orgullosamente autoafirmativas e internacionales, especialmente a nivel latinoamericano y, como tales, diferían de las imágenes que las clases altas tenían de las clases populares, en su versión “ideal”, como humildes, obedientes y bucólicas, con una cultura ligada exclusivamente a los referentes locales de su lugar de origen...” (Arias, 2015, pp. 132 y 135). Estas diversas formas de apropiación permiten cuestionar la valoración de McKee de que “Las audiencias colombianas exhiben para con los productores mexicanos una relación de ‘transnacionalismo de afinidades’, el que, de acuerdo a Mette Hjort, se refiere a una tendencia de identificación basada en similitudes en etnicidad, lenguaje, valores, práctica e instituciones no necesariamente nacionales, proceso que puede implicar una dinámica de imperialismo cultural” (McKee, 2012, p. 33).

BIBLIOGRAFÍA

Arias M. (2015). Cines e identidades populares urbanas. (Cali, Colombia, décadas de 1940, y 1950). En Versión. Estudios de Comunicación y Política, 36, mayo-octubre.

Avila Gómez, Andrés; Montaña Bello, Alfredo, “Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano”, en: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2015

Chica, R. (2017). El cine mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena 1939-1945. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria.t

Chica Geliz, Ricardo, *Cuando las negras de chambacú se querían parecer a María Félix: Cine y cultura popular en Cartagena 1936-1957*, Cartagena, 2015. Disponible de forma parcial en: <https://issuu.com/cadecartagena/docs/libro_cuando_las_negras_de_chambacú>

Chica, R. (2018). La consolidación de los medios de comunicación en Cartagena y sus relaciones intermediales 1936-1957. En R. Chica y G. Pulido (Coords.) *Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX. Colombia, Cuba, México y Panamá* (pp. 209-258). Cartagena: Editorial Universitaria.f

Franco Díez, Germán, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, Universidad Javeriana, Bogotá, 2013

Fúquene Barreto, Juliana, “Las salas de cine en Bogotá”, en: *Memoria y sociedad*, vol. 4, núm. 8, septiembre, 2000

Gómez, N. y Bello, E. (2016). *La vida del cine en Bogotá en el siglo XX. Públicos y sociabilidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales.

McKee, R. (2012). Allá en el trapiche (del Rancho Grande): el cine mexicano se impone en Colombia. En *Revista de Estudios Colombianos*, 40 (pp. 26-35).

Melo, J. (2017). *Historia Mínima de Colombia*. México. El Colegio de México; Editorial Turner

Sabogal C., Hernando, “La exhibición cinematográfica en Colombia 1935-1978”, en: Dirección General de Información Técnica, *Boletín mensual de estadística*, año XXIX, núm. 342, Bogotá, Enero, 1980, pp.4-26

Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960). En *Signo y Pensamiento* 48, XXV, enero-junio (pp.30-53).

cinematográfico Hispanoamericano. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.

De la C. Alarcón, J. (1974). La industria cinematográfica mexicana. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico* (pp,628). México: Cinematográfica Interamericana

Publicaciones Cinematográficas S. de R.L. (1955) Número y capacidad de los cinematógrafos en el mundo. En *Enciclopedia cinematográfica mexicana. 1897-1955*. (pp,904-906). México: Publicaciones Cinematográficas S. de R.L.

Redacción El Tiempo (2009). Cuando el país se moría por el cine mexicano. En *El Tiempo* [en línea], 8 de febrero.

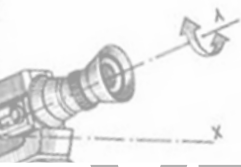
HEMEROGRAFÍA

Cinematográfica Interamericana (1927). Colombia Cinematográfica. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico* (p, 551). México: Cinematográfica Interamericana.

Cinematográfica Interamericana (1947). Los Sudamericanos en el Cine Mexicano. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico* (pp,741-742) México: Cinematográfica Interamericana

Cinematográfica Interamericana (1947). Salas de Cines en América. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico* (p, 510). México: Cinematográfica Interamericana

Cuevas, A. (1950). Datos generales sobre cine en Colombia. En *Anuario*



VENE- ZUELA

Bianca Salles Pires

A pesar de que no se cuenta con documentación abundante de la cartelera venezolana, se sabe que este país constituyó uno de los más importantes mercados para las películas mexicanas de la Época de Oro desde la segunda mitad de la década de 1930. En los años cincuenta, por ejemplo, la distribuidora Pelmex registró una facturación de 15.9 millones de dólares, la cifra más alta en toda Iberoamérica; lo mismo ocurrió en el decenio siguiente, cuando se recaudaron 17 millones de dólares (Contreras, 1973, p. 50).

La escasez de información pormenorizada sobre la historia de las salas, circuitos exhibidores y públicos impide un entendimiento más amplio del rol del cine mexicano en estas latitudes; no obstante, la intensa presencia y participación de venezolanos en las redes sociales analizadas en el marco de este estudio, Facebook, Instagram y YouTube, demuestra que la Época de Oro sigue vigente en Venezuela en la programación de canales de televisión y en las prácticas cotidianas de ver películas en distintos rincones del país.

El cine llegó a Venezuela el 11 de julio de 1896, con la primera proyección del vitascopio de Edison en la ciudad de Maracaibo, con funciones posteriores en Caracas, Valencia y Barquisimeto. Según Patricia Káiser (2011), el 28 de enero de 1897 fueron proyectadas en el Teatro Baralt de Maracaibo las dos primeras películas venezolanas: *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* y *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*, realizadas por Manuel Trujillo Durán.

La nación sudamericana inició el siglo XX con una población de aproximadamente 2 542 316 habitantes, mayoritariamente campesina (Lombardi, 2010, p. 233). En diciembre de 1908 ocurrió un golpe de Estado e inició un periodo de 37 años sin que ocurrieran elecciones directas para ocupar la Presidencia. En este contexto se dio inicio a la construcción de las primeras grandes salas. El Cine Ayacucho, inaugurado en Caracas en 1925, fue el primer palacio cinematográfico, con 1 300 butacas.

A partir de 1926 en Venezuela se vivió el auge petrolero, lo que hizo que el gobierno ampliara la producción de cine por encargo, principalmente revistas cinematográficas y documentales de propaganda. Káiser (2011) destaca que en ese periodo las proyecciones eran en su mayoría vistas, documentales y producciones realizadas para complacer las demandas del gobierno del dictador en turno, Juan Vicente Gómez, entre 1908 y 1935 (p. 631). En 1930, en Maracaibo se llevó a cabo la primera proyección sonora de una de las producciones iniciales en doble versión, español-inglés, de la empresa Paramount. Las cintas mexicanas llegaron al mercado caraqueño a finales de los años treinta; la primera proyección de gran éxito fue *Allá en el Rancho Grande*, en 1938.¹

En 1941, Isaías Medina Angarita llegó a la Presidencia a partir de elecciones indirectas, pero un nuevo golpe militar lo retiró del poder el 18 de octubre de 1945. Acerca de los datos del circuito exhibidor venezolano, Silva Oroz (1995) señala que el *Segundo Anuario Cinematográfico Cubano 1941-1942* contabilizaba 147 salas de cine en Venezuela (p. 125). Un hecho interesante que surge al analizar las fechas de estreno de los filmes de México en esos años es que, al contrario de lo que pasaba en otras repúblicas de Iberoamérica, los títulos eran lanzados pocos meses después que en México o casi de manera simultánea, lo que da pistas para comprender la importancia que tenía el mercado venezolano para la industria cinematográfica mexicana desde los primeros años cuarenta. En 1941, *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* se tornó un gran suceso entre los públicos del país.

De acuerdo con Castro y McKee (2011), en el primer trimestre de 1942 fueron estrenadas seis cintas mexicanas, cuatro de ellas figuraron entre las

1 Datos de la página del Gobierno de Venezuela, “Cronología del Cine en Venezuela”. https://web.archive.org/web/20070415175441/http://www.gobiernoenlinea.gob.ve/venezuela/perfil_arte2.html, Consulta: 20 de octubre, 2021.

ocho más taquilleras de toda la cartelera: *Flor de fango* (1941), *La liga de las canciones* (1941), *El gendarme desconocido* (1941) y *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941). Según Káiser (2011), en 1942 la empresa International Film C. A., de Joaquín Martí, se asoció con Cine Mexicano S. A. (Cimesa) para realizar coproducciones con México y también con Argentina. En 1944 la productora hizo alianza con D'Empire y Antonio Bravo para conformar Atlas Filmes de Venezuela, activa hasta 1950.

A su vez, al inicio de los años cuarenta la industria mexicana “puso en acción un plan para conquistar los mercados extranjeros” (Castro y McKee, 2011, p. 71). En el caso de Venezuela, vemos una aproximación a las referencias históricas y a la cultura a partir de la literatura. El 9 de julio de 1942 se estrenó la coproducción que retrata al gran héroe nacional, *Simón Bolívar*, presentada en los periódicos locales como “el acontecimiento más importante de la vida venezolana”, con presencia constante en cartelera a lo largo de varios años (pp. 60 y 61). En 1943 fue lanzada *Doña Barbara* (1943), adaptación de la obra del escritor Rómulo Gallegos. La película fue otro éxito de taquilla, “el golpe combinado de *Simón Bolívar* y *Doña Barbara* hizo que el efecto fuera doblemente fuerte en Venezuela” (p. 79).

La asistencia a los cines se duplicó entre 1943 a 1944, impulsada por la inauguración de nuevos espacios de exhibición en la capital y otras ciudades, y la presencia de películas mexicanas parece haber sido un factor clave en ese sentido. En los siguientes años se adaptaron otros romances de Rómulo Gallegos: *La trepadora* (1944), *Canaima* (1945) y *Cantaclaro* (1946), aparte del cuento *La señora de enfrente* (1945), todos ellos realizados por estudios mexicanos y con participación de sus estrellas, que se popularizaron internacionalmente y alcanzaron enorme éxito. *Canaima* se mantuvo en la cartelera de Caracas por más de un mes, recibiendo premios tanto de la crítica venezolana como mexicana. Sin embargo, las numerosas adaptaciones no siempre merecieron comentarios positivos, algunos textos especializados enfatizaron la falta de autenticidad y los usos equivocados de vestimentas y paisajes ajenos a Venezuela.

El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946 contabiliza 278 salas de cine, con una capacidad aproximada de 280 000 butacas. En ese entonces, el número anual de estrenos era de 200 títulos, de los cuales 52 % eran estadounidenses o ingleses, 20 % mexicanos, 15 % argentinos, 10 % españoles y franceses y 3 % venezolanos; de forma esporádica, en los dos años analizados se exhibieron

algunas citas chilenas. Venezuela representaba un mercado en expansión, una vez que otras salas de cine estaban siendo construidas. La publicación destaca que “la importancia del comercio cinematográfico de este territorio supera al de los demás países latinoamericanos”, pues los públicos venezolanos daban preferencia a las películas habladas en español (p. 621).

Tras un periodo de transición democrática, Rómulo Gallegos asumió el poder en 1948. La llegada del literato hizo que los cineastas locales volvieran a tener esperanza en el desarrollo del cine nacional, pero el presidente sufrió un golpe militar antes de terminar el primer año de su mandato, el 24 de noviembre de 1948. A su vez, a finales de los años cuarenta Caracas pasaba por una profunda transformación urbana, el circuito exhibidor se descentralizó y surgió un nuevo modelo de salas de cine en las parroquias, que se mantuvieron activas hasta finales de la década de 1970. El número de salas se triplicó en el ámbito nacional, para llegar a 330 en 1949, lo que representó 6.6 % del total de América del Sur, y 350 en 1951, equivalente a 7 % de las butacas del subcontinente (*Enciclopedia del cine mexicano 1897-1955*, p. 906). De esta manera, se convirtió en el mayor mercado consumidor de cintas mexicanas en el extranjero (Castro y McKee, 2011, p. 73).

En el convulso año de 1950, con el asesinato del entonces presidente militar Carlos Chalbaud, una huelga petrolera y la suspensión del Partido Comunista, fueron transmitidas las primeras imágenes en televisión: una conferencia en el hotel Ávila por un grupo de empresarios interesados en importar la tecnología. Dos años más tarde fue fundado el primer canal, la Televisora Nacional (TVN), y en 1953 fueron creadas otras dos emisoras de carácter privado: TeleVisa y Radio Caracas Televisión. Káiser (2011) señala que en esos años el país pasó por un momento de inestabilidad política con sucesivos golpes, hasta que asumió el poder el militar Marcos Pérez Jiménez, quien instauró una nueva dictadura de 1953 a 1958.

Al analizar la cartelera del periódico *El Nacional* de los años cincuenta en Caracas, Zerpa *et al.* (2017) señalan que los cines anunciaban que los espacios adoptaron prácticas de división por género cinematográfico y por función de acuerdo con la hora. La investigación hemerográfica señala que entre 1955 y 1965 había 57 cines localizados en las parroquias de San José de Caracas. Las salas parroquiales serían el equivalente a los cines de barrio, como fueron conocidas en otros países latinoamericanos (p. 4). Los autores destacan que eran más cercanas a los públicos y desempeñaron im-

portantes roles formativos y de sociabilidad (p. 10). Las proyecciones de la noche e intermediarias del circuito correspondían a películas ofertadas en los principales cines de Caracas, con una programación repleta de cintas mexicanas; el consumo de imágenes estaba “condicionado” a la aparición de actrices y actores de la Época de Oro. Los avisos publicados en prensa nacional resaltaban la participación de alguna estrella, el precio del boleto y la clasificación de las películas (p. 5).

Las cinematografías más buscadas por los públicos parroquiales en esos años eran la mexicana y la estadounidense. El gusto por la primera fue evocado por algunos de sus entrevistados, con relatos como: “Recuerdo que me encantaban sus canciones. Todos unos galanes [...] no me hacía falta estar en México para estar al tanto de sus cantantes y actores” (*Informante 4*, p. 9). Según los autores, la misma entrevistada enumeró una larga lista de actrices y actores mexicanos que estuvieron en las pantallas de las salas de cine de la Parroquia San Juan, entre ellos Arturo Martínez, Abel Salazar, Andrés Soler, Domingo Soler, Flor Silvestre, Javier Solís, Lilia del Valle, Ramón Armengod, Tin Tan y Víctor Parra, que seguían siendo recordados con cariño y admiración.

Las comedias rancheras estuvieron presentes en las pantallas parroquiales, y las imágenes de Pedro Infante y Jorge Negrete simbolizaban íconos masculinos amados por las venezolanas, “Tal fue esa apreciación que uno de los escritores venezolanos Liendo (1989) en *Si yo fuera Pedro Infante* lo ficciona como un modelo de hombre con suerte, un personaje que es recordado por sus canciones y su vida” (p. 9). Así, tanto hombres como mujeres se identificaban con las modas de las estrellas de la época, y los dos modelos referenciales para ambos géneros fueron el cine mexicano y el estadounidense.

El cine de humor también tuvo un gran éxito y las cintas de Cantinflas fueron exhibidas en salas prestigiosas. *Si yo fuera diputado* (1952) fue preestrenada en el Cine Metropolitano, en el centro de Caracas, y *Caballero a la medida* (1954) fue presentada en la sala de estrenos Cine Pinar, en Maracaibo.

A lo largo de los años cuarenta y cincuenta hubo algunos intentos para impulsar la industria nacional. En 1943 fue fundada Bolívar Films, la primera empresa venezolana en producir películas comerciales que logró mantenerse en el mercado. Káiser (2011) apunta que esta productora contribuyó al nacimiento de otras empresas, como Cinesa (1958) y Cines Interior (1969),

enfocadas en la realización de un cine comercial de calidad. En 1949, Bolívar Films contrató a actores, directores y técnicos mexicanos y argentinos. En 1950, el director argentino Carlos Hugo Christensen inició el rodaje de *El demonio es un ángel* (1950) y *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950), que obtuvo el primer premio internacional para el cine venezolano, en la sección *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes de 1951. La cinta fue protagonizada por el mexicano Arturo de Córdova, las argentinas Virginia Luque y Juana Sujo y el brasileño Juan Corona.

La producción venezolana se diversificó, al tiempo que surgieron cineclubes y las revistas especializadas en cine ganaron popularidad. En 1950 fue estrenada *La escalinata*, de Cesar Enríquez Ludert, considerada un ejemplo de cine de autor venezolano al exponer la realidad social del país. Káiser (2011) indica que otros nombres destacaron, como Margot Benacerraf, cuya obra *Reverón* (1952) obtuvo mención especial en el Festival de Berlín de 1955 y *Araya* (1959) fue premiada en el Festival de Cannes de 1959. Asimismo, el cine documental ganó reconocimiento por su alta calidad técnica y artística. Entre los realizadores venezolanos del periodo también destaca Román Chalbaud, con títulos como *Caín adolescente* (1959). El surgimiento de nuevos autores y la producción de cintas socialmente sesgadas continuaron en las décadas de 1960 y 1970. La Cinemateca Nacional fue fundada en 1966 y fueron organizados los primeros encuentros de cine, con la I Reseña del Joven Cine Venezolano en 1967 y la primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, en 1968.

Hacia los años sesenta se presentó un declive de la Época de Oro, aunque la popularidad de las películas mexicanas en los cines parroquiales se mantuvo hasta mediados de la década (Zerpa *et al.*, 2017). Al analizar los estrenos en Venezuela en el bienio 1975-1976, Paulo Paranguá (2003) apunta que el cine mexicano representaba 11.5 %, mientras las cintas nacionales sumaban 0.9 % y 4 % eran provenientes de otros países latinoamericanos. La competencia por el mercado era liderada por Estados Unidos, con 40.3 %, y Europa, con 36.4 % (p. 92).

De forma paralela, la cinematografía mexicana se hizo presente en los canales de televisión nacionales, con ciclos retrospectivos y programas semanales dedicados al llamado *cine de oro*. Los entrevistados para esta investigación señalaron que veían las cintas a lo largo de los años ochenta y noventa desde sus casas, periodo del que también relataron la fuerte presencia de las

telenovelas hechas en México, que fueron las consentidas de los públicos venezolanos, junto con las nacionales y algunas brasileñas. Los relatos dejan ver que las películas mexicanas siguen siendo vistas en los canales abiertos de televisión y de cable a través de señales como el canal De película, así como las que se encuentran en YouTube, donde pueden leerse comentarios en los que destaca el amor y el cariño hacia las figuras del cine mexicano de la Época de Oro, así como a su música, presente hasta la fecha en las estaciones de radio y en las fiestas.

BIBLIOGRAFÍA

Castro, M. y McKee, R. (2011). *El cine mexicano “se impone”: Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Contreras, F. (1973). *La producción, sector primario de la industria cinematográfica. Textos de cine 4*. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

Lombardi, Á. (2010, enero-abril). Venezuela Siglo XX. En *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 11, 1, pp. 223-248.

Káiser, P. (2011). Historia del cine venezolano. En *Diccionario del cine iberoamericano*. España, Portugal y América, pp. 631-641. SGAE.

Oroz, S. (1995). *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica España.

Zerpa, C., Zerpa, J. & Zerpa, M. (2017, octubre-diciembre). Espectadores de las salas de cine de la parroquia San Juan: décadas 50 y 60. En *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, pp. 1-12.

OTRAS FUENTES

El *Cine-Gráfico Anuario 1945-1946*. México: Publicaciones Cinematográficas.

Enciclopedia del cine mexicano 1897-1955. México: Publicaciones Cinematográficas.



MER-
CADOS
regiona-
lizados





Mamiya 645

12 XP

LEICA

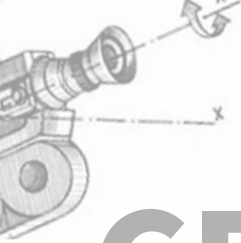
DELTA

MPS

1000
500
250
100
50
25
15
10
8
6
4
3
2
1

1000
500
250
100
50
25
15
10
8
6
4
3
2
1
AEL
B
V

80mm
22 8 8 22
10 20
15 7
2 15
12 12
1.8 2 2.8 4 5.6 8 11 16 22
ft m



CENTRO AMÉRICA Y EL CARIBE

Rosario Lara Gómez

Si bien cada uno de los países que conforman esta región experimentó una presencia diferenciada del cine mexicano de la Época de Oro, es posible esbozar un devenir común a partir de cada experiencia local. Pese a la escasez de información puntual, existen datos sobre el ingreso en taquilla, que entre 1952 y 1959 fue de 6.4 millones de dólares para las películas hechas en México, cifra que de 1960 a 1969 ascendió 12.6 millones, una clara muestra de la importancia que tuvo Centroamérica para la recuperación económica de esta industria.

ANTECEDENTES DEL CINE SONORO EN LA REGIÓN

En casi todos los países del área se conoció el cinematógrafo desde la primera década del siglo XX, cuando exhibidores ambulantes recorrían el istmo con sus aparatos, proyectando cortos al son de las marimbas y filmando paisajes y costumbres. Asimismo, durante los primeros tres decenios se registraron en Guatemala, El Salvador y Costa Rica producciones de ficción. Panamá debió esperar hasta mediados de la centuria, mientras Honduras y Nicaragua no vieron filmaciones propias hasta los años sesenta y setenta, respectivamente. No existió, para estas naciones, una cinematografía propia.

Una segunda característica fue la presencia de un cine que llamaríamos “artesanal”, para diferenciarlo del cine industrial de Hollywood, o de países como México, Argentina o Brasil. Se trata de películas influidas por el costumbrismo, con historias que procuraban afirmar la identidad nacional de estas pequeñas repúblicas. Esto sucedió desde las primeras ficciones: *Águilas civilizadas* (1927), de V. Crisonino, E. Bianchi y A. Massi, en El Salvador; *Al calor de mi bohío* (1946), de Carlos Luis Nieto, en Panamá; *El sombrero* (1950), de Guillermo Andreu, en Guatemala, y *Milagro en el bosque* (1972), de Felipe Hernández, en Nicaragua, hasta cintas más recientes como *La Negrita* (1985), de Richard Yñiguez y Roxana Bonilla, o *Los secretos de Isolina* (1986), de Miguel Salguero, ambas costarricenses. Las visiones allí representadas se anclan en un pasado idílico, rural, rico en costumbres y tradiciones. Son filmes que proponen la imagen de una Centroamérica estática, como de tarjeta postal (Cortés, 2006).

Costa Rica

En 1897, apenas dos años después de que los hermanos Lumière dieran a conocer el cine en Francia, arribaron a Costa Rica varios empresarios extranjeros con el novedoso invento, quienes fueron los encargados de captar las primeras imágenes en el país. Estas filmaciones, exhibidas en algunos teatros y cafés de San José, reflejan con ánimo periodístico diferentes acontecimientos de la ciudad: actos de gobierno, procesiones, paseos y desfiles. En 1906 se inauguró Variedades, la primera sala de exhibición, donde se presentaron las primeras realizaciones netamente costarricenses, hechas por Armando Céspedes Marín y Manuel Gómez Miralles. Al igual que en todo el istmo, el proceso cinematográfico fue sinuoso y convulsivo, ligado siempre a los cambios políticos y económicos. En ese contexto, fue hasta 1930 que el empresario italiano Ángel Francisco Bertoni filmó la primera película argumental de la cinematografía costarricense, *El retorno*, una historia urbana donde la ciudad es el marco de la decadencia moral del protagonista. En 1955, el mexicano Alfonso Gómez Patiño realizó un segundo largometraje costarricense, *Elvira*, basado en la novela del mismo nombre de Moisés Vincenzi, mismo que será el primer filme sonoro (Calvo, 2011).

El Salvador

De acuerdo con algunos registros (Ismael Sermeño), las primeras proyecciones en esta nación datan de 1899, y entre 1905 y 1920 se llevaron a cabo funciones con llenos totales en el Teatro Nacional, en las que se replicaba el estilo del cinematógrafo de los hermanos Lumière, con estampas como “La salida de misa de la catedral”, “El Parque Dueñas” y “El Casino Salvadoreño”, además de desfiles, lagos, inauguraciones de monumentos, sin dejar de mencionar la erupción del volcán de San Salvador, con imágenes atribuidas al fotógrafo italiano Sr. Valentín; tal fue la oferta ofrecida al

público en ese primer momento (Quezada, 2016, p. 91). En 1927 se realizó *Águilas civilizadas*, el primer largometraje de ficción de El Salvador, por Virgilio Crisonino, Enzo Bianchi y Alfredo Mazi.

Guatemala

La primera proyección de cine se realizó el 26 de septiembre de 1896, organizada, de acuerdo con varias fuentes, por Emilio Valenti y familia, de origen italiano (*Historia del cine guatemalteco*). Poco a poco, la noticia se fue esparciendo por el país y el 4 de diciembre de ese año salió el cine de la capital y se proyectó en Quetzaltenango un cortometraje, dándole oportunidad al cinematógrafo para darse a conocer en los demás departamentos. Carlos Valenti Sorie fue quien equipó el primer espacio de exhibición comercial en Guatemala en 1896, la sala Valenti. El cine comenzó a volverse popular a finales de ese año y en 1910 se empezaron a producir cortometrajes.

A comienzos del siglo XX, “la primera película de producción nacional fue la de Ramiro Fernández Xatruc, dueño del cine Variedades. Primero filmó procesiones y ferias, y aproximadamente en 1910, una actuación del cómico Fernando Flaquer (*Historia del cine en Guatemala*). En 1912, Alberto de la Riva filmó el cortometraje *El agente número 13*, y en 1915, el primer melodrama fue codirigido por Alfredo Palarea, *El hijo del patrón*, película que no pudo ser terminada. Muchas de las cintas de ficción que se realizaron entonces se perdieron en los terremotos de 1917 y 1918. En aquellos años hubo una importante actividad cinematográfica y algunas de las primeras producciones fueron *Huelga de Dolores* (1928), *La inauguración del Ferrocarril de los Altos* (1930) y *Coronación de la Virgen del Rosario* (1934). En 1939 se realizó la última película muda, *El coche presidencial* (Calvo, 2007).

Honduras

Las crónicas periodísticas relatan que a finales de 1899 llegaron a la ciudad de Tegucigalpa el cinematógrafo, el fonógrafo y el stereopticon. Como en el resto de los países de Latinoamérica, las vistas se exhibieron a un pueblo atento a las novedades, aunque no se tienen datos de producción de imágenes hasta 1937. Ese año, durante el gobierno del general Tiburcio Carías Andino, se contrató un equipo de México para filmar *Honduras*, película dirigida por José Bohr y el camarógrafo Raúl Martínez Solares. El filme se estrenó meses después y los diarios reportaron la asistencia de unas 25 000 personas (Cortés, 2011, pp. 706-709). Fue hasta comienzos de la década de 1960 cuando Honduras tendría su primer filme, "*Mi amigo Ángel* (1962), realizado a base de riesgo, resolución y talento por un joven hondureño, Sami Kafati, que con este mediometrage se habría de convertir en el precursor de esta cinematografía" (Calvo, 2015, p. 36).

Nicaragua

Diversos documentos, investigaciones y textos relacionados con la historia del cine en este país difieren sobre su origen. Como suele suceder, se trata de un problema más semántico que cronológico. Algunos lo ubican a finales del siglo XIX, con la presencia del primer cinematógrafo, el cual llegó en el baúl metálico de un mexicano (*Historia del cine nicaragüense*). La primera función de cine fue en 1900, en el primer teatro que hubo en Managua, el Castaño, ubicado al costado sur del Palacio Nacional construido entre 1894 y 1896. Según el historiador Gratus Halfermeyer, esa noche se exhibió "una película corto [...] motivada en escenas al natural" con el cinematógrafo Lumière. También se presentaron *La señora lleva los pantalones* y *El casamiento del hijo del diablo*, con temas burlescos y polémicos. Además de *Brujo árabe* y *El corazón más fuerte que la razón*, que fueron las más

aclamadas por el público (Cuadra, 2016). Tres décadas después, "el 30 de Mayo de 1930 se proyectó el primer filme sonoro [*The Shopworn Angel*] en el Teatro Margot, en Managua [...] Existía con voces originales y dobladas, siendo las dobladas las más caras" (Cuadra, 2016).

Panamá

Hacia 1897, el ilusionista sueco John Miller Balabrega emprendió una gira por las ciudades de Colón y la capital panameña, hasta llegar a Costa Rica, lugares donde presentó el vitascopio de Edison en su espectáculo. Algunos de los primeros materiales de relevancia histórica y, en su momento, de impacto internacional, fue la captura de imágenes de las labores de construcción del Canal de Panamá y de la visita del presidente estadounidense Theodore Roosevelt. Con el foco mediático posado sobre este acontecimiento, el canal fue inaugurado en agosto de 1914 y el cine de la época vio una oportunidad para destacar con las tomas en el país centroamericano. Se dieron a conocer breves metrajes sobre la inauguración con el tránsito del barco de vapor SS Ancón, en 1914, con títulos como *The flooding an opening of the Panama Canal* (1914), de Eugene H. Hagy, y *Panama and the Canal from an Aeroplane* (1914), realizado por George F. Cosby y M. B. Dudley.

Fue hasta 1915 cuando comenzó a estructurarse la base de un circuito de difusión, pues formalmente se instaló la primera sala de proyección en Puerto de Colón, el Teatro América. Poco a poco, empresas extranjeras se encargaron de proyectar éxitos de la taquilla norteamericana en distintos recintos. La década de 1930 implicó nuevos avances en el desarrollo del cine panameño, puesto que fueron los mismos acontecimientos de la vida social los que impulsaron relatos que se acercaron a la construcción de una narrativa documental con las vistas "Elecciones en Santiago", sobre un día de votaciones en una comunidad rural, "Todos compran billetes" y "Chance" (1944), acerca de la afición por la lotería. Ambas filmaciones fueron hechas por el costarricense Carlos Luis Nieto.

El 7 de agosto de 1900, el empresario Francesco Grecco exhibió en el Teatro Curriel de Puerto Plata las vistas de los hermanos Lumière “Una calle de París”, “Riña de niños”, “El sombrero multiforme”, “Los últimos cartuchos” y “Corrida de toros en Valencia”. Dicho programa recorrió también las ciudades de Santiago, La Vega y la capital, donde el cinematógrafo permaneció tres meses en el Teatro La Republicana. También llegó el proyectógrafo de Thomas Alva Edison, entre otros aparatos de cine. En Santo Domingo, el puertorriqueño Fundador Vargas abrió la primera sala en 1908; poco después, el italiano Ciriaco Landolfi y el doctor Fernando Defilló convirtieron el patio de un casino en sala para exhibir películas. En 1913, en las afueras de la ciudad se construyó el Teatro Independencia, que además de filmes presentaba espectáculos musicales. Al cine asistía la clase media, porque lo podía pagar; las clases populares sólo tenían acceso a algunas funciones al aire libre. La primera empresa distribuidora fue la Compañía Cinematográfica del Cibao, creada por los hermanos Carlos y José Ginebra en Puerto Plata en 1913. Para entonces llegaron películas de Francia, Alemania, Italia, Dinamarca y Estados Unidos. Era común que se promoviera la cinta que se iba a exhibir con un tamborilero y un pregonero, que llevaban una pancarta con el nombre de la obra y sus protagonistas, al tiempo que repartían un folleto con la sinopsis. En 1915 se filmó la primera película en República Dominicana, el documental *Excursión* de José de Diego a Santo Domingo, fotografiada por Rafael Colorado y estrenada hasta el 31 de enero de 1920. Con la intervención norteamericana (1916-1924), el liderazgo del cine francés y alemán fue sustituido por títulos estadounidenses. Durante ese periodo se instaló el primer “cine flotante” en el acorazado Dorothy, al que acudían los adolescentes para ver series como *El misterio del millón de dólares* y *La moneda rota*. En 1922 inició la filmación de las ficciones *La leyenda de Nuestra Señora de la Altagracia* y *Las emboscadas de Cupido*, además del documental *La República Dominicana*. Al mismo tiempo que empezaron a llegar las películas sonorizadas, siguieron realizándose documentales mudos.

La circulación de los filmes de la Época de Oro en Centroamérica y El Caribe estuvo a cargo principalmente de Películas Mexicanas, S. A. de C. V., una de las tres empresas afiliadas al Banco Nacional Cinematográfico (Rabasa, 1969, p. 29), dedicada a “distribuir por comisión material mexicano a través de una red de agentes [...] en vez de venderlas a precio fijo (González, 2005). Cabe resaltar que la totalidad de películas que esta empresa controlaba se distribuían en esta región, a diferencia de la selección de material que se realizaba en países como Argentina, Brasil o Chile” (Banco Nacional Cinematográfico, 1966).¹

Ejemplo de lo anterior fue la comercialización de las producciones de los Calderón (José U. Calderón y sus hijos Pedro, José Luis y Guillermo) a través de Películas Mexicanas, que estableció comunicación con distribuidoras extranjeras, no sólo en países de Centroamérica como Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras y Panamá, sino del resto de América Latina y Europa (Flores, 2018).

La mexicana fue una de las cinematografías más vistas en la región, pues representó en este periodo, en promedio, 20 % del total, sólo detrás de las películas estadounidenses que registraron entre 65 % y 90 % (Cuevas, 1950). Asimismo, Castro y McKee señalan que en 1943 se exportaron 28 títulos mexicanos a Centroamérica.²

Por otra parte, la cantidad de recintos para la exhibición de cine era muy inferior en comparación con países de Sudamérica como Argentina o Colombia, que tenían 2 200 y 390 salas, respectivamente. En Belice no

1 Primera Convención General de Distribuidores del Cine Mexicano Afiliados al Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S.A. México: Banco Nacional Cinematográfico, 1966.

2 Principalmente a raíz de los estrenos de Simón Bolívar y Doña Bárbara. Véase Castro M. y McKee R. (2011). *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

existen registros de la cantidad de cines o teatros; en Costa Rica había 44 cines en 1946, 77 en 1949, 48 en 1950, 92 en 1951 y 136 en 1966; en El Salvador, 28 cines en 1949, 50 en 1950, 30 en 1951 y 55 en 1966; en Guatemala, 43 cines en 1946, 42 en 1949, 45 en 1950, 52 en 1951 y 95 en 1966; en Honduras, 34 cines en 1946, 26 en 1949, 33 en 1950, 29 en 1951 y 60 en 1966; en Nicaragua, 26 cines en 1946, 47 en 1949, 40 en 1950, 50 en 1951 y 91 en 1966, y en Panamá, 66 cines en 1946, 62 en 1949, 70 en 1950, 60 en 1951 y 62 en 1966³.

En Belice no existen registros de la cantidad de cines o teatros; en Costa Rica había 44 cines en 1946, 77 en 1949, 48 en 1950, 92 en 1951 y 136 en 1966; en El Salvador, 28 cines en 1949, 50 en 1950, 30 en 1951 y 55 en 1966; en Guatemala, 43 cines en 1946, 42 en 1949, 45 en 1950, 52 en 1951 y 95 en 1966; en Honduras, 34 cines en 1946, 26 en 1949, 33 en 1950, 29 en 1951 y 60 en 1966; en Nicaragua, 26 cines en 1946, 47 en 1949, 40 en 1950, 50 en 1951 y 91 en 1966, y en Panamá, 66 cines en 1946, 62 en 1949, 70 en 1950, 60 en 1951 y 62 en 1966.

Un dato relevante con respecto al número de espacios de exhibición es que, a comienzos de la década de los sesenta, Películas Mexicanas controlaba seis salas cinematográficas en toda Centroamérica⁴. Los títulos más relevantes fueron ¡Ora Ponciano! (1937), Simón Bolívar (1942) y Doña Bárbara (1943) (Castro y McKee, 2011).

3 Para 1945-1946: El cine gráfico, Anuario 1945-1946, p. 540. Para 1949 y 1951: Portas, R. y Rangel, R. (1995). Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955. México: Publicaciones Cinematográficas. Para 1950: Cuevas, A. (1950), p. 18. Para 1966: Primera Convención General de Distribuidores del Cine Mexicano Afiliados al Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S. A. (1966). México: Banco Nacional Cinematográfico.

4 Según datos obtenidos en Rabasa, E. (1969) y Primera Convención General de Distribuidores del Cine Mexicano Afiliados al Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S. A. (1966) México: Banco Nacional Cinematográfico.

La distribución de películas se controlaba por medio de subagencias independientes que tenían representación de las firmas estadounidenses, mexicanas y argentinas, así como de otras procedencias. Estas subagencias provenían de El Salvador y Panamá, a través de la Distribuidora Hispano Mexicana, y desde Guatemala mediante el distribuidor Adolfo Ríos. Asimismo, existían agentes aislados que distribuían pocos títulos hablados en español, como Empresa Teatral Urbini, S. A., Empresa Teatral J. Raventos, Distribuidora Fílmica del Caribe y Moisés Gómez Ulloa (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

La Empresa Teatral Urbini tenía aproximadamente 30 cines, localizados en diversos puntos del país. Su capacidad variaba según cada sala, las más grandes eran el Cine Palace y el Variedades, ubicados en San José, con capacidad de 1200 personas aproximadamente (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

Por su parte, la Empresa Teatral J. Raventos tenía control de las pocas películas habladas en español, siendo un canal de distribución de Películas Mexicanas S. A. de C. V. (Portas y Rangel, 1995). En 1946, la firma se localizaba en la capital con un circuito compuesto por cuatro cines: Raventos, América, Capitolio y Adela, los cuales tenían capacidad desde 1 300 a 2 100 personas. Los cines afiliados eran 24, los cuales se encontraban en diversos puntos del territorio y su capacidad no excedía de 800 personas (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

Con respecto a la exhibición, las películas mexicanas representaban 20 % del total, mientras que las estadounidenses alcanzaban 65 % (Cuevas, 1950). Según el El cine gráfico, Anuario 1945-1946, en Costa Rica existían ocho cines ambulantes. Se tiene registro que, a finales de la primera mitad del siglo XX, se exhibían películas como Rosalinda (1945), Rosa del Caribe (1946), Vértigo (1946) y La liga de las canciones (1941) (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

El Salvador

La circulación del cine mexicano se realizaba a través de D. Julio Zuvillaga, quien funcionaba como canal de distribución de Películas Mexicanas S. A. de C.V. (Portas y Rangel, 1995). No se tienen registros sobre el porcentaje de los títulos hechos en México, pero sí de los estadounidenses, que representaban 70 % del total en 1950 (Cuevas, 1950).

En 1946 se realizó *Al calor de mi bohío* (1946), dirigida por Carlos Nieto, en la que su manera de “contar da paso a explorar el cruce entre el drama humano y la necesidad de un pueblo por lograr ser reconocido. Un cine que deja ver lo inseparable que nos resulta la vida cotidiana” (Saldarriaga, 2013).

A partir de 1953, surgió una serie de producciones de revistas de actualidad salvadoreñas, con filmaciones de actividades políticas y sociales patrocinadas por los gobernantes en turno que veían en el cine un buen recurso propagandístico. A la par, destacaron trabajos documentales cortos, como los de José Salazar Ruiz, que daban seguimiento a las obras de infraestructura para el desarrollo nacional (Quezada, 2016, p. 92). En la década de 1950 se conformó una industria de entretenimiento de la mano de empresarios como Julio Subiyaga, quien fundó la Compañía Cinematográfica Salvadoreña y buscó el éxito de taquilla a través de coproducciones internacionales como *The Black Pirates* (1955), del estadounidense Allan Miller; *Cinco vidas y un destino* (1957), dirigida por el mexicano José Baviera, y casi una década después, *Sólo de noche vienes* (1966), del también mexicano Sergio Véjar (El cine en El Salvador).

La primera coproducción con México, *Cinco vidas y un destino* (1957), estuvo a cargo de Guillermo Pinto y Ángel Mario Martínez, con los mexicanos José Baviera como director y Columba Domínguez y Joaquín Cordero como protagonistas. Asimismo, participaron los actores salvadoreños Antonio Lemus, Mirna Orozco, Chato Monterrosa, Miguel Ángel Ortega y el español Edmundo Barbero (Quezada, 2016, p. 92).

Guatemala

La distribución se conformaba por agentes representantes de firmas estadounidenses y mexicanas, como Dada-Dada Co., Ramiro Samayoa del Teatro Capitol y Alfonso Alvarado V. de Hispano Mexicana. Asimismo, existían canales de distribución de Películas Mexicanas S. A. de C. V., como la señora Tula de Andrews (Portas y Rangel, 1995). Se tiene información de que Capitol exhibía cine mexicano a través del agente Ramiro Samayoa de Dada-Dada Co. (El cine gráfico, Anuario 1945-1946). En la capital, este circuito incluía cuatro teatros: el Capitol, el Variedades, el Latino y el Abril. El primero tenía la mayor capacidad, con 2 400 lugares, mientras que el más pequeño era el Teatro Abril, con 1 200 (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

La exhibición de películas mexicanas en estos años representaba 16 % de total, mientras que las estadounidenses alcanzaban 67 % (Cuevas, 1950). El cine gráfico, Anuario 1945-1946 señala que entre los títulos mexicanos con más aceptación estaban los que incluían música ranchera, como *Me he de comer esa tuna*. “También tienen buena aceptación las películas de obras ya conocidas como *Las dos huérfanas*, *Los miserables*, *Enrique de Lagardere*, etcétera. Los dramas muy fuertes gustan mucho menos que las comedias; éstas últimas tienen mucho más atracción en taquilla” (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

Algunas coproducciones entre México y Guatemala fueron *Cuatro vidas* (1949), de José Giaccardi; *Caribeña* (1952), de Salvador Abularach y José Baviera; *Cuando vuelvas a mí* (1953), de José Baviera; *Pecado* (1961), de Alfonso Corona, y *Paloma herida* (1962), de Emilio El Indio Fernández (Cortés, 2005).

En 1949 apareció la primera generación de largometrajes guatemaltecos de ficción, empezando con *Cuatro vidas* (1949), dirigida por José Giaccardi: “la bibliografía filmica mexicana atribuye la co-producción a Guatemala Films y a la mexicana Producciones Brooks. La película fue rodada en escenarios que incluían el Lago de Atitlán y Antigua Guatemala” (Samayoa, 2012, p. 13).

Nicaragua

Un año después se estrenó la primera película considerada completamente guatemalteca, *El Sombrerón* (1950), realizada por Guillermo Andréu Corzo y Eduardo Fleischmann. En tono casi documental, con bailes, fiestas y bailes populares, la obra fue un éxito de público (Calvo, 2007, p. 42). Se hicieron, además, otras dos coproducciones con México, *Caribeña* (1952) y *Cuando vuelvas a mí* (1953) a través de Productora Centroamericana, propiedad de Salvador Abularach (Samayoa, 2012, p. 14). Asimismo, se realizó *El Cristo Negro*, dirigida por Carlos Véjar y José Baviera en 1953, conocida en Guatemala como *Señor de Esquipulas*, para mayor identificación con la imagen de más amplio culto en el país y en Centroamérica (Barillas, 2016, p. 51). Fue hasta 1961 que volvió a darse otra coproducción con México, *Pecado*, de Alfonso Corona Blake, en la que participaron “actores reconocidos en el medio mexicano y equipos técnicos de ese país, esta vez con una nueva empresa productora guatemalteca, Panamericans Films, de Manuel Zeceña Diéguez” (Samayoa, 2012, p. 16). Dos años más tarde, se realizó *Paloma herida*, otra coproducción con Manuel Zeceña y dirigida por Emilio El Indio Fernández, con un guion en el que participó Juan Rulfo (Barillas, 2016, p. 63).

Honduras

La distribución de las películas habladas en español se hacía a través de las firmas Manuel Vielytez de El Salvador y Ramiro Samayoa de Guatemala (El cine gráfico, Anuario 1945-1946). Asimismo, a través del Dr. Roberto Suárez Siallos, quien fungía como canal de distribución de Películas Mexicanas S. A. de C. V. (Portas y Rangel, 1995). Anualmente, 30 % de las producciones provenían de España, Argentina y México, y el resto de Estados Unidos (Cuevas, 1950). En Honduras, los estrenos demoraban en llegar hasta ocho meses después de su lanzamiento en Panamá y Guatemala (El cine gráfico, Anuario 1945-1946). No había circuitos o complejos, sólo algunas salas de cine aisladas, principalmente tres en Tegucigalpa: Variedades, Clamer y Apolo (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

La distribución de películas mexicanas y argentinas la llevaban a cabo subagencias que dependían de San Salvador, Panamá y Guatemala, ciudades donde se encontraban agencias distribuidoras como Cía. Hispano Mexicana (El cine gráfico, Anuario 1945-1946). Asimismo, circulaban a través de D. Hernán Barquero, distribuidor de Películas Mexicanas S. A. de C. V. (Portas y Rangel, 1995). La exhibición de películas mexicanas o argentinas representaba apenas 10 % del total, mientras que el resto era para las estadounidenses (Cuevas, 1950, p. 5). Una de las películas de las que se tiene registro de exhibición en cines de Nicaragua es *Las casadas engañan de 4 a 6* (1946) (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

En 1943, el mexicano Leo Aníbal Rubens, quien desde 1939 hacía documentales esporádicos en Nicaragua, fue contratado por Anastasio Somoza García, dictador y jefe de la Guardia Nacional, para producir documentales y noticieros. Los primeros se estrenaban en Italia por acuerdos con ese país, y muchos de los segundos eran proyectados en otros países de Latinoamérica (Cuadra, 2016). Paralelamente, “en 1944 llegaron a las pantallas de Nicaragua las películas producidas en Hollywood. Entre ellas vinieron aquellas en las que actuó la nicaragüense Lillian Molieri, nacida en Managua. Su película más famosa fue *Ana y el rey de Siam* (1946)” (Cuadra, 2016).

Fue hacia la década de 1950 cuando se realizaron dos coproducciones con México; sin embargo, como señala María Lourdes Cortés:

Aun cuando los créditos los señalan como coproducciones, el país es sólo localización y no hay participación importante de nicaragüenses. Se trata de *Rapto al sol* de Fernando Méndez (1956) y *La llamada de la muerte*, primera cinta que dirige Antonio Orellana (1959), argumentista español del cine mexicano, con Carlos López Moctezuma, Martha Roth y Roberto Cañedo. Ninguna de las películas tiene éxito de crítica ni de público. Más numerosas son las participaciones de camarógrafos, también extranjeros, en la producción de documentales y noticieros, básicamente para el gobierno y la empresa privada [Cortés, 2011].

Finalmente, en 1960 se produjo *El nandaiméño*, de Benjamín Zapata, primer largometraje de ficción netamente nicaragüense.

Panamá

En este país se encontraban concentradas todas las firmas distribuidoras de películas estadounidenses, mexicanas, argentinas, españolas y de otras procedencias, principalmente, Distribuidora Hispano Mexicana, Dada-Dada Co., Pedro A. Díaz (El cine gráfico, Anuario 1945-1946) y, como canal de distribución, Películas Mexicanas S. A. de C. V. (Portas y Rangel, 1995). No se tienen datos de la presencia de filmes hechos en México, pero sí de los de Estados Unidos, que cubrían 80 % de la exhibición (Cuevas, 1950). Tampoco se tiene registro de algún circuito o complejo que exhibiera cine mexicano.

Por otro lado, la aventura de realizar el primer medimetro de ficción panameño llegó de la mano de Carlos Luis Nieto, con *Al calor de mi bohío* (1946). Tres años después, Rosendo Ochoa presentó el primer largometraje nacional, *Cuando muera la ilusión* (1949). El filme, estrenado en el Teatro Presidente, encaró el dilema de hacer cine de larga duración en un país sin un sistema económico que percibiera a la cinematografía como una industria. Según algunos registros, la producción se llevó a cabo sin salario a los actores, sino ofreciéndoles un porcentaje de las ganancias. Pese a la importancia de estos títulos, que tendrían que formar parte del archivo fílmico del país, ambas cintas desaparecieron durante la segunda mitad del siglo XX.

Llegada la década de 1950, el cine panameño también incursionó en temas religiosos, ejemplo de ello es *El misterio de la pasión* (1955), dirigida por el sacerdote Ramón María Condomines. La película es una adaptación de una obra de teatro sobre la pasión de Cristo que basa su argumento en textos bíblicos (El cine panameño).

Puerto Rico y República Dominicana

Para mediados de la década de 1940, las películas mexicanas contaban con una gran aceptación entre el público puertorriqueño y dominicano, aun y cuando se documentan ciertas inconformidades por parte de los exhibidores que pedían las mismas condiciones que les ofrecían los distribuidores de

cine de Hollywood. Se dice, por ejemplo, que los agentes independientes que llevaban a estos países cintas de México no les permitían obtener más ganancias, pues solicitaban al menos 40 % de la taquilla y ninguna concesión, como la que les daban los distribuidores de cine estadounidense, que si bien les exigían comprar películas por paquete calendarizadas para todo el año, les dejaban, por ejemplo, percibir mayores ganancias los domingos, días de mayor asistencia a las salas. Tropical Films fue una de las distribuidoras independientes más importantes de cintas mexicanas en Puerto Rico y República Dominicana. Su dueño y presidente, Rafael Martí, se encargó, hasta cierto punto, de abrir esos territorios y conservarlos. Aunque no se conoce el número preciso de películas que distribuía, es posible inferir que al menos llegaban con regularidad aquellas que eran bien recibidas en otros territorios iberoamericanos (El cine gráfico, Anuario 1945-1946).

EXHIBICIÓN DEL CINE MEXICANO DESPUÉS DE 1960

Estos años fueron muy importantes para las películas de la Época de Oro. Los 12.6 millones de dólares de facturación de manera regional registrados entre 1960 a 1969 dejan ver su presencia constante. Gracias a la televisión, el cine mexicano ha perdurado, pues la pantalla chica se convirtió, como en otros lugares, en mediador entre las cintas y sus públicos (Fábregas, 2001). A partir de los años noventa, con el desarrollo de la televisión por cable, los filmes de México pueden verse en canales como *De Película* en casi todos los países de la región, así como a través de YouTube, como lo demuestran los testimonios que se recogen en la segunda parte de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barillas, E. (2016, julio-diciembre). Claves para entender el cine guatemalteco de 1954 a finales del siglo pasado: los acentos del melodrama y otras expresiones. En *Revista de Arte y Cultura*, V, 2. Tegucigalpa, Honduras.
- Calvo, G. (2011). Dar voz a quien no la tiene. Una mirada al cine costarricense. En *Archipiélago: Revista Cultural de Nuestra América*, 19, 71.
- Calvo, G. (2007). Cine guatemalteco, contra viento y marea. En *Archipiélago: Revista Cultural de Nuestra América*, 14, 15.
- Calvo, G. (2015). Sami Kafati y el cine hondureño. En *Archipiélago: Revista Cultural de Nuestra América*, 13, 48.
- Castro, M. y McKee I. R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.
- Cortés, M. L. (2006, julio-diciembre). Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto. En *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.
- Cortés, M. L. (2011). Historia del cine hondureño. En *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, tomo 4, pp. 706-709. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/historia-del-cine-hondureno/>
- Cortés, M. L. (2005). La pantalla rota. *Cien años de cine en Centroamérica*. México: Santillana Ediciones Generales, 2005.
- Cortés, M. L. (2011). Historia del cine nicaragüense. En *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, tomo 6, pp. 267-272. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-nicaraguense/>
- Cuadra, S. (2016, agosto). Historia del Cine en Nicaragua. <https://vianica.com/sp/go/specials/34-historia-del-cine-en-nicaragua.html>
- Cuevas, A. (dir.). (1950). *Anuario cinematográfico hispanoamericano*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.
- El cine en El Salvador. En <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cine-en-el-salvador/>
- El *cinegráfico*, Anuario 1945-1946, México: Publicaciones Cinematográficas.
- El cine panameño. <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cine-panameno/>
- Fábregas, R. (2001). *Historia de la televisión Latinoamericana*. México: Editorial Oveja Negra.
- Flores, S. (2018). El cine mexicano más allá de las fronteras: aproximación a las actividades de José U. Calderón. En *Revista Europea de Estudios Artísticos*, 2, 9.
- González, C. (2005). *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano 1921-2004*. (Tesis). México: Facultad de Contaduría y Administración, UNAM.
- Historia del cine guatemalteco. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-guatemalteco/>
- Historia del cine en Guatemala. <https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/general/historia-cine-guatemala/>
- Historia del cine nicaragüense. Definiciones de un origen. <https://cinema23.com/blog/trayecto23/historia-del-cine-nicaraguense/>
- Quezada, F. (2016, julio-diciembre). Las experiencias de la producción cinematográfica en El Salvador. En *Revista de Arte y Cultura*, V, 2. Tegucigalpa, Honduras.


Portas, R. y Rangel, R. (1995). *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L.

Rabasa, E. O. (1969). *La realidad del cine en México: problemática y soluciones*. México: Banco Nacional Cinematográfico.

Saldarriaga, J. F. (2013). *El cine centroamericano y del Caribe: dictaduras y resistencias*. Colombia.

Samayoa, N. Z. (2012). *Preferencia de las películas por los cinéfilos que asisten a las salas de la Ciudad de Guatemala (Tesis)*. Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, Universidad de San Carlos de Guatemala.

PERÚ, BOLIVIA, ECUADOR



El devenir de la exhibición del cine mexicano de la Época de Oro en estas tres naciones andinas estuvo estrechamente vinculado, sobre todo porque los diversos agentes encargados de las estrategias de distribución de las películas procedentes de México entre 1932 y 1960 se establecieron en la capital de Perú, para luego alcanzar el mercado de los otros dos países.



PERÚ, BOLIVIA, ECUADOR

Juan Carlos Domínguez Domingo y Bianca Salles Pires

PERÚ / Bianca Salles Pires

Al iniciar el siglo XX, Lima tenía alrededor de 140 000 habitantes. La ciudad se expandía, con las consiguientes reformas urbanas, mientras el cine se integraba a la vida social como un entretenimiento masivo. En 1909 se inauguró el primer espacio construido para uso exclusivo de exhibiciones cinematográficas, el Cine Teatro, y en 1914 fue inaugurado el Cine Colón, en la Plaza San Martín. Según el *Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de las Américas: Perú*, hacia finales de la década de 1920 había alrededor de 40 cines en Lima y la demanda por nuevos espacios era creciente. Asimismo, en el interior del país empezaba la construcción de las primeras salas en capitales de provincias como Trujillo, Arequipa, Ayacucho, Cusco y Cajamarca (Castellanos, 2011, p. 158).

El Vitascope fue el aparato con el que se proyectó la primera película en Perú, el 2 de enero de 1897, en el Jardín de Estrasburgo. Los responsables fueron C. J. Vifquain y W. H. Alexander, quienes sonorizaron la proyección con la música que reproducía un fonógrafo. La función inaugural fue vista por el Presidente de la República, ministros e invitados, y dos días después se hizo la primera exhibición al público. Al mes siguiente, el 2 de febrero, el cinematógrafo se instaló en el mismo Jardín de Estrasburgo y las reseñas periodísticas lo elogiaron al compararlo con la calidad de imagen del Vitascope. Se proyectaron veinte vistas, entre las cuales estaba “La llegada del tren”. Tuvo un gran éxito y permaneció más de sesenta días, para después partir a Chile y Bolivia.

Para las funciones se rentaban diferentes tipos de locales como confiterías, heladerías, teatros y parroquias. Los empresarios recorrían los lugares más lejanos transportando con mulas los aparatos proyectores. Fue en el Teatro Politeama de Lima, el 23 de abril de 1899, que se exhibieron, entre otras vistas, las primeras imágenes filmadas de Perú: “La catedral de Lima”, “Camino de La Oroya” y “Chanchamayo”. En 1904 se filmaron imágenes de la salida de la misa de la iglesia de San Pedro, la Plaza de Armas, el Jirón de la Unión y el Paseo Colón. Dicho registro fue realizado por un operador del empresario Juan José Pont, vistas que se estrenaron el 23 de febrero de ese mismo año. Más tarde, filmaría corridas de toros y la gira del Presidente de la República, durante la cual el mandatario murió y también registraría sus exequias.

En la década de 1930, el cine sonoro llegó a la capital peruana, lo que captó la atención de cada vez más públicos. Como consecuencia del proceso de expansión del mercado, en 1932 fue creada la Asociación de Exhibidores Cinematográficos del Perú, compuesta por propietarios de salas de cine de la República cuya finalidad era la “solidaridad y defensa gremial”; reunía a todos los empresarios del sector y representaba el único caso de asociación de su tipo en Latinoamérica.

En Lima, la inauguración del Cine Metro, en 1936, localizado en la Plaza San Martín, marcó un periodo en que el Art Decó inspiraba la arquitectura de los nuevos salones; en ese entonces, los cines relucían en la capital por su grandiosidad. En los años treinta, la cartelera era disputada entre estadounidenses, que representaban 76.6 % de los estrenos, y europeos, con 13.7 % (Paranaguá, 2003, p. 90). En el porcentaje restante había algunas

cintas mexicanas, que a lo largo de la década sumaron un total de 167 obras estrenadas en el país.

Los cines construidos en los años cuarenta adoptaron otras tendencias arquitectónicas, se estableció la división del circuito entre las “salas de estreno” y los “cines de barrio”, y las empresas ligadas a las *majors* estadounidenses enfocaron sus inversiones en la construcción de las primeras. En la publicación *El Cine Gráfico (Anuario 1945-1946)* se puede ver que había vínculos estrechos entre las salas de cine y las distribuidoras, pues muchos palacios cinematográficos pasaron a ser exclusivos de estrenos de una determinada compañía. Otro punto común hasta la década de 1940, en gran parte en los cines en Lima, era la división interna de la sala entre platea, localizada en el primer nivel; galería, primera localidad alta, y cazuela, que quedaba más alejada de la pantalla, en una segunda localidad alta. Aunque el cine fuera asumido como un “espacio democrático”, los precios de cada localidad y las divisiones espaciales dentro de las mismas —butacas centrales o laterales—, distinguían a los públicos (Mejía, 2018).

A su vez, la expansión en la exhibición cinematográfica también se observaba en otras ciudades. “En 1940 existían 242 salas a nivel nacional, de las cuales alrededor del 70% estaban ubicadas en capitales de provincia, sobre todo en la costa norte. Mientras tanto, a finales de la década, funcionaban aproximadamente ochenta cines en la ciudad capital” (*Atlas*, 2011, p. 158). A comienzos de 1942, según el informe *Cine Reporter* citado por García Riera (1992, p. 233), Perú seguía con un total de 242 salas en todo el territorio; en 1949 subió a 253 espacios y en 1951 se contabilizaban un total de 278 a nivel nacional (*Enciclopedia del cine mexicano 1987-1955*, p. 906). Las salas construidas en Lima en las décadas de 1940 y 1950 variaron en capacidades de entre 1 000 y 2 000 butacas, salvo raras excepciones (Mejía, 2018).

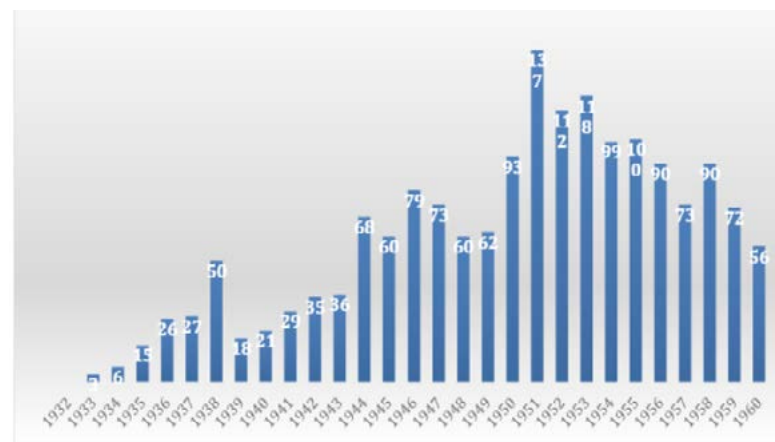
Entre las *majors* estadounidenses en el mercado peruano de esos años encontramos Allied Artists, Columbia, Fox, MGM, Paramount, Republic, RKO (durante algún tiempo), United Artists, Universal y Warner. Por su parte, dentro de las distribuidoras más importantes para las obras mexicanas estaba la compañía Eduardo Ibarra S. A., asociada directamente a Pelmex. La distribuidora tenía la exclusividad de las producciones de los sellos (estudios) Posa Films, Rodríguez Hermanos, Astro Films, Producciones Ramón Pereda, Calderón Hnos., Águila Films, Cinematográfica Guadalajara, Films Trust, Artistas Asociados, E. M. A., Cimesa, Mauricio de la Serna,

General Cinematográfica y Vicente Saiso Piquer. Al enaltecer la apuesta de Eduardo Ibarra por la importación de las películas mexicanas *El Cine Gráfico (Anuario 1945-1946)* destacó:

Razones múltiples y bien discriminadas, lo llevan a un optimismo fundamentado. Similitud en la idiosincrasia de los pueblos peruanos y mexicanos, semejantes costumbres y gustos y una indiscutible paridad étnica, le hace entrever que la película mexicana es la que más honradamente puede llegar a nuestras diferentes clases sociales y arraigar con mayor profundidad emocional en nuestro pueblo. Y los hechos se han encargado de comprobar que le sobra razón. [La más poderosa e importante distribuidora de películas cinematográficas en el Perú es la Eduardo Ibarra, en *El Cine Gráfico*, p. 592.]

Según Violeta Núñez, la distribuidora también actuaba en otros países de Sudamérica y Centroamérica, en Perú un 55 % de su catálogo era formado por obras mexicanas.¹ Entre los años de 1932 y 1960 las cifras de estrenos mexicanos en el mercado peruano tuvieron la siguiente variación:

Películas mexicanas estrenadas en Perú



Fuente: elaboración propia con datos de 1932 a 1949: Violeta Núñez² De 1950 a 1960: León (2017).

1 Los datos fueron presentados por la investigadora Violeta Núñez durante la conferencia en el marco del Seminario Internacional Virtual “Los públicos de cine clásicos: casos, métodos y reflexiones teóricas”, organizado por el grupo de “Historias de los públicos del Cine Clásico en Argentina”, el 25 de octubre de 2021.

El número de estrenos mexicanos en los años treinta sumaba 145 películas, en los cuarenta llegó a 519 obras. En 1941, el cine mexicano reconquistaba las pantallas de Sudamérica. A principios de ese año, se exhibían 14 películas en una sola semana en Perú y 16 en Venezuela, lo cual señala “un resurgimiento” en estos mercados (Castro y McKee, 2011, p. 42). Sin embargo, en los años cincuenta se contabilizan las mayores cifras de lanzamientos en el mercado peruano, con 984 películas mexicanos. A lo largo del período se dio el lanzamiento de 1 708 películas.

Entre las otras firmas con capital local que distribuían películas mexicanas estaban J. Calero Paz, Empresa Cinematográfica Libertad, Selecciones César Berghusen y Cinematográfica del Pacífico. En una página de *El Cine Gráfico*, esta última distribuidora anunciaba los lanzamientos exclusivos en la temporada 1947, incluyendo títulos protagonizados por Pedro Infante, como *Los tres García*, *Vuelven los García* y *Dios nunca muere*. Cinematográfica del Pacífico, inaugurada en 1936, glorificaba su trayectoria en el mercado peruano: “Continúa después de 10 años de intensa labor y con mayor entusiasmo dando impulso a la cinematografía mexicana en el territorio de Perú. Pudiendo obtener los mayores éxitos económicos y el máximo prestigio para los teatros en donde exhibe sus películas” (*El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946*, pp. 27 y 28). Cabe destacar que la distribuidora también trabajaba en los mercados de Ecuador y Bolivia.

En el periodo de 1950 a 1969 se registró un total de 1 556 estrenos mexicanos en Perú, sin incluir las coproducciones mexicanas con otros países, que sumaron un total de 98: con España, 40; Puerto Rico, 12; Argentina, 10; Estados Unidos, nueve; Perú, cinco; Francia, tres; Guatemala, tres; Cuba, tres; Colombia, dos; Brasil, dos; Italia-España, dos; Puerto Rico-República Dominicana, dos; Italia, una; Venezuela, una; Argentina-Perú, una; España-Argentina, una, y Francia-Italia, una.

Principales países importadores de estrenos de Perú (1950-1959) sin coproducciones

Pais/año	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959
EU	256	233	270	267	268	266	254	237	248	247
México	93	137	112	118	99	100	90	73	90	72
Reino Unido	28	28	40	25	22	24	35	47	47	52
Argentina	28	21	8	19	9	24	25	8	12	10
España	22	20	13	15	8	3	9	16	23	18
Francia	11	15	27	37	31	22	42	54	38	49
Italia	10	15	19	48	42	36	57	47	30	35

Fuente: a partir de datos de las tablas Totales de estrenos por año y Totales de estrenos por país, en León (2017, pp. 250 y 261).

En la década de 1930, se registraron en Perú 3 698 estrenos, 4 184 en los años cuarenta, 5 331 en los años cincuenta y 4 914 en la década de 1960 (León, 2017, pp. 130 y 131). En lo que respecta a los estrenos mexicanos en el país, la distribuidora Pelmax tuvo presencia constante, al relacionarse con al menos 90 % de los lanzamientos que llegaron a las salas de cine peruanas a partir de 1945. “A diferencia de Estados Unidos, la gran década para México en cantidad de filmes es la de los cincuenta, con seguridad, asimismo, la más taquillera en la historia de la distribución de Pelmax en el país, aun cuando no debe soslayarse que alrededor de un 10 % venía a través de otras distribuidoras, norteamericanas o independientes” (León, 2017, p. 135).

En el caso de México se produce una situación similar, pues de un promedio cercano a los 100 estrenos anuales en los cincuenta, se cae a un promedio cercano a los 60 títulos por año en la década siguiente. Mientras tanto, hay un crecimiento considerable de las producciones que vienen de otras partes y que elevan el volumen de los estrenos anuales. La circulación del cine mexicano en los años sesenta, cuando los síntomas de la crisis de la industria en ese país se hacen más notorios, sigue siendo constante, pero va perdiendo lentamente su público. [León, 2017, p. 131].

El cine mexicano se posicionó con aceptación entre el público peruano. Al revisarse el listado de las diez películas más taquilleras por año, se mantuvo entre los primeros lugares a lo largo de las décadas de 1950 y 1960, pues sólo en 1958 y 1961 no se ubicaron películas mexicanas dentro de las 10 más exitosas. Cantinflas, Pedro Infante, Tin Tan, Fernando Soler, Libertad Lamarque y Sara García fueron las estrellas de la pantalla que más destacaron (León, 2017, pp. 148-158):

2 Véase nota 1.

1950

- 2ª. *Ustedes los ricos* (1949), dirigida por Ismael Rodríguez, con Pedro Infante.
6ª. *No me defiendas compadre*, (1949), con Tin Tan.
7ª. *La oveja negra* (1949), dirigida por Ismael Rodríguez, con Pedro Infante.
8ª. *El portero* (1950), con Cantinflas.
9ª. *El rey del barrio* (1950), con Tin Tan.

1951

- 3ª. *Víctimas del pecado* (1951), dirigida por Emilio Fernández, con Ninón Sevilla.
5ª. *También de dolor se canta* (1950), dirigida por René Cardona, con Pedro Infante, Guilhermina Grin y Tin Tan.
6ª. *En la palma de tu mano* (1951), dirigida por Roberto Gavaldón, con Arturo de Córdova.
8ª. *El mago* (1949), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Leonora Amar y José Baviera.

1952

- 1ª. "A.T.M. A toda máquina!" (1951), dirigida por Ismael Rodríguez, con Pedro Infante.
3ª. *Sensualidad* (1951), dirigida por Alberto Gout, con Ninón Sevilla y Fernando Soler.

1953

- 6ª. *El bombero atómico* (1952), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Roberto Soto, Gilberto González y la actriz infantil Elisa Quintanilla.
8ª. *Pepe el Toro* (1953), dirigida por Ismael Rodríguez, con Pedro Infante.

1954

- 4ª. *El señor fotógrafo* (1953), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Rosita Arenas y Ángel Garasa.

1955

- 2ª. *Escuela de vagabundos* (1955), dirigida por Rogelio A. González, con Pedro Infante y Miroslava Stern.
4ª. *Caballero a la medida* (1954), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Martha Valdés y Ángel Garasa

1956

- 1ª. *Escuela de música* (estrenada el 28 de diciembre de 1955), dirigida por Miguel Zacarías, con Pedro Infante y Libertad Lamarque.
4ª. *Tú y las nubes* (1955), con Carlos Orellana.
5ª. *Abajo el telón* (1955), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Christiane Martel y Beatriz Saavedra.

1957

- 8ª. *El bolero de Raquel* (1957), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Manola Saavedra, Flor Silvestre y el actor infantil Paquito Fernández.

1958

Ninguna.

1959

- 6ª. *Sube y baja* (1959), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Teresa Velázquez, Georgina Barragán, Joaquín García Vargas, Domingo Soler, Carlos Agostí y Alejandro Ciangherotti.

1960

- 4ª. *Yo pecador* (1959), dirigida por Alfonso Corona Blake, con Sara García.

1961

Ninguna.

1962

- 1ª. *El analfabeto* (1961), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Lilia Prado, Ángel Garasa y Sara García.

1963

- 5ª. *El extra* (1962), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas y Alma Delia Fuentes.

1965

- 8ª. *El padrecito* (1964), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Ángel Garasa y Rosa María Vázquez.

1966

2ª. *El señor doctor* (1965), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Marta Romero y Miguel Ángel Álvarez.

4ª. *Seguiré tus pasos* (1966), con Alfredo B. Crevenna, Félix A. Ramírez, José Mojica, y Fernando Soto. Coproducción México-Perú, Filmadora Peruana/Producciones Cinematográficas.

1967

4ª. *Bromas, S. A.* (1967), dirigida por Alberto Mariscal, música de Sergio Guerrero y canciones de Armando Manzanero. Coproducción México-Perú.

6ª. *Su Excelencia* (1967), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas y Sonia Infante.

1968

5ª. *Por mis pistolas* (1968), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas e Isela Vega.

1969

1ª. *Un Quijote sin mancha* (1969), dirigida por Miguel M. Delgado, con Cantinflas, Ángel Garasa, Lupita Ferrer y Susana Salvat.

La presencia constante, con éxitos recurrentes, hizo que el cine mexicano se posicionara en las preferencias del público del país sudamericano, que incorporó prácticas culturales y el gusto por canciones, vocablos y escenarios que estas películas mostraban. En ese sentido, León (2018) señala:

[...] no creo que sea pertinente hablar de un “imperialismo cultural” mexicano y argentino en esos tiempos, pero que hubo un enorme arraigo de la cultura popular procedente de esas tierras, es innegable. Además del cine, las canciones y algunos bailes de México venían radionovelas, historietas (los “chistes” que llamábamos entonces) y las publicaciones de la editorial Novaro, aunque es verdad que en su mayoría eran traducciones de cómics y otros impresos norteamericanos [pp. 187 y 188].

Por otro lado, la televisión en Perú se desarrolló desde finales de la década de 1950, lo que justifica, en parte, que en esos años se haya registrado la mayor audiencia de públicos y el mayor número de estrenos en el país (León, 2017, p. 128). La participación de instancias culturales como la UNESCO y el Ministerio de Educación propiciaron las primeras experiencias en las transmisiones del Canal 7. A su vez, el Canal 4 fue producto de convenios con las cadenas estadounidenses NBC y RCA. Ya para 1959 se registraban 50 000 aparatos reproductores, 107 000 en 1960 en Lima. Hasta 1978 no existieron aparatos a color, pues se prohibió su importación en tanto se definía el sistema a elegir en el país; entre las diversas opciones, NTSC, PAL y SECAM, se impuso la primera, de origen estadounidense. Los canales de cable y vía satélite se reprodujeron también en la década de 1990. En la actualidad, la emisora de películas mexicanas De Película llega vía satélite por el Canal 516 y por cable a través del Canal 70 de la cadena CABLEMÁS y por Best Cable por el Canal 35 (Puga, 2017).

En Perú, con una población de más de 31 millones de habitantes, se estima que cerca de 50 % hace uso de internet. Más de 8.6 millones de peruanos hacen uso de YouTube. Se localizaron al menos tres títulos del cine mexicano de la Época de Oro compartidos en esta plataforma: *Ansiedad* (Miguel Zacarías, 1953), con más de 250 000 visualizaciones; *Soy charro de Rancho Grande* (Joaquín Pardavé, 1947), con más de 50 000, y *¡Así se quiere en Jalisco!* (Fernando de Fuentes, 1942), con más de 40 000. Finalmente, un administrador, Grupo Club Ciudad, maneja la cuenta Pedro infante, con cerca de 100 000 seguidores.

Castellanos, A. (coord.) (2011). *Atlas de infraestructura y patrimonio cultural de las Américas: Perú*. México: Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo, Ministerio de Cultura, Gobierno de Perú.

Castro, M y Mckee. (2011). *El cine mexicano se impone. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

García Riera, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano Vol 1. (1929-1937)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

León, I. (2017). 20 años de estrenos en el Perú (1950-1969) *Hegemonia de Hollywood y diversidad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima (Colección Investigaciones).

León, I. (2018), *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Mejía, V. (2018). Cines en Lima: del apogeo al presente. Presencia e imagen de la sala única en la ciudad. En *Apuntes*, 31, 2. <http://doi.org/10.11144/Javeriana.apc31-2.clap>

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica España.

Puga, J. (2017). *Los 51 años de la televisión peruana* <http://www.resumendehistoria.com/2009/01/cuando-nacio-la-television-peruana.html>

Estadísticas de la situación digital en Perú (2020-2021) <https://branch.com.co/marketing-digital/estadisticas-de-la-situacion-digital-de-peru-en-el-2020-2021/>

La primera función de cine en Ecuador se llevó a cabo el 7 agosto de 1901, en la carpa del circo ecuestre del mexicano Quiroz, donde se proyectaron vistas de los funerales de la Reina Victoria y una representación de la muerte de Jesucristo, así como de la exposición de París de 1900.

La primera película que se filmó en el país fue realizada por el italiano Carlo Valenti el 9 de julio de 1906: *La procesión del Corpus en Guayaquil*. La recepción fue de tal agrado que la gente pedía que se repitiera. En Quito, a principios del siglo XX, con el crecimiento urbano aparecieron las primeras salas cinematográficas. Ambos Mundos fue la empresa que desde 1910 controló las salas, derechos de distribución y produjo el primer noticiero Gráficos del Ecuador. El empresario Anzola Montever filmó las *Chinganas y disfraces por el Día de los Inocentes*, que se estrenó en el Portal de la Plaza de Santo Domingo el 29 de diciembre de 1911, tan sólo un día después de su rodaje.

En 1918 se hicieron los primeros documentales sobre desfiles militares, bomberos y niños en el colegio (Breiell, 1981). Más tarde se filmarían las primeras ficciones con dramas históricos, comedias, de amor y de aventuras, con películas como *El tesoro de Atahualpa*, *Se necesita una guagua*, *La divina canción* y *Fuego, fuego*. Así, el cine pasaría de ser una curiosidad pasajera a un entretenimiento regular y establecido.

En 1924 se realizaron un par de cintas sobre los campesinos de la costa con guion de un ecuatoriano y dirigidas por un italiano. Estas producciones derivaron de la masacre ocurrida en 1922 en Guayaquil en represalia a una huelga general.

Producción de películas ecuatorianas (1918-1925)

1918	<i>Primeros documentales y noticieros de actualidad</i>
1920	<i>El tesoro de Atahualpa</i>
1921	<i>Se necesita una guagua</i>
1924	<i>Documentales sobre campesinos</i>
1925	<i>La divina canción</i>

En la década de 1930 llegó el cine sonoro, sin embargo, a falta de equipamiento técnico adecuado, la producción se redujo. En este contexto, la oferta cinematográfica de Estados Unidos comenzó a predominar en el mercado ecuatoriano, como en el resto de América Latina. En 1949 se filmó la primera película sonora, *Se conocieron en Guayaquil*, cinta que tuvo gran éxito; posteriormente se realizarían más dramas, como *Amanecer en el Pichincha*, rodada en Quito al año siguiente.

DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN DE CINE MEXICANO EN ECUADOR (1940-1960)

Hacia mediados de la década de 1940 ya existían en Ecuador 40 salas de cine, que se duplicaron para finales de la misma, cuando se registró una asistencia de 85 000 espectadores. Este incremento en la infraestructura de exhibición se dio a la par de la consolidación de las primeras empresas que distribuían películas en castellano, especialmente mexicanas y argentinas. Para estos años, el cine mexicano competía fuertemente con el de Hollywood, viéndose favorecido por las clases populares ecuatorianas.

La mayor parte de las oficinas distribuidoras, tanto de cintas en castellano como en inglés, e incluso de otras nacionalidades, como los filmes rusos, provenían de centrales instaladas en Lima, Perú, las cuales funcionaban como sedes regionales desde donde se también se enviaban películas a Bolivia. Entre estas firmas que comercializaban los derechos de títulos mexicanos y argentinos para los países de la zona, estaban Distribuidora de Eduardo Ibarra y Compañía, Empresa Cinematográfica Libertad, Cinematografía del Pacífico y Peruvian Films.

Entre Guayaquil y Quito se conformaron los dos centros de exhibición más importantes en Ecuador, aunque también existían salas en provincias como

Cuenca, Riobamba, Ambato, Loja, Manta, Ibarra, Tulcán y Esmeraldas. Ya para 1946, se instalaron en la capital oficinas de Películas Mexicanas, que representaba a varias productoras de ese país que consolidaron la presencia del cine mexicano.

De acuerdo con la infraestructura de salas de cine, número muy parecido a las existentes en Bolivia, se estima que el número de estrenos mexicanos pudo haber sido en promedio de al menos 30 cintas anuales durante los años cuarenta, cifra que se fue incrementando a la par que aumentaba el número de salas hasta llegar a los 50 por año en la década de 1960. Pelmex estimaba que se requerían entre 65 a 84 películas anuales para el mercado ecuatoriano (Contreras, 1973, p. 45), el cual representó, entre 1952 y 1959, 1.8 millones de dólares para el cine mexicano (p. 53).

Crecimiento de salas y asistentes de cine en Ecuador (1945-1960)

País/año	1945-1946	1949	1951	1960
Salas	40	84	124	122
Asistentes	-	85 000	80 000	83 000

Fuente: elaboración propia con datos de Anuario español de cinematografía 1955-1962, Sindicato Nacional del Espectáculo (1962), *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946*.

Para los años sesenta, la presencia de la filmografía mexicana continuó creciendo, pues entre 1960 y 1969 el mercado ecuatoriano le representó 3.2 millones de dólares. (Contreras, 1973, p. 55).

Películas ecuatorianas (1946-1968)

1946	<i>Las tres ratas</i>
1948 -1996	<i>Proceso de la traumatología y la ortopedia</i> (documental)
1945-1955	<i>Cinco o seis producciones, entre ellas, Se conocieron en Guayaquil y Amanecer en el Pichincha</i>
1953-1967	Giras internacionales. Bermeo Jack
1960-1968	Cuatro coproducciones con México

De acuerdo con Mora, la televisión llegó a Ecuador a finales de la década de 1950 con la creación del Canal 4, lo que dio paso a la primera empresa de televisión en el país: Compañía Ecuatoriana de Televisión. El esquema de la pantalla chica ecuatoriana adoptó el modelo estadounidense y el Estado otorgó concesiones para operar el espacio radioeléctrico. A partir de la década de 1960, hubo un acelerado desarrollo regional, con emisoras como Canal 2 de Guayaquil y Canal 8 en Quito.

Aunque no se cuenta con información sobre la transmisión de cine mexicano por la televisión ecuatoriana, se tiene registrado que las películas ocuparon un espacio en la parrilla de programación.

Para los primeros años de la década de 1990, la televisión ya contaba con 20 estaciones, entre cadenas de cobertura nacional y regionales, y el servicio por cable sumaba más de 160 000 suscriptores. El canal De Película, especializado en cintas mexicanas, llegó a Ecuador en esos años con sus distintos nombres. En la actualidad se transmite por la señal de DirecTV en el canal 506 y Grupo TV Cable por el canal 354.

Con una población de 17 millones de habitantes, se estima que en el país andino más de 10 millones tienen acceso a internet, y Facebook puede alcanzar hasta 14 millones de cuentas. A su vez, 9.5 millones de ecuatorianos hacen uso de YouTube, plataforma en la que ver películas está en primer lugar. Son estas las diversas posibilidades con las que se cuenta para poder ver cine mexicano de la Época de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

Breielh, A. (1981). En *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Paris: Lherminier.

Contreras, F. (1973). *La producción, sector primario de la industria cinematográfica. Textos de cine, 4*. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

Mora, A. (1982). *La televisión en el Ecuador*. Guayaquil: AMAUTA.

Ordóñez, N. (coord.) (2000). *Catálogo de películas ecuatorianas (1922-1996)*. Quito: UNESCO, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional.

Anuario El Cine Gráfico 1945-1946. <https://branch.com.co/marketing-digital/estadisticas-de-la-situacion-digital-de-ecuador-en-el-2020-2021/>

Si bien el cine boliviano es uno de los registra menor producción de largometrajes en la región iberoamericana, está entre los que más han retratado la idiosincrasia y pertenencia étnica en América Latina, a través de un cine indígena y popular que ha contribuido a representar, en películas de ficción y documentales, la imagen de una nación pluricultural en la que más de 80 % de la población es descendiente de los pueblos originarios. A diferencia de otros países, en Bolivia la sociedad rural no necesariamente vive del campo, sino también de las mineras, en lugares remotos donde los cines ambulantes proyectaban funciones especiales en los años treinta y cuarenta del siglo pasado.

Antecedentes del cine sonoro

No se sabe a ciencia cierta cuándo llegó el cinematógrafo a Bolivia. El investigador Pedro Susz (1997) rescata dos fechas: 1904, con una proyección en la capital del país a cargo de Luis Palacios, y 1909, con la exhibición realizada por los empresarios italianos Devoto y Margari en el puerto de Guaqui, en el lago Titicaca. Sin embargo, de acuerdo con un anuncio publicado en *El Comercio* el 21 de junio de 1897, hubo una función anterior en el Teatro Municipal, refiriéndose a ella como “parte de los últimos inventos del inmortal Edison” (Susk, 1992, p. 51). Las crónicas reportaban cierta decepción, pues consideraban que el teatro era demasiado grande para la capacidad de proyección del aparato, por lo que un salón sería suficiente; desafortunadamente, no hacen referencia al contenido de las películas proyectadas.

Una fecha probable de la primera película realizada en Bolivia es 1906, filmada por un empresario llamado Kenning: *Exhibición de todos los perso-*

najes ilustres de Bolivia. Otro autor afirma que el 4 de noviembre de 1898 se proyectaron algunas vistas locales y hay quien asegura que el 15 de agosto de 1904 se presentó la primera película filmada en suelo boliviano: *Retratos de personajes históricos y de actualidad*. También se conoce que más tarde, al no facilitarse el Teatro Municipal, se habilitó una sala para las proyecciones en la casa de una familia en la calle de Ingavi. Al parecer, fue en 1905 cuando se dio el primer éxito en taquilla con el Biógrafo París, del empresario Enrique Casajuana, con un programa que incluía comedias, dramas y documental de guerra de Rusia y Japón.

En 1932 se registraban apenas ocho salas de cine, de las cuales ninguna contaba con equipo de sonido, situación que cambió tan sólo tres años después cuando ya se contaba con 19 salas en el país, todas ellas equipadas para proyecciones sonoras. Como prácticamente en toda la región, la cinematografía estadounidense experimentó una fuerte presencia en los cines: representaba 80 % de las películas proyectadas en en 1940 (De Usabel, en Peredo, 2011).

Aunque no se cuenta con estudios sobre el desarrollo de los públicos de cine en Bolivia, es posible darse una idea de cómo se fueron conformando sus gustos y prácticas de consumo de películas a partir de ciertos sucesos y momentos representativos de la cinematografía boliviana.

Los primeros éxitos nacionales se adjudican al director de cine y empresario de origen italiano Pedro Sambarino, pionero de la industria cinematográfica en el país. Bolivia Film, empresa de su creación, estrenó en 1924, en el Teatro Princesa de La Paz, el medimetro documental *Por mi patria*, el primer éxito taquillero, y ese mismo año lanzó otro filme de tono patriótico, *Las maniobras militares* de 1923, que no tuvo igual recepción del público (Gumucio, 1983).

La difícil situación del cine internacional en la década de 1920 también se sentía en las salas bolivianas. Para atraer más público, y cuando las películas fallaban, se ofrecían espectáculos *sui generis*. En La Paz, el Cine París, por ejemplo, organizaba un curioso concurso de feos cuyo primer premio era un reloj de oro, el segundo una raqueta de tenis y el tercero un abono para 25 funciones (Gumucio, 1983, pp. 55-56). Entre las películas *Corazón aymará* y *La profecía del lago* estrenadas en 1925, se debate la primera película de origen boliviano con un argumento. De la segunda se sabe que fue censu-

rada porque planteaba que una señora de la alta sociedad de La Paz podía enamorarse de un indígena, razón suficiente no sólo para prohibirla, sino incluso para solicitar su incineración pública. Por su parte, *Corazón aymará*, presentada por Sambarino en 1925, establecía en su argumento la liberación del grupo oprimido aimara y establecía claramente la insinuación a la revuelta e insurrección, como explica Gumucio (p. 67). Con el estreno de cintas como *La lucha de los sexos*, en 1925 se firmó un decreto presidencial que establecía para un buen funcionamiento de los cines, que se evitara “pervertir” sus fines educativos, moralizadores o de simple entretenimiento popular, y se posicionaba contra aquellas películas que “al desarrollar la trama del crimen llevan en sí el inmediato alimento para el incremento de malas pasiones” (p. 76). En algunos casos se pedía incluso que fuera la misma policía del lugar la que otorgara la autorización para la exhibición de películas. A finales de la década predominaron los cortometrajes y el cine de propaganda a favor del gobierno en turno. De acuerdo con Susz, entre 1930 y 1939 sólo se realizaron tres largometrajes en el país: *Hacia la gloria* (1932) de Raúl Durán, Mario Camacho y José Jiménez; *La campaña del Chaco* (1933) de Juan Peñaranda, José María Velasco Maidana y Mario Camacho, e *Infierno Verde o la Guerra del Chaco* (1933-1935) de Luis Bazoberry (Susz, 1997, p. 29).

El cine sonoro llegó a Bolivia en 1930, concretamente al Teatro Municipal de la Paz donde se presentaba un programa que incluía dibujos animados y rollos con la música del tenor español José Moriche y el barítono Adolfo de Hoyos, así como los recitales de Carmen Rodríguez. Al año siguiente, el distribuidor Eduardo Valdivia viajó a Nueva York para hacer negocios con la RCA, que poseía los derechos de todas las películas sonoras en castellano filmadas en Hollywood, buscando obtener exclusividad para su distribución y exhibición en Bolivia (Gumucio, p. 122). Una de las obras más representativas filmadas en Hollywood, y que generó cierto revuelo, fue la que aludía a la Guerra del Chaco, producida en 1935 por los Estudios Universal y en cuyo elenco figuró la actriz mexicana Lupe Vélez, entre otras estrellas del esquema hispanoamericano. Otra película que aludía el conflicto bélico con Paraguay fue *La campaña del Chaco*, documental realizado con apoyo gubernamental que se estrenó en julio de 1933 y que resultó un gran éxito en taquilla al registrar 60 000 asistentes y exhibirse permanentemente por varias semanas.

Podemos apreciar que el público boliviano, como otros en Iberoamérica, se estaba formando con fuertes influencias nacionalistas, con una férrea censura que no obstante dejaba ver un cine que reflexionaba sobre la pertenencia étnica y la desigualdad social reproducida por las estructuras de poder de la época.

EL CINE Y EL PÚBLICO DE LAS PELÍCULAS MEXICANAS EN BOLIVIA ENTRE 1940 Y 1960

En 1940, en Bolivia se registraban 3.5 millones de habitantes, de los cuales 250 000 vivían en La Paz, uno de los diez departamentos que conforman el país. Sin embargo, la actividad cinematográfica boliviana era escasa, se producían sobre todo cortometrajes y documentales, en parte por las consecuencias de la Guerra del Chaco, y por otra, por el contexto político internacional. Entre 1940 y 1960 se realizaron apenas tres largometrajes: *Al pie del Illimani* (1948) de Emelco, *Detrás de los Andes* (1953-1954) de Jorge Ruiz y Gonzalo Sánchez, que se presume inconclusa, y *La vertiente* (1958) de Jorge Ruiz (Susz, 1997, p. 29).

Hacia 1945, el país ya contabilizaba 48 salas de cine: 10 en La Paz, cuatro en Cochabamba, tres en Oruro, Potosí y Sucre, dos en Tarija y 21 en otras ciudades y pueblos, con un estimado de 28 000 butacas en total. Asimismo, se registraban al menos 20 cines ambulantes que daban funciones en distintas provincias. Dadas las características cinematográficas de Bolivia, el cine mexicano no encontró un mercado significativo, pues como se ha dicho, era a través de las distribuidoras instaladas en Lima, Perú, como los títulos mexicanos encontraban un circuito de exhibición. Sin embargo, se apreciaba un gusto por el cine en español y el mexicano era particularmente bien recibido: se registraban al menos 35 estrenos anuales, por encima de 20 argentinos. Se estima que el mercado e infraestructura del mercado boliviano requerían anualmente 170 estrenos, por lo que el cine mexicano estaría aportando al menos 20 % de las películas proyectadas en la década de 1940.

Aun cuando el cine mexicano de los años cuarenta no encontraba en Bolivia un mercado altamente redituable, su presencia cultural —actores, escenarios, temáticas y música— se mantuvo y se consolidó en los años cincuenta. Entre 1945 y 1950 se instaló la firma Películas Mexicanas de Bolivia, S. A., para complementar la distribución proveniente de Perú. De esta forma, el mercado se expandió significativamente: en 1958, esta filial de Pelmex facturó 63 000 dólares y en 1960 más del doble, 155 mil dólares; a su vez, la infraestructura de salas y cines itinerantes demandaba ya no las 35 películas mexicanas anuales, sino entre 52 a 84 títulos.

Crecimiento de salas y asistentes de cine en Bolivia, 1945 -1960

	1945-1946	1949	1951	1960
Salas	48	41	47	82

Fuente: elaboración propia con datos de Anuario español de cinematografía 1955-1962. Sindicato Nacional del Espectáculo (1962). *El Cine Gráfico. Anuario 1945-1946*.

Un hecho relevante fue la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) en 1953, en el contexto del triunfo de la Revolución del 9 de abril de 1952. Esta institución se ocuparía del desarrollo de la industria cinematográfica del país, pero, lamentablemente, como señala Susz, “con el correr del tiempo fue abandonado ese objetivo inicial para reducirse a ser una agencia de propaganda gubernamental”. No obstante, el organismo es reconocido como un gran promotor de la producción de documentales y largometrajes, y como la plataforma en la que coincidirían los creadores representativos del cine boliviano, hasta su transformación en el Canal 7, emisora pública que lo sustituiría (Susz, 1997, pp. 9-10). Como se observa, el ICB estaría más centrado en la promoción de la producción que en la relación con la distribución y exhibición del cine en sus pantallas.

Si bien las pruebas técnicas para instalar la televisión en Bolivia iniciaron en 1960, no fue sino hasta 1969 cuando se realizó la primera transmisión pública. El desarrollo de la televisión boliviana fue sumamente dinámico, pues si para 1979 había nueve canales, uno nacional y ocho regionales de perfil universitario, para 1984 ya eran 35, de los cuales 18 cubrían zonas urbanas y 17 rurales. En 1990 ya eran otros 70 canales privados regionales, y un canal público ya fortalecido, Canal 7. A finales de los años dos mil

había más de 100 canales, de los cuales 90 % era de origen extranjero (Ríos, 2017). De las emisoras que pudieran haber transmitido cine mexicano no se cuenta con suficiente información, pero existe documentación de que la cadena Galavisión, de la empresa mexicana Televisa, llegó a Bolivia y el Canal De Película, con sus diversos nombres, se transmitió en territorio boliviano desde la década de 1990 a través de las señales satelitales de Entel por el canal 261, y por cable por la compañía Star mediante los canales 409 y 791.

El Estado Plurinacional de Bolivia cuenta con 12.7 millones de habitantes. De acuerdo con la Agencia de Marketing Digital Bolivia, RedPlan, Facebook es la red social más popular, con 7.7 millones de usuarios y 5.7 millones de personas utilizan YouTube; en esta última plataforma, la visualización de películas completas en español es la segunda actividad más realizada, sólo después de la música. Todas estas posibilidades de acceso al cine mexicano son las que hacen posible que siga teniendo presencia en Bolivia.

BIBLIOGRAFÍA

- Gumucio, A. (1981). *Bolivie*. En *Les Cinémas de l'Amérique latine*. París: Lherminier.
- Gumucio, A. (1983). *Historia del cine boliviano*. México: Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México.
- Susk, K. (1992). *Bolivia*. En *Cine latinoamericano 1896-1930* (pp. 47-86). Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Susz, P. (1997). *Cronología del cine boliviano 1897-1997*. La Paz: Ediciones de la Cinemateca Boliviana.

OTRAS FUENTES

Anuario Español de Cinematografía 1955-1962. (1962). Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo.

Anuario El Cine Gráfico 1945-1946.

De película Canal Wikipedia

[https://es.wikipedia.org/wiki/De_Pel%C3%ADcula_\(canal_de_televisi%C3%B3n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/De_Pel%C3%ADcula_(canal_de_televisi%C3%B3n))

Ríos, E. (2017). Historia de la TV en Bolivia. En

https://www.eldiario.net/noticias/2017/2017_07/nt170714/opinion.php?n=11&-historia-de-la-tv-en-bolivia

RedPlan Bolivia

<https://redplanbolivia.com/%E2%96%B7-las-redes-sociales-mas-utilizadas-en-bolivia-2019/>

ARGENTINA, URUGUAY Y PARAGUAY





Al ser el mercado argentino uno de los más competitivos y cerrados en tanto su cinematografía representaba junto con la de México y España, las más importantes en la región Iberoamericana, el cine mexicano no alcanzó una presencia tan constante y numerosa como en otros países hispanoparlantes. Su fuerte influencia regional propició que países cercanos que dependían de su infraestructura y dinámicas culturales y comerciales tampoco fueran mercados tan relevantes para el cine mexicano de la Época de oro. Por estas razones se propone observar los siguientes países a partir de comprenderlos en función de la dinámica cinematográfica en el mercado austral.



ARGEN- TINA

Rosario Lara Gómez - Andrea Cortés Aguirre

Las películas mexicanas de la Época de Oro tuvieron una gran penetración en el gusto del público argentino. Consolidando espectadores por varias décadas, las cintas mexicanas se abrieron camino en un mercado cinematográfico que ya acumulaba las miradas y la atención del público nacional; en las salas de cine y recintos de exhibición los títulos argentinos, norteamericanos y europeos acaparaban las carteleras. En Argentina existió, entre los años 40 y 50, el “día para damas”, donde el melodrama fue el rey absoluto. Sólo que en los cines del centro de Buenos Aires el acento estaba puesto en los melodramas norteamericanos y, de vez en cuando, se exhibían unos nacionales; mientras que en las salas de barrio y del interior se proyectaban casi exclusivamente melodramas argentinos. (Oroz, 1995, p. 51).

La producción de películas argentinas iba en constante aumento, año tras año se incrementaba el número de producciones nacionales que cautivaban a miles de espectadores en su territorio; durante el periodo de 1932 a 1940 se desarrollaron 218 obras cinematográficas. En el panorama de la industria cinematográfica argentina las películas mexicanas pudieron ser interpretadas como un competidor importante, la industria cinematográfica azteca estaba en proceso de conquistar los mercados hispanoparlantes.

Producción de películas argentinas de 1921 a 1940

Año	Películas
1932	5
1933	6
1934	7
1935	12
1935	18
1937	28
1938	40
1939	47
1940	55

Fuente: Silvia Oroz, 1995.

Durante este periodo las películas mexicas inician una estrategia de distribución y exhibición para extender la presencia de sus obras y consolidar un mercado transnacional, donde Argentina y Brasil eran considerados puntos complicados para acceder a contenidos cinematográficos de corte extranjero. Tito Guizar fue una de las *stars mexicans* más notables que visitaron Argentina durante los años treinta. El actor llegó al país con el objeto de conseguir la exhibición de *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), y efectivamente la logró, incluyendo junto al filme un espectáculo musical mexicano. Ambas producciones resultaron muy exitosas, según su testimonio:

Yo me lleve la película del Rancho Grande a Buenos Aires, porque el mercado más difícil en aquella época era Brasil y Argentina, para una película mexicana... Pues yo me la lleve en el 37 y me pase 37 t 38 en Brasil y Argentina (...) El primer telefonema que recibí para ir a Hollywood, estaba yo en Buenos Aires, y ya se había dado cuenta la Paramount de que la película era un exitazo (...). Logre colocarla en el mejor cine de Buenos Aires, (...) el Opera. Y allí en ese cine nunca se había exhibido una película en español, di de Argentina ni de ningún lado. Y entonces la película que se estaba exhibiendo en ese momento era *Garden of Ala* de Charles Boyer, que estaba en su auge, y cuando yo les ofrecí el *Rancho Grande* se rieron; me dijo el señor Lococo, que era el dueño del teatro: "Che, pero como puede ser, si aquí estrenamos a Marlene Dietrich, *Gone with the wind*... ¡Cómo vamos a estrenar el *Rancho grande* después de *Garden of Ala!* (...) Y entonces le ofrecí al señor Lococo, le dije: "mire, vamos a montar un show mexicano, yo voy a trabajar

en el escenario y la película la va a exhibir usted en el teatro". Así ya no le pareció tan mala idea (...) Fue una verdadera sensación (...) hizo una millonada (citado en Valdés, 1976, p. 56).

Las películas mexicanas comenzaron a introducirse al mercado argentino en la década de 1930, sin embargo, la producción de películas con las que contaba el país reflejaba una industria consolidada para la época donde además existía el gusto popular por sus cintas nacionales. Para finales de 1938, el cine argentino superaba la penetración del mexicano en muchos mercados, como fue el caso del cubano, donde el público ya abucheaba las películas mexicanas por repetitivas y mal hechas. En 1939, la producción argentina de 50 cintas eclipsó a la mexicana que bajó de 57 filmes a sólo 38. El cine mexicano era visto como un fuerte competidor por la cantidad de producciones que realizaba al año, hasta 1940 la tendencia se confirmaba: la producción mexicana decreció aún más, a 29 cintas, mientras que la argentina seguía fuerte con 49 filmes (Castro y McKee, 2011, pp. 36-37).

A la par de que la producción de películas aumentaba en Argentina y México, las películas mexicanas paulatinamente llegaban a más salas de exhibición en el territorio argentino sin representar el éxito; se sumaba a ello la poca recepción de los distribuidores para exhibir cintas mexicanas. En 1940 la industria cinematográfica argentina atravesó complicaciones de producción derivadas de conflictos políticos, sufrieron escasez de materia prima como película virgen lo que detuvo su producción y la suspensión de las actividades en sus estudios de grabación.

La revista mexicana *Cinema Reporter* (no 75, 5 de enero de 1940) da cuenta en un informe de los seis estrenos mexicanos realizados en 1939 en Buenos Aires y establece un mapa de las salas porteñas que llevan a sus pantallas cine mexicano, estas son: Rex, Opera, Ideal, Suipacha, Broadway, Monumental, Ambassador, Normandie. Este dato nos brinda la poca recepción que el cine mexicano tenía aun para esa fecha. (...) los exhibidores declaraban que ellos pagaban más por los films nacionales que por los extranjeros, generando finalmente que la tensión creciera mientras la industria argentina atravesaba uno de sus momentos más duros, dado que la escasez de película virgen había provocado la suspensión de las actividades en los estudios (Ezequiel y Trombetta, 2016, p. 241).

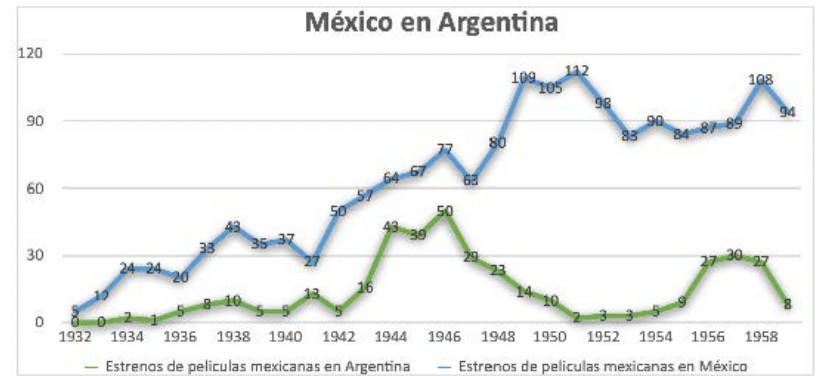
La postura neutral de Argentina frente a los países del Eje durante la segunda Guerra Mundial desencadenó un golpe político que permeó a la producción cinematográfica y afectaba la distribución de sus contenidos al extranjero entre ellos el mercado mexicano. La falta de película negativa

para generar copias que fuesen hacia el exterior freno el crecimiento de este mercado desde su ámbito comercial. El mercado cinematográfico mexicano avanzaba en Latinoamérica y ante la crisis cinematográfica argentina surgieron los rumores de un posible boicot (Clara Kriger, 2009).

El boicot no sólo estaba afectando a la producción de películas nacionales, sino que estaba logrando un vuelco del mercado en favor de México, lo que hacía sospechar que, además de castigar la neutralidad argentina frente a la guerra, los Estados Unidos, aprovechaban para interferir en el mercado latinoamericano (Kriger 2009, p. 34).

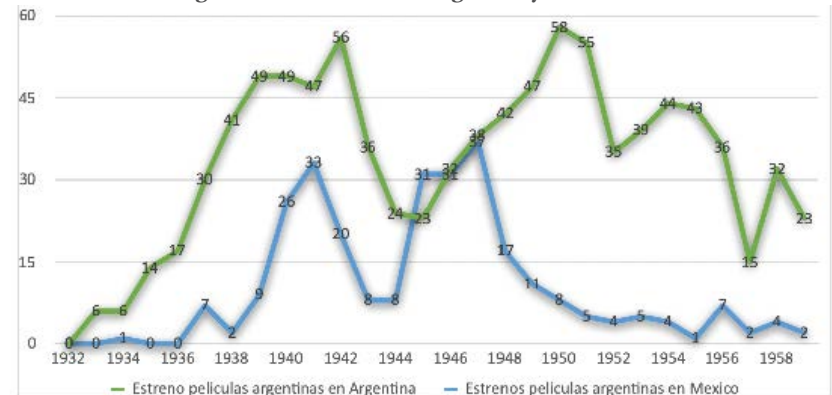
En 1940 la exhibición de películas mexicanas en territorio argentino se enmarcó con fricciones políticas y de inequidad en sus esquemas de exhibición. La circulación de obras argentinas era mayor en el territorio mexicano por lo que la relación bilateral cinematográfica pasaba por un periodo de exigencia por parte de México para regular los parámetros de exhibición (*Cinema Reporter*, 1941) publicó una sucesión de notas exigiendo que los parámetros de exhibición se aunaran entre los dos países, en tanto que los exhibidores de Argentina preferían dar espacio al cine de Estados Unidos. Incluso se exigían, por parte de México, medidas proteccionistas frente a la asimetría de estrenos argentinos y mexicanos. El reclamo tenía sustento, puesto que frente a los 13 estrenos mexicanos en la Argentina se impusieron 33 filmes argentinos en México (Ezequiel y Trombetta, 2016, pp. 243-244).

Películas mexicanas estrenadas en Argentina y México de 1932 a 1959



Fuente: Lunsnich, A.L., Aisemberg, A., & Cuarterolo, A. (2017). *Pantallas transnacionales*. Ediciones Imago Mundi.

Películas argentinas estrenadas en Argentina y México de 1932 a 1959



Fuente: Lunsnich, A.L., Aisemberg, A., & Cuarterolo, A. (2017). *Pantallas transnacionales*. Ediciones Imago Mundi.

En el marco de las complicaciones políticas y de producción cinematográfica en 1942 Argentina seguía en primer lugar con 56 cintas, pero tanto España como México casi igualaron ese nivel con una producción de 49 y 47 películas, respectivamente (Castro y McKee, 2011, p. 41). Finalmente, la exhibición de películas mexicanas en territorio argentino comenzaba a regularse, para 1943 títulos como *Simón Bolívar* y *Cuando los hijos* triunfaron en la taquilla de Buenos Aires (Castro y McKee, 2011, p. 146). Lo argentino no fue desdeñado en lo absoluto en el cine mexicano. Sobre todo, una vez que distintos factores contribuyeron a debilitar la industria mediática de ese país del Cono Sur y fortalecer la azteca; por ejemplo, el apoyo decidido del aparato gubernamental estadounidense vía capacitación, inversión, equipo técnico y dotación del celuloide o el apoyo del Estado mexicano, en forma inversa a lo que ocurría en Argentina. El cine mexicano le abrió las puertas, sobre todo, a figuras extranjeras bien conocidas en el resto de los países de habla hispana y capitalizaba lo que desde sus sitios de origen habían sembrado. Los productores pronto comprendieron la relevancia de la presencia cultural argentina vía el talento artístico, la literatura o la música, los cuales constituían un bien invaluable para las historias cinematográficas que se rodaban en México y penetraban a otros mercados (Castro y McKee, 2011, pp. 136-137).

En abril de 1944, con un promedio de cuatro estrenos mexicanos por mes en territorio argentino los titulares del *Cinema Reporter* anunciaban: “Se impone en Buenos Aires el cine mexicano” (Castro y McKee, 2011, p. 146). La industria cinematográfica mexicana continuó cosechando éxitos en la tierra de quien fuera considerado su rival. Algunos títulos que acapararon la preferencia en las salas de cine argentina fueron *El conde de Montecristo*, *Doña Bárbara* y *María Candelaria*. En julio de 1945: *Abí está el detalle* y *Amok*, cinta cuyo estreno da en el Cine Normandie, una sala dedicada a las producciones de Hollywood en la cual jamás se había estrenado una obra nacional. Aunque el público argentino favoreció el material estadounidense, en 1945 se estrenaron 49 filmes mexicanos y sólo 28 de origen local (Castro y McKee, 2011, pp. 146-147).

Distribución de salas en Argentina / 1945

Provincia o territorio	Habitantes	Cines
Capital Federal	2.650,000	190
Buenos Aires	3.524,928	525
Santa Fé	1.560,000	305
Córdoba	1.292,759	221
Entre Ríos	752,244	71
Mendoza	523,069	68
Tucumán	551,424	27
Corrientes	526,397	25
Salta	217,574	14
Sgo. Del Estero	496,527	10
San Juan	221,448	14
San Luis	200,133	15
Jujuy	115,751	10
La Rioja	111,899	4
Catamarca	152,519	4
La Pampa	181,981	45
Chalco	355,101	30
Río Negro	115,380	23
Chubut	55,644	14
Misiones	186,670	15
Neuquén	53,630	12
Santa Cruz	24,672	6
Formosa	60,00	9
Tierra del Fuego	3,000	1

Fuente: Cinematográfica Interamericana (1927). Argentina Cinematográfica. En Anuario 1945-1946. El cine gráfico (p. 551) México: Cinematográfica Interamericana.

En 1945 fueron estrenados en Argentina 65 títulos mexicanos, 40 nacionales, 22 españoles y cerca de 50 originarios del viejo continente. (Castro y McKee, 2011: 103). Durante este año el cine mexicano ya se había posicionado dentro del gusto popular argentino y sus relaciones bilaterales cinematográficas se encontraban fortalecidas. Par dimensionar el desarrollo económico que la cinematografía azteca impactaba en Latinoamérica, “se disponen algunos informes fraccionarios, representativos de una explotación desorganizada y sin control (...) Argentina, Uruguay y Paraguay - \$50,000.00 [alquiler de películas mexicanas en el país]” (De la C. Alarcón, J. 1974, p. 628).

Producción, distribución, estudios, asociaciones, artistas en Argentina; 1945

Productos de largometraje	27
Productos de cortometraje	9
Distribuides en Buenos Aires	57
Estudios	19
Asociación cinematográfica	7
Directores	47
Camarógrafos	32
Ingenieros de Sonido	46
Escenógrafos	17
Actrices	238
Actores	322

Fuente: Cinematográfica Interamericana (1927). Argentina Cinematográfica. *En Anuario 1945-1946*. El *Cine Gráfico*, p. 551. México: Cinematográfica Interamericana.

El intercambio cultural que se desarrolló durante la década de 1940 entre Argentina y México se reflejó en la consolidación de grandes artistas. Centro y Sudamérica aportaron un amplio surtido de estrellas para México. Existía una camada de grandes actores sudamericanos que se trasladaban al territorio azteca para ganar los atractivos sueldos que ofrecía su industria cinematográfica; ejemplo de ello fueron los actores Amanda Ledesma, Hugo del Carril, Malú Gatica, etc. En la publicación de la *Cinematográfica Interamericana* se detalla el siguiente fragmento:

Principiaremos con Amanda Ledesma, argentina que desde el año pasado radique con nosotros. Ella es una gentil rubia que triunfó en Buenos Aires y que llegó a México con categoría

de estrella consagrada por el cine argentino. No obstante, pasó una dura prueba. La pusieron al lado de Negrete en la película ‘Cuando quiere un mexicano’ que fue un exitazo de taquilla. Ella triunfó. Y luego lo ha hecho en ‘Soltera y con Gemelos’, y seguirá por ese rumbo porque es, más que bonita, simpática y buena actriz (*Cinematográfica Interamericana*, 1977, p. 741).

En 1947 la industria cinematográfica argentina se encontraba fortaleciendo su infraestructura de distribución y exhibición, las cintas nacionales y extranjeras circulaban por los 1 490 cines con los que contaba el país. Durante los primeros seis meses de 1948 se estrenaron 26 películas mexicanas en Argentina versus sólo 23 obras nacionales. La película mexicana *La diosa arrodillada* ocupó la cartelera bonaerense por varias semanas (Castro y McKee, 2011, pp. 146-147).

Datos demográficos e infraestructura de exhibición en Argentina 1947

País	Habitantes	Cines	Capital	Habitantes	Cines
Argentina	14,000,000	1,460	Buenos Aires	2,600,000	192

Fuente: *Cinematográfica Interamericana* (1927). Salas de Cines en América. *En Anuario 1945-1946*. El *cine gráfico* (p. 510). México: Cinematográfica Interamericana.

La protección de la moneda nacional caracterizó la política económica del peronismo, medida que perjudicó la importación de cine extranjero. Así, en 1950, las casi dos mil salas cinematográficas del país debieron alimentarse principalmente con películas argentinas, posteriormente con títulos norteamericanos, la lista continúa con filmes de países europeos. El total de estrenos de ese año fue de 138 estrenos menos que en 1947 (Oroz, 1995, pp. 162-163).

Número de estrenos en Argentina por país de origen 1950

País de origen	Número de estrenos
Argentinos	57
Norteamericanos	42
Italianos	22
Espanoles	16
Franceses	13
Mexicanos	11

Fuente: Silvia Oroz, 1995.

La implementación de políticas proteccionistas comenzó a ser cada vez más fuerte desde finales de la década de los cuarenta en la Argentina. Sin embargo, estas políticas no pudieron impedir el cierre de la mayoría de los estudios. En 1955, con el golpe de Estado de la mal denominada Revolución Libertadora, se acrecienta el cierre de los estudios, se comienza a cuestionar el *hold over*, y se da paso a exhibir latas que no habían sido estrenadas en años anteriores. La mayoría de ellas eran provenientes de Hollywood, pero también hubo una considerable cantidad de películas mexicanas. (...) Esto explica el incremento de filmes mexicanos exhibidos en Argentina, que en su mayoría eran reposiciones de años previos en el marco de un aumento general de la importación de filmes (Ezequiel y Trombetta, 2016, pp. 247-248).

La mayoría de los países de América Latina encabezaron sus listas de estrenos con el producto norteamericano, mientras que las producciones de México y de las cinematografías europeas estaban en un segundo y tercer lugar, respectivamente. En Argentina hay una diferencia en dicho cuadro. El filme mexicano nunca ocupó un segundo lugar, ese puesto le correspondió al cine europeo. Por otro lado, lo mexicanos entran en el mercado argentino tarde, alrededor de los años 50, primero con el cómico de Cantinflas y luego con el llanto de los melodramas de María Félix y las películas de Emilio Fernández. Además de entrar la producción en ese mercado en una coyuntura desfavorable para el filme latinoamericano, sufrió una fuerte discriminación de clase que ahogó las posibilidades de un éxito mayor (Oroz, 1995, p. 160).

Películas extranjeras estrenadas en Buenos Aires durante el año 1949

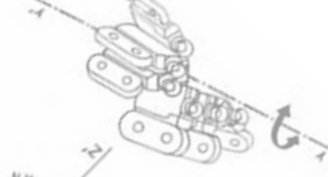
Chilenas	2
Mexicanas	14
<i>Columbia: Abi vienen los Mendoza; ¡A volar, joven!; Medea adorada; Pecadora, Por culpa de una mujer; Revancha; Señora tentación</i> <i>INTERAMERICANA: Algo flota sobre el agua; Una Mujer con historia; Los novios; Que Dios me perdone.</i> <i>CICE: Soltera y con gemelos</i> <i>RADIUM: La Zandunga</i>	
Españolas	10
Dobladas en castellano	4
Comentadas en castellano	2
Alemanas	9
Francesas	9
Italianas	46
Habladas en inglés	212
Húngaras	1
Otros idiomas	1
TOTAL DE PELÍCULAS PROCEDENTES DE EUROPA	75

Fuente: Cuevas, A. (1959). Películas extranjeras estrenadas en Buenos Aires durante el año 1949. En *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.

Número y capacidad de los Cinematógrafos en el mundo

Zona/país	1949		1951	
	Cines	Capacidad	Cines	Capacidad
América del Sur	4,994	3.302,529	6,070	3.522,987
Argentina	1.690	945,000	2,190	957,209

Fuente: Cuevas, A. (1950). Salas de proyección de la República Argentina. En *Anuario cinematográfico Hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.



URUGUAY

Rosario Lara Gómez - Andrea Cortés Aguirre

LOS COMIENZOS DEL CINE

No es menor el hecho de que el cine no nació con el registro, sino cuando se produjo el contacto de ese registro con el público. En Uruguay, Sanjurjo Toucon¹ asegura que ese contacto sucedió por primera vez en el Salón Rouge de Montevideo el 18 de julio de 1896, solo seis meses después de que ocurriera en Francia. A partir de entonces las exhibiciones comenzaron a expandirse como espectáculos de entretenimiento, con proyecciones de cortometrajes que llegaron a Uruguay en carácter de novedad, pero sin una estructura de negocio planificada más que la de explotar la curiosidad de los interesados (González, 2021, p. 153).

Hablar del campo del cine en Uruguay implica considerar la articulación entre los complejos culturales extranjeros y los agentes locales (Remedi, 2021).

¹ De acuerdo con la entrevista a Álvaro Sanjurjo Toucon realizada por Ana Rosas Mantecón en 2021. Álvaro Sanjurjo Toucon es crítico, investigador y ensayista cinematográfico. Humorista (conocido con el seudónimo de El Miope). Autor de un libro de “cuentos cinematográficos”. Incurrió en el diseño gráfico y especialmente la fotografía. N. 1942 en Montevideo, Uruguay. (Vía <http://sanjurjo-toucon.blogspot.com/>)

Cinematográfica Interamericana (1927). Argentina Cinematográfica. En *Anuario 1945-1946. El cine gráfico* (p, 551). México: Cinematográfica Interamericana.

Cinematográfica Interamericana (1947). Los Sudamericanos en el Cine Mexicano. En *Anuario 1945-1946. El Cine Gráfico* (pp,741-742) México: Cinematográfica Interamericana.

Cinematográfica Interamericana (1947). Salas de Cines en América. En *Anuario 1945-1946. El Cine Gráfico* (p, 510). México: Cinematográfica Interamericana.

Cuevas, A. (1950). Películas extranjeras estrenadas en Buenos Aires durante el año 1949. En *Anuario cinematográfico Hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.

Cuevas, A. (1950). Salas de proyección de la República Argentina. En *Anuario cinematográfico Hispanoamericano*. España: Unión Cinematográfica Hispanoamericana.

De la C. Alarcón, J. (1974). La industria cinematográfica mexicana. En *Anuario 1945-1946. El Cine Gráfico* (pp,628). México: Cinematográfica Interamericana.

Publicaciones Cinematográficas S. de R.L. (1955) Número y capacidad de los cinematógrafos en el mundo. En *Enciclopedia cinematográfica mexicana*. 1897-1955. (pp,904-906). México: Publicaciones Cinematográficas S. de R.L.

Castro, M. y Mckee, R. (2011). *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Oroz, S. (1995). *Melodrama. Cine de lágrimas de América Latina*. México: Río Fundo Editora LTDA, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

CINE MUDO

Durante los años del cine mudo, el empresario Roberto Natalini distribuía desde Montevideo películas para los cines de Uruguay y Argentina. Julián Ajuria hacía lo suyo desde su oficina en Buenos Aires, desde donde la empresa Max Glücksmann también distribuía para todo el Cono Sur las películas que llegaban desde su filial en Nueva York ⁴.

CINE SONORO

Desde la implantación del cine sonoro en 1933, Argentina se convirtió en el principal centro de producción y distribución de películas en español en América del Sur, con más de veinte estudios, una producción constante y una red de distribución en varias ciudades del continente. Buenos Aires vio nacer una estructura de estudios con la apertura de Lumiton y Argentina Sono Films, a los que seguirán Pampa Film, Estudios Alex, Estudios San Miguel, Estudios Baires, entre otros. De ese modo, la producción de largometrajes se disparó, alcanzando la cifra de 50 películas en 1939 y casi 60 en 1950, superada sólo por México (Lema, 2021, p. 194).

De ese modo, los estudios porteños se convirtieron en el epicentro sudamericano de la industria cinematográfica, irradiando en movimientos centrífugos sus producciones, sus temáticas y sus estrellas (Paranaguá en Lema, 2021, p. 200).

CINE Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA (DÉCADA DE LOS 30'S)

Por esa época, la radio [década de 1930] —el medio de comunicación predominante en casi todo el continente— empezaba a cruzarse con el cine, la prensa (y en Uruguay, también el carnaval), ligando así las diferentes modalidades artísticas en una relación simbiótica (Lema, 2021, p. 197).

CINE EN LA DÉCADA DE 1940

En los años cuarenta, se inició la coproducción de cine uruguayo con estudios argentinos, lo que permitió la realización de varios largometrajes de ficción dirigidos a un público masivo (Lema, 2021, pp. 194-195).

Por otra parte, a principios de los años cuarenta, el prestigioso semanario *Marcha* incluyó una “Guía cinematográfica” con reseñas y noticias vinculadas con el sector. En esos años, los programas radiales dedicaban cada vez mayor tiempo al cine y en 1948, Radio Carve lanzó uno de sus programas más exitosos, “El cine y sus estrellas”, conducido por una joven Cristina Morán (Lema, 2021, p. 197).

MÚSICA Y LA RADIO

Figuras de la canción comenzaron a tomar renombre y actuar en salas de cine, en espectáculos adicionales a la exhibición puramente cinematográfica. Carlos Gardel, Tita Merello, los hermanos Ramón y Juan Antonio Collazo, Azucena Maizani, Pepe Corbi, Ramón Fontaina, Nelly Omar, Alberto Vila, las hermanas Carmen y Magdalena Méndez o Miguel Ángel Manzi fueron algunos de ellos (Lema, 2021, p. 198).

Estas formas de representación auditiva fueron decisivas para el desarrollo de las imagerías colectivas que recaían sobre temas y personajes provenientes del Circo Criollo, el folletín, el teatro y la crónica policial. Asimismo, educaron al público respecto de cierta cultura ficcional enlazada directamente a la narratología del cine que, pasando por el melodrama, la tragedia teatral y el protagonismo de los cómicos, fue un acceso al sentimiento de lo nacional, a una estructura de sentimiento (Williams en Lema, 2021, p. 199).

Mediante una operación orquestada en connivencia con la prensa, las compañías teatrales y las empresas de cine, la radio extendió el fenómeno por ciudades y pueblos haciendo que el público ingresara a los estudios de grabación para ver la transmisión en directo de los radioteatros, llevando de gira a los actores por el interior de los países, publicando en la prensa metatextos que ampliaban el marco de lo referencial (Lema, 2021, p. 199).

CONTEXTO DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Durante la segunda Guerra Mundial, la injerencia de Hollywood se hizo patente en América Latina, no sólo mediante la distribución y la exhibición, sino también a través de diversas formas de producción. Comenzó a colaborar con los estudios mexicanos, que se despegaron rápidamente de las otras cinematografías latinoamericanas, al tiempo que reorganizó las redes de distribución (Lema, 2021, p. 202).

En diciembre de 1941, Estados Unidos había declarado la guerra a las potencias del Eje, cercanas al gobierno argentino, tratando de eliminar toda propaganda fascista en el continente latinoamericano. Al año siguiente, firmó un acuerdo de cooperación con México con la intención de producir un cine a favor de los aliados, lo que propició el desarrollo de la industria mexicana. Argentina adoptó entonces un sistema proteccionista que beneficiaba al entonces candidato a la presidencia, Juan D. Perón, y rompió relaciones con los países del Eje. En 1946 firmó un primer acuerdo con España para incentivar la colaboración mutua en la industria cinematográfica (Lema, 2021, p. 202).

PRODUCCIONES EN LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DE 1940

Uruguay no había desarrollado una producción constante de películas pero era reconocido por su firme industria distribuidora y su alto nivel de asistencia al cine. En 1945, Montevideo contaba con 84 salas de cine y tuvo más de 10 millones de espectadores, sobre una población que apenas superaba los 700.000 habitantes (Saratsola en Lema, 2021, p. 202).

[Tres años más tarde] El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, organizado en Madrid en 1948, dio origen a un significativo número de coproducciones entre España, Argentina, México y Cuba, que sirvió como base para que las cinematografías locales de América Latina establecieran diálogos y formas de trabajo conjuntas (Díez puertas en Lema, p. 202) .

Si bien Uruguay no participó activamente en ninguna coproducción con España, su trabajo conjunto con Argentina le permitió gozar del intercambio, gracias a la presencia del empresario uruguayo Jaime Prades, uno de los representantes argentinos en el encuentro y nombre fundamental en el proceso (Lema, 2021, p. 204).

En lo que respecta a esto último, fue decisiva la apertura de la empresa Orión Sociedad Cinematográfica Uruguaya, en 1945, propiedad de los argentinos Alberto y Juan Roca, donde se filmaron la mayoría de las películas comerciales estrenadas en ese período. Ubicada en pleno centro de Montevideo, contaba con un estudio de rodaje de ochocientos metros cuadrados, sala de proyección y doblaje y un laboratorio de procesamiento equipado con grabación de sonido óptico, una cámara Mitchell NC y una importante consola de iluminación (Raimondo en Lema, 2021, p. 205).

En el plazo que va de 1946 a 1952, se produjeron en Uruguay ocho largometrajes de ficción, lo que da cuenta de un importante desarrollo en la realización local si se tiene en cuenta que desde la llegada del sonoro, en 1936, solo se habían estrenado cuatro (Etchebehere *et al.* en Lema, 2021, p. 206).

GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

En los melodramas del Río de la Plata fue predominante el uso del tango, la milonga y el vals criollo. Habría que meditar pausadamente cuánto influyó una música como el tango en la gestación de historias melodramáticas. No solo por su tono nostálgico, sino también porque tanto en Uruguay como en Argentina, la primera producción industrial que se hizo del tango estuvo, como se ha visto, en manos de la empresa Glücksmann, una de las principales promotoras de la difusión cinematográfica (Lema, 2021, p. 206).

Al mismo tiempo, la comedia fue un género ampliamente trabajado desde principios del sonoro, especialmente mediante la inclusión de cortinas musicales en torno a una historia de amor. La elección de cierto género musical intentaba, como es evidente, configurar una rápida identificación entre el film y el espectador, una manera muy eficaz de rescatar la esencia nacional a través de un técnica tardorromántica extendida en Europa a principios de siglo y que en América Latina fue variando según la región. De ese modo, el cine se llenó de rancheras en el caso mexicano, de chanchadas en el brasileño, de cumbias en el colombiano, de rumba en el cubano y de tangos y milongas en el argentino y uruguayo (Lema, 2021, p. 207).

Como ha estudiado Germán Silveira, los críticos de cine fueron especialmente displicentes con los films realizados en el país, entre otros factores, porque privilegiaban el cine de nivel proveniente del exterior y desvalorizaban el cine de entretenimiento dirigido a un público masivo (Silveira en Lema, 2021, p. 210).

VÍNCULOS: CINE TRANSNACIONAL

Si Argentina había logrado situarse como el epicentro de la producción filmica durante los años cuarenta, hacia la década siguiente, cuando el sistema de estudios fue perdiendo peso y las tendencias neovanguardistas llegadas desde Europa viraron lo cinematográfico hacia otros carriles, la relación con los uruguayos fue propagándose a otros puntos del continente e incluso, fuera de él (Lema, 2021, p. 212).

El enclave geográfico y su situación de “país tapón” entre los gigantes Brasil y Argentina no hizo más que profundizar los vínculos de Uruguay con ambas culturas (Lema, 2021, p. 212).

Incluso se afirmaron los vínculos con la industria mexicana, siempre tan cerca y lejana a la vez. El caso aislado de Vicente Oroná (actor uruguayo que luego de un rápido pasaje por Hollywood, se estableció en México donde protagonizó y dirigió varias películas), supone una primera instancia, reforzada en los años cincuenta mediante los constantes vínculos con el país azteca. Sus estrellas más rutilantes (Ramón Navarro, Cantinflas, María Félix) empezaron a visitar Uruguay para promocionar sus películas o participar en festivales (Lema, 2021, p. 214).

Si bien la reciprocidad de personas y bienes simbólicos ha existido siempre entre Uruguay y los países vecinos, el inicio de las coproducciones con Argentina en los años cuarenta intensificó la tendencia (Lema, 2021, p. 215).

DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN EN LA DÉCADA DE 1950

Los representantes locales de las majors siempre fueron los encargados de importar y de alguna manera organizar el tráfico y la exhibición de la producción cinematográfica a nivel nacional. Ellos son los que imponen los “paquetes” de películas a las salas y los tiempos de hold over (o duración de los tiempos de exhibición). En los cincuenta el cine era distribuido por una veintena de empresas representantes directas de cada uno de los estudios norteamericanos, más algunos operadores de cine italiano, francés, argentino o mexicano) (Remedi, 2001).

Además de la firma Glücksman, existieron en el período varios distribuidores y exhibidores locales, como CENSA (Compañía Exhibidora Nacional S. A.), SAUDEC (Sociedad Anónima Uruguaya de Exhibidores Cinematográficos) y CCC (Compañía Central Cinematográfica S. A.). En este contexto, las redes de exhibición con aspiraciones debían tener al menos un local de gran porte. Glücksmann contaba con cuatro: Radio City (1937), Trocadero (1941), Coventry (1943) y Eliseo (1949), con entre 1000 y 1300 butacas cada uno. Pero la competencia tampoco se quedó atrás y llegó a utilizar enormes salas unitarias: CCC el Cine Plaza (1950), CENSA el Censa (1953) y SAUDEC el 18 de Julio (1959) (Saratsola en González, 2021, p. 155).

Aún organizado por agentes locales, el campo del cine fue una actividad que siempre giró en torno a la importación cultural: tanto de los artefactos y equipos (receptores, videorreproductores, decodificadores, proyectores de cine) como de los propios contenidos (las películas) (Remedi, 2001).

PELÍCULAS

Eran tantos los films aztecas parecidos que llegaban a carteleras, que el crítico de Cine Radio Actualidad N° 818 resumió “Otra mexicanada muy triste, muy triste, con Meche y unos cuantos mexicanos tristes, muy tristes, a pesar de sus bailes y sus cantos”. El público montevideano seguía respondiendo, sin embargo.²

El bombero atómico con Mario Moreno, Cantinflas, fue el filme con más espectadores en el año 1953.³

[...] la increíble popularidad durante décadas de cuarenta largometrajes protagonizados por el mexicano Mario Moreno (Cantinflas) en todas las salas del país. Si bien no en orden temporal de realización, las distintas etapas de su carrera llegaron siempre a Uruguay, desde los balbuceos iniciales en pareja con Manuel Medel y la creación del clásico personaje de “roto” simpático, fresco y original, hasta los coloreados y convencionales productos finales que incluyeron un lustroso pasaje por Hollywood (*La vuelta al mundo en 80 días*). Superando las permanentes observaciones políticas y de la crítica cinematográfica, los aficionados de varias generaciones lo apoyaron con gran fidelidad en cines céntricos, barriales y del interior, tanto en los estrenos como en las reposiciones “en copia nueva” que hábilmente intercalo desde los años cincuenta la distribuidora internacional Columbia Pictures, a cargo de los productos Posa Films desde julio de 1946. Aunque Moreno apareció desde 1938 en las carteleras montevideanas fue a partir de la presentación en el Radio City de *Los tres mosqueteros* en marzo de 1944 que comenzó el reconocimiento público, pronto extendido a amplios sectores de la población. Para la historia quedaron las novedades del metro de agosto de 1947 (*El circo*) y enero de 1948 (*Soy un prófugo*), los inolvidables 1era de enero en la Plaza de la década del sesenta que

incluyeron reestrenos y las primicias de *El analfabeto* (en 1962), *El extra* (1963), *Entrega inmediata* (1964), *El padrecito* (1966), *El señor doctor* (1967), *Por mis pistolas* (1969) y *Un quijote sin mancha* (1970), y el impacto que causaron las tres visitas (1951 en doblete y 1969) que realizado el actor a Montevideo. Su ciclo de éxitos en nuestro medio se cerró con *El barrendero* en septiembre de 1982 en el Censa, que llevo más de 101 000 personas a esa sala. Posteriormente, la repetición de sus viejos films por televisión ha demostrado que el cariño popular hacia Cantinflas no ha desaparecido (Saratsola, 2005, pp. 252-253).

CINES

En toda la década del cincuenta se puso de relieve un manifiesto interés de la población uruguaya por asistir al cine. Las películas del llamado cine comercial eran las que más concitaban la atención de los espectadores. Se promovía, en primera instancia, un crecimiento de la cantidad de salas de proyección para satisfacer la demanda. Esto era acompañado por una significativa avalancha de estrenos, más de cinco mil a lo largo de la década, lo que completaba el marco de una experiencia comercial de significativas dimensiones. El cuadro 1 muestra una perspectiva acabada de esta realidad (Pereira, 2009, p. 73).

Hasta la llegada de la televisión, la única manera de acceder a las películas era mediante su exhibición (proyección) en salas, ya fueran estas comerciales, de arte y ensayo o de muestras y festivales. La innovación de la televisión, su producción masiva y la rápida generalización de la televisión abierta establecieron un paradigma contradictorio en el fenómeno de la distribución que puso en crisis la estructura desarrollada durante la época de oro. Por un lado, planteaba una nueva posibilidad de explotación, pero, al mismo tiempo, ponía en jaque el esquema clásico de explotación mediante salas de estreno comercial, que perdían público (González, 2021, p. 156).

2 “Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929”, Uruguay. [En línea].

3 “Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929”, Uruguay. [En línea].

Al igual que Glücksman, la casa matriz de la empresa Emelco también se encontraba en Buenos Aires. Era un emprendimiento de los hermanos Lowe, de origen suizo judío, que fundó una filial en Montevideo. Su nombre respondía a la impronta familiar: EM (Manuel), EL (Lowe), CO (company) (Pereira, 2009, p. 75).

La casa central durante mucho tiempo continuó en Buenos Aires. En Uruguay contaba, a mediados de los años veinte, con quince salas de exhibición y el abastecimiento de otras treinta y cinco. En 1949, antes de comenzar el gran declive de la empresa, su director Bernardo Glücksman controlaba unas 21 309 butacas del mercado cinematográfico capitalino, entre cines de estreno y barriales. Además, abastecía de filmes a un gran número de cines del interior del país. La empresa Cinematográfica Glücksman S. A. controlaba aproximadamente 19 % de las salas de Montevideo (Pereira, 2009, p. 75).

Vale mencionar que en 1956 existían 100 cines en Montevideo, de los cuales 25 eran salas céntricas, llamadas salas de estreno, en tanto los 75 restantes eran cines de barrio o de cruce, los que se caracterizaban por las inmortales matinées del fin de semana. A su vez, en el interior habían unas 220 salas. De estas, 113 se ubicaban en las capitales departamentales y ciudades de cierta importancia, en tanto un número similar se hallaban diseminadas en pueblos y villas. Aunque los datos de distintas fuentes difieren al respecto, sí coinciden en que en los momentos de mayor auge, a fines de los años cincuenta, el Uruguay llegó a tener más de cien salas en Montevideo y cerca de doscientas en el interior. A ello se le suma un circuito de cine con proyección en 16 mm, que contaba con más de cien locales fijos y exhibidores móviles en todo el país (Pereira, 2009, p. 72).

Este alto número de salas respondía a las necesidades de un público ávido. Por ejemplo, en 1953 Montevideo sumaba 837 621 habitantes y fueron registrados 19 152 019 espectadores cinematográficos. Ese año, cada montevidiano asistió promedialmente al cine en veintidós ocasiones. Si se agregan las salas del Interior, hubo cerca de 22 millones de espectadores

anuales, cifras que alcanzaron el índice de asistencia más alto de América Latina (Pereira, 2009, p. 72).

A fines de los años cincuenta comenzaría el final de Glücksman. En 1959, un incendio arrasó con la casa matriz de la firma. A la vez, el fortalecimiento del grupo económico Salvo colaboró con el paulatino declive, hasta la desaparición, del noticiero de la empresa, así como al final del «reinado» de Glücksman en el mercado de distribución y exhibición de filmes en Uruguay (Pereira, 2009, p. 75).

BIBLIOGRAFÍA

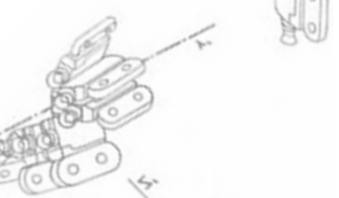
Lema, A. (2021). Coproducción e intercambio en el cine uruguayo de los años cuarenta. En *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 23 (pp, 194-218). Argentina.

Remedi, G. (2001). Historias sin plot point. *El Campo del Cine en Uruguay. En Cinestremos. El cine en Montevideo desde 1929 [En línea]. Uruguay Total.*

González, S. (2021). Etapas de la distribución-exhibición cinematográfica en Uruguay (1895-2000). En *Cuadernos del CLAEH* 40, 113 (pp.151-166). Montevideo.

Pereira, A. (2009). Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filamada. En *Cuadernos de CLAEH* (98, 32, pp. 69-88). Montevideo.

Saratsola Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo.* Montevideo: Ediciones Trilce. 2005.



PARAGUAY

Bianca Salles Pires

La mayoría de las investigaciones que analizan el mercado cinematográfico en Paraguay se centran en la realización y circulación de películas nacionales a finales del siglo XX (Mercado y Tabarozzi, 2017; Kwan Chung *et al.*, 2020, entre otros). Los escasos datos sobre la presencia del cine en décadas anteriores apuntan a que el país formaba parte de una zona más amplia, que englobaba a sus vecinos Argentina y Uruguay. Estos tres mercados estuvieron interligados, tanto para la adquisición de copias de cintas extranjeras como para la distribución de las mismas. En esta triangulación, Paraguay representaba un circuito exhibidor pequeño, pero, al contrario de lo que pasaba con los otros dos, los públicos paraguayos daban preferencia, entre las obras habladas en español, a los filmes mexicanos (*El Cine Gráfico Anuario 1945-1946*, p. 584).

Así, reconstruir la trayectoria del cine en Paraguay es una tarea en desarrollo. Las principales referencias sobre el periodo abarcado en el presente trabajo brindan detalles e interpretaciones ricas en anécdotas y hechos narrados en primera persona, pero no permiten avanzar en el entendimiento cabal de numerosos aspectos relacionados con la presencia del séptimo arte en ese país. Este apartado es, pues, una primera mirada sobre la exhibición del cine mexicano de la Época de Oro. Agradecemos al periodista e investigador Sergio Ferreira por compartir su artículo con el testimonio del distribuidor Richard Baddouh, quien relata la labor realizada, junto con su padre, en la programación de cintas hechas en México.¹

1 En 2015 Richard Baddouh publicó el libro *50 años de cine en el Paraguay. Personas, lugares, sucesos*, editado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, pero desafortunadamente no pudimos tener acceso a la obra. Sergio Ferreira amablemente compartió el testigo de la entrevista realizada con Baddouh el 24 de agosto de 2021.

En relación con el contexto histórico que explica la posición de dependencia del mercado paraguayo, según Luis Rojas (2014), después de lograr su independencia en 1811, la incipiente nación vivió en principio un desarrollo autónomo sin precedente, impulsado por políticas que garantizaron la reforma agraria, al tiempo que priorizaron el mercado interno y la diversificación productiva. La estabilidad política y económica posibilitó que a mediados del siglo XIX se hicieran importantes inversiones en infraestructura, capacitación y avance tecnológico, sin la necesidad de endeudamiento externo. Sin embargo, la soberanía del Paraguay independiente era vista como un ejemplo negativo para el imperio inglés, que consideraba su desarrollo como un entrave para sus ganancias en la región. En diciembre de 1864 estalló un conflicto armado entre la Triple Alianza —conformada por Argentina, Brasil y Uruguay— y Paraguay, que se extendió hasta marzo de 1870 y en el que la Corona inglesa financió el ataque aliancista. Terminada la Guerra del Paraguay, el modelo económico liberal fue instaurado en el país, impulsado por la Constitución Nacional de 1870, desde la cual se adoptó la centralidad de la propiedad privada, lo que generó la venta masiva de tierras públicas entre 1870 y 1900. Al analizar las políticas culturales adoptadas en el cambio de siglo, Mariano Martín (2010) señala que tanto el mandato de la Asociación Nacional Republicana o Partido Colorado, de 1886 a 1904, como su sucesor, el Partido Liberal, entre 1904 y 1936, tuvieron en común la desatención hacia las artes (p. 22).

La inestabilidad económica y política hizo que las primeras salas de cine en Asunción —Splendid, Roma, Rex y España— fueran inauguradas hasta 1930, aunque la primera proyección se realizó en el Teatro Nacional en 1899. Hugo Gamarra (2011) señala que en las primeras décadas del siglo XX las funciones en la capital fueron realizadas en teatros localizados en el centro, en especial el Nacional y el Granados, o en espacios improvisados en los alrededores. Las proyecciones eran llevadas a cabo por empresarios extranjeros, responsables por la importación de equipo técnico y películas. El autor destaca el pionerismo del empresario José Cañizá, quien en los años treinta habitó el Cine Cañizá en las afueras de Asunción, próximo a la vía férrea que unía a la capital con el interior del país, además del territorio argentino y la región Occidental, el Chaco del Paraguay. Esta sala tuvo mucha popularidad y permaneció activa hasta la década de 1970.

Entre 1932 y 1935 hubo una segunda confrontación militar, esta vez con Bolivia, por los recursos hidrocarburíferos del Gran Chaco (Rojas, 2014,

p. 49). La victoria enalteció el nacionalismo, mientras la mayoría de la población se encontraba en una precaria situación económica. En medio de este escenario tuvo lugar la Revolución Febrerista, en febrero de 1936, bajo el comando del coronel Rafael Franco, que duró hasta agosto de 1937. En el periodo comprendido entre 1937 y 1954, el país tuvo 10 presidentes, la mayoría de ellos *de facto*, y una guerra civil que llevó a la muerte o al exilio a muchos paraguayos. El 15 de agosto de 1954 asumió el poder el dictador Alfredo Stroessner Matiauda, quien lo mantuvo de manera autoritaria hasta 1989.

Según Hugo Gamarra (2011), a lo largo de esos años fueron realizadas filmaciones de varios acontecimientos en formatos 35 y 9.5 mm, “incluyendo vistas de carácter científico e histórico, como las consecuencias del ciclón que asola el sur del país en 1926 y sucesos de la guerra del Chaco”; este último conflicto también fue filmado por camarógrafos bolivianos, argentinos y alemanes, y la realización de la ficción *Alas sobre el Chaco* (1934), por la Universal Pictures, cuya versión hispánica fue protagonizada por los españoles José Crespo y Antonio Moreno y la mexicana Lupita Tovar. A su vez, los registros documentales históricos realizados durante la Guerra del Chaco y en el sepelio del presidente Eligio Ayala fueron filmados por extranjeros; no se mostraron en Paraguay, sino depositados en colecciones privadas y cinematecas de otros países.

Cine Gráfico Anuario 1954-1946 señala que a mediados de la década de 1940 Asunción contaba con ocho salas de exhibición, y otras 10 distribuidas en los 12 departamentos que conformaban el territorio, lo que significaba que no todas las regiones tenían infraestructura cinematográfica. Las salas estaban “muy bien equipadas y construidas de acuerdo con los adelantos del teatro moderno y de exhibición” (p. 584), y el circuito estaba dividido entre los cines de primera línea, como Teatro Granados, Municipal y Splendid, y los de segunda, como Roma, Rex, Progreso, Lumiton, España, Gloria, Fox, Pettirossi y Florida. En 1947, una guerra civil produjo el éxodo masivo a Argentina, incluyendo a importantes personajes de los movimientos artísticos paraguayos, pero en medio del caos social y político los cines siguieron siendo refugios y espacios públicos de convivio y sociabilidad.

A finales de los años cuarenta, Asunción era una ciudad en crecimiento y los cines sonoros eran un atractivo para los públicos ciudadanos. La *Enciclopedia del cine mexicano* (1987-1955) contabilizaba en 1949 la presencia de 26 salas

de cine en el ámbito nacional, para llegar a 30 en 1951, lo que representaba tan sólo 0.5 % de la infraestructura de este tipo en América del Sur (p. 906). La construcción del extravagante Gran Cine Victoria, que tenía como modelo el Cine Teatro Ópera de Buenos Aires, cambió el paradigma en el tamaño y afluencia de públicos en la capital. Con funciones matiné, tarde y noche, 1 500 butacas y aire acondicionado central, fue una sala de estrenos con funciones regulares, donde se lanzaron numerosas películas mexicanas, a partir del contrato con el distribuidor José Baddouh.

Afuera de la capital, los hermanos Biederman —Juan, Carlos y Enrique— fueron los responsables de la distribución y exhibición, al promover, también en la segunda mitad de la década de 1940, programas al aire libre con un “proyector de 8 mm Pathé-Baby sin sonido, a manivela, y grandes sábanas blancas como pantallas” (Gamarra, 2011). Las giras fueron muy exitosas, lo que dio paso a la creación de la primera empresa nacional del ramo: Cinematográfica Internacional del Paraguay S. A. (Cipsa), que posteriormente adquirió la concesión de salas en la capital, siendo además responsable de la programación de una gran cantidad de salas de barrio y en el interior del país.

Otro nombre importante para la actividad cinematográfica del periodo fue el distribuidor José Baddouh, argentino radicado en Uruguay, quien en 1947, durante una escala en Asunción con un lote de tres películas mexicanas camino a Perú, recibió la invitación a permanecer una semana proyectando su material para el divertimento de la población. El comerciante decidió quedarse y revolucionó la actividad cinematográfica, pues fue el responsable de difundir el trabajo de directores como Antonioni, Bergman, Fellini, Kurosawa, Resnais, Ray y Truffaut, entre otros. También cooperó con las cinematecas de Argentina y Uruguay, y fue un aliado estratégico de la Cinemateca Paraguaya y los cineclubes de Asunción en las década de 1970.

LOS BADDOUH Y LA DISTRIBUCIÓN DEL CINE MEXICANO DE LA ÉPOCA DE ORO

A partir del análisis del texto “Testimonio de Richard Baddouh sobre el cine mexicano en Paraguay”, de Sergio Ferreira, es posible comprender algunas características específicas del circuito exhibidor del país, en parte corroborado por los relatos presentes en las entrevistas realizadas en el marco de la presente investigación.

Acerca de la llegada de su padre —el distribuidor José Baddouh— a Paraguay, Richard comenta que en realidad don José trabajaba en Montevideo en la exhibición de cine:

Había decidido ampliar sus horizontes y pasar de exhibidor a distribuidor de películas. Para viajar, no podía hacer escala en Buenos Aires [...] por lo que decidió irse a São Paulo y de allí pasó un par de días en Asunción, camino a la capital peruana. Su aterrizaje en Paraguay fue el 8 de octubre de 1947, poco tiempo después de terminada la guerra civil que ese año asoló el país. Estaba hospedado en el hotel Colonial cuando un piquete de soldados lo vino a buscar porque el general Emilio Díaz de Vivar, jefe de Estado Mayor del Ejército, quería hablar con él. Intrigado y temeroso, don José va con los soldados. Afortunadamente, Díaz de Vivar lo recibió amablemente y lo invita a pasar a su despacho. Le plantea la posibilidad de si podía quedarse unos días en Asunción para exhibir sus películas. La población necesitaba distensión y entretenimiento luego de nueve meses de estar encerrada y precisaba motivos para volver a salir a las calles. Papá estuvo de acuerdo, no tenía una fecha exacta para llegar a Lima, entonces decide proyectar las películas en la capital paraguaya. Las proyecciones se realizan en el antiguo Boxing Club, hoy ya desaparecido, con mucho éxito, tanto que Baddouh decide hacer negocios con Asunción y no viajar más a Lima. Volvió a Montevideo a buscar más películas mexicanas para proyectarlas en la capital paraguaya.

La llegada y permanencia en Paraguay es narrada como un golpe del destino. La presencia de tres películas mexicanas, no nombradas, señalan la buena recepción por los públicos paraguayos y la disposición del vendedor de invertir en el país recién salido de la guerra civil. En el mismo año de 1947, la empresa Pelmex ampliaba su actuación en países vecinos y el distribuidor supo aprovechar la oportunidad de llegar a una nueva plaza que, a pesar de pequeña, mostró desde un inicio un gusto especial por el cine de México. Acerca del circuito exhibidor, Richard comenta: “Paraguay era un mercado chico, muy chico. Había tres salas de estreno, nada más, y veinte o treinta en todo el país, en ese momento. Luego aumentaron las salas de estreno, hoy deben haber unas veinte y pico bocas de salida, como le llaman a las salas de estreno. Pero en aquel entonces, eran muy pocas salas y las películas podrían explotarse por más tiempo”.

La proximidad geográfica con Montevideo y la presencia de una sede de la firma en Uruguay hacían posible la intención de ocupar el mercado paraguayo, que se expandía en los años cincuenta. En relación con la comercialización de las cintas y los acuerdos con las distribuidoras extranjeras, dice:

Lo primero que debemos hacer es entender que el negocio cinematográfico está dividido por zonas. Paraguay pertenece a una zona compartida con Argentina y Uruguay. Cuando comprás una película, la comprás para los tres países. Es decir, cuando se instala una firma extranjera para explotar películas, trabaja en los tres países y el precio no se modifica. Hay un solo precio para los tres países. Por ejemplo, cuando se formó la compañía Orion, que era un desprendimiento de Columbia, sus representantes en la zona estaban en Montevideo y tenían un distribuidor asociado en Buenos Aires, y otro en Asunción, que era yo.

Teníamos una firma con sede en Montevideo y en Asunción. Comprábamos las películas a los representantes de Montevideo y las exportábamos a Asunción, donde distribuíamos a las salas de cine. Papá nunca tuvo una sala de cine, solo se dedicó a la distribución. [...] Las películas mexicanas llegaban a través de Pelmex. En Argentina, las cintas mexicanas no tuvieron mucho andamiento. Se estrenaron algunas pero no con la misma proporción que se estrenaban en Montevideo, [...] nos surtíamos de las distribuidoras de Uruguay, porque en Montevideo había más películas mexicanas que en Buenos Aires. Nosotros la exportábamos a Paraguay y nos daban en aduana un plazo de admisión temporaria de unos seis meses, que también se podía renovar por seis meses más.

Ahora, una cosa que nunca pudimos lograr, ganar plata, es con el cine argentino. El paraguayo, por norma parece, rechaza al cine argentino. [...] Las que funcionaban eran las de los cantantes: la camada del Club del Clan, Sandro, Leo Dan.

Al respecto de esto último, Lila Molinier, una de nuestras entrevistadas, comenta sobre el rechazo de los paraguayos al acento argentino, con su “habla corrida” y modo de construir las frases: “hablan con el qué sé sho y sho que sé, tienen una entonación diferente que les choca aquí a los paraguayos, ¿no?”. Para Richard Baddouh, estas diferencias entre Paraguay y sus vecinos próximos, no se presentaron igual con el cine mexicano:

Lo llamativo es que las películas mexicanas tuvieron mucho éxito en Paraguay, yo creo que porque el paraguayo y el mexicano se parecen mucho entre sí. El paraguayo se identificó tanto con el cine mexicano que en un momento comenzaron a surgir aquí conjuntos de mariachis, vestidos con el traje típico, y eso todavía sigue hasta hoy. Aquí en Paraguay el mariachi es fundamental en las fiestas.

Eran los años de oro del cine mexicano, entre las décadas del cuarenta y el sesenta del siglo pasado. Pelmex descubrió que podía exportar charros, entonces se hacían muchísimas películas de charros. Después descubrió que podía exportar boleros, entonces se hacían películas de boleros, algunas se convirtieron en clásicos. Hoy por hoy existen buenas películas mexicanas pero perdió el pie en esta zona.

Al comentar acerca de la predilección de los públicos, reitera:

Los ídolos de las películas eran Jorge Negrete o Pedro Infante, y siempre estaban vestidos de charros, con pistolas, jamás con saco y corbata. Las películas mexicanas de Buñuel no funcionaron tampoco. Las películas de luchadores. Se dieron un par de El Santo, pero no tuvieron mucho éxito. Siempre eran los charros los que más atraían. Algunas del Indio Fernández sí funcionaron. La gente iba a verlas porque eran de él y si eran con María Félix o Dolores del Río mucho más.

Las películas de Cantinflas eran algo especial. De Angelis era el dueño del cine Granados y estaba asociado con Cavallo, que tenía la cadena más grande de cines en Latinoamérica. El Gran Rex, de Buenos Aires, era la cabecera de esa cadena. Tenía cines en todas las provincias y en los diferentes países. [...] Esas películas hasta hoy se exhiben en la televisión local. Retornan con el tiempo.

La presencia de la música mexicana y las películas en las televisoras locales también fueron comentadas en las entrevistas. La admiración por la cultura mexicana, sus atuendos, estrellas y modo de vivir, que se aproximaba a los valores de los paraguayos, son recordadas con cariño y admiración. Baddouh continúa:

Cuando una película estaba por llegar a su fin de explotación, nosotros alquilábamos la película con la obligación de destruirla al final de la explotación que te tocaba. Pero Paraguay era un mercado chico, muy chico.

explotación que te tocaba. Pero Paraguay era un mercado chico, muy chico. Había tres salas de estreno, nada más, y veinte o treinta en todo el país, en ese momento. Luego aumentaron las salas de estreno, hoy deben haber unas veinte y pico bocas de salida, como le llaman a las salas de estreno. Pero en aquel entonces, eran muy pocas salas y las películas podrían explotarse por más tiempo. Entonces, al cumplirse el plazo de admisión temporaria, después de un año, hacíamos una trampa. Hacíamos todos los papeles de exportación, pero no mandábamos la película, nos quedábamos con ella porque siempre queda un valor residual y la seguíamos explotando por uno o dos años más. A eso, en el lenguaje cinematográfico, se le llama exhibición de contrabando. En su lugar, mandábamos películas que no nos servían o que ya no queríamos más porque ya no tenían valor. Hasta llegábamos a meter en las latas noticiarios, y hacíamos eso porque cuando llegaban a Montevideo o a Buenos Aires (porque algunas veces nos surtíamos también de allí) se destruían esas películas, mientras que aquí nosotros seguíamos exhibiendo las que debíamos haber mandado, por mucho tiempo.

Los títulos llegaban a través de la sucursal en Paraguay y eran exhibidas en los cines de estreno de la capital y en otras salas del país. Los contratos firmados con los exhibidores locales y la publicidad fueron fundamentales:

En el negocio del cine en Paraguay estaban también los Biederman, que eran tres hermanos: Carlos, que recientemente falleció, Juan y Adolfo, que era el menor. Luego se sumó un hermano más, Fernando. Los Biederman eran nuestros clientes y muy buenos pagadores.

También estaba Enrique Biederman, que no se dedicaba al negocio de cine, sino que trabajó en publicidad, pero era él que nos hacía los volantes de las películas, que se repartían en todas partes. Nosotros llegamos a encontrar sus volantes, en montón de lugares, en todo el país, pegados como afiches de estimación. Los actores y las actrices mexicanos eran verdaderos ídolos amados por todos.

Del interior venían a buscar las películas y querían llevar las mexicanas, pero yo no podía darles dos mexicanas, les ofrecía dos programas, cada uno con una mexicana como cabecera. Muchos pasaban las dos mexicanas y guardaban las otras. En plazas fuertes como Pilar, Encarnación, Concepción ocurría eso. ¡Era tan fuerte el atractivo que tenía el cine mexicano!

En un momento dado, también teníamos la representación de películas europeas y de Japón. Todo comenzó una vez en que papá no estaba y no consiguió mandarme películas a tiempo desde Buenos Aires y yo tenía que cumplir una fecha con el cine Splendid, hoy ya desaparecido. Tenía una película, con el cómic Tintán, y sí o sí debíamos estrenarla, pero necesitaba otra para el doble programa (porque en aquel entonces, los programas eran dobles. Veías dos películas al precio de una). [...] Pero aprendimos algo: el gancho era la película mexicana. Así, siempre poníamos algún título europeo, que no llamaba mucho la atención del público, con una producción mexicana. Con eso, la gente empezó a apreciar el buen cine. Los críticos no comentaban la película mexicana, pero sí las francesas, italianas, películas extraordinarias. La gente hoy nos recuerda por esas películas.

Había carencia de copias; en ocasiones llegaba una sola para todo el país. Ante esta situación, los Baddouh idearon esta estrategia de un título mexicano con obras europeas o japonesas, y así introdujeron filmografías poco comunes entonces en los circuitos paraguayos, aunque en el “chamariz” seguía siendo el cine mexicano de la Época de Oro. La escasez de copias también fue eludida a partir de la piratería, burlando el tiempo máximo de exploración de las cintas, aunque algunas intervenciones fueron realizadas por parte del gobierno y de la propia Pelmex, que buscaba controlar el comercio de cintas hechas en México:

Además, Pelmex sabía que las películas mexicanas se exhibían de contrabando en Paraguay, entonces envía a José Elvira para tratar de rescatar las copias mexicanas que tendrían que haber estado fuera de exhibición. Se contacta con nosotros, muy amablemente. Alquiló una casa, porque no tenía un tiempo determinado para solucionar el problema. Era una negociación de tira y afloja. A nosotros no nos servía deshacernos de las películas, pero sí bajamos el ritmo de programación y tratábamos de programarlas en lugares donde no hubiera información. Nosotros teníamos como 400 películas mexicanas.

Richard Baddouh señala la existencia de aproximadamente cuatrocientos títulos mexicanos. Eso significa que muy probablemente el total de estrenos del cine de la Época de Oro fue abundante y siguió circulando en exhibiciones improvisadas o en las terrazas que se expandieron a partir de los años cincuenta.

Hugo Gamarra (2011) señala que pasada la época de revoluciones y bajo el “tiempo de paz y progreso” que instauró la dictadura de Alfredo Stroessner entre 1954 y 1989, las salas de cine proliferaron en barrios y alrededores de Asunción, para sumar aproximadamente 50 espacios de este tipo, y en las ciudades del interior se contabilizaban “más de un centenar”. Los “cine terrazas”, nombre dado a los grandes cines al aire libre, se hicieron populares dado el clima propicio de Paraguay, y permanecieron activos en las décadas de 1960 y 1970. Según el autor, el cine, la radio y luego la televisión estaban completamente condicionadas a la voluntad propagandística y las opresiones de la dictadura. El mercado audiovisual pasó por transformaciones y las películas estadounidenses acabaron por imponerse en los circuitos de estrenos, para dominar el mercado a partir de ese momento.

En contrapartida a las arbitrariedades y abusos del gobierno militar, fue fundada la primera Cinemateca Paraguaya, que junto con los cineclubes

y las copias de películas llegadas desde la década anterior posibilitaron la existencia de un circuito alternativo para la proyección durante los años sesenta e inicios de los setenta (Gamarra, 2016, p. 40). La censura prohibió el estreno de filmes provenientes del este europeo y de Cuba, así como títulos europeos disconformes al pensamiento dominante.

A su vez, los años sesenta marcaron la paulatina disminución de la presencia de las películas de la Época de Oro en los mercados internacionales. La historia no fue diferente en Paraguay, aunque algunos relatos corroboran que siguen siendo programados ciclos retrospectivos en los canales de televisión. También fue posible constatar la presencia de algunos ciclos dedicados a la revisión de obras de Luis Buñuel, que aparecen en la programación de la Fundación Cinemateca del Paraguay y en el cineclub promovido de manera virtual por esta institución durante la pandemia.

BIBLIOGRAFÍA

Gamarra, H. (2011). Historia del cine paraguayo. En *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Tomo 6. SGAE. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/historia-del-cine-paraguayo/>

Gamarra, H. (2016). *Introducción a la filmografía*. Paraguay: Fundación Itaú.

Kwan Chung, C. K., Ruffinelli, O. S., Yunis, E. A., López, L. F., Maldonado, A. M. y Brítez, Y. H. (2020). Situación actual de las películas paraguayas en el mercado nacional. En *ScientiAmericana*, 7(1), 27–31.

Martin, M. (2010). *Paraguay, un modelo para armar: estudios históricos y diagnóstico actual de sus políticas culturales públicas*. Tesis de maestría en Gestión Cultural. Universidad de Barcelona.

Mercado, N. y Tabarozzi, M. (2017, noviembre). Las artes audiovisuales paraguayas entre 1960 y 1970. *En Arte e Investigación*, 13, pp. 166-175.

Rojas, L. (2014). *La metamorfosis del Paraguay: del esplendor inicial a su traumática descomposición*. Asunción: BASE-IS/Fundación Rosa Luxemburgo.

OTRAS FUENTES

El Cine Gráfico Anuario 1945-1946. México: Publicaciones Cinematográficas.

Enciclopedia del cine mexicano 1897-1955. México: Publicaciones Cinematográficas.

Torres, S. (2021). Testimonio de Richard Baddouh sobre el cine mexicano en Paraguay. Asunción.



PORTU- GAL

Bianca Salles Pires

Existe poca información sobre la presencia del cine mexicano de la Época de Oro en Portugal, no obstante, algunos datos muestran que fue esporádica, sin constituir un mercado relevante para compañías productoras y distribuidoras.

La historia reciente de Portugal, que de cierta forma ha condicionado el devenir de su cinematografía, está marcada por un régimen autoritario, entre 1933 y 1974, conocido como Estado Nuevo. Hasta 1968, el dictador António de Oliveira Salazar estuvo al frente del país, y como presidente del Consejo de Ministros impulsó la estatización como parte de las políticas culturales. En el caso del cine, el propio Salazar dejó un testimonio del control ejercido: “Pienso también en sugerir la organización de grandes espectáculos de cine popular donde el pueblo pueda entretenerse, simultáneamente, con películas educativas y con películas que los diviertan. Convenceremos así, al pueblo poco a poco, de que pensamos en él, de que su felicidad y bienestar son nuestras mayores preocupaciones...” (Pereira, 1989).

De esta forma, el Estado Nuevo vio en las manifestaciones artísticas y culturales una herramienta al servicio de la propaganda política, al tiempo que brindaba entretenimiento a la población. En este contexto, António Ferro, reconocido periodista e intelectual, fue designado para encabezar el

Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), instancia en la que recayó el sector cinematográfico a través del Departamento de Propaganda Nacional (DNP) y que en 1935 creó el Comité de Censura, a través del cual se controlaba la producción nacional y la exhibición de películas provenientes del extranjero.

La Revolución de los Claveles (Revolução dos Cravos) puso fin a la dictadura el 25 de abril de 1974, lo que provocó la apertura al interior del país y posibilitó la independencia de colonias y territorios hasta entonces ocupados por Portugal, entre ellos Angola, Mozambique y Cabo Verde (Pereira, 1989).

De acuerdo con *El Cine Gráfico, Anuario 1945-1946*, existían en dicho periodo 215 salas de cine en la nación ibérica, “sin tener en cuenta los destruidos en los últimos tiempos a consecuencia de la guerra” (p. 483). Por otra parte, en la Enciclopedia cinematográfica mexicana: 1897-1955, se apunta que terminada la segunda Guerra Mundial, en 1949 había un total de 301 cines, con capacidad de 177 500 butacas, número que para 1951 se incrementó a 379 salas con 213 000 butacas (p. 908).

No se encontraron referencias detalladas acerca de la cartelera cinematográfica portuguesa durante la Época de Oro del cine mexicano, pero se sabe que las películas que llegaban a territorio lusitano lo hacían sobre todo mediante las empresas distribuidoras instaladas en España. Es probable que un mercado como el portugués, que en 1951 representaba en términos de butacas apenas 0.70 % del total de las instaladas en Europa, aunado a los elevados costos del doblaje o subtítulo al portugués, no constituyera un interés estratégico para las productoras mexicanas (p. 897).

De acuerdo con Paula Abreu y Ana Rosas Mantecón (2013), en Portugal los datos relativos a las actividades cinematográficas empezaron a ser registrados y publicados a mediados de la década de 1950, a través de los Anuarios Estadísticos editados por el Instituto Nacional de Estadística (INE). A partir de 1979 se inició la publicación de Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, hoy denominada Estatísticas da Cultura. Sin embargo, las autoras subrayan que “la variación en los sistemas e instrumentos de recabación de datos presentan problemas de consistencia y por lo tanto, de comparabilidad de los datos disponibles” (p. 205).

Aun cuando los filmes de la Época de Oro no tuvieron la misma recepción que en otras naciones de Iberoamérica, la presencia y continuidad de figuras como Cantinflas en el siglo XXI se constata en la programación de un ciclo con sus películas en 2015, así como uno anterior titulado Cine mexicano. Literatura y cine, en 2009, organizados por el Instituto Cervantes con apoyo de la Embajada de México en Portugal.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu, P.; Mantecón, A. R. (2013). A Reorganização da Exibição Cinematográfica no México e em Portugal. En Fortuna, C. y Leite, R. P. (orgs.). *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, pp. 201–231. Coimbra: Almedina.

Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924–1932). *Ler História*, 52, pp. 29–56. <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>

Pereira, W. (2013). 1930-1939: O cinema português de Salazar. En Cunha, P. y Sales, M. (orgs.). *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP.

Portas, E. y Rangel, R. (1955). *Enciclopedia cinematográfica mexicana: 1897-1955*. México: Publicaciones Cinematográficas.

OTRAS FUENTES

Ciclo Cantinflas, Instituto Cervantes en colaboración con la Embajada de México en Portugal.
https://lisboa.cervantes.es/FichasCultura/Ficha101391_20_1.htm

Ciclo Cine mexicano. Literatura y cine, Instituto Cervantes en colaboración con la Embajada de México en Portugal.

https://lisboa.cervantes.es/FichasCultura/Ficha58674_20_1.htm

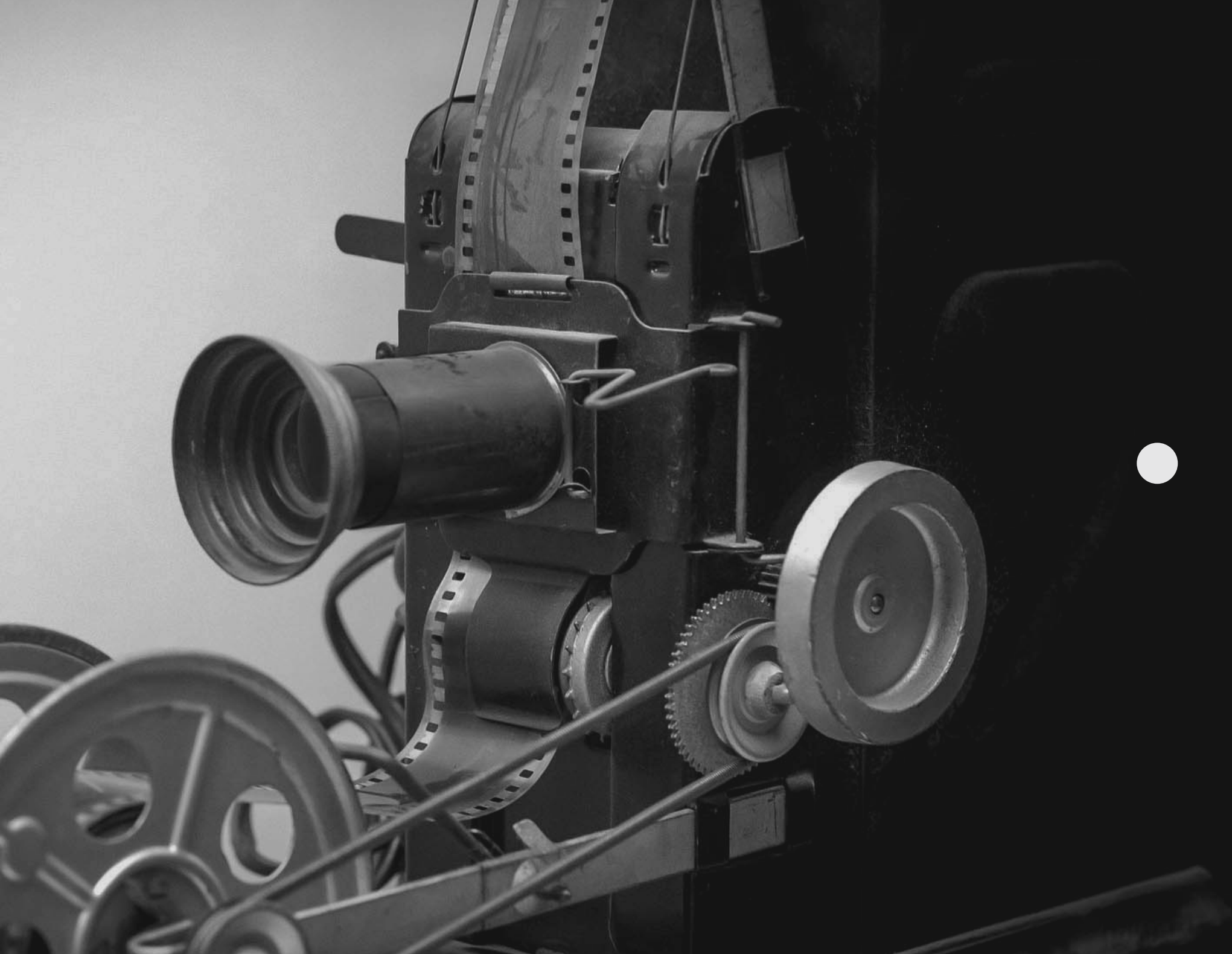
El *cine gráfico*, Anuario 1945-1946.

II.

VOCES



Los públicos
iberoamericanos
toman la palabra





MÉXICO EN IBEROAMÉRICA: NOSOTROS, LOS OTROS

Ana Rosas Mantecón

No se trata de la Época de Oro del cine sino de su público. Sumergidos en la oscuridad, los espectadores se sienten construyendo y compartiendo la unidad familiar, la valentía, la sensibilidad y belleza o el atractivo de las estrellas.

Carlos Monsiváis (2003, p. 262)

Una de las dimensiones más fascinantes de la Época de Oro del cine mexicano fue la comunión que se generó entre películas y públicos. Carlos Monsiváis (2003) habla incluso de un *convenio cultural*, “los años donde la contigüidad psíquica y cultural entre una industria y sus frequentadores da por resultado una ‘nación alternativa’ sustentada en canciones, secuencias melodramáticas, sentido compartido del chiste y gozo ante una acústica en donde participan el habla y los ruidos callejeros” (p. 262).

Esta compenetración alentó la experiencia de conexión en torno a una pantalla, no sólo de familias y comunidades locales, sino que las industrias culturales fueron integrando un imaginario que hizo que los latinoamericanos se sintieran juntos. Jesús Martín-Barbero ha analizado esta primera etapa del proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo en América Latina, que va de la década de 1930 a finales de la de 1950, en la que el papel decisivo que “juegan en ese periodo residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación [...] El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de

las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación” (Martín-Barbero, 1987, p. 179).

Estas conexiones tuvieron una dimensión vivencial, emocional y sentimental que fue clave. A partir del contacto con el cine mexicano, los públicos generaron una diversidad de formas de identificación, algunas intensamente personales y familiares.

Mi familia tenía un cine y era un hábito terminar de comer e ir a la sesión de las 7 p. m. [...] creo que México para mí, o por lo menos la palabra México, todo lo mexicano, me estaba atravesando. El cuerpo y la vida, ¿no?, formando parte de mi formación psíquica tal vez con tantísimas canciones, chistes, películas, comentarios de la abuelita, de los tíos [...] ha sido un encuentro amoroso con la cultura mexicana.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

Cuando tú ves eso desde niño, sin ser mexicano, te vuelves mexicano porque si lo ves desde muy niño, te da la curiosidad de saber, ¿no?

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Acompañaba a mi mamá al cine desde los cuatro años. Fue maravilloso ver películas mexicanas [...] el cine mexicano tenía una enorme participación en la psique de la gente a principios de los años cincuenta en Brasil, porque todas estas películas tenían una enorme visibilidad.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

Mario Moreno Cantinflas, hace locuras y todo le sale bien. Me gustan porque todos tenemos un poco de locura. A mí me gusta hacer locuras y que todo me salga bien, si no, pues las hice. Además de que él hacía las cosas y no le importaba lo que la gente dijera. Estaba en su ser hacerlo. Me siento así.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

Mucho antes de que las élites brasileñas crearan el concepto de latinidad [...] [México] influyó en la generación de mi padre. En un principio él cantaba imitando al gran Miguel Aceves Mejía y se reía absurdamente del genial comediante Cantinflas. Volver a México para mí es, de alguna manera, volver a mis raíces, y visitar la memoria de mi familia.

/ Yamandu Costa, Brasil, Post en Facebook

En la diversidad de públicos que entrevistamos, encontramos formas de identidad binacionales —que conectan a los países de origen de los espectadores con México—, algunas referidas a regiones y otras plenamente latino e iberoamericanas, no todas de ellas a partir de referentes positivos o idealizados. Esta “internacionalización de los mundos simbólicos” es, junto con la secularización, producto del desplazamiento realizado por la modernidad latinoamericana, mediante el cual “las fuentes de la producción de la cultura han dejado de serlo, la comunidad, el Estado o la Iglesia, para pasar a serlo las industrias y los aparatos especializados” (Martín-Barbero, 1996, p. 83).

Colombia y México

Cuando empecé a ver películas mexicanas, yo las sentía muy cercanas y las sentía más y me daba mucho orgullo cuando mencionaban a Bogotá o a Colombia en alguna cinta o alguna palabra nada más [...] Pedro Infante vino a Colombia [...] no vino a mi ciudad pero para mí eso, ya que haya pisado territorio colombiano, para mí es lo máximo. Cuando me enteró de que Alicia Caro y Sofía Álvarez son colombianas. ¡Uf!, se me infla más el pecho y digo: “estuvimos en la época”. O sea, México le dio la oportunidad a dos colombianas de actuar y de triunfar en él.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Creo que Colombia tiene mucho, mucho feeling con México. Nuestra cultura es muy parecida, nuestros dichos, nuestra forma de ser. Tenemos muchísimas cosas en común, las formas de pensar.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

[Aquí en Colombia] hay mariachis colombianos que imitan a los mexicanos y se ponen el vestido de charro, todo igualito, su sombrero, el jarabe, el zarape, toda la indumentaria y se van a dar una serenata o una presentación. Por eso le digo, aquí en Colombia hay mucho, mucho de México.

/ Aydee González, Colombia, 53 años

Cuba y México

[El mexicano] tiene el mismo carácter que el cubano: en su simpatía, en la música, la música mexicana era muy acogida aquí [...]. Entonces nos sentíamos muy unidos, ¿no? Unidos en el carácter, en el idioma, en el español, lo hablábamos, lo entendíamos.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Guatemala y México

La cultura maya, la gastronomía, toda el área fronteriza con México, no sabes si estás en México o estás en Guatemala. Por ejemplo, el hablado cantadito que tiene el mexicano es igual a varios departamentos fronterizos de Guatemala con México, todos hablan cantadito.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Las películas mexicanas fueron tan famosas. Mira, aquí éramos tan iguales, en ese entonces no usábamos el quetzal, la moneda guatemalteca se llamaba peso. A los refrescos de sabores, de jamaica, de tamarindo, aquí le decían en esa época “aguas frescas”. La comida casi no ha cambiado, casi es igual a la de México. Me imagino que sí impactó en la sociedad.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Perú y México

Bueno, acá la cultura mexicana se vive muchísimo actualmente, solamente acá en Lima habrá unos 200 grupos de mariachis, a lo largo de todo el Perú

hay muchísimos grupos más. Mi relación con la cultura mexicana es muy bonita [...] admiro muchísimo la cultura mexicana por todas las estrellas, es más hubo una revolución, por eso le llaman la Época de Oro del cine mexicano, porque salió una estrella tras otra. Son unos personajes icónicos que hasta el día de hoy siguen vigentes [...]. Creo que México es una de las grandes cunas de artistas [...]. En la época en que se hizo esta revolución mágica, sacaban muchísimas, no sé cuántas películas al año, eran éxitos de taquilla a lo largo del mundo.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Bolivia y México

Me identifico totalmente con las películas mexicanas, con la música, su comida [...] la verdad, es una cultura muy bonita y, de repente, se asemeja con la cultura de mi país, por su historia, por su gente y por la variedad de culturas que tienen. Nosotros, acá en Bolivia, tenemos más de 37 culturas, del oriente al occidente y creo que en México existen más.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Sí, he visto, por ejemplo, las confrontaciones de Pancho Villa, la independencia de México, la guerra sobre California por el estado que le quitó [Estados Unidos] a México. Eso lo sé muy bien porque California le pertenece a México. Esas películas las he visto porque están relacionadas con temas basados en hechos reales [...]. Al hablar de historia, nosotros los bolivianos también hemos emigrado y aquí también hay semilla. Todos somos descendientes y somos inmigrantes en el mundo.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

España y México

Por el apoyo que nos dieron los mexicanos cuando aquí lo pasamos tan mal en los años cuarenta, quizá teníamos esa afinidad, aquí se acogía con más profusión y con más calidez el cine mexicano que a lo mejor el cine argentino. Es curioso, pero no nos sentíamos tan identificados, o yo por lo menos no me sentía tan identificado con las historias de gauchos, estamos hablando de jinetes que dirigen ganado, pero no me sentía tan identificado con los gauchos como con los charros y no me preguntes por qué, porque tampoco era una conexión lógica, era que te llegaba o no te llegaba [...] la relación era mucho más estrecha con México de lo que era con el resto de los países iberoamericanos.

/ Juan José Jándula, España, 59 años

Región del Caribe

Cartagena limita culturalmente con México y con Cuba. La gente no tenía conciencia de lo nacional. En las entrevistas que hice en Cartagena comencé a percibir que la gente no tenía idea de las fronteras político-administrativas que tiene Colombia. No tenía por qué aprenderlo, eso está muy lejos [...]. Además, tienes que cruzar tres cordilleras y una selva inmensa con el Orinoco en la mitad, y sobre todo en los años treinta [...]. Entonces, ¿para qué me sirve en relación con todo este tema del cine? Hombre, para darte cuenta que estas dos cinematografías o estas dos manifestaciones culturales, la de México y la de Cuba, están precisamente en dos fronteras culturales importantísimas, a tal punto que las revoluciones más importantes en el siglo XX en América Latina están ahí: la mexicana y la cubana [...]. En una ciudad tan hispanófila, tan franquista, una ciudad tan fascista en su élite como Cartagena, tan racista y tan clasista en 1959, el Consejo de la Ciudad felicita a Fidel Castro por la Revolución cubana. Claro ellos todavía no sabían lo que iba a pasar.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

Latinoamérica e Iberoamérica

Tenemos muchas cosas en común en Latinoamérica [...] creo que por eso el cine mexicano se hace como propio, por esas cosas en común que tenemos [...] como la famosa chancleta voladora, esa es de aquí hasta no sé dónde de los países latinoamericanos. La comida, las bromas...

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Aparte de que somos latinos, nos puede vincular nuestra historia. También la revolución que cada país ha vivido de forma diferente y que, de hecho, el cine retrató como en la película de Pancho Villa. Nos identificamos por nuestros valores, principios, nuestras ganas de ser independientes, de salir adelante.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

El cine mexicano retrata algunos aspectos de Latinoamérica, más que todo en ciertos momentos de la vida de cada ciudadano en cada país.

/ Jesús de Manuel Vargas, Costa Rica, 38 años

En aquellos tiempos México sí tenía similitud con Venezuela, mucha gente no sabía leer y escribir, las sociedades altas son las que lograban estudios [...]. México, para mí, es un país con mucha historia, como Venezuela, una historia muy triste, a los pobres les iba mal, muy mal. Demasiada distinción social. Allá a los indígenas los atropellan. En Bolivia sucede lo mismo, en Argentina también. Y me ha servido para mí de mucho aprendizaje cultural e intelectual.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

Me acuerdo de cuando ganó la película Roma de Cuarón. Hay una comunidad latinoamericana que cuando los mexicanos ganan un premio en los Óscar como que en América Latina hay una sensación de, vamos, ese tipo de sentimientos.

/ Paula Kunin, Uruguay, 30 años

En las voces encontramos también referencias a la construcción identitaria realizada por los espectadores, no por identificación de similitudes sino por

contraste entre la percepción de sus países y lo que consideran que ocurre en México.

En Colombia, las narcopelículas sólo muestran un lado lamentable, donde hay mucha violencia. Yo le decía a mi esposo [que estaba viendo una película colombiana ese día]: por eso no tuvimos cine de oro colombiano porque, o sea, no da [...]. De los setenta, noventa, me encanta Arnold Schwarzenegger, me gusta Sylvester Stallone, me gusta... ay, cómo se llama este... Bruce Willis, Jackie Chan, me encanta Steven Seagal; todas las películas de él me fascinan... ah, también las de Jean-Claude Van Damme, obviamente. No, es que hay un montón de esa época, pero si me ponen a elegir entre ellos y el cine de oro mexicano, siempre me voy a quedar con el cine de oro mexicano.

/ Angeline, Colombia, 31 años

[Viviendo] en México empecé a ver las películas, porque México es un país que valora mucho la Época de Oro. Hasta hoy vemos las películas en la televisión. A diferencia de otros países, por ejemplo, en Brasil no tenemos ninguna relación con las películas de los años cuarenta y cincuenta.

/ Maurício de Bragança, Brasil, Investigador de cine

Además, con la dificultad que tienen [los paraguayos] para hablar en castellano porque se habla más guaraní, entonces, es más de callarse [...] de asentir con la cabeza, pero no somos tan expresivos, nosotros. Creo que el cine mexicano nos gusta porque nos ayuda, nos muestra esa expresividad que a nosotros nos hace falta y entonces [...] la gente se ríe y “dale un trago”, dicen, entonces ya, cosas así, porque le dice a la mujer lo que él piensa, pero el paraguayo no se anima a decir y el mexicano sí le dice, ¿verdad?

/ Lila Molinier, Paraguay, 69 años

Por su peso económico y político, y la potencia de su cinematografía, Estados Unidos es una de las alteridades más frecuentes en la región. No obstante, los iberoamericanos definen su preferencia por las películas mexicanas y sus identidades:

Me gusta mucho el cine clásico de Hollywood [...]. La diferencia creo que es la cultura, la cultura latinoamericana es un tanto diferente a la cultura gringa. Sí me gusta el cine clásico hollywoodense, me encanta, pero prefiero al cien por ciento mi cine de oro mexicano.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Sí, me siento identificado con el cine mexicano de esa época. Yo siempre estaba discutiendo con otros amigos, aquí en Las Tablas, que veía más importante el cine mexicano que el cine de Hollywood [...] Lo que más recuerdo del cine mexicano de la Época de Oro es que teníamos pisado, en los años cuarenta y cincuenta, al cine norteamericano. Recuerdo que en la biblioteca de aquí de Las Tablas, había periódicos de otros países y yo me ponía a buscar la cartelera de cine. Ahí me daba cuenta cómo estaba el cine mexicano, o el de Colombia y Venezuela.

/ Jacinto Gaez Luna, Panamá, 81 años

En el Cine Universitario en la Universidad Nacional de Panamá se presentaron seminarios y talleres de películas de varios países de Latinoamérica, sin embargo, mi mayor afinidad siempre fue con el cine mexicano [...]. Nos hablaron, sobre todo, del inicio del cine en México, ya después sobrentendía que se debía a que México debía tener la misma altura y calidad que el “coloso del norte”, es decir, Estados Unidos.

/ Miguel Ángel Ariza Villarreal, Panamá, 68 años

Recuerdo las pelis de los americanos donde dan siempre la misma imagen de los latinos, según sus nacionalidades... ya sabemos: los feos, los chistosos, los faltos de seriedad, y en las actuales, la especie de Cenicienta, como las de Jennifer López. Desgraciadamente, ignoramos demasiado los unos de los otros en un mundo que prioriza sólo lo de los más fuertes. Queda tanto por hacer.

/ Maricarmen Mecías, España, 60 años

Ese es otro tipo de idiosincrasia [la de los estadounidenses]. Eso no lo relaciona uno con su parte latina porque es un cine muy diferente, cuando usted mira una película de Demi Moore como la de Ghost, es muy diferente a ver una película latina inspirada también en el amor y en la devoción hacia la persona que se va. Por ejemplo, yo me vi una película mexicana que se llamaba, y me quedó muy grabada en la mente, Rosas negras para mi hermana blanca, era una película muy sensible, muy bonita. Yo era muy niño cuando la fui a ver, creo que tenía seis, siete años cuando mi madre me llevó a verla y la tengo grabada en la mente. Uno tiene de esos momentos, los guarda para uno, son cosas muy hermosas.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

La comunión de los públicos con las películas fue favorecida por un conjunto de circunstancias, dispositivos y mecanismos puestos en marcha. Compartir una lengua, ciertos dichos o modismos, fue un punto de partida fundamental:

Un día, mis hermanas mayores me llevaron al cine [...] un cine que sólo daba películas mexicanas. Entonces yo quedé fascinado, porque [yo decía] “a ellos sí los entiendo porque sí hablan castellano”. No sabía leer y no entendía. Las películas las veía por las imágenes o por las acciones, porque no conocía el argumento, sin embargo, con las películas mexicanas sí. Un cine en nuestro idioma no se llegaba a ver en Panamá, ni tampoco de otros países, sólo eran películas de Estados Unidos. Después vimos con más frecuencia las películas mexicanas.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Yo tengo una ventaja, yo vivía en esa parte de Belice que está cerca de la frontera con México y en la televisión pasaban muchos programas mexicanos. Entonces, para mí no era raro, porque estaba acostumbrado a oírlo.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Y, sin embargo, no contar con un lenguaje común no significó una limitación para el cine mexicano en diversos países:

¡La lengua! Pero de las películas mexicanas tuve que aprender su idioma y ver película tras película para poder aprender, yo me acuerdo que en La cucaracha hay un duelo entre María Félix y Dolores del Río: “en la bola hay que reparar para encontrar un buen jinete” [y yo decía] “¿qué es la bola?, ¿qué es reparar?”, entonces, me ponía a ver otras películas para poder entender su lenguaje, que es muy diverso.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

La inclinación por el cine mexicano pudo estar favorecida por el no reconocimiento de otros acentos iberoamericanos, por percepciones encontradas sobre sus identidades y tradiciones culturales y, desde luego, por el hecho de que otras producciones filmicas no circularon con la misma intensidad:

El cine argentino nos gustaba muy poco porque aquí era muchísimo el cine mexicano, y el español muy poco porque aquí la gente no está acostumbrada al acento español.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Nosotros no tenemos tanta identidad con Argentina, Uruguay, Paraguay o Chile, ni con países de Centroamérica [...] porque nosotros no hemos podido ver cine hondureño, cine salvadoreño, nada. Nosotros hemos tenido más el cine mexicano que fue mundial [...]. Además, por nuestras culturas somos muy diferentes. Usted sabe que el argentino, sin denigrar o menospreciar al argentino, tiene un ego muy alto. Se siente muy europeo. Ellos se sienten que no pertenecen, que su identidad no está en Latinoamérica, que ellos son una raza diferente, que ellos son de Europa. Muchas veces en nuestra parte de Sudamérica eso molesta.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Otro recurso clave del éxito de las películas mexicanas fue la visibilización de los sectores populares:

Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la "identidad nacional". Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse lo nacionaliza [Martín-Barbero, 1987, p. 181].

Las personas entrevistadas tienen opiniones encontradas: unos contrastan la habilidad de los filmes mexicanos para dibujar a los sectores populares o los sentimientos regionales de manera menos estereotipada que el cine norteamericano, mientras otros cuestionan su fidelidad:

Pienso que rompía bastante con el esquema que ya desde aquellos años había en la capital de Perú. De mucha, mucha aristocracia y había que cuidar mucho de cómo se hablaba y con demasiada propiedad. Y en cambio, en las películas mexicanas se rompían todos los esquemas [risas] y era, era muy bonito, ¿no? Creo que la gente se sentía muy a gusto de escucharlo hablar así y como salía gente de pueblo en películas tan importantes de un país muy importante.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

¿Qué considero que es lo más representativo del cine mexicano de la Época de Oro? Lo que muestra de su propio país, cómo surgió, lo que es actualmente y la sociedad de donde surgió, ya que queda muy claro de dónde surgió, de la gente de campo, de la gente de esfuerzo, de la gente que fundó

todo eso y eso es lo que me queda a mí más marcado, que todos los pueblos y todas las naciones comienzan por un estilo parecido, de hecho acá en Chile no hay filmografía antigua porque no hubieron formas de preservar esas cosas acá y lo poco o nada que queda es, exactamente, como un estilo similar al de la Época de Oro del cine mexicano, son películas campestras.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

[¿Veías reflejada tu realidad en las películas mexicanas?] Algunas veces sí. Mis padres trabajaban. Se vivía en caseríos y te dejaban encargado. Sí. Algunas personas mejoran su situación y otras no, en Guatemala y en otras partes del mundo.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Todo el mundo nos identificamos con alguna escena de alguna película, por ejemplo, Nosotros los pobres, porque había siempre momentos donde no hay dinero [...] todas esas cositas que, en el caso de nosotros, sí pasamos muchas penas. Gracias a Dios, fuimos saliendo adelante.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Sí, hay una película que me encanta mucho, porque lamentablemente en la época de nosotros [cuando trabajaba en el Circo Navarro] no hubo videos, sí se grabaron algunas partes del show del circo de esa época en los cuarenta y cincuenta, pero se perdieron. Sin embargo, cuando miro una película de Cantinflas, donde él está en el circo, era igualito. En el caso mío, me podría identificar con las escenas de esa película.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Eso es muy latinoamericano, no sólo en México había esa diferencia de los estratos sociales, que recientemente nos lo muestran en Roma [...] siempre ha estado ahí como unas diferencias, ¿no?, clasismo, ¿no?, más que racismo yo diría clasismo en Latinoamérica. Entonces, las películas mexicanas siempre buscaban cómo mostrarte que la familia era importante y me encantaban esas películas donde la gente humilde le enseñaba a la gente de mucho dinero lecciones, lecciones de vida.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Aquí la gente se sintió muy identificaba porque aquí hay mucha gente rural, la mitad del país vive en zonas rurales, en el sur, porque Santiago está en la mitad, en el norte está el desierto [...], entonces, era no solamente aprecia-

do visualmente [el cine mexicano] sino que, además, era cercano, las casas de adobe, lo popular, el lenguaje, el sentido del humor, que no siempre coincide, una época romántica, por eso había ídolos, no existía la televisión [...]. Pero, ¿por qué es tan popular la cultura mexicana en Chile? No tengo idea, habría que hacer un estudio, capaz que lo hay, sociológico, porque Argentina está más cerca, muchísimo, cualquier otro país está más cerca, incluso Brasil que tiene una cultura fuerte, pero el idioma lo aparta, sin embargo, con México siempre ha habido eso.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

El cine argentino era, yo diría una palabra vieja, pituco. El pituco es el tipo de clase alta que se arregla mucho, puede ser la mujer, puede ser el hombre que ostentan más. El cine mexicano era más humilde, me parece. Tú ibas a ver una película con la Mirta Legrand, la veías arreglada, peinada, maquillada, llena de joyas por todo lo alto. No tiene nada que ver con el espíritu mexicano.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay, 82 años

Lo que es folclor español yo lo he visto bien representado en las películas mexicanas [...] y ¿qué hacían en Hollywood?, pues plaza de toros, salía un torero y era ¡olé! o la paella que parece [que piensan] que en todo sitio se comía [...]. En México se conocía mejor a España, es que allí habéis conocido gente que llegó de la Guerra Civil, gente de Galicia, gente de Cataluña, gente de Andalucía. Recuerdo una película en la que salen tres personajes de una taberna y sale un andaluz, un catalán y un madrileño, y hablan como se habla aquí, había una variedad, hay una variedad de formas de hablar y de todo.

/ Antonio Cruz López, España, 63 años

Los mecanismos fueron más allá de la mera visibilización y buscaron también el reconocimiento, como el de este testimonio que hace referencia un personaje posterior al de la Época de Oro, la India María. Ella “viene de la tradición del teatro frívolo en donde la risa fácil se obtiene imitando la búsqueda afanosa del lenguaje por parte de los indios que, por cierto, está también en *Cantinflas*” (Monsiváis, 2003, p. 291).

Por ejemplo, usted ve la India María, ¿sí?, la campesina tonta pero inteligente también y así pasa aquí en Colombia, se identifica que la persona aquí lo pueden ver como tonto, pero no es tonto. Si el campesino o el cultivador, el

chofer de bus o del camión es muy parecido acá. O sea, la idiosincrasia es casi la misma.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Las películas mexicanas de la Época de Oro, la literatura y posteriormente las telenovelas han sido consideradas “universidad de creencias y costumbres”. En opinión de Monsiváis (2003), “más que a ningún otro medio, al cine se le debe la visión de conjunto del país, y lo que se tenga de conciencia internacional” (p. 275).

Para mí, ver películas mexicanas es leer con el oído, me gusta mucho leer y soy fanático de la lectura, incluso soy escritor, asisto a un círculo literario [...]. Emilio Fernández con Río escondido y todos esos monólogos que la profesora Rosaura Salazar le dice a sus niños, es impresionante cuando ella se empodera y no quiere que la humille más este tipo de alcalde que tenía a todos sojuzgados bajo su poder y todos estos parlamentos de mujer empoderada de un México y un mundo mejor para todos, es poético, es bonito.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

A través de las películas conocemos su historia [...] Pancho Villa, Zapata, de la historia de la Independencia de México [...] su cultura, su gastronomía, los roles típicos. Es un cine que básicamente nos enseñó, creo que penetró a los hogares. En un hogar de un venezolano, lo que conocemos de México es a través de su cine.

/ Lucina Gómez Gamboa, Venezuela, 59 años

Allá había como un enamoramiento, creo, de la gente con la cultura mexicana [...]. Escuchaba decir a la gente que “cómo quisiera estar en México para conocer esos paisajes tan bonitos, las haciendas, los mariachis” y sobre todo la forma tan como muy espontánea, como muy del pueblo, de la forma de hablar, ¿no?, provinciana tal vez.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

México es un país en donde el cine de oro es cultura, entonces para los mexicanos es muy normal el cine de oro, es como no sé, a ver, es como la Independencia de mi país, que se habla y que todo mundo dice. O es como, un ejemplo, Shakira. Shakira en mi país, a nivel internacional, es lo que nos representa.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Me quito el sombrero con los mexicanos porque aman su cultura, la cultivan, son unos apasionados, son unos enamorados de México. La fotografía de Gabriel Figueroa [en las películas del Indio Fernández], creo que esa mancuerna que hicieron ellos dos fue maravillosa porque me mostraron a México, la cara de México al mundo.

/ María de los Angeles (Maru), Venezuela, 38 años

Yo creo que México es tan amplio, tiene tanta cultura, tan ancestral, tendría que acordarse más del sur. Porque a nosotros, si alguien no promociona, no nos llega. Pero lo que llega acá de las películas mexicanas, lo que más te encontrás son películas que te muestran el desierto, que te muestran la parte de épica [...] que uno llega a pensar que todo México es así y no es así. Yo, gracias a Dios, si se da, el año que viene voy a conocerlo, voy a ir.

/ Rita Violeta García Pizani, Uruguay, 78 años

Antes de meterme en el cine mexicano yo conocía México por las telenovelas, me encantan las telenovelas filmadas en pueblos porque muestran mucho el paisaje. Y yo amo, obviamente, a mi país, me siento orgullosa de ser colombiana, pero [...] siempre he creído que los paisajes de Argentina, México, Canadá y Estados Unidos son espectaculares, son hermosos, a mí me gustan mucho. Y México tiene esos paisajes, los veo en las películas, que muchas cintas inician mostrando en los pueblos esa partecita del paisaje y, a pesar de que está blanco y negro, se puede apreciar muy bien.

/ Angeline, Colombia, 31 años

A mí siempre me siguieron gustando muchísimo esas películas [de la Época de Oro] y la verdad es que así fue como empecé a conocer a México. Después empecé a leer, Carlos Fuentes me gustaba mucho, Octavio Paz y tal, pero yo me acerqué a México a través de su cine.

/ Helen Peña Martínez, Cuba, 59 años

Hay esa película maravillosa que presenta los murales de Diego Rivera, uno que estaba en el Hotel [Regis] que fue destruido [...] se llama "Paseo dominical". Recuerdo que había una película que tenía varias escenas en el salón de baile de este hotel e imágenes tomadas en iglesias, varias tomadas en ciudades coloniales, a veces incluso un poco desconocidas, varias tomas que enseñan a México. Lo que me llamó la atención es esta doble vertiente así: por un lado esta fuerte relación con la política y la historia de México y por otro esta relación tan auténtica con la cultura popular de su momento.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Yo me crié en un pueblo muy pequeño, de más o menos mil habitantes, no era más. Solamente estaba adoquinado lo que era alrededor del parque o la plaza, como llamamos acá, donde está la iglesia, la alcaldía, donde estaba el teatro, que era un teatro muy antiguo, y la farmacia del pueblo. Llegaban las ferias de vez en cuando al pueblo, era una felicidad muy completa. Entrar al teatro era un poco costoso en esa época porque era difícil la adquisición para entrar a ver una película. Era una función de dos películas, pero se veía muchísimo cine mexicano. No se me olvida que algunas estaban filmadas en los Estudios Churubusco [risas].

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Me llamaba más la atención ese cine que el actual. Tiene más significado, un poco más de raíces, más familiar. Es como un diario de vivir, que todo el mundo lo puede ver. Las actuales son de violencia o de temas bien rebuscados; quizá esas son las que le gusta a la juventud de ahora.

/ Leslie Bolaños, El Salvador, 42 años

Tu país es tan rico que te atrapan esas películas por el misticismo, como al entrar a una vecindad. Mayormente las películas mexicanas tienen esa característica del pobre y el rico. También me llamaban la atención las comidas, que la "guajolota", los "chilaquiles", tanta cosa que en mi país no hay.

/ Yamil Molina, Honduras, 30 años

Gracias a estas películas me he informado un poco de cómo era la Revolución, qué clases sociales había, de las clases sociales altas que estaban abanderadas por el presidente Porfirio Díaz, yo creo que en casi todas hay una mención de gente así de la clase alta que suele tener su retrato en la casa [de Porfirio Díaz], pero eso también sucedía aquí en España, cuando estaba Franco también pasaba lo mismo, uno tenía el retrato de Franco. Lo que me han hecho es ampliar información porque, igual, no se ha conocido tanto la historia de estas maneras en cada país, yo creo que se ciñe a aprender un poco en el colegio la historia de tu país.

/Antonio López Cruz, España, 63 años

Ha sido ampliamente reconocida la unidad profunda que suscitó la Época de Oro: "No admite en su público divisiones de edad, género, clase social, estratos culturales" (Monsiváis, 2003, p. 273). Sin embargo, podemos reconocer, con Raymond Williams, que la estructura de sentimiento de la que forma parte tuvo una relación compleja con sectores sociales distintos e

incluso regiones distintas de Iberoamérica. La estructura de sentimiento evoca un conjunto común de percepciones y valores compartidos por una generación y se articula en determinadas formas y convenciones artísticas, como las cinematográficas (véase Williams, 1954):

En Uruguay, más que en Argentina, siempre hubo una cosa muy de referenciarse en Europa, diferenciarse de lo americano y de lo norteamericano en particular... un joven ilustrado uruguayo, como fui yo, miraba a Europa. Yo recuerdo como dos cosas muy importantes en mi educación sentimental: a Rubén Darío y a José Enrique Rodó. Los poemas de Darío eran de un modernismo muy europeizante, y Rodó en un punto también. Para mí, Ariel fue un libro muy importante, lo leíamos en el colegio. Ariel es una crítica muy fuerte a Norteamérica, a Estados Unidos como civilización materialista, utilitaria, y claro nosotros nos identificábamos con la espiritualidad, con los valores, qué se yo. Eso nos llevaba a Europa. Además, no te olvides la educación que teníamos, en el secundario uruguayo, ahora cambió, pero en esos tiempos los cuatro primeros años del secundario había francés obligatorio y los dos últimos años inglés obligatorio. O sea, seguíamos mirando a París. Esa era la imagen que yo tenía en la infancia. Después, bueno, claro que la modifiqué con cosas que fui aprendiendo.

/ Rubens Bayardo García, Uruguay, 67 años.

Yo entendía el francés perfectamente porque estaba haciendo bachillerato. Entonces para mí ver una película francesa era un regocijo, ¿entendés? Y lo mismo con el italiano, aunque hice sólo un año de italiano en el liceo, yo lo entiendo perfectamente. No lo escribo, pero lo entiendo perfectamente, y lo mismo con el cine italiano. Ese fue mi cine [de adolescente], después del cine mexicano. El cine norteamericano me gustaba, pero yo me inclino por Europa. Hay toda una generación de actores jóvenes americanos que a mí me gustan mucho, los disfruto, pero si me das a elegir, elijo Europa.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay, 82 años

Tengo la suerte de haber visto muy buen cine. La cinemateca hizo una labor muy grande acá, es muy importante y, además, fue una época maravillosa. De cine muy, muy bueno, no por descalificar a Cantinflas.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay, 82 años

He visto películas que me gustaron mucho de Pedro Infante, estas de Nosotros los pobres y Ustedes los ricos son magníficas, muy buenas, entretenidas,

pero yo leí algo de que sí aparece la gente humilde, pero está un poco idealizada... que igual Buñuel, sí que supo encontrar, describir y plasmar lo que eran los bajos fondos de México y es interesante, siento que él era un extranjero que lo logró captar... que no era todo bondad y que todo el mundo se ayuda, y que es una realidad que ni los ricos son todos malos ni que los pobres son todos estupendos, pero creo que es también porque hay que tener en cuenta que este cine, pienso, estaría visto por un público de una clase social también humilde, que iba a ver estas películas para evadirse de la realidad.

/ Antonio López Cruz, España, 63 años

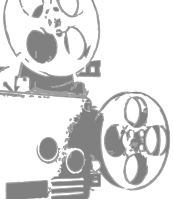
BIBLIOGRAFÍA

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Martín Barbero, J. (1996). Comunicación: el descentramiento de la modernidad. En *Análisis* 19, pp. 79-94.

Monsiváis, C. (2003). Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana. En José Manuel Valenzuela (coord.), *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 261-379.

Williams, R. y Orrom, M. (1954). *Preface to Film*. Londres: Film Drama Limited.



VER EL CINE: RECUERDOS FAMILIARES Y AFECTIVOS

Bianca Salles Pires

Bueno, supongo que cuando mi madre iba al cine embarazada de mí, mi oído, si funcionaba ya, habrá percibido los sonidos de la sala y, probablemente, la emoción de mi madre.

/ Álvaro Sanjurjo Toucon, Uruguay, 79 años

Tenía como cinco años cuando mi papá me llevó a ver una película. En Las Tablas sólo había un cine, el Teatro Odeón.

/ Jacinto Gaez Luna, Panamá, 81 años

Mi padre. Le gustaba mucho el cine, sobre todo le gustaban las películas de cowboys [...]. Me llevaba mucho a ver aquellas películas e inclusive las matines los domingos eran encantadoras, mucho muchacho y, bueno, así crecí.

/ René Ernesto Silveira Benítez, Cuba, 88 años

Las maneras de ver cine cambiaron a lo largo del siglo XX conforme las obras audiovisuales se tornaron accesibles desde diferentes soportes y pantallas. Los públicos iberoamericanos entrevistados en el marco de la presente investigación, señalaron distintas prácticas personales de interacción con las películas mexicanas de la Época de Oro, reportadas en gran medida desde temprana edad. Estas narrativas corroboran que ver cine es un hábito adquirido, mayormente, desde el núcleo familiar. En este apartado retomaremos la importancia de la familia en la formación del hábito o gusto por el cine en distintas latitudes de Iberoamérica, atentos a los sentidos que la experiencia compartida y los recuerdos adquieren en los testimonios.

Pierre Bourdieu y Alain Darbel (2003) realizaron análisis sociológicos sobre las relaciones entre las clases sociales, la familia, la escolarización y el capital cultural. Utilizaron el concepto de habitus para desmitificar la idea de que existe un “gusto innato”, que sería culto o popular “por naturaleza”, y demostrar que las valoraciones y el gusto son aprendidos e internalizados durante el proceso de socialización (p. 164). En una obra posterior, Bourdieu (2006) puntualizó que el habitus es un conocimiento adquirido y también un hacer, una disposición asimilada por los individuos desde la más temprana edad, primero en la familia y luego reforzada por el sistema escolar (p. 61). Bernard Lahire (2006) ahondó en el tema subrayando que la herencia cultural (capital simbólico) de gustos y proyecciones es potencialmente disonante para el individuo que los hereda. A lo largo de la vida, factores como la formación escolar y universitaria, influencia de amigos y parejas, trayectorias disidentes, pueden modificar o enriquecer los gustos de una persona. En los testimonios que se citan a continuación, la familia tiene un papel central en la formación del gusto, en particular por el cine mexicano y su música.

El asunto es el siguiente, mi madre era una gran aficionada al cine [...] entonces ella me metió en la cinefilia muy temprano, porque ella quería acompañarme y yo quería acompañarla. Empecé a ver películas a los cuatro años de edad, eso fue más o menos en 1946, alrededor de 1948. Ya sabía leer los subtítulos de las películas, ya conocía a los actores, ya estaba completamente inmerso en el mundo del cine según las películas que ella quería ver y me llevaba a ver. Las películas mexicanas eran sus favoritas porque le gustaba mucho la música mexicana.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

Nací en un pueblo, en un campo, en el año 58 o 59. No había energía eléctrica y sólo escuchábamos radio. A mi papá le gustaba mucho el cine y, tal vez por él, yo me incliné por desarrollar ese gusto.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Lo veíamos mi madre y yo, que éramos los más aficionados. Mi madre venía de una formación muy interesante porque uno de mis tíos fue uno de los fundadores de la Federación Anarquista Ibérica y los anarquistas aquí se centraron mucho en reformar la educación y en animar a la gente a la cultura, curioso para un movimiento anarquista, pero hasta para eso somos raros los españoles. “Spain is different”, como dicen los ingleses.

/ Juan José Jándula, España, 54 años

Con mi padre, porque él me enseñó a amar el cine de oro, al igual que la música. [...] En los canales nacionales pasaban este tipo de películas. Era reunirnos a disfrutar de las películas con la familia, mi hermana, mi padre, mi madre y yo.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Mi abuelo seguía mucho lo que era el cine mexicano, de ahí mi papá le gustó ver este cine, o sea, es algo familiar, es generacional.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Mi papá estaba viendo tele, llegué, me senté y él estaba viendo una película de cine mexicano, era una de Cantinflas. Le digo, fue mi padre quien me enseñó a ver películas mexicanas, él las veía mucho, le gustaban mucho las películas de Pedro Infante, Cantinflas, de Resortes o Calambres y películas así. De Cantinflas, las películas que veíamos eran El padrecito, Por mis pistolas, Ahí está el detalle, El ministro y yo.

/ Jesús de Manuel Vargas, Costa Rica, 38 años

Mi relación con la música mexicana empieza desde que tengo cinco años más o menos, escuchando rancheras, escuchando, eh, mi papá, mis abuelos siempre me inculcaron la música mexicana y es un recuerdo que no se te va, este, se te va quedando.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Desde que una vez mi mamá me enseñó a ver una de él [Cantinflas]. Me gustó mucho la comedia que tenía en sus películas, es muy divertida. Junto a ella las veía. Casi desde los once años, aproximadamente.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

El uso de expresiones como “me metió en la cinefilia”, “me inculcaron”, “me enseñó”, remiten a un aprendizaje y un gusto por lo mexicano adquirido desde la más temprana niñez. Los recuerdos de mamás, papás y abuelos, de sus visitas a las salas de cine y reuniones familiares frente al televisor, dan cuenta de la presencia de películas mexicanas en las diferentes latitudes de Iberoamérica. La predilección de los adultos y la transmisión del placer por estas cintas han sido un detonador para sus admiradores actuales. Los entrevistados recuerdan con cariño este gusto adquirido en el seno de la familia y platican de sus primeras experiencias en los cines:

¿Por qué? Porque yo iba al liceo francés que estaba en 18 Cristal Narvaja, y yo vivía en la paralela en la colonia Cristal Narvaja. ¿Por qué te cuento lo del barrio? Porque en esa época, mis padres me llevaban al cine continuamente, a mi papá le gustaba, a mi mamá también. Cuando nos mudamos al Cor-dón había un cine que se llamaba Gran Place, que hoy en día es la sala del Galpón, del teatro Galpón. Ahí, en esa sala de Gran Palace, yo vi muchas películas mexicanas de la época de Cantinflas.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay, 82 años

Bueno, al cine que yo iba era cerca de mi casa, era al único que yo podía ir porque se podía ir a pie. [...] ahí vi las películas que veo ahora, de Jorge Negrete, Pedro Infante, de todos los artistas que me gustan. Ese cine ya no existe. Iba con mi tía, que era de mi misma edad, y una amiga que vivía enfrente. Era en domingos, cuando se podía.

/ Cecilia Núñez, Puerto Rico, 74 años

Incluso mi papá era un fiel seguidor de Cantinflas. Cuando llegaban películas de Cantinflas, mi papá nos llevaba al cine. También ver películas de Capulina, del Gordo y el Flaco, de Tin Tan. Las películas del Enmascarado de Plata.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Casi todos mis amigos eran de la escuela, entonces en el mismo salón nos poníamos de acuerdo, y muchas veces salíamos y nos metíamos al cine con uniforme. [...] O sea, la gente que le gustaba el cine, era como si fuera un imán, se reunían y se enteraban unos a otros y encontraban eso en común, y ya tenías una amistad de cine e ibas con esos. Y después salíamos, y nos metíamos a Coppelia a tomar un helado, entonces nos sentíamos que era nuestra tarde-noche ideal, ¿no? No necesitábamos mucho: una pizza y un helado en Coppelia, y no necesitabas mucho dinero.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

La popularidad de las salas de cine a mediados del siglo pasado fue una realidad vivida por toda Iberoamérica, aunque con características propias en cada localidad (Mantecón, 2015; Kriger, 2018; Oroz, 1995, entre otros). La proximidad a los hogares, la disponibilidad de una gran cantidad de butacas y el bajo costo de los boletos hacía que el ir al cine fuera un programa económicamente accesible, lo que posibilitó una considerable afluencia de los

públicos tanto en las capitales como al interior de los países. La experiencia de ver cine, en familia o con amigos, de frecuentar con regularidad salas especializadas en la exhibición de películas mexicanas, está contenida en narraciones como estas:

Bueno, te cuento, mis padres tenían la costumbre de ir todos los domingos al cine, nosotros vivíamos en un departamento del Perú que se llama Ica, y bueno, me parece que en esa época no había mucha restricción de que menores no entraran a ver películas de mayores, porque recuerdo haber visto películas de María Félix, Arturo de Córdova, siendo todavía adolescente, 13, 14 años y me dejaban entrar e íbamos con nuestros papás, así que bastante cine mexicano hemos consumido [...]. Bueno, solamente el pueblo tenía tres cines, nada más, y uno de ellos era especialmente para cine mexicano, los otros daban películas norteamericanas o de otras nacionalidades, pero había un cine especial de cine mexicano, Rex se llamaba. [...] Cuando yo era joven, vivía y estudiaba ahí en ese pueblo. Aparte del cine mexicano también teníamos nuestro día de cine norteamericano, mis papás nos mandaban a los tres hermanos que estábamos ahí y veíamos pues todo el cowboy de esa época; así que los domingos era cine mexicano y los miércoles era cine norteamericano.

/ Margarita Ruiz, Perú, 82 años

Fíjate, era bastante chica, pero justamente uno de los últimos años salió la ley que limitaba la asistencia al cine de menores, entonces empezamos a ir al teatro, que también no entendía. Parece que era chiste porque toda la platea se reía menos yo, que no entendía. Pero bueno. Así que no te puedo decir de títulos ni de nada, esa es mi primera experiencia que la tengo bien grabada.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

Mis papás veían cine mexicano porque tuve un hermano que trabajaba justamente en un cine en el que proyectaban películas mexicanas. Recuerdo que he visto películas preciosísimas: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, Pepe El toro, la trilogía de Pedro Infante que dirigió Ismael Rodríguez, películas de Jorge Negrete, películas con Mantequilla, con Antonio Espino, Clavillazo, películas de los hermanos Soler, la dinastía Soler, a doña Sara García, a Irma Dorantes... en fin, tantas cosas que se pueden hablar del cine mexicano y de sus actores.

/ Fausto Serrudo Bolivia, 61 años

A partir de los recuerdos de su niñez en Andahuaylas, en los Andes peruanos, Jenny Krstulovic nos platicó del único cine que existía en la provincia en aquellos tiempos y de la pasión de su abuela por las películas de Cantinflas:

Los propietarios [del cine] eran mi abuelita y uno de sus hermanos, [...] como ella tenía cierto poder en la decisión de que la película se quedara más tiempo, le pedía a mi tío que por favor, una semana más, y entonces toda la semana era ir al cine a ver la misma película [risas]. Y también me decía: “bueno, tú cómo estás jovencita, todavía eres una niña, tienes que hacer todo lo posible porque cuando seas grande vayas a conocer México.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

Muchos de nuestros entrevistados se acercaron al cine mexicano gracias a sus abuelas y abuelos. En sus relatos evocan las vacaciones, los fines de semana, días festivos y ocasiones especiales en que, siendo niños, fueron cuidados por ellos.

Como nosotros nos fuimos del país, casi no tuvimos mucha convivencia con mi abuelo. Más que nada eran mis abuelas las que nos llegaban a visitar. Con ellas era ir al cine a ver las películas de Cantinflas, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís. [¿Qué es lo que más recuerda de ese cine?] Mi infancia, ver la película en familia.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Con los abuelos de viernes a domingo y en vacaciones. Era en un solo televisor. Se hacían palomitas y tomábamos refresco [...]. Mi abuelo “vivía” la historia, si había alguien malo le gritaba, se enojaba. Nosotros le decíamos que no era real.

/ Mayra Gisela Guillen, Honduras, 46 años

La primera vez que vi el cine de oro, como tal, fue hace muchos años: acá en mi país hay un cableoperador que tiene el canal de películas, entonces mi abuela lo ponía y yo me quedaba viendo y me llamaba mucho la atención que era a blanco y negro.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Como desde los doce años estoy viendo películas mexicanas, porque vivía con mi abuela, ella fue quien me crio. Vivía con mi abuela y mis tíos. Soy puertorriqueña, pero me siento mexicana porque mi abuelo, por parte de mi madre, era mexicano. No lo conocí, pero yo siento eso en la sangre.

/ Cecilia Núñez, Puerto Rico, 74 años

Empecé con mi abuela, correcto, sí, con mi abuela, cuando yo iba de vacaciones porque yo vivía en otra ciudad. Entonces, los fines de semana veíamos el canal De Película, en donde pasaban las películas de Pedro Infante y todo, por eso mi gusto empezó primero por ahí. [...] Las pasaban en la noche y era cómo un mini ritual, ella preparaba unas galletitas, algún dulce o algo y era que nos sentábamos, ella, mi tía que vivía con ella y yo, las tres.

/ Maru, Caracas, 38 años

Lo excepcional y lo cotidiano se mezclan en los testimonios, mostrando que ver cine en familia era un momento especial, ritualizado y aguardado con expectativa. Un cúmulo de experiencias fílmicas y recuerdos de la infancia salen a la luz. La regularidad con que las películas eran vistas, nos remite al uso del tiempo libre para el consumo cultural. Antonio Arantes (2006) apunta a mirar esa temporalidad como intervalos, dentro de los contextos laborales, donde se pueden establecer importantes relaciones sociales (p. 202). En las voces registradas se percibe cómo se construían los encuentros para ver las películas:

A mi papá le encanta. Le encantaron las películas de él [Cantinflas], también a mi mamá. A casi toda nuestra familia le gustaban esas películas. [...] Por lo menos a mi papá lo tengo ahorita en la casa, es más fácil que él me acompañe aquí. Mi mamá ahorita mismo no está conmigo, está con otra hermana, entonces cuando ellos vienen de dos a dos meses, estamos todos juntos y las vemos los tres. También si está por aquí mi hermana cerca, viene y las vemos [...]. Cuando hay plata se compran las palomitas y la sodita para andar ahí. Cuando no, a secas.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

Por lo que recuerdo yo de esa época de haber consumido y visto, siempre muy, muy interesada la gente grande. Siempre mis abuelos recordando el tema de Mario Cantinflas.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

Creo que tenía como 12 años cuando vi por primera vez la película de Pedro Infante. La vi junto con mi papá. No recuerdo bien cuál fue, creo que El gavilán pollero. [...] Recuerdo que, cuando nos sentábamos con mi papá, las películas eran algo único que ahora ya no se da. Era algo importante porque lo hacíamos todos los domingos. Entre semana él trabajaba y yo iba a la escuela, ahí me la pasaba jugando fútbol y cosas así. Sí, nos sentábamos toda la familia, hasta que crecimos, ya cada uno tenía su cuarto y su tele, entonces ya casi no nos uníamos a ver las películas. Yo miraba las mías en mi tele.

/ Marco Peralta, Honduras, 38 años

Sí, las veía en la televisión, porque en Venezuela había dos canales de televisión, uno se llamaba Venezolana de Televisión y todos los domingos daban un espacio que se llamaba El Ciclo de Oro Mexicano. Entonces, como coincidía que era domingo, pues mi papá y yo, palomitas y todo, íbamos a ver las películas en blanco y negro, me encantaba a mí de niña. Me llamaba mucho la atención ver al mexicano con su traje de mariachi en esas películas.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Me acuerdo de que tenía unos once o doce años cuando vi mi primera película mexicana fue con mi familia, allá por los años 2000. Juntos, en casa, empezamos a ver películas sobre todo las de Vicente, Cantinflas, Viruta y Capulina, Pedro Infante, entre otros [...]. Recuerdo que era bonito, porque en familia nos reuníamos a disfrutar de las películas, a reír más que todo, pues las comedias eran las que más nos gustaban y algunas de Vicente. Y sí, ahí nos reuníamos todos y hasta a veces cenábamos ahí mirando películas, porque era por las tardes cuando poníamos películas. Ahí nos reuníamos para cenar y comprábamos alguna cosa para estar viendo y disfrutando de las películas.

/ Juan José Aldana, El Salvador, 31 años

Sí, por lo general El Chavo lo veíamos con mis hermanos, con mis hermanas, y los fines de semana, siempre los sábados y domingos por la tarde, en familia veíamos la India María y Cantinflas.

/ Vicente Chasipanta, Ecuador, 52 años

La primera película que miré fue la de Angelitos negros. Estábamos en casa y era un domingo. Veíamos lo que es el cine mexicano, por ejemplo, a Pedro Infante. [Tenía] como seis años, tal vez. Mi tío, mi abuelo... más que todo ellos, la mirábamos, me gustó mucho la película.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Sí, mi papá. Lo que son Cantinflas, Vicente Fernández... él veía bastantes, en el televisor, en la sala, la parte principal de la casa. Él se sentaba y las ponía y yo a veces pasaba, me sentaba y también las veía.

/ John García, Costa Rica, 19 años

Mi tía iniciaba queriendo ver una película, primero preparaba el café, el pan... risa a risa nos íbamos al sillón, a la cama o tirados en el piso. Uno como niño va buscando su comodidad. Éramos mi tía, mi bisabuela, mis dos primos, mi hermano y yo. [...] De pequeña no me dejaban ver caricaturas. Mis tías sólo me dejaban ver las películas de Mario Moreno Cantinflas, Capulina, Pedro Infante. Muchas películas de Cantinflas me las sé. Ya cuando se es adolescente se agarra gusto por esas películas.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

El acto de ver cine mexicano de la Época de Oro aparece en estos testimonios como detonador del convivio íntimo y la unión familiar alrededor de las pantallas. Al ver y rever películas se establecían importantes lazos afectivos, repletos de sentido de pertenencia y recuerdos cálidos. El posible silencio, así como las risas y lágrimas compartidas, eran complementados por conversaciones, debates y enseñanzas:

Sí, a veces en las carteleras pasaban películas esporádicamente, como en los ochenta. Mis papás eran de ver una película así, ya sea de Pedro Infante, de Sara García, Jorge Ne grete o Cantinflas. [Después] platicábamos sobre la película. Hacíamos conversación sobre algo que no habíamos fijado, si ya la habíamos visto. Luego nos íbamos a comer a un lugar que se llamaba El Rancho Alegre, quedaba por Metrocentro. Después para la casa.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Las películas que veíamos en familia, cuando yo estaba chico, eran de Cantinflas y esas siempre la conversábamos. Claro, éramos personas de pueblo, gente humilde, de padres que tenían que trabajar, de hermanos

mayores que iban al colegio, de pequeños que se tenían que autocuidar con ayuda de unavecina o unas tías que estaban cerca.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Acá, generalmente, íbamos... me llevaba mi familia, me llevaba mi papá, me llevaba mi abuelo y nos reuníamos con grupos de amigos y participamos en el tema de las salas.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

Pepe El Toro ha sido una película que hemos visto en familia, hemos reído y hemos llorado junto a ella, porque Pepe El Toro intenta trabajar, luchar y hacer lo imposible para dar lo poco que tiene a su familia. Intenta de carpintero, intenta cantando, intenta yendo al box y arriesga absolutamente todo. Algo muy importante son los amigos que él tiene, amigos incondicionales que siempre lo han apoyado por la calidad de la persona que era.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Tenía entre ocho y diez años. Por excelencia, la que pasaban bastante por la televisión era Nosotros los pobres con Pedro Infante y también Angelitos negros [...]. Si estaba en compañía de mi mamá las veíamos y llorábamos. Como toda niña, yo le preguntaba a mi mamá sobre las películas.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Con mi mamá nos reunimos a ver una película, a platicar. No sé si allá sea igual, pero siempre que nos reunimos nos ponemos a hablar del pasado. [...] Mira, mi mamá ya va para los 90 años y ella, todos los días, en su casita mira un canal mexicano de sólo películas mexicanas. Es su canal preferido. Las mira una y otra vez...

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Para empezar, llegábamos todos y nos reuníamos en familia, luego comprábamos algo para estar en la hora del entretenimiento comiendo. Cuando daban los cortes comerciales de la película unos nos poníamos a dialogar sobre ella, las partes que nos iban gustando, etcétera.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

¿Te imaginas la atracción del cine mexicano? Cuando mi mamá era una joven y como distracción invitaban a los jóvenes y personas adultas. Y la innovación del cine para ese tiempo era fabulosa y nos hablaba de los actores.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

Las películas de Pedro Infante eran las que veía con mi abuela, no eran tristes, ni nada, muy pocas tenían alguna temática triste a excepción de Nosotros los pobres y Ustedes los ricos. Por eso es que yo me sentaba y disfrutaba mucho de las anécdotas que tenía mi abuela de joven. Luego de ver las películas me ponía a conversar con ella, eso era como un momento para estar con ella, y disfrutar con ella también de que me contara sus propias anécdotas. Creo que esa época fue muy, muy bonita y sí, si no hubiese nacido en esta época me hubiese gustado nacer en esa.

/ Maru, Caracas, 38 años

Algunos testimonios señalan que las películas mexicanas han sido utilizadas como ejemplos en la educación de hijos y nietos, así han llegado a formar parte del repertorio audiovisual de jóvenes en gran parte de los países hispanohablantes de Iberoamérica. La presencia de estas cintas en la programación de las emisoras de televisión, los acervos personales en VHS o DVD y la disponibilidad que existe en internet han permitido que se siga viendo el cine mexicano de la Época de Oro:

Bueno, por lo general, las veo yo solo [las películas de su colección]. Porque ya los de esta época están con la época. Quizá alguna vez mis nietos sí se sentaban por Tin-Tan, cuando eran pequeños, ya después creciendo se dedicaron a otra cosa, pero yo me las veía con ellos y a ellos les gustaban todas también.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

[En el periodo en que vivieron en México] Cuando mi marido estaba en la casa se veía solamente canal público, el 13 y el 11 que eran lo educativo, y ahí nos enteramos de la serie de películas que se iba mostrar y ahí la teníamos, nos sentábamos a ver las películas mexicanas porque él quería que ellas conocieran muy bien eso. Disfrutamos muchísimo con ellas y les encantaba porque Jorge Negrete era el malo y Pedro Infante era el bueno, y siempre lo mismo, y era el matarse de risa y tomar partido por uno de los dos. Yo no veía las películas porque ya conocía y hacía pizzas y hacía sándwiches, y cenábamos enfrente de la tele todos los sábados, no sé cuánto tiempo. [...] Y, entonces [risas], lo que a mí me gusta de la historia es la coincidencia, en que por mi parte yo tenía mi historia con el cine mexicano acá en el barrio, mi marido por su parte allá en Misiones y luego juntos educamos a nuestras niñas también en el cine mexicano.

/ Lila Molinier, Paraguay, 69 años

Los hijos míos ya son adultos, tenemos tres. Se sentaban conmigo a ver Cantinflas y usted le pregunta a Diego Mauricio, que es un hombre de 37 años, hecho y derecho. Él a veces me llama y dice: papi, ponga el canal tal que están dando El patrullero 777, o papi, ponga que están dando Viruta y Capulina en tal canal. [...] Exactamente. Ellos son una generación diferente, incluso él le enseña a ver películas de Cantinflas a mi nieto.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Mis hijos sabían que era sagrada para mí la hora de las películas de Pedro Infante, porque soy súper mega fan de ese hombre tan hermoso, guapo, ¡ay! Me emociona Pedro Infante, me fascina. También saben que uno de mis canales favoritos es de las películas mexicanas. Ya saben que cuando estoy viendo una película no me hablan mucho... que no me molesten, es mi hora sagrada.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

En sí, yo descubro el cine mexicano porque un día mi abuela pone el canal y que de ahí ella se las veía, pero en este momento, soy yo, valga la redundancia, quien les recomienda y quien les habla del cine mexicano porque, pues, ellos no tienen mucho conocimiento. [...] Entonces esa película es con Irma Dorantes y con Libertad Lamarque: Ansiedad. Esa sí me la ha visto varias veces, aparte porque a mi hija le gusta mucho esa cinta.

/ Angeline, Colombia, 31 años

A veces, la fuerte relación afectiva entre estos filmes y las experiencias familiares es utilizada como detonante para recordar a los seres queridos que ya no están:

Le decía, mami, pero esa película ya la viste como tres veces, y me respondía, ¡ay, sé!, pero no me importa, igual me divierto [risas]. No sé si también le gustaba mucho a ella o también como que le hacía, le llevaba a recordar a mi abuela, a su mamá. Pues sí, le gustaba muchísimo, no solamente a ella, sino inclusive a mí.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

Las miraba porque mis papás las miraban y porque no había mayor cosa que ver en los canales. Ya mi amor y admiración por las películas fue cuando ya fui adulta. [...] como te comentaba, a ella le gustaba mucho mirar a Libertad Lamarque, las películas de Marga López. Las dramáticas le gustaban mu-

cho a ella, entonces al verlas me recuerdan mucho a mi mamá.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Te quedas clavado en la infancia. De tres a cuatro de la tarde sabías que iban a poner una película. Buscabas un rincón para verlas. Extraño verlas con mi mamá, riéndonos, burlándonos. [...] Ahora las veo sola en el teléfono, en Facebook, en un grupo que se llama Comedia mexicana.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Hablar de lo vivido con el cine mexicano causó emoción en algunos de los entrevistados; los sentimientos de nostalgia y las risas provocadas durante los recuentos demuestran el enorme cariño que sienten por las cintas y por las prácticas colectivas de ver cine vividas en el pasado. Para algunos, el gusto aprendido en la niñez permanece y se hace más complejo al buscar más información sobre las estrellas, directores y realizadores, compartir experiencias en las redes sociales y participar en comunidades virtuales dedicadas a este tipo de filmes. Para otros, la revisión está relacionada con la presencia de las obras en las emisoras de televisión y la existencia de acervos personales, retomados en sus tiempos libres o como excusa para recordar a familiares y momentos especiales de su vida. Las múltiples voces dejan ver la presencia del cine mexicano de la Época de Oro en la formación y en el imaginario iberoamericano a lo largo de varias generaciones, filmes que permanecen vigentes a partir de nuevas prácticas de consumo audiovisual y de los recuerdos familiares y afectivos.

BIBLIOGRAFÍA

Arantes, A. A. (2006). Horas hurtadas. Consumo cultural y entretenimiento en la ciudad de São Paulo. En Sunkel, G. (coord.). *El consumo cultural en América Latina*, pp. 173-204. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Bourdieu, P. y Darbel, A. (2003). *O amor pela arte*. São Paulo: EDUSP, Editora Zouk.

Bourdieu, P. (2006). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

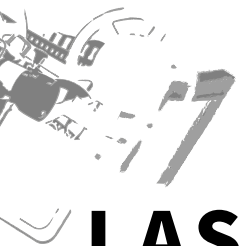
Castro, M. y Mckee, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Kruger, C. (comp.). (2018). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico. Tandil*: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Lahire, B. (2006). *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed.

Mantecón, A. R. (2015). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Gedisa.

Oroz, S. (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.



LAS ENSEÑANZAS DEL MELODRAMA

Rosario Lara Gómez

La relación emocional que establecen las películas mexicanas con el público iberoamericano va más allá de lo sentimental. Para numerosos especialistas, la Época de Oro representa el auge del melodrama mexicano, “el género para hacer reír y el género para hacer llorar” (Oroz, 1990, p. 11). Centrar el análisis en los espectadores, expone el eslabón final de la cadena de mensajes y el inicio del diálogo; una mirada individual de historias colectivas en las que se reconocen o identifican al contemplar la pantalla. Los públicos reunidos en esta publicación nos hablan de algo más que el llanto o las risas; sus declaraciones definen un cine realista, cargado de enseñanzas, aprendizajes, mensajes y significados que conectan con los espectadores que ven representada parte de su vida en la pantalla:

Las películas de la Época de Oro reflejan parte de la vida en Latinoamérica.
/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Siento que es más humano el cine mexicano, es más real. Sé que son historias ficticias, pero se sienten más reales. El cine mexicano trató de escenificar algo de la vida real, lo cotidiano de las personas.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

El cine antiguo mexicano se hacía con mucho interés y con unos valores, yo veo que es un cine que educa al público porque va dirigido.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Opino que, en general, la temática era sobre la vida social, sobre la historia y sobre la realidad de un pueblo.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

No era ficción, partía de la vida. Creo que, por ejemplo, así era en parte la vida de Cantinflas, donde uno se va basando en el día a día. A veces él canta y no se le entiende, pero si traduces lo que dice lo puedes comprender.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Pepe El Toro y Nosotros los pobres han sido películas que han marcado mi vida, porque algunas partes de ellas me tocó vivirlas en carne propia. Saber que vienes desde abajo. Que no naciste en una cuna de oro pero que, pese a eso, debes de salir adelante. Que, pese a las circunstancias que más te golpean, uno tiene que saber levantarse y seguir adelante, como lo hizo Pepe El Toro.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Para mí, son de las mejores películas que uno puede ver. Grandes enseñanzas.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Estos breves testimonios se desprenden de las entrevistas a profundidad que aplicamos a públicos activos del cine mexicano de la Época de Oro. En las declaraciones, una constante es que la preferencia por estos filmes responde a aspectos identitarios, culturales, educativos y sentimentales, además de la marcada penetración que tuvieron como entes formadores de comportamientos colectivos y privados.

Entre 1930 y 1960, las películas mexicanas en Latinoamérica representaron la opción popular de entretenimiento para el grueso de la sociedad. La gran afluencia a salas denotó un éxito para producciones que se convirtieron en el espejo de la realidad y en la ventana para consolidar nuevos comportamientos sociales, un reflejo que no sólo aportó entretenimiento transnacional para los espectadores, sino que fue pieza clave de la *otra educación* (Monsiváis, 2003, pp. 270 y 271) para amplios sectores de la población. Surgió así un sentir colectivo que adoptó como propio las historias mexicanas y se identificó con los aspectos culturales, históricos y sentimentales dentro de sus narrativas. Este cine de masas también fue

el medio predilecto para representar y fortalecer estereotipos, presentar nuevas conductas, estructuras y procesos de adaptación social:

Me interesó mucho en temática *Nosotros los pobres*, porque era bastante sentimental, algo que en los pueblos latinoamericanos es muy común. También de *Subida al cielo* me gustó el tema de pueblito.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Si no había escuelas, si no había cultura letrada, si no había libros, todo era muy precario, el acceso a la cultura y a la educación era muy complicado. La experiencia pasa por los medios de comunicación, es decir, por el disco, por el cine, por los cancioneros, por los cómics. Todo esto antes de la televisión. Por ahí pasa y por supuesto hay un código que pega todo, que funciona como un pegante y es el melodrama [mexicano].

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

Eso se tenía acá en los cines de Panamá, pasaban películas bastante antiguas de México, como *Deseada*, *María Candelaria*, *Flor Silvestre* o *Doña Perfecta*. Pero sí siento que de cada película recojo conocimiento. Hay una película de Villa, creo “los generales de Villa”, donde a uno le queda el mensaje de la lucha de los pueblos por su soberanía, principios, valores, tierras y derechos. Eso está siempre en las películas de corte revolucionario histórico.

/ Miguel Ángel Ariza Villarreal, Panamá, 68 años

Los rasgos educativos, identitarios y culturales que hoy identificamos en las películas de la *Época de Oro*, en un principio no gozaron de simpatía en varios países de la región; fueron vistas como trasgresoras, que además retrataban de manera errónea la realidad de Latinoamérica.

En Cuba, por ejemplo, tras el triunfo de la Revolución surgió un movimiento de crítica hacia las coproducciones cinematográficas con México, señaladas por utilizar a la isla como utilería fílmica y de explotar la mano de obra de técnicos con salarios más bajos, lo que se sumaba al reclamo por el “falsamiento de la identidad de sus habitantes” y por una tendencia a que mostraba a México “como lo opuesto a lo cubano: moderno y no primitivo; la lógica se impone a la sensualidad; y lo blanco frente a la mulatez” (Castro y McKee, 2011, p. 249). La censura o críticas negativas también se registraron en países como Colombia y Guatemala:

Por supuesto por ahí se llevaban al cine mexicano, decían que era atentado que había que prohibirlo, que los niños no deberían ver el cine mexicano, que era pornográfico, que ese cine inducía... que este Pedro Infante inducía a los jóvenes a fumar marihuana. Esas cosas... el regaño era feroz.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

A principios del siglo XX, los países latinoamericanos experimentaban cambios trascendentales: el paso de la vida rural a la urbana, numerosos conflictos y revoluciones. Una historia compartida en contra de las injusticias, desigualdades, pobreza y precariedad unían a la región, que se identificó con los melodramas que retrataban la lucha de clases sociales.

El investigador de cine Ricardo Chica Geliz plantea que durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, 70 % de la población en Colombia no tenía acceso a la educación básica, no había una infraestructura suficiente de escuelas y los espacios culturales eran muy precarios, por lo que el progreso social presentaba complicaciones. En este contexto, la modernidad y sensibilidad llegaron con el cine, para constituirse en un detonante fundamental para el desarrollo educativo del país; las experiencias pasaban por las salas y los melodramas por las pantallas:

El cine era la escuela de la gente. Esta es la escuela de los sentimientos, del melodrama que descifra y explica la vida a través de la fatalidad. [...] y bueno está en esa coordenada Cartagena, La Habana y México [...]. El cine no acababa cuando se terminaba la película, el cine continuaba en la vida de la gente, en las canciones, en los diálogos, en los modos de comportarse, en la reconfiguración de los gustos, en cómo dirimir los problemas, en cómo vestirse o maquillarse.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

Lo que yo creo, en lo que México es súper bueno es en los temas sociales, a mí eso me encanta en el cine. Por ejemplo, a mí me encanta a través de lo que esas películas te pueden enseñar, las vivencias de la cotidianidad de los países. Eso me gusta muchísimo, es lo que me encanta.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

La percepción educativa y cultural del cine mexicano de la *Época de Oro* se construyó de las condiciones sociales y económicas que compartían los espectadores. Funció como el medio de comunicación que entretenía y

teja lazos emocionales con su público, reconfiguraba los comportamientos sociales, reforzaba estereotipos, colocaba modas e, incluso, estructuras narrativas a través de la pantalla que anunciaba la modernidad ideológica y tecnológica. Para muchos espectadores, la llegada del cine y el encuentro con las películas representó la ventana para conocer y aprender; era el medio que retrataba y explicaba la vida:

Hay varias películas de México que me dejaron alguna enseñanza o un mensaje que uno recoge. Por ejemplo, una película icónica de México es *La Cucaracha*, también *Doña Bárbara*.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Por ejemplo, *Cantinflas* en todas sus películas deja un mensaje. Pedro Infante igual, su forma de actuar representaba un carácter fuerte y que la gente podía hacer muchas cosas. Uno va aprendiendo muchas cosas y sabe que la vida no es fácil, hay que luchar para salir adelante.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Yo iba con un grupo de amigos de aquella época y a todos nos gustaba mucho [el cine mexicano] [...] tenía un amigo que iba conmigo y que estaba ahí después, imitando a Tin Tan. La forma de hablar y de todos estos gestos que él hacía exagerados, ¿no?, pero muy simpático, nos hacía reír.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Las temáticas de la Época de Oro del cine mexicano eran diversas, no tenían una tendencia, pero las catalogaría como temas muy sociales, que pudieran ser críticas sociales, temas costumbristas o temas muy históricos. Creo que un tema, que ha sido motivo de producción de grandes películas, es la Revolución mexicana. De este tema recuerdo varias películas, como *Enamorada* y *La Cucaracha*. Esta segunda creo que fue la que más me impactó y he visto más veces.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

La penetración que tuvo el cine mexicano de la Época de Oro en la sociedad colombiana se puede observar en la reconfiguración de sus negociaciones simbólicas, como en la manera, pública y privada, de vestir. En la isla de Chambacú, la carga de discriminación racial sufrida históricamente por esa comunidad se reconfiguró con la influencia de la imagen de María Félix: las mujeres comenzaron a imitarla mientras descubrían los códigos sociales

de la vestimenta. El investigador Ricardo Chica analizó este impacto en el estudio *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix*:

Tú miras a una palenquera trabajando en la calle y en su casa se viste igual. Bueno, se vestía igual [...]. Eso también forma parte de cómo se construye público porque ya después la gente, cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix, es que ya descubre que hay una diferencia entre lo público y lo privado. ¡Claro! Parecerte a María Félix te sirve para varias cosas [...] dentro de este sistema étnico racial lo negocias con la práctica del vestir y cómo te maquillas y cómo te comportas también.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

Historias, artistas y un imaginario de México se exportó masivamente bajo un exitoso esquema de distribución de grandes mercados cinematográficos. Las películas encontraron en el público hispanoparlante identificaciones históricas y culturales; el idioma fue el primer elemento común para comenzar el diálogo. Las cintas no se imponían a sus espectadores, sino que conversaban con ellos compartiendo cosas en común, nutriéndose de sus diferencias, para crear un discurso de unidad en el que todos entraban:

Mis hermanas mayores me llevaron a ver una película en un cine que sólo daba películas mexicanas. Entonces quedé fascinado, porque decía: “a ellos sí los entiendo porque sí hablan castellano”. No sabía leer y no entendía [...] con las películas mexicanas sí.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Aparte de que somos latinos, nos puede vincular nuestra historia. También la revolución que cada país ha vivido [...] y que, de hecho, el cine retrató como en la película de Pancho Villa. Nos identificamos por nuestros valores, principios, nuestras ganas de ser independientes, de salir adelante.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Tienen más significado, un poco más de raíces, más familiar, que todo el mundo las puede ver. [Por las] costumbres, en todos los países que tienen muchas similitudes. Eso expresaba ese cine (...) Es como un diario de vivir.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

EL RESPLANDOR DORADO DEL ENTRETENIMIENTO COMPLETO

El melodrama es el género privilegiado de la Época de Oro. La fórmula que trajo tanto éxito a las cintas mexicanas consistía en crear historias de drama, comedia y muchas canciones, un “paquete de entretenimiento completo” para el público. Historias con enseñanzas y aprendizajes, diálogos que resuenan y se funden con la realidad del espectador, actores aplaudidos por ser tan reales y naturales, con una calidad humana e histriónica para realizar interpretaciones inolvidables, donde la música es un elemento indispensable y primordial:

Los libretos, en aquel entonces, se oían tan naturales, se oían tan frescos, tan hermosos. No sé si tú lo has notado, pero ahora los diálogos, de las películas de hoy día, de las novelas, es muy aprendido, como que se acabó esa etapa que nacía del corazón, esa historia tan natural.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

A mí me encanta, porque los actores son muy profesionales, se toman su trabajo muy en serio, lo hacen por pasión, con amor al arte. Sobre todo, que proyectaban un mensaje. Me sacaban bastantes lágrimas.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Qué, esa..., o sea, sí, yo veo mucho el cine de terror y el cine... ¡qué lo veo, eh! Pero me gusta disfrutar el cine, no que me..., o sea, sí lloro y toda la cosa cuando es necesario en un drama, pero me gusta más disfrutarlo que padecerlo.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

Si tú tuvieras que definir una película mexicana qué le da a la gente, es esperanza, es esperanza, es alegría porque su música es fabulosa, yo creo que es muy histórico.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

La fórmula del melodrama fílmico mexicano continúa vigente en las preferencias de los públicos iberoamericanos. Los testimonios recolectados

dan cuenta de espectadores activos que seleccionan lo que quieren ver en multipantallas y en los contenidos transmedia, donde ocurren los encuentros y recuentros con el cine de la Época de Oro. Consideran que continúa hablando de ellos y con ellos, identificando lecciones de vida, mensajes y aprendizajes:

El cine mexicano, al estar en habla hispana, me gusta mucho, porque se entiende el lenguaje y los mensajes. Los actores buscan llegar al corazón de cada gente y, la verdad, los blancos nos han conquistado porque traen mensajes. La educación que yo tengo también se ha basado en ver las películas, en ver el carácter de las personas, el mensaje que le enseña a uno.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

Lo asocio con la existencia de directores de cine y de actores, comprometidos con la cultura mexicana, que querían hacer esto. Porque no es solamente costumbrismo, creo que hay algo más ahí, hay mensajitos, ¿verdad? Hay valores nacionales, creo, no quiero decir nacionalistas, porque eso ya es otra cosa, pero valores nacionales, que se expresan a través del cine de oro.

/ Lila Molinier, Paraguay, 69 años

Una película con la que sí lloro y lloro es El dolor de los hijos. Esa película, si la gente no llora, es porque tienen el corazón de no sé de qué. Hay otras películas de Marga López que son bien dramáticas. Hay una donde sale como mamá de Angélica María y se muere del corazón, pero ahorita no recuerdo el nombre. Las de Sara García, me gusta mucho La gallina clueca, La señora de enfrente... un montón de películas, pero ahorita borré cassette.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

La añoranza y el costumbrismo no determina completamente la preferencia actual por estas cintas. Sus espectadores las definen, además, como un cine productivo que nutre la mente y la distrae de su contexto. Para los públicos, entretenerse con estos contenidos es obtener conocimientos y sentir a través de las historias. En los títulos mexicanos encontramos sensibilidad, realismo, profesionalismo y autenticidad, elementos que, en voz de los entrevistados, definen a estas películas más allá que sólo las lágrimas o risa del melodrama. Para algunas personas, con dicha producción cinematográfica se creó un “género en sí mismo”, que consideran tiene personalidad propia.



Sí, yo sí soy un llorón. Veo cuatrocientas veces las de Pedrito y en las escenas, como cuando al Camellito le cortan, cae en el tren y todo eso, me hace llorar. Las veo una y otra vez y siempre me pongo triste por el Camellito.
/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Porque siempre era una alegría inmensa, no podíamos parar de reír, era de esos que cuando empezaba la película [Cantinflas] y hasta que acababa estábamos siempre riendo. Eso era lo que seducía, eso era, era muy seductor, eso era lo principal de sus películas, siempre había humor.
/ António Fernandes, Portugal, 60 años

Los públicos encuentran en los contenidos de la Época de Oro el entretenimiento completo que aporta a su cotidianidad mientras retrata la vida. Las historias conectan con ellos desde la catarsis emocional del llanto o las risas, la sensibilidad que trastoca con las actuaciones e interpretaciones, los diálogos entre el espectador y la pantalla, la narrativa que se trasciende con mensajes y enseñanzas para fortalecer valores comunes. Las cintas ofrecen lecciones y aprendizajes de vida al reforzar conductas sociales impregnadas de valores; entre los más mencionados por los entrevistados se encuentran honestidad, justicia, bondad, amor, gratitud, solidaridad, empatía, humildad, perdón, perseverancia, compasión, alegría y sinceridad:

Más que nada, me llamaba mucho la atención el paisaje del convento [...] que un niño tan chiquito transmitiera o supiera tanto. Yo lloraba. Otra película con la que también lloraba era en la que aparece María Félix, La Doña; ella está en una guerrilla, tiene una persona en brazos que se muere y su único soldado que todavía está disparando le grita: “Doña, ya no hay municiones”, y ella le responde: “Pues, miéntale la madre, que esas también duelen”.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

Lo considero de culto, porque tiene muchas enseñanzas. No sólo no es violento o pasivo, sino que enseña muchas cosas.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

¡Ay!, esos momentos eran emocionantes, porque ese artista [Cantinflas], ese que hacía la película, lo hacía reír mucho a uno [...]. Me encanta la comedia. Que lo desestrese a uno.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

El valor principal sería mantener el sentido del ser humano, es decir, ayudar a los demás, actuar con un grado de ética, ¿vale? De tener una ética, de actuar correctamente y, sobre todo eso, tener empatía, tener un grado de sentir lo que siente el otro, yo creo que intentar desarrollar ese tipo de valores en la gente [...]; luego también comenté el tema de la importancia de la educación, de decir “chicos, fijados como acabó la persona”, como en la película.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

La carga de aprendizajes y enseñanzas parte de los elementos ambivalentes dentro de las historias y sus personajes. Temáticas y estructuras narrativas construyen y recrean la realidad a través de visiones comunes, prácticas y costumbres que prevalecen en la sociedad, donde el reconocimiento y la reafirmación de los valores humanos son el eje principal para moldear comportamientos individuales y colectivos. El espectador actual de estos contenidos no sólo encuentra valoraciones positivas en sus narrativas, también reconoce aspectos

sociales negativos o comportamientos que se encuentran en desuso, en un camino de resignificación y adaptación a la actualidad:

Tenemos muchas cosas en común, los valores, el respeto a la gente mayor. Ahorita creo que se está perdiendo mucho. La honradez, la alegría que, a pesar de las desdichas que vamos pasando en la vida, siempre se le busca el lado bueno, la solidaridad. Eso se ve mucho en las películas y en el mundo cotidiano de ahora también.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Los olvidados, exactamente, entonces, supo captar el tema de los bajos fondos, que no era todo bondad y que todo el mundo se ayuda y que es una realidad, que ni los ricos son todos malos ni que los pobres son todos estupendos, ya sabemos que si te ha tocado nacer en una familia rica no es tu culpa.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Sobre todo, de Cantinflas también lo recuerdo, donde la gente como que sale de abajo, como que la gente lucha y entonces sale de abajo y la gente mantiene sus valores, entonces mantenían unos valores como de honestidad, siempre ponían a prueba la honestidad de la gente en este tipo de películas.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

En cuanto a las temáticas de las películas, las de la Revolución. Las películas donde, si bien Pedro Infante representaba una persona muy machista, valoraba mucho al género femenino. Es por eso por lo que ese mensaje es muy positivo, porque podemos ver que a la fecha que mi país es relativamente machista en cuanto a una relación amorosa. Esos mensajes, esa virtud que tienen sus personajes, como Pedro Infante, al valorar a la mujer cuando se enamora, son mensajes que siguen repercutiendo y por eso son muy vistas.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

He visto películas que me gustaron mucho de Pedro Infante, esas de Nosotros los pobres y Ustedes los ricos son magníficas, muy buenas, entretenidas, pero leí algo de que en ellas sí que aparece la gente humilde, pero está un poco idealizada, pero lo que es el suburbio, la gente turbia... que igual Buñuel sí que supo encontrar.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

En voz de las y los entrevistados registramos la relación que existe entre los mensajes, el emisor y sus receptores: historias y actores que traspasan la ficción de la pantalla. Para los públicos es tan importante lo que se dice como quien lo dice. La película no termina cuando en la pantalla aparece la palabra “fin”, sino que es en ese momento cuando se consolida la sinergia de ficción y realidad: la historia contada comienza a vivir en la existencia de los espectadores, en el habla, la convivencia, la vestimenta, los peinados, las fiestas, la música, los juegos, los recuerdos, sobre todo a través de mensajes y lecciones de vida:

Su sinceridad y los mensajes que él da, como le digo “pa’ quien entendió, entendió”, dice Cantinflas. Habla un montón, es un trabalenguas y es para la persona que lo entiende, lo hace reflexionar a uno.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

Crecí con eso, me encantaba. Siempre fui muy fantasiosa y entonces me metía y ya me veía en esos paisajes hermosos y ya me veía con esa señora súper bonita, con sus trajes y todo.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

Escuela de vagabundos, y la mamá está un poco chiflada, entonces a mí me encantaba el personaje de la mamá y recuerdo inclusive que cuando estaba en bachillerato, que me toca hacer una obra, me inspiré en ese personaje para yo hacer otro personaje porque era una mamá que era muy amorosa, pero era como si vieras a Blancanieves en la pantalla humanizada, eh, le hablaba a los pececitos y hablaba a cosas insólitas y ese personaje me gustaba mucho porque era muy noble, porque era un personaje que quería ayudar a la gente.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

El drama, por mencionar alguno, Nosotros los pobres. ¿Quién no recuerda la escena donde se quema el niño? De hecho, a mí también me gusta Un rincón cerca del cielo. Me encanta mucho esa clase de películas.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Con mis hermanos nos poníamos a jugar que uno era Blue Demon y el otro era el Enmascarado de Plata [risas]. A imitar a los ídolos de la época porque no era más lo que veíamos. Mucho cine mexicano.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Las películas de Pedro Infante Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, que son de la familia, la solidaridad, ese, ese tipo de películas, bueno yo las veo mucho, las películas que siempre dejan un mensaje o que son para relajarme, esas siempre están ahí que las pueda ver.

/ Maru, Venezuela, 38 años

Era bueno, era muy bueno así que era un estado de ánimo inusual, podías lidiar con cualquier problema, allí nos olvidábamos de todo, empezábamos a meternos en la película y es que [...] se te olvidaba [...] de hecho, muchas veces cuando tenías cualquier pena para desahogar, lo solucionábamos viendo una película de Cantinflas y salíamos y todo estaba bien.

/ António Fernandes, Portugal, 60 años

Los actores... hay películas que son como de culto, que enseñan muchas cosas, cómo es la vida. Me siento más identificada con ese tiempo que con el actual.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

El [personaje] que yo más quiero, que me encanta, que me hubiera gustado abrazar, es Tizoc. ¡Ay!, es que es entrañable, dentro de ese mundo de los indios que está con esa armonía con la naturaleza, ese amor, como le decía 'mi niña' a María Félix, cómo una mujer tan fuerte, con tanto vigor, con ese genio que tenía, cómo la doblegó por ser como era, inocente, sincero, que eso también es otro valor importante, ser sincero.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Para el público del cine de oro, el aprendizaje no ocurre solamente de las cargas emocionales o sentimentales que les ofrecen las tramas de las películas, identifican que los contenidos también les transmiten conocimientos desde contextos históricos, políticos y sociales que retrata una nación. El imaginario filmico que se exportó de nuestro país durante la Época de Oro sigue contribuyendo al conocimiento de los espectadores actuales, a través de esta cinematografía reinterpretan a México desde una visión actual. Entre los testimonios se pueden encontrar lecturas de los estereotipos que prevalecen en el imaginario de los espectadores iberoamericanos; para la mayoría existe un intercambio cultural evidente de imágenes, artistas y música:

De las películas, como te dije, el mensaje que daban sobre la sociedad mexicana desde el punto vista social, económico, cultural, político, hasta la arquitectura para ese tiempo. Gastronomía, distinción de clases sociales, el maltrato del pobre mexicano, sobre todo la injusticia social y la posición económica de México en aquellos tiempos.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

Hay películas también, tipo Un día de vida, las que son tipo la Revolución, esas, esas también porque te hacen como ver un poco la historia de lo que fue México y como te decía en la entrevista anterior, que yo me enamoré de México y de su cultura y de sus paisajes por el cine de Emilio Fernández, él también hizo un cine maravilloso con una temática también así, la educación, los valores, ese tipo de películas.

/ Maru, Venezuela, 38 años

He visto mucha educación, cultura y riqueza en el suelo mexicano. Desde niño he sido muy apasionado de las películas mexicanas, del lejano oeste, California, todo México, las películas de Cantinflas, Vicente Fernández e infinitudes porque ha tenido una época tan grande México. Ha sido muy bonito para mí hasta hoy en día.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

Entre las concepciones más recurrentes que los públicos iberoamericanos tienen de México se encuentra el estereotipo del charro mexicano. Los acentos y regionalismos del lenguaje identifican al país, su riqueza en patrimonio natural y cultural: gastronomía, música, tradiciones, fiestas y alegría. Algunos construyeron una visión de México con un sentido aspiracional, que incluso motivó a querer conocer el territorio; las películas mexicanas transmitían desarrollo, modernidad y tecnología. Prevalece un imaginario colectivo que reconoce a México como un importante productor de contenidos de entretenimiento:

Con las películas de Cantinflas ya me había comenzado a enamorar de México, pasaban muchos lugares muy bonitos. Me gustaba también cuando entraban a las vecindades y hacían sus posadas. Los colores, la comida, los edificios... se veía mucho más llamativo como para desearlo para ti.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

Quizás por ver las películas mexicanas y por cómo lo anuncian, me parece muy bonito. Siempre he sentido el deseo de conocer México.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

Hay una fuerza en la forma de hablar de la gente que es increíble [...]. Veo una película mexicana de los años cuarenta y cincuenta y parece que todo el mundo en las calles de México habla de la misma manera. Y es una película que tiene casi 80 años.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

A través de las películas conocemos su historia. Por ejemplo, los personajes que hicieron para la caracterización de Pancho Villa, Zapata, de la historia de la Independencia de México. Los personajes eran éstos, nos hicieron conocer mucho de la historia de México. Sobre su independencia, su cultura, su gastronomía, sus roles típicos. Es algo, es un cine que básicamente nos enseñó, creo que penetró a los hogares. Un hogar de un venezolano, lo que conocemos de México es a través de su cine.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

Alguna vez quise ser actor, pero nunca tuve la oportunidad. Para mí, México es un ejemplo a seguir como país.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

Para mí, ¡las películas mexicanas fueron el máximo! Quien no ve las películas mexicanas y no ve su trasfondo, los mensajes, nunca va a conocer a México.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

A los públicos entrevistados, el cine mexicano les ha brindado nuevos conocimientos de otras realidades, pero también funciona como un espejo. Cintas que identifican, reconfiguran y conectan, como lo hacen los títulos de la Época de Oro, con sus espectadores, podrían explicar su éxito y vigencia gracias a que lograron trascender y permanecer en la vida del público. A lo largo de los testimonios identificamos las cargas emocionales, simbólicas y narrativas que tienen presentes al momento de contextualizar sus referencias fílmicas de la época. Las películas son recordadas por el desarrollo de la trama, los actores y su interpretación, ideas principales, mensajes centrales y secuencias inolvidables:

Ese amor, de “mi niña”, como le decía, y claro, un amor imposible porque hay una separación entre los indios y, por otro lado, la casta, el grupo social alto; no se podían unir y ese final para rematar, que a mí, te lo voy a confesar, me cayó la lágrima, porque yo soy de lagrima fácil [...]. Ese final tan súper romántico de cómo mueren los dos juntos y que dice algo al final “entonces, los dos saldrán, sus almas y entrarán dentro de los dos pajarillos que vuelan”, supongo que debía ser una tradición antigua en la cultura maya, azteca o lo que fuera, es que, claro, ese personaje me cautivó.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

La señora Mirtha Legrand, que es una actriz argentina, y es la primera película que vi del cine de oro argentino fue esa película y me encantó. Y entonces me llevó a otras películas de ella, y ella hizo una película: Pasaporte al Río con Arturo de Córdova; Arturo de Córdova allí hace de villano y yo me vi esa película, yo no sabía que él era el villano, pues yo dije: “Arturo de Córdova el protagonista”, y claramente es el protagonista, pero es el villano. Y yo decía: “¿pero en qué momento se va a dar el beso con Arturo de Córdova?”, y Arturo de Córdova no, es el villano, y me gustó mucho.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Las personas reconocen haber tenido cambios en su vida al encontrarse con las películas. El cometido de las obras artísticas es trastocar a quien las mira a través de exaltar emociones y sentimientos. Una forma de trascender dentro del espectador es con los mensajes particulares y generales que ellos encuentran en los títulos mexicanos, lo que describen como enseñanzas y aprendizajes que contribuyen a entender la vida:

La película que ha marcado mi vida, hasta el día de hoy, es la de Pedro Infante donde interpreta a Juan Zepeda, Las mujeres de mi general. Una película que tiene un argumento muy identificado no sólo con México, sino con las evoluciones que ha habido en diferentes países. Interpreta un personaje justo, pero duro, que pese a tener un grado de estudio muy bajo, interpreta a la justicia de la manera más veraz para su pueblo.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

¡Ay!, no, ya perdí la cuenta. Una de las que más me gustan, porque me gustan mucho Sara García y Prudencia Grifell. Y, la trama de esa película, a pesar de ser un comedia-drama, yo río y lloro de las ocurrencias que ellas

tienen que hacer para poder mantener a su sobrina. Me provocan tanta ternura esas películas. Esa es una de mis favoritas. No podría escoger una favorita.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Una vez recomendé a unos compañeros de clase la película *Maclovía*, porque tenía un drama que a mí me gustaba ver [...]. También ya recuerdo una película que nos hacía reír mucho, era la de *El bolero de Raquel*. De pronto, entre mis amistades se dio como una ola de divorcios y yo recuerdo una película que pocos recuerdan, era *Mis padres se divorcian* [...]. Yo les decía a los jóvenes, que sus papás se iban a divorciar, que la vieran porque iban a tener algunas luces en medio del drama que podían estar viviendo.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Con *Nosotros los pobres*, en otra donde trabajaba como boxeador Pedro Infante, *Angelitos negros*. Yo las veo ahorita y vuelvo a llorar.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Por ejemplo, yo no me canso si pongo *Ahí está el detalle*, y la veo hoy dentro de ocho días, vuelvo y lo veo. [Me conecta] la trama. Aquí cuando una persona habla mucho y no dice nada le dicen usted es un cantinflasco [...]. A mí la película más bonita que no se me olvida es *El Santo contra las momias de Guanajuato*, porque por la imaginación que uno tenía, que uno quería ser como ese personaje como un tipo fuerte que luchaba.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Genética cinematográfica compartida: enseñanzas que circulan

Las obras cinematográficas crean una conexión privada, personal, por el entorno en el que se encuentran con sus espectadores. La percepción de identificar entre las películas mexicanas mensajes y enseñanzas puede surgir de la práctica de verlas en ambientes familiares y desde temprana edad. Es común observar que diversos títulos han estado presentes en la vida de los públicos iberoamericanos desde el hogar; la mayoría cultivó el gusto por el cine de la Época de Oro en familia o con sus seres queridos, en países donde es visto como la opción de entretenimiento en el hogar. Este lazo intrínseco refuerza el sentido de pertenencia que las películas desarrollan con el público, experiencias emocionales con el propio entorno en el que se comparte este cine:

Pero sí, esas películas me dejaron buenos momentos y enseñanzas [...]. Las que más recuerdo son las de *Cantinflas*, porque a mi abuelo también le gustaban. Ahí vi la de *El barrendero*, *El profe*, *Ahí está el detalle*.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

En realidad, la *Época de Oro* me transporta, más que todo, a la vida de mis abuelos y parte de la vida de mi papá que tiene 81 años. Sin duda, ha marcado la trayectoria de mi vida, tanto que admiro y respeto mucho a Pedro Infante por la música, por el tipo de vida que ha tenido fuera de las cámaras.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Cuando llega la oportunidad de que uno ve la película, la ve con los amigos que son seguidores del cine. Nos ponemos a hablar sobre las películas porque traen un mensaje, incluso le llegan a hablar a los políticos, a los gobernantes, son mensajes directos.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

De Mario Moreno, quizá su forma de actuar. Las películas tienen mucha comedia, son para ver desde pequeños a mayores, se pueden ver en familia, con una sana diversión. Tiene ese toque que usted la empieza a ver y como que le va atrayendo para seguir viendo y no dejar de ver, porque usted quiere ver qué pasa al final de la película. Es muy divertida.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

Después de ver las películas, siempre le preguntaba: ¿abuela, cómo era?, ¿cómo hacían en esto?, ¿cómo salía?, ¿cómo eran las fiestas?, ¿eran así? Y me decía, me decía a veces que sí, a pesar de que estábamos en otro país, ella me decía que sí, que básicamente los valores que era la familia, la relación, la visita con los novios, esas cosas, ya era prácticamente igual.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

Las películas comienzan su lazo emocional desde el primer núcleo social, la familia, es aquí donde se desarrolla la cadena afectiva. Las declaraciones de los públicos entrevistados detallan antecedentes familiares: sus abuelos, padres, tíos, hermanos o algún integrante de la familia se entretenían y tenían acceso a estos contenidos, admiraban a los actores, escuchaban música mexicana, las temáticas estaban presentes en el día a día. De esta manera, el cine mexicano de la

Época de Oro entra en la vida de los espectadores actuales, desde una genética cinematográfica compartida:

La compañía de mi familia, cuando nos reuníamos bastante gente, porque antes no toda persona tenía televisión, y el que tenía, iba una cantidad de gente a compartir y a reírse. Era algo hermoso esos tiempos.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

Sí, mi tía preguntaba qué mensaje nos había dejado cada película. Recuerdo de Pedro Infante tres películas sobre la pobreza: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe El Toro. Verlas daba tristeza y lloraban por analizarla.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Nosotros, los que hemos tenido la fortuna de poder haber vivido esas épocas, las tenemos ahí presentes. Están ahí presentes y uno trata de transmitirlos, de darle, por ejemplo, a mis hijos, a mis nietos, de transmitirlos para que esa esencia no se pierda.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Las películas mexicanas de la Época de Oro continúan tan presentes en los hogares de las familias iberoamericanas por la memoria colectiva de recuerdos y anécdotas, así como en los propios medios de distribución de contenidos: televisión, plataformas digitales, redes sociales, soportes de almacenamiento físico, DVD o USB, para su posterior reproducción.

En América Latina se observa una presencia importante de estas cintas en televisión. Las menciones de canales especializados son recurrentes en las entrevistas, por ejemplo, De Película. Este medio de comunicación y entretenimiento acompaña la infancia de los públicos y su entorno familiar:

Siempre compartimos ese momento y recuerdo también que conversaba mucho con ella [abuela], sobre cómo era esa época, o sea, ¿si aquí también era así?, ¿si se enamoraban así?, ¿cómo eran?, ¿si las personas eran dedicadas, caballerosas?, ¿tenían valores?

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

En casa habremos de tener el televisor desde que creo yo tenía como 10 u 11 años. Habrá sido en los años 1964, 1965, calculo. Incluso quizás después también. Y ahí, seguramente, en esa tele, debo haber visto cine mexicano.

/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

Cantinflas tuvo su propio ciclo de películas en Venezuela en los años ochenta y noventa. A finales de los noventa las vuelven a repetir y son películas que la gente siempre ve, justamente por el contenido social que te daban estos mensajes de que, ¿sabes qué?, nosotros podemos hacer las cosas bien.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

El director español Buñuel, en la película de Viridiana, sí que la echaron por aquí por Televisión Española, creo que la rodaron aquí en España y creo que permitió Franco hacerla aquí, ya ves que él [Luis Buñuel] hacía todas sus películas allá [en México].

/ Antonio Cruz, España, 55 años

En el panorama actual del entretenimiento encontramos diversos canales de acceso: exhibición tradicional, como salas cinematográficas y televisión, y el mercado virtual de distribución global que se rige de acuerdo con el acceso a internet, como las plataformas digitales, redes sociales y sitios de distribución de contenidos como *YouTube*. Numerosos contenidos de la Época de Oro se encuentran presentes y disponibles para el entretenimiento particular y familiar a través de los canales de exhibición que se encuentren en el hogar, así como la infraestructura tecnológica con la que cuente cada espectador. La permanencia de estos títulos radica, principalmente, en la preferencia de los públicos, pero también en el acceso a los medios por los que circulan las películas en la actualidad.

Para los públicos iberoamericanos documentados en esta investigación, la elección por las películas mexicanas de la Época de Oro responde a lazos de apropiación y aceptación emocional, simbólica, cultural e ideológica, además de acceso. Los espectadores buscan y comparten entretenimiento de acuerdo con los medios de distribución de contenidos a los que tienen acceso, las condiciones económicas, sociales y políticas no son las mismas en toda Latinoamérica. A pesar de que el auge del periodo dorado ocurrió en las salas de cine, los públicos no permanecieron en las grandes pantallas. Para algunos espectadores actuales, el encuentro con esas películas mexicanas ocurrió por anécdotas o pláticas familiares y de seres queridos, a través de la televisión, VHS, DVD y actualmente en plataformas digitales; incluso, algunas personas detallan nunca haber visitado una sala de cine.

Con el auge de las plataformas digitales y las redes sociales, el cine mexicano de la Época de Oro se ha convertido en contenido audiovisual de selección global, recolectando nuevos espectadores de distintos países, clases sociales y edades. Las voces registradas representan la diversidad de públicos que prefieren las películas mexicanas del periodo dorado, obras cinematográficas que en la actualidad no podrían encasillarse en un solo sector de la población, ni por edad, nivel socioeconómico o educativo:

Me llaman la atención las historias, como el drama o de lo que trate. A pesar de Pedro Infante tres películas sobre la pobreza: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe El Toro. Verlas daba tristeza y lloraban por analizarla.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Nosotros, los que hemos tenido la fortuna de poder haber vivido esas épocas, las tenemos ahí presentes. Están ahí presentes y uno trata de transmitirlos, de darle, por ejemplo, a mis hijos, a mis nietos, de transmitirlos para que esa esencia no se pierda.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Las películas mexicanas de la Época de Oro continúan tan presentes en los hogares de las familias iberoamericanas por la memoria colectiva de recuerdos y anécdotas, así como en los propios medios de distribución de contenidos: televisión, plataformas digitales, redes sociales, soportes de almacenamiento físico, DVD o USB, para su posterior reproducción.

En América Latina se observa una presencia importante de estas cintas en televisión. Las menciones de canales especializados son recurrentes en las entrevistas, por ejemplo, De Película. Este medio de comunicación y entretenimiento acompaña la infancia de los públicos y su entorno familiar:

Siempre compartimos ese momento y recuerdo también que conversaba mucho con ella [abuela], sobre cómo era esa época, o sea, ¿si aquí también era así?, ¿si se enamoraban así?, ¿cómo eran?, ¿si las personas eran dedicadas, caballerosas?, ¿tenían valores?

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

En casa habremos de tener el televisor desde que creo yo tenía como 10 u 11 años. Habrá sido en los años 1964, 1965, calculo. Incluso quizás después

también. Y ahí, seguramente, en esa tele, debo haber visto cine mexicano.
/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

Cantinflas tuvo su propio ciclo de películas en Venezuela en los años ochenta y noventa. A finales de los noventa las vuelven a repetir y son películas que la gente siempre ve, justamente por el contenido social que te daban estos mensajes de que, ¿sabes qué?, nosotros podemos hacer las cosas bien.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

El director español Buñuel, en la película de Viridiana, sí que la echaron por aquí por Televisión Española, creo que la rodaron aquí en España y creo que permitió Franco hacerla aquí, ya ves que él [Luis Buñuel] hacia todas sus películas allá [en México].

/ Antonio Cruz, España, 55 años

En el panorama actual del entretenimiento encontramos diversos canales de acceso: exhibición tradicional, como salas cinematográficas y televisión, y el mercado virtual de distribución global que se rige de acuerdo con el acceso a internet, como las plataformas digitales, redes sociales y sitios de distribución de contenidos como *YouTube*. Numerosos contenidos de la Época de Oro se encuentran presentes y disponibles para el entretenimiento particular y familiar a través de los canales de exhibición que se encuentren en el hogar, así como la infraestructura tecnológica con la que cuente cada espectador. La permanencia de estos títulos radica, principalmente, en la preferencia de los públicos, pero también en el acceso a los medios por los que circulan las películas en la actualidad.

Para los públicos iberoamericanos documentados en esta investigación, la elección por las películas mexicanas de la Época de Oro responde a lazos de apropiación y aceptación emocional, simbólica, cultural e ideológica, además de acceso. Los espectadores buscan y comparten entretenimiento de acuerdo con los medios de distribución de contenidos a los que tienen acceso, las condiciones económicas, sociales y políticas no son las mismas en toda Latinoamérica. A pesar de que el auge del periodo dorado ocurrió en las salas de cine, los públicos no permanecieron en las grandes pantallas. Para algunos espectadores actuales, el encuentro con esas películas mexicanas ocurrió por anécdotas o pláticas familiares y de seres queridos, a

través de la televisión, VHS, DVD y actualmente en plataformas digitales; incluso, algunas personas detallan nunca haber visitado una sala de cine.

Con el auge de las plataformas digitales y las redes sociales, el cine mexicano de la Época de Oro se ha convertido en contenido audiovisual de selección global, recolectando nuevos espectadores de distintos países, clases sociales y edades. Las voces registradas representan la diversidad de públicos que prefieren las películas mexicanas del periodo dorado, obras cinematográficas que en la actualidad no podrían encasillarse en un solo sector de la población, ni por edad, nivel socioeconómico o educativo:

Me llaman la atención las historias, como el drama o de lo que trate. A pesar de que son viejitas, se siente como lo puro de las personas, de los personajes, se ven bien [...]. Sí, porque se ve todo muy real, muy puro.

/ John García, Costa Rica, 19 años

Temáticas de cómo era la vida, los principios de la familia, que se mantengan vigentes las culturas, esa cultura que se ha ido perdiendo y volverla a renacer.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Si en las películas El padrecito y El diputado, de Cantinflas, hoy se nota corrupción y el abuso a la gente de pocos recursos. También en la película de Cantinflas sobre el maestro se vio la compenetración del docente a la sociedad, sobre todo en las clases bajas.

/ Lucina María Gómez, Venezuela, 59 años

En cuanto a las temáticas del cine mexicano, muchas de ellas han sido plasmadas con base en la realidad de aquellos años, donde existía discriminación no sólo por el color de piel, sino también por la posición económica. Han sido películas que han tenido un contenido, un mensaje y una interpretación por sus actores, que han llegado a realzar las producciones que realizaban.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

IR AL CINE EN COLOMBIA

De acuerdo con los testimonios, en la recepción de los públicos iberoamericanos se perciben diferencias notables entre el cine mexicano de la Época de Oro y el que se produce en la actualidad. Las historias y la narrativa visual no “conectan” de la misma manera, pues consideran que hoy el uso de efectos especiales y tecnologías empleadas en las películas son excesivos, aparte de carecer de actores con buenas interpretaciones. En el cine actual no encuentran la naturalidad, sensibilidad y realismo que las historias del cine dorado les ofrecen; tampoco reconocen que los nuevos contenidos les transmitan o aporten mensajes o enseñanzas:

Entre el de la Época de Oro y el actual, sí. Ahorita es mucha ficción, mucha violencia. Antes se apegaba a la realidad.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Sinceramente me llaman la atención. Siento que son llamativas, me gusta que sean a blanco y negro, su esencia, la pobreza de los actores, más sencillo, el audio... no como ahora que todo es muy editado, mucha computadora, mucha cosa.

/ John García, Costa Rica, 19 años

Ahora en la ficción hay armas que usan con violencia. Antes a los hombres se les veía armados, pero no las usaban. Yo vi caricaturas como “El Chapulín” o “El Chavo” que vivía en una comunidad. Ahora hasta en las novelas hay violencia. En mi infancia se veía a lo bonito, no a la maldad.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Me encantan esas voces en off que aparecen a principio de las películas o al final que te relatan con un lenguaje tan culto y estupendo de novela, todo eso ya se ha perdido.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Lo que lo hace único son sus personalidades, cómo era la vida antes, cómo eran cosas que se han venido perdiendo en la actualidad.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

En países como El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, las personas entrevistadas declararon no tener conocimiento o no interesarse por sus industrias cinematográficas nacionales. Los contenidos actuales o películas de estreno que conocen son principalmente películas de hollywoodenses, series y programas nacionales o internacionales que los entretienen, pero no los nutren. Mencionan que existen demasiados efectos especiales, exceso de violencia, lenguaje inapropiado, historias que no conectan con su realidad actual, un cine superficial que es atractivo por la cantidad de tecnología empleada, pero que les es ajeno:

He tratado de hacerlos entender que la mayoría de las películas de hoy en día no tienen algo positivo, todo es guerra, matanzas, sangre. Trato de inculcarles el cine productivo, el cine que tiene historia, que tiene una historia hermosa. Ellos [familia] ya se acostumbraron a ver esas películas [cine de oro].

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

“No queremos películas de violencia, queremos cosas que nos distraigan la mente, que nos nutra. [Cantinflas], esas eran películas hermosas”

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

No, ya ha cambiado mucho, ya no es lo mismo, ya no es igual. Esa magia de imaginar y la inocencia, y es que lo que pasa es que la inocencia se ha perdido. La inocencia de las cosas se ha perdido, entonces la tecnología se ha encargado de quitar como esa inocencia, que uno se imaginaba tantas cosas y que uno dejaba volar la mente.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Creo que han ido perdiéndose a lo largo de todas las generaciones, creo que la música y las letras bonitas, y la poesía y el factor humano nunca se deberían perder.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Los espectadores señalan un vacío de contenidos de entretenimiento familiares, que aporten valores o enseñanzas para la sociedad. Hoy no identifican un cine que “conecte”, o que recree realidades, como lo hacían las películas de la Época de Oro. Para estos públicos, los dramas y comedias cinematográficas contemporáneas carecen de argumentos de calidad, exaltan demasiadas cosas negativas, como la violencia, además

de que el uso del lenguaje es exagerado e inapropiado; llegan, incluso, a calificar la comedia actual de vulgar.

Para mí es el respeto de los mayores, que se miraba mucho ahí, como cuando Sara García salía de abuelita y la querían mucho. Creo que eso le falta ahora al mundo, tener compasión por la gente mayor.

/ Leslie Carolyn Bolaños

También debo mencionar las películas icónicas de Cantinflas, de Resortes, de Tin Tan y sus hermanos, pero las más renombradas eran las de Mario Moreno Cantinflas. La temática del humor era muy importante, porque divertía y era un humor sano, no como el de hoy en día que recurre a las vulgaridades. Estos artistas hacían reír sin decir ninguna obscenidad.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Inclusive esa película, Ahí está el detalle, creo que la he visto tres veces, pero sí y justo a veces hemos comentado, ¿no?, que el humor de Cantinflas es humor sano, siempre con una enseñanza, tiene un mensaje porque, generalmente ahora, la comicidad, sobre todo de asuntos aquí en el Perú, está un poquito así, de palabras groseras, doble sentido.

/ Margarita Ruiz, Perú, 82 años

Para algunos sectores sociales, acceder a nuevos contenidos de entretenimiento es costoso, acudir a las salas de cine a ver una película de estreno representa un golpe a la economía familiar. Y para quienes sí cuentan con los recursos, la infraestructura de complejos cinematográficos y salas resulta insuficiente para atender a la población. En países de Centroamérica, por ejemplo, la oferta de espacios de exhibición se encuentra principalmente en las ciudades más importantes o zonas conurbadas.

Los accesos para nuevos contenidos en América Latina no están unificados por razones económicas y políticas de cada país, las salas y complejos cinematográficos no crecieron de manera homogénea en la región, como tampoco la infraestructura tecnológica de conexión a internet. A partir de 1960 ocurrió una separación entre las películas, las salas y sus espectadores, los cines populares comenzaron a desaparecer, pues en su mayoría pertenecían a instancias culturales de los gobiernos.

Sin embargo, conforme se consolidaban y reacomodaban las industrias cinematográficas en el mundo, se fortalecieron cadenas de producción, exhibición y distribución que acondicionaron o construyeron salas de cine comercial, los primeros destellos de los llamados multiplex. En el continente americano, Estados Unidos retomó su hegemonía como el mayor productor de contenidos audiovisuales y con ello empezaría a distribuir su oferta de la mano de una estrategia de distribución y exhibición global, con un gran impacto económico.

La llegada de la televisión a los hogares iberoamericanos fue determinada por las condiciones económicas, sociales y políticas de cada país. Este medio contribuyó en gran medida a posicionar los contenidos mexicanos de la Época de Oro, pues transmitía periódicamente películas que generaban elevados niveles de audiencia. Los contenidos televisivos eran una mezcla de producciones locales y películas que no requerían doblaje o subtítulos, sino un idioma común con identificación regional. Las transmisiones de películas mexicanas en los canales más importantes de cada país extendieron el resplandor de este cine a las nuevas generaciones.

Posteriormente, esa exhibición extendida se trasladó a las plataformas digitales y el acceso a internet, como un interesante fenómeno que continúa creando canales de distribución, principalmente por los propios usuarios que comparten los contenidos, es decir, espectadores que a su vez se han convertido en “distribuidores” de este tipo de cintas. Desde la visión de un gusto común que continúa causando identificaciones, representaciones y significados, las películas siguen circulando en catálogos virtuales de empresas digitales, en la plataforma más importante de entretenimiento global, *YouTube*, y en los reproductores de redes sociales como *Facebook*.

El cine mexicano de la Época de Oro continúa presente, su público actual es diverso en edades, regiones y clases sociales; sus mensajes y lecciones de vida resuenan tanto en jóvenes, adultos y personas mayores. Las películas y artistas de este periodo han traspasado no sólo la pantalla, sino el paso del tiempo en el gusto popular iberoamericano. De acuerdo con los públicos entrevistados, algunas de las cualidades que crean esta eterna preferencia son: las historias, la calidad artística, sensibilidad de interpretación, catarsis de lágrimas o risas, un ambiente de realismo e identificación y un sinfín de enseñanzas que permea para toda la vida:

Hay un aspecto de las películas mexicanas del cine de oro en las que uno se da cuenta que la vida es un constante drama, que es un pasaje muy frágil, que debemos llevar una vida equilibrada.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Creo que eso es también lo que te atrapa de esa época y de esas películas, que siempre te dejan como una enseñanza [...] y a veces está como oculto porque luego hay algunas que son como cómicas.

/ Maru, Venezuela, 38 años

Me quiero despedir diciéndoles que se sientan súper orgullosos de ese legado. Que todas las personas que ven el cine de oro lo vean con mucho detenimiento, ya que se van a llevar un aprendizaje para toda su vida.

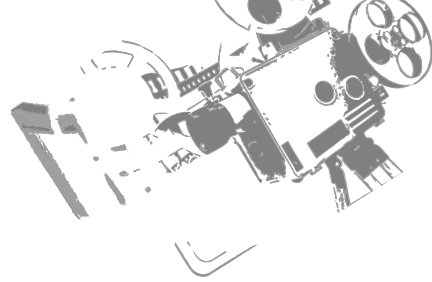
/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

BIBLIOGRAFÍA

Oroz, S. (1990). Presentación. En *Memoria XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Cine Latinoamericano Años 30-40-50*. México: UNAM, Colección Cuadernos de Cine. p. 11.

Monsiváis, C. (2003). Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana. En José Manuel Valenzuela (coord.), *Los estudios culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 270 y 271.

Castro, M. y McKee, R. (2011). *El cine mexicano “se impone”: Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM. p. 249.



CINE PARA LLEVAR: LA MÚSICA Y EL BAILE

Juan Carlos Domínguez Domingo

Eso que me has dicho en verso me lo vas a repetir en prosa...

Tito Guízar, tras terminar un huapango en *Allá en el Rancho Grande*

Para los públicos, la llegada del cine sonoro no sólo significó la posibilidad de escuchar los diálogos de los personajes, sino también la música proveniente de lugares muchas veces distantes y ajenos. Como señala Vidal (2010), *Allá en el Rancho Grande* y las películas que le siguieron entre 1936 y 1937 —*Adiós Nicanor*, *Amapola del camino*, *¿Así es mi tierra!*, *Bajo el cielo de México*, *Las cuatro milpas*, *Jalisco nunca pierde*, *¡Ora Ponciano!* y *La Zandunga*— (p. 2010), que evocaban un mundo propio para más de 65 % de la población rural en México, con porcentajes incluso superiores en otros países iberoamericanos, para el cine mexicano marcaron una etapa que consistió, sobre todo, en la internacionalización de un género cinematográfico que se abriría paso al mostrar, de manera estilizada, el folclor del país. “Gracias a los sistemas sonoros, ese mundo bucólico y plácido integró la gran tradición musical vernácula nacional, es decir,

canciones, sones, corridos, que, a través de la radio y la pujante industria discográfica, se había venido imponiendo de manera vertiginosa en los mismos mercados, demostrando así la aceptación y enorme popularidad de que eran objeto” (p. 210). El mismo autor sostiene que el origen de esta clase de acompañamiento musical en el drama podría provenir de la zarzuela, el costumbrismo y la novela romántica española. Acompañando a estas melodías estaban los bailables y atuendos regionales que fueron también parte de ese atractivo formal y estético encontrado en los sectores populares y que se fueron filtrando a otros estratos sociales.

En los testimonios de los públicos iberoamericanos entrevistados en la presente investigación se encontró, por una parte, una fuerte correlación entre el cine mexicano y la música, junto con el baile, y por otra, la presencia en los filmes de otros símbolos culturales mexicanos representativos, como la comida, las artesanías e, incluso, algunos aspectos de carácter religioso:

Me identifico totalmente con las películas mexicanas, con la música, su comida. Cuando escucho “música mexicana”, lo primero que viene a mi mente es la Virgen de Guadalupe, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, Miguel Aceves Mejía y a muchos grandes que ahorita no recuerdo. Claramente recuerdo películas como *Dos tipos de cuidado*, con Jorge Negrete, donde cantan hasta indirectas.

/ Guido Casiano Torrest, Bolivia, 34 años

Todas las canciones son bellísimas, me encantan, mis padres me enseñaron a escucharlas y luego yo aprendí a tocarlas.

/ David Durán, Bolivia, 40 años

Literalmente este país tiene tantos exponentes que si tú hablas de la música dices “México”, porque la canción que cantaron tus abuelos o tus papás era de alguien mexicano, por ejemplo, Juan Gabriel, Ana Gabriel, Pedro Infante... todas esas cantantes de antaño que dejaron bien parada la música y el cine. Si no pasabas por México no eras famoso.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

Mi relación con la música mexicana y el cine mexicano empiezan desde que tengo cinco años más o menos, mi papá y mi abuelo escuchaban rancheras. [...] mi familia siempre conservó estos discos de vinilo de 75, de 45 revoluciones, a través de ellos me llegó esta música, pues por

generaciones la hemos escuchado, así me inculcaron la música mexicana, es un recuerdo que se te va quedando.

A lo largo del tiempo llega a florecer, pues actualmente me dedico a la música mexicana.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Creo que el cine mexicano marcó toda una época en Perú. Mi mamá vivía en una provincia bastante alejada y escondida en la sierra. Hasta ahí llegaban las películas mexicanas [...]. El lenguaje mexicano parece cómo que le atraía bastante [...]. En las películas mexicanas casi todos tenían una parte cómica y otra musical. La música mexicana de las películas era tan conocida que en la escuela se bailaba el Jarabe tapatío y cantábamos canciones como México lindo y querido y Allá en el Rancho Grande.

/ Jenny Krstulovic, Perú, 60 años

El baile que se recuerda de las películas mexicanas de la Época de Oro no sólo son danzas folclóricas con coreografías estilizadas, sino también la que era parte de pasajes cómicos y que dentro de la trama se planteaban desde situaciones de la vida cotidiana:

De hecho cantaban juntos [mamá y papá]. Hay una película de Cantinflas donde bailan la danza apache o no sé cómo le decían [...]. Esa la hacía mi papá, esa la hacía con otro comediante y cantaba con mi mamá algunas canciones, pero no recuerdo cuáles exactamente.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

[Amorcito corazón] esa canción se la cantaba mi abuelo a mi abuela. Estuvieron casados 70 años hasta que ella falleció.

/ Mayra Gisela Guillen, Honduras, 46 años

Mi cariñito, de Pedro Infante, era la canción favorita de mi mamá porque se la cantaba mucho a mi abuela. Ella decía que Infante también se la cantaba a su abuela.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

La que más me gusta de Pedro es Cien años, también Bésame mucho [...]. A mi marido le dediqué la que dice “deja que salga la luna”.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

A los cinco años yo tenía un disfraz de charro que me había regalado mi papá y un día dicen: “y tú, ¿qué vas a contar?”, y yo: “bueno, no sé contar, pero sé cantar”, y entonces me dicen: “¿y qué vas a cantar”, y yo: “Allá en el Rancho Grande”, entonces imagínate a una niña de cinco años en cantando Allá en el Rancho Grande, era algo como muy insólito.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Recuerdo artistas porque el cine mexicano, a diferencia del cine norteamericano, incluía la parte musical, la cultura, el folclor de México; por eso me gustaba, porque era algo más, además del argumento. Uno se familiarizaba con la cultura de un pueblo. Recuerdo que hasta se hacían en mi país concursos con muchachas que cantaban rancheras [...]. Eran cosas muy lindas.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

A lo largo del tiempo, el cine de la Época de Oro fue mostrando no solamente el folclor del centro de México, sino también el de otras regiones:

Otra cosa que me gustó mucho fue cuando Piporro llegó al cine con otra música, creo es música norteña. Acá ya no se escucha nada de eso, era mucha la influencia de México aquí. Yo creía que el cine de oro de México era de aquí, de Panamá.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Conforme las sociedades iberoamericanas se fueron transformando, la música y el baile, junto con otras formas de entretenimiento, cambiaron. Dentro de este proceso, unos de los elementos que se mencionan de manera recurrente cuando se recuerda la Época de Oro es justamente que ya no estaba el corrido y el huapango, sino en el mambo:

Principalmente ese cine me recuerda al mariachi, la música mexicana, los boleros, grandes cantantes. También las imágenes del cine a blanco y negro me transportan a un pasado que yo ni siquiera he vivido, porque yo soy de la década del 60 y el cine mexicano tuvo su apogeo hasta el año de 1957, si no me equivoco.

/ Fausto, Bolivia, 61 años

Al principio estaban los músicos, las trompetas, las guitarras, la alegría, luego otro tipo de música que escuchaban mis padres. Ellos adoraban la

música latina, ya te he dicho, los boleros, Los Panchos.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Creo que el cine mexicano se mantiene vivo por la música, creo que la música mantiene todo vivo porque la música, no sé si es transversal socialmente... es más popular, ¿no? También creo que en Chile traspasa todas las capas sociales y es universal [...] cuando murió Juan Gabriel era como si se hubiese muerto un chileno, tan importante era dentro de la cultura, la cultura masiva, la cultura popular, no estoy hablando de élites ni de grupos underground o cosas así, me refiero a chilenos de toda clase.

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

[...] mis abuelos maternos, sobre todo en el caso de mi abuelito, él escuchaba música mexicana, acá en Chile la música mexicana llegó al sur del país y pegó con fuerza, de hecho, actualmente hay grupos musicales inspirados en la música mexicana como un grupo que se llama Los charros de Lumaco, que es un grupo que, justamente, tiene el nombre del lugar en el que viven que se llama Lumaco y estos grupos tienen la tendencia de vestirse con ropa mexicana e interpretar música estilo mexicano, obviamente, versiones chilenas, por decirlo así, los más actuales son cantantes jóvenes que también se sintieron identificados con esta música como María José Quintanilla, que es una cantante joven chilena que en sus inicios también interpretaba música mexicana.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

La canción Yo no fui, de Pedro Infante, a mí me la enseñaron y yo hice lo mismo con mi sobrina [...]. Es lo mismo que pasa con las canciones de Miguel Aceves Mejía que le gustaban a mi mamá.

/ Lesvia Cruz, Puerto Rico, 48 años

Creo que acá lo que se valora y lo que gusta más que las películas es el canto mexicano. Acá lo que se valora es que hay conjuntos locales y se utilizan para fiestas, son los mariachis. La familia Fernández es una familia que se viste de mariachis y es el padre y los hijos varones, la hija mujer, todos cantan, todos tocan la guitarra.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

Supongo que porque el mexicano es más bueno [...] tiene el mismo carácter que el cubano: en su simpatía, en la música, la música mexicana era muy acogida aquí. Inclusive, en la actualidad, aquí, en Santiago de Cuba, tenemos un mariachi, que es el mariachi mexicano ¿no?, bueno, pues aquí en Santiago, hay un mariachi que se llama Mariachi Santiago. Y por cierto, que tocan muy bien la música mexicana.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

La música mexicana uno la relaciona, como la imagen de un maguey, la imagen de las pirámides, o un sombrero. En mi caso yo las relaciono con el cine mexicano de la Época de Oro.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

También se encuentran las voces que vinculan claramente la Época de Oro con la música que se escuchaba en otros momentos, que ya no era necesariamente la de la comedia ranchera, sino de otros géneros musicales, los cuales, junto con los bailes, eran imitados en las fiestas juveniles. Las películas mexicanas eran entonces verdaderos referentes, no sólo para evocar aquel entorno rural perdido, sino que acompañaron la socialización de generaciones de jóvenes ya urbanizadas o que en los entornos semirurales aspiraban a estarlo:

Están también la recepción de películas mexicanas en Cali en los años cuarenta y cincuenta, que es justamente como ese tipo de películas con música, ¿no? Pero ya con cabareteras, o sea, como ya la música, digamos, cubana-mexicana pasada por ahí y cómo a través de esas películas fue que llegaron también los pasos de baile, las pintas, la figura del pachuco, también, por supuesto, que llegó; fue a través de esas películas que conectaban también, pues esa es la hipótesis que tengo ahí, conectaban con las experiencias de la gente, porque mucha venía del campo, entonces esas películas hablaban ya de la música de la época contemporánea, de la misma que sonaba en la radio, la música que llegaba a través de los discos, y eso conectó con el baile también, como de una imagen de mujer, pues, una imagen femenina particular.

/ María Fernanda Arias Osorio, Colombia, Investigadora de cine

En este devenir de la música de las películas mexicanas de la Época de Oro, se incorporaron nuevos elementos y ritmos de otros países y regiones iberoamericanas. Esto les dio una nueva interpretación por parte de públicos de otras generaciones, con estilos musicales que reconocían:

Por ejemplo, había una integración grandísima también a nivel radial, o sea, había tal fusión entre el son cubano y el son mexicano, con el danzón, que llegaba un momento en que ya no sabíamos bien qué era cubano y qué era mexicano.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

A mí me cuesta diferenciar mucho el cine mexicano del bolero. Me puse a pensar en cine mexicano y ahí me aparecieron Los Panchos, pero también me apareció Agustín Lara.

/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

Las películas que vi cubanas, que eran pocas, nunca se pudieron igualar a las mexicanas. Si decían que la rumba, el mambo y la conga eran de ahí, no vi algo bien hecho porque no bailaban al estilo de las mexicanas. Por eso digo que el mambo no salió de Cuba, sino de México, con Pérez Prado.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

La música mexicana, a través del cine, no sólo evoca espacios y ambientes relacionados con el campo, lo rural, sino también bailes y personajes arquetípicos de las ciudades. Todo eso funciona para que esas narrativas cinematográficas permanezcan en los públicos más jóvenes:

¡Eso siempre me impresionó mucho! Ese ambiente de cabaret. Que está en casi todas las películas. Siempre tiene que haber una escena musical, una escena de fiesta, una escena de noche. ¡Eso siempre lo encontré fascinante! El número de baile, las apariciones especiales de cantantes, siempre hay esas escenas nocturnas de cabaret, entonces las canciones que están teniendo éxito en el momento el artista va allí y hace como una participación especial. Me parece fascinante esa combinación. Esta cosa de varias actrices que también cantan, ¿no? Hacen un espectáculo musical en medio de la película, a veces es artificial, pero creo que es maravilloso.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

La música y las escenas de danza son espectaculares. Ninón Sevilla, Toña La Negra [...] la mezcla de músicos cubanos y el clima de los cabarets. Así era México, conocí algunos de estos lugares.

/ Mario Antonio Tepedino, Venezuela, 71 años

Es recurrente escuchar que a través de la radio y de la industria discográfica en Iberoamérica, la música del cine de la Época de Oro despierta distintas referencias, sin que necesariamente se delimiten temporalidades, intérpretes y compositores:

Hay emisoras que hacen especiales o que pasan en su programación canciones de Pedro Infante, de Pedro Vargas, de Luis Aguilar, Antonio Aguilar; pero son en la AM, las FM no mucho. De vez en cuando le pasan a uno un Vicente Fernández, un Antonio Aguilar, pero siempre son las mismas canciones. Ahí ya empecé a escuchar por primera vez a Antonio Aguilar, antes de conocer el cine de oro mexicano, y a Vicente Fernández. Porque mi papá aprendió hacer los quehaceres de la casa y a cocinar, entonces, cuando él descansaba, que no laboraba, ponía el tocadiscos y escuchaba música mexicana.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Hay un disco que guardo muy celosamente, lo tengo tan guardado ahorita que tengo que desocupar algunas valijas y algunas maletas. Es un disco de Nicolás Urcelay, donde está la canción Martha. Creo que era veracruzano. Esta canción Martha, porque mi mamá también se llamaba Martha, se la dedicó. Entonces se la enseñó a mis hijos y me dicen: “mami, ¿a sí le hablaba mi abuelito a mi abuelita?” Y así hay varias canciones [...]. Unos discos de Los Panchos, hasta unos discos de Enrique Guzmán, porque a mi papá le gustaba mucho Payasito. Entonces creo que ese disco se lo regaló a mi mamá, un disco en 45. Igual unos discos de Jorge Negrete que mi mamá le regaló a mi papá. Eso sí, no tienen la funda original, sino ya tienen otra. Creo que, en las fundas originales, donde venían los discos, estaban las dedicatorias de ellos [...]. También tenía unos discos de Libertad Lamarque, que ahí los tengo.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Con la llegada, primero, de los discos compactos y, después, las descargas en plataformas digitales, la música relacionada con la Época de Oro se mantiene vigente en Iberoamérica:

Ahora, con este tema de la tecnología, sí escucho. Escucho mucho: aproveché todo eso y las escucho a través de las redes sociales, porque, pues, la verdad, no tengo discos. Y ahora que todo está al alcance, conectó YouTube y ahí pongo la letra de la canción y me pongo a escuchar.

/ Angeline, Colombia, 31 años

El papel de la música se consideraba tan relevante, que era un factor que podía definir el éxito de la película. Desde las primeras secuencias de créditos, era un elemento que preparaba y predisponía a los públicos de las películas de la Época de Oro:

Acá en mi país le llamamos cortina a la introducción de las películas, la canción que va por debajo siempre, y para mí, una película con una banda sonora, tiene que llamar la atención y los golpes que tenían al inicio las cintas del cine de oro mexicano, hacían, en mi concepto, que le mostraran a uno si la película va a ser buena o no, ya sólo con escuchar la melodía al principio de la de la película, de la cortina de la película.

/ Angeline, Colombia, 31 años

Depende de la película o el género, por ejemplo, en Doña Bárbara. O si son de Jorge Negrete, ya sabemos las canciones que cantaba. Salía ganando el espectador, por la película y la música. Con Cantinflas la musicalización era diferente, porque las películas que hacía eran entre comedias y melodramas, pero también disfrutaba la música de fondo [...]. Esas películas tenían todo.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Al principio de cada película, la orquesta. Ese sonido análogo, tan representativo de las películas [...]. Ya era tradición, o sea, películas sin canciones como que no tenían gracia. Era hermoso.

Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

La figura del cantante, encarnada en los protagonistas de las cintas de la Época de Oro, como Tito Guízar, Jorge Negrete y Pedro Infante, entre otros, cuyos orígenes pueden rastrearse con figuras similares en otros países y por esa época, resultaría otro elemento por el cual el cine mexicano obtuvo una muy buena recepción en su momento, y lo ha mantenido vigente en distintas regiones:

La imagen del galán en el cine mexicano, como la de Jorge Negrete, está muy relacionada también a lo que era acá el argentino, el cantante también era muy popular, muy recurrida la figura esa. Acá estaba Gardel [...]. Me parece que todo se fue relacionando con Negrete y otros mexicanos de aquella época.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

Antes, si no tenías tocadiscos para escuchar a Negrete, a Aceves Mejía, o a tantos otros grandes de la lírica mexicana, había que ir al cine. O porque podían estar en la radio, podíamos tener un disco, pero eso que nos da el cine, que es el individuo en la pantalla cantándonos a nosotros. Por eso creo que el público que va a ver el cine mexicano en Uruguay es un público muy diverso: hay quienes van por una historia, hay quienes van por un actor, por una actriz, María Félix bastaba para ser un éxito en taquilla, Jorge Negrete lo mismo.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Las giras internacionales de figuras mexicanas eran parte de la oferta de entretenimiento que, con la radio, los discos, la cobertura de la prensa y las películas, configuraban una estrategia multimediática de gran impacto. La presencia de Jorge Negrete, Tito Guízar, Pedro Infante y otras estrellas mexicanas en teatros, salas de conciertos e, incluso, en las mismas salas, era un verdadero suceso en las ciudades iberoamericanas:

Aquí los artistas eran muy conocidos y venían con frecuencia a Cuba. Pedro Vargas era muy conocido en Cuba, yo lo vi personalmente, me acuerdo. Inclusive tengo una foto de Pedro Vargas que se la dedicó a mi hermana, está firmada por él y dedicada a mi hermana cuando era pequeña. Le dio la foto, se la autografió y se la firmó. Yo la conservo. Mi hermana ya falleció, en años pasados, pero conservo aquí la foto de Pedro Vargas. Muchos artistas mexicanos, por ejemplo, Jorge Negrete, vino en varias ocasiones a Cuba. Negrete era muy admirado aquí en Cuba. Inclusive, me acuerdo que la última vez que vino aquí a Santiago —dos veces actuó aquí en Santiago de Cuba—, como el era capitán del ejército mexicano le dieron un coctel en el Cuartel Moncada, y él fue al coctel vestido de militar. Una cosa que quizá no se sepa mucho, pero aquí pasó eso. Los Panchos los vi personalmente en un cine de barrio de aquí de Santiago de Cuba, cuando vino el trío a actuar al Teatro Principal después quisieron ir a donde estaba el pueblo, ¿no? Y actuar en un cine de barrio que estaba casi al lado de mi casa, y cuando yo me enteré, pues cogí para allá y los vi ahí [...] me acuerdo de las canciones de moda, de la época de oro de Los Panchos. Y así cantidad de artistas. Los Panchos eran muy populares aquí en Santiago y aquí en Cuba.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Creo que Pedro Infante vino como dos o tres veces aquí a El Salvador, no estoy seguro. Dio conciertos.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Mi mamá cantaba en el circo, imagínate. Cabalmente, casi en la misma época dorada del cine mexicano. Tuvo la oportunidad de abrirle un concierto a Pedro Infante. José Alfredo Jiménez también cantó en el Circo Navarro. Imagínate, toda la música vernácula mexicana. [...] me imagino que no sólo llegó José Alfredo Jiménez al circo, llegaron otros [...]. Se cantaba en el circo y de ahí salía la invitación. Eso yo me imagino que debió haber sido. Aparte, imagino que mi abuelo, al llegar un cantante o actor mexicano, llegaba, lo saludaba, lo invitaba al circo y hasta se hacían amigos.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

La radio era una forma de entablar contacto con las expresiones musicales de otras partes del mundo. Sin llegar aún a los procesos que se conocerían décadas después como prácticas globalizadas de entretenimiento, la música mexicana, con su presencia constante y predominante, era parte de una oferta musical cosmopolita mucho más amplia, que dialogaba no sólo con la producción cultural local sino también con la de otros países:

Ya conocía a los actores del mundo del cine mexicano de la época dorada porque a mi mamá le gustaba mucho la música mexicana. Y también estaba la música que nos acompañaba mucho con nombres como Toña la Negra, Eva Garza, la ponían en la radio. Hubo una época en la radio brasileña, en la que las radios ponían música internacional, no era sólo un tipo de música como ahora pasa, así que tuvimos la oportunidad de conocer música de otros países como la música mexicana, la música cubana, la música francesa, la música italiana, incluso la música inglesa.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

Las que se veían más en Panamá eran las mexicanas y creo que uno de los elementos que las hacían más predilectas, era la música porque incluso había radioemisoras [...]. Entonces uno escuchaba ahí lo que también escuchaba cuando estaba en la pantalla enorme.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

La música en las películas mexicanas de la Época de Oro estaba tan íntimamente relacionada con la trama y la narración de las historias, que cuando no se encontraba generaba extrañeza y desconcierto en los públicos:

Un día fui a un ciclo retrospectivo de Buñuel en la Cinemateca de Paraguay en la que se pasaron películas mexicanas y, en un momento, escucho que le pregunta un señor mayor que estaba detrás de mí al joven que iba con él: “pero, ¿cuándo van a empezar a cantar?” Entonces creo que él fue a tratar de revivir las películas mexicanas que vio.

/ Sergio Ferreira, Paraguay, 84 años

El baile también era una manera en la que la trama adquiría relevancia, de tal forma que, en muchos casos, eran los momentos más memorables de las cintas:

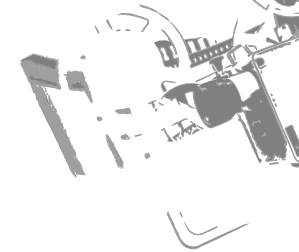
Pueblerina es una joya, de verdad; la escena que más me marcó fue la del baile, con esa sola escena el cine mexicano pasaría a lo mejor de la historia del cine.

/ Maru, Venezuela, 38 años

En la película Pobre corazón están Marga López, Jorge Mistral y Lilia Prado, ahí baila al estilo mambo cantando una cubana, y baila muy sensual. Ningún artista podía hacer eso, tenía un estilo único y bailaba con una sensualidad que para esa época era duro, porque yo creo que ni la Monroe en Hollywood tenía ese estilo. Me gustaban las cantantes de rancheras. Y, otra cosa muy importante de los años cincuenta, era la música de Pérez Prado. Esa fue la música que más me gustó, el mambo.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

La música y el baile en el cine mexicano de la Época de Oro eran parte de un sistema cultural que desde sus inicios se vive y reinterpreta constantemente a través no solamente de ver las películas, sino acompañado de otros medios como la radio, la prensa, la industria discográfica, la televisión y los formatos digitales. Deviene en una experiencia que refleja el proceso de apropiación: cantarla, bailarla, dedicarla, son sólo algunos usos sociales de algo que nos pertenece, como la memoria misma; esa que se abre y cierra cuando aparece una imagen o suena un acorde, más allá del dato exacto o la referencia precisa.



Estas aproximaciones dejan abierta la pregunta de si acaso, en los análisis de los públicos, no sería necesario construir categorías nuevas que permitan despojarnos, por ejemplo, de las ideas de audiencia, cuando se trata de escuchar la radio, o de compradores, cuando adquieren algún bien o servicio musical, ya sea en forma de disco o de archivo digital. Cabría, tal vez, pensar que las tres dimensiones de análisis que propone Mata para analizar los medios desde la recepción —la discursiva, la del consumo y la cultural— (Mata, 2006, p. 287) se explicarían más desde la memoria y el uso social que permiten visibilizar una participación cultural, que a partir de quienes determinan los flujos de lo que del cine mexicano de la Época de Oro se baila, canta y escucha.

BIBLIOGRAFÍA

Mata, R. (2006). Radio: memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares. En Sunkel, G. (coord.). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Vidal, R. (2010). *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Miguel Ángel Porrúa.

PASIÓN POR LAS ESTRELLAS: EXPERIENCIAS CINÉFILAS

Bianca Salles Pires

Elevarlas a la categoría de héroes y divinizadas, las estrellas son algo más que objetos de admiración. Son también objetos de culto. Alrededor suyo se constituye una religión embrionaria.

Edgar Morin (1972, p. 23)

El *star system*, o sistema de estrellas, ganó fuerza a mediados del siglo XX, impulsado por la fuerte relación entre el cine, las revistas especializadas, la presencia de música y radionovelas en las transmisiones radiofónicas, la publicidad, la propagación de chismes de la vida personal de actrices y actores, publicaciones impresas con carteles, fotos, etcétera. A su vez, el modelo instaurado en los estudios de Hollywood y en Europa fue adoptado, con matices propios, en América Latina. En este apartado proponemos mirar a los públicos iberoamericanos a partir de sus relaciones apasionadas con el cine mexicano de la Época de Oro.

Más allá de corroborar cómo las estrellas fueron veneradas en los distintos países, nos interesa entender los procesos de recepción de las películas y la

permanencia de este imaginario, y sus figuras idealizadas, en los contextos contemporáneos. Desde el punto de vista analítico planteado por los estudios culturales latinoamericanos —que desde la década de 1980 han buscado ampliar la perspectiva de la recepción más allá de un mero acto de comunicación unidireccional—, el consumo cultural es llevado a cabo por sujetos activos que analizan los mensajes, se apropian de ellos y reaccionan/reelaboran los discursos hegemónicos (Martín- Barbero, 1987; García Canclini y Piccini, 1993; García Canclini, 1994; Sunkel, 2006; Rosas Mantecón y González, 2020, entre otros). Desde las voces de los entrevistados, nos aproximamos a los sentidos y sentimientos establecidos por los públicos en relación con las películas, con sus contenidos y con los protagonistas del cine dorado.

Una muestra representativa de testimonios, en el marco de la presente investigación, fue localizada a partir de la etnografía digital realizada en Facebook, Instagram y YouTube, donde las personas interactúan con los contenidos:

Por la calidad de la actuación, los actores y el mensaje. Además, son iconos. No va a haber otro Pedro Infante, otro Jorge Negrete, ni otra María Félix. Ellos son punto de referencia.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Jorge Negrete, Infante, la India María, Cantinflas, dejaban el corazón en las películas.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

¡Me apasionaba María Félix! No sólo las películas que hizo en México, sino también las que hizo en Europa.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

De los que más recuerdo son a Pedro Infante, Sara García, Cantinflas, Tin Tan, Luis Aguilar, Joaquín Pardavé, Capulina, El Santo, Jorge Negrete... son los que más tengo presentes.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Megustaban las películas de rumberas, a pesar de que era un niño. Megustaba mucho Amalia Aguilar, que tenía un estilo como cómico, era graciosa y para mí fue la mejor rumbera que existió en el cine mexicano. No se queda atrás Lilia

Prado, que a pesar de que ella decía que no sabía bailar, sí bailaba, y cómo me gustaba.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

¡La música y las escenas de danza son espectaculares! María Pons, Ninón Sevilla, Toña La Negra.

/ Mario Antonio Tepedino, Venezuela, 71 años

Para mí, lo más representativo del cine mexicano es Pedro Infante. Te lo repetía antes, es mi ídolo y el de mi familia. Para mí, Pedro Infante marcó lo mejor de la Época de Oro del cine mexicano.

/ Marco Peralta, Honduras, 38 años

Las historias son tan sublimes, tan inocentes, pero, aunque son inocentes, son tan reales y los actores, ver los actores en acción me hipnotiza. Me encanta ver a los actores y las historias. No tiene nada que ver con el cine de ahora. Cada quién con sus gustos, pero el cine de oro no tiene expresiones vulgares, groseras, violencia, desagradables escenas morbosas, no. Es un cine tan blanco, eso es lo que más me gusta.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Desde que tengo uso de razón, mis abuelas eran muy fanáticas de Pedro Infante. Les gustaba su voz, su forma de actuar, que era guapo, inteligente, elegante... igual que de Jorge Negrete. Contaban que “él no era alcohólico, sino que tomaba agua”.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Pienso que no hay películas malas del cine mexicano. Creo que es un cine que no volverá. Hay muy buenos actores y actrices que nos hacen amarlas, odiarlas, y reír y llorar con ellos. En el caso de Marga López, es una actriz, mejor dicho, ¡impresionante!; cuando la veo en La mujer sin lágrimas (Marga López con Libertad Lamarque), el temperamento que tenía Libertad Lamarque me hizo confundir y pensé que la villana era Libertad Lamarque, no el personaje de Viviana, el de Marga López, y yo decía: “pero, ¿cómo puede ser?, cómo ella, en Cartas marcadas, con Pedro Infante, me hace reír y me hace enojar con ese carácter que tiene”. Me hacen transportar.

/ Angeline, Colombia, 31 años

En los testimonios destacan las referencias a actrices y actores como elementos clave de los recuerdos. Los espectadores rememoran alguna escena que les marcó, la interpretación de una canción, los títulos de películas y activan memorias de su juventud:

Mi mamá está en un hogar de ancianos hace varios años, no, no hace tanto, pero está enferma hace varios años, está hace un año en una casa de ancianos, pero le llevé hace poco un libro de Jorge Negrete, algo así como “los amores de Jorge Negrete”, con mucha imagen y, ella, claro, dice: “ah”, y le encanta recibirlo y dice: “¡ay, ay!, ¿cómo se llama?” Sé que no se acuerda mucho, y le digo: “Jorge Negrete”, y responde: “Jorge negrete, ¡uh!, cantaba bonito”. Siempre son buenos recuerdos, dicen que la música es lo último que los ancianos olvidan y los motiva mucho, incluso estaba pensando ir uno de estos días con mi guitarra a ver a mi mamá y cantarle algunas canciones como, no sé, “Jalisco, Jalisco” o “Me he de comer esa tuna” o alguna rancherita porque eso le trae recuerdos a ella de cuando era joven, eso sé que está patente en ella y, cada vez que ella vio una película siempre fue con una sonrisa.

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

Había muchas, había una que se llamaba Los hijos de María Morales donde salían Pedro Infante, Jorge Negrete y no me acuerdo cuál era el otro actor, salían ellos dos, esté, yo vivía enamorada de Jorge Negrete y le echaba mucha broma a mi papá por eso, porque le decía: “mira, papá, a ti te gusta María Felix, cuando yo sea grande me voy a casar con un mexicano como Jorge Negrete”, y se enfurecía [risas], pero yo lo hacía a propósito, o sea, realmente lo hacía a propósito, pero me gustaba porque me parecía que era muy elegante, o sea, Jorge Negrete en su estilo y ya de jovencita me parecía que estaba bien elegante y me dio mucha rabia porque en Venezuela no conocía ningún mexicano así, decía: “no puede ser, no puede ser que esté nada más en la tele” [risas].

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

A través de internet, las personas buscan más información de las actrices y actores, lo que las lleva a conocer otros títulos de la Época de Oro:

Mi acercamiento al cine fue a través de María Félix, simplemente la icónica imagen de María Félix, con una frase, y empecé a buscar quién era y me arrojó la primera película, El Peñón de las Ánimas, y fue una explosión de sentidos

porque, en primera, era una muy bella mujer en la pantalla, pero después, venía toda la algarabía en la pantalla, con los charros, con los caballos, los niños jugando, todos los gritos, entonces, eso que los mexicanos lograron hacer de llevar todo, casi todas sus tradiciones a la pantalla en una sola escena es impresionante.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

Realmente, cuando voy a buscar en YouTube pongo el nombre de las actrices: María Félix, Elsa Aguirre, Leticia Palma, y busco lo que hay de ellas. [...] ¡Mi interés es por pasión! Nunca tuve la oportunidad de hacer un planteamiento más sistemático sobre el tema, incluso tengo la voluntad porque soy muy académico.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Desde 2016 empecé. Un día, un sábado, estaba así, como decimos acá en mi ciudad, despachada, sin nada que hacer y me metí a YouTube, y me aparece Escuela de vagabundos, y entonces me enamoré de la fotografía y como todo entra por los ojos, me quedé viendo esa película. Aparecían Pedro Infante y Miroslava, doña Anabel Gutiérrez, y bueno, todo el elenco que tiene: Blanca de Castejón, Óscar Pulido... y me quedé viéndola y me enamoré de Pedro Infante. Dije: “¡Ay, mirá!” y entonces me esperé a los créditos y Pedro Infante, Pedro Infante. Y empecé a buscar películas de Pedro Infante. Pedro Infante me lleva a Jorge Negrete en Dos tipos de cuidado, entonces empecé con Jorge Negrete. Jorge Negrete me lleva a María Elena Márquez, con las películas que filmó con ella y Gloria Marín, de allí me enamoro de él, de las películas de Gloria Marín, María Elena. Desde ese momento no dejo de ver películas del cine de oro mexicano.

/ Angeline, Colombia, 31 años

El cine mexicano ha dejado un rastro de admiración por sus estrellas que se prolonga en el tiempo. En las voces que rememoran el pasado, encontramos relatos de cómo estas obras fueron recibidas e influyeron en las modas, se crearon idolatrías y permearon en las costumbres a lo largo de Iberoamérica. La fuerte presencia de la música ranchera y grupos de mariachis en el Perú actual, hizo que Luis Hans, por ejemplo, se empezara a caracterizar de Pedro Infante en Lima:

Pedro Infante llega cuando está este programa Yo soy, en el cual yo busco más o menos a qué personaje podría asemejarme. Y ya surge la idea de ¿por

qué no dejas presentarte como Pedro Infante? Y bueno, ahí comienza mi aventura hacia la imitación de Pedro Infante. Pero Pedro Infante siempre estuvo en mi vida. [...] Yo solamente rindo un homenaje, porque Pedro Infante, como Pedro Infante, solamente hay uno. [...] Pero, es muy bonito recibir a gente que sí le gusta, que siempre está conectada, recibir su mensaje, es todo muy bonito, realmente es algo que me cambió la vida.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Otro ejemplo de homenaje a las estrellas mexicanas lo encontramos en Vale do Douro, en Portugal, donde don António Fernandes abrió un restaurante bautizado Cantiflas, en homenaje a su actor favorito, el comediante Mario Moreno:

Estamos hablando de 1985, ya en una fase final de la carrera de Mario Moreno. Mi padre tenía una duda: qué nombre le iba a poner, cuál sería el mejor nombre y entonces decidió, se acordó: “Me gustan las películas de Mario Moreno”, porque para ese momento él estaba viendo una película y vio una portada de un video K7 de una película de Mario Moreno y dijo: “Mira, no es a propósito, el restaurante se va a llamar Cantinflas”. Eso es todo. Y así nació la historia de “Cantiflas”.

/ Tiago Fernandes, Vale do Douro, Portugal, 60 años

Fue en la década de 1970, o finales de la de 1960, eso es, y esta gente que vivía en esa época, no hay nadie que no se acuerde de él. ¡Todas [las personas]! De hecho, incluso hay gente que me trae fotos, me trae recuerdos de él, muchos, muchos recuerdos. [...] Yo, mira, lo único que siento es en la parte del nombre, porque quedó “Cantiflas” y era Cantinflas, pero eso fue [...] cuando el albañil me hizo el trabajo, le mandé que escribiera en mi parte de la pared “Restaurante Cantinflas” y se equivocó y puso “Cantiflas”, olvidó la “n”. Dije: “Listo, ya está, ya está, está en portugués, listo”. Fue de allí, esa es la historia.

/ António Fernandes, Portugal, 35 años

Desde las experiencias personales y las referencias a sus padres, numerosos testimonios subrayan la importancia de los artistas a lo largo de sus vidas, en una mezcla de admiración y recuerdos cariñosos y jocosos:

¡Pedro Infante! Mi abuelo lo amaba. Decía que se parecía a él. Se vestía como él y hasta se compró un sombrero Stetson. Sólo se lo ponía cuando

salía, así se iba a la ciudad. Era un sombrero caro, como tres mil lempiras, que han de haber equivalido a mil dólares. Era un sombrero de junco, porque él era campesino.

/ Mayra Gisela, Honduras, 46 años

No sé cómo sería esa época, pero ellos hablaban mucho de los artistas de la época. Entonces me imagino que tal vez iban a echar su vueltecita ahí al cine. [...] Entre las mujeres, ya tú sabes, hablaban de María Félix. ¿Cómo se llama la señora que hizo Un rincón? Hablaban de las mujeres de la época, de todas las hermosuras que había.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

¡Claro! O sea, más que todo la parte de María Félix y Agustín Lara. Me acuerdo que mi madre era a quien le gustaba mucho. Ella veía cuando había una película que era de María Félix e iba al teatro a verla.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

Tin Tan en aquella época tenía, representaba lo que era un humor moderno, ¿no? Los bailes, la música era más moderna y, vaya, nos apegábamos más a él. Y los chistes. Y como era en aquella época muy, se puede decir, muchacho, ¿no?, 14, 15 o 16 años, pues me llamaba mucho la atención y nos hacía reír. Sobre todo, me acuerdo de Música, poeta y loco, aquella película de la música encantadora con la orquesta de Luis Alcaraz, eh, Bonita. Y bueno, aquello es que tengo el cassette y la veo cada cierto tiempo porque todavía me atrae. Y otra película muy buena es El rey del barrio... y hubo tantas [...]. Yo tenía una hermana que era muy aficionada a las películas de Jorge Negrete: ¡Ay Jalisco, no te rajes! Después vino Así se quiere en Jalisco, una película encantadora en colores, la vi aquí, muy de niño. Esas películas típicas mexicanas, de charros mexicanos, eran muy aceptadas aquí en Santiago. Las películas de Arturo de Córdova, con Delia Garcés, las películas de Pedro Infante. Todas esas películas venían aquí con mucho público y mucha aceptación.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Como te decía, el cine mexicano era muy popular, mi mamá, lo que aquí en Chile llamamos “calceñera”, era seguidora de los ídolos mexicanos, por lo tanto, guardo en mi bodega sus álbumes de Jorge Negrete. Le regalé en su día todas las películas. Ella fue a esperar cuando Jorge Negrete llegó en tren, creo a Santiago, debe haber sido en los años cuarenta, porque mi

mamá se casó en [los] cincuenta y ya nunca más hizo ese tipo de cosas. Yo guardo su música, de Lucho Gatica, [y de] muchos actores mexicanos.

/ Rodolfo, Chile, 63 años

Las casas, me gusta mucho ver las casas viejas. Como te digo, nací en época equivocada, porque toda esa arquitectura de ese tiempo a mí me encanta, entonces ver esas casas con esos techos altos, los muebles, los corredores, columnas, con muchas plantas, me emociona mucho. Por ejemplo, ver escenas de la casa en Azahares para tu boda con Marga López, Sara García, Fernando Soler.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

De criarte y crecer viendo películas de la Época de Oro, de ver mujeres súper elegantes con sus súper estolas, con todo eso, para mí de niña era una fantasía, ¿no? A los ocho años, como mi papá seguía viniendo a México por temas de negocios, le digo: “papá, quiero mi traje de charra, ya que no me vas a llevar a México porque tú vas a trabajar, yo quiero mi traje de charra”. Y mi papá: “bueno, pero tú sabes que es una responsabilidad porque los charros son bien fuertes”. Y me echaba todo el cuento, ¿no?, y yo: “sí, sí, yo lo voy a saber llevar mi traje”.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

No, a ella le gusta Antonio Aguilar, toda la vida. En segundo, Pedro Infante. [...] Le encantan todas las [películas] que sean de comedia: Aquí está tu enamorado, La yegua colorada, madre, ¿qué otros nombres...?: Albur de amor, con Elsa Aguirre.

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

Cantinflas, las vi todas. Todas las veíamos. Porque como que dejaba una enseñanza, en esa época uno se fijaba en la enseñanza. Bueno, pero nos divertíamos como locos con todo eso de que hablaba, pero no hablaba, y al final lo decía. Entonces, lo entendíamos, éramos chicos, pero lo entendíamos, y a su vez era sumamente divertido. Toda la sala era ¡jua, jua, jua! El agente 777, algo así, el bombero. [...] A Cantinflas lo veían grandes y chicos. Salían películas, éramos adolescentes. Íbamos con el padre de mi novio. Nos matábamos de la risa y la pasábamos bárbaro los dos. No, Cantinflas no tiene edad. Al menos para nosotros, los uruguayos, no tiene edad. No están clasificadas como películas de niños.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

Entonces estuve buscando en internet cómo podía lograr encontrar las películas de Mario Moreno, porque él fue mi ídolo. Eran muy hermosas las películas y el mensaje que dejaban. Eran películas con mensaje. Él era una persona muy humana. Era un ser que transmitía bondad, llamémoslo así. Aparte que divertía, dejaba mensaje y transmitía mucha bondad. Mucho carisma. Un ser que lo veía uno que, me imagino, hasta improvisaba en sus películas. Creo que eso no estaba marcado en un libreto, la chispa que él sacaba en sus comentarios, en sus apuntes, que finalmente, pues, era la gracia de Mario Moreno.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

En ese entonces [años cincuenta] Cantinflas era realmente popular, sus películas se proyectaban en Brasil con regularidad, todas, todas en orden, recuerdo que la primera película que vi fue la llamada Un día con el diablo, era maravillosa, luego vi una que era extraordinaria, El padrecito.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

También me gustaba, como cómico número uno, Tin Tan, porque a Cantinflas no se le entendía, por eso no me gustaba ver sus películas. [...] Las películas de Tin Tan, muy buenas, hacía reír, y cuando trabajaba con Vitola, mucho más. Creo que en México no le han hecho un homenaje, que lo merece, a Vitola. Ella era muy querida aquí en Las Tablas, la mencionaban mucho. También otra artista a la que no se le reconoció mucho fue Bárbara Gil, de ella se conoce poco.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Creo que si lo sigo viendo a Cantinflas me sigo riendo, digamos, no lo veo anacrónico. Como tampoco veo anacrónicas las cosas del Chavo del 8, por ejemplo, pero también es cierto que, bueno, a mi edad, uno como que también tiene ciertas cosas que son las que están en su corazoncito y lo hacen sentir bien, ¿no?

/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

Al analizar la recepción del cine de humor clásico producido en Latinoamérica, Carlos Monsiváis (2006) destaca que los comediantes mexicanos se caracterizaban por la “vehemencia que regocija a sus públicos”, con un lenguaje callejero y con chistes que hacían sátira de policías, abogados esnob, señoras de sociedad, beatas, entre otros, un “humor intransferible e intraducible, que seduce no por el sentido sino

por el sonido y la actitud” (p. 69). La existencia de ciclos dedicados a los comediantes en las emisoras de televisión en Latinoamérica y la disponibilidad de cintas en las plataformas digitales hizo que las nuevas generaciones conocieran las películas y sus intérpretes:

Más que gusto ya sería una afición, pero estaría inclinada sólo por las películas de Mario Moreno.

/ John García, Costa Rica, 19 años

A quien más recuerdo es a Mario Moreno, me cautivó con sus películas, son buenas.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

En general, mi actor favorito siempre es Cantinflas. [...] La forma de actuar, muy satírico, mucho ingenio, muy inteligente.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Sí, sí, sí, Tin Tan. Clavillazo y después, este..., los personajes estos; había una viejita o que le hace, le hacía de viejita, ¿Sara?, ¿Sara García era? Ella, por ejemplo, las películas con Sara García le encantaban también [a su papá]. Y, en general creo que si uno, si las películas que yo he visto tienen mucho de cómico, ¿no?

/ Luis Hans, Perú, 27 años

A mí me dices “actor mexicano del cine de oro” y te voy a decir siempre “Cantinflas”.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

¡Tin Tan, que es un personaje que me encanta! Él realmente habla como los mexicanos en la calle. No sé quién está imitando a quién.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Definitivamente prefiero la comedia junto a Mario Moreno Cantinflas y también las de Pedro Infante, porque él era multifacético, era romántico, era un tipo que representaba muchas características de una persona y también era cómico. También Jorge Negrete, porque era un tipo que tenía un carisma especial, no más que Pedro Infante, claro.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Como te digo, lo que comúnmente a mi padre le hacía gracia era Cantinflas, el famoso Mario Moreno Cantinflas. Para él era un gran actor. Mi gusto por el cine empezó con mi padre viendo películas de Cantinflas, por ahí del año 1990 o 1995.

Jesús de Manuel Vargas, Costa Rica, 38 años

No recuerdo muy bien los títulos, pero me acuerdo que eran como muy característicos de televisión en sí, acá los pasaban mucho en la televisión, No sé si había la película del padrecito y ese humor que manejaba Cantinflas: social y a la vez crítico, ese chispazo que iba poniendo Mario Moreno, de películas tan entretenidas, muy tiernas. Acá se acostumbraba mucho que pasara los fines de semana, el domingo a la tarde. Eran muy familiares, el contenido muy familiar, muy entretenidas, a la vez muy reflexivas. Un gran cómico Cantinflas, Mario Moreno.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

Era conocer muchísimo de México a través de la risa, porque no era una risa banal. Era un contenido muy profundo, pero terminabas riéndote, y eso a mí eso me encanta del cine. O sea, ese es uno de los géneros que me gusta mucho. Ese cine tan bonito de Cantinflas, de Joaquín Pardavé, de Tin Tan. Era muy, ¿cómo es la palabra que quiero usar?, eran muy buenos en lo que hacían, eran cómicos, cómicos. No utilizaban vulgaridades para ser cómicos y tenían un lenguaje muy llano, llegaban a todo tipo de público.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

Porque las películas de Cantinflas, ¿cómo podría conseguirlas? Porque no existían aquí en Brasil. Eso que dijiste, no tenemos esta colección. Hoy en día todo es más fácil, podemos buscar en internet y conseguirlo, ¿verdad? Ahí están todas las filmografías de Cantinflas. Pero en esa época no existía. Pero, no sé por qué, alguna cosa, el universo conspiró a mi favor. Porque en el primer año de mi maestría, la TV Cultura emitió casi toda la filmografía de Cantinflas en la televisión. En 2001, fue un especial de Cantinflas y empecé a grabar todo en VHS [...] y todavía con la ventaja de que eran películas que tenían subtítulos.

/ Maurício de Bragança, Brasil, investigador de cine

Los testimonios también refieren, aunque en menor medida, a directores y fotógrafos del periodo:

A los tres años me bajaba de mi cuna, me sentaba detrás del mueble de mis padres a ver las películas de Pedro Infante, ahí me quedaba dormido y ya después me volvían a poner en la cuna. [¿Qué sonidos e imágenes vienen a tu mente cuando escuchas decir “cine mexicano de la época de oro”?] Más que nada en las películas de Ismael Rodríguez, cuando salían los títulos, esa música con la que iniciaban.

/ Paul Fabricio Sánchez, Ecuador, 47 años

Recuerdo una película de Dolores del Río, creo que se llamaba María Candelaria. También había películas del Indio Fernández actuando, aunque también es un productor muy recordado y una de las figuras más valiosas del cine de oro de México.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Recuerdo también las películas famosas del Indio Fernández, con Gabriel Figueroa en la fotografía, una fotografía bella. ¡Cómo no! Esas películas ya yo las vi un poco mayorcito.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

De hecho, una de las que más me gusta es Pueblerina, que es de Emilio Fernández, y también veía mucho las que hacía Pedro Infante con Blanca Estela Pavón. Esas películas, de verdad, las veo y las veo y no me canso. Las tengo grabadas, las descargué y las tengo en muy buena, [...]. Me acuerdo de una y digo: “me toca ver ésta otra vez”, y ya casi me acuerdo hasta de los diálogos, pues, bueno, las sigo disfrutando.

/ Maru, Venezuela, 38 años

Sí, el Indio Fernández, la temática que tenía. En sí, la Revolución me gusta mucho. Enamorada es una cinta que me encanta, la encontré súper nítida en YouTube: la fotografía es espectacular, muy buen sonido también, con María Félix, Pedro Armendáriz, me gusta mucho.

/ Angeline, Colombia, 31 años

También me gustaron muchísimo las películas de Luis Buñuel, que aunque no fue mexicano, interactuó muchísimo con el cine mexicano, hizo películas aquí y todo, con Silvia Pinal y todo eso. Ese tipo de cine también me gustó muchísimo.

/ Helen Peña, Cuba, 59 años

Mi película favorita es Subida al cielo de Luis Buñuel, donde trabaja Lilia Prado. Otra, que también me gustó mucho, fue la de Blanca Estela Pavón y Pedro Infante, creo es Nosotros los pobres y la que le siguió con Blanca Estela. [...] Con decirle que desde esa época Lilia Prado no se me ha olvidado. Es algo raro. Mis hijos saben toda esta historia, porque se las ha dicho. Algunos de mis nietos también ya tienen conocimiento de ella.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Lamentablemente, ya todos esos directores, escritores ya no están, ese amor que le ponían a cada producción. Ya no sería lo mismo, sería retroceder para volverlo a vivir.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Algunos testimonios incluyen anécdotas personales o de familiares relacionadas con el cine mexicano, por ejemplo, cuando las estrellas visitaban sus países:

A mí me ha tocado hacer eventos de, bueno, como Pedro Infante. Hay personas que han conocido al verdadero Pedro Infante. Que lo han ido a ver, es muy bonito, porque termina el show y me dicen: “yo he conocido a Pedro Infante, yo he ido al concierto, yo he comprado mi boleto, he estado en la primera fila”. Por ejemplo, la otra vez tuve un show con una señora y me dijo: “yo conocí a Pedro, pero yo tenía 14 años y, bueno, no puede entrar al teatro porque era menor de edad”. [...] Y, bueno, acá se hospedó en un hotel que se llama Bolívar, que queda en la plaza San Martín, acá en Lima, Perú. También, y no, fue la locura total porque se presentó en el teatro El Porvenir, de la Victoria, acá en Lima. Se presentó en el City Hall, también de acá de Lima, y en muchos otros lugares, y realmente fue una experiencia para todas las personas que pudieron verlo, que pudieron apreciarlo, realmente mágica, ¿no?, porque ellos cuentan, me cuentan sus historias y es muy bonito de verdad.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

Sí, eso me lo contó mi madre y, además, lo miré en internet y es que me quedé “de a cuatro”, según lo que pone internet, no sé si es real, cuando llega Jorge Negrete, baja de un tren y es todo mujeres cuando lo van a recibir, porque aquí estaban todas las mujeres enamoradas de él y, el bajó, y no sé si sea cierto que dijo: “pues, vamos a ver, ¿que aquí en España no hay hombres?, ¿es que no hay hombres en España?”. Otra anécdota que leí, que

me pareció muy fuerte, es que él fue a caballo por la Gran Vía, que es una calle principal de Madrid, y que la multitud de mujeres que lo atraparon medio le arrancaron la ropa o algo así, entonces, me parece tan curioso, ¡claro!, porque te estoy hablando de una época que en España había una dictadura, no se podía cantar, la gente no se podía mover y cuando vino Jorge Negrete eso fue una explosión, se habla mucho de los Beatles y todo eso, pero en aquella época ya había un movimiento de fans.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Desde que tengo uso de razón inició mi gusto por el cine mexicano, cuando tenía unos tres años. Es raro que a un niño de esa edad le entre este tipo de gusto. Antes aquí en Ecuador no había televisión, sino cine. La mayoría de las películas mexicanas de la Época de Oro llegaban acá a un cine llamado México; la filial original la tienen ustedes allá en México, pero eran del mismo dueño. A este cine llegaron actores como María Félix, Andrés Soler, Enrique Guzmán. Pedro Infante estuvo aquí un 29 de diciembre de 1956, él pisó por primera y última vez la ciudad de Guayaquil; fue su último fin de año con vida. Fue algo tremendo.

/ Paul Fabricio Sánchez, Ecuador, 47 años

[¿Recuerda esa anécdota que le contó su madre sobre Jorge Negrete en Santiago?] ¡Sí, sí!, algo, la histeria colectiva, los chillidos, lo mismo que yo estaba viviendo en los años 60 con los Beatles, que para nosotros era nuevo; toda esa histeria, que las niñas se desmayaban, mi mamá contaba que las chicas se desmayaban ahí esperando al ídolo, sí, eso me acuerdo, no mucho más, ella debe haber tenido 15 años, por ahí, iba para todos lados con una prima.

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

No llegué a ir a firmas de autógrafos, obviamente, porque no soy del país, lo que sí podría decirse fue que en Chile, tiempo atrás, se hizo una exposición en el Archivo Nacional que está asociado a la Biblioteca Nacional de Santiago, una exposición de la visita de Jorge Negrete a Chile, no tengo los años exactos, pero en ella hubo mucha información al respecto [de la visita]. Llegué a comprar un libro que, lamentablemente, lo guardé tan bien que ahora no lo encuentro y que resumía su visita acá en Chile con caricaturas, con algunas fotos con los actores o actrices chilenos que lo recibieron y con toda la gente que se acumuló acá.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

Pienso que las historias, los actores, aquí en Guatemala venían mucho antes. Yo me encontré una vez a este señor, que ya murió y actuaba un montón con Pedro Infante, se me fue el nombre. Hay una película donde pelea con él, boxea con Pedro Infante. Hizo también varias novelas antes de morir. [...] ¡Joaquín Cordero! Cuentan que, en las áreas fronterizas con México, siempre encontraban a un artista paseando en las calles de aquí de Guatemala. Venían muchos artistas a pasear, a conocer.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Hablando de Miroslava, era muy atractiva y llamaba mucho la atención aquí en Las Tablas. En la película donde la dirigió Buñuel, La muerte enamorada, está Ernesto Alonso y Miroslava, pero ese papel iba a ser para Lilia Prado. Cuando fue su muerte, estaba en primera plana en el Panamá América.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Asimismo, hay anécdotas de viajes realizados a México con la intención de conocer a los ídolos mexicanos:

Tendría 20 años [su papá], estaba locamente enamorado de María Félix, en su fantasía María Félix era la mujer de su vida y fue tanto así que él se le escapa a mi abuelo de las reuniones y se iba a hacer los casting en las películas donde él se enteraba que iba a estar ella y estuvo, se queda en México mi papá, mi papá decía, o sea, estaba loco, pues, loco enamorado, porque tenía como obsesión de conocerla [risas]. Entonces, mi papá agarra y se queda, mi abuelo regresa a Venezuela y él dice: “no, es que hasta que no la conozca y no me conozca ella a mí, pues no me voy”, y logra participar en una de sus películas donde él hace, era muy buen bailarín mi papá, muy buen bailarín, entonces hace de extra y logra acercarse a ella y logra conocerla, o sea, cumplió su sueño de conocerla. Obviamente, él le dice a ella todo por lo que él pasó sólo para conocerla y ella, muy ella, muy María Félix, le aceptó un café, como por el halago, ¿no?, como diciendo: “este hombre se vino desde Sudamérica, se queda aquí, pasan mil cosas nada más para ir a los casting y nada más para conocerme”, ¿no?, entonces ella como que le dijo: “bueno, mínimo un café”, y se toma su café con María Félix. Obviamente no pasa de ahí, obviamente que no, pero pues él se siente ya realizado de que la conoció, de que ella lo conoció a él, y bueno, ya luego regresa a Venezuela.

/ Yolanda Margarita, Venezuela, 45 años

Tengo una anécdota que no sé si estará referida: una prima tuvo, iba a tener, un bebé y dice que le ofreció a la Virgen de Guadalupe que si salía bien de su parto iba a ir en peregrinación a la iglesia de la Virgen de Guadalupe. Entonces salió bien y viajó a México y ella buscó en la ANDA a Cantinflas, porque quería que fuera el padrino de su hija porque le había costado el viaje tanto, viajar tanto y resulta que días y días y Cantinflas nunca, nunca lo pudo ver. Entonces, ya un día ella dice que desesperada que no encontró a Cantinflas, pasó por ahí un señor y le dijeron: “ese es Capulina”, un cómico, entonces ella se acercó y le dice: “he venido desde Perú buscando un padrino para mi hija”, y dice que Capulina aceptó y fue padrino de su hija.

/ Margarita Ruiz, Perú, 82 años

Los relatos de visitas, viajes, homenajes, y las reacciones durante los encuentros con sus ídolos descritas en los testimonios, son muestra de la veneración hacia actrices y actores. La admiración por las películas y la adoración por las estrellas en algunos casos incluyen colecciones personales de cintas, fotografías, revistas y objetos de culto:

Sí, sí, sí, tengo una colección [de Cantinflas], tengo muchas fotografías, tengo así... una parte de una parte de su vida. [...] es pequeña, muy pequeña, pero ahí está, todo lo que me es posible recoger lo guardo. Porque, no sé si Bianca sabe, alrededor de 70 % de sus películas siguen siendo en blanco y negro.

/ António Fernandes, Portugal, 60 años

A veces me quedo impresionada porque cuando compré las revistas y las personas saben, el último señor al que le compré, él me decía: “¿en serio?, ¿de Venezuela?, ¿no puede ser!, y que tal y tal”. Y yo: “no, tal y tal”, y en serio me sorprendió porque me dijo: “cuando te lleguen me avisas, para que te envíe algo”, y mira que me mandó unos recortes de revistas y me envió las páginas del periódico de cuando murió Columba, y el señor me dijo: “mira, en verdad que me sorprende y estoy muy agradecido”, y yo: “pero yo no le pedí nada, señor, ¿cuánto le debo?”, y él dijo: “nada, nada de verdad, es que me sorprende que alguien de tu edad y de otro país admire a nuestros artistas, admira a nuestra música, a nuestra cultura, de verdad que estoy muy agradecido”. Y yo así, yo queriendo conocer México, ¿sabes?

/ Maru, Caracas, 38 años

Ahora, este es material sobre esas películas. Tengo un montón de cosas de Félix, de Cantinflas, tengo una colección interesante de fotos del cine mexicano.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

En mi otra casa tengo una colección de fotos y de copias de películas que compré. Muchas las traje de México, de mis viajes.

/ Mario Antonio Tepedino, Venezuela, 71 años

Con referencia a la cinefilia, Laurent Jullier y Jean-Marc Leveratto (2012) señalan la existencia de distintas maneras de vivirla, de ser cinéfilos, tratándolas como experiencias plurales. Según los autores, las cinefilias designan una relación de culto a las cinematográficas en dos sentidos: por un saber adquirido a través de la experiencia con los filmes y por la acción de cultivar el placer cinematográfico, subrayando que las prácticas cinéfilas se diversifican con el acceso a internet, acercando a aficionados que de otra manera estarían aislados y posibilitando elaboraciones a distancia con la creación de discursos colectivos (p. 11). Desde las experiencias de los seguidores del cine de oro analizados en la presente investigación, podemos percibir que las relaciones que actualmente establecen incluyen sociabilidades e interacciones virtuales que componen una parte de los sentidos que el cine dorado representa en sus vidas. Entre las voces, encontramos tres ejemplos de creadores de contenidos:

Me causó curiosidad porque me dijiste: “para mí el cine mexicano es un vicio”. ¡Es un vicio, pero un buen vicio! Porque hay vicios malos como fumar o tomar, pero un buen vicio es algo que tú tienes por la sangre, algo que te nace y no puedes vivir sin ello. Yo te veo películas a cada rato, no me aburro. Inclusive ayer estaba viendo La Escondida con María Félix y Andrés Soler. Anteayer me vi una de Pancho Villa con Pedro Armendáriz. Yo te veo de todo, pero las que más remarco son las de Pedro Infante porque en mi columna casi siempre son anécdotas de Pedro Infante. A mí me nace el gusto por la música y las películas de Pedro, de ahí me sale el gusto por los demás actores.

/ Paul Fabricio Sánchez, Ecuador, 47 años

Desde Colombia, Angeline nos habla de las cuentas abiertas en Instagram en homenaje a actrices del cine de oro:

El cuadro es más largo, viene desde la parte de arriba y termina hasta la parte de abajo. Él inicia con Miroslava y termina con Gloria Marín, son las divas de la época del cine de oro mexicano. Aquí, como pueden ver, tengo una de mis actrices favoritas: Marga López, la amo. Son cuatro mis actrices favoritas: Marga, Gloria Marín, doña Alma Rosa Aguirre y María Elena Márquez, son las cuatro actrices del cine de oro mexicano que más amo y adoro, y que me encanta el trabajo de ellas, sin desmeritar las otras, porque son muy talentosas, pero pues son mis favoritas. [...] Cuando a mí se me ocurre crearle una cuenta, sobre todo a Alma Rosa y a Gloria Marín, me siento muy orgullosa de las colombianas, y la gente dirá: “¿por qué no se dedicó más a las colombianas?” Resulta que, no sé, yo vivo enamorada del trabajo de las cuatro actrices que a mí me encantan, obviamente admiro y quiero mucho a las colombianas, pero no sé. Antes de yo iniciar con lo de doña Alma Rosa y de Gloria Marín, me puse investigar, a preguntar, a buscar en Instagram si había alguna cuenta fan, porque yo le puse “primera en cuenta fan en honor”, le puse la fecha y todo, precisamente también para eso, para no ir de pronto a embarrar y que yo no fuera la única y ya existieran más. [...] Mi cuenta dice que es la única en Colombia dedicada al cine de oro mexicano y para mí eso es un orgullo. Me gusta ser una colombiana que admira a una actriz como doña Gloria Marín, que tiene una cuenta fan para ella y para doña Alma Rosa y la verdad que sí, mi sueño es poder ir, si Dios quiere, a la Casa del Actor.

De su canal en YouTube, comenta:

Escuela de vagabundos, es la recomendación que hago, es la película. Es la recomendación con más vistas que tengo: tiene más de 80 000 reproducciones y yo me quedo así. A veces digo que, con el permiso de Dios, es Pedro Infante, porque Pedro Infante aún después de muerto, o sea, tiene una energía súper bonita por todo lo que fue, y yo me quedo sorprendida porque la publiqué el año pasado. Ese fue el primer video que publiqué y creo que por eso también fue la primera película que recomiendo y la que me levanta [el número de seguidores].

/ Angeline, Colombia, 31 años

Desde Venezuela, Maru habla de sus páginas en Instagram y cómo logra los contenidos para las publicaciones:

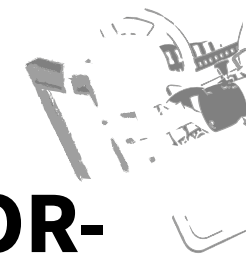
Siempre eran cómo las mismas actrices las que tenían cuentas, a las que

les hacían un homenaje en página. Entonces, yo decía, ¿por qué?, si ellas también fueron muy buenas y formaron parte de esa época. Y ahí fue cuando decidí. Lamentablemente, con Blanca Estela, su carrera fue muy corta con sólo alrededor de 14 o 16 películas, contando en las que fue extra y la información sobre ella, pues no hay mucha; de Columba sí fue más extensa, casi alrededor de 60 películas. [...] Siempre estoy buscando información sobre ambas, pero sí, la de Blanca Estela me cuesta un poco más porque solamente tengo una revista, que son el especial que hicieron en Somos y es donde está la información; también tengo la hemeroteca de los periódicos que me envían, me meto en foros, estoy en un grupo de Facebook para poder intercambiar información y así, para también alimentar un poco el Instagram de Blanca Estela. Columba es un poquito más fácil porque, como te comenté, la carrera es más extensa; busco, compro por eBay, por Amazon, en páginas como MercadoLibre de México voy buscando la información [...] las revistas que les mostré y les estaba tomando fotos, te las voy a enviar por correo electrónico. [...] Si voy a hablar de Columba, bueno, veo todas las revistas, consultó todo lo que tengo en físico y doy mi fuente y voy directo a la página, me meto a la hemeroteca o veo qué otra información puedo sacar y, bueno, si es verdad, voy y la subo. De verdad, con todo el respeto, no he tenido la oportunidad de que me sigan familiares, pero si en alguna oportunidad me siguen, pues que se vea que no estoy inventando, no estoy sacando información, sino que se vea que se está haciendo un homenaje bonito.

/ Maru, Venezuela, 38 años

Los contenidos compartidos circulan y crean comunidad, a la vez que representan prestigio y son expresiones de las nuevas distinciones sociales propias de la virtualidad. Los likes, comentarios, citas en post y la red de información recíproca y alimentada desde las diferentes latitudes de Iberoamérica son muestra de los usos actuales de las películas mexicanas de la Época de Oro, que conquistan nuevos fans y abastecen de contenidos a los públicos tradicionales:

Lo primero que me llega a la cabeza [al pensar en el cine mexicano] es Cantinflas. Lo primero, eso es lo primero que me viene a la cabeza. Además, tengo imágenes concretas, como que recuerdo el personaje, sus gestos y su cosa popular. Eso lo recuerdo. De alguna manera sigue habiendo una cierta memoria de Cantinflas, uno puede llegar a volver a ver cortitos o cosas y porque alguien te manda algo. Porque hacen un meme usándolo.



[...] Recuerdo un meme, por ejemplo, hace poco, donde explicaban algo de un ministro en México con el covid, y aparecía Cantinflas. Bueno, era muy gracioso y es como que esas cosas hacen también que uno le perdure en la memoria.

/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

BIBLIOGRAFÍA

García Canclini, N. y Piccini, M. P. (1993). *El consumo cultural en México*. México: Conaculta.

García Canclini, N. (coord.). (1994). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México: Imcine, Conaculta.

Jullier, L. y Leveratto, J. M. (2012). *Cinefilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Morin, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Éditions du Seuil.

Rosas Mantecón, A. y González, L. (2020). *Cines latinoamericanos en circulación: en busca del público perdido*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Sunkel, G. (coord.). (2006). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

AUGE Y TRANSFORMACIONES: ESTRATEGIAS DE ACCESO CINEMATOGRAFICO

Ana Rosas Mantecón

La periodización del cine mexicano de la Época de oro se ha realizado tomando en cuenta su tránsito por las salas de cine: el auge de los estrenos, la expansión hacia distintos tipos de espacios y el desvanecimiento progresivo de su presencia en los circuitos de proyección. Sin embargo, al explorar las experiencias de los públicos encontramos que las producciones mexicanas de esas décadas siguen presentes gracias a las maneras diversas en las que los cinéfilos fueron prolongando su relación con ellas a través de otras ventanas y de emergentes prácticas que desarrollaron paulatinamente. Escuchar sus voces nos permite reconocer también cómo se fueron transformando de ávidos consumidores de lo que se exhibía en múltiples espacios de proyección, a versátiles *produsuarios* que navegan redes y plataformas para disfrutar de los filmes que desean mirar. Recorremos así la transformación global del ecosistema audiovisual -el reinado de las salas de cine como ámbito privilegiado para ver películas, la expansión de las ventanas y la consolidación de las plataformas digitales como recurso cotidiano para el acceso audiovisual en convivencia con las salas multiplex y espacios alternativos- pero en las formas específicas que fue adquiriendo a lo largo de la historia cultural de Iberoamérica. Nos asomamos así a *paisajes mediáticos* diversos (Appadurai, 1991), en el marco de culturas

cinematográficas locales, marcadas por circunstancias y actores locales, regionales y globales.

EL REINADO DE LAS SALAS

La Época de oro fue favorecida por el lugar central que tenían las salas de cine en la vida de los públicos, la relación entrañable con las salas de barrio, el asombro ante los grandes palacios cinematográficos. La presencia ubicua de las salas de cine por todo el planeta las ha vuelto familiares, un espacio globalizado que no pertenece a ningún país en particular. Y sin embargo, la comprensión de los lugares específicos en los cuales se miran las películas, es fundamental para entender el devenir del fenómeno cinematográfico en diversas épocas, regiones y para públicos distintos. Lejos de una forma única de la exhibición que se hubiera expandido por Iberoamérica, encontramos una enorme diversidad de ámbitos que alentaron la experiencia cinematográfica: salas monumentales, *cines píojito* o *franela*, pantallas veraniegas, cines de invierno, los cinemas *árboles*, cines improvisados. Esta diversidad está íntimamente relacionada con los entornos urbanos o rurales en los cuales se generaron y, desde luego, con diversas formas de estratificación social y diferenciación étnica.

Las salas de cine activan sentidos comunitarios, mapas afectivos, marcaciones de identidad, actuando como vectores potentes en los ejercicios de la memoria colectiva. Su importancia como centros locales de formación de lazos de sociabilidad, ocio e identidad puede entenderse bien a través de la noción de “lugares de memoria” que, según Pierre Nora son anclas de memoria, restos y testigos de otras eras, bastiones de épocas y prácticas humanas pasadas, que actúan como “señal de reconocimiento y pertenencia a un grupo” (Nora, 2008:13).

En Santiago cuando era niño “a veces veía hasta dos películas, iba a dos cines el mismo día... Para mí no era agotador sino encantador. Crecí efectivamente en el cine y ya después de mayorcito pues quedé con ese

vicio, se puede decir, de ir al cine todas las semanas y alguna vez hasta más de una vez a la semana”.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

“Muy cerca de mí casa estaba el cine Maracaná que tenía continuado, como desde las 2 de la tarde hasta las 8 o 9 de la noche. Justo enfrente había una panadería y los chicos pasábamos antes, comprábamos biscochos y nos pasábamos la tarde entrando y saliendo del cine, comiendo biscochos y jorobando adentro del cine, tirándonos cosas.... en realidad yo no sé si veíamos mucho las películas, era una diversión enorme sin los adultos... nos dejaban ir porque era del barrio. Entonces la pasábamos muy bien ahí. Era todos los fines de semana”

/ Rubens Bayardo, Uruguay, 67 años

“Iba al cine dos veces a la semana... creo que la televisión empezó en el 64, creo acá en Perú o quizás el 60. Entonces la única distracción era el cine pues no había televisión entonces había un consumismo de cine bárbaro”.

/ Margarita Ruiz, Perú, 82 años

“Fíjate tú que Uruguay en el año 1953 tiene 19 millones de espectadores en Montevideo, que es una ciudad con menos de 1 millón de habitantes y 22 millones de espectadores en todo el país, que son menos de 2 millones, es decir: había una pasión por el cine”.

/ Álvaro Sanjurjo, Uruguay, 79 años

“Me llevaban al cine de la ciudad una vez o dos veces al mes, porque esa era nuestra novedad, el premio de portarse bien. Viajábamos en bus desde Las Cumbres, que era un pueblo muy alejado, hasta la Ciudad de Panamá para ir al cine. Teníamos que salir varias horas antes para llegar al cine”.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Mi madre no iba “al cine por una razón muy sencilla. A ella la pilló toda la cuestión de la guerra, la posguerra, la preguerra... entre eso y que entonces los lutos eran monstruosos porque constantemente se moría un familiar, eran familias muy grandes y estaban dos o tres años de luto y cuando estabas de luto era muy mal visto que fueras al cine o a cualquier otra diversión, era como no sentir nada por el que se haya muerto”.

/ Juan José Jándula, España, 59 años

“Las salas en La Plata siempre fueron muy características, muy amplias, muy cómodas, con grandes pantallas (...) Nosotros íbamos y era la época en la que se veían dos películas y siempre íbamos temprano para ver las dos películas”.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

“Eran cines barriales porque íbamos caminando... Yo vivía en un barrio que tenía una calle comercial con dos salas de cine... no eran grandes, no eran de dos pisos, solamente platea. Realmente se llenaban... íbamos seguido, cuando cambiaban las películas ¿viste? Dos veces al mes teníamos espectáculo”.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

“Los circuitos tenían en general cines para estratos sociales altos, cines para estratos sociales medios y estratos sociales bajos. Por supuesto la mayoría de los cines de Cartagena eran de estratos sociales populares... la cartelera cinematográfica de los cines medios y altos estaba dominada por Hollywood, y por películas europeas. Esas películas pues difícilmente llegaban a los cines de los sectores populares porque la gente no sabía leer. Para los años sesenta ya el analfabetismo se va reduciendo y comienzan a llegar películas subtituladas a todos los sectores”.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, 67 años

“Las primeras películas las vi en cines improvisados en mi barrio. Se juntaban varios asientos largos, taburetes, lo que sea. Eran unas proyectoras manuales y las películas estaban en carretes o rollos. ... eran en el patio de una casa. Se ponían asientos sin espaldar, otras veces uno debía llevarse para estar más cómodo y por último hasta en el suelo... la película se proyectaba sobre una sábana que servía de pantalla. El costo era accesible. Mayormente las funciones eran los fines de semana, viernes y sábado. Al ser cines improvisados no tenían nombre”.

/ Nicolás Mamani, Bolivia, 64 años

“En aquella época la mayoría de los cines en Cartagena no tenía techo, esperaban a que llegara la noche para proyectar. A los cines de Cartagena no podía entrar todo mundo por el tema del costo de la boleta. Si bien había proyección diaria la gente tampoco iba todos los días, sino cuando el bolsillo se lo permitía. Ahí es cuando nacen los cinemas árbol. Al lado de los cines, como no tenían techo, vecinos del cine disponían tablas sobre

los árboles y cobraban menos a los espectadores que ahí trepados veían las películas por encima de la paredilla”.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

“Algeciras tiene muchos cines, sobre todo de verano porque es una zona más bien cálida, allí se le decía cine de invierno a lo que conocemos como ‘cine’ que sería una sala cerrada, pero lo normal era que la gente en verano se te iba al cine de verano que es un cine abierto. ... cada barrio tenía su cine, era la ‘época del cine’”.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

El filtro social en las salas de cine en Cartagena “era el costo de la boleta. Los mejores puestos costaban más plata y los puestos no tan buenos costaban menos plata, pero además el pueblo tenía sus propios cines; yo encontré descripciones, gente que describía como se comportaba la gente en un cine y en otro. De manera cotidiana a los cines populares le llamaban cine franela, franela es una camiseta muy sencillita o sencillamente que viste a la gente pobre o sencillamente la gente iba sin camisas porque había mucho calor y se acostaban en el piso a ver la película entonces y discriminación lo repito sí lo había y lo hay, pero en virtud, sobre todo de las practicas del vestir”.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, investigador de cine

La duración del programa de exhibición se fue alargando y también la posibilidad de permanecer el tiempo que se deseara en el espectáculo.

“Cuando yo era adolescente, a partir de los 13 o 14 años empecé a ir a las matinées, las salas tenían películas desde las 2 de la tarde hasta las 7 de la tarde. Una tras otra [risas], era un campeonato porque pagabas una entrada y veías cinco películas. Cuando salías estabas mareado, ya no sabías lo que había pasado en la primera, pero no importa... iban adolescentes, gente mayor, muchos estudiantes también con amigos, con sus novios, con sus novias. Y era por la tarde, terminabas de almorzar y arrancabas para el cine”.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

“El cine era muy bonito porque era un lugar de encuentro con amigas, amigos o tías, tíos o simplemente para saludar a la gente que uno conocía, ¿no?... pienso que la gente si iba hasta con media hora de anticipación

porque era un lugar para conversar con algunas personas que se encontraban, se escuchaba música antes de la función... En ambas paredes de la derecha y la izquierda había vitrinas, tenían algo de profundidad y ahí ponían las fotografías que correspondían a las películas que venían después y en una parte principal estaba la película que se veía ese día.

/ Jenny Krstulovic Perú, 60 años

Antes “era muy barato y ahí daban 3 películas, había algunos cines que se llamaban “rotativos”, quiere decir que daban una, dos o tres películas y [cuando] terminaba la tercera, volvían otra vez al principio... yo recuerdo haber visto películas que quedé maravillado y me gustaban tanto que me quedaba de nuevo, me tenía que tragar los noticieros, los comerciales, etc. y la veía de nuevo... y después me di cuenta que sí, que uno va, como en un libro, a meterse, uno va a meterse a una historia, a un sueño, a una magia, a una fantasía, a evadir absolutamente la realidad”

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

El cine mexicano encontró en este ecosistema un ámbito privilegiado para el encuentro con los espectadores iberoamericanos.

“Era lo máximo ir a ver una película de Cantinflas cuando nosotros lográbamos juntar lo del cine”.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

“Todas las películas que Tin Tan hacía se estrenaban aquí en Cuba. Aquí había un cine teatro que era donde se estrenaban las películas mexicanas, el Teatro Oriente que en la actualidad está en ruinas, pero en aquella época era un teatro de bastante capacidad, tenía alrededor de 1500-1800 butacas y se llenaba completamente. Después pasaba a los cines de barrio de menor capacidad, que también se llenaban. El cine mexicano en general tenía mucha aceptación, mucho público y los teatros siempre estaban llenos”

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

“Fueron famosas [las películas mexicanas] en toda América Latina. Aquí no sé cuántos cines había en ese entonces, pero el más famoso fue el Cine Lux, que todavía existe. Estaba otro cine que se llamaba Cine Bolívar, que está en la Avenida Bolívar allá en la ciudad capital. También el Cine Colón...”

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años.

“Las películas del cine mexicano de la Época de oro mayoritariamente las vi en el Teatro Odeón de la Ciudad de Las Tablas (...) En los años 50's salió el Cinemascope y en Las Tablas resonó mucho. La pantalla era de canto a canto, inmensa. De pronto llegó La doncella de piedra, la primera película mexicana en Cinemascope.. la pusieron tres días y fui a todos. El teatro estaba lleno, abarrotado”.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años.

“Cerca de Largo do Machado en la calle de Catete, mas o menos en 1951, inauguraron el Cine Azteca, que también era una belleza de cine, en la entrada tenía leones, dragones, tigres aztecas, tenía todo una fachada maravillosa y era parte de un circuito que exhibía películas de PELMEX, películas mexicanas “.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años

“Las películas mexicanas en los teatros de sectores altos si llegaban, poco pero llegaban, porque a todo el mundo le fascinaba el cine mexicano y realmente la gente que practicaba la censura pues se quedaban solos en el regaño porque sus esposas y sus hijas y su familia iban corriendo al cine a ver a los artistas mexicanos. Prueba de esto es cuando en 1955 llega María Félix a Cartagena... se hospeda en el mejor hotel de la ciudad y va toda la elite cartagenera a pedir autógrafos y a tomarse fotos con ella. A celebrarla”.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

“Los padres y los jóvenes hacían proyecciones en el oratorio más o menos de los sesenta hasta los setenta, alquilaban las películas y traían para ver de noche. Ahí estaban los niños, los papás y la mamás todos en el oratorio... es muy lindo porque en el pueblo, en los barrios se veían películas mexicanas y les gustaba muchísimo”.

/ Lila Molinier, Paraguay, 69 años

“El cine mexicano de menos pretensiones, de menos búsquedas intelectuales o artísticas tenía un público de clase más bien humilde... Cuando vi la película Roma, con ese mundo de patronos y de criados, me acordaba de lo que eran los cines de barrio del Uruguay de los años 50, que tenían los días

martes o jueves los llamados 'Programas de cines populares en castellano'. Eran las películas mexicanas que iban a ver las empleadas domésticas de ese barrio que tenía un cineclub entre semana y daba otros tipos de cine... Las películas del Indio Fernández, otras como El compadre Mendoza, El peñón de las ánimas, de mexicanas así, se estrenaban en salas de primera categoría. Fenómeno aparte: Cantinflas. Cantinflas llevó multitudes de todo tipo.

/ Álvaro Sanjurjo, Uruguay, 79 años

"Yo vi las películas mexicanas, todas mexicanas porque ¿eh? las películas argentinas, con los argentinos hay un problema que hablan de corrido, hablan con el "qué sé sho y sho que sé", tienen una entonación diferente que les choca aquí a los paraguayos, ¿no?"

/ Lila Molinier, Paraguay, 69 años

El éxito del cine mexicano en Iberoamérica puede atribuirse también a su transmedialidad. Había una retroalimentación constante entre el medio cinematográfico, la radio -tanto en términos de la música que se programaba o se presentaba en sus instalaciones, los artistas que eran invitados a las emisiones especiales por sus visitas a diversos países, como de las novelas radiales que enseñaron a los radioescuchas las claves del melodrama-, la industria discográfica, la del espectáculo, la editorial y la periodística.

"En la radio yo me acuerdo que cuando era niño se escuchaban novelas mexicanas por la radio, Radionovelas. Incluso nosotros nos reuníamos, eran unos radios antiguos de tubos y mi mamá se ponía a escuchar una novela que creo que se llamaba Natacha, no recuerdo muy bien el nombre. También transmitían radionovelas del Enmascarado de plata y Blue Demon. Esa era la infancia porque no había más. Prender la radio en la noche era como un ritual porque nosotros no teníamos televisión. Antes oscurecía más temprano. Lo que pasa es que los bombillos antes alumbraban menos. A las seis de la tarde ya todos terminábamos la cena y a las 6:30 mi mamá se iba para el cuarto de ella y todos los hijos, que éramos nueve, nos sentábamos alrededor de la cama, unos en el piso y otros en la cama, a escuchar la radionovela".

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

"Hace unos veinte años, una emisora muy popular de aquí de nuestro país FM Globo y el locutor Fernando Alcázar, tenía un programa dedicado sólo a música de la Época de oro. Él rifó entradas para ir al cine. ¿Cuál era la sorpresa y, en este caso, la emoción mía de eso? Que iban a pasar películas de Pedro Infante en el cine, cosa que yo jamás en mi vida hubiera podido ver. Entonces yo participaba, llamaba, mandaba mensajes e hice todo lo posible por ganarme las entradas para ir al cine. Fue un momento tan bonito, porque nos juntamos tanta gente amante de esas películas".

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

"Me gustaba leer mucho sobre cine. Conseguí la revista Ecran, de Chile, que entre las pocas portadas que tuvo del cine mexicano, estaba solita Lilia Prado. Cuando yo vi eso quería comprar todas las revistas... Me acuerdo de la revista Bohemia, esa revista cubana la compraba papá. Ahí también hablan de las películas en el festival que habían tenido buena acogida. También en la revista Somos estuvo como portada Lilia Prado.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

"Nos enterábamos de las películas en la cartelera, en la radioemisora, en el periódico que también es un medio de comunicación masivo. Ahora la mayoría de los periódicos han desaparecido de manera física, ahora están de manera digital, pero antes era en los clasificados donde se ponían los estrenos de la semana".

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

"Mi mamá se enfermó hace varios años, está hace un año en una casa de ancianos. Le llevé hace poco un libro de Jorge Negrete algo así como Los amores de Jorge Negrete, con mucha imagen y, ella, claro, dice "ah" y le encanta recibirlo y dice '¡ay, ay!, ¿cómo se llama?', yo sé que no se acuerda mucho, le digo "Jorge Negrete", y dice 'Jorge Negrete, ¡uy! cantaba bonito'. Siempre son buenos recuerdos, siempre son, dicen que la música es lo último que los ancianos olvidan y los motiva mucho, yo incluso estaba pensando ir uno de estos días con mi guitarra a ver a mi mamá y cantarle algunas canciones, no sé si Jalisco, Jalisco o Me he de comer esa tuna o alguna rancherita porque eso le trae recuerdos a ella cuando era joven, eso

yo sé que está patente en ella y cada vez que ella vio una película siempre fue con una sonrisa”.

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

Cambiaron las ciudades, cambiaron las rutinas, los circuitos de exhibición, surgieron nuevas ventanas y se fue articulando la decadencia del cine mexicano de la Época de oro con la de las salas.

La decadencia de las películas mexicanas de la Época de oro en Cali pasó por varias etapas. “Desde los cuarenta la cosa empieza a cambiar porque ahí empiezan a entrar las películas de cabareteras... todavía pasaban algunas de esas por los teatros de estreno, pero ya en ese momento empiezan a ser muy criticadas. Ya después en los cincuenta ya el cine mexicano prácticamente entra directo a los teatros de barrio... Cantinflas es la única de las figuras que sí se sostiene en teatros de estreno muy hasta el final”.

/ María Fernanda Arias Osorio, Colombia, Investigadora de cine

“Cuando triunfó la Revolución los cines se nacionalizaron, ya eran propiedad del Estado y bueno, el Estado a través del ICAIC se ocupó de todo. A partir de entonces se veían muchas películas soviéticas, polacas, de Rumanía, Checas, y de vez en cuando vinieron películas francesas, españolas, italianas... En la actualidad hay muy poco cine, sobre todo, aquí en Santiago, que es donde yo vivo, que es una ciudad de poco más de 500 mil habitantes, lo que queda es un cine, hay un cine y es una película para todos”.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

Al Teatro Masaya lo convirtieron en un Walmart y el Teatro González está en completo abandono, más de diez años.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

“Para mí lo que pasó es que la gente dejó mucho de ir al cine, pero mucho antes de la pandemia se dejó de ir porque o ves Netflix o ves Amazon o ves las distintas plataformas. De repente la película que elegís ir a ver tiene que ser una muy buena. Para ver una comedia chota, típica, la ves en tu casa”.

/ Paula Kunin, Uruguay, 30 años

¿Tú actualmente vas al cine? “No, hay que ir a otra ciudad, aproximadamente una hora y media en carro. Aquí tenemos Netflix, cable”.

/ Mayra Gisela Guillen, Honduras, 46 años

¿Y tú acostumbras a ir al cine? “No, sólo en la casa, no me gusta salir. Está muy lejos y, a pesar de eso, hay mucha delincuencia. Nunca he ido ahí, no me gusta ir”

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

“El teatro [se refiere a las salas de cine] empezó desaparecer y decaer cuando empezó a aparecer el VHS y el Betamax, y el Blockbuster. Entonces ya la gente no iba al teatro, alquilaba las películas y veía lo que quería ver. Era el boom. El boom del cine se acabó y entonces los teatros fueron cerrando y fueron cerrando. Incluso el teatro de mi pueblo terminó haciendo locales comerciales para ventas de productos populares”.

/ Pedro Navarro, Colombia, 63 años

En los setenta “las salas, esas que querían sobrevivir, repartían vales en la escuela, también en comercios grandes. Por ejemplo, en confiterías... al lado de la caja tenías los vales que te llevabas gratuitamente para que al llegar a la sala tuvieras un descuento y como aditivo un paquete de pop [palomitas]”.

/ Rita Violeta García Pizani, Uruguay, 78 años

Hoy en día en las salas de Uruguay “con muchas tarjetas hay dos por uno, hoy es muy poca la gente que verdaderamente paga el 100% de la entrada de una sala de cine”.

/ Paula Kunin Kadlubock, Uruguay, 30 años

EL PAULATINO ARRIBO DE LA TELEVISIÓN Y EL VIDEO

La televisión terminó con el reinado de las salas de cine en el ecosistema mediático pero lejos de significar una sustitución, tuvo diversas rearticulaciones con el cine. En el caso de las películas mexicanas, fue un elemento clave para que viejas generaciones renovaran su contacto con ellas y para que las nuevas las conocieran.

“Si bien la televisión a Colombia llegó en 1953-1954, en Cartagena era realmente muy difícil que una familia tuviera una. En los barrios, el que lograba comprar una televisión la ponía en la terraza de la casa para que los vecinos la vieran como un cine. La gente llevaba su propio banquillo y tu propio asiento para verla. Quizás no ocurrió solo en Cartagena y muy posiblemente también en el resto de Colombia”.

/ Ricardo Chica Geliz, Colombia, Investigador de cine

“Había una hora dedicada en los canales nacionales dedicada sólo a películas de Pedro Infante en fines de semana. Las de Libertad Lamarque. Mirábamos también unas españolas, donde salía Joselito y Libertad Lamarque. Son las que recuerdo que miré con mi mamá”.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

“Veía las películas en la televisión en un programa llamado Cine de oro del cine mexicano, que pasaba los sábados y domingos a las 4 de la tarde. Eran películas de Cantinflas, de Pedro Infante y Jorge Negrete ¿eh?. y bueno todo ligado al cine mexicano. Bueno y ya que me gustaba mucho la música, era, eran imperdibles esos momentos”

/ Luis Hans, Perú, 27 años

“Sí, sí, las veía en la televisión porque en Venezuela había dos canales de televisión, uno se llamaban Venezolana de televisión y todos los domingos daban un espacio que se llamaba El ciclo de oro mexicano; entonces cómo coincidía de que era domingo, pues mi papá y yo palomitas y todo para ver las películas en blanco y negro. Venevisión también transmitía películas mexicanas los días domingo”.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

“Lo que pasa es que dejé de ir al cine. Me dedico más y tengo más opción en la televisión y no me disgusta... Pasan películas viejas que es un placer verlas de nuevo o por primera vez ¿me entendés?. Para qué voy a ir al cine si tengo la tele gratis en mi casa... no pago entrada, miro todos los informativos, miro todas las entrevistas y ya ahí me nutro, ya me da el conocimiento”.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay. 82 años

“Había una hora dedicada en los canales nacionales dedicada sólo a películas de Pedro Infante en fines de semana. Las de Libertad Lamarque. Mirábamos también unas españolas, donde salía Joselito y Libertad Lamarque. Son las que recuerdo que miré con mi mamá”.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

“Lo que pasa es que dejé de ir al cine. Me dedico más y tengo más opción en la televisión y no me disgusta... Pasan películas viejas que es un placer verlas de nuevo o por primera vez ¿me entendés?. Para qué voy a ir al cine si tengo la tele gratis en mi casa... no pago entrada, miro todos los informativos, miro todas las entrevistas y ya ahí me nutro, ya me da el conocimiento”.

/ Bertha Kadlubock, Uruguay. 82 años

“Las que pasan siempre son las de Cantinflas, no me las pierdo... Si quiero ver una película mexicana sólo me meto a De Película, creo que se llama así un canal mexicano. De hecho, son dos canales en donde pasan películas mexicanas, me gusta más verlas en la televisión.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años.

“Vi cantidad de películas de Cantinflas que después las dejamos de ver, por décadas. Y tú sabes que últimamente hay cine en la tarde [en la televisión] y hay periodos en que nos pasan, por ejemplo, un mes tenemos a Cantinflas. Esta buenísimo. Entonces es ya recordar aquellos años.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

“Yo la primera vez que vi el cine de oro fue hace muchos años. Acá en mi país hay un cable operador que tiene el canal de películas, entonces mi abuela lo ponía y yo me quedaba viendo y me llamaba mucho la atención el que era a blanco y negro... los fines de semana lo dedicada a las películas del cine de oro mexicano”.

/ Angeline, Colombia, 31 años

“Me acuerdo perfecto [de mi primer contacto con el cine mexicano]... no me acuerdo exactamente la edad, pero sí fue cuando estaba en la primaria porque regresábamos de la escuela, tengo una hermana mayor que yo, dos años. En esa época nosotras regresábamos justo a la hora en que empezaba

un programa de la televisión que se llamaba Cine del ayer, entonces ahí llegábamos y cuando empezábamos a comer veíamos la película que estuviera dando”.

/ Helen Peña Martínez, Cuba, 59 años

En mi niñez veía el cine mexicano “en la televisión. Teníamos una dictadura un poco rara aquí en España, una dictadura que se centró en la cooperación con Iberoamérica... teníamos acceso a esa cultura y películas argentinas, chilenas, mexicanas. Ahora quién te pone un ciclo... como no sea Filmoteca... esa fue la puerta por la que entramos a la cultura, digamos que el 90 por ciento de los españoles de mi época.

/ Juan José Jándula, España, 59 años

Los cineclubes y los festivales se mostraron desde el principio como una alternativa a la oferta de entretenimiento del cine de masas, esto es, como espacios no lucrativos de exhibición cinematográfica que se proponen la formación de públicos, a partir de la proyección de películas consideradas no comerciales o de arte, de ofrecer información de diverso tipo sobre los filmes y su contexto, y también de generar una actitud crítica en los espectadores. Si bien de manera acotada, los espectadores encontraron oportunidades de contacto con las películas mexicanas que ya no se proyectaban en las salas. En el mismo sentido de formación funcionó la crítica en la televisión, prensa, radio y revistas.

“Había un programa que todavía existe... un crítico de cine que hacía un comentario, una introducción a lo que íbamos a ver, una ubicación en el contexto en el que se desarrolla la película. Y ahí sí era de todo, desde norteamericanas, hasta latinoamericanas, alguna que otra italiana, del cine importante... También había de música y de teatro. A nosotros nos gustaba mucho ese tipo de programas porque muy a la larga tú podrías adquirir una cultura general sin hacer un gran esfuerzo...”.

/ Helen Peña Martínez, Cuba, 59 años

“En Uruguay tenemos una crítica cinematográfica muy incisiva, muy respetada que el público seguía... Hoy día ya no existen los críticos que tengan seguidores ¿por qué? Los medios de prensa no quieren crítica, prefieren a alguien que diga dos tonterías acerca del film y tener esa audiencia”.

/ Álvaro Sanjurjo, Uruguay, 79 años

“Había un programa muy conocido de unos críticos, Rómulo y Berrutti, que hacían un programa muy característico de acá de Argentina que fue Función privada... un programa muy característico que plantea el tema del debate, de la introducción, de la presentación. Y después estaban con algunos protagonistas... De estos programas no queda ninguno referido a lo que es específicamente cine”.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

“En los años 30, 40, 50 hasta los 60, los cineclubes, esa labor contraparte de la cinemateca, intentaban una retrospectiva. Te decían por qué ver el cine de Juan Orol o el cine de tal director, o la magnífica fotografía de Gabriel Figueroa... Se estaba viendo no solamente un film que narraba una historia sino una película que te emocionaba en muchos sentidos. Y todo eso... no es que se haya ido perdiendo, se ha ido transformando”.

/ Álvaro Sanjurjo Toucon, Uruguay, 79 años

“A pesar de ser un cinéfilo, de ir a muchos festivales, a las muestras en São Paulo, de haber ido a varias retrospectivas en la Cinemateca, como Telecine Classic, todas esas cosas, te diré que mientras yo vivía en Brasil nunca había visto ni oído hablar del cine mexicano de los años dorados”.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

“Durante un ciclo retrospectivo de cine mexicano se proyectó una película de Buñuel en la Cinemateca de Paraguay. “Detrás de mí había una pareja así campesina, un señor muy mayor y dos más jóvenes... era una película muy dramática... así típica de Buñuel, ¿verdad? y en un momento escucho que le pregunta uno de los jóvenes al señor mayor ‘¿pero cuándo van a empezar a cantar?’... se equivocaron de película lamentablemente”.

/ Sergio Ferreira, Paraguay, 84 años

Los públicos se fueron transformando. Dejaron de ceñirse a lo que programaban los exhibidores gracias al video y las posibilidades que abrió para grabar lo que proyectaba la televisión, rentar, cambiar o comprar películas. Escucharlos nos permite reconocer la dimensión activa de todas estas prácticas espectatoriales y la manera en la que transforman no sólo la relación con las películas sino con el espacio circundante y sus entornos familiares y sociales. Diversos autores han desarrollado nuevas maneras de estudiar el consumo cinematográfico como una actividad simbólicamente relevante para construir, mantener y/o transformar las

relaciones personales, organizar los tiempos individuales y grupales, los espacios dentro de la familia y también entre ésta y el mundo exterior. La generación de sentidos a partir de las experiencias espectatoriales se desenvuelve de maneras contradictorias por las múltiples visiones e intereses en conflicto generadas por circunstancias e identidades de clase, raza, generacionales, género, barriales, nacionales o globales.

A través de sus propias colecciones, los espectadores siguieron alimentando la cinefilia y capoteando los cambios de programación y la crisis de las salas. La cinefilia puede entenderse como cultura cinematográfica en un sentido amplio, en el doble sentido de un saber adquirido por la experiencia de las películas y por la acción de cultivar el placer cinematográfico. De acuerdo a Jullier y Leveratto, describir la cinefilia es observar las maneras en las que el placer cinematográfico ha sido construido históricamente por los espectadores. En los testimonios vemos claramente cómo la cinefilia se va individualizando con la multiplicación de los equipamientos domésticos para el visionado de películas y definitivamente con el Internet.

“Yo he logrado coleccionar porque aquí es muy difícil conseguir las películas por internet. He podido conseguir unas treinta y pico películas de Tin Tan y las veo a cada rato. Las tengo en video. De Cantinflas también. En la actualidad yo poseo cuatro [aparatos de] videos. Se conseguían con gente que se iba de viaje y naturalmente cuando salían pensaban en el negocio y cuando venían aquí lo vendían. De los cuatro están funcionando tres todavía y me estoy defendiendo con esos porque la verdad yo encuentro el video mejor que el DVD. El DVD se echa a perder muy rápido: los discos y la máquina. El video es más duradero. Las películas que hace más de veinte años las grabé y están como el primer día. Las grababa de las emisiones de la televisión... aquí daban unas películas que se llamaban “Algo para recordar” y “Cines del ayer”. Así a través de los años me iba haciendo de un banco de películas. Bueno es que yo tengo cierta cosa... como una manía de coleccionista, y no solamente Tin-Tan, sino ya ve, esas películas de tiempo atrás que fueron época yo las grababa también. Yo tengo alrededor de 400-500 películas... norteamericanas, tengo españolas, francesas, italianas... tengo muchas películas también de cine mexicano que fue clásico de aquella época. Y las tengo aquí y de vez en cuando las veo, ¿no? Recordar es vivir. Y así voy pasando, como se dice, la vida”.

/ René Ernesto Silveira, Cuba, 88 años

“Aparte de que tengo mi colección de películas del cine mexicano, debo tener como unas quinientas películas, a blanco y negro y a color”

/ Fausto Cerrudo, Bolivia, 61 años.

“De esas tengo hasta mis DVD guardaditos ahí, que logre conseguir en un supermercado, en un Walmart de aquí. Logré conseguir varias películas de Pedro Infante (...) son originales; bueno, supuestamente. Venían con su estuchito, con las fotos”.

/ Marta Lucrecia Díaz Trujillo, Guatemala, 50 años.

En Cuba “no existían los videocentros y todo el mundo se pasaba las películas prestadas. Que yo sepa, yo nunca conocí a nadie que se dedicara a rentar películas... porque para empezar, tendría que haber sido ilegal, pues no existían los negocios por cuenta propia en ese rubro. [Algunos vendían] las que les traían sus parientes. Sí era posible y sí había personas que tenían colecciones así. Pero en mi etapa estudiantil, lo que hacíamos era cambiar: “te presto esta, tu préstame aquella y tal”.

/ Helen Peña Martínez, Cuba, 59 años

“Al principio no tenía videocasetera porque era muy caras, pero se usaba alquilarse la videocasetera y yo ya desde ahí me alquilaba diez películas en el día. Siempre me interesaron distintos géneros. Las alquilaba acá en los videoclubes de la zona, más que todos en los céntricos, acá en donde yo vivo, en el tema del barrio, tardó mucho más en llegar lo que es el DVD, vendía películas también. Y también compraba en el mercado pirata, porque el del formato DVD era limitada. Aparecían otros formatos y uno iba encontrando otro cine por ahí también, siempre consumiendo todos los formatos y yendo al cine, siempre en contacto con todo lo audiovisual. Después cuando fue creciendo, fui también conociendo otros cines, otra manera de ver cine y mi familia pudo comprarse una videocasetera”.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

LA REVOLUCIÓN DEL INTERNET

“El DVD te planteaba otro escenario porque te pasaba las tapes, te daba otras escenas, se veía el trailer... hay como el cambio mismo del formato de ver cine desde tu casa también. La imagen siempre era mucho más nítida, también se apreciaban mucho más cosas, se podía reproducir, adelantar las veces que uno quisiera, se podían ver también las notas del director para que tener un panorama mucho más grande de la película... De la televisión grababa películas y junto con las que cambiaba y compraba tenía casi 5,000 películas. De algunas he perdido el rastro o en mudanzas o en eso, se han quedado en el camino, y algunas debo tener por ahí también, pero ahora con el tema ¿viste? de lo online ha cambiado la manera de poder almacenar esa misma colección... y uno empieza a consumir y ver ese tipo de cine y encontrarle otro sentido en ese momento, analizarlo más desde un lugar más estructural en el cine también, de ver mucho lo que es el personaje, lo que es el guion, lo que son los momentos y los pensamientos de los directores para ir conformando lo que es un argumento de película. Uno empieza a ver que se va metiendo y va conociendo más del mundo cinéfilo.

/ Christian Carlos Manizales, Argentina, 43 años

Aquí en Cali se encontraban “los agacheses que se les dice así porque es la gente que saca una sábana y pone la mercancía ahí... Los compradores tienen que agacharse para poderla tomar. Había uno, un señor que vendía copias piratas de DVD, pero el señor estaba súper especializado en cine mexicano (...). Sus clientes era gente que iba a buscar las películas para volvérselas a ver ¿no? Son vendedores informales especializados”.

/ María Fernanda Arias Osorio, Colombia, Investigadora de cine

“Empezaron a llegar películas y empezó a aparecer la piratería del cine ya cuando apareció el DVD y el CD... la gente compraba una película por decir 5000 o 6000 pesos y se reunía toda la familia y compraba sus palomitas, sus perros calientes y entonces ya la gente se reunía en casa y no iba al teatro.

/ Pedro Navarro, 63 años, empresario

Aquí, las piratas, valen un dólar generalmente.

Juan José Aldana, El Salvador, 31 años.

Alrededor del fenómeno transmedia se generan productos, servicios y recursos que buscan la colaboración activa de los públicos, otrora radioescuchas, lectores y espectadores. El rol de público como destinatario continúa, pero coexiste con otros emergentes, producto de una renovada difuminación de la separación entre productores y consumidores de los bienes culturales. Emerge un consumidor distinto, difícilmente concebible sólo como público, que interactúa con ellas de una manera totalmente novedosa, como usuario y como productor o emisor cultural, de ahí su catalogación como produsuario. ¿Qué es lo realmente nuevo en estos escenarios transmediales? La digitalización y la hiperconexión potencian la comunicación multidireccional. Las actividades de los fanáticos promueven y mantienen la llama de los relatos mediáticos aun en ausencia de nuevas entregas, Es igualmente innegable una cierta democratización en tanto que facilitan la participación y la creación de contenido por parte de produsuarios, el impulso a sus recursos expresivos, la creatividad colectiva, la colaboración entre ellos y las posibilidades que se abren de generar presencia en las redes y, en diversas medidas, ingresos.

“Las veíamos, acá en Bolivia, en Canal 13 Unitel, Canal 9 Televisión boliviana... Actualmente veo las películas mexicanas en YouTube, Prime Video, que son los únicos lugares donde lamentablemente se pueden encontrar películas completas de Pedro Infante”.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años.

“La gente ahora prefiere hacer cine en casa. Pero estamos hablando de la década de 1970, por lo que el cine era una fiesta, ¿no es así? Y la gente no tenía una gran oferta y mi padre dice que a menudo tenía tres sesiones y veían la misma película tres veces seguidas”.

/ António Fernandes, Portugal, 60 años

“Una de mis tías y mi abuela y yo que nos instalábamos a ver, a disfrutar las películas y era ese momento que no nos podían hablar, que no nos podían,

éramos nosotros y vivir la película prácticamente”.

/ Maru, Venezuela, 38 años

“Hay unas que grabo o descargo... y cualquier domingo, puede ser un viernes también, ay, hoy voy a ver la película que no, que no he visto, entonces, bueno preparo mi televisor, me preparo mi bebida, mis cosas y me meto en la película, no hay más nada, no hay espacio para ver el teléfono, para más nada, yo ahí me meto a ver la película, que me meto ahí, la vivo y no hay nada más que la película y yo. Antes veía más otro tipo de películas de las que sacan en el cine, pero con el tema de la pandemia pues no, dejamos de ir al cine con mi pareja, pero ahora, ahora te puedo decir que el 50%, ya casi no veo televisión normal, sino que veo lo que tengo del cine mexicano o lo que me llama la atención de alguna serie o prefiero ver alguna historia, leer sobre cine mexicano en los ratos libres”.

/ Maru, Venezuela, 38 años.

“Cuando la película que quiero no está en YouTube pirateo por ahí en Google, abriendo páginas y descargando muchos virus, quizás... Mi único comentario en los videos es una carita con los ojos de corazón si es que me gustó”.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

“Desde el 2016 empecé, un día un sábado estaba así, como decimos acá en mi ciudad: despachada, sin nada que hacer y me metí a YouTube, y me aparece Escuela de Vagabundos... y me quedé viéndola y me enamoré de Pedro Infante. Yo dije ‘¡Ay, mira!’ y entonces me esperé a los créditos y vi que se llamaba Pedro Infante, Pedro Infante. Y empecé a buscar películas de Pedro Infante. Pedro Infante me lleva Jorge Negrete en Dos Tipos de Cuidado, entonces empecé con Jorge Negrete. Jorge Negrete me lleva a María Elena Márquez, con las películas que filmó con ella y Gloria Marín. De allí me enamoro de él, de sus películas con Gloria Marín, María Elena y empecé, ya entonces. Desde ese momento yo no dejo de ver películas del cine de oro mexicano”.

/ Angeline, Colombia, 31 años

“Me sirvió mucho estar en los grupos de Facebook y seguir ciertas cuentas de Instagram porque conocí chicas y eso me ayudó a empaparme, y cuando yo no sé algo pues las busco y les pregunto: si no lo encuentro en Google o no lo encuentro en redes sociales acudo a ellas y me ayudan bastante.

Hay grupos en WhatsApp, tienen grupos de Facebook. Tuve que crear un Facebook (yo mi Facebook lo eliminé hace como tres años porque me cansé y dije: ‘¡ay, ya no más Facebook’, y me dediqué más a Instagram), lo volví a crear porque resulta que en Facebook hay mucha información, entonces la que no encuentro en Instagram, me voy a Facebook”.

/ Angeline, Colombia, 31 años

“Mis hijos están casados, yo vivo aparte. Yo las veo sola en mi casa. Las veo en mi cuarto sola, sola con Dios. Ya saben mis hijos que me la paso viendo películas mexicanas porque me gustan... Las veo en televisión, pero a veces en Facebook salen las películas. Las veo en mi celular o en mi tablet... Las veo también en Facebook, en un grupo especial de la época de oro, da películas completas y a veces dan pedazos. Me gusta verlas más cuando están completas. Sí, sí escribo sobre la película y platico con ellos”.

/ Cecilia Núñez, Puerto Rico, 74 años

“Generalmente me aparecen ahí, como acostumbro a verlas seguido, ahí me van apareciendo los títulos y si no, con el buscador. Como a veces pongo una, como sugerencia me aparecen más. En el buscador a veces pongo el nombre de alguna y después me aparecen más sugerencias. De ahí ya llevo viendo muchas que me gustan”.

/ Juan José Aldana, El Salvador, 31 años

“Yo cuando me meto a ver una película en YouTube leo los comentarios, entonces a veces en los comentarios hay gente que dice ‘y tal película la encuentran en este link’. La encuentras entonces. La gente no lee los comentarios entonces por eso también no encuentra la información”.

/ Angeline, Colombia, 31 años

¿Tienes películas del cine de oro en disco, grabadas? “Sí, descargadas en la computadora. Ahí las descargaba para que mi mamá las pudiera ver, porque tenía dificultades para verlas en el celular. Ella nos decía que sólo le dijéramos cómo verlas”.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años.

“Casi siempre en la noche veo películas, después de que me acuesto y uno hace todo lo que tenía que hacer. Me pongo en el teléfono y, a veces, en Facebook me salen películas. Estoy en grupillos de películas mexicanas, entonces me salen y, si me llaman la atención, me quedo viendo y viendo...”

cuando me doy cuenta la terminé de ver”.

/ John García, Costa Rica, 19 años.

“Me gusta mucho el cine a blanco y negro, y ahora en YouTube están volviéndolas a color y no me gusta. O sea, no me gusta porque se pierde esa magia, se pierde lo que en sí es el Cine de oro mexicano”.

/ Angeline, Colombia, 31 años

“Una de las que recuerdo que vi con mi mamá fue El dolor de los hijos, creo que esa película las dos lloramos a moco tendido porque es tan impresionante la trama y ella se quedó encantada, hasta la tenía grabada en su tableta para que la viera cuando tuviera ganas de volverla a ver. Fue una de las últimas que vi con mi mamá. Hace cinco años que mi mamá falleció”.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

“Con lo de la pandemia sí vi un poco más de películas, porque como uno no iba a trabajar, se quedaba uno más tiempo viendo tele, más relajado. Si no en la computadora o en los teléfonos que uno tiene ese acceso. Sí vi un poco más cuando nos encerraron a todos”.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

“En Guatemala hubo una época en la que en los canales nacionales sólo pasaban una película los domingos. Pero ahora, con el internet y todas las redes sociales, las puedes ver todos los días.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

“Con una memoria uno las graba y ahí las ve (...) Yo tengo unas amistades que me las descargan y ya después nosotros las vemos en el televisor, en el Smart. También se venden. [El costo] depende de cuántas películas yo quiero en el USB (...) Y si uno no tiene plata para ir al cine, por lo menos hace eso de grabarla y la ve tranquilito en casa, no tiene que pagar mucho”.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

“Las veo en la televisión porque ahí tengo YouTube, también en el celular. En Facebook veo menos películas, pero he visto varias. Cuando participo es cuando una opinión de alguien contradice lo que yo pienso sobre el cine y las artistas, doy mi opinión. También me gusta ponerle el corazoncito a los artistas que me gustaron y que me dan añoranza”.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

“Encontré algunas en Youtube, de las que tienen un poco más de calidad, en general son las más recientes, que ya están a color de los años 60 y 70, de las más antiguas incluso puedes encontrar bastantes, pero siempre con muy baja calidad”

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

“De mis mejores recuerdos es ese cine, de hecho cuando yo me siento mal y me quiero sentir bien ¡viva Youtube! porque entonces pongo mis películas, las busco y, y, y es súper fácil conseguirlas, o sea las buscas y ahí están, ¿no? entonces es como que. significa esperanza”

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

“Si quieres que sepan dónde comencé a ver películas mexicanas, fue a través de YouTube, y me dirás, ‘¿cómo es que te dio por ver películas mexicanas?’ y, entonces, pues es que fue a raíz de la pandemia, de algo que parece negativo le saque algo positivo, y fue el tema de que teníamos que estar metidos en casa y teníamos que ver televisión y, ya ves que en la televisión es un trozo de película y 7 minutos de anuncios, yo me enchufé a YouTube... Las películas españolas no te da posibilidad de verlas enteras y, casualmente, dije ‘las mexicanas sí te dejan’ y no sé qué, porque es que te van poniendo una película cada día [en YouTube], cada semana te van poniendo películas y me aficioné”.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

“Las películas las voy almacenando en Elementos guardados, tengo muchas en mi Facebook y también en un archivo que tengo en mi WhatsApp, tengo como 3 archivos guardados, inclusive, cuando me dicen ‘quiero ver una película’, yo nunca puedo recomendar de la actualidad, yo les hablo desde el ‘cine de oro’, entonces, les digo ‘ya, te voy a mandar... les mando 3, 4’ y me dicen ‘estuvieron bonitas, mándame más’, entonces, a mí me da gusto que haya coincidido, que sí sea del agrado... Mi actor preferido es Jorge Negrete y, de él, que prácticamente tiene como unas treinta y ocho cintas, aproximadamente me he visto unas treinta porque las otras no las he logrado encontrar”.

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

¿Cómo llega a esos títulos en YouTube? “Bueno, por ejemplo, se ponen nombres, títulos de cada cinta, a veces no sale, a veces pongo un nombre de actor, ese es como un tip mío, no pongo el actor principal, pongo el actor secundario y me sale la cinta y digo ‘¡que alegría!’... no descanso hasta que

la busco en Facebook, en YouTube, pongo incluso títulos, pongo Cine del once, Cine nostalgia, Cine de oro mix hasta que la encuentro, tengo una lista muy grande de películas que no he logrado encontrar porque de cada actor creo que hay... a veces... 80 películas... 100 películas, de esos que murieron a temprana edad hay pocas, tenemos una lista grande que han muerto a muy temprana edad de 34... de 42 años, obviamente, ellos tienen menos películas grabadas”.

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

“Empecé a buscar y, luego, como salen [grupos] cuando uno está en el muro del Facebook, sale que uno puede solicitar entrar a ciertos grupos, al primero que solicité fue al de Jorge Negrete y al día siguiente me aceptaron, creo que estoy en unos tres o cuatro, hay uno... Adictos al cine de oro. Pero a veces hay peleas. Si estamos en el grupo de Jorge Negrete y alguien empieza a poner por encima a Pedro Infante, no falta alguien que diga “¡quién le pidió opinión a usted! ¡qué lo saquen!”, pero no deben ser así porque los administradores tienen ciertas reglas, entonces, yo digo, igual debe haber libertad de expresión y cada uno puede comentar con tal de que todo sea con respeto, pero hay personas que no toleran y se forma como una discusión y quieren votar porque haya personas que estén a favor de que saquen a cierta persona que ha comentado algo que ellos no quieren... se ponen enojados”

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

¿Vuelta a las salas?

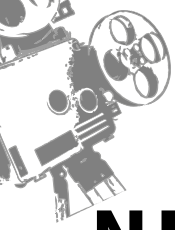
“Pero resulta y pasa que ahora se ve un fenómeno diferente, como ya se acabó Blockbuster, hasta cuando se acabó el Blu-ray. Estas películas de Cantinflas yo tengo otras que están en Blu-ray. Ya la gente empezó a sentir tedio de ver películas en casa y hoy en día ir al cine y ahorita antes de que ocurriera la pandemia nosotros éramos muy cinéfilos. Nosotros íbamos todas las semanas al cine. Cada ocho días”.

/ Pedro Navarro, 63 años, empresario

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, Arjun, ed. (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Jullier, L. y Leveratto, J.M. (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. La marca editora, Buenos Aires.



NUEVAS TEMÁTICAS

Rosario Lara Gómez

El cine mexicano de la Época de Oro continúa sumando historias, personajes y realidades a la sociedad contemporánea, su trascendencia y popularidad han traspasado fronteras y las barreras del tiempo. Gracias a su permanencia en el imaginario colectivo, hoy podemos conocer nuevas miradas e interpretaciones. Las entrevistas que realizamos a públicos activos de la Época de Oro, confirman la actualidad y variedad de sus temáticas, al tiempo que revelan diferentes formas de identificación, representación, decodificación y resignificación del contenido fílmico, así como una amplia comprensión del ambiente cultural en el que se desarrolla. Algunos destacan las historias que abordan la lucha de clases, discriminación, pobreza, desigualdad e injusticia social como un reflejo vigente de la realidad; otros identifican personajes y discursos machistas para manifestar su desacuerdo o rechazo en el contexto actual. Analizar estas representaciones, le ha permitido al espectador resignificar y observar el contenido con una mirada crítica.

Hay temas muy variados, no hay una temática específica. Uno cuando las ve, se da cuenta que son dramas que tienen que ver con la vida social, con la vida cotidiana.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

La historia de Angelitos negros. Uno se marca con esa película, porque es lo que se vive a diario. Las personas a veces son discriminadas por su color, por su cultura, por lo que son.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Todo me gusta de las películas de Pedro Infante, como canta, como actúa, la historia que cuenta, para mí, todo. Por eso es mi ídolo. No me identifico con los personajes. Pedro Infante es como el clásico macho, entonces eso ya está abolido, eso ya no. Yo creo que a uno le encanta su forma de actuar. ¿Identificarme bien con él? No, para nada.

/ Marco Peralta, Honduras, 38 años

UN ETERNO REFLEJO DE DES- IGUALDAD

La permanencia del cine de la Época de Oro en el gusto popular iberoamericano mantiene abierto el diálogo entre el público y sus historias. De acuerdo con los testimonios recolectados, existe un encuentro y una identificación continua, al mirar las películas mexicanas. Gracias a la circulación constante de estos contenidos, los espectadores pueden reconocer viejos problemas del continente aún sin resolver: la pobreza, la desigualdad económica y social. Las imágenes, tramas y personajes retratados en los melodramas parecen reflejar la realidad de los espectadores. Para muchas personas, esos problemas no han desaparecido, coexisten con ellos, se manifiestan en la inestabilidad del sustento, en los altibajos de la vida e incluso en la discriminación.

Sí, en algunas están muy marcadas las diferencias sociales, las diferencias económicas. Tanto aquí, como en muchos lugares del mundo, se ve que menosprecian a la gente más humilde, hablando económica o socioculturalmente. Eso lamentablemente se ve.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

[Me identifico] con la trilogía de Pedro Infante, porque con mi mamá teníamos altibajos en la vida. Después mi papá se hizo de casa, terrenos. Mi papá decía que te olvidas de Dios cuando ya tienes.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

Una cosa que sigue vigente son “las queridas”, que son las amantes. Otro es la pobreza, la riqueza, esa inequidad existente entre los pueblos y las

sociedades, ese desbalance. También la lucha de clases, las luchas sociales, por ejemplo, por las tierras, por los derechos humanos. Eso no se dice en las películas, pero uno sabe que esas temáticas están presentes.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

A Pedro Infante y a la niña que la quería mucho. A la mamá o la madrastra que no la quería por su color. Ya tengo rato de verla.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Yo siento que nosotros compaginamos, las cosas de México con Panamá; es decir, las cosas que yo he vivido compaginan con esas cosas que pasaron en las películas.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

La vida en el campo y los entornos rurales representados en la época dorada encuentran resonancia, y resignificación, en conceptos contemporáneos del cuidado de medio ambiente y la calidad de vida. Vivir en contacto con la naturaleza ya no en el contexto de pobreza y desigualdad que retrató el cine mexicano, sino como una elección de bienestar para la sociedad en el panorama actual.

¿A qué etapa de la vida me transporta? Exactamente a mí, ¿de mi vida? No hay mucho a donde transportarme en el sentido de que yo no soy contemporánea del cine mexicano, pero [en otro sentido me transporta] a una época en que [entre comillas] “no era todo fácil”, pero esa era como una vida que si hubiese sido en otro nivel social, tal vez no en la pobreza, sino en un nivel en el que el vivir en el campo fuese algo optativo, es como la vida en la naturaleza.

Del medio ambiente, es un tema también de cultura, todo va en la cultura de la persona, si era un cambio que tenía que existir en la sociedad iba a existir con o sin cine, entonces, lo que sí se vale destacar es que las películas de campo es lo más bonito que tiene ese cine, el cine mexicano de esa época de oro.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

ECOS QUE CONVERGEN EN UNA DIVERSIDAD QUE SE TRANSFORMA: MACHISMO, FEMINISMO Y ROLES DE GÉNERO

Para el público actual, el sistema de género que retrató y explotó el cine dorado es reconocible, pero no aceptable. La identificación que causó en su auge, no prevalece en las valoraciones contemporáneas. Sin embargo, las películas no desaparecen del entretenimiento por esta razón, al contrario, permanecen vivas aportando nuevos elementos a la discusión en temas de masculinidad, sexualidad, machismo y roles de género. El espectador encuentra nuevos significados en estos estereotipos y representaciones, realiza nuevas lecturas, no acepta ni imita, sino que cuestiona y critica.

Los públicos no ven pasivamente estas cintas, más allá de la admiración que sienten por los artistas, de la sensibilidad y visiones compartidas, son entes activos en los discursos que les transmiten; se contraponen a las expresiones de sumisión y abnegación de las mujeres, al machismo y al sistema de género. Los espectadores de cine mexicano de la Época de Oro se convierten así en críticos y seguidores de estos contenidos, crean un diálogo permanente con todos los elementos que les ofrecen estas narrativas, aprobando y desaprobando diversas expresiones.

Algo que se destaca no solamente de México, sino de muchos países, es el tema del machismo, que es algo que he notado marcadamente. La dominación del hombre sobre la mujer, aunque eso está intrínseco, tal vez, en los papales que se presentan en este cine en esa época, se veía más como parte de la cultura, es lo que a mí me deja sobre la conducta del hombre sobre la mujer. Siempre he pensado que esa actitud en ninguna época de la historia era conveniente, o sea, más que nada por un tema de respeto y, por eso, se ve que también el tema de [la crítica al] machismo surja actualmente y que surjan otros tipos de connotaciones a nivel de social.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

Nos sentíamos muy identificados con sus costumbres, claro que ahora, bueno, que ya soy adulta y todo, observo que había en las películas mucho

machismo. Creo que eso ha variado un poco con el tiempo, pero en aquella época, siendo yo todavía joven, apreciaba eso, ¿no?, de que el hombre era el que tenía la razón, el que mandaba, y la mujer siempre sometida, sí, sí.

/ Margarita Ruiz, Perú, 82 años

Que ciertas actitudes definitivamente no están bien. Mi hijo, el de en medio, luego me dice “admiro a Pedro Infante, ¿cómo le hace para conquistar a las mujeres?, así quisiera ser yo”, y le digo “de que es guapo, es guapísimo”... le digo que así no tienen que ser las cosas y nos ponemos a medio platicar. Pero vamos, todo eso también lo metió en serios problemas. El comportarse de una forma no quiere decir que esté bien por más que nos guste o admiremos a cierta persona.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Entre las nuevas lecturas del cine mexicano que realizan los públicos, están las relacionadas con el desequilibrio que existe en la representación de hombres y mujeres. Bajo un enfoque contemporáneo, aparecen nuevas interpretaciones del comportamiento social que consolidó el cine de oro. Se resignifican sus personajes, tramas y mensajes, los roles de género y el machismo. Estas representaciones cinematográficas, afirman los entrevistados, no reflejan la realidad actual, aunque sí explican el pasado y el presente de las construcciones hegemónicas y patriarcales. Es importante mostrar estos comportamientos, observarlos como construcciones negativas y romper con ellos.

El machismo se ve muy marcado. A uno le causará gracia o uno tal vez romantizará en las películas, pero sí está muy marcado. Lamentablemente, eso sigue y sigue, está en nosotros, yo creo, terminar con el machismo, no criar hijos machistas, enseñándoles que eso que está en la película se ve mal, que está mal [...] A mí me gustan mucho los actores, pero sí hay cosas negativas que están marcadas y se miran.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Cuando en verdad creo que hay dentro esta fórmula, esta cosa formulista que parece defender los valores hegemónicos, creo que hay mucho espacio para las rupturas, ¿sabes? Para subversiones, para mostrar mundos y posibilidades que no serían posibles fuera de esta fórmula moralista. Pero no dejan de mostrarlo.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Siempre había un villano; casi siempre en las películas de este tipo eran hombres, no es como en las telenovelas que la villana era una mujer, en estas los hombres eran los malos porque, obviamente, en ese entonces era mucho el machismo, estaba como más, era el de la época, ¿no?, los hombres, el patriarcado; pero a pesar de eso siempre había unos valores de honestidad, de decir la verdad, de que vamos a hacer las cosas bien.

/ Yolanda Margarita Morales, Venezuela, 45 años

Muestran estas posibilidades de agencia de las mujeres, aunque al final tenga que mostrar que ella va a ser castigada. Pero luego, hasta el final, ellas no son castigadas tan inmediatamente. Entonces es un poco eso, siempre tiene que mostrar: ese camino es peligroso. Quien siga este camino le va a ir mal, pero no deja de mostrar ese camino. Creo que hay mucho espacio para la ambivalencia.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

También hubo esa otra temática de mitificar un poco la figura del cabaret, como las rumberas. [...] Participaban no sólo cubanas, sino también mexicanas como Ana Luisa Peluffo, Silvia Derbez y muchas otras. En estas películas era muy común que en los hogares o “matrimonios modelos” el padre se enamorara de alguna de estas artistas del cabaret, vivían un romance y el drama giraba en torno a esto. Se hicieron muchas películas de este tipo, para mí, eran una crítica hacia la sociedad mexicana de la época.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

La narrativa hegemónica es esta narrativa masculina, heroica, de acción. Y las fotografías son excelentes. Pero lo que me gusta son estas películas que son más bien de cabareteras, centradas en las experiencias de las actrices, con canciones, con moralismo, con religión. [...] Esas películas muy machistas, que quizás han circulado más. Una especie de western mexicano, no me gustan mucho esas películas.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

La reinterpretación simbólica de personajes de la Época de Oro ha creado nuevas lecturas sobre las actrices y los actores. Los públicos hispanoamericanos han identificado características violentas, prepotentes y machistas en íconos como Pedro Infante, Jorge Negrete y Pedro Armendáriz. Consideran que son dignos de admirar por su legado cinematográfico, pero ya no son modelos o estereotipos para seguir. María Félix es uno de los rostros más emblemáticos y populares de la época dorada, y con más prestigio internacional. Por sus actuaciones dentro y fuera de la pantalla esta figura ha adquirido resignificados trascendentes de su vida y obra.



Ella como mujer, como actriz, me encanta. Soy muy admiradora de María Félix. Ahora, en cuanto a machismos, me encanta, pero sí no dejo de ver que sale como muy machista Pedro Armendáriz, el mismo Pedro Infante, Jorge Negrete también, Antonio Badú... salen como meros prepotentes. Me encantan sus películas, pero se miran ese tipo de cosas.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Mi acercamiento al cine fue a través de María Félix, simplemente la icónica imagen de María Félix con una frase, y empecé a buscar quién era María Félix y me arrojé la primera película que era El peñón de las ánimas, y fue una explosión de sentidos porque, en primera, era una muy bella mujer en la pantalla, pero después, venía toda la algarabía en la pantalla, con los charros, con los caballos, los niños jugando, todos los gritos. Entonces, eso que los mexicanos lograron hacer, de llevar todo, casi todas sus tradiciones a la pantalla en una sola escena es impresionante.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

Por ejemplo, María Félix, Dolores del Río, estas divas tienen un lugar especial en el imaginario de la subjetividad travesti. Como modelo femenino, ¿sabes? Yo también pensé mucho en esto.

Al mismo tiempo, estas películas pueden ser muy conservadoras en el sentido de formatear los roles de género de cómo debe comportarse una mujer en la sociedad mexicana [...] Hay un régimen de género que es binario y que está muy marcado el papel de la mujer y del hombre, pero el espectador deconstruye todo esto, ¿no?

/ Maurício de Bragança, Brasil, investigador de cine

Los espectadores actuales la definen como una mujer adelantada a su época y algunos otros como un estandarte del feminismo. María Félix también se le ha retomado por parte de la comunidad GBT+ en temas de diversidad sexual e identidad de género, abriendo espacio a formas intersubjetivas de significarla como actriz y como persona. Este personaje continúa sumando simpatizantes y seguidores de todo el mundo y permanece vigente en la discusión de la agenda pública por los derechos humanos y equidad de género. Su influencia actual puede observarse en comunidades virtuales que generan y comparten sus fotos, películas, secuencias favoritas, entrevistas, videos informativos, frases y memes.

Depende del género. Por ejemplo, las de María Félix proyectaban esa energía y esa vitalidad que tenía ella como actriz, del empoderamiento de la mujer, una persona avanzada a su época.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Que es un icono muy representativo de México. Me gustan muchas frases de ella. Esta revolución que hay del feminismo está tomando nuevamente las versiones de estos personajes que, en su momento, fueron tan empoderados.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

Bueno, la actriz que siempre me llamó más la atención fue María Félix, creo. Más que todo por los pensamientos que tenía, por cómo veía la vida... por esa firmeza, ese empoderamiento, esa seguridad.

/ Luis Hans, Perú, 27 años

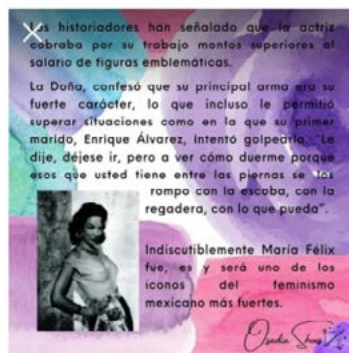
Esta mujer que es la pura exageración, que tiene esta libertad de no deber nada a nadie en esta relación con los hombres. Eso de expresar de forma pública, sin tapujos y extravagante todo lo que los hombres homosexuales no pueden expresar públicamente. Esta exageración de las actuaciones, esta sexualidad libre, todo lo que los homosexuales tienen que reprimir en el vestuario en la expresión pública.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

No creo que sea feminista, porque ella era el tipo de mujer que fue vetada por su personalidad, su manera de ser. A mi concepto, yo no le veo nada malo. Ella era muy decidida, mas no malcriada, como cuando conoció a Jorge Negrete en la película El Peñón de las Ánimas.

/ Paul Fabricio Sánchez, Ecuador, 47 años

La vigencia que los públicos encuentran en las películas del cine de oro también puede reconocerse en los entornos digitales. La interacción de sus seguidores al generar, interactuar y compartir contenido de la Época de Oro, reflejan la trascendencia histórica y cultural que permea en el imaginario colectivo de Iberoamérica. De acuerdo con los entrevistados, estas expresiones artísticas no son inamovibles, su vigencia radica en las miradas de actualidad que se ponen en las obras, en el diálogo entre el espectador y la pantalla que nunca termina y se enriquece con los nuevos enfoques desde la reinterpretación y resignificación.



La aportación que estas películas dejan a los espectadores, estimula el desarrollo debates públicos y privados sobre sus narrativas, personajes, actores y mensajes, y la interpretación de la época en su conjunto. En los entornos digitales, los espectadores del cine mexicano de la Época de Oro comunican nuevos significados, símbolos y apropiaciones que han identificado en estos contenidos. Prueba de ello es la colocación de la figura de María Félix como un referente e interlocutor en temas de liberación femenina, diversidad sexual y derechos humanos, según se observa en los comentarios de plataformas como YouTube, Facebook, Instagram y Tik Tok.

Lo que recuerdo es que vi una imagen [en Facebook] de ella, que decía “a un hombre hay que llorarle tres días, al cuarto te pones tacones y ropa nueva” [Esto me llevó] a preguntarme quién era María Félix y por qué pensaba de ese modo, tan... ¡abajo el patriarcado!

/ Felipe Argote, Chile, 24 años



Le pregunté a mi mamá quién es María Félix [y me dijo], “no sé, es una actriz, tu abuelo estuvo muy enamorado de ella”. Yo seguía con lo típico familiar, con lo que te dicen, pero después, bajé a “googlearla” y a buscarla en internet y, ves que la tipa tiene una trayectoria de casi cincuenta películas en México y en Europa, es genial. He visto

sus películas como Enamorada, La cucaracha, que la he visto como siete veces, La diosa arrodillada, Río escondido, Doña Bárbara, El rapto, con Jorge Negrete, y se me siguen olvidando La mujer de todos, La mujer sin alma, La devoradora y muchas más; y las italianas como Mesalina, o las españolas como La corona negra, que es fascinante verla a ella en pantalla.

/ Felipe Argote, Chile, 24 años

Pensar que tal vez María Félix y todo aquel imaginario de creencias en un tipo de femenino que está relacionado con ella permitió a estas mujeres, que en aquel momento eran niños, proyectar una subjetividad travesti a partir la construcción de estos imaginarios, de esta feminidad.

/ Mauricio Bragança, Brasil, 52 años

Mi favorita era Ahí está el detalle, que era una película extraordinaria con una secuencia en la que él ve a un tipo haciendo la danza apache, [...] él sube al escenario para sustituir al tipo, golpea a la mujer y la tira por la ventana, es una secuencia extraordinaria. ¡Horrible misógino! El Me Too ni siquiera puede hablar, ¿verdad? Pero es una secuencia realmente increíble de aquella época.

/ Fabiano Canosa, Brasil, 79 años



Tu Tiempo Femme
17 de dic de 2018

María Félix se convirtió en un ícono de belleza y feminismo, no sólo por su apariencia sino por la fuerza interior y el amor propio que siempre demostró. La actriz mexicana nos dejó grandes lecciones de las que deberíamos aprender mucho, ¿tú por qué la admiras? 😊

Las películas de la Época de Oro mantienen su lugar en la memoria colectiva de generaciones hispanoamericanas. Sus historias y referentes artísticos han perdurado en la opción del entretenimiento adaptándose a diferentes medios de distribución y exhibición, desde salas de cine, televisión y soportes físicos (VHS, VCD Y DVD), hasta soportes digitales como celulares, tabletas y diversos dispositivos móviles. En el ambiente digital, el cine de oro ha encontrado un camino para reafirmar su permanencia en el gusto popular iberoamericano. Es incuantificable la cantidad de películas, frases, contenidos gráficos y videos relacionados a este periodo que circulan por este medio; en razón de ello, el cine mexicano ha sumado nuevos espectadores y se ha reencontrado con público cautivo. En este entorno, las películas y artistas de la época tejen redes desde los propios espectadores que crean comunidades virtuales para interactuar y compartir los contenidos, es el público que construye y mantiene vivo el diálogo en torno al cine mexicano de la Época de Oro. Estas manifestaciones hacen eco de la vigencia y relevancia del cine que no se agota en el acontecer actual.



BIBLIOGRAFÍA

Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una Imagen, 1939-1952*. México: Colegio de México, 2008. p. 313.

Gómez Villanueva, Mariana Nayelli, *La Representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicana. Estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*. México, 2015. Tesis, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón. 155 p.

De la Mora, Sergio, *Cinemachismo: masculinities and sexuality in Mexican film*. United States of America, University of Texas, 2006. 256 p.

III.

ΕΠÍΛΟΓΟ







MIRADAS ACTUALES: UNA ÉPOCA QUE NO SE AGOTA

Juan Carlos Domínguez Domingo

Una de las maneras de entender la convergencia cultural como categoría de análisis, es estudiar la relación entre la expansión del mercado — organización corporativa de las inversiones— y la creatividad en un ámbito digital —diversidad, identidad y sus apropiaciones por parte de los ciudadanos. Las definiciones enunciadas por Henry Jenkins en *Convergence Culture* (2006) derivaron en múltiples formas de comprender las interacciones entre medios y consumidores. El autor plantea que para aproximarnos al ecosistema de la virtualidad es preciso dejar de lado determinismos tecnológicos, al tiempo que realiza una descripción metódica de cómo las diversas comunidades de fans se apropian de sus contenidos favoritos: películas, series, cómics y videojuegos, para formar mundos de ficción alejados de los intereses de las empresas mainstream que les dieron origen.

En un inicio, Jenkins propuso el término “cultura participativa” para definir una forma de producción cultural en la cual los grupos de seguidores retomaban los contenidos de los grandes corporativos de comunicación, hacían una reinterpretación y les daban nuevos usos para compartirlos en

comunidades, lo que despertó una reacción legal por parte de las empresas. No obstante, el término ha evolucionado y se ha utilizado para abarcar otro tipo de realidades y espacios de investigación: “ahora hace referencia a un conjunto de grupos distintos que utilizan la producción y distribución mediáticas para satisfacer sus intereses colectivos” (Jenkins, Ford y Green, 2015, p. 26).

En estos nuevos contextos se “plantea que el potencial de los medios digitales nos brinda un catalizador para reconceptualizar otros aspectos de la cultura: [lo cual] exige la necesidad de replantear las relaciones sociales, reimaginar la participación cultural y política, [así como] revisar las expectativas económicas y la reconfiguración de las estructuras legales” (p. 27). En medio de las dos esferas que propone Jenkins existen muchas otras que se encuentran interactuando entre la verticalidad corporativa de los medios “tradicionales” y la horizontalidad de la participación cultural. En el marco expuesto, la continuidad del cine mexicano de la Época de Oro no sólo se refiere a la permanencia de películas, actrices y actores, así como directores, escritores y productores que le dieron origen, sino también a través de las distintas estrategias de distribución y exhibición que lo han llevado a los países iberoamericanos desde la década de 1930 hasta nuestros días. Primero fueron los acuerdos comerciales entre productores, distribuidores y exhibidores, en ocasiones de manera individual y otras por medio de empresas como Pelmex; posteriormente, de una manera más diversa y compleja, con la aparición de las cadenas de televisión abierta y, a partir de los años noventa, con los sistemas de televisión de paga, hasta llegar a las plataformas digitales ya en el siglo XXI. En este camino están esas formas de apropiación a través de la convergencia cultural, en términos de Jenkins, en las que las personas, con prácticas como la piratería en formatos físicos como el DVD y el Blu-ray, y luego con las redes sociales como Facebook y YouTube, hacen suyas las películas, secuencias, canciones, bailes, frases y de esta manera mantienen vigente la presencia del universo simbólico de eso que para ellos es y representa hoy la Época de Oro.

Para explicarlo de esta forma, el cine mexicano es para los públicos de Iberoamérica, más que esquemas históricos rígidos, listados de películas y meticulosas fichas de producción y análisis económicos de los intercambios comerciales, una especie de sistema de mediación cultural que permite hablar intergeneracionalmente de un pasado común que nació desde los

orígenes de las primeras industrias culturales en la región a inicios de siglo XX, como la radio, la prensa, la discográfica y, por supuesto, el cine, que se desarrolló a pesar y a contra pelo de una fuerte industria hegemónica y poderosa como la de Hollywood, que incluso en sus momentos de mayor distracción por sucesos como la participación de Estados Unidos en la segunda Guerra Mundial determinaron las estrategias y acuerdos con nuestro destino mediático.

Si, como señala Valdata (2009), “un pasado que entra en acción necesita de alguna articulación para devenir en memoria, [para dar pie a que] surjan una variedad de interpretaciones” (p. 173), la Época de Oro permitiría articular ese universo simbólico entre diferentes temporalidades sociales y realidades tecnológicas diferenciadas, visibles ahora en testimonios de los públicos iberoamericanos en forma de anécdotas, datos y, sobre todo, gustos y preferencias. Al preguntarle a las personas sobre qué representaban para ellas estos filmes, se compartieron opiniones que abren campos de referencia distintos pero que conjugan al mismo tiempo los elementos que los han hecho perdurar como una resignificación de una experiencia personal y colectiva inmersa en la historia regional y local de una industria cultural y sus productos compartidos:

Es viejo, es bueno, es llamativo, me gusta la manera de actuar, ese cine tiene pureza. Es bonito y bueno recordar algo viejo, aunque no sea de mi país.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

El cine en su máximo esplendor. Yo siento que es lo mejor históricamente, hablando de las historias. La guapura de todos los artistas. Es todo tan bonito.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Es que tiene tanto... Odio, pasión y amor. Podría decirte más porque es infinito...

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Espectacular, único e irrepetible, porque no se compara el cine actual con esas vivencias que se tenían en ese tipo de películas.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

Yo diría que excelencia, calidad e inolvidable.

/ Karolina de los Ángeles, Nicaragua, 44 años

Mucho muy bonito. Con excelentes personajes que nos llegaban hasta el corazón.

/ Mishel Rodríguez, Guatemala, 30 años

La época de oro del cine mexicano es incomparable, es única. Eso te podría decir. Que es inigualable, también.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Que fueron momentos hermosos, que esos tiempos fueron inolvidables.

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

La definiría grandiosa, sana y emocionante. Para mí era de felicidad, de buenos recuerdos que todavía no olvido.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

Lo defino nostálgico, agradable y cultural.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Que son excelentes, los personajes caracterizaban muy bien y el mensaje que dejan.

/ Erick Mauricio Rodríguez, El Salvador, 48 años

Creo que si le dicen “de la época de oro” es porque es lo mejor que hay. Algo que no se va a repetir, como los actores.

/ Juan José Aldana, El Salvador, 31 años

Es parte de mí, porque me enseñó que no sólo había caricaturas que podía entender en español, sino también películas de grandes historias y personajes.

/ Marco Peralta, Honduras, 38 años

Yo lo definiría como dice su nombre, una época dorada en donde se realizaron grandes producciones cinematográficas con muchas técnicas y que se perfeccionaron por figuras que fueron muy valiosas, tanto para el cine mexicano como para el cine latinoamericano, porque influyó mucho en otros cines [...]. Siento que sembró una escuela cinematográfica en

nuestro continente y mundialmente.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Es un cine sencillo, es un cine digerible, no es complicado, esa es la razón. Además, ya lo dije, excelentes realizadores y grandes artistas.

/ Fausto Serrudo, Bolivia, 61 años

En los testimonios se percibe claramente una comunidad interpretativa, definida por Texeira (2009) como la conformada por un grupo de individuos que como consumidores o usuarios comparten el mismo gusto en tanto que “tienen pleno acceso al conjunto semántico de las obras” (p. 77). Si nos remitimos a la continuidad que se le otorga al cine mexicano, está comunidad interpretativa amplia encontraría en los géneros cinematográficos una serie de códigos narrativos y estilísticos reconocibles y lenguajes descifrables, como la comedia ranchera, el melodrama y la comedia:

Como yo empecé en el cine con el tema de los westerns, porque para mí el cine mexicano se parece a los westerns, pero con música, por eso quizá mi primer recuerdo es Jorge Negrete, porque estuvo implicado en el tipo de western que se hacía en México y que después se hicieron en los países de habla castellana, como reflejo de lo que se hacía en Hollywood y, a veces, en cooperación, según recuerdo [...] desgraciadamente ya no tenemos una conciencia de cine nacional en ningún lado.

Juan José Jándula, España, 59 años

Con el paso del tiempo, este cine encontró sus sucedáneos en las telenovelas y, en un formato más sofisticado, las series. En ese sentido, ¿por qué las personas, cuando se les pregunta sobre la Época de Oro, expresan una continuidad entre Cantinflas, El Chavo del Ocho y Eugenio Derbez, así como la que se dio entre Tito Junco —década de 1930—, Jorge Negrete y Pedro Infante —años cuarenta—, para pasar a Piporro y Antonio Aguilar —en los cincuenta y sesenta? Podría ser porque las tradiciones culturales se arraigaron sólidamente en esa comunidad interpretativa y ahora no hacen sino reinventarse, anidándose en los gustos que ya fueron sembrados en los públicos por generaciones:

Lo que me puedo acordar sobre los sonidos es la risa de mi familia, lo que hablábamos, las anécdotas, las voces de ellos cuando estábamos todos

reunidos viendo la película. Casi todas las películas del cine mexicano tenían un desarrollo bastante bueno, buenos actores, buenas actrices.

/ Jesús de Manuel Vargas, Costa Rica, 38 años

Me transporta a la niñez. Inmediatamente recuerdo que tengo cinco o seis años y que nos sentábamos a ver las películas. Era algo bonito. Creo que eso les hace falta a las personas, pues ha sido sustituido por el teléfono, por la tecnología.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Eran maravillosos el tema, el habla, la elegancia en la vestimenta, la música... nada qué ver ahora.

/ Mayra Gisela Guillen, Honduras, 46 años

Lo que me gusta de esas películas es que me desestresan y me transporta a ese personaje [Cantinflas].

/ Angie Amores, Panamá, 53 años

Ese cine es mi infancia, más que todo.

/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Prefiero quedarme a ver una buena película en televisión y más si son películas del cine de oro, que esas sí me gustan. Esas sí me las puedo pasar viendo el día entero. Ahorita, por cierto, estoy viendo [la telenovela] Gutierrez.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Yo diría que quien da el primer paso, es quien se queda en la memoria de las personas. Y eso lo hizo el cine mexicano.

/ Henyelber Jamilt Molina, Honduras, 30 años

A mí me siguen gustando los melodramas y en donde cantan y bailan. En cambio, las de hoy en día son sólo de acción y de suspenso.

/ Gabriel Cortez, El Salvador, 21 años

Te voy a comentar... ya te he dicho que en los años cincuenta hay un boom, hay como una conexión entre México y España, de actores, de gente, a pesar de que nos separa un océano, en aquella época no era como ahora que nos vemos así, cara a cara, tan fácilmente, y que podemos coger un

avión, era tan difícil de que hubiera una conexión entre países latinos. Luego vinieron los años setenta porque en los sesenta había películas tipo Rocío Dúrcal que, yo recuerdo [haber visto] alguna película que hizo con Enrique Guzmán, había todavía películas donde aparecían artistas mexicanos y habían actrices o actores de aquí, pero entonces, hubo un periodo entre los setenta y ochenta, que no vino nada hasta que llegó aquella maravillosa película Como agua para chocolate que fue una bomba tanto que llegó a Hollywood, quizás, fue un punto de inflexión para que España dijera: “¡está el cine mexicano! Ya no nos acordábamos”.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Los universos simbólicos de los géneros audiovisuales mexicanos, trasladados de las películas a las telenovelas, han permanecido gracias a su presencia constante en la televisión:

Entonces es eso, había visto estas representaciones muy estereotipadas de México, o mi contacto con la dramaturgia mexicana, esta sensibilidad había sido por las telenovelas o por Chaves, el Chavo del 8, a los mexicanos les hace mucha gracia cuando hablamos de la popularidad del Chavo del 8 en Brasil. “¡No lo puedo creer!” Pero el Chavo del 8 pasa todos los días por la mañana.

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Quisiera decir que las telenovelas eran muy largas y nunca he visto una telenovela entera, pero creo que se inspiraron un poco en eso de enganchar, porque las telenovelas enganchan y a mí me gustan ver películas mexicanas porque te enganchan, no necesitas estar un año entero viéndola... de hecho, vi una y luego me enteré que se hizo telenovela, la película de Yesenia, porque he de decirte que voy avanzado, empecé viendo películas de los años cuarenta y cincuenta y luego fui avanzado, ya he visto de los setenta, de los ochenta, te digo, yo vi la de Yesenia, y pensé: “esta película parece una telenovela”, aquí se le llamaban “culebrones”, yo me di cuenta que las telenovelas un poco se han inspirado en el cine antiguo por el tema ese de que las tramas enganchaban, eran unas tramas muy elaboradas y luego que tenían su final también te daban una enseñanza.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Sí, sí, también he visto las películas de Pedro Infante. O sea, por lo general hubo un trayecto en mi vida que, yo creo que no sólo en la mía sino a nivel

de Sudamérica que en esa época el cine mexicano era conocido en todo Sudamérica. Y entonces crecimos con eso y nosotros conocimos México a través de las películas y de las series mexicanas, no olvidemos las telenovelas mexicanas que eso tenía su atracción también. Por ejemplo, en mi familia, mi madre, mis tías, no se perdían una novela mexicana. Siempre crecimos con esas novelas y series de México y a través de eso conocías México. ¿Por qué? Porque siempre hay una inquietud cuando tú ves una película o los actores, te preguntas de dónde son, misma pregunta cuando vez por primera vez al Chavo, de dónde es, de que país. Es mexicana, y a través de eso vas conociendo el acento mexicano y ya reconoces de dónde es.

/ Vicente Chasipanta, Ecuador, 52 años

La comunidad interpretativa (Texeira, 2009) se mantiene también a través del diálogo intergeneracional, en el que se negocian y debaten gustos, junto con la capacidad de descifrar los mensajes emocionales y colectivos, que en la actualidad se dan en términos de referencias culturales en el cine mexicano de reciente producción y las series:

Rudo y Cursi tuvo mucho éxito. La serie ésta que está en Netflix, La casa de las flores, pego muchísimo y ahora la serie de Luis Miguel tuvo un exitazo que rompió en todos lados, aunque música mexicana, los mariachis, no sé si han pegado tanto, pero Luis Miguel sí es muy conocido.

/ Paula Kunin, Uruguay, 30 años

Formatos y estilos narrativos se recuerdan, permanecen por la estética que vincula lo que se cuenta y la forma en la que se narra con la construcción de imágenes:

Lo que más me llama la atención de las películas de la Época de Oro es esto de utilizar muchas localizaciones en el exterior. Se ve muy poco en el cine, incluso el Hollywood de los años treinta y cuarenta es todo en estudio. Creo que las películas de los años de oro tienen mucha calidad, sobre todo estética, el guion a veces no tanto así. ¡Pero la fotografía me parece sensacional!

/ Marcio Zamboni, Brasil, 33 años

Asimismo, los recuerdos de un México rural e inamovible se mantienen en esa memoria de un mundo en blanco y negro, una especie de refugio simbólico para resguardarse de la brusca y difícil experiencia que significó

el paso a realidades urbanas para la mayor parte de las poblaciones iberoamericanas hacia mediados del siglo XX.

Lo recuerdo al cine mexicano con cosas de, este, de a caballo, no de ciudad. Quiero conocer México en su interior. Quiero conocer sus ferias. Quiero saber si las mujeres se visten como se mostraban en las películas. Quiero ver esas manualidades que se muestran [ahora] en la televisión.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

Las referencias por parte de los públicos a la continuidad del cine mexicano están ligadas a etapas de decadencia propias de cualquier sistema cultural, pero que permanece al menos como una manera de recuperar aquello que se disfrutó y se le otorgó valores para hacerlo perdurar:

Bueno, con la entrada de los años setenta se supone que, para muchos actores, también sucedió que su estilo fue muriendo, por decirlo de alguna forma, en el sentido de que las películas que venían entrando en los años setenta, ochenta, noventa, venían enfocándose en otra cosa, otro estilo de vida, otra vestimenta, estaban en la época en que ya no se veía lo rural como se veía en las películas antiguas, las películas de rancho, por decirlo así, en esa época creo que pudo haber sido que comenzó a decaer la Época de Oro.

/ María Pilar Castelló, Chile, 47 años

Yo siento que, en la forma de hablar, en la forma de expresarse. En muchas películas ya se miraban unas escenas mucho más explícitas, ya había otra forma de expresarse. Y no digamos ya películas que rayaban en lo vulgar. Yo siento que a partir de 1960 y algo, hay muchas películas que simplemente no las miro, salvo las de rocanrol.

/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

Me acuerdo de que como en los años ochenta empezó a decaer. A finales de los setentas y principios de los ochentas ya el cine cambió drásticamente. Esa es una opinión humilde, personal. Ya, de hecho, ni las podía ver. Yo estaba chavito y ya eran películas como para adultos. [...] No creo, no estuvo en decadencia. Las personas como que cogen flojera de algo, pienso yo, y se fue decayendo esas cosas, esas películas. Pero no creo, yo siento que es flojera de seguir adelante creando cada día cosas mejores.

/ Herbert Navarro, Guatemala, 50 años

Lógicamente evolucionó a otros temas de México, por ejemplo, sobre la adolescencia, las sexicomedias y todo eso. Para mí nunca estuvo en decadencia, sólo cambio de estilo.

/ Marco Peralta, Honduras, 38 años

No, la verdad nunca pensé que el cine mexicano haya estado en decadencia. No lo veo así, de esa manera. Para mí, el cine mexicano fue un gran aliciente, lo mejor de su época y aún lo sigue siendo porque lo transmiten.

/ Jesús de Manuel Vargas, Costa Rica, 38 años

Sí noté que el cine mexicano estaba decayendo, cuando llegó la época del rock con Enrique Guzmán y otros. Las películas ya no me agradaban a pesar de que era joven y me agradaba el rock. El rock norteamericano me gustaba, el mexicano no era igual.

/ Jacinto Gaez, Panamá, 81 años

He tenido la percepción de que el cine mexicano empezó a debilitarse después de la Época de Oro. Sí hubo cine bastante moderno, apegado a cuando surgieron artistas nuevos como Angélica María o Enrique Guzmán, porque el cine mexicano siempre ha incluido la música en sus producciones. A partir de esos años, setenta y ochenta, sí se percibió una decadencia. Dejaron de producir y ya no estaban tantas películas mexicanas en cartelera.

/ Miguel Ángel Ariza, Panamá, 68 años

Cuando conocí el cine de rumberas, ya cuando empezó a ser a color, a mí particularmente me dejó de gustar. La temática, cuando fue más distinta, ya allí no, lo que es el cine de rumberas, ninguno, nada, no se absolutamente nada [...] no me gustaba y las de a color, no, me gustaba así, en blanco y negro.

/ Maru, Venezuela, 38 años

Hubo un tiempo en el que había películas como que no, como más modernas que no me llamaron la atención, algo jocosas. Creo que ya murió Alfonso Zayas, ¿verdad? Esas películas no me gustaron [...]. Aquí la gente ocupaba la palabra "pícaro". Con ese cine se perdió el gusto de hacer películas.

/ Leslie Carolyn Bolaños, El Salvador, 42 años

Yo siento que muchas películas, a partir de 1960, salvo las de rocanrol; esas sí me gustan, salía Enrique Guzmán, Angélica María, César Costa, esas películas me gustan mucho. Pero sí, definitivamente el cine fue decayendo.
/ Marta Lucrecia Díaz, Guatemala, 50 años

La verdad sí, porque después de los noventa para acá, el 2000, hubo una decadencia porque ya los artistas empezaron a cambiar ciertas formas que caracterizaban al cine mexicano. Entonces, ahora, ya no se ve eso. Por eso pienso que la Época de Oro ha sido y será la mejor época.
/ Juan José Aldana, El Salvador, 31 años

Sí, o sea, como todo termina, todo pasa, sí estaba en decadencia. En los últimos 20 años se podría decir. Hoy por hoy también se podría decir que está en decadencia.
/ Nicael Elías López, Nicaragua, 24 años

Los signos de decadencia no sólo se fueron advirtiendo en las películas, también en las telenovelas, que se mantienen con esfuerzo en el gusto de las personas y en las preferencias de las parrillas de los canales iberoamericanos de televisión por cable. La tradición sembrada en la comunidad interpretativa del cine mexicano de la Época de Oro encuentra hoy una reinterpretación en las series:

[...] ya no son las mismas novelas de antes, ya no es lo mismo. El manantial, El privilegio de amar, me las veía, un montón, de los noventa: Daniela Castro, Adela Noriega, Thalía para mí era muy, muy buena. Carita de ángel, una novela infantil, El abuelo y yo, hasta 2000 o 2006 creo que se hicieron buenas novelas.

/ Angeline, Colombia, 31 años

El cine mexicano es también referido por sus prácticas culturales más allá de que la transnacionalización de las producciones de Hollywood se reinventa cada cierto tiempo para explorar las culturales del mundo. Ahí están: se siguen utilizando las ceremonias y las festividades nacionales, como el Día de Muertos, un signo de identidad nacional mexicana recreada por Disney en la película Coco, que a la vez retoma la música y sus figuras emblemáticas, por ejemplo, en el personaje Ernesto de la Cruz que puede identificarse con Pedro Infante:

La película premiada Coco está sensacional. Para mí está lograda y siempre dejando un mensaje. Me gustó muchísimo. Y la pasan en todos los horarios. La siguen pasando en la televisión. Y es una de las que, bueno, vemos de forma reiterada.

/ Rita Violeta García, Uruguay, 78 años

El cine mexicano de la Época de Oro también se relaciona con las propuestas contemporáneas, en ciertas reminiscencias estéticas y formales, como el uso del blanco y negro en la película Roma, que remite a esas narrativas:

Creo que Cuarón, Iñárritu, Diego Luna, Gael García Bernal son esa herencia. Creo que sí han llegado a muchas personas en el mundo. Ahora, como antes ellos, son los que han logrado poner a México un poco en el mapa.

/ Paula Kunin, 30 años, Uruguay

Si bien, tomando el criterio propuesto por Carlos Monsiváis que ubica la Época de Oro entre 1932 y 1955, la producción de ese periodo superaría las 1 500 películas, lo cierto es que su permanencia se ha dado, sobre todo, a través de sólo unas decenas de títulos y figuras emblemáticas con las que se les asocia:

Mis papás veían cine mexicano, porque tuve un hermano que trabajaba justamente en un cine en el que proyectaban películas mexicanas. Recuerdo que he visto películas preciosísimas, Nosotros los pobres, Ustedes los ricos, Pepe El toro, la trilogía de Pedro Infante que dirigió Ismael Rodríguez, películas de Jorge Negrete, películas con Mantequilla, con Antonio Espino Clavillazo, películas de los hermanos Soler, la dinastía Soler, a doña Sara García, a Irma Dorantes... en fin, tantas cosas que se pueden hablar del cine mexicano y de sus actores [...] Son varias películas que tengo en mi mente de la Época de Oro, Los olvidados, Cantinflas con Ahí está el detalle, ¡A volar joven!, muchas películas de Luis Aguilar y de Ignacio López Tarso. Un rincón cerca del cielo con Marga López y Pedro Infante, Una familia de tantas...

/ Fausto Serrudo, Bolivia, 61 años

En el presente estudio destacaron sobre todo figuras como María Félix,

Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas. Retomar estos personajes para ser incorporados de distintas formas en la vida cotidiana de las personas a través de imitarlos o utilizar sus nombres para bautizar las cosas más cercanas es práctica frecuente en Iberoamérica:

Nuestro restaurante tiene 35 años de historia, fue un deseo de mis padres abrir un restaurante donde la gente pudiera comer y pudiera socializar un poco en São João da Pesqueira. A mi padre le gustan las películas de Mario Moreno, un día dijo: “el restaurante se va a llamar Cantinflas”. Tenemos tres cuadros de él, pero ahora estoy preparando nueve cuadros más, quiero poner nueve cuadros más con las frases que él usaba y quiero difundirlas un poco.

/ António Fernandes, Portugal, 60 años

[...] el cantor principal, más popular de Paraguay es Luis Alberto del Paraná, no sé si alguna vez escuchaste hablar de él, [...] entonces el modelo de Paraná es, él cantaba música paraguaya y latinoamericana, pero su modelo es Jorge Negrete y compañía, ¿verdad?, así como para muchos rockeros los Beatles fueron su modelo, entonces para Paraná, por ejemplo, en aquel entonces Negrete era su modelo, de quien sentía una influencia importante.

/ Sergio Ferreira, Paraguay, 84 años

La música es uno de los elementos que le han dado continuidad al cine mexicano, vinculada con la expansión de las industrias de la radio y discográfica:

Mi madre era de ese tiempo, ella vivió toda la Época de Oro, todo, pero cuando se casó dejó de ir al cine, de comprar discos de vinilo, long plays, y se dedicó a tener hijos.

/ Rodolfo Pulgar, Chile, 63 años

Recuerdo, sí, que a mis padres les gustaba bastante Cantinflas y sus películas. También hablaban de otros actores y actrices de los que no recuerdo sus nombres; de cantantes como Jorge Negrete y otros mexicanos de los que tenían incluso toda la casa llena de discos... como padres jóvenes, alegres los domingos por la mañana ponían música en un delicioso tocadiscos con mueble de los de aquella época. Muchas veces era mexicana. En las fiestas de pueblo se escuchaban todavía esas rancheras. Y todavía hoy se

siguen escuchando en verano en los pueblos donde vuelven los “mexicanos” [españoles y sus descendientes que migraron a México] *en verano*.

/ Maricarmen Mecías, España, 60 años

Creo que, a la mayoría de nosotros, la mayoría de los habitantes de Latinoamérica, nos agrada la música de México y, valga la redundancia, nos gusta la Época de Oro porque, la verdad, que esa música no se ha vuelto a repetir y, como que diga ¿alguien de la actualidad ha sacado algo que se parece?, obviamente no, definitivamente no. A mí, de pronto, me encanta la música de Jorge Negrete, a otro le encanta la música de Pedro Infante, cambia el gusto por cada uno, pero de manera general, pienso que es más por la música.

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

La música mexicana es distinguida como parte de una línea que, si bien empezó en la tercera década del siglo XX, también incluye expresiones contemporáneas. Lo mismo sucede con las propias películas, pues el cine mexicano de reciente producción llega a Iberoamérica desde todas las ventanas de acceso posible, en la que al menos un sector de la población se reconoce en nombres de actores y cantantes que han empezado a colocarse como una nueva forma de vincularlo con el de la Época de Oro. Pedro Fernández, Alejandro Fernández, Pablo Montero, Omar Chaparro y Eugenio Derbez, son nombres recurrentes que suelen mencionarse en los testimonios:

Creo que hay algunos referentes, como Pedro Fernández, Alejandro Fernández, Pablo Montero que todavía llevan la música mexicana adelante. Y el cine mexicano a la fecha ha sido realzado, con actores como Omar Chaparro o Eugenio Derbez que están tratando de sacar a flote el cine mexicano.

/ Guido Casiano Torres, Bolivia, 34 años

Esta investigación se realizó entre junio y octubre de 2021, segundo año de la pandemia de covid-19. En las respuestas de las y los entrevistados se aprecia que, durante el periodo de confinamiento por la contingencia sanitaria, entre las opciones de entretenimiento por parte de los públicos iberoamericanos el cine mexicano de la Época de Oro ha sido revisitado y con ello se dio una nueva reinterpretación en un contexto mediático digital convergente, donde la participación cultural descrita por Jenkins encontró una forma de expresión:

Aquí, en mi computadora, en la página de las películas de Pedro Infante o también busco en YouTube. Generalmente veo las películas de la Época de Oro, las pasan por YouTube, y ahora hay más por la pandemia, he visto más, ahí encuentro los títulos y me pongo a verlas. Hay un centenar de películas increíbles como *Acá las tortas*, con Joaquín Pardavé, la abuela de México y *Meche Barba*. El contenido es excelente. Es raro que encuentres películas así, por eso se llama Época de Oro, porque esa época no la volveremos a ver. No volveremos a ver actores como Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Ramón Armengod, Fernando Soler, Domingo Soler, Andrés Soler. Gracias a Dios, sus imágenes, sus voces, sus actitudes o su manera de actuar están plasmadas en cintas. Por eso no dejo que muera. ¿Cuándo dejas que muera? Cuando no lo ves. ¿Cuándo eso se muere? Cuando no lo recuerdas. Uno mantiene encendida la llama cuando es constante. A uno todavía le faltan películas por ver y yo me voy nutriendo del contenido.

/ Paul Fabricio Sánchez, Ecuador, 47 años

La verdad es que ahora que me he adentrado más desde que comenzó la pandemia porque estábamos, prácticamente, obligadamente en casa y decía: “para [qué] ver películas de la actualidad que no me agradan” [...] empecé a buscar y, luego, como salen [grupos] cuando uno está en el muro del Facebook, sale que uno puede solicitar entrar a ciertos grupos, al primero que solicité fue al de Jorge Negrete y al día siguiente me aceptaron, creo que estoy en unos tres o cuatro, hay uno, “Adictos al cine de oro”. Cuando empezó la pandemia veíamos hasta tres películas, después bajamos a dos, ahora, de vez en cuando, vemos dos, pero una diaria sí no puede faltar. La vemos en una pantalla grande, en un televisor plasma de 42, compré un aparatito que capta el YouTube, entonces, le pregunto a mi mamá qué película pongo, pues yo busco, ahí nos turnamos para no pelear.

/ Patricia Lorena Flores, Ecuador, 49 años

En la pandemia estuve un poco más metido para escapar de los pensamientos de lo que está pasando en el mundo. Me dice mi familia que soy una persona muy anticuada, que me paso viendo películas antiguas, pero ellos no saben que siempre hay un mensaje en ese cine.

/ David Durán Hurtado, Bolivia, 40 años

Si quieres que sepan dónde comencé a ver películas mexicanas, fue a través de YouTube, y me dirás: “¿cómo es que te dio por ver películas mexicanas?” y, entonces, pues es que fue a raíz de la pandemia, de algo que parece

negativo le saqué algo positivo, y fue el tema de que teníamos que estar metidos en casa y teníamos que ver televisión y, ya ves que en la televisión es un trozo de película y siete minutos de anuncios, yo me enchufé el YouTube y me enganché casualmente a los youtubers mexicanos que me empezaron a caer genial, sobre todo el Beshorts y, luego, dije: “voy a buscar películas” y las películas españolas no te da posibilidad de verlas enteras y, casualmente, dije: “las mexicanas sí te dejan” y, no recuerdo exactamente cuál empecé, pero una de las primeras podría ser *Tizoc*, una de mis favoritas, me enamoré de esa pareja, ahí veía a María Félix y a Pedro Infante haciendo de ese indio enamorado de esa señora. “Macario” también y, ya a raíz de allí, ya no paré.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

La convergencia cultural que propone Jenkins se aprecia en las comunidades de fans alrededor del cine mexicano diseño en Facebook y canales de cine mexicano en YouTube. Los públicos iberoamericanos que se relacionan en estas redes sociales pueden contar en muchas ocasiones con la película, ya sea en fragmentos o de manera íntegra. Esta relación con los productores y gestores de las obras es también una de las circunstancias que han propiciado no sólo comentar las obras, sino además compartirlas por los mismos integrantes de la comunidad. A su vez, existen otra clase de apropiaciones, como redactar simples comentarios o escribir reseñas enteras a modo de críticas cinematográficas.

No sé cómo se me ocurrió, desde siempre me ha gusta escribir y eso, soy aficionado a escribir y, al principio, eran muy cortitas las reseñas de lo que me había parecido la película, y empecé a través de YouTube, hice de *Tizoc*, de *Escuela de vagabundos*, sobre todo, de una que me gustó mucho, *Retorno a la juventud*. De *Crimen en la alcoba* me ponían un comentario de ¡qué bonito!, ¡qué bien escribes!” y, sobre todo, un hombre que me encantó porque me dijo: “usted debe ser escritor porque es el único que escribe sin faltas de ortografía”, pero, claro, llegó el momento en que ya me explayaba mucho, escribía demasiado y como contaba toda la película, pues mucha gente se empezó a quejar, había gente que decía: “oye, si ya me cuentas la película, ya para que la veo” y como soy muy sensible con estas cosas porque, ya sé que en internet hay que tener cierta valentía porque tanto te pueden poner por la nubes como te pueden poner verde, entonces fue cuando a un amigo se le ocurrió: “¿por qué no abrimos una página para ensalzar el cine mexicano?” Entonces abrimos una página Cine de oro

mexicano, para promoverlo como patrimonio de la humanidad.

/ Antonio Cruz, España, 55 años

Como señala Jesús Martín Barbero (2009), al referirse a los medios de comunicación en Latinoamérica, la forma en la que las “masas” se incorporaron a la modernidad no fue a través de un libro, como parte de un proyecto ilustrado, sino “desde los formatos y los géneros de las industrias culturales de la radio el cine y la televisión, lo que propició la transformación de la sensibilidad colectiva”. El papel del cine mexicano de la Época de Oro en este proceso fue sin duda fundamental para los países iberoamericanos, en tanto que dio un carácter de apropiación común de lo otro, pero a la vez propio, “de imaginar y narrar, de percibir y expresar la identidad” (pp. 169 y 170). Al acercarnos a su devenir en la región, se aprecia que desde la década de 1930 se hacía frente a los dilemas que conllevaba transitar hacia naciones modernas, registrando las fuertes experiencias en el proceso de las migraciones del campo a la ciudad, enmarcadas en las dinámicas de las transacciones económicas locales e internacionales. El cine mexicano fue importante para desarrollar los sentimientos nacionales a través de las experiencias cotidianas de personas que compartían los espacios y el tiempo libre, y que a su vez aprendían y aplicaban las estrategias para descifrar los géneros y las figuras tanto estilísticas como narrativas de un nuevo lenguaje, el mismo que se transfiguró a la largo de la décadas, atravesando un siglo sin perder su esencia más pura y oculta que ahora se descifra en las pantallas cada vez más pequeñas y con sofisticados sistemas de transmisión digital. Los usos sociales del cine mexicano de la Época de Oro, en la era de internet y las redes sociales, dejan ver su capacidad e importancia como sistema mediador de esa cultura audiovisual común, la que compartimos cuando una melodía nos evoca una imagen, tal vez a blanco y negro o con los colores digitales de lo que permanece y perdura.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, J. (2009). Medios de comunicación. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* México: Siglo XXI, Instituto Mora.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S. y Green, J. (2015). *Cultura y transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Barcelona: Gedisa.
- Texiera, C. (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. España: Gedisa.
- Valdata, M. (2009). Memoria. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI, Instituto Mora.

IV.

APÉNDICE





RELACIÓN DE ENTREVISTAS POR PAÍS

Argentina

- Christian Carlos Manizales (43 años)

Bolivia

- David Durán Hurtado (40 años)
- Fausto Serrudo Choque (61 años)
- Guido Casiano Torres Flores (34 años)
- Nicolás Mamani Humérez (64 años)

Brasil

- Antonio Carlos “Tunico” Amancio (Investigador de cine)
- Fabián Nuñez (Investigador de cine)
- Fabiano Canosa (79 años)
- Hernani Heffner (Investigador de cine)
- Marcio Zamboni (33 años)
- Mauricio de Bragança (Investigador de cine)

Chile

- Felipe Argote (24 años)
- María Paz Peirano (Investigadora de cine)
- María Pilar Castelló (47 años)
- Rodolfo Pulgar (63 años)

Colombia

- “Angeline” Ángela González (31 años)
- Aydee González (53 años)
- María Fernanda Arias Osorio (Investigadora de cine)
- Pedro Navarro (63 años)
- Ricardo Chica Geliz (Investigador de cine)

Costa Rica

- John García (19 años)
- Jesús de Manuel Vargas Barrantes (38 años)

El Salvador

- Leslie Carolyn Bolaños Cubas (42 años)
- Gabriel Cortez (21 años)
- Erick Mauricio Rodríguez (48 años)
- Juan José Aldana (31 años)

Cuba

- Helen Peña Martínez (59 años)
- René Ernesto Silveira Benítez (88 años)

España

- Antonio Cruz López (55 años)
- Juan José Jándula Gava (59 años)
- Maricarmen Mecías Táboas (60 años)

Ecuador

- Patricia Lorena Flores (49 años)
- Paul Fabricio Sánchez Muriello (47 años)
- Vicente Chasipanta Achi (52 años)

Guatemala

- Mishel Rodríguez (30 años)
- Herbert Navarro (50 años)
- Marta Lucrecia Díaz Trujillo (50 años)

Honduras

- Mayra Gisela Guillen Suazo (46 años)
- Henyelber Jamilt Molina (30 años)
- Marco Peralta (38 años)

Paraguay

- Lila Molinier (69 años)
- Sergio Ferreira (84 años)

Nicaragua

- Karolina de los Ángeles Loaisiga (44 años)
- Nicael Elías López (24 años)

Perú

- Luis Hans (27 años)
- Jenny Krstulovic (60 años)
- Margarita Ruiz (82 años)

Panamá

- Angie Amores Fiterre (53 años)
- Jacinto Gaez Luna (81 años)
- Miguel Ángel Ariza Villarreal (68 años)
-

Portugal

- António Fernandes (60 años)
- Tiago Fernandes (35 años)

Uruguay

- Álvaro Sanjurjo Toucon (79 años)
- Bertha Kadlubock (82 años)
- Paula Kunin Kadlubock (30 años)
- Rubens Bayardo García (67 años)
- Rita Violeta García Pizani (78 años)

Puerto Rico

- Cecilia Núñez (74 años)
- Lesvia Cruz Almodóvar (48 años)

Venezuela

- Mario Antonio Tepedino (71 años)
- “Maru” María de los Ángeles (38 años)
- Lucina María Gómez Gamboa (59 años)
- Yolanda Margarita Morales Makhlouf (45 años)

SOBRE LOS AUTORES

Juan Carlos Domínguez Domingo

Es investigador del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la UNAM. Es doctor en antropología por la UNAM y maestro en Políticas Públicas por FLACSO. Es guionista egresado del CCC. Ha realizado investigación sobre cine y medios audiovisuales en diversas instituciones públicas. Sus principales líneas de investigación son el análisis de los escenarios de la producción cultural audiovisual y el desarrollo de la industria cinematográfica en México respecto a su creación, producción, circulación y acceso, así como el estudio de las políticas culturales en cine y medios audiovisuales en México e Iberoamérica.

Ana Rosas Mantecón

Doctora en antropología, profesora e investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Especialista en públicos de cine, museos y patrimonio, así como en políticas hacia el acceso cultural. Ha impulsado el diálogo entre la teoría y la práctica de la gestión cultural en universidades, organismos públicos y privados que desarrollan su labor en el campo cultural, programas internacionales, nacionales y regionales de profesionalización de gestores, de investigación aplicada y de formación de públicos.

Rosario Lara Gómez

Egresada de Comunicación y Periodismo (UNAM). Investigadora de la industria cinematográfica, ha colaborado en el Anuario Estadístico de Cine Mexicano desde su primera edición en 2010. Ha participado en investigaciones sobre piratería audiovisual, plataformas digitales legales e ilegales, exhibición alternativa, públicos de cine y nuevas ventanas. Actualmente es Coordinadora del Área de Investigación en el Instituto Mexicano de Cinematografía y enlace de México como miembro del Comité técnico del Observatorio Iberoamericano Audiovisual (OIA).

Bianca Salles Pires

Doctora en Sociología por el Posgrado en Sociología y Antropología de la Universidad Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Ha realizado investigación de públicos de cine en Río de Janeiro. Para la investigación de doctorado trabajó con socio-historia de festivales de cine y formación de públicos cinéfilos brasileños. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-I, México), analizando los públicos de tres festivales mexicanos de cine documental.

