

Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas con el cine brasileño

United by music: transnational connections of rumberas films with Brazilian cinema

Silvana Flores

 <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>
Universidad de Buenos Aires/Conicet
silvana.n.flores@hotmail.com

Resumen: Proponemos aproximarnos a la conexión transnacional entre las cinematografías de México y Brasil con base en el cine musical producido por los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón en el primer país, a través de las películas de rumberas realizadas en torno a sus empresas Producciones Calderón y Cinematográfica Calderón. Analizaremos los usos de los números musicales con ritmos provenientes de Brasil como instrumentos para la generación de un imaginario tropical con fines de expansión de la cinematografía mexicana, más un caso particular de coproducción, que incluye también un trabajo en locaciones en la ciudad de Río de Janeiro: el film *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953). Además, daremos cuenta de la construcción de un imaginario similar en algunas películas brasileñas provenientes del género de *chanchadas* en torno a la figura de la rumbera mexicano-cubana.

Palabras clave: cine, musical, rumberas, *chanchadas*, transnacionalidad.

Abstract: We propose to approach to the transnational connection between Mexican and Brazilian cinemas in musicals produced by brothers Pedro, José Luis and Guillermo Calderón in the first country, through the *rumberas* films made by their enterprises Producciones Calderón and Cinematográfica Calderón. We will analyze the uses of musical numbers with rhythms from Brazil as instruments for the generation of a tropical imaginary for purposes of expansion of Mexican cinema. Besides, we will study a particular case of co-production, that includes locations in the city of Rio de Janeiro: the film *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953). We will also take into account the construction of a similar imaginary in some Brazilian movies from the genre of *chanchadas*, around the figure of the Mexican-Cuban *rumbera*.

Keywords: cinema, musical, *rumberas*, *chanchadas*, transnationalism.

TRADUCCIÓN:

Silvana Flores (Universidad de Buenos Aires/Conicet)

CÓMO CITAR:

Flores, S. (2018). Unidos por la música: las conexiones transnacionales de las películas de rumberas con el cine brasileño. *Culturales*, 6, e342. doi: <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e342>

Recibido: 7 de septiembre de 2017 / **Aceptado:** 24 de enero de 2018 / **Publicado:** 01 de junio de 2018



Introducción

Durante las décadas de 1930 a 1950, el cine latinoamericano vio surgir un vendaval de producciones unidas por lo musical, que apuntaban al fortalecimiento de la industria de cada uno de sus países, siempre en desventaja ante la popularidad de las películas provenientes de Hollywood —que recurrentemente tuvieron un mayor mercado de exhibición—, pero también exprimiendo las oportunidades que traía al cine la incorporación del sonido, lo cual permitió una mayor visibilidad para el mercado interno y, en consecuencia, una somera posibilidad para la competitividad. En ese contexto, el cine musical empezaría a desarrollarse profusamente en naciones centrales como Argentina, Brasil y México, cada una de ellas explotando las novedades que la industria radiofónica venía divulgando, para trasladarlas a las pantallas cinematográficas. Las grandes estrellas de la música empezarían a tener un rostro, además de una voz, y así, la incipiente industria cinematográfica explotaba sus posibilidades de expansión con su mayor alcance para los espectadores que no podían acceder, por variados motivos, a las presentaciones públicas de dichos artistas. El cine, con sus precios más accesibles, se constituía de esta forma en un espectáculo más masificado y democratizado. Entendemos que, en estos años, además de la consolidación de los cines nacionales, se ha buscado también establecer cruces que permitieran una expansión en otros países, a través de vínculos transnacionales basados en intercambios de estrellas, directores, actores y, asimismo, de la importación de ritmos musicales foráneos.

En este estudio proponemos aproximarnos a la conexión entre las cinematografías de México y Brasil con base en el cine musical producido por los hermanos Pedro, José Luis y Guillermo Calderón en el primer país, a través de las películas de rumberas realizadas en torno a sus empresas Producciones Calderón y Cinematográfica Calderón, que tuvieron su rango de acción, en lo que respecta a este género, entre las décadas de 1940 y 1950.

Si bien los cruces mencionados se inscriben principalmente dentro del propio cine mexicano, y aunque las mayores conexiones transnacionales en el cine de rumberas se dieron entre México y Cuba, podemos notar que gran parte de esas películas incluyeron números musicales con ritmos provenientes de Brasil, y sumado a ello, ha existido un caso particular de coproducción, que incluye también un trabajo en locaciones en Río de Janeiro. Nos referimos al film *Aventura en Rio* (Alberto Gout, 1953). Además de analizar el modo en que los vínculos entre la cultura musical de ambas naciones se establecieron en esta película, daremos cuenta de otras producciones de los Calderón (*Pecadora* [José Díaz Morales, 1947], *Revancha* [Alberto Gout, 1948], *Aventurera* [Alberto Gout, 1949] y *Perdida* [Fernando A. Rivero, 1950], entre otras) en donde el imaginario construido sobre Brasil ha sido aprovechado como un medio de atracción para la expansión internacional dentro del continente. Finalmente, mostraremos cómo también se ha construido un imaginario semejante en algunos filmes realizados en Brasil en conexión con la figura de la rumbera.

El rol de la música en el cine latinoamericano clásico

El cine musical ha sido uno de los géneros más rentables en la historia de la cinematografía. Desde Hollywood, referente ineludible en la concepción del cine como industria y entretenimiento, dicho género fue evolucionando en diferentes fases conforme a los avances tecnológicos y las nuevas propuestas narrativas, iconográficas y musicales que fueron surgiendo a lo largo de las décadas. En América Latina, que siempre de algún modo puso su mirada en esas producciones, algo similar sucedió,¹ incorporando al cine a los artistas, géneros musicales y

¹ Sin titubear, podemos decir que el cine musical tiene sus inicios ya en el periodo silente, en donde la música muchas veces fue aludida en los filmes a través de las imágenes, y en ocasiones también fue reemplazada por representaciones en vivo durante las proyecciones. Con la llegada de la sonorización óptica, la música fue incorporándose poco a poco a los argumentos, influyendo en la elaboración de las reglas del género, que irán

temáticas popularizados entre el gran público para la realización de éxitos de taquilla.² Así, se utilizaron las herramientas probadas del cine hegemónico introduciendo elementos vinculados a la propia idiosincrasia nacional. De ese modo surgieron los melodramas tangueros en Argentina, las comedias rancheras en México, los filmes de rumberas en Cuba y México, y los musicales carnavalescos en Brasil, entre tantos paradigmas del musical latinoamericano. El desarrollo de dicho género en las respectivas cinematografías nacionales se dio también junto a un fenómeno de interés vinculado a un cruce de índole transnacional, implementado de una manera especial en el cine musical mexicano, cubano y brasileño a través de la difusión de sus respectivos ritmos y los intercambios de artistas participantes en las películas.

Los filmes de rumberas han sido los que más han demostrado dicha interconexión, debido a su origen cubano, ya que de allí provino la primera producción de este tipo (*Siboney* [Juan Orol, 1938]) y su sucesivo desarrollo mexicano a lo largo de las décadas de 1940 y 1950; es decir, por su capacidad de trascender fronteras entre su surgimiento y la explotación en México como género de gran cabida en los públicos nacionales y foráneos. Argentina y Brasil, quizás por su lejanía geográfica con México y Cuba, tuvieron un desarrollo más autónomo de sus propias cinematografías nacionales, y eso incluyó también al aspecto musical, sin embargo, no estuvieron exentos de cruces. No olvidamos que una de las máximas exponentes de los filmes tangueros, Libertad Lamarque, haría una profusa carrera en el cine mexicano. En el caso de

diversificándose con el correr del tiempo. Muchas películas tomaron la forma de desfiles musicales o cabalgatas; allí la música fue exhibida sin un hilo argumental o con uno muy débil, en pos de la novedad; en otras ocasiones se insertaron escenas de canto y/o baile para adornar la historia para beneplácito del público. El cine musical, finalmente, también puede asumir una forma más madura insertando los números musicales a la estructura central de la narración, generando otras múltiples e interminables variaciones. Para ver detalles acerca de las formas que puede asumir el cine en relación con la música, véase Colón (1993), Chion (1997), Feuer (1993) y Maia (2015).

² Tal ha sido, por ejemplo, el caso de *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933) en Argentina, que incorporó a artistas emergentes y consagrados a su elenco (Azucena Maizani, Tita Merello, Juan Carlos Bazán, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Pepe Arias y Luis Sandrini, entre otros), provocando así una mayor convocatoria de público, sumada a la novedad que el film en sí mismo constituía por ser el primer estreno de una película con sonido óptico en dicho país.

Brasil, las conexiones fueron menores, debido, probablemente, a las distancias producidas por el idioma; aun así, el cine de rumberas haría un lugar muy especial a las melodías y danzas de esa nación a través de los números bailables de algunos de sus exponentes, en particular en las coreografías y canciones interpretadas por la actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla en las películas producidas por los Calderón.

Tal como establece Paulo Antonio Paranaguá (2003), los cines de América Latina pueden estudiarse de forma más integral cuando los ponemos en comparación a la hora de efectuar una historiografía. A dicha perspectiva debemos sumar también el recorte transnacional de sus producciones, destacándose como comprobatorio el estudio de un sinnúmero de cruces que conciernen a los cines de España y México (De la Vega Alfaro y Elena, 2009; Miquel, 2016), de Argentina y España (CCEBA, 2011), de Argentina y México (Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo, 2017), y de México y Cuba (Amiot-Guillouet, 2015), entre otros ejemplos que abordan dicha visión.³ En muchos de esos casos descubrimos que, en lo que respecta al desarrollo de los géneros en la región, el cine musical ha sido, junto al melodrama, uno de los factores que más ha unido a dichas cinematografías, proponiendo a la música como “un factor de aclimatación, incluso de transculturación” (Paranaguá, 2003, p. 20). Asimismo, Paranaguá (1985) establecería como característica común de la llegada del sonido a los cines de América Latina el aprovechamiento de la música para la autodifusión. Algo similar diría Silvia Oroz al considerar que dicho uso permitió “la construcción de un mapa musical continental con identidades definidas” (2012, p. 60). Estas coincidencias y cruces nos dan a entender, en definitiva, que la integración de los cines de la región y su correspondiente transnacionalización no ha sido un

³ Dentro de la bibliografía sobre transnacionalidad en los cines de Hispanoamérica se destaca un texto pionero de Paulo Antonio Paranaguá, titulado “Populismo” (2003), sobre el filme argentino *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), que está basado en una obra teatral brasileña y protagonizado por un actor mexicano, lo cual refuerza la noción de cruce propia de estos abordajes.

fenómeno exclusivo del cine político realizado en las décadas de 1960 y 1970 en el continente, o del cine contemporáneo, donde este fenómeno se repite cada vez más a menudo,⁴ sino que también ha existido en periodos más tempranos y en géneros más populares como el que aquí nos reúne.

Entre el cabaret y el carnaval: el alcance de los filmes de rumberas y las *chanchadas*

Durante las décadas de 1940 y 1950, luego del auge resultante de la explotación de las comedias rancheras (cuyo éxito se debe también a la música difundida en los filmes), el cine mexicano se volcó hacia la realización de películas ambientadas en espacios urbanos y prostibulares (en particular el cabaret). En ellas se elaboraba una trama central de corte melodramático a la que se le incorporaba incesantemente una serie de números musicales interpretados en torno al talento musical de la protagonista. En muchas ocasiones, a los bailes y cantos ejecutados por la rumbera (devenida una latente prostituta a consecuencia de circunstancias trágicas e irreversibles)⁵ se le sumaba la participación estelar de algún músico, cantante o bailarín de renombre, ya fuera mexicano o de otro país de América Latina. Al respecto, Emilio García Riera destaca que la convención creada por estas películas “aceptaba que intérpretes famosos cantaran o bailaran en cabaretuchos infames, o que éstos dispusieran de amplios espacios cinematográficos” (1998, p. 154). Así circularon ritmos como la rumba (de la cual deriva el nombre de este subgénero), pero también el mambo, la conga y el chachachá, entre otros estilos, en los que debemos incluir también algunos provenientes de Brasil que analizaremos en breve, ritmos que de por sí tuvieron

⁴ Gran parte de los estudios sobre la transnacionalidad en el cine parten de dicho periodo, como se verifica en los trabajos de Higbee y Lim (2010) y Shaw (2013), entre otros estudiosos del fenómeno. Entendemos que aquello se da en coincidencia con la mayor interconectividad que se está estableciendo en tiempos actuales entre cinematografías de diferentes países en el ámbito de la producción, y de la influencia del fenómeno del cine global y transcultural (véase Lopes, 2010).

⁵ Como establece Cabañas Osorio, “la mujer llega al cabaret por haber sido engañada, violada o porque la pobreza no le brindó un mejor camino” (2014, p. 212).

su propio proceso de transformación e hibridación cultural y que convergen en los bailes y cantos de la rumbera, como una especie de síntesis. Estos filmes —asociados al melodrama prostibulario, que tuvo su momento de impulso con *Santa* (Antonio Moreno, 1932) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) en México, y que se desarrolló también en otros países de América Latina en un entorno similar, poético y musical (como sucedió con los melodramas tangueros en Argentina)— tuvieron amplios cruces culturales e industriales que les desligaron de tener una impronta meramente local, regional o nacional.⁶

En el caso de las películas producidas por las firmas de los hermanos Calderón arriba mencionadas, el desfile de estrellas del mundo de la música ha sido altamente frecuente, e incluyó nombres célebres de la música mexicana como Agustín Lara, Pedro Vargas y Los Panchos, y, asimismo, cubanos como Beny Moré, Kiko Mendive y Dámaso Pérez Prado, asumiendo así los filmes rasgos de transnacionalidad notables.⁷

Si bien los Calderón no fueron los únicos agentes cinematográficos que hicieron esta clase de películas, sí se destacaron en la exacerbación de dichos rasgos transnacionales en lo que respecta al proceso de producción. Además, al contratar con exclusividad a Ninón Sevilla para interpretar a la rumbera de sus filmes, que solía incluir en su repertorio de bailes a la música brasileña, fueron los que mayor oportunidad dieron al subgénero de mezclarse con otra cultura que no fuera únicamente la cubana.

⁶ Para mayores detalles sobre la transnacionalidad de los melodramas prostibularios, y una puesta en contexto de los filmes de cabareteras o rumberas que aquí trabajamos, ver Cataife (2017).

⁷ Las estrellas extranjeras que participaron en estas producciones mexicanas no fueron únicamente este tipo de personalidades, que hacían su aparición en algunos números musicales aislados, sino que también y principalmente, se trató de las mismas actrices que interpretaron a las rumberas, la mayor parte de ellas de origen cubano. Además de Ninón Sevilla, el cine mexicano tuvo entre los exponentes de este personaje a las cubanas María Antonieta Pons, Amalia Aguilar y Rosa Carmina. Entre las mexicanas fue Meche Barba la que alcanzó mayor notoriedad. Para una aproximación a las carreras de dichas actrices-bailarinas, ver Muñoz (1993).

Simultáneamente, en Brasil las películas de *chanchadas*⁸ estaban teniendo su momento de eclosión (luego de su surgimiento en la década de 1930 con el impulso traído con el cine sonoro), pero como sucedió en aquel entonces también con el cine argentino, no pudieron trascender más que en el ámbito nacional debido a la expansión industrial que estaba teniendo todavía el cine mexicano.⁹ Aun así, las *chanchadas* pudieron tener cierto eco internacional y algunas conexiones transnacionales.

Su origen, que se remonta a mediados de la década de 1930, con el estreno de películas como *Alô, Alô Brasil* (João de Barros y Wallace Downey, 1935) y *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), está asociado al carnaval como festividad popular, a la comedia con visos de transgresión de las normas, que incluía duplas románticas y cómicas, y villanos, en sus argumentos, y, asimismo, acompañó el lanzamiento de los éxitos y los artistas salidos de la industria radiofónica nacional que se presentaban a la manera de revista musical, e instalándoles, posteriormente, en un escenario dentro del propio espacio dramático del film.

También acudieron a él artistas provenientes del circo y el teatro de revistas. Este género se destacó entonces, como señala João Luiz Vieira (2003), por el uso de la música popular carnavalesca, y tuvo sus antecedentes aún en el periodo silente,¹⁰ encontrando finalmente su desarrollo y consolidación con las producciones salidas de las empresas cariocas Cinédia y Atlântida.

⁸ Según João Luiz Vieira (2003), el término *chanchada* fue adjudicado por la crítica de cine en Brasil como una forma peyorativa de describir a estas películas cómicas: serían filmes sin sentido alguno, consideración tomada con base en la etimología de la palabra italiana *cianciata*.

⁹ Varios historiadores del cine coinciden en la existencia de una cierta mexicanización del cine latinoamericano durante el periodo clásico-industrial, proponiendo que su propia idiosincrasia nacional habría devenido representativa de una identidad iberoamericana. Para ampliar sobre las discusiones al respecto, véase De Bragança (2010), Castro y McKee (2011) y Peredo Castro (2004).

¹⁰ El autor toma como referencias antiguas que preanuncian el formato de las *chanchadas* a filmes como *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908), *Paz e amor* (Alberto Botelho, 1910) y *Acabaram-se os otários* (Luis de Barros, 1929), además de algunos registros documentales del carnaval.

Entendemos que las *chanchadas* brasileñas fueron producto de una mentalidad basada en inspiración hollywoodense, como bien explica Sérgio Augusto (1989), citado por De Souza (2003, p. 17), además de ser construidas, muchas veces, en forma de parodias de filmes estadounidenses.¹¹ Por lo tanto, toda especificidad nacional aparecida en esas películas a través de la música se ve mixturada con una cultura que va más allá de ella misma.¹² Además, como establecen Dennison y Shaw (2004), estos filmes iniciales respondían al paradigma de los desfiles musicales provenientes de Hollywood, fórmula idónea para el incipiente cine sonoro brasileño, que estaba sacando a relucir sus talentos musicales con la innovación que traía el sonido incorporado. Sin embargo, mantuvieron la estructura de revista a lo largo del tiempo, a pesar de que los musicales estadounidenses cambiaron el formato inmediatamente.

La voluntad de imitación adjudicada a la *chanchada* ha producido que, durante mucho tiempo, en particular con base en la lectura *cinemanovista* del cine previo a la década de 1960, con las reflexiones de Glauber Rocha (2003) a la cabeza, se considerara usualmente a la *chanchada* como mero cine de imitación.¹³ Rocha resume aquello a través de la siguiente expresión sobre el cine hecho en Brasil de la década de 1950 hacia atrás: “Tiempos duros, de falencias, robos, intrigas y mediocridad” (2003, p. 71).¹⁴ Sin embargo, el mismo *cinema novo* revitalizaría el género a través de las miradas de cineastas como Carlos Diegues y Joaquim Pedro

¹¹ Pensemos, por ejemplo, en el filme *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954), parodia del célebre *western* estadounidense *A la hora señalada* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952).

¹² Añadimos a esto también el hecho de que en su manufactura hubo intervención de empresas estadounidenses como Columbia, y que participaron en la dirección personalidades tales como Wallace Downey, proveniente de Estados Unidos.

¹³ Esta lectura peyorativa de la crítica acerca de la *chanchada* puede resumirse en la siguiente declaración de Hélio Nascimento: “Esa imagen del hombre brasileño como hombre alegre y superficial, capaz de transformar todo en comedia y de estar siempre listo para reír en el drama más intenso, fue cultivada por la *chanchada*, que no llegó a ser la comedia brasileña auténtica por estar volcada hacia modelos extranjeros; y, también, porque procuró concretar en la pantalla una imagen deformada del espectador al cual se dirigía” (1981, p. 32). Traducción propia del original en portugués.

¹⁴ Traducción propia del original en portugués.

de Andrade,¹⁵ así como también algunos teóricos como Paulo Emílio Salles Gomes (1996) reconocerían a ese género el haber favorecido la continuidad del cine nacional, tal como apunta De Luna (2010). En conexión con esto, el gran éxito de los filmes y los bajos costos de producción que tenían fueron la amalgama perfecta en pos de la expansión industrial, muy a pesar de las malas opiniones de los expertos (Ferreira, 2005).

Pero a rasgos generales, podemos decir, junto a Paranaguá, que una característica propia de la comedia carioca es el hecho que fuera “despreciada por la crítica y apreciada por el público” (1985, p. 64). Más allá de estas cuestiones, si hacemos énfasis en el recurso de la parodia, la *chanchada* ha formado parte de los debates de los historiadores en torno a las vinculaciones entre cine nacional y hegemónico, entre la cultura popular y los modelos foráneos,¹⁶ en torno a políticas de expansión de los mercados cinematográficos. Asimismo, vale decir que la música brasileña en particular fue utilizada ampliamente por fuera de Brasil, como destacan Dennison y Shaw (2004), en toda América Latina y en Estados Unidos, en forma de un pastiche que respondía a las políticas panamericanistas de aquel entonces.

La rumbera y las bailarinas y cantantes de sambas y marchas carnavalescas representaron, en ambas cinematografías, la hibridez de una mirada sobre América Latina que provenía de un centro conformado por Hollywood como regulador de los mercados en la región, pero que, a la vez, producía esa misma mirada homogeneizadora de las idiosincrasias nacionales aun en los propios países latinoamericanos productores de estos filmes. Así, por ejemplo, como afirma Julie

¹⁵ En el caso de Carlos Diegues, rescatamos la referencia constante al carnaval en sus películas, desde una perspectiva que excede la idea de la alienación propulsada por los intelectuales de la década de 1960. Joaquim Pedro de Andrade, por su parte, fue el director de uno de los títulos que vino a rescatar algunas características de la *chanchada*: *Macunaíma* (1969), protagonizada por Grande Otelo, uno de sus mayores representantes.

¹⁶ Véase, por ejemplo, el continuo contraste que se hace entre la música y bailes brasileños con la cultura griega clásica en el filme *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952). Sin embargo, dicha oposición es imbricada con base en una tendencia de este género al hibridismo cultural. La combinación de ritmos, estilos, épocas y nacionalidades tan disímiles se da también en algunas películas de rumberas, como ocurre, por ejemplo, en el número “En un mercado persa”, interpretado por Ninón Sevilla en *Aventurera*.

Amiot-Guillouet (2015), la mulata tomó la forma de la rumbera para su exportación de la imagen insular en el resto de la región. Al fin y al cabo, sucedía lo definido por Maurício de Bragança (2010b) al señalar la conformación de arquetipos sobre América Latina en torno a la industria cultural difundida por el cine y la radio: ésta recreaba un imaginario simbólico mixturado de la latinidad en general, y podríamos decir también de la brasilidad, la mexicanidad y lo caribeño en particular.

Bailarinas y músicos al son de sambas y rumbas

La celebridad de la música brasileña (que debía también su popularidad a la influencia de la radio) se convirtió también en un estereotipo para las demás naciones, como puede verse en las coreografías de Ninón Sevilla.¹⁷ En principio, mencionaremos que en dichas películas ha habido algunos artistas brasileños, como el cantante Jorge Goulart, y otros que participaron de forma muy recurrente, como sucedió con el conjunto vocal Los Ángeles del Infierno,¹⁸ que se hace presente en algunos números musicales de los filmes *Aventurera* y *Perdida*, entre muchos otros.¹⁹ En la primera producción mencionada, Ninón Sevilla incorpora ritmos brasileños en los bailables consecutivos *Zig-Zig-Bum* y *Chiquita bacana*.²⁰ Allí es acompañada del canto de Los Ángeles del Infierno, que la rodean y siguen junto a un grupo de bailarines, mientras ella danza y

¹⁷ Ninón Sevilla se destacó, además, por incluir en sus bailes ritmos africanos, reivindicando de algún modo la cultura mulata, ausente generalmente en las ambientaciones y argumentos de los filmes de rumberas. Aun así, la figura de la mulata se hace presente en algunas películas vinculadas a este subgénero como *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1954) y *Yambaó* (Alfredo B. Crevenna, 1957), aunque bajo un tratamiento cargado de estereotipos.

¹⁸ Dicho grupo, formado en 1934 como un conjunto vocal dedicado a la música de samba y a las marchas carnavalescas, fue célebre en la década de 1940 a través de su participación en las radios de su país, y su éxito fue tal, que tuvieron un alcance internacional, grabando decenas de discos y participando en una totalidad de 11 filmes, entre los cuales se encuentran los que aquí tratamos.

¹⁹ Otras célebres películas en las que aparecieron estos artistas fueron: *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Señora Tentación* (José Díaz Morales, 1948), *Pobre corazón* (José Díaz Morales, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953).

²⁰ La canción *Chiquita bacana* aparece como fondo musical en una escena de cabaret de otro filme de rumberas llamado *Sensualidad*.

canta en portugués, frente a un decorado que emula las montañas de Río de Janeiro. El paisaje de dicha ciudad es presentado entonces de manera estereotipada por medio del recurso de la decoración del cabaret. A su vez, Sevilla porta un sombrero frutal (primero con dos piñas y luego con un manojito de bananas) propio de la iconografía de la bailarina tropical, o de la *baiana*, patentado como símbolo de la latinidad, o de la “identidad pan-latinoamericana” (Dennison y Shaw, 2004, p. 52), por la célebre actriz portuguesa Carmen Miranda en sus películas en Estados Unidos. Además, la música de Brasil es mixturada en diferentes momentos del número bailable por rasgos de cubanía, lo que refuerza el tono de intercambio cultural característico de estos filmes.

Figura 1. Ninón Sevilla en *Aventurera* (Alberto Gout, 1949)



Fuente: Recuperado de <https://ar.pinterest.com/pin/50313720811763956/>

Perdida, por su parte, contiene también varios números musicales vinculados a Brasil, entre ellos la samba titulada *Nego*. Allí, también interactuando junto a Los Ángeles del Infierno y un grupo de bailarines que funcionan como extras, Sevilla canta nuevamente en portugués y porta un sombrero alto con estructura y adornado con plumas; los cantantes la secundan y

asisten, y en ciertos momentos entablan diálogos y comentarios en portugués, mientras al sonar de los tambores, los músicos y la bailarina exacerbaban dicho ritmo. En el decorado, un gran mural con un músico portando un *xequerê* se yergue como ícono inconfundible de la música brasileña. Posteriormente, uno de los cantantes de dicho conjunto oficia de presentador, comunicando en español el otro baile que interpretará el personaje de Sevilla. Se trata de la representación de una canción de origen colombiano, *La múcura*, pero que es combinada con danzas cubanas y brasileñas. La canción asume el tono de una marcha carnalesca en sus estribillos a través de las intervenciones del mencionado conjunto vocal, que la traducen al portugués mientras Sevilla baila en torno a ellos. Después, se produce una transición que introduce el sonido de tambores, asociados de inmediato a lo afrocubano. Este número musical demuestra la alta hibridez que se hace presente en las películas de rumberas, y se manifiesta en la intercalación de melodías provenientes de diferentes espacios geográficos y culturales, alentando la transnacionalidad no sólo en la incorporación de artistas extranjeros, sino también de diferentes ritmos. De ese modo, las particularidades nacionales son homogeneizadas en dicha imbricación de estilos: los ritmos varían, pero se mantienen el decorado, la vestimenta de la bailarina y el grupo de bailarines circundantes, asociados todos a un sincretismo tropical estereotipado en flores, plantas, aves y movimientos desinhibidos, que se resumen en este número musical en la imagen de una múcura de agua en el centro del escenario y en el sombrero de la bailarina.

Pecadora también incluye la música brasileña²¹ en un número interpretado por Los Ángeles del Infierno, que comienza con una escena cómica en el cabaret (aludiendo a los cantantes como meros asistentes del lugar). Éstos discuten con el mesero el vuelto de una cuenta:

²¹ La inclusión de estos números musicales vinculados a Brasil redundaron, según lo registrado en la revista de cine mexicana *Cinema Reporter*, en un éxito perdurable de esta película en dicho país, donde se habría exhibido unas 25 semanas. Ninón Sevilla gozaba de tal popularidad en Brasil, que en su visita al país en ocasión de la filmación de *Aventura en Río* se habría presentado personalmente en una función extendida de *Perdida*. Ver Escudero y Obregón (1950), y Valdés (1952).

17 700 es la cantidad a pagar, y también será el nombre de la canción que inmediatamente después se interpretará en el escenario. Aquí la música brasileña es introducida para relajar a la trama de su dramatismo: mientras el protagonista masculino, turbado con sus problemas amorosos y por la policía, observa la escena bebiendo con ojos desorientados, el escenario del cabaret se llena de jocosidad con la interpretación del conjunto brasileño. Finalmente, este grupo es anunciado por un presentador del cabaret en un número musical junto a Ninón Sevilla (la cual es llamada por ese nombre a pesar de ser un personaje de la trama). La película adquiere en este momento una estructura similar al de las cabalgatas musicales, olvidando por un instante la narración central que se estaba desarrollando. Estos artistas, anunciados como una conjunción de Brasil y Cuba, interpretan la canción *Woogie Boogie Na Favela*.²² La bailarina porta un sombrero de plumas y canta en portugués rodeada por un grupo de bailarines masculinos, mientras los cantantes hacen sus típicos juegos corales al son de la samba, que, como su título lo indica, es mixturada también con expresiones propias de la cultura estadounidense popular, o como la canción refiere, “de la tierra del tío Sam”. La particularidad de este número es su asociación a la política de la buena vecindad, en boga en el cine mexicano en su tiempo de esplendor, que recibió, gracias a su adhesión a ella, grandes ayudas económicas de su país vecino.²³ La penetración de la ideología estadounidense durante la segunda guerra mundial también se ve incluida entonces en el sincretismo musical al que estamos aludiendo aquí, más aún si tenemos en cuenta que la nación brasileña también se había unido a los aliados a partir de 1942, explicando la naturaleza de esta canción.

²² Así es presentado el título en los créditos iniciales del filme, en lugar del término *favela*.

²³ Este es uno de los temas analizados por Peredo Castro (2004) en su ensayo en torno a la industria del cine mexicano y el panamericanismo. Un ejemplo paradigmático de la transmisión de esta ideología política es el filme *Salón México* (Emilio Fernández, 1949).

Otros filmes producidos por los Calderón e interpretados por Sevilla también tienen números musicales en los que se da lugar a la cultura brasileña. Así ocurre, por ejemplo, en *Revancha*, donde Sevilla canta, nuevamente junto a Los Ángeles del Infierno, la canción *Tabaleiro da bahiana*. La vestimenta de la bailarina, adornada como de costumbre con plantas y frutas, exalta el imaginario de Brasil como un emporio de la naturaleza, y siempre es mixturada con la cultura afrocubana, representada en la vestimenta y movimientos de los bailarines que la rodean.

Más allá de estos ejemplos de películas mexicanas que contienen alusiones a la música de Brasil, es *Aventura en Río*, una producción de los Calderón filmada en la ciudad del título, la que más referencias hace al respecto. Casi todos sus números musicales tienen danzas y canciones de ese país, y por supuesto, la película dio lugar a la participación de algunos artistas locales, entre ellos Glauce Eldade²⁴ (presentada en los títulos de crédito como una “actriz brasileira”, aunque paradójicamente interprete a un personaje de habla hispana).²⁵

La música de Brasil recorre también todo el filme como motivo musical ya desde la escena inicial, en la cual se hacen tomas panorámicas de la ciudad de Río de Janeiro a modo de postal turística. El sonido ligero de una marcha carnavalesca atraviesa la trama en sus diferentes momentos de desarrollo, dando así una atmósfera vinculada a una idea de brasilidad. También constituye el fondo musical en las escenas dramáticas que tienen lugar en el cabaret.²⁶ Pero a pesar de que Brasil impregna con su música dicho espacio, sus habitantes (tanto el dueño del

²⁴ Nos referimos a la célebre actriz brasileña de teatro y cine Glauce Rocha. Dos años antes había también participado en una célebre *chanchada*, *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), en un papel circunstancial.

²⁵ A pesar de estar rodada en locaciones brasileñas, de todas formas son pocos los actores de esa nacionalidad que participaron del elenco del film. Uno de ellos, además de la actriz mencionada, es Manuel Texeiro, interpretando un personaje de poca relevancia en la trama.

²⁶ Este uso de la música responde a una de las premisas que Claudia Gorbman observa como propia del cine clásico estadounidense, que es retomado, en gran parte de los filmes aquí trabajados; nos referimos a la repetición y variación como formas de generar unidad formal a la película (Maia, 2015).

cabaret, como sus empleados y gran parte de los clientes que asisten a él) provienen de México²⁷ y aspiran a volver a él, teniendo a Río de Janeiro como un espacio de transición, como un lugar donde puede vivirse “la más extraña aventura que pueda imaginarse”, como lo establece la voz narradora del filme. Por lo tanto, Brasil, y en particular la ciudad aquí referida, es significado, en principio, como un espacio paradisiaco (la “auténtica maravilla de las Américas”, según relata la voz recién aludida), un lugar donde el matrimonio protagonista (un renombrado médico psiquiatra y su esposa Alicia, interpretada por Ninón Sevilla) puede tener una segunda luna de miel, pero que, a su vez, se constituye en un espacio turbio, de separación, donde los escondidos temores de la mente salen a la luz y revelan lo más bajo. Así, la ambivalencia de Alicia, que desenvuelve su herencia de locura y se transforma en Nelly, una cabaretera amnésica con instintos asesinos, es asociada a un espacio geográfico plagado de delincuentes, policías corruptos y prostitutas mexicanos que lo habitan y resignifican desde su propia extranjería. Finalmente, cuando es recuperada su salubridad mental, Alicia puede recibir de su marido la expresión de perdón: “este no es nuestro ambiente... regresemos a México y volveremos a ser felices”. México es constituido, de ese modo, como un lugar de resguardo y de restitución del orden preestablecido.

Si hablamos de un nexo entre Brasil y las rumberas cubano-mexicanas, el nombre de Ninón Sevilla resuena tanto desde las salas cinematográficas de Brasil como en su esperada y celebrada visita al país a propósito de la filmación de esta película. Como era de esperarse de una producción de este tipo realizada en la ciudad del carnaval, se hace un despliegue de la música brasileña a través de diversos bailes, entre los que se destaca como condensador de la narración el número *Moreno-morenito*, en el que la actriz desenvuelve su primera representación en el

²⁷ El filme tiene también entre su elenco a actores españoles y argentinos radicados en México, como son los casos de Anita Blanch y Luis Aldás, respectivamente. Esto hace destacar, por su parte, a la industria del cine mexicano como un espacio de confluencia transnacional en sí mismo.

cabaret. El show de la rumbera asume un perfil de candente entretenimiento para los asistentes, que es contrastado con la trama melodramática que se desarrolla paralelamente. Así como Nelly deslumbra en su interpretación, al mismo tiempo, detrás de escena se muestra capaz de ejecutar actos violentos, marcando cruelmente el rostro de una competidora, para luego volver a la simpatía y el fervor de la música brasileña. La ambigüedad arriba anunciada respecto a la significación de Río de Janeiro como un paraíso paradójicamente peligroso, es mantenida como motivo del filme tanto en la doble personalidad de la protagonista como en el tono de turbación mezclado con el paradigma de la “alegría brasileña” que se hace evidente en este número musical.

Figura 2. Recorte de la publicación mexicana *Cinema Reporter*, 1952.



Fuente: Valdés (1952).

Por otra parte, es preciso mencionar que, aunque no haya sido recurrente, el cine brasileño ha incorporado en ocasiones a estrellas del cine de rumberas, como ocurre en el filme

Carnaval Atlântida (José Carlos Burle, 1952).²⁸ La presencia de la cubana María Antonieta Pons marca un perfil transnacional a esta película, ya que se trata no solamente de una actriz y bailarina de habla hispana, sino que, precisamente, Pons ha sido el nexo que llevó a las producciones de rumberas mexicanas a conectarse con la cultura cubana, al ser la pionera en la interpretación de este tipo de personajes cuando llegó a México en 1938, junto al director Juan Orol, el iniciador del subgénero. Por otra parte, Pons es diferenciada, por su origen caribeño, respecto a la otra bailarina del filme, interpretada por Eliana, la cual, aunque bella, no genera el mismo efecto en el personaje del profesor encarnado por Oscarito, produciéndose así una oposición basada en el exotismo aportado por la extranjería.

El transnacionalismo se hace evidente en el primer encuentro de ambos personajes, en donde Pons enseña al profesor a bailar el mambo, mientras canta en un evidente portuñol. El rol ocupado por Pons en esta película y, en particular, el efecto producido en el esmilgado profesor, fue bien resumido por De Bragança (2010a), al afirmar que la cabaretera, en su inclusión de la rumba y de la cubanía, “mezcla las fronteras entre la alta y baja cultura, indicando dónde se inscribe la cultura popular masiva en el continente”. Si bien las *chanchadas* representan para el cine brasileño del periodo al entretenimiento popularizado y masificado, en esta ocasión el fenómeno caribeño introduce un mayor énfasis a dicho alcance, permitiendo, además, por su metadiscurso sobre el mundo del cine,²⁹ hacer un balance sobre la vinculación transnacional de los cines de América Latina a través de su música y artistas.

²⁸ La figura de la rumbera en el cine brasileño se repetiría unas décadas después con la célebre Salomé de *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) y con el film *Viva Sapato!* (Luiz Carlos Lacerda, 2003). Para un análisis sobre estas producciones, ver De Bragança (2010b).

²⁹ Respecto a esto añadimos, junto a Jane Feuer (1993), que el cine musical ha tenido casi siempre una tendencia a lo autorreflexivo, algo que se hace notorio en sus diferentes etapas de desarrollo como género. La autora considera también que es hacia el fin de la era de los estudios que esto se hace más patente, coincidiendo con la época de lanzamiento de este filme.

Junto a María Antonieta Pons y Ninón Sevilla, otras cubanas formaron parte de este imaginario en el cine brasileño, como la bailarina Cuquita Carballo, que apareció en varias *chanchadas* de renombre como *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), filme cuyo inicio se sitúa en la ciudad de Buenos Aires, pero que es inundado de ritmos brasileños y cubanos, y hasta aun de música clásica y marchas militares, en un formato muy semejante al de las cabalgatas antes referidas.³⁰ En esta producción, la rumbera cubana también hace dupla cómica con Oscarito, quien, disfrazado de médico, la atiende para intervenir en el enredo de espionaje que atraviesa el filme. Esta escena es acompañada posteriormente por la interpretación de la célebre canción *Papá del cielo me dio una cubana*, que anuncia el encuentro entre ambas naciones, y culmina con la aparición de un Oscarito transvestido reemplazando a la rumbera en su número musical. Mientras Ninón Sevilla incorporaba en sus danzas en el cine mexicano los ritmos brasileños que la harían célebre internacionalmente, *Aviso aos navegantes* hace su contrapartida incluyendo en su desfile musical una versión de la rumbera mexicano-cubana en el estilo paródico que caracterizó a la *chanchada*. Sea homenaje, solidaridad, transgresión, competencia o aprovechamiento de sus respectivas estrategias comerciales, con estos ejemplos entendemos que las cinematografías mexicana y brasileña, de algún modo, siempre lograron imbricarse la una a la otra a través de la música.

Conclusiones

Como pudimos establecer, en el cine latinoamericano en general, y en especial en lo que respecta a los vínculos entre México y Brasil, ha existido una tendencia, durante el periodo clásico-industrial, a establecer nexos transnacionales, teniendo como punto de conexión principal a la

³⁰ Es de destacar que el personaje interpretado por Oscarito en dicha película se queja de que en Buenos Aires solamente se escucha tango, cuando en las escenas situadas en esa ciudad no suena en ningún momento una canción de ese género (con la excepción de unos versos recitados y silbados por Grande Otelo).

música y, en consecuencia, también a la danza. Los ritmos popularizados en los filmes aquí referidos, como la rumba y las canciones carnavalescas, han instaurado, por parte de las naciones de origen de dichas películas, un intento de difusión de identidad nacional en el extranjero, así como también cada país de recepción ha aprovechado el imaginario que esos ritmos han inspirado para interpretarlo a su propia discreción.

Figura 3. Oscarito, la rumbera de *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950).



Fuente: Fotografía capturada del film por la autora

Más allá de la visión estereotipada que México y Brasil han emitido sobre su propia cultura o sobre la ajena, consideramos que es de vital importancia poner en comparación a ambas cinematografías, tan poco asociadas en los estudios sobre cine latinoamericano. A través de este ensayo pudimos ver que éstas pueden acercarse a través de los cruces establecidos con sus respectivas canciones populares.

Entendemos, por otra parte, que la reunión de estos ritmos musicales en el cabaret (que se instala de esta forma como un espacio transnacional en sí mismo), responde a una tendencia que ya se venía instalando en la sociedad mexicana, tal como lo indica Cabañas Osorio: “A fines del siglo XIX y principios del XX, la amalgama de ritmos de toda índole inundan las urbes mexicanas. La modernidad trae consigo la sociedad de consumo y las clases medias urbanas comienzan a sacudirse con los ritmos candentes procedentes de Haití o del África profunda y Cuba” (2014, p. 227). La danza caribeña viene a establecer un contrapunto cultural al cual la música de Brasil se suma también para introducir un imaginario vinculado a lo popular, y como establece el autor, a imaginar y corporeizar “las reminiscencias negroides, paganas y mágicas” de tiempos ancestrales (2014, p. 229).

Es importante destacar que los filmes de rumberas coincidían con muchas *chanchadas* en la utilización del espacio de un show nocturno o de una representación teatral dentro del mismo desarrollo de la narración para insertar las canciones que conforman parte del repertorio de la película. De ese modo, permitieron identificar ciertas estructuras comunes más allá de las distancias culturales que pudieran separarles. De algún modo, las películas buscaron homogeneizar las diferencias culturales propias de cada país a través de la instalación de un imaginario sobre Latinoamérica.

En relación con esto, así como los ritmos musicales de Brasil instalaron en las producciones mexicanas este estereotipo, gestado más en la mirada tercerizada de Hollywood que en la propia América Latina, la rumbera, con sus bailes casi ritualísticos y el sincretismo tropical en ellos representados, vino a transportar a los espectadores de la región un imaginario latino sincrético orientado por la mixtura de los ritmos musicales y los intercambios de artistas de un país a otro. También observamos que ese imaginario que aparece en los filmes musicales de Latinoamérica, y en particular en las producciones de los Calderón aquí mencionadas, se

resignifica en cada país en particular. De igual forma, así como en las películas de rumberas Brasil es visto como un espacio ligado al exotismo, en *Carnaval Atlântida*, por citar un ejemplo paradigmático, vemos que la cubanía viene a representar aquello mismo para los brasileños. Así, la rumbera con sus propios ritmos, y los bailarines y cantantes de samba acaparando las pantallas mexicanas, y desde allí, de toda la región, vinieron entonces a representar un modelo de exotismo estereotipado vinculado a una atmósfera tropical que atraviesa en estos años a todo el subcontinente.

Referencias

- Amiot-Guillouet, J. (2015). *Amours, danses et chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*. Bruselas, Bélgica: PIE Peter Lang, SA.
- Cabañas Osorio, J. (2014). *La mujer nocturna del cine mexicano. Representaciones y narrativas corporales, 1931-1954*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Castro Ricalde, M. y McKee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: D Literatura UNAM.
- Cataife, L. (2017). Melodrama y prostitución. Representaciones de la mujer en el ámbito prostibulario en el cine transnacional de las industrias mexicana y argentina. En A. L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo (Eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (pp. 193-204), Buenos Aires: Imago Mundi.
- CCEBA. (Ed.) (2011). *Imágenes compartidas: Cine argentino-cine español*. Buenos Aires, Argentina: CCEBA Apuntes.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona, España: Paidós.
- Colón Perales, C. (1993). *Introducción a la historia de la música en el cine. La imagen visitada por la música*. Sevilla, España: Facultad de Ciencias de la Información.

- De Bragança, M. (2010a). Híbridaciones y mediaciones latinoamericanas: la cabaretera en el cine brasileño. *Razón y Palabra*, 15(71).
- De Bragança, M. (2010b). Tem *cha cha cha* no ziriguidum. A presença da rumbeira/cabaretera no cinema brasileiro. En M. Fabris, G. Souza, R. Ferraraz, L. Mendonça y G. Santana (Orgs.), *XI Estudos de cinema e audiovisual Socine* (pp. 515-526), São Paulo, Brasil: Socine.
- De la Vega Alfaro, E. y Elena, A. (2009). *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid, España: Cuadernos de la Filmoteca Española.
- De Luna Freire, R. (2010). A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. En M. Fabris, G. Souza, R. Ferraraz, L. Mendonça y G. Santana (Orgs.), *XI Estudos de cinema e audiovisual Socine* (pp. 556-570), São Paulo, Brasil: Socine.
- Dennison, S. y Shaw, L. (2004). *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- De Souza Ferreira, S. C. (2003). *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os films musicais nas telas da cidade*. São Paulo, Brasil: Annablume.
- Escudero, E. S. y Obregón Y., G. (1950). Ninón Sevilla habla y dice: “Por mis venas corre sangre mexicana”. *Cinema Reporter*, año 18, 93-94.
- Ferreira Leite, S. (2005). *Cinema brasileiro. Das oriens à Retomada*. São Paulo, Brasil: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Feuer, J. (1993). *The Hollywood musical*. Bloomington/Indianapolis, Indiana: Indiana University Press.

- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México D. F.: Ediciones Mapa.
- Higbee, W. y Lim, S. H. (2010). Conceptos of transnational cinemas: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational cinemas*, 1(1).
- Lopes, D. (2010). Del entre-lugar a lo transcultural. En M. Moguillansky, A. Molfetta y M. A. Santagada (Orgs.), *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (pp. 19-42), Buenos Aires, Argentina: Teseo.
- Lusnich, A.L., Aisemberg, A. y Cuarterolo, A. (Eds.). (2017). *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Maia, G. (2015). *Elementos para uma poética da música dos filmes*. Curitiba, Brasil: Appris.
- Miquel, A. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España. 1933-1948*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muñoz Castillo, F. (1993). *Las reinas del trópico*. México D. F.: Grupo Azabache.
- Nascimento, H. (1981). *Cinema brasileiro*. Porto Alegre, Brasil: Mercado Aberto.
- Oroz, S. (2012). La “época de oro” del cine latinoamericano: el momento nacionalista. En E. Soberón Torchia, E. (Dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (pp. 49-67), San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV).
- Paranaguá, P. A. (1985). *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre, Brasil: L&PM Editores.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica de España.
- Peredo Castro, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: CCYDEL-CISAN.

- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Brasil: Cosac & Naify.
- Salles Gomes, P. E. (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing “transnational cinema”. En S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film* (pp. 47-66), Woodbridge, Reino Unido: Tamesis.
- Valdés, J. (1952). Brasil acogió triunfalmente a Ninón Sevilla. *Cinema Reporter*, 20(719).
- Vieira, J. L. (2003). O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelencia. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional*, 16(1).

Silvana Flores.

Argentina. Doctora por la Universidad de Buenos Aires (UBA), con Especialidad en Historia y Teoría de las Artes. Participa en la cátedra de Semiología de UBA XXI. Actualmente se desempeña como investigadora asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Sus áreas de investigación e interés son: cine latinoamericano y estudios comparados y transnacionales. Sus publicaciones recientes son: (2016). El fenómeno de la circulación de actores itinerantes: el caso de las producciones Calderón. *Dixit*, 25; y (2017). Las producciones Calderón: estrategias industriales y textuales para un mercado internacional. En A. L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo (Eds.), *Pantallas transnacionales. Intercambios y relaciones identitarias entre el cine argentino y mexicano del periodo clásico*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.