

EL CINE MEXICANO MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS: APROXIMACIÓN A LAS ACTIVIDADES DE JOSÉ U. CALDERÓN

Mexican cinema beyond borders: approximation to the activities of José U. Calderon

FLORES, Silvana¹

Resumen

El objetivo de este artículo es efectuar un acercamiento al trabajo realizado por el exhibidor y distribuidor José U. Calderón como plataforma inicial para la producción de cine mexicano emprendida posteriormente por intermedio de sus hijos (Pedro, José Luis y Guillermo), y que se extendería a lo largo de las décadas. Para tal fin, daremos cuenta de la fundación de la empresa Azteca Films, Inc. (dedicada a la exhibición de cine mexicano en Estados Unidos) y de la cadena de salas cinematográficas ubicada en ciudades a ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, destacando su correspondiente relevancia para el desarrollo regional e internacional de la cinematografía mexicana. Encontramos que la labor de Calderón en la industria del cine mexicano, teniendo en cuenta su rol como difusor por fuera del territorio nacional, ha sido de gran importancia en la historia del cine de dicho país. Ante las pocas referencias historiográficas acerca de su rol empresarial, este artículo se propone entonces hacer una aproximación para cubrir ese vacío de información. El análisis se realizará conectando la noción de transnacionalidad al avance de dichos emprendimientos industriales, enmarcando al cine mexicano en sus primeras décadas de desarrollo en torno a una búsqueda que excede los límites estrictamente nacionales.

Abstract

The objective of this article is to make an approach to the work of the exhibitor and distributor José U. Calderón as an initial platform for the production of Mexican cinema business initiated later through his sons (Pedro, José Luis and Guillermo), along the decades. For that purpose, we will show the foundation of Azteca Films, Inc. (enterprise dedicated to the exhibition of Mexican cinema in United States) and of the movie theatres located in cities on both sides of US-Mexico borders, noticing their corresponding relevance for the regional and international development of Mexican cinema. We find that the work of Calderon in the Mexican cinema industry, taking into account his role as a diffuser of that industry outside the national territory, has been of great importance; and if we understand that there are very few historiographical references about his place as an entrepreneur, we consider it is necessary to make an historical approximation about his activities and the family enterprises he founded. The analysis will connect the concept of transnationalism to the advance of those industrial ventures, framing the Mexican cinema in its first decades of development around a search that exceeds the strictly national boundaries.

Palabras clave: *Exhibición; Distribución; Calderón; Frontera; Transnacionalismo.*

Key-words: *Exhibition; Distribution; Calderon; Border; Transnationalism.*

Data de submissão: março de 2018 | **Data de aceitação:** junho de 2018.

¹ SILVANA FLORES - Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). ARGENTINA. E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com.

INTRODUCCIÓN

A través de este artículo efectuaremos un acercamiento al trabajo realizado por el exhibidor y distribuidor José U. Calderón como plataforma para la producción de cine mexicano emprendida posteriormente por intermedio de sus hijos (Pedro, José Luis y Guillermo) y que se extendería a lo largo de las décadas. Durante los años veinte y treinta, Calderón, junto a su hermano Rafael, se insertó en la práctica de la exhibición y distribución de films, constituyéndose estas en un puntapié inicial para el desarrollo de sus actividades industriales en México y países circundantes, e instalándose allí como negocio familiar. Si bien la tarea de la producción cinematográfica es lo que ha trascendido históricamente en la historia de las compañías por ellos fundadas, creemos de especial interés indagar en los pasos previos que establecieron su consolidación en la industria del cine mexicano. El análisis se realizará conectando la noción de transnacionalidad al avance de dichos emprendimientos, enmarcando al cine mexicano en sus primeras décadas de desarrollo en torno a una búsqueda que excede los límites estrictamente nacionales.

El siglo XX ha traído consigo una serie de innovaciones que modificaron el panorama en el que las sociedades occidentales habían estado manifestándose, y fue el cine (que llega a México a meses del lanzamiento parisino del cinematógrafo de los hermanos Lumière) uno de los fenómenos que afectaron el modo de vida, y su correspondiente mentalidad, en el ámbito urbano. Como establece Julia Tuñón (1998), el cine no solamente ofrecía (y ofrece) ensoñaciones, sino que también estaba (y está) en dependencia a ciertas necesidades materiales que habilitaron la formación de una industria. La autora recalca, en consecuencia, la existencia de diversas ramas que aseguran el desarrollo económico del cine: la producción, distribución y exhibición de los films, añadiendo a esta última un aspecto altamente relevante: cómo consumen esas películas los eventuales espectadores. Aunque José U. Calderón no puede considerarse un pionero de la industria del cine mexicano (debido a que su ingreso al área se dio recién a finales de la década del diez, habiendo ya pasado alrededor de veinte años de cine mexicano), sin embargo su importancia en el posterior desarrollo de esa industria fue indiscutible, más si tenemos en cuenta que su trabajo abarca las tres ramas de la actividad arriba mencionadas, a través de diferentes emprendimientos empresariales familiares, que trascendieron además los propios límites nacionales.

Dentro de las diversas compañías cinematográficas fundadas por la familia Calderón se destacaron los siguientes nombres: International Amusement Co. (su primera experiencia en el área de la distribución, con sede en El Paso, Texas, y gerenciada por José U. Calderón), Azteca Films Distribution Company (dedicada exclusivamente a la distribución de cine mexicano en Estados Unidos), Calderón Films (también distribuidora, asentada en México D.F.), su cadena de salas de cine conocida como Circuito Alcázar (de Calderón y Salas Porras),² y, por último, Cinematográfica Calderón S.A. y Producciones Calderón S.A. (que fueron las principales firmas vinculadas al área de la producción, aunque no las únicas asociadas a ellos).³ Entendemos que el trabajo de estos agentes de la cinematografía mexicanos, aunque vinculado mayormente a un cine minimizado por ciertos sectores de la alta cultura debido a su marcada tendencia de difusión de un cine tildado despectivamente de popular,⁴ es una referencia ineludible en lo que respecta a la expansión del mercado cinematográfico mexicano en otras naciones. Por otra parte, la familia Calderón, habiendo destacado en su desempeño en todas las áreas de la industria cinematográfica (como adelantamos, además de la exhibición y la distribución, hubo a partir de la década del treinta una amplia actividad en la producción, sin contar además con la participación de José U. Calderón en el desarrollo de los estudios Azteca), y a pesar del rol sostenido a lo largo del tiempo para la difusión nacional, regional e internacional del cine mexicano no ha tenido tampoco una referencia exhaustiva en la historiografía sobre el cine de ese país.⁵ Creemos entonces que hay un vasto campo de indagación que ha sido evadido, o al menos no profundizado, en las historias del cine mexicano hasta ahora publicadas, abriendo posibilidades a la presente aproximación.

² En algunas fuentes puede encontrarse también bajo el nombre de Cines Alcázar, S.A.

³ En este rubro también podemos mencionar Calderón Films, S.A. y la empresa Producciones Jorge García Besné, propiedad de este último, yerno de José U. Calderón. Algunas películas protagonizadas por el célebre luchador conocido como Santo, el enmascarado de plata, fueron producidas bajo el nombre de la firma Cinematográfica Flama, S.A.

⁴ Podríamos adjudicar los orígenes de esta tendencia a la influencia del viejo debate instalado en 1947 por Adorno y Horkheimer sobre el advenimiento de la industria cultural, entre cuyos rasgos Martín-Barbero destaca la concepción por parte de la alta cultura de una “degradación de la cultura en industria de la diversión” (MARTÍN-BARBERO, 1991, p.51); asimismo, Martín-Barbero (1983) también enfatiza que en esa lucha se vislumbra el binomio opositor entre la cultura culta (siempre autodenominada “la” cultura) y la popular (en clara desventaja frente al posicionamiento de la anterior).

⁵ Las historias del cine mexicano hacen mención del trabajo en la producción de José Luis, Pedro y Guillermo Calderón (mención que podríamos considerar transversal por la poca popularidad de los mismos en el circuito de los defensores de una “alta cultura”, y porque las historias del cine, hasta la fecha, no se han escrito generalmente desde la perspectiva de los productores), pero menores aún son las referencias al desempeño de José Calderón para el desarrollo de la industria cinematográfica en dicho país y su difusión regional e internacional.

Los Calderón y su impronta transnacional

El cine es de por sí un fenómeno transnacional, en el sentido de que tanto desde su especificidad estética como comercial establece cruces entre naciones. La teoría cinematográfica que aborda la cuestión de la transnacionalidad, de la que destacan autores como Shaw y De la Garza (2010) o Hjort (2009), entiende a la misma como una de las maneras en que los cineastas pueden abordar las relaciones entre el film en sí mismo y sus prácticas de producción y exhibición, teniendo como perspectiva la conectividad entre naciones, la cual a su vez también implica varias formas. Por un lado, existen películas en las que en el proceso de su producción se han establecido contrataciones de actores, directores o equipo técnico extranjero, incorporando sus saberes e idiosincrasias al producto cinematográfico nacional. En este sentido, Ana Laura Lusnich (2014) destaca el rol cumplido por los factores exógenos en el desarrollo industrial del cine mexicano, y del latinoamericano en general, en cuanto a ayudas provenientes del exterior, pero también en lo que respecta al enriquecimiento aportado por actores y técnicos extranjeros en el cine nacional. En otras ocasiones, el cine conecta en sus representaciones espacio-temporales personajes y territorios en cruce (a través de la inclusión de traslados geográficos en la narración o la aparición de números musicales donde resaltan ritmos y géneros internacionales). Finalmente, y lo que más nos compete, también pueden entablarse lazos transnacionales por medio de transacciones de co-producción, o en los nexos establecidos en el mismo proceso de distribución y exhibición de los films.

Deborah Shaw (2013) establece al respecto una serie de categorías de lo transnacional en el cine, entre las que se incluyen estas formas aquí mencionadas. A la filmación de locaciones variadas, la existencia de estrellas y directores transnacionales y los diversos modos de producción, distribución y exhibición, la autora añade también los intercambios culturales y las influencias transnacionales (que apuntan a la existencia de un entramado previo que sirve de modelo a la conformación de los films nacionales). La familia Calderón ha sido un ejemplo notable en todas estas variantes, destacándose entre sus actividades el intercambio de artistas (los casos más notables se dieron en los films producidos entre los años cuarenta y cincuenta en el contexto del género del cine de rumberas, con la inclusión de actores, bailarines y músicos, en su mayoría cubanos, aunque no exclusivamente). Los

Calderón también llevaron adelante prácticas de co-producción (en las cuales se juntaron esfuerzos con países como España, Cuba y Argentina), extendiendo además redes de divulgación en Hispanoamérica a través de una metódica inserción de sus films en el mercado a través de la distribución. Finalmente, aunque no es nuestro interés en este artículo referirnos al área de la producción, no está de más añadir que los films por ellos producidos también incluyeron temáticas vinculadas a esta clase de cruces, en donde los personajes traspasan fronteras, bailan y cantan ritmos mixturados, forman duplas románticas transnacionales y confunden acentos indiscriminadamente, más allá de la verosimilitud requerida por la ubicación geográfica y los rasgos propios del personaje interpretado.

Como síntesis de todo esto podemos hacer referencia a la mirada que, avanzada la década del cuarenta, tenía la prensa del país sobre el trabajo de los Calderón por fuera del territorio mexicano para la difusión de esa cinematografía:

“... se atrevieron a abrir el mercado al sur de Estados Unidos a costa de enormes sacrificios que a la postre dio el mejor de los éxitos, logrando que nuestra industria fílmica se introdujera en aquel territorio, difícil de por sí [...] y no obstante ello, las películas de procedencia azteca lograron entrar al gusto de los públicos latinos” (*El Cine Gráfico* [b], 1945/1946, p.492).

En definitiva, más allá de las palabras cargadas de exitismo del redactor, podemos afirmar que el trabajo de la familia Calderón, aunque nacido en el seno de la cinematografía mexicana, trasciende los límites nacionales deliberadamente en pos de una tendencia a la expansión de las fronteras, con el fin de llevar al cine mexicano a una internacionalización que favoreciera su visibilidad en el mercado hispanoamericano.

Coincidentemente con el planteo de Maricruz Castro-Ricalde (2014), los cines nacionales en América Latina han sido poco estudiados en relación a los efectos por ellos producidos en otros países de habla hispana. Podríamos decir también que esa circunstancia alentó sin embargo la perspectiva transnacional en los estudios sobre cine latinoamericano, y dio sus frutos en los trabajos de esa autora y de otros investigadores hispanoamericanos como Eduardo De la Vega Alfaro y Alberto Elena (2009), que estudiaron las relaciones entre las cinematografías mexicana y española, o Ana López (2012), haciendo lo propio respecto a las conexiones de los latinos y Hollywood⁶.

⁶ A este listado podemos añadir un libro sobre las relaciones transnacionales entre el cine argentino y mexicano durante el período clásico, editado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017).

En base a esto, entendemos que las prácticas industriales proyectadas a lo largo del tiempo por José U. Calderón y sus sucesores merecen tener un capítulo aparte, debido a que expandieron al cine mexicano más allá de la noción de lo nacional, tan apreciada en la búsqueda de la consolidación identitaria a través de las representaciones cinematográficas. También nos permiten entender a la cinematografía nacional como compuesta por especificaciones de índole regional, debido a que gran parte del área de competencia de las empresas de los Calderón corresponde a espacios fronterizos, que no siempre son representativos de todo México. Finalmente, la relevancia de esta familia para dicha cinematografía reside en que su estudio nos permite avanzar hacia una perspectiva transnacional, tal como la hemos explicado en párrafos precedentes, que excede la idea generalizada de lo internacional como un simple paso a espacios foráneos para emprender más bien entrecruzamientos: lo nacional, lo regional y lo internacional se diferencian y fusionan en sucesivas imbricaciones⁷.

La distribución y la exhibición como plataformas para la expansión

El cine es, efectivamente, un arte global actuando en un mundo globalizado,⁸ y la distribución y la exhibición de films tienen gran injerencia al respecto. Como afirma Ana M. López (2000), el cine comenzó en América Latina partiendo de una impronta foránea, como un producto de importación que recalca la tendencia a la dependencia económica para su subsistencia y desarrollo. Es por eso que la consolidación de las primeras firmas de producción, distribución y exhibición locales tienen un lugar de interés para desentrañar el modo en que dicho cine se transformaría prontamente en industria. En el caso de las empresas de los Calderón, a aquel desarrollo nacional se le añade también una particular vinculación con Estados Unidos, basada probablemente en su localización en espacios fronterizos. Azteca Films, fundada en 1932, ha tenido un lugar destacado, ya que ha sido, junto a American General, Mexcinema Corp., Televicine (o Telefilm Corp.), una de las principales firmas

⁷ Entendemos, junto a Nadia Lie (2016), que lo nacional y lo transnacional no refieren a términos dicotómicos, sino que se relacionan y constituyen mutuamente.

⁸ Podemos considerar, junto a Sedeño Valdellós (2013), que el concepto de cine nacional siempre ha sido difuso si tenemos en cuenta que usualmente cada país ha elaborado sus películas en contraposición o imitación de Hollywood, y que aún el mismo Hollywood, para su constitución industrial, se ha valido de la introducción de recursos humanos de diferentes procedencias.

distribuidoras de cine mexicano en Estados Unidos, localizando sus oficinas en El Paso (Texas).⁹ Pero su influencia en dicho país no se circunscribe a la fundación de empresas en ciudades fronterizas como El Paso; entendemos que tal como establece Octavio Getino (1988), estudiando los desarrollos productivos de los cines de América Latina y, más específicamente Colin Gunckel (2015), en su mirada sobre las interconexiones entre el cine mexicano y Hollywood, la ciudad de Los Angeles ha sido uno de los reductos más multitudinarios para la exhibición de tales películas, debido a su alta tasa de población hispanoparlante a lo largo del tiempo, y allí también los Calderón asentaron una de sus principales sucursales de distribución.

El negocio de la distribución abrió paso a los intercambios que José U. Calderón y su familia realizarían continuamente con Estados Unidos, en particular con las ciudades ubicadas en la amplia franja fronteriza que divide a ambos países, y no solamente sería una actividad que tornaría en prestigioso a este empresario sino también una herramienta de expansión de la cinematografía mexicana hacia los públicos hispanos (y no solamente de México) que estaban migrando masivamente a Estados Unidos en busca de opciones laborales. De ese modo, Calderón estaba dando los pasos previos a la internacionalización del cine mexicano que se dio masivamente luego de la instalación del cine sonoro y del auge de las películas de rancheras¹⁰.

La distribución del cine mexicano en territorio extranjero también ayudaría a consolidar una imagen de la mexicanidad propuesta por las representaciones identitarias de los films, la imagen que el cine mexicano quiso consolidar en el cine nacional y en su proyección internacional, con los hispanos en general pero también con los llamados “mexicanos de afuera”¹¹, imagen además que demuestra su rasgo de mexicanidad transnacional (GUNCKEL, 2015) en base a la disociación entre identidad y lugar geográfico (LIE, 2016). Desde *Santa* (Antonio Moreno, 1932), película con la que Azteca Films dio comienzo a sus actividades en Estados Unidos, la empresa de los Calderón dio también a

⁹ Dicha empresa tenía también sucursales en New York, Denver, Los Angeles, San Antonio y Chicago.

¹⁰ Entendemos, aun así, que la expansión del cine mexicano entre las décadas del cuarenta y cincuenta, se circunscribe mayormente a la región que comprende América Latina. Sin embargo, la cercanía de México con Estados Unidos fomentó la continua comunicación entre ambos países, y es en este sentido que se destacó el trabajo de José U. Calderón.

¹¹ Este es el modo en el que, según Gunckel (2015), se llamaba a la población migrante mexicana en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX.

conocer allí títulos como *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1938), *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938),¹² *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (Joselito Rodríguez, 1941), *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías, 1945) y *Juan Charrasqueado* (Ernesto Cortázar, 1948), entre muchas otras películas de trascendencia en los públicos. Su alcance, que perduró durante décadas tan lejanas en el tiempo como los tempranos noventa, tuvo su pico máximo en los años sesenta, en los cuales se estima que suministraba películas hispanas al 90% de las salas estadounidenses (SLIDE, 2013).

En lo que respecta al trabajo de exhibición, las tareas comenzaron en un período más temprano, en las inmediaciones de la Revolución Mexicana. De hecho, la inserción de los Calderón en los negocios cinematográficos comprende la compra por parte de José, su hermano Rafael y Juan Salas Porras, del cine Alcázar, en 1919, en la ciudad fronteriza de Chihuahua, que fuera vendido aparentemente en medio de ciertas urgencias causadas por el contexto bélico existente en ese entonces¹³. A partir de allí, empezaron a formar un amplio circuito de cines distribuidos en otras ciudades de la frontera con Estados Unidos, como Ciudad Juárez, además de algunas salas en El Paso (Texas)¹⁴. Algunas de las otras salas que fueron abriendo a lo largo del tiempo fueron Apolo, Ideal, Estrella, Azteca y Colón (MONTEMAYOR, 1998), pero uno de los principales referentes fue precisamente el chihuahuense Alcázar, que fue renovado en 1927 con las recientes facilidades técnicas y en donde, dos años después, se proyectaría la primera película sonora estadounidense: *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland y Gordon Hollingshead, 1927)¹⁵. La actuación de Calderón en este rubro está ligada a su vez a su participación en la Unión de Exhibidores del Norte, compuesta por el conjunto de agentes vinculados a la exhibición en las ciudades mexicanas que limitaban con Estados Unidos con el propósito de fortalecer la producción de películas en México y, de ese modo, terminar con los usuales problemas de exhibición y distribución que debían lidiar en los tempranos años treinta.

¹² Por cierto, esta película es la primera incursión formal en el área de la producción por parte de uno de los hijos de Calderón, Pedro.

¹³ Este cine había comenzado sus actividades en 1910, y pertenecía al empresario Jesús Gutiérrez.

¹⁴ Este circuito, compuesto por un total de 32 salas, se conoció, como establecimos más arriba, con el nombre de Circuito Alcázar.

¹⁵ Tal como establece Serna (2009), esta sala tuvo su gran inauguración con la proyección de *Ben-Hur* (*Ben-Hur: a tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925), una superproducción hollywoodense protagonizada por un actor de origen mexicano, Ramón Navarro. Es interesante remarcar que Navarro, galán hispano en Hollywood, también era norteño como los Calderón.

La cadena de cines que los Calderón fueron manteniendo a lo largo de las décadas (siendo uno de los últimos en inaugurarse el cine Plaza, en Ciudad Juárez¹⁶, que estuvo en mano de ellos desde 1947 hasta 1954)¹⁷ propuso en sus años iniciales, además de la proyección de films, algunos shows y presentaciones de artistas en vivo¹⁸, que promovían la asistencia del público, y al mismo tiempo, como establece Altman (1996) al referirse a esta práctica, generaba una mezcla interdisciplinaria entre el cine y otras atracciones artísticas. La sala cinematográfica se convertiría así en un reducto del crecimiento de la industria del espectáculo, siendo centro de atracción por la introducción de esta nueva tecnología y por la posibilidad de obtener unos minutos extra de intercambio en vivo y en directo, compitiendo con el teatro. A eso podemos sumar también el valor del cine como arte vinculado a la cultura popular (en el sentido de su capacidad de masificación), y como regulador de costumbres en tiempos en los que el público era impulsado por su contexto a adquirir las nuevas experiencias que la modernidad ofrecía a la vida cotidiana. Como anunció alguna vez Carlos Monsivais: “No se acude al cine a soñar; se va a aprender” (MONSIVAIS, 1978, p.105), y la posibilidad de ver en persona a las grandes personalidades antes o luego de la función, era un gran aliciente para aquellas aspiraciones.

El compromiso de los Calderón y su socio por las actividades de exhibición se enfatiza con la dedicación personalizada que la historiadora Alma Montemayor les adjudica: “hicieron verdaderas fiestas populares de las inauguraciones de sus cines, asistían a los espectáculos del séptimo arte, apoyaban a los artistas de la localidad, administraban directamente sus salas y tenían una relación directa con sus empleados” (MONTEMAYOR, 1998, p.42). Por otra parte, el prestigio que los periódicos de la época imprimen a estos cines

¹⁶ Hubo otro cine Plaza en Chihuahua, inaugurado en 1951, que fue el último en construirse de la sociedad formada por Calderón y Salas Porras. Este último moriría ese mismo año, sin poder ser testigo de la inauguración.

¹⁷ El negocio de la exhibición de los Calderón fue menguando, como sucedió mundialmente, por el avance de la televisión como medio masivo emergente, pero principalmente por las consecuencias del célebre escándalo conocido como “monopolio Jenkins”, que generó que un buen número de salas cinematográficas de México quedaran en manos de una asociación formada por Gabriel Alarcón, William Jenkins y los hermanos Espinosa Iglesias. En este proceso, en 1954, 15 salas del Circuito Alcázar fueron vendidas a dichos empresarios (*Cinema Reporter* 1954). Gran parte de los detalles sobre este fenómeno y el subsiguiente Plan Garduño, que llevó a la monopolización del área por parte del Estado, se encuentra debatido en Contreras Torres (1960).

¹⁸ Fueron especialmente célebres las presentaciones de la actriz mexicana Lupita Tovar, por entonces estrella en el firmamento hispano de Hollywood, y del actor y cantante chileno José Bohr, que también se caracterizó por su carrera transnacional, así como del afamado Pedro Infante, que actuó ante un público latino en el cine Colón, de El Paso (Texas). También se conoció la participación de personalidades del ámbito literario local, como ocurrió en la inauguración del cine Alcázar de Ciudad Juárez.

instalados en la frontera parte de su asimilación con los modelos de las salas de Estados Unidos, lo cual se ve evidenciado en el siguiente comentario de la prensa mexicana sobre el cine Plaza, a poco tiempo de su inauguración:

“... uno de los más ambiciosos que se han levantado en aquel lugar [Ciudad Juárez] y cuyo costo es de tres millones de pesos, dotado a la altura de los mejores teatros que existen en Estados Unidos y con una gran capacidad para dar cabida a los numerosos aficionados, no solamente de ese lugar sino también los que cruzan el puente internacional procedentes de El Paso, Texas, Estados Unidos (*El Cine Gráfico* [a], 1945/1946, p.686)”¹⁹.

Aun así, las salas cinematográficas levantadas por los Calderón no estaban exentas en su configuración arquitectónica de referencias a la cultura nacional, a través de la inclusión de decorados que aluden a la iconografía precolombina, pero aquello queda establecido tal vez como una referencia transversal frente al énfasis en la inclusión de innovaciones tecnológicas propias de una mentalidad que va en pos del desarrollo industrial propio de las sociedades modernas. Fácilmente asociado a las ideas de progreso y modernización que signaron a las primeras décadas del siglo XX, como pudimos ver en la cita precedente, el trabajo de los Calderón en la exhibición en Estados Unidos ha sido también valorado como formador de lo que Laura Isabel Serna llama un “espacio social transnacional” (SERNA, 2009, p. 144), que vendría a construir una imagen de la nación postrevolucionaria para los mexicanos que vivían a ambos lados de la frontera.

Ese espacio instalaría un intento de fortalecimiento de la industria del cine de origen hispano, al mismo tiempo que promovería los rasgos identitarios mexicanos y su propio sentido de comunidad en un espacio otro, en paralelo, como establece la autora, a la cultura fílmica angloparlante²⁰.

Estas tareas de distribución y exhibición hicieron que José y Rafael Calderón vivieran prácticamente en Estados Unidos, por lo cual son escasas las referencias a ellos como agentes

¹⁹ El renombre de esta sala, que tenía tres pisos y una capacidad de 2500 butacas, parte de sus instalaciones, que contaban con calefacción, aire acondicionado, bar, restaurante y un sector para bailes, algo inédito en los cines de la región, en un estilo art-déco, y adornado con murales. Un detalle a destacar es que la inauguración de este cine se dio con la proyección de *Enamorada* (EMILIO FERNÁNDEZ, 1947), que sería una de las películas más taquilleras y renombradas del cine clásico mexicano.

²⁰ Aun así, Serna destaca también que la existencia de estas salas creadas para las audiencias mexicanas en Estados Unidos da cuenta del enorme problema de segregación racial existente en el país, ya que muchas salas tenían prohibido el ingreso de mexicanos o disponían de un sector destinado para dicho público.

primordiales en el área en los libros de historia del cine mexicano. Pero periódicos como *Cinema Reporter*, que dan cuenta de los movimientos perpetrados en la industria del cine mexicano y su influencia y receptividad en los países de la región, nos permiten dar cuenta de itinerarios de negocios que los mantienen constantemente ocupados en el país lindero, con esporádicos viajes a México. Así lo expresa el mismo José U. Calderón en una entrevista efectuada en 1949:

“Nuestra estancia aquí [Estados Unidos] es para [...] darnos cuenta de la producción y realizar diversas e importantes gestiones con las personalidades de la industria. Venimos a México cada dos o tres meses con igual objeto. Tenemos en nuestras manos alrededor del cincuenta por ciento de las cintas que se producen en México y hemos de ver con detenimiento la marcha del mercado para realizar los estudios pertinentes (*Cinema Reporter*, 1949, p. 40)”.

Sin duda, para la familia Calderón estas dos áreas de la actividad cinematográfica han mostrado una movilidad transnacional que supera a lo perpetrado en el ámbito de la producción propiamente dicha. Y aunque los hermanos José y Rafael Calderón tuvieron gran injerencia en las relaciones mexicano-estadounidenses, la prensa nacional no desdeñó el calificar al primero como un pionero del cine mexicano.²¹ La mirada que los medios de comunicación gráficos establecían en su momento acerca del llamado “don Pepe” está cerca de su consideración como magnate del cine, y de esta manera, uno de esos periodistas, resumía la vastedad de sus empresas:

“Con sus dos hermanos, Mauricio²² y Rafael, mantiene una posición autoritaria dentro del cinema, pues además de productor y gerente general de los estudios Azteca, está ligado con los negocios de distribución cinematográfica así como en la explotación, a través de una gran cadena de cines que poseen en el norte del país” (CANTU ROBERT, 1943, p.8).

Evidentemente, aunque su rango de acción estuvo principalmente en Estados Unidos, podemos considerar sin embargo que los negocios cinematográficos de los hermanos Calderón en torno a la distribución y la exhibición han sido instrumentos efectivos para la masificación del cine mexicano por fuera de los marcos nacionales, constituyendo una especie de plataforma previa para la expansión perpetrada en Hispanoamérica a través de la consolidación de esa industria durante el período clásico.

²¹ Así se establece, por ejemplo, en la nota “José Calderón en Continental Films”, publicada en el número de *Cinema Reporter* del 18 de diciembre de 1942.

²² Mauricio Calderón estuvo abocado específicamente a la industria de la música, pero mantuvo siempre contacto con sus hermanos en lo que respecta a las actividades cinematográficas.

América Latina y Europa: espacios alternos para la expansión transnacional

Las transacciones realizadas por José U. Calderón no se circunscriben a las relaciones con Estados Unidos, sino que su alcance llega a otros países en la región de América Latina, y asimismo en naciones europeas como España o Italia, pero principalmente por el trabajo de sus hijos en el área de la producción. El alcance de empresas como Calderón Films y Azteca Films en lo que respecta a la distribución para los públicos mexicanos e hispanos en general trascendería las décadas, pero no recorrería espacios geográficos más allá de la franja fronteriza entre México y Estados Unidos. Tampoco se extenderían en el área de la exhibición, ya que los Calderón no asentaron salas cinematográficas fuera de esos dos países. Por tanto, los mercados de América Latina y Europa fueron alcanzados por ellos a través de la comercialización de sus propias producciones, utilizando compañías de distribución ajenas, principalmente Películas Mexicanas²³ (que tenía, por disposiciones legales, como filial en Estados Unidos a Azteca Films) y a través de la práctica de la co-producción.²⁴

Podemos encontrar registros de los resultados obtenidos por los films comercializados por ellos en América Latina, y también existen innumerables documentos²⁵ que dan cuenta de las comunicaciones de los Calderón con empresas de distribución extranjeras, que acogieron las películas producidas por ellos con gran repercusión. Los registros de estrenos de las películas de estos productores muestran un alcance en países como Colombia, Chile, República Dominicana, Puerto Rico, Honduras, Costa Rica, Uruguay, El Salvador, Brasil, Panamá, Cuba, Venezuela, Perú, Ecuador y Guatemala, además de Estados Unidos. A modo de ejemplo reproducimos un fragmento de la carta enviada por Guillermo Calderón²⁶ al representante de Películas Mexicanas en Chile, Guillermo Carter: “Yo produje unas películas que se llaman ‘LA MOMIA AZTECA’, ‘LA MALDICIÓN DE LA MOMIA’ y ‘LA MOMIA VS EL ROBOT’. Estas películas, aunque te parezca extraño, fueron adquiridas en

²³ Películas Mexicanas, S.A. de C.V. es una empresa que se ha dedicado a distribuir cine mexicano en América Latina, el Caribe y Estados Unidos. Fue fundada en agosto de 1945 a través del aporte de productores privados y del Banco Nacional Cinematográfico (ZAMARRIPA SALAS, 1986).

²⁴ Este último tema, de gran interés para entender las estrategias de expansión transnacional en las que se han destacado estos productores, no será profundizado aquí debido a que excede los objetivos de este artículo.

²⁵ Agradecemos a Viviana García Besné, bisnieta de José U. Calderón, por el acceso otorgado a estos documentos inéditos, guardados en su archivo Permanencia Voluntaria, que reúne abundante material sobre el trabajo de dicha familia.

²⁶ Guillermo es el hijo menor de José U. Calderón, y el que más permaneció en el tiempo en el área de la producción, destacándose en las últimas décadas de su trabajo por ser el iniciador del célebre cine de ficheras.

Italia, España, y acaba de entrar la primera de ellas en Brasil con estupendos resultados”²⁷. Otros títulos producidos por los hijos de Calderón, como *Santa Claus* (RENÉ CARDONA, 1959), habrían tenido un tal éxito de taquilla que estimuló su distribución a países latinoamericanos, pero también por fuera del ámbito hispano, como Inglaterra²⁸. En otras ocasiones, se conocen estrenos en Estados Unidos y Europa de películas producidas por los Calderón en Estados Unidos, liberadas de la censura, como aconteció con los films de luchadores realizados en los años sesenta y setenta²⁹, o con las transacciones para presentar las escenas con desnudos de la entonces polémica *La fuerza del deseo* (MIGUEL M. DELGADO, 1955).

Es sabido que el mercado hispanoamericano ha sido siempre objeto de intensas búsquedas de competitividad debido a la preeminencia de las empresas norteamericanas sobre el mundo del cine. Tanto España como México y Argentina han formado parte de variados intentos por poseer los propios mercados, y los de la región hispanoparlante, y han sido también seducidos por Hollywood en pos de alianzas industriales (y bajo determinados preceptos ideológicos) que fortalezcan los negocios cinematográficos para este último. Como ha establecido Peredo Castro (2011), el cine sonoro dio ventaja a estos tres países en la captura de sus respectivos públicos, gestando géneros de interés, más autóctonos, como la españolada, el melodrama ranchero y el film-tango. Sin embargo, tanto desde la distribución como desde la exhibición de las películas en territorios nacionales e internacionales, el común denominador para los cines de América Latina ha sido el de la lucha constante por solventar los costos básicos. Además, al recibir ayuda del exterior en varias ocasiones para mejorar la propia infraestructura (en el caso de los Calderón, por parte de Columbia Pictures y RKO)³⁰, las empresas estadounidenses han obtenido enormes beneficios económicos en contrapartida.

²⁷ Carta de Guillermo Calderón S. a Guillermo Carter, fechada el 7 de septiembre de 1961 (Archivo Permanencia Voluntaria).

²⁸ Otras producciones de los Calderón, como el film *Duelo de pistoleros* (MIGUEL M. DELGADO, 1966), protagonizado por el popular actor y cantante Luis Aguilar, también llegaron a otros países europeos como Portugal, además de España. Respecto a *Santa Claus*, destacamos su obtención de un premio en el San Francisco International Film Festival de 1959, como mejor película familiar internacional, lo cual amplía su alcance por fuera de los límites nacionales.

²⁹ Nos referimos aquí a algunas películas protagonizadas por Santo, el enmascarado de Plata, producidas por Guillermo Calderón, y que fueron duplicadas según su estreno en América Latina y Europa.

³⁰ Particularmente, Columbia habría invertido en Producciones Calderón, y la RKO en los Estudios Azteca, que luego se fusionarían con los Estudios Churubusco, apropiados en parte por la empresa norteamericana (PEREDO CASTRO, 2011). Particularmente, Churubusco fue construido, entre otras aspiraciones, con el fin de filmar en México a costos inferiores a los estudios de Hollywood.

De ese modo, podemos concluir junto a Peredo Castro que “era obvio que las ambiciones de Hollywood parecían no tener límite y no iban a pasar por alto la osadía del cine mexicano en los mercados latinoamericanos” (PEREDO CASTRO, 2011, p. 294). Más allá de esto, creemos que las transacciones transnacionales, con sus intercambios de artistas, sus contratos de distribución y sus estrategias de captación de públicos más allá de las propias fronteras, tanto en Estados Unidos como en América Latina y Europa, fueron prácticas que han sabido ubicar a agentes como los Calderón en una perspectiva de activación que contrarrestara el tan nombrado dominio económico-ideológico de la industria hollywoodense. Podemos ubicar a estos distribuidores-exhibidores-productores como depositarios de una alternativa a dicho dominio en base a la interconexión entre naciones³¹, que nutriría de diferentes modos a esos diferentes participantes del negocio cinematográfico.

CONCLUSIONES

Entendemos que el cine, más allá de su función estético-cultural y de entretenimiento masivo, tiene implicancias del orden económico e industrial que lo modifican en sus propuestas y estilos, y estas deben ser analizadas para su comprensión integral. Las áreas de la distribución y la exhibición son relevantes en este sentido, ya que promueven las estructuras necesarias para la difusión y apreciación de las obras cinematográficas en sus períodos correspondientes.

Como ha ocurrido en toda América Latina, la industria del cine mexicano se ha iniciado bajo la cobija de los modelos europeos y estadounidenses, pero fue evolucionando a lo largo del tiempo para instalar formas particulares de representatividad cultural, aunque siempre se desprenden también apropiaciones nacionales de dichos modelos foráneos. El enfoque transnacional de las prácticas de la familia Calderón en los diferentes ámbitos del negocio cinematográfico nos ha ofrecido una lectura particular sobre el desarrollo de esa industria, que nos permite desligarla del establecimiento de una perspectiva autóctona, local o nacional, para entenderla como producto de un proceso de conectividad entre naciones, en

³¹ Debemos mencionar también que el trabajo de los Calderón (tanto el padre como los hijos) consistió en la contratación de actores o estrellas de la música provenientes de diferentes países para su participación en el cine mexicano, volcando así otro aspecto de la transnacionalidad asociada a ellos.

donde intervienen diferentes agentes, provenientes de espacios geográficos variados (en este caso mayormente de Estados Unidos y México) que aportan sus saberes y haberes en pos de la expansión del cine en sus diferentes mercados de influencia. José U. Calderón, junto a su hermano Rafael, aunque poco documentado en la historia del cine mexicano, ha sido una de las figuras más influyentes en este sentido, aportando desde la historia de sus compañías no solamente a un estudio transfronterizo, por su campo de acción particular, sino también a los estudios sobre lo transnacional en períodos tempranos de la historia del cine, estudios que aún tienen mucho que transitar por estos lares.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, R. (1996). Otra forma de pensar la historia [del cine]: un modelo de crisis. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 22.
- CANTU ROBERT, R. (1943). Por Centro y Sudamérica. Habla el Productor José U. Calderón". *Cinema Reporter*, 20 de noviembre.
- CASTRO-RICALDE, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional. *La colmena*, N° 8.
- Cinema Reporter* (1942). José Calderón en Continental Films, 18 de diciembre.
- Cinema Reporter* (1949). Nuestra industria en EEUU, 1 de octubre.
- Cinema Reporter* (1954). Cines Alcázar vendidos en \$18.600,000.ºº al magnate Gabriel Alarcón, 19 de junio.
- CONTRERAS TORRES, M. (1960). *El libro negro del cine mexicano*. México: s/n.
- DE LA VEGA ALFARO, E., & ELENA, A. (2009). *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- El Cine Gráfico* (a) (1945/1946). Los exhibidores están evolucionando en toda la República para dar mayor interés al espectáculo cinematográfico.

El Cine Gráfico (b) (1945/1946). AZTECA FILMS Distributing Co., la Decana de la Distribución de Películas en Estados Unidos.

GETINO, O. (Comp.). 1988. *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

GUNCKEL, C. (2015). *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick: Rutgers University Press.

HJORT, M. (2009). On the plurality of cinematic transnationalism. In N. KATHLEEN & D. NATAŠA (Eds.), *World cinemas, transnational perspectives*. London: Routledge/American Film Institute Reader.

LIE, N. (2016). Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto. IN L. ROBIN & L. NADIA (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.

LÓPEZ, A. (2012). *Hollywood, Nuestra América y los Latinos*. La Habana: Ediciones Unión.

LÓPEZ, A. M. (2000). Early cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal* 40, N° 1.

LUSNICH, A. L. (2014). Del comparativismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. *Toma Uno*, N° 3.

LUSNICH, A. L, AISEMBERG, A. & CUARTEROLO, A. (Eds.) (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.

MARTÍN-BARBERO, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, N° 10.

MARTÍN-BARBERO, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: GG MassMedia.

MONTEMAYOR, A. (1998). *Cine años de cine en Chihuahua*. México: Cuadernos del Solar.

MONSIVAIS, C. (1978). Notas sobre cultura popular en México. *Latin American Perspectives* 5, N° 1.

MORA, C. J. 1989. *Mexican cinema. Reflections of a society. 1896-1988*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

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

R.C.R. (1940). Nuestros problemas en el exterior. *Cinema Reporter*, 21 de junio.

SEDEÑO VALDELLÓS, A. (2013). Globalización y transnacionalidad en el cine: coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente. *Fonseca, Journal of Communication* 6 (Monográfico 2).

SERNA, L. I. (2009). Cinema on the U.S.-Mexico Border; American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930, en McCrossen, Alexis (Ed.). *Land of Necessity. Consumer Culture in the United States – Mexico Borderlands*. Durham and London: Duke University Press.

SHAW, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’. In D. STEPHANIE (Ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis.

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

SLIDE, A. (2013). *The new historical dictionary of the American film industry*. New York: Routledge.

TUÑÓN, J. (1998). Locación: El contexto, en *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*. México: El Colegio de México. Instituto Mexicano de Cinematografía.

ZAMARRIPA SALAS, A. (1986). *La distribución cinematográfica en México*. (Tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales). México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.