

revista

f@ro

Vol. 1. N°23 (I Semestre 2016) – Faro Fractal

Págs. 356-381

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

Mirada a distancia:

La crítica cinematográfica argentina

revisa los films mexicanos (1930-1960)

*Looking from far away: Argentinian film criticism
reviews mexican movies (1930-1960)*

Dr. Javier Campo¹

Investigador en cine Doctorado en Ciencias Sociales, UBA.

javier.campo@cinedocumental.com.ar

Recibido 10 de enero de 2016
Aceptado: 25 de mayo de 2016

Resumen • *En este trabajo se relevarán las críticas y notas de prensa sobre los estrenos de films mexicanos en la Argentina durante la “época de oro”, de los treinta a los cincuenta del siglo veinte. El análisis de los textos estará distribuido en tópicos recurrentes que resaltan conjuntos de características de los films mexicanos en la visión de los periodistas cinematográficos.*

Palabras clave • Cine transnacional - mexicanidad - críticos de cine argentinos

¹ Javier Campo es investigador en cine doctorado en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Becario del CONICET. Codirector de la revista Cine Documental. Editor asociado de Latin American Perspectives. Profesor de Estética cinematográfica (UNICEN). Autor de Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política (2012), compilador de Cine documental, memoria y derechos humanos (2007) y coautor de Directory of World Cinema. Argentina (2014), World Film Locations: Buenos Aires (2014), Una historia del cine político y social en Argentina (2009 y 2011) y Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo (2011), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA).

Abstract • In this work the critics and press releases on the premieres of Mexican films in Argentina during the "golden age" of the thirties to fifties of the twentieth century would be analyzed. The study of texts will be distributed in recurrent topics that highlight feature sets of Mexican films in the vision of the film journalists.

Key Words • Transnational cinema – mexicanity - argentinian film critics

Introducción

Ser crítico en alguna medida significa vivir en un mundo aparte (en un "orden", decía André Bazin). El crítico, o quizás más específicamente en el caso que desarrollaremos en este texto, periodista cinematográfico de prensa, guarda un conocimiento de especialista en el que los lectores confían. Por ello su poder se amplía a medida que van estableciéndose sus juicios entre un conjunto de lectores como "serio". Serge Daney definiría esa superioridad, cuando es bien desempeñada, como no solo la transmisión del don "de comprender las películas, sino sobre todo la manera en la que el mundo que estas expresan encaja en el mundo que las rodea" (en De Baecque, 2005: 206-207).

En este texto se relevarán las críticas y notas de prensa sobre los estrenos de films mexicanos en la Argentina durante la "época de oro", de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta del siglo veinte. El corpus de estudio está conformado por las crónicas aparecidas en las revistas *Antena*, *Film*, *Imparcial Film* y *La película*; el semanario *El Herald del Cinematografista* y los periódicos *La Nación*, *Crítica* y *Clarín* (a partir de 1945, año de su fundación). Estos medios se han seleccionado como representativos del arco de publicaciones editadas en la ciudad de Buenos Aires que contienen críticas de films: especializados para exhibidores (*El Herald del Cinematografista*, *Imparcial Film* y *La película*), de divulgación general (*Antena* y *Film*) y diarios dedicados a distintas clases sociales (alta en el caso de *La Nación*, media en el de *Clarín* y popular –*Crítica*–). Los comentarios son breves, menos de cien palabras, salvo las de *La Nación* que en algunas ocasiones alcanzan las 500

palabras, y en ningún caso están firmadas (salvo algunas pocas de *Crítica*). El análisis de los textos estará distribuido en tópicos recurrentes que resaltan conjuntos de características de los films mexicanos en la visión de los periodistas cinematográficos argentinos.

La recepción de las obras cinematográficas está determinada por la visión de conjunto de la sociedad, es decir que “el mundo que estas expresan”, al decir de Daney, no es el mismo mundo en todo el mundo. Los films mexicanos estrenados en la Argentina han sido pasados por el tamiz de otra cultura. Por supuesto, anclada en una época y un lugar determinado, con más de siete mil kilómetros de distancia entre el lugar de producción y el de exhibición. Según Néstor García Canclini “si se tiene ocasión de ver interpretaciones de críticos de distintos países, lo sorprenderán las asociaciones que la obra provoca” (2010: 16). Esas críticas construyen estereotipos sobre las representaciones de las costumbres culturales de los otros. Yendo un poco más a fondo, son las “estructuras socioeconómicas y culturales las que generan los estereotipos estéticos” (García Canclini, 2010: 145). La visión de los críticos está conformada por lo que son objetivamente y lo que se espera de ellos como representantes de un saber específico. Es decir, son representantes de una cultura² que habla sobre otras.

Los periodistas cinematográficos a mediados del siglo veinte eran defensores de una idea de cultura nacional sin matices (a la vez influenciados por las representaciones no conflictivas que configuraban las industrias cinematográficas nacionales para “vender” en diferentes mercados una imagen de lo autóctono sin matices). Según Alejandro Grimson, ese es “el concepto tradicional de cultura”, el que “como la antigua idea de nación, presuponían homogeneidad” (2012: 181). Los críticos estereotipan determinados rasgos y características culturales como propias de determinada nación. Lo cual no quiere decir que efectivamente tales elementos no sean propios de una construcción

² “Lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios y fuertemente sedimentados” (Grimson, 2012: 138). Para Lawrence Grossberg el concepto de cultura involucra “una forma de vida peculiar y la organización o la

nacional de las identidades, sino que los cristalizan. El concepto de "configuraciones culturales", de uso políticamente correcto en la actualidad, fue acuñado con posterioridad, como destaca Grimson: son "articulaciones históricamente situadas" que dan cuenta de la heterogeneidad de culturas e identidades al interior de un Estado-nación (2012: 168).³ Pero, desde ya, no pueden analizarse las críticas periodísticas escritas hace setenta años a través de una noción de cultura extemporánea.

Durante la primera mitad del siglo veinte, y al menos hasta la irrupción de los "nuevos cines" en los sesenta, la representación de la cultura nacional en el cine fue relativamente homogénea. Por ello, para Grossberg fue tan importante el cine como aglutinador de ese conjunto de estereotipos culturales, pero hoy "las formas dominantes de 'la cultura' (el cine, la televisión y la música) no significan ni hacen lo mismo para la mayoría de las personas" (2012: 216-217). Por contraste, hubo un tiempo en que sí significaban en muchos sentidos lo mismo para muchas personas, a mediados del siglo pasado.

Nacional y transnacional

El concepto "cines nacionales" supone que la identidad y tradición nacionales son rígidas y están sujetas al marco fronterizo, reflexiona Andrew Higson (2000: 61) en su revisión del concepto que ayudó a establecer diez años antes. En efecto, las fronteras contienen en buena parte a las naciones pero, desde los comienzos del cine, no necesariamente a la producción de imágenes de la nación. Es en los cruces en donde "lo transnacional emerge" (Higson, 2000: 61).⁴ Tres aproximaciones llevan a la necesidad de asumir críticamente el concepto de cines transnacionales: 1) la limitación del concepto de cine nacional

estructura de esa vida social; además de los valores, significados e ideas encarnados en esa forma de vida" (2012: 209).

³ "Hay cinco aspectos constitutivos de toda configuración cultural que, no obstante, no forman parte de las definiciones antropológicas clásicas de 'cultura': la heterogeneidad, la conflictividad, la desigualdad, la historicidad y el poder" (2012: 187).

⁴ Las traducciones de textos publicados en otros idiomas pertenecen al autor de esta investigación.

cuando sujetos y objetos trascienden fronteras; 2) lo transnacional como fenómeno para estudiar culturas y cines nacionales que están atravesados por hibridaciones; y 3) lo transnacional como los cines de la diáspora, de exilios y poscoloniales, es decir, cines marginales para la industria. El peligro para estas tres aproximaciones a la investigación reside en el hecho de que lo “nacional” sea desplazado o negado, cuando en realidad sigue “existiendo”. O que, por otra parte, lo “transnacional” sea solo entendido como “la coproducción”, sin considerar las implicancias económicas, estéticas y políticas (Higbee y Lim, 2010: 10). En este trabajo se intentarán conjurar esos peligros debido a que la construcción de “lo nacional” sí importa y a que lo transnacional no estará enfocado en los films sino en la perspectiva crítica con que fueron recibidos.

En esta indagación el concepto de “cine transnacional” resultará productivo para intentar evadir una debilidad inmanente: que se “celebre” lo supranacional como intercambio de imágenes y culturas sin tener en cuenta las particularidades culturales, históricas e ideológicas del contexto en que los intercambios se realizaron. Sin embargo, para tener en cuenta las hibridaciones siempre será mejor el término “transnacional” antes que “globalizado” o “internacional”, como destacan Will Higbee y Song Hwee Lim (2010). Aquí se atenderá particularmente la indicación de aquellos autores para que el uso del concepto operativo no deje de lado las cuestiones de poder que lo atraviesan, para no “ghettoizarse” y así volverse un estudio férreamente compartimentado y separado de “lo nacional”: de políticas culturales al financiamiento, del multiculturalismo a cómo se reconfigura la imagen de la nación (Higbee y Lim, 2010: 17). No hay que dejar de tener presente que el cine mexicano de la “época de oro” construyó tropos de identificación que canonizaron la imagen del país, su gente y costumbres. Lo nacional como un pivote en derredor del cual los discursos, inclusive las críticas argentinas, se construyeron. La “mexicanidad”, que indaga Yolanda Minerva Campos (2012), será interpelada desde las críticas argentinas en una mirada “transnacional”.

Ana Laura Lusnich destaca diferentes tipos de intercambios transnacionales entre México y la Argentina. “Una de ellas fue la filmación de *remakes* de películas argentinas en México”, mientras que, por otra

parte, en los años 50 se dio “origen a un sistema de coproducciones entre ambos países con bases financieras mixtas, conformando equipos técnicos y estelares muchas veces compartidos” (2015). Lo más importante de ese intercambio resulta interesante destacar, para los fines aquí perseguidos, que “la circulación de las películas activó un tipo de recepción productiva que impulsó el conocimiento y el interés de los agentes cinematográficos y del público general de los países por las historias, personajes e iconografías, los que se reconocieron cercanos e incluso propios” (Lusnich, 2015). Por este motivo resulta interesante analizar la recepción que la crítica argentina hizo de los estrenos mexicanos del período clásico, canónico.

Hollywood, el Departamento de Estado, México y la Argentina

Dos elementos impulsaron a Hollywood y al Departamento de Estado de los Estados Unidos a apoyar al cine mexicano y, por otro lado, a menoscabar a la industria del cine argentino. Un elemento fue comercial mientras el otro ideológico político. Las principales productoras, distribuidoras y exhibidoras estadounidenses veían a las películas argentinas como perjudiciales al comercio de films en América Latina (Falicov, 2006: 259). Por ello apoyaron la creación de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA, por sus siglas en inglés), por parte del Departamento de Estado. Entre otras tareas estratégicas, aquí el segundo elemento, la Oficina se encargaría de hacer propaganda antinazi. A su vez, entendiendo que desde su punto de vista la posición neutral de la Argentina ocultaba un velado apoyo a las potencias del Eje, se dedicaron a ejercer “una terrible presión para eliminar a Argentina como uno de los productores de películas habladas en español más grande del mundo y para que ese lugar sea ocupado por México” (– según un texto publicado en 1943 en la revista *Variety*– en Falicov, 2006: 256). El cine mexicano recibió, informa Matthew Karush, “inversiones, préstamos, equipos y asistencia técnica de Estados Unidos durante la guerra”; mientras, por otro lado, “Washington imponía severos límites acerca de la cantidad de película virgen que podía ser exportada a Argentina” (2013: 229).

Los resultados de dichas políticas rápidamente fueron visualizados en las estadísticas. En 1942 las empresas argentinas estrenaron 56 films contra los 49 de la industria mexicana, mientras que en 1943 la Argentina produjo 36 films y México casi el doble: 67. Luego la brecha se amplió en el bienio 1944-1945 se realizaron 47 en la Argentina mientras que 157 en México. Desde ya, “a fines de la guerra, México había reemplazado a la Argentina como el productor dominante de cine en español para el mercado latinoamericano” (Karush, 2013: 229).

Estos dramáticos eventos tuvieron una inmediata repercusión en los medios especializados argentinos. En principio los distribuidores mexicanos se quejaban, a mediados de 1941, de una falta de reciprocidad para la circulación de sus películas en la Argentina que, de alguna manera, fundamentará luego una política agresiva para con el cine argentino. Se afirmaba entonces que los exhibidores argentinos “evitan por todos los medios a su alcance la presentación de ese material al público”. Por lo tanto, reflexiona el periodista mexicano citado, “¿Qué esperan el gobierno mexicano y los productores autóctonos para establecer lo más pronto posible una medida proteccionista para nuestro material, que se debe exhibir en el mercado argentino en la misma proporción en la que ese material hermano se exhibe en las salas de México?”⁵ Los pedidos serán correspondidos un par de años después con el aventón cinematográfico que vino del norte de la frontera.

En febrero de 1943 el *Heraldo del Cinematografista* informa sobre una reunión realizada por miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, para “tratar el problema de la inminente falta de celuloide”.⁶ Al menos se presentaron diez notas al respecto durante ese año en la publicación que leían primordialmente distribuidores y exhibidores, siguiendo las medidas del ministerio de Agricultura en la incautación de película virgen o reflexionando sobre la amenaza al cine argentino que este fenómeno implicaba. A propósito, el editor del semanario, Chas de Cruz, publicó una extensa nota titulada “¿Es un peligro para el cine argentino el mexicano?”. Su respuesta al

⁵ *La Nación*, 9 de julio de 1941, p. 12.

interrogante es “un rotundo ¡no! [...] No debemos temer al cine mexicano aún cuando le haya sido adelantado por el Comité de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA) la suma de 250.000 dólares”.⁷ Para De Cruz la solución al dilema vendrá con el mejoramiento del “aspecto industrial y artístico”, con el aliviamiento de trabas impuestas por el Estado (argentino), porque “creo que la competencia mexicana –o cualquier otra competencia– ha de servir de estímulo”.⁸ No solo durante 1943 se publican numerosas informaciones sobre el notable progreso de la producción mexicana de films,⁹ sino que aún diez años después seguían retumbando los ecos de la crisis del cine argentino en favor de su par mexicano. “Los cines capitalinos hicieron en 1952 una entrada bruta de \$ 107.038.409, el 41% del tiempo de exhibición correspondió a películas mexicanas”, mientras en el interior del país ocuparon el “56% del tiempo de exhibición”.¹⁰

Mirada negativa

Las críticas cinematográficas¹¹ pueden iluminar honestamente criterios estéticos de un conjunto de espectadores y, por ende, gustos culturales de una sociedad. O bien, distanciarse de las apreciaciones generales del público para colocarse en un atalaya desde el cual observar de reojo, y por momentos despectivamente, las películas favoritas que son consumidas por una gran cantidad de público que no comparte las visiones de los críticos. De esta manera lo cursi, lo no capacitado, lo antiguo, lo teatral, en definitiva “lo bajo”, son calificaciones denigratorias que pretenden arrojar a algunos films mexicanos al olvido.¹²

⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 10 de febrero de 1943, p. 13.

⁷ *Heraldo del Cinematografista*, número aniversario, julio de 1943, p. 119-120.

⁸ *Ibid.*

⁹ Véase *Heraldo del Cinematografista*, 20 de octubre de 1943, p. 197. *Heraldo del Cinematografista*, 17 de noviembre de 1943, p. 215. *Heraldo del Cinematografista*, 24 de noviembre de 1943, p. 224.

¹⁰ *Heraldo del Cinematografista*, enero de 1953, sin datos.

¹¹ Agradezco la colaboración brindada por Carmela Marrero y Javier Cossalter en el relevamiento.

¹² Probablemente este tipo de crítica estigmatizadora no sea exclusiva de los medios argentinos de las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX. Un ejemplo da cuenta de que en México algunos estrenos argentinos también fueron tratados con una visión despectiva. A propósito del estreno de *La vida de*

Si bien en el *Heraldo del Cinematografista* pueden encontrarse valoraciones muy positivas del cine mexicano, que serán analizadas más adelante, también están presentes expresiones lapidarias sobre esos films y el público que asiste a verlos. La sección en que se dedican dichas caracterizaciones es la de "Análisis", dirigida en voz baja a los exhibidores, aquellos que aparentemente tienen un gusto cinematográfico entrenado, es decir "culto". Contrastando abiertamente con la sección siguiente "Para el programa", donde se rescatan los valores positivos exclusivamente (o se presenta un texto fantástico destinado a vender más entradas). A propósito del estreno de *Las cinco noches de Adán* (Gilberto Martínez Solares, 1945)¹³ se afirma que "la gracia del film es chabacana, pero divertirá al público poco exigente, afecto a films mexicanos".¹⁴ Aparentemente el cine de aquel país encuentra sus espectadores entre aquellos afectos a "emociones baratas".¹⁵ Para el crítico un film puede "provocar risa a espectadores de cierta categoría",¹⁶ refiriéndose a *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1946), paradójicamente un realizador siempre bien calificado, salvo en esta ocasión. *Las dos huérfanas* (José Benavides -h.-, 1945) "ha de llegar únicamente a las espectadoras sensibleras, moviendo más a risa que a emoción a un habitué cinematográfico", se mofa el especialista.¹⁷ Este tipo de críticas reducen a los espectadores afectos a estos films, generalmente melodramas y comedias rancheras, al lugar de personas elementales que quieren ver reflejadas las pasiones naturales en pantalla, sin ambages sofisticados, de forma directa. Contrastando con opiniones despectivas Roland (Rolando Fustiñana¹⁸), el único especialista que firma sus notas del corpus, presenta

Carlos Gardel (Alberto de Zavalía, 1939), un crítico apuntaba: "Además de que la película abunda en defectos de técnica; encima de que en ningún sentido impera en ella el verdadero arte, es, sobre todas las cosas, cursi. Y lo cursi es lo más disgusta [sic] a los públicos capacitados para distinguir. Y el mexicano es de esos." *Cinema Reporter*, sin datos.

¹³ El año de los films corresponde con el de estreno en Buenos Aires. El cual generalmente no coincide con el de México.

¹⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 7 de noviembre de 1945, p. 165.

¹⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 26 de diciembre de 1945, p. 193.

¹⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 3 de abril de 1946, p. 47.

¹⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 27 de junio de 1945, p. 83.

¹⁸ Roland fue el fundador de la Cinemateca Argentina y del Cine Club Gente de Cine.

en *Crítica* sus análisis de forma respetuosa. *México de mis recuerdos* (En tiempos de Don Porfirio, Juan Bustillo Oro, 1944) es una película desarrollada "por la vía más cómoda del sainete musical", pero esta es "muy festejada por el público".¹⁹ El experto no encuentra cualidades destacables en el film, pero confiesa que es del gusto popular (en un diario ampliamente divulgado entre ese público).

Algunos films son catalogados como exclusivamente para públicos "incultos". Aunque, incurriendo en una contradicción, se afirma que "el público no discriminador (no culto, quiere decir) es poco numeroso en la Argentina", a propósito del estreno de *La adúltera* (Tulio Demicheli, 1957).²⁰ Si muchos de los films mexicanos estrenados están destinados a espectadores "incultos" y si el cine de ese país se lleva el 40% del tiempo de exhibición (entre films de habla castellana),²¹ cuesta encontrar, por una deducción lógica, el asidero de la afirmación anterior. Más aún, no se comprende cómo en 1957, en la misma publicación, se afirma que "las películas mexicanas no se han impuesto aún en nuestro público".²² Teniendo en cuenta que ya se había producido el momento de apogeo de la exhibición de films mexicanos en la Argentina y de que se presentaban con grandes titulares en, por ejemplo, el diario *La Nación*, de gran tirada y circulación por todo el territorio (llegando a ocupar media página los carteles),²³ resulta contrastante la apreciación sobre el relativo gusto del público argentino por los films mexicanos. Un dato más que rechaza ese punto de vista se puede citar de la misma publicación, en 1944 el *Heraldo del Cinematografista* solicita a los críticos que voten en tres categorías los mejores estrenos de 1943: mejor película hablada en inglés, argentina y mexicana, dada "la cantidad de estrenos

¹⁹ *Crítica*, 14 de diciembre de 1944, p. 7.

²⁰ *Heraldo del Cinematografista*, 29 de mayo de 1957, p. 132.

²¹ "Los cines capitalinos hicieron en 1952 una entrada bruta de \$ 107.038.409, el 41% del tiempo de exhibición correspondió a películas mexicanas", mientras en el interior del país ocuparon el "56% del tiempo de exhibición". *Heraldo del Cinematografista*, enero de 1953, sin datos.

²² *Heraldo del Cinematografista*, 21 de agosto de 1957, p. 232.

²³ O tres publicidades de estrenos mexicanos en una misma página. Véase *La Nación*, 18 de mayo de 1944, p. 7.

mexicanos".²⁴ La extraordinaria difusión alcanzada por el cine mexicano en nuestro medio pugna por la creación de una categoría especial (impensable en 1936, cuando la crítica sobre *Chucho el roto* –Gabriel Soria– destacaba la poca difusión del cine mexicano en suelo argentino).²⁵

La revista *Antena* fue particularmente violenta contra los estrenos mexicanos. Su adjetivo recurrente para ellos fue el de antiguo. "No resiste una crítica seria esta película mexicana contra la cual conspira, antes que nada, su antigüedad", a propósito del estreno de *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1949).²⁶ Para el crítico los deméritos son frecuentes porque los films mexicanos están hechos "a la manera antigua".²⁷ Aunque no es el único medio que utiliza ese tipo de caracterización, el *Heraldo del Cinematografista* destaca que *Dos monjes* (*El espíritu y la carne*, Juan Bustillo Oro, 1937) "tiene un asunto folletinesco y anticuado [...] tiene reacciones reñidas con la psicología actual en los personajes".²⁸ Asimismo, *Celos de madre* (Fernando de Fuentes, 1937) es "anticuada en asunto y realización".²⁹ El diario *La Nación*, aunque no desde una visión despectiva, destaca que *Casa de mujeres* (Gabriel Soria, 1943) tiene un "estilo de realización que resulta anticuado con enfoques rutinarios".³⁰ En la misma línea el diario porteño destaca que *Alejandra* (José Benavides -h.-, 1943) está "realizada con elementales recursos y con desigual interés en su continuidad y en su tema dramático".³¹ No es explicitado por los críticos qué es exactamente lo contemporáneo y lo antiguo, pero es posible inferir que son catalogadas bajo ese rótulo la primacía de la puesta en escena plana, el punto de vista estático y las actuaciones exageradas, más propias del período silente, denominadas por los especialistas como "teatrales".

²⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 12 de enero de 1944, p. 1. Con 39 votos sobre 45 fue elegida *Los tres mosqueteros* (Miguel Delgado).

²⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 4 de marzo de 1936, p. 1128.

²⁶ *Antena*, enero-junio de 1949.

²⁷ *Antena*, enero-junio de 1948.

²⁸ *Heraldo del Cinematografista*, 1937.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *La Nación*, 18 de febrero de 1943, p. 6.

³¹ *La Nación*, 26 de agosto de 1943, p. 8.

“La acción, si bien es movida, carece de un ritmo verdaderamente cinematográfico y la interpretación, excesivamente afectada, recuerda en todo momento la procedencia teatral de sus intérpretes”, afirma una nota sobre *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934) en la revista *La película*.³² De un formato de críticas similar a las del *Heraldo del Cinematografista*, asimismo con un texto sugerido para el programa, en *La película* se hacía un particular hincapié en que el cine dejase de prolongar los vicios de la actuación teatral, ya desde una nota tan cercana al período silente como esta, publicada en 1934. Pocos años después se afirmará respecto de la adaptación *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1938) que “carece de vigor cinematográfico [...] La interpretación es teatral”.³³ A través de la sucesión de críticas que remarcan estos valores positivos (lo “cinematográfico”) contra los negativos (lo “teatral”), se puede advertir que era una preocupación general de los cronistas cinematográficos. En el análisis de otro film de Ramón Peón (*El secuestrador*, 1938) se vuelve explícito este interés de demarcar la frontera: “La interpretación es teatral y recuerda las más modestas producciones del cine mudo”.³⁴ También este criterio es defendido por las críticas, más respetuosas, de *La Nación*, “su diálogo es tan extenso que por instantes se cree el espectador ante una obra teatral y no una cinematográfica” (sobre *Mientras México duerme* de Alejandro Galindo, 1941).³⁵ Asimismo, si bien se destaca “la técnica cinematográfica”, la crítica de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1947) publicada en *Clarín* afirma que tiene un “exceso de diálogo”,³⁶ detalle encontrado en todas las publicaciones del corpus (*Crítica* lo resume como “lentitud”). Los críticos en el período clásico presionan a través de sus

³² *La película*, 13 de septiembre de 1934, p. 6.

³³ *La película*, 4 de agosto de 1938, p. 6. Una crítica del mismo film aparece en el *Heraldo del Cinematografista* (1938, sin datos).

³⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 1938, sin datos.

³⁵ *La Nación*, 3 de julio de 1941, p. 14. El mismo argumento (largos diálogos equiparados a una puesta teatral) es el defendido en la crítica de *Las tres perfectas casadas* (Luis Gavaldón) -*Antena*, enero-septiembre de 1956- y en la de *Escuela para casadas* (Miguel Zacarías) -*Heraldo del Cinematografista*, 5 de diciembre de 1956, p. 346.

³⁶ *Clarín*, 12 de septiembre de 1947, p. 17.

escritos para que se de una vuelta de hoja a la historia del cine, para que se distancie aún más del teatro, ganando así especificidad.

En una edición de 1937 del *Heraldo del Cinematografista* escribe su editor desde México advirtiendo que allí se encuentra un distribuidor argentino tratando de vender algunos films pero que aún no había tenido éxito porque “del mismo modo que a nosotros nos choca el acento mexicano, a ellos le choca el argentino”.³⁷ Ese pareciera ser otro motivo recurrente para calificar negativamente a un film mexicano, ser muy localista en los diálogos. O, directamente, “incomprensibles para nosotros”, como se destaca a propósito de las expresiones típicas mexicanas en los diálogos de *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1939).³⁸ Las críticas al respecto pueden volverse violentas como en el caso del estreno de *El tigre de Jalisco* (René Cardona, 1946): “tema y comicidad sumamente localista y una realización pobre deberían haber confinado al film únicamente a cines mexicanos”.³⁹ El periodista parece sentirse ofuscado por el estreno de un film “con detalles de acentuado mal gusto”, del que evidentemente no comprende buena parte de los giros lingüísticos.⁴⁰ Al parecer de Chas de Cruz en México ocurría lo mismo con los films argentinos, algo natural teniendo en cuenta que los dos países se encuentran en los extremos de un amplio continente. Aunque no tan natural resulta el enojo de los críticos para con los “localismos” del habla, sino una construcción propia de una homogeneización cultural buscada sobre lo que debería ser “el cine hablado en castellano”. Sirva como excepción a la regla la prestancia de Emilio Fernández advertida en una extensa crítica de *La Nación*, en ocasión del estreno de *Río escondido* (1950), sobre su “maestría” para “utilizar el idioma de la gente de su pueblo”; concluyendo que “en ninguna parte se escucha un español más gracioso, más musical, de más ingenuo y fresco lirismo que en el cine

³⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 13 de enero de 1937.

³⁸ *Heraldo del Cinematografista*, 12 de julio de 1939, p. 96. Lo mismo se destaca en la crítica de *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo), *Heraldo del Cinematografista*, 9 de julio de 1941, p. 119.

³⁹ *Heraldo del Cinematografista*, 4 de diciembre de 1946, p. 210.

⁴⁰ *Ibíd.*

mexicano".⁴¹ En fin, en el matutino porteño defienden otra postura, "nuestro público ya se ha acostumbrado a saborear el habla popular mexicana, tanto más cuanto encuentra tantas curiosas correspondencia idiomáticas".⁴² Amplificando esta visión positiva *Río escondido* es para *Clarín* una "buena muestra del cine hispanoamericano".⁴³

Un último criterio utilizado por los periodistas especializados argentinos para amonestar a los films mexicanos era la caracterización de la extensa duración, asociada a la lentitud en el desarrollo de las acciones. Para *Crítica* adolecen por ello *Caminito alegre* (Miguel Morayta, 1944) y *Tentación* (Fernando Soler, 1944).⁴⁴ Para el *Heraldo del Cinematografista* *El único castigo* (Raphael Sevilla, 1939) tiene una "acción muy lenta",⁴⁵ mientras que *Mujeres y toros* (Juan José Segura, 1941) tiene un "ritmo desmayado".⁴⁶ Esta particular metáfora es repetida en muchas críticas del mismo semanario, presta para ser aplicada a diverso tipo de films que tienen en común su "lentitud", es decir, diálogos extensos. Por otra parte, esta caracterización suele estar asociada a la consideración de la gran longitud del metraje. *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1945) es un "film que se resiente por su excesiva duración", aunque dure 103 minutos.⁴⁷ Asimismo, aunque los films de Emilio Fernández suelen estar bien considerados, son criticados por su extensión. Una interpretación que no está asociada necesariamente a la duración real del film, sino más bien a la impaciencia del crítico porque muchos de estos films poseen dobles finales o coda. "El final de la película se estira desmesuradamente", suele ser la reflexión del crítico exhausto (aunque en este caso se trate de *Su última canción* –John Auer, 1936– que solo dura 64 minutos).⁴⁸

Mirada estereotipante

⁴¹ *La Nación*, 1 de junio de 1950, p. 6.

⁴² *La Nación*, 1 de agosto de 1943, p. 10.

⁴³ *Clarín*, 1 de junio de 1950, p. 11.

⁴⁴ *Crítica*, 18 de noviembre de 1944, p. 10, y 8 de diciembre de 1944, p. 6.

⁴⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 5 de julio de 1939, p. 90.

⁴⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 25 de junio de 1941, p. 98.

⁴⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 4 de abril de 1945, p. 35.

⁴⁸ *Heraldo del Cinematografista*, 22 de enero de 1936, p. 1108.

“Charros, chamacos, guitarras, guapos, canciones... en fin, lo de siempre”.⁴⁹ La estereotipación de rasgos nacionales, y de un cine nacional, es la afirmación del reconocimiento de costumbres, objetos, espacios y prácticas típicas de una cultura. Los críticos decodifican simplificando (todo estereotipo supone una simplificación) las características de “lo mexicano” compartidas por lectores-espectadores. En este apartado serán presentadas las nominaciones más frecuentes utilizadas para demarcar la frontera entre lo que es propio del país del norte, a través de sus films.

Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1937) inaugura para la crítica argentina el muestrario identitario, “nos trae el Méjico bravío, lo que tiene de más pujante y característico: la vida en las haciendas, sus bailes, sus canciones, en fin su folclore”.⁵⁰ El film de De Fuentes presenta “el ambiente del verdadero campo mexicano, que en muchos aspectos se asemeja al argentino”, según el cronista de *Crítica*.⁵¹ Los valores propios de los argumentos “típicamente” mexicanos son advertidos como discurriendo entre ranchos y rancheras. Asimismo se presenta como naturalmente prototípica *La rancherita del Carmen* (Chano Urueta, 1938), un film “colorido”.⁵² Este adjetivo, a veces acompañado por “pintoresco”⁵³ o “simpático”⁵⁴, es frecuentemente aplicado a films mexicanos que se desea felicitar. Así es como aún varios años después del estreno del film de De Fuentes se lo sigue recordando como un modelo que sentó precedente: *Allá en el Trópico* (1943), del mismo director y con los mismos actores principales, es “simpática y sencilla”, aunque “entretiene discretamente” a diferencia de *Allá en el Rancho Grande*.⁵⁵ Seis años después de su estreno las “notas de mayor atractivo” de *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1943) son aquellas que “recuerdan” al film que gustó tanto a la crítica argentina.⁵⁶ Ocho años después el análisis de

⁴⁹ *Antena*, enero-junio de 1948.

⁵⁰ *Imparcial Film*, 15 de septiembre de 1937, p. 6.

⁵¹ *Crítica*, 5 de septiembre de 1937, p. 16.

⁵² *La película*, 24 de noviembre de 1938, p. 5.

⁵³ *Heraldo del Cinematografista*, 7 de mayo de 1941, p. 67.

⁵⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 16 de julio de 1941, p. 124.

⁵⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 24 de septiembre de 1943, p. 178.

⁵⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 18 de agosto de 1943, p. 158.

Cuando tú me quieras (Miguel Zacarías, 1945) comienza con loas: “Desde ‘Allá en el Rancho Grande’ no ofrecía el cine mexicano una comedia tan simpática como ésta”.⁵⁷ Aunque, más allá de las virtudes estéticas y argumentales del film canónico de De Fuentes, no debe dejarse de lado que el estreno del mismo tuvo una gran cobertura de prensa. *La Nación* y *Crítica* publicaron sendas notas todos los días entre el 7 y el 12 de septiembre de 1937 e incluyeron el cartel publicitario a media página en dos ediciones. Asimismo el personaje principal, Tito Guizar, se presentó para cantar durante el estreno en Buenos Aires, gala realizada en el Teatro Ópera (uno de los cines más grandes del país que, se anuncia, exhibe por primera vez una película en castellano⁵⁸). En dos de esas notas es “el film tan comentado” (y en las mismas páginas se reproduce su cartel publicitario).⁵⁹ Resulta imposible dirimir si el cronista de espectáculos del diario *La Nación* está efectivamente encantado por las virtudes de *Allá en el Rancho Grande* o es que la artillería publicitaria de la distribuidora es reproducida sin filtro.

Pero aquí se han recuperado las críticas de *Imparcial Film* y las repetidas durante varios años por el *Heraldo del Cinematografista* (cuyo lema fue “Un servicio de crítica, análisis e información, libre de la influencia del aviso cinematográfico”) que dan cuenta de que el valor del film ha sido superlativo para la crítica local. Roland cierra el arco de la crítica local publicando que la película está “por sobre todas” y con ella “el cine mejicano ha dado un salto formidable”.⁶⁰ En la misma línea para las investigaciones sobre cine mexicano “el éxito de *Allá en el Rancho Grande* posibilitó que el cine mexicano llegara a toda América Latina y, con ello, la consolidación de una industria” (Carro, 2012: 104). No solo “la obra dio la pauta del camino a recorrer” a los productores mexicanos, sino que “el espectador (argentino) se pregunta porqué en nuestra

⁵⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 22 de agosto de 1945, p. 113.

⁵⁸ *La Nación*, 11 de septiembre de 1937, p. 12.

⁵⁹ *La Nación*, 8 de septiembre de 1937, p. 14. *La Nación*, 10 de septiembre de 1937, p. 12.

⁶⁰ *Crítica*, 11 de septiembre de 1937, p. 15.

cinematografía no se ha intentado una expresión semejante”, se afirma en *La Nación*.⁶¹

Otro elemento que el modelo ranchero de aquel film, estrenado en Buenos Aires en septiembre de 1937, ayudó a establecer como prototípico fue la filmación en exteriores con abundancia de paisajes campestres. La crítica de Ay, *Jalisco, no te rajes* (José Rodríguez, 1946) también recuerda a *Allá en el Rancho Grande* “porque se desarrolla en su mayor parte en exteriores [...], como de costumbre, hermosos”.⁶² La cantidad de críticas que destacan la belleza de los paisajes mexicanos es extensa.⁶³ *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1944) es “salvada” por la crítica debido a que incluye “hermosos paisajes” al comienzo y en el final del film.⁶⁴ Y esta sobrevaloración de las imágenes en exteriores llega a su clímax cuando se analizan los films de Emilio Fernández fotografiados por Gabriel Figueroa. “Magníficas tomas de exteriores, contraluces, escenas de conjunto, campos, valles, caseríos y arboladas abundan en la película que se expresa a menudo en lenguaje claro y pintoresco”, se afirma sobre *Flor silvestre*.⁶⁵ La extensa descripción de aquellos elementos del paisaje demuestra el valor otorgado por los críticos a su presencia, por ello les extraña el argumento de *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944), debido a que “el cine mexicano no aborda con frecuencia temas que se desarrollan en sociedad”, es decir dramas urbanos.⁶⁶ Para los periodistas especializados argentinos el prototipo del cine propiamente mexicano es la abundante presencia de los espacios abiertos campestres. Yolanda Minerva Campos reafirma esta visión identificando que “en los años cuarenta, el cine mexicano se configuró hacia el exterior con una fuerte identidad que remitía a lo rural” (2012: 2).

⁶¹ *La Nación*, 11 de septiembre de 1937, p. 12.

⁶² *Heraldo del Cinematografista*, 12 de junio de 1946, p. 83.

⁶³ Por ejemplo, a propósito de *Historia de un gran amor* (Julio Bracho). *Heraldo del Cinematografista*, 14 de julio de 1943, p. 135. O de *Tierra de pasiones* (José Benavides). *Heraldo del Cinematografista*, 19 de julio de 1944, p. 101.

⁶⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 8 de marzo de 1944, p. 29.

⁶⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 24 de mayo de 1944, p. 72.

⁶⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 19 de julio de 1944, p. 101.

“En un típico rincón mexicano se ubica esta película”, recalca el texto sobre *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1944).⁶⁷ Alcanza con que luego afirme la “belleza de los paisajes” para que, aparentemente, el lector rebusque en su memoria las imágenes pertinentes que se condigan con “un típico rincón mexicano”. El contrato de lectura establecido se distingue por este tipo de conceptualizaciones que eluden una descripción más profunda. Así *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1946) se convierte lacónicamente en un film en que “se narran aventuras en un fondo característicamente mexicano” para *La Nación*.⁶⁸ Mientras que para *Clarín*, en la misma línea de análisis, “asistimos a un muestrario de sentires y pensamientos populares charros”.⁶⁹ A diferencia de los antropólogos contemporáneos –quienes afirman que “la nación es la unidad que contiene en su interior la máxima heterogeneidad posible” (Grimson, 2012: 160)–, las críticas reducen a partir de unos cuantos elementos presentes en los films –que dan cuenta de un interés en la construcción de estereotipos nacionales de parte de una industria cinematográfica con proyección latinoamericana, es decir que no se trata de una simple invención de los periodistas–, lo que es propio de una nación. Algunos espectadores ingenuos que conocieron México a través de sus films habrán creído que allí solo se andaba en carreta, se vivía en ranchos, todos trabajaban en chinampas y se cantaba cada vez que el diálogo se agotaba.

Mirada positiva

La cultura popular, como un terreno en el que se disputan sentidos de lo hegemónico, encuentra en las críticas su caracterización estigmatizadora. Para “rescatar” algunos autores y textos son ubicados en la frontera, entre el espectáculo popular y la alta cultura.⁷⁰ Frontera que ya “se ha desdibujado”, al decir de Grossberg, porque “la fractura de los años de posguerra se profundizó y se expandió, algo que sin duda fue promovido

⁶⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 4 de octubre de 1944, p. 150.

⁶⁸ *La Nación*, 16 de febrero de 1946, p. 12.

⁶⁹ *Clarín*, 16 de febrero de 1946, p. 11.

⁷⁰ Véase el texto de Cecilia Nuria Gil Mariño sobre el cine argentino y nociones de lo popular en disputa en *El Heraldo del Cinematografista* y otras publicaciones durante la década del treinta (2013).

tanto por los desarrollos tecnológicos como por otros cambios coyunturales, hasta tal punto que lo popular parece ser cualitativamente diferente" (2012: 252).⁷¹ Las críticas argentinas de los films mexicanos clásicos enarbolaron valores de conjunto sobre aquella cinematografía. Ejerciendo la generalización inversa a la que se destacaba en el comienzo de este artículo, cuando a partir de un film mediocre se destacaba al cine mexicano como "infantil" y "antiguo". En este caso rasgos de un film considerados modernos lleva al periodista cinematográfico a destacar al cine mexicano, en su conjunto, como "talentoso" y, elogio supremo, "no para público grueso".⁷²

El *Heraldo del Cinematografista* nunca dejó de prestar ojos y oídos al desarrollo de la industria mexicana del cine, y de compararla con la local. A la serie de notas sobre el faltante de celuloide en la Argentina y el apoyo de Hollywood a la producción mexicana,⁷³ deben sumarse las corresponsalías en el DF y las entrevistas a directores⁷⁴ o empresarios mexicanos. El 31 de mayo de 1944 se presenta una comparación sobre el estado de las dos cinematografías en base a los dichos de Juvenal Urbina (directivo de Clasa Films Mundiales) y el cronista argentino finaliza destacando: "ojalá estos datos concretos signifiquen ventaja para nuestra cinematografía. Que esta experiencia ajena puede ser –debe ser– netamente beneficiosa".⁷⁵ El semanario se refiere, básicamente, al nivel de progreso industrial alcanzado por los mexicanos, favorecido ampliamente por la creación del Banco Cinematográfico, "un viejo ideal

⁷¹ Por ello es que para Grossberg lo popular "ya no es el lugar en el que el poder se conquiste [...] Aunque el cambio no puede organizarse sin pasar por lo popular" (2012: 269-270).

⁷² Sobre *María Candelaria* (Emilio Fernández). *Heraldo del Cinematografista*, 4 de octubre de 1944, p. 149.

⁷³ Véase: *La Nación*, 9 de julio de 1941, p. 12. *Heraldo del Cinematografista*, 10 de febrero de 1943, p. 13.

Heraldo del Cinematografista, número aniversario, julio de 1943, p. 119-120. *Heraldo del Cinematografista*, 20 de octubre de 1943, p. 197. *Heraldo del Cinematografista*, 17 de noviembre de 1943, p. 215. *Heraldo del Cinematografista*, 24 de noviembre de 1943, p. 224.

⁷⁴ Como, por ejemplo, a Emilio Fernández. *Heraldo del Cinematografista*, 1 de diciembre de 1954, p. 273.

⁷⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 31 de mayo de 1944, p. 75.

de nuestro gremio” nunca realizado.⁷⁶ Desarrollo productivo que les permite hacer films como no se hacen en la Argentina: cuando se produce el estreno de *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1943) se la compara con *Nuestra tierra de paz* (Arturo Mom, 1939), a la que es claro que “supera por un mayor despliegue material”.⁷⁷

Uno de los elogios más repetidos a la cinematografía mexicana hace hincapié en la sofisticación tecnológica, así *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías) “demuestra el progreso técnico alcanzado por los estudios aztecas”.⁷⁸ O *El conde de Montecristo* (Chano Urueta, 1943) es altamente valorada porque “esta producción espectacular, proveniente de México, evidencia un cuidado en la realización técnica y un despliegue material que se traduce en la abundancia de escenarios”.⁷⁹ Pero no solo se destacan los estrenos de films de gran presupuesto y fastuosa puesta en escena, la crítica de *Amok* (Antonio Momplet, 1945), un film de puesta en escena cuasi minimalista, es categórica: “técnicamente puede considerarse como la mejor producción realizada por los estudios mexicanos”. El cronista va más allá, “la labor del director es superior a las que lleva realizadas en el cine argentino”, cierra su evaluación.⁸⁰ Exagerado o no, el crítico deja plasmada su concepción sobre que el buen cine es el realizado con pericia técnica, por sobre otras consideraciones como las interpretaciones realistas o un desarrollo narrativo atrapante.

Las adaptaciones literarias a la pantalla suelen ser especialmente atendidas por los cronistas argentinos, quienes analizan el vínculo entre el papel y la pantalla. *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1956) resulta una “excelente película mexicana: la calidad de su realización supera al

⁷⁶ De hecho, para Paulo Antonio Paranaguá “México llevó más lejos que ningún otro país latinoamericano (excepto Cuba) la lógica de la intervención del Estado en el cine” (1983: 88). Aunque esa intervención se ejerció primordialmente para rescatar a industrias en quiebra y no, como deplora Chas de Cruz en el caso argentino, para atosigarlas impositivamente.

⁷⁷ *Heraldo del Cinematografista*, 24 de marzo de 1943, p. 38.

⁷⁸ *Heraldo del Cinematografista*, 2 de febrero de 1944, p. 12.

⁷⁹ *Heraldo del Cinematografista*, 10 de febrero de 1943, p. 13.

⁸⁰ *Heraldo del Cinematografista*, 18 de julio de 1945, p. 95.

libro”.⁸¹ Ese resulta el elogio máximo para este tipo de films, estar por encima de la calidad de las letras que le dieron origen. En este marco de apetencias periodísticas no resulta extraño que Roberto Gavaldón sea considerado un autor cinematográfico, como se analizara anteriormente, sino que a sus films se le dediquen elogiosos títulos (“La barraca: estimable adaptación de la novela”) y apreciaciones: “la cámara halla en sus enfoques aspectos semejantes” a los que inspira la lectura de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, destaca el crítico cinematográfico de *La Nación*.⁸² Ese diario prestó la mayor dedicación a la crítica de las adaptaciones cinematográficas y generalmente tuvieron un buen recibimiento.⁸³ *Los de abajo* (Chano Urueta, 1941) es aquí “sincera y franca [...] Hay en ella, desde un estricto punto de vista cinematográfico, una grata predisposición por lo documental” para la adaptación de la novela de Mariano Azuela.⁸⁴

Por último, la visión más grata del cine mexicano la dan, unánimemente para la prensa argentina, los films de Emilio “el Indio” Fernández. Las críticas se amparan en una máxima revelada: la especificidad cinematográfica. Son la contracara de aquellos films despreciados como “teatrales”, intensamente poblados de diálogos. Todo lo contrario resulta *La red* (Fernández), porque “es cine puro e incluye la menor cantidad de diálogo que se haya escuchado en una película en bastante tiempo”.⁸⁵ Una marca de nobleza para la crítica vernácula, que distingue un cine que comprenderán pocos y, por ello, debe ser elevado a una categoría superior. “Para el público culto ‘La perla’ es una de las obras de mayor pureza artística que se le puede ofrecer”, se afirma respecto de otro film

⁸¹ *Heraldo del Cinematografista*, 1 de agosto de 1956, p. 230.

⁸² *La Nación*, 18 de abril de 1946, p. 7. Refiriéndose a la misma película en *Clarín* se afirma que “la novela ha sido seguida paso a paso. Y, embargo, se ha hecho cine y no literatura”. *Clarín*, 18 de abril de 1946, p. 6.

⁸³ Como excepción a la norma general el atildado periodista cinematográfico de *La Nación* también presentó juicios negativamente críticos sobre adaptaciones. Con respecto a *Resurrección* (Gilberto Martínez Solares), “la trama se desvía gradualmente” de la obra de León Tolstoi. *La Nación*, 5 de mayo de 1944, p. 10. Y también en el caso de *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes), “la ‘rapsodia de la llanura’ que se reconoció en las páginas de Rómulo Gallegos, no tiene emoción ni fervor en la película”. *La Nación*, 19 de mayo de 1944, p. 8.

⁸⁴ *La Nación*, 3 de julio de 1941, p. 14.

⁸⁵ *Heraldo del Cinematografista*, 27 de abril de 1955, p. 82.

de Fernández.⁸⁶ Un conjunto de producciones ubicadas en la frontera entre espectáculo popular y alta cultura, una zona en la que los críticos cinematográficos gustan cartografiar con familiaridad. Estos entienden que los films del Indio les hablan a ellos en sus propios códigos ¿qué significa si no considerar que se trata de “cine puro”? Los especialistas en cine son los críticos cinematográficos (los miembros de ese “mundo aparte”, esa “orden” monacal, como definía Bazin), por ende lo “puro” es aquello que comprende en su interior las reglas de la creación particularmente cinematográfica. Fernández entendió aquello, acaso compartió, y por eso los críticos franceses, feroz dentro de esa profesión, lo cobijaron como a uno de los suyos. Probablemente por eso las obras más aplaudidas allí, también lo fueron aquí. *Flor silvestre* “constituye un trabajo de mérito singular en el cuadro de las producciones en nuestra lengua”.⁸⁷ Aunque *María Candelaria* “lo supera en valores plásticos y en su acento poemático”. El film que “contribuyó a crear una cultura, identidad e imágenes propias, un cine nacional y nacionalista”, al decir de Joel del Río, muestra de “lo prototípico, genérico y folclórico” (Del Río, 2012: 135); es, para un crítico argentino, la “expresión más bella y auténtica que el cine mexicano ha presentado [...] La realización se ha hecho generosamente, existió la conciencia de que se estaba rodando un film excepcional dentro de la producción mexicana”.⁸⁸

Conclusión: Donde convergen las miradas

Luego de esta indagación se refuerza la idea de que la mirada transnacional puede caracterizar lo nacional. Especialmente cuando “lo trans” es tomado “desde una posición nacional para señalar otra cultura sin problematizarla, idealizándola en una mismidad sin fisuras entre naciones e industrias del cine”, como remarcan Peter Evans, Chris Perriam e Isabel Santaolalla (2007: 4). La perspectiva transnacional de la crítica argentina sobre los films mexicanos de la época de oro ayudó a establecer el prototipo de lo representativamente mexicano que los films

⁸⁶ *Heraldo del Cinematografista*, 8 de diciembre de 1948, p. 269.

⁸⁷ *La Nación*, 20 de mayo de 1944, p. 7.

⁸⁸ *La Nación*, 27 de septiembre de 1944, p. 10.

traían estampado en sus fotogramas. Los análisis de los periodistas especializados no buscaron fisuras en la construcción narrativa de la nación azteca, sino que identificaron los caracteres típicos valorizando aquellos films que presentaron las imágenes de la nación que se correspondían con la construcción imaginaria de "lo mexicano". Por otra parte las crónicas tendieron a puntuar mejor a los films realizados con la conciencia de aportar algo diferente al campo cinematográfico, que no siguieran los modelos narrativos canonizados de la comedia ranchera y el melodrama. En ocasiones la mención del género implicaba un adjetivo negativo.

Sin embargo, pese a la similitud de objetivos destacados, las diferentes publicaciones mantuvieron posturas divergentes con respecto a la caracterización de los films mexicanos. Es decir, no es posible concluir este trabajo hablando de "la crítica argentina" de forma general. Según los tipos de publicaciones es posible caracterizar tres puntos de vista:

1. Publicaciones de divulgación general

Las críticas más violentas al cine mexicano fueron publicadas en *Antena*. Esta revista se caracterizó por una visión despectiva de los films como etapa inferior, pasada, del desarrollo del cine. Destacando, en un extremo, que los films mexicanos presentan "lo de siempre y como siempre".⁸⁹ Es decir, que repiten tropos de la mexicanidad de una manera poco atractiva (teatral, de ritmo desmayado, anticuada y demás epítetos).

2. Periódicos

El tono de las críticas publicadas por los periódicos analizados contrasta de plano con las revistas de divulgación general. La constante que las recorre es la distancia diplomática y cordial, incluso cuando se trata de criticar abiertamente a un film y una labor técnica o actoral. La fundamentación de la opinión del redactor es una constante, sobre todo en *La Nación* (probablemente porque el espacio para los textos permite

⁸⁹ *Antena*, enero-junio de 1948.

la expresión extendida). Las críticas de Roland para *Crítica* se presentan asimismo como un estudio de films y directores que no reponen extensamente el argumento, se entiende que no están escritas únicamente para promover la concurrencia al cine, sino también una reflexión atenta sobre estética del cine. Por otra parte, tanto en *Clarín* como en *La Nación* se encuentra una ponderación particular de las adaptaciones literarias, generalmente bien consideradas. En fin, si bien cada uno de estos diarios representaba clases sociales diferentes, y por lo tanto no tenían los mismos lectores; no se perciben diferencias de fondo entre los elementos destacados y criticados de los films mexicanos: Fernández y Figueroa son lo más avanzado de aquella cinematografía, Gavaldón es el genio de las adaptaciones, *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes) es considerada la representativa de la mexicanidad, etc.

3. Publicaciones destinadas a exhibidores

La mayor variedad de enfoques se encuentra en *El Herald del Cinematografista*, como asimismo es el único medio que comentó todos los estrenos. Críticas despiadadas conviven con alabanzas a actores, directores y profesionales en análisis en los que se presenta un lenguaje técnico infrecuente en los periódicos y ausente de las revistas de divulgación general. Asimismo, ni siquiera los directores consagrados por el mismo medio resultan intocables si se trata de films flojos. Las críticas de films de De Fuentes y Fernández resultan ejemplos paradigmáticos de apogeo y ocaso de cineastas autores. Por último, la segmentación entre público "bajo" (o "grosso", en ocasiones) y "alto" o de Capital Federal es una constante entre las recomendaciones que *El Herald del Cinematografista* da a los exhibidores (asimismo *Imparcial Film* y *La película* también ejercen dichas diferenciaciones).⁹⁰

La heterogeneidad de la nación mexicana es homogeneidad en sus films, y eso es valorado por las críticas. En fin, volviendo a Higson, "las

comunidades que el cine imagina son más de lo que creemos transnacionales que nacionales" (2000: 66). Los periodistas cinematográficos argentinos construyeron la imagen de una nación cerrada y concreta a través de los films mexicanos de la época de oro; sin percibir que lo velado daba cuenta de cruces tan transnacionales como su mirada. A distancia los matices no se ven.

Referencias Bibliográficas

Carro, Nelson. "Jorge Negrete", en Edgar Soberón Torchia (Dir. y coord.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1 1890-1969*, San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012.

Daney, Serge. "La función crítica", en Antoine de Baecque (Comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005.

De Baecque, Antoine. "Presentación", en Antoine de Baecque (Comp.), *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005.

Del Río, Joel. "María Candelaria (Xochimilco)", en Edgar Soberón Torchia (Dir. y coord.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1 1890-1969*, San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012.

Evans, Peter; Perriam, Chris y Santaolalla, Isabel "The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas: Editors' Introduction", *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, No. 1, February, 2007.

García Canclini, Néstor *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 2010 [1979].

⁹⁰ Que también encuentra Gil Mariño en su análisis de las críticas sobre films argentinos publicadas en el semanario (2013).

Gil Mariño, Cecilia Nuria. "La argentinidad del buen gusto. Imágenes de lo popular y lo nacional en la prensa de cine en los años treinta", revista *Montajes*, nº 2, enero-junio 2013.

Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Grossberg, Lawrence. *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Higbee, Will y Lim, Song Hwee. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", *Transnational Cinemas*, volume 1, number 1, 2010.

Higson, Andrew. "The limiting imagination of National Cinema", en Mette Hjort y Scott MacKenzie (Eds.), *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000.

Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel, 2013.

Lusnich, Ana Laura. "Transferencia de saberes y de tecnología en el cine argentino y mexicano del periodo clásico", V Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Santiago de Chile, 2015.

Minerva Campos, Yolanda. "La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio 'Indio' Fernández en España, prensa y censura", *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, Año 3, No 6, junio. (2012),

Paranaguá, Paulo Antonio. "Diez razones para amar o detestar al cine mexicano", en *Araucaria de Chile*, nº 23, Madrid, 1983.