



Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México

Silvana Flores¹

Recibido: 26 de febrero de 2019 / Aceptado: 26 de octubre de 2019

Resumen. A través de este artículo, daremos cuenta de la trayectoria de los distribuidores y exhibidores José y Rafael Calderón, provenientes del estado de Chihuahua, al norte de México, en un interés por indagar acerca de los cines regionales y transnacionales en dicho país. Partiremos de una problemática en torno a la relevancia que los estudios sobre cine han dado a los fenómenos asociados a los centros geoculturales, que en este caso nos remiten a la ciudad de México. En base a ello, evidenciaremos que aunque durante los últimos años se ha avanzado en torno a esta perspectiva historiográfica en diversas publicaciones sobre cine regional y transnacional, la figura de estos empresarios norteños ha sido usualmente omitida, aun a pesar de la gran influencia que tuvieron para el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana en general, y de los vínculos transnacionales establecidos con Estados Unidos por medio de la fundación de salas y la distribución de cine mexicano en aquel país.

Palabras clave: Cines regionales; transnacionalidad; distribución; exhibición; México.

[en] The cinematographical activities of José and Rafael Calderón: a case of omission in the history of Mexican regional and transnational cinema

Abstract. Through this article, we will give an account on the trajectory of distributors and exhibitors José and Rafael Calderón, from the state of Chihuahua, in the north of Mexico, in an interest to inquire about regional and transnational cinemas in that country. We will start from a problematic around the relevance given by cinema studies on phenomena associated with the geocultural centers, that in this case send us to the city of México. Based on it, we will show that although during last years there were advances about this historiographical perspective in several publications on regional and transnational cinemas, the figure of these northern entrepreneurs have been usually omitted, even despite the great influence they had in the development of Mexican cinematographical industry in general, and in the transnational links stablished with United States through the foundation of cinema theaters and the distribution of Mexican cinema in that country.

Keywords: Regional cinemas, transnationality; distribution; exhibition; Mexico.

Sumario: 1. Introducción. 2. Algunas ideas en torno al regionalismo y transnacionalismo cinematográfico. 3. Dos pioneros en el norte de México. 4. Proyecciones desde la frontera: el trabajo de exhibición. 5. El cine mexicano llega a Estados Unidos: el trabajo de distribución. 6. Conclusión. Referencias.

¹ Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)
E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>

Cómo citar: Flores, S. (2020) Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(3), 581-602.

1. Introducción

Los estudios cinematográficos ofrecen múltiples formas de abordaje que se desarrollaron en historias del cine nacional, en perspectivas comparadas entre cinematografías, en análisis sociohistóricos del cine, en el anclaje industrial o de mercado, en detallados análisis textuales y semióticos, en el trabajo interdisciplinar y en las particularidades de lo transnacional. Pero pocos han sido los casos en la historiografía de dicha disciplina que se acercaron al estudio del cine en el interior de un propio país, por fuera del centralismo propio de las grandes ciudades que demostraron tener mayor producción cinematográfica (como sucede especialmente en las capitales u otros centros metropolitanos, conforme a la estructura demográfica de cada país). Esto nos introduce al interés por indagar los cines regionales, temática que nos obliga a revisar una serie de conceptos que faciliten su comprensión, tales como la dicotomía centro-periferia, o la idea de foco o polo de producción, así como la noción misma de regionalismo, que de acuerdo con cuál sea su punto de proyección, puede tener una perspectiva centrífuga (en la integración de un país con otros circundantes, que le acerca a un abordaje más bien transnacional) o centrípeta (en la diversificación propia de cada nación a través de zonas o regiones, que es la propiamente vinculada a la cuestión regional). Ante este cúmulo de concepciones, nos toca entonces observar un caso concreto que nos permite entender las dinámicas que conciernen a la producción y alcance industrial y/o estético que el regionalismo cinematográfico nos ofrece. Para ello, tomaremos como problemática la consideración de que, en países como México, cuya producción a lo largo de su historia ha estado bien diversificada y distribuida entre sus diferentes estados conformantes, aunque con prioridad en la ciudad capital, y teniendo en cuenta que existen un buen número de estudios que han abordado fenómenos cinematográficos de esa índole, hay sin embargo ciertos aspectos necesitados de una mayor indagación que no han hallado aun un lugar preponderante en las investigaciones sobre cine mexicano. Nos referimos a una marcada omisión en lo sucedido en los estados fronterizos entre México y Estados Unidos, en donde han tenido un alto protagonismo dos agentes provenientes de esa región: José² y Rafael Calderón, quienes crearían con el correr de las décadas una trayectoria (que trascendió en sus descendientes, los productores Pedro, José Luis y Guillermo Calderón), y que abarcó todas las áreas de dicha industria: la exhibición, la distribución, la producción, y la participación gerencial en estudios de filmación. A través de este artículo, nos enfocaremos en las áreas de la exhibición y la distribución, ya que son aquellas en las que estos dos empresarios del cine tuvieron mayor participación, además de estar más asociadas al trabajo en esa región particular que es el norte de México (especialmente el estado de Chihuahua), y debido también a su injerencia en la consolidación de vínculos

² El nombre completo es José Urrutia Calderón, por lo cual en algunos documentos o artículos puede hacerse referencia a él bajo el nombre de José U. Calderón.

transnacionales con Estados Unidos, que son los que mayor alcance han tenido hasta ahora. Entendemos que dicha omisión tiene que ver con las dificultades de abordar investigaciones pormenorizadas debido a la predominancia del centralismo en los estudios cinematográficos en América Latina (causado a su vez por la existencia de menores herramientas para la investigación localizada en cuanto a patrimonios hemerográficos o bibliográficos producidos o conservados en la región),³ así como también se infiere, consecuentemente, por el carácter periférico que siguen teniendo aun los fenómenos regionales.

2. Algunas ideas en torno al regionalismo y transnacionalismo cinematográfico

Dentro de las perspectivas historiográficas que se prestan para la investigación cinematográfica, aquellas que generan mayor versatilidad son las que nos permiten establecer nexos. Como ya adelantamos, desde la conexión interdisciplinar, pasando por los estudios comparados y el transnacionalismo, hay múltiples formas de analizar el cine desligándole de una idea cerrada sobre la disciplina o de un encasillamiento de sus fronteras en pos de la pertenencia a un país en particular. Otra forma de abordar esta clase de estudios vinculares, tiene que ver con aquella que posa los ojos sobre lo que pasa a nivel cinematográfico al interior de un mismo país (la perspectiva centrípeta o regional arriba mencionada), entendiendo que el concepto de lo nacional no puede ser encuadrado en nociones generales, y que requiere tener en cuenta las particularidades que cada región que conforma un país posee en sí misma, o lo que Alberto Elena (2005) configurara como una especie de hibridación multicultural que hace pensar al transnacionalismo como algo que puede ocurrir también en la diversificación de una propia nación. Otros autores como Julio Valdés (2014), si nos remitimos a los matices de conexión intra y transnacionales, hacen mención de una relación con procesos socioeconómicos, los cuales envuelven “las fuerzas globales que conectan a personas o instituciones a través del planeta” (p. 164). El cine, por lo tanto, tiene grandes posibilidades de ser estudiado en esta serie de redes internas y externas.

La idea de regionalismo se compone de dos vertientes generales que, sin ser excluyentes entre sí, apuntan sin embargo a dos propósitos opuestos. La primera de ellas, asociada a una mirada centrífuga, entiende al regionalismo como un movimiento que integra regiones, zonas, ciudades o países, en pos de la búsqueda de elementos en común. En este sentido, implica una suerte de transnacionalismo debido a la conexión con un mercado cinematográfico internacional en un contexto de globalización, en el cual los films se entrelazan, ya sea desde el aspecto industrial (que incluye las áreas de la producción, distribución y exhibición) como desde el uso de locaciones, el intercambio de figuras, o incluso lo narrativo (Shaw, 2013). Hallamos un ejemplo de ello en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que constituyó un frente de integración regional entre las cinematografías de América

³ Esto puede deducirse también por el hecho de que gran parte del material que nos trae luz sobre los Calderón se encuentra desplegado en revistas de cine publicadas en la ciudad capital del país, como *Cinema Reporter* o *El Cine Gráfico*, y en un archivo cinematográfico donde se reúnen documentaciones variadas sobre esta familia, llamado Permanencia Voluntaria, que se encuentra localizado en un pueblo, Tepoztlán, ubicado en las inmediaciones de la ciudad de México. Por lo tanto, aun nos encontramos dependientes de documentos e instituciones que forman parte del centro geográfico de la nación para estudiar fenómenos regionales y transnacionales.

Latina durante los años sesenta y setenta aproximadamente. Este abordaje busca entonces integrar lo diverso para encontrar puntos concordantes, y está también apegado a las diversas formas de cine transnacional, que envuelve aspectos como las coproducciones, las transacciones de exhibición y distribución, el intercambio de artistas provenientes de otras nacionalidades, el uso de locaciones en el extranjero, e incluso tópicos como la migración, por citar el más notorio en este respecto. Por otra parte, el regionalismo puede indagar lo sucedido en una misma región, ciudad o país con el fin de encontrar particularidades. Esta vertiente parte de lo propio para buscar desde allí una diversificación. Esto nos permite entender a la práctica cinematográfica como algo que nunca puede examinarse desde categorías cerradas, y pone en duda también la posibilidad de un cine nacional en términos generales. Se trata de un arte y una industria que danza entre la búsqueda de una identidad nacional integradora, que pone en jaque a su vez dicho reconocimiento debido a la diversidad que plantea cada región de un país, y una mirada influida por modelos extranjeros, que le hacen mirar hacia afuera y ser entrelazado con otras naciones, modificando sus estructuras estéticas, narrativas e industriales.

Entre los diversos autores que indagaron acerca de las implicancias del concepto de lo nacional a la hora de analizar los fenómenos cinematográficos, Andrew Higson (1989) tuvo la particularidad de distinguir los modos de abordar dicha noción teniendo en cuenta no solo los factores asociados a la producción de films sino destacando también el rol asumido por las variadas prácticas de recepción (tanto en la exhibición como en lo que respecta a la crítica), algo que nos será funcional para entender los procesos industriales desarrollados por los hermanos Calderón. La discusión sobre los alcances del concepto de nación para el ámbito del cine es ampliada por Crofts (2002) al entender el mundo globalizado en el que dicho arte se encuentra inserto, que amerita según el autor cierta disgregación del término “nación”. Es que dicha palabra adquiere nuevas precisiones cuando abordamos fenómenos que trascienden lo meramente territorial y geográfico, o que pretenden unificar elementos del orden de lo económico, cultural o histórico por fuera de los propios límites de un país, así como también cuando se aspira a desligar a la cinematografía de una noción cerrada acerca de la propia idiosincrasia nacional. Esto también pone en quiebre la posibilidad de sostener la idea de una integración nacional, basándonos en las particularidades de cada elemento en el que puede subdividirse la nación. Retomando a Higson, el cine nacional comprende también sus relaciones con el cine de otros países con los que está vinculado, haciendo que por ejemplo las cinematografías latinoamericanas tomen a Hollywood como modelo de lo que debe ser el propio cine, debido a su poder de difusión a través de sus canales de distribución y exhibición, y a su vez es una forma de defenderse de aquel dominio ideológico-cultural. En ese sentido, también podemos identificar, ante la existencia de una oposición centro/periferia en el cine nacional, posibles tendencias que responden al seguimiento de parámetros estéticos y narrativos propios de las propuestas cinematográficas de aquel centro, identificado generalmente con las ciudades capitales, de donde sale el grueso de la producción nacional.

Así como debe prevenirse el encierro de la concepción sobre lo nacional, también es preciso distinguir a qué nos referimos con un cine regional, y entender en qué aspectos se confrontan. En principio, al igual que el concepto de nación, suele hacerse una primera identificación asociándole con una zona o territorio delimitado. Según establece Videla de Rivero acerca de la literatura regional, esta se define como “la

que surge en una determinada región geográfica, histórica o folklórica y que refleja la realidad de un cierto modo humano” (en Molina y Burlot, 2018, p. 11). Aun así, no necesariamente el arte regional está atado a su emergencia en dicha región a la que hace alusión, pero sí existe inevitablemente una asociación desde lo sociocultural, perspectiva desarrollada por autores como Pablo Heredia (2012), para quien las nociones acerca de lo regional se construyen como “lugares epistemológicos, muchas veces imprecisos, desde donde pensar lo heterogéneo” (p.19). De esta manera, es posible tender posibles operaciones que ponen en tensión los imaginarios de las diferentes regiones culturales que conforman un país, exaltándolas o desplazándolas a un lugar más periférico de acuerdo con la ocasión.

En efecto, la cuestión del regionalismo plantea la dificultad de la polarización entre un centro frente a una periferia, que lucha por emerger pero que es siempre anclada en esa suerte de marginalidad a la cual alude su nombre. Dicha situación periférica puede aparecer en los estudios sobre cine bajo variados nombres, asociados a términos como “producción en las provincias”, “fuera de las regiones”, “producciones regionales” o “focos de producción”, entre otros (Correa de Araújo, 2013). Un ejemplo notable es lo que se ha dado a llamar por ciertos historiadores como “ciclos regionales”, que versan específicamente en torno a una serie de films hechos, en particular en las primeras décadas del siglo XX, en algunos países de América Latina, entre los que destaca Brasil con sus ciclos de films durante el período silente en regiones como Cataguases, Recife y Campinas. Dichas experiencias, que fueron estudiadas por investigadores de ese país como Arthur Auran (2010) o Luciana Corrêa de Araújo (2007), parecieron dar crédito, de acuerdo con Paranaguá (2003), a la posibilidad de que la producción cinematográfica pudiera desplegarse a partir de las provincias o estados (según la denominación de cada país). Sin embargo, como corrobora el autor, esas películas, “a veces de corte familiar o puramente municipal, no tuvieron ni continuidad ni a menudo trascendencia más allá de sus estrechos límites” (p. 74). Por otra parte, los estudios regionales sobre cine ofrecen la posibilidad de localizar los focos de producción que están fuera de ese centro aparentemente hegemónico, resaltando las particularidades de la producción regional de esa periferia histórica. Así, en Argentina han podido identificarse experiencias notables de la existencia de una maquinaria de producción y difusión en lugares como Mendoza (con la consolidación de la empresa productora y distribuidora Film Andes en 1944) o Córdoba (con la emergencia de fenómenos como el “Nuevo cine cordobés” en las inmediaciones del nuevo milenio), por citar solamente dos casos particulares.

Generalmente, el centro se asienta en las ciudades capitales, como sucede efectivamente con México, cuyo Distrito Federal abarca la mayor parte de la producción y de las investigaciones sobre aquella, y que erróneamente suele interpretarse como una especie de sinécdoque de todo el país. Así lo corrobora el ensayista Gabriel Trujillo Muñoz (2000):

El cine, como buena parte de la cultura y la industria mexicana, se consolidó en forma centralista. Con la creación de los estudios Churubusco,⁴ la producción nacional de películas se realizó, al menos en sus etapas de pre y posproducción, íntegramente en la ciudad de México (p. 41).

⁴ Dichos estudios se fundarían en el año 1944, tras una fusión con los estudios Azteca. Por tal motivo, también se los conoce como los estudios Churubusco-Azteca.

El autor da cuenta también de intentos fallidos de descentralización de la producción, como es el caso de la ciudad de Guadalajara durante la década del treinta (ciudad cuyas actividades cinematográficas lograron ser tratadas por las investigadoras Julia Tuñón -1986- y Patricia Torres San Martín -1993) y de la zona de la Baja California (caso que él mismo se dedica a analizar), resignando entonces a las demás regiones del país a meros espacios de locación para películas producidas en la capital. A causa de esto, y con estas y otras excepciones establecidas, es trabajoso hallar estudios pormenorizados sobre los cines regionales en el interior de un mismo país, en donde se investigue acerca de dicha producción o procesos de exhibición y distribución desde esos espacios otros que representan las diferentes regiones. En dicho esfuerzo, podemos localizar algunos ensayos que complementan los mencionados textos de Tuñón y Torres San Martín: el de Vaiovits (1989), sobre el cine silente en Guadalajara, el de Ramírez (1980), en relación a la exhibición en la península de Yucatán, los de Leal, Barraza y Flores (2003a; 2003b) acerca de los dispositivos y las primeras exhibiciones y sobre los empresarios y las agencias de espectáculo en provincia, y los de Andrade Cancino (2012) y Raigosa Reyna (2012) sobre el cine hecho en el estado de Durango.

Podemos notar así que gran parte de los trabajos que abordan el cine de provincias⁵ lo hacen principalmente en relación con áreas como la exhibición y en particular en lo que respecta a períodos iniciales de la historia del cine, cuando las estructuras industriales no estaban consolidadas y el cine era más bien una aventura empresarial llevada a cabo en diferentes partes del país. No obstante la aparición esporádica de estas investigaciones sobre el cine regional mexicano, quedan todavía algunas áreas en donde no se ha avanzado en el abordaje de fenómenos que podrían ahondar en precisión las relaciones centrípetas y centrífugas del cine de aquella nación. Los hermanos José y Rafael Calderón son parte de esos vacíos de información en la historiografía que merecen mayor atención, debido precisamente a su influencia tanto en el interior del país como hacia afuera. A pesar de la existencia de una voluntad por parte de los estudiosos, reunidos en ocasiones en eventos para la discusión sobre cine regional, o de la publicación de materiales que vuelcan los resultados de dichas reuniones académicas, como el importante volumen coordinado por Hinojosa Córdova, De la Vega Alfaro y Ruiz Ojeda (2013), que da cuenta de una gran variedad de fenómenos cinematográficos de este tipo, las figuras de estos empresarios de la exhibición y distribución en el norte de México siguen brillando por su ausencia e invitándonos a subsanar tal omisión, con las pocas herramientas que este tópico nos ofrece al día de hoy. Como el trabajo de estos empresarios no ha sido plenamente documentado, esta investigación requirió la articulación de materiales que nos hemos encargado de reunir sistemáticamente, a saber, alusiones en algunos pocos artículos, gran parte de ellos citados a lo largo de este trabajo, además de la información plasmada en periódicos cinematográficos nacionales y locales y del material provisto por el Archivo Permanencia Voluntaria, regentado por la realizadora Viviana García Besné, bisnieta de José Calderón, que reúne entre otras cosas, fotografías, libros de contabilidad, cartas, contratos y datos de recaudación concernientes a la trayectoria cinematográfica de la familia. El material documental de los archivos personales

⁵ Esta es otra forma que ciertos autores han utilizado para aludir al regionalismo cinematográfico, como han sido los casos de José Agustín Mahieu (1966), quien llama así al cine hecho en Argentina por fuera de la ciudad de Buenos Aires, o de Pérez Millán (1975), al estudiar la oposición centro/periferia en el cine español.

de la familia, resguardado en la ciudad de Tepoztlán (México), y la reunión de la información recolectada en revistas y periódicos de la época permitió entonces este acercamiento a las implicancias regionales y transnacionales desprendidas del trabajo de los Calderón.

3. Dos pioneros en el norte de México

Los hermanos José y Rafael Calderón fueron algunos de los agentes de la cinematografía mexicana que se desempeñaron como pioneros, en este caso en el norte de México, junto a muchos otros que cumplieron esas funciones tanto en aquel lugar como en otras regiones. Es menester hacer mención de los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos, oriundos de Michoacán), dedicados a la exhibición y a la realización de vistas sobre acontecimientos históricos, así como de Gabriel Veyre, de origen francés, quien filmaría, bajo el auspicio de los Lumière, las primeras imágenes cinematográficas en México,⁶ de Carlos Mongrand, un inmigrante francés dedicado a la exhibición en los comienzos del cine, también en la frontera con Estados Unidos, de Guillermo Becerril, camarógrafo, productor y exhibidor, y de Jorge Stahl, originario de Puebla y fundador de la compañía exhibidora Stahl Hermanos, entre otras actividades. También fueron importantes Jesús H. Abitía, (chihuahuense como los Calderón) quien filmara y proyectara películas mexicanas en el país y en América Latina, y además fundaría los Estudios Chapultepec; Juan de la Cruz Alarcón (también de Chihuahua), que se dedicaría a la distribución de cine mexicano en el extranjero y de películas estadounidenses en México, y quien fuera creador de la Compañía Nacional Productora de Películas; el ingeniero de sonido Joselito Rodríguez, quien junto a su hermano Roberto transitó entre México y Hollywood para el perfeccionamiento de un sistema de sonorización alabado no solo en la propia tierra sino también en el exterior; Gabriel García Moreno, otro ingeniero fundador de los estudios Azteca, a los cuales los Calderón se asociarían; Enrique Rosas, célebre por producir y dirigir la película serial *El automóvil gris* (1919); el productor y exhibidor Salvador Toscano, quien instaló la primera sala cinematográfica en México; Enrique Obrerón, otro empresario de la exhibición; y Gabriel Soria, quien dirigió películas tanto en México como en Estados Unidos, por citar solo algunos casos que abarcan las primeras décadas del cine en tierras mexicanas.

José y Rafael Calderón, trabajadores ferroviarios, empezaron a dedicarse a los negocios del cine desde finales de la década del diez, primero a través del área de la exhibición de films y luego pasando a las demás ramas de la industria, conforme esta se fue consolidando, es decir, la distribución y la producción cinematográfica, iniciando estas dos últimas actividades a partir de los años treinta. Ambos asentaron las bases para el desarrollo del cine en las zonas fronterizas del país, lo cual les llevó también a entablar conexiones transnacionales con Estados Unidos, debido a la cercanía y a la existencia de un público hispano que procuraba ver las películas mexicanas en su nuevo lugar de residencia. De ese modo, la experiencia cinematográfica se constituye a nuestra manera de ver en un doble movimiento: uno basado en el alejamiento de

⁶ También fue célebre por organizar las primeras exhibiciones del cinematógrafo en México junto a Ferdinand Bon Bernard.

los patrones comerciales de la ciudad capital para asentar el trabajo en una región del país diferenciada tanto geográfica como culturalmente por su condición de fronteriza, y otro consistente en el cruce transnacional que produjo la exhibición y distribución de films mexicanos en ciudades de Estados Unidos. Si bien José y Rafael fueron los miembros de su familia más notables en el rubro del espectáculo, no fueron sin embargo los únicos: otro hermano, llamado Mauricio, poseía una casa de música en la frontera, del lado estadounidense, que sería de gran influencia para sus negocios cinematográficos, mientras que Virgilio, aunque menos conocido, también haría en un futuro algunos pasos en la producción, destacando el film *Canto a mi tierra (México canta)* (José Bohr, 1938), promotor de la carrera cinematográfica del tenor Pedro Vargas.

Aunque no es el objetivo de este artículo, es importante destacar que José y Rafael Calderón también tuvieron injerencia en la administración de un estudio cinematográfico que fue de gran importancia durante las décadas del treinta al cincuenta, coincidiendo con la llamada época de oro del cine mexicano. Los Estudios Azteca, fundados en 1938 por el ya mencionado Gabriel García Moreno, fueron emplazados en Coyoacán (México D.F.) y contaban con una tecnología avanzada en estos tiempos de emergencia de los estudios cinematográficos en América Latina, ya que poseía laboratorios propios. La muerte temprana de García Moreno en enero de 1943 llevó a que los Calderón, como gerentes de la empresa, tuvieran una función importante en el desarrollo de estos estudios, en particular en lo que respecta al área de inversiones.⁷

Los negocios de los Calderón en el mundo del cine no fueron un suceso aislado en el cine mexicano, ya que antes que ellos las sociedades familiares ya habían tenido lugar en los primeros pasos del cinematógrafo en dicho país (como sucedería con los hermanos Alva), pero luego esto menguaría para dar lugar, según establece Aurelio de los Reyes, “a sociedades mercantiles más complejas con circuitos de exhibición propios” (1996: 73). Sin embargo, las empresas que los Calderón fundarían a lo largo de las décadas no fueron un negocio meramente familiar, sino que se constituyeron en pujantes elementos del desarrollo regional del cine por ser establecidas en ciudades alejadas de la gran metrópolis que es la ciudad de México, y más tarde, con la incursión en el área de la producción por parte de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón, desplegada en la capital del país, también derivaron en una dimensión geográfica más generalizada.

Entendemos que si bien los nombres de estos empresarios nortños no tienen un espacio relevante en la historiografía sobre cine mexicano, particularmente por su condición de agentes cinematográficos periféricos, eso no implica que no hayan tenido una importancia en la estructuración de la industria, particularmente en lo que respecta a las relaciones entre México y Estados Unidos, que serán más que frecuentes a lo largo de la historia de esa cinematografía, inclusive en la actualidad. Se constituyeron en viajeros incansables, como lo testifican los titulares de los periódicos *Cinema Reporter* o *El Cine Gráfico*, que de algún modo siguieron su trayectoria a través del tiempo (Fig. 1), así como en promotores del cine nacional en el exterior, siendo al mismo tiempo hijos de la frontera, lo que les dio una

⁷ Según los datos ofrecidos por Francisco Peredo Castro (2011), para principios de los años cuarenta, los estudios eran considerados propiedad de José Calderón, del ingeniero Manuel Rivas y del secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), Enrique Solís.

naturaleza claramente transnacional a su identidad como empresarios. Por otra parte, su trayectoria no se circunscribió exclusivamente a las primeras décadas del siglo XX, sino que trascendió más allá de esos años, tanto por la longevidad de las empresas por ellos creadas (de las que hablaremos en los próximos apartados) como por la extensión de su trabajo a través de los hijos de José, que desde los años treinta hasta la década del noventa, trabajarían incansablemente como productores. De ese modo, comenzando con los hermanos José y Rafael y continuando con la segunda generación de hermanos, podemos decir que la familia Calderón es un caso peculiar por su trabajo simultáneo en las tres áreas principales de la industria cinematográfica, la producción, distribución y exhibición, situación que amerita estudios pormenorizados.

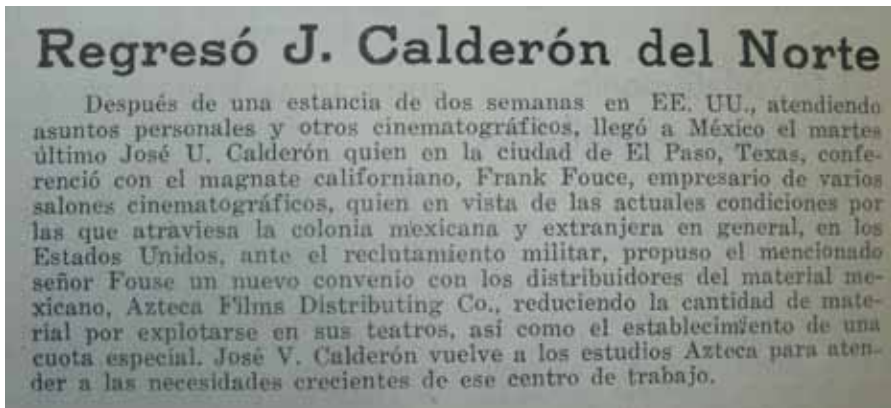


Figura 1. Recorte de la revista *Cinema Reporter* del 8 de noviembre de 1940, que muestra los constantes viajes de José Calderón entre México y Estados Unidos. Fuente: *Cinema Reporter* (1940).

4. Proyecciones desde la frontera: el trabajo de exhibición

Reconocemos que gran parte de las historias del cine están escritas en base al análisis de las películas y su ubicación en los parámetros industriales y estéticos de las diferentes épocas. Las más comunes son las propuestas que se centran en la figura del director o del actor, o en última instancia, del guionista o el productor. En segundo plano, muy por detrás e imperceptiblemente, quedan los diferentes técnicos que forman parte del proceso de producción de una película. Entre las demás áreas que suelen estar escasamente abordadas se encuentra la exhibición, y en el caso del cine mexicano, ha sido recién en los últimos años que algunos autores se adentraron en este universo.

Como hemos manifestado, la primera actividad cinematográfica que los hermanos Calderón llevaron adelante está asociada precisamente a esta área en particular. Dicho sector tiene grandes implicancias en lo que respecta a las particularidades sobre el regionalismo en su perspectiva centripeta, ya que como indica Pérez Millán (1975), conlleva una conexión constante con el centro de la industria nacional, debido a que

gran parte de los lotes que se requieren contratar para la posterior exhibición en las salas proviene de las ciudades capitales. Por tal motivo, en el trabajo de los Calderón la exhibición se manifiesta como un movimiento surgido de un centro cultural hacia la región norteña del país, para luego cruzar la frontera, en una necesidad de traslación continua, a menos que, como también menciona el autor aquí referido, se prescindiera en los programas de los títulos más atractivos para el público, que son los que se consiguen mayormente en las regiones centrales.

Los Calderón comenzaron esta actividad específicamente en 1919, en pleno auge de la cinematografía silente mexicana.⁸ Su primer movimiento fue la compra, junto a Juan Salas Porras, del cine Alcázar en Ciudad Juárez (estado de Chihuahua),⁹ aunque de acuerdo con los registros de Alma Montemayor (2000), esta sala había comenzado a funcionar previamente, en 1910, a través del trabajo del empresario Jesús Gutiérrez. Más tarde, en enero de 1927, los socios Calderón y Salas Porras abrieron otro espacio de exhibición, el nuevo Cine Alcázar,¹⁰ inaugurado con la presentación de la película *Ben-Hur* (*Ben-Hur: a tale of the Christ*, Fred Niblo, 1925), protagonizada precisamente por un mexicano, el actor oriundo de Durango Ramón Novarro. Esta sala en particular se distinguía de otras de su misma época por la novedad de sus instalaciones: proyectores automáticos, luces de seguridad, baños, salidas de emergencia y asientos acolchados (Serna, 2009) eran algunas de las comodidades que poseía, dando cuenta de la modernidad a la que la ciudad buscaba ingresar a través de estos espacios.¹¹ De hecho, el nuevo Cine Alcázar sería la primera sala en exhibir una película sonora en Chihuahua, acontecimiento que se dio en noviembre de 1929 con el estreno de *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927). La renovada sala se destacó también por sus exhibiciones en vivo de algunos célebres artistas de la época, como las hermanas Iris, Lupita Tovar, la estrella mexicana transnacional por excelencia conocida en aquel tiempo como “la novia de México”, o José “Ché” Bohr, quien se presentó en 1931 cantando tangos para beneplácito del público (Fig. 2 y 3). Dos años después también pasaría por allí el célebre tenor Pedro Vargas junto al cubano Bola de Nieve, cantando algunas composiciones de Agustín Lara (quien a su vez tuvo su presentación personal en 1934). De ese modo se fueron sumando diversas atracciones del espectáculo y hasta algunas representaciones teatrales que favorecían la afluencia de público.

⁸ De acuerdo con las fuentes precisadas por Fernando Macotela (1968), durante el período que va desde 1917 hasta 1920 se llegó a realizar un promedio de diez largometrajes por año, mostrando también los directores un incipiente deseo de mejorar los factores narrativo-estéticos. Por ejemplo, en ese período fue que se produjeron los célebres films *Santa* (Luis G. Peredo, 1918) y *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

⁹ Este cine estaba emplazado en la calle Victoria, un lugar central de la ciudad frente a la Plaza de Armas. A la par de la sociedad Calderón-Salas Porras, Juan de la Cruz Alarcón estaba también ejerciendo una actividad similar (que abarcaba además la distribución) con su empresa International Amusement Co., encargada de llevar los productos cinematográficos tanto a México como a Centroamérica. La empresa tenía sucursales en El Paso, New York y en México D.F. En dicha compañía también participó Rafael Calderón como gerente de la sede de El Paso.

¹⁰ Esta sala se mantendría en funcionamiento hasta la década del setenta, cuando fue demolida para convertirla en una playa de estacionamiento (Montemayor, 1998).

¹¹ Aun así, muchos de estos cines buscaron adornarse con motivos asociados a la cultura precolombina que sirve de trasfondo a los mexicanos, como sucedería con otra sala de la sociedad Calderón-Salas Porras, el cine Azteca.



Figuras 2 y 3. Exterior y vista interior del nuevo Cine Alcázar, donde Calderón y Salas Porrás estrenaron *El cantor de jazz* e hicieron presentaciones en vivo como la del cantante José “Ché” Bohr. Fuente: Montemayor (2000).

Esto es solo un muestrario de la mentalidad con la cual se proyectaban este tipo de salas, en donde la película a exhibir no era el único objetivo de los empresarios, sino más bien el entrelazamiento del cine con el resto de las actividades culturales (Serna, 2009). El prestigio de esta sala promovió un precio más alto dentro de la cadena de cines de Calderón y Salas Porrás, más aun si tenemos en cuenta, como corrobora González Ramírez (2005) que las películas sonoras en particular generaron, entre 1934 y 1939, una adhesión de un 84% de asistencia de público a las salas de cine en relación con otro tipo de espectáculos, como el teatro, los centros deportivos o las corridas de toros, algo que sin duda seguiría creciendo con el correr de los años.

A partir del emplazamiento de estos cines, Calderón y Salas Porrás crearon un circuito de exhibición conocido como Circuito Alcázar que estuvo constituido por 36 salas –30 en el estado de Chihuahua, entre las que destacaron los cines Azteca,¹² Apolo, Ideal, Estrella¹³ y Plaza,¹⁴ y los Alcázar de Parral y Ciudad Juárez,¹⁵ además de seis en El Paso (Estados Unidos), siendo el más conocido de ellos el cine Colón. Otra sala regentada por la sociedad fue el célebre Teatro Centenario que, en tiempos de la Revolución Mexicana, siendo administrada por su fundador, el empresario Eduardo Albafull, unía sus exhibiciones con las novedades sobre dichos acontecimientos. De acuerdo con el testimonio de Montemayor (2000), en la década del veinte, ya en manos de Calderón y Salas Porrás, el perfil de esta sala cambiaría un poco, presentando junto a los films noticias sociales como matrimonios o algunos

¹² Esta sala, ubicada en la esquina de avenida Ocampo y calle Ramírez, se inauguraría a fines de los años veinte con una capacidad de alrededor de 1600 butacas. El cine Azteca se sumó a la costumbre de ofrecer también una gran cantidad de actividades extracineamatográficas, entre las que destacaron las presentaciones de la compañía de títeres de Rosete Aranda y de la compañía circense de los hermanos Bell, en 1931 y 1933, respectivamente (Montemayor, 2000).

¹³ Según las referencias de la especialista en salas de exhibición Alma Montemayor (2000), Ideal y Estrella fueron también sede de numerosas representaciones teatrales.

¹⁴ El cine Plaza, situado en Ciudad Juárez, fue la última sala abierta por esta sociedad, siendo construida en el año 1951 (con un costo de 3.000.000 de pesos) y demolida en 1997. Las crónicas gráficas de la época la describen como un proyecto de instalaciones ambiciosas a la altura de las mejores salas de Estados Unidos. Ver Los exhibidores están evolucionando en toda la República para dar mayor interés al espectáculo cinematográfico (1945/1946).

¹⁵ Otras salas de los Calderón en el Estado de Chihuahua fueron: Edén y Zaragoza (en Ciudad Juárez), Guerrero (en Casas Grandes), Gloria y Alcázar (en Escalón), Alcázar y Madera (en Madera), Hidalgo y Variedades (en Santa Rosalía) y los Alcázar de Saucillo, Villa de Allende, Villa Ahumada, Chihuahua y Cusihuiriachic, entre unos pocos más. Fuente: *El Cine Gráfico* (1945/1946).

conciertos, lo cual acerca las salas cinematográficas de estos agentes a las vivencias cotidianas de los lugares en donde fueron emplazadas. En relación con el desempeño empresarial de estos cinematografistas y su conexión con la cultura local, destacamos la función que estos cumplieron en el mundo del espectáculo de Chihuahua:

... a diferencia de los consorcios cinematográficos nacionales e internacionales de la actualidad, en los que los dueños no conocen la totalidad de sus cines, José y Rafael Calderón, así como don Juan Salas Porras, tuvieron una presencia constante en la sociedad chihuahuense: hicieron verdaderas fiestas populares de las inauguraciones de sus cines, asistían a los espectáculos del séptimo arte y del teatro, apoyaban a los artistas de la localidad, administraban directamente sus salas y tenían una relación directa con sus empleados (Montemayor, 1998, pp. 41,42).

Como empresario de la exhibición, Rafael Calderón se había constituido miembro de la Unión de Exhibidores del Norte, siendo su representante en México, y desde allí mantuvo una importante influencia en la comunidad fronteriza.¹⁶ A través de aquella asociación, podemos reconocer su injerencia en los negocios de la exhibición en los estados del norte de México y del sur de Estados Unidos, consolidando un espacio tanto regional como transnacional que se ubica por fuera del centralismo de la ciudad capital, difundiendo películas para la población hispanohablante de aquella región. Una de sus incursiones notables fue la proyección sobre el futuro de las casas exhibidoras en relación con los cambios que el cine sonoro estaba trayendo al ámbito cinematográfico. En una conferencia dictada en el contexto de la convención realizada por esa agrupación regional en 1929, Rafael Calderón expresó lo siguiente:

... en México, pueden los exhibidores sostenerse con buenas vistas mudas por algún tiempo todavía, y [...] por lo tanto no constituye el cine hablado una necesidad urgente. Pero dudo que aún bajo esas circunstancias [...] se resuelvan ustedes a permanecer indiferentes a los buenos resultados pecuniarios que se están obteniendo con ALGUNAS vistas sonoras [...] y pronto, estoy seguro, todos procurarán obtener sus aparatos para explotar DISCRETAMENTE este nuevo filón de la industria, so pena de pecar de retardatarios e inertes (Calderón, 1930, p. 11).

Ante la novedad internacional que el cine sonoro estaba resultando en esos años, no era seguro comprar impulsivamente los nuevos equipamientos que permitiesen proyectar películas sonoras, por los precios exorbitantes que gran parte de los exhibidores regionales no podían afrontar debido al riesgo económico que aquello conllevaba, además de no contar tampoco con la acústica y los materiales de construcción que facilitasen una buena distribución del sonido. Sin embargo, los Calderón sortearon rápidamente gran parte de esos obstáculos y fueron más allá de sus propias especulaciones, ya que para ese entonces contaban con una sala equipada para esta tecnología emergente.

Con el fin de recapitular la presencia de salas cinematográficas de la sociedad Calderón-Salas Porras en el estado de Chihuahua, a continuación ofrecemos un recuadro conteniendo el porcentaje de edificios que mantuvieron actividad en cada parte de dicha región, resultando Ciudad Juárez y Chihuahua las ciudades donde más cines fueron regenteados:

¹⁶ Llegando a mediados de la década del treinta, tanto Rafael como José Calderón formarían parte también de la Unión de Exhibidores Cinematográficos de los Estados Unidos Mexicanos.

SALAS DEL CIRCUITO ALCÁZAR EN CHIHUAHUA

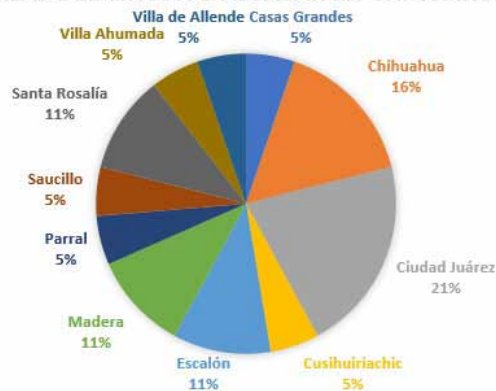


Figura 4. Salas del Circuito Alcázar en Chihuahua. Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, como establece Serna (2009), las salas cinematográficas en la frontera México-Estados Unidos fueron un emprendimiento temprano llevado a cabo por empresarios de habla inglesa; sin embargo, la autora destaca que la circulación de los mexicanos es lo que permitió que se instale una cultura cinematográfica para los hispanos allí residentes. La movilización en pos de la instalación de salas en regiones fronterizas responde a dos factores principales: en primer lugar, el interés de responder a las necesidades de los nuevos habitantes de las ciudades que se desplazaron hacia el exterior o pasaron a un nuevo estilo de vida en su propio lugar en torno al crecimiento de la urbanización, y en segunda instancia, la búsqueda de nuevos mercados por parte de Estados Unidos en torno al avance del cine en América Latina. Las proyecciones de películas nacionales en territorio extranjero acompañarían también la estrategia estadounidense de la realización de versiones hispanas de sus films para ganar un mercado externo; sin embargo, esto no sería sumamente provechoso para ellos, a menos que las exhibiciones fueran realizadas por cinematografistas provenientes de Estados Unidos. En este caso, los Calderón, junto a Salas Porras, serían los agentes que desde México capturarían ese mercado en la frontera.

Así como el cine se identificó siempre como aquel dispositivo que permite “mostrar el mundo” de una manera medianamente objetiva (Comolli, 2010, p. 66) o de trasladarlo a sucesivas generaciones, estas películas mexicanas exhibidas en el país vecino se transformaron en una suerte de emisarios de ese acto de mostración a los espectadores alejados de su tierra de origen, que habrían atravesado tanto una frontera material como simbólica (Thies, 2014). Este mercado fronterizo sería una estrategia de diferenciación que permitiría modular temáticas propias (Lusnich, 2014), y así atraer a ese público nacional en un país extraño. De esa manera, los mexicanos que se habían trasladado a Estados Unidos podrían vivir una restitución de su propia idiosincrasia y acceder a productos culturales en su idioma natal.

El panorama de recepción aquí presentado gestó constantes traslaciones, tanto de habitantes (que se transformaron en espectadores asistentes a las salas) como de films (buscando abarcar la mayor cantidad de ganancias por parte de las empresas productoras, así como de las exhibidoras y distribuidoras). De ese modo, México,

como sucedió en gran parte de los países latinoamericanos, recibió un alto porcentaje de estrenos estadounidenses en sus salas,¹⁷ pero también, gracias al trabajo de los Calderón y otros empresarios hubo también un ingreso de películas mexicanas en Estados Unidos (Fig. 5), en una muestra de cómo las relaciones entre ambas naciones estuvieron presentes desde períodos más tempranos a lo acaecido durante la Segunda Guerra Mundial, cuando México se convirtió en un aliado ideológico de Hollywood,¹⁸ y por lo tanto pudo ampliar su producción. Como establece Getino (1988), la existencia de una vasta cantidad de habitantes hispanos (o mexicanos en particular) en Estados Unidos proporcionó a los exhibidores y distribuidores mexicanos un buen registro de ganancias para sus empresas, ya que el crecimiento demográfico de ese sector siempre va *in crescendo* y porque los precios de las localidades se costean en dólares en aquellos casos. No es de extrañar entonces que gran parte de los esfuerzos de José y Rafael Calderón estuvieran volcados en este espacio geográfico.

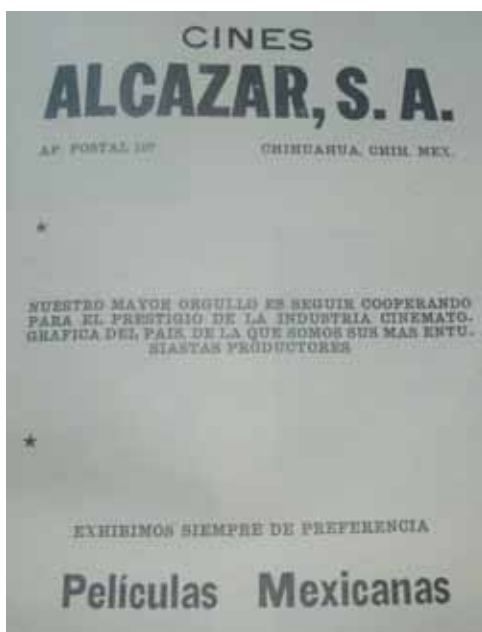


Figura 5. Publicidad del circuito de exhibición Alcázar, donde se da cuenta de la preferencia del estreno de films mexicanos en dichas salas fronterizas. Fuente: *El Cine Gráfico* (1945/1946).

¹⁷ De acuerdo con los estimados propuestos por Paranaquá (2003), durante la década del veinte se pasó del 55,7% al 90% de estrenos de películas estadounidenses. Ese número descendió a alrededor de un 70% en los años treinta y a un 69,2% en el siguiente decenio. Finalmente, durante los cincuenta hubo un 54,3% de estrenos estadounidenses mientras que en los sesenta la cifra bajaría a 31,9%. A pesar de que los números demuestran una pérdida progresiva de dicho mercado por parte de Estados Unidos, debido al aumento de estrenos nacionales y de otros países, aun así no podemos dejar de tener en cuenta el acaparamiento de gran parte de las salas mexicanas con películas provenientes de su país vecino.

¹⁸ Esta afirmación se vincula a las interpretaciones de algunos investigadores como Francisco Peredo Castro (2014), el cual estableció que “el cine mexicano se convirtió en el instrumento de la propaganda contra el Eje en los países de habla hispana” (p. 24), afirmación que, si bien es factible de ser discutida, tiene sus raíces en el apoyo a los Aliados plasmado en la narración de films como *Salón México* (Emilio Fernández, 1948).

La aparición del sonido fue otro factor ventajoso para América Latina a la hora de ganar esos espacios de recepción, debido a que, como establece Miquel (2016), la creciente comunidad latina de Estados Unidos no recibía con gran beneplácito los films angloparlantes, que no tenían hasta ese entonces un doblaje aceptable o un subtítulo disponible para toda clase de espectadores, algunos de ellos incapacitados de leer. El propio Juan Salas Porras expresaría la importancia del mercado hispano en la cinematografía al vaticinar, en los inicios del sonoro, que “las películas habladas totalmente en idiomas diferentes al nuestro [el español], no serán aceptadas por el público” (s/d, 1930, p. 24), teniendo como referencia también la experiencia española, donde ciertas películas habladas en el idioma nativo no habían tenido una buena recepción, por espectadores no acostumbrados a la novedad tecnológica. Como refiere Castro Ricalde (2010), el mercado hispanohablante empezó en esta transición del mudo al sonoro a llevar al cine mexicano a repuntar hacia el éxito (junto, claro está, al cine argentino, otra industria también en expansión). No es casual entonces el surgimiento de empresarios que aprovecharían la gran afluencia de películas mexicanas en la región durante estos años iniciales,¹⁹ impulsando así las continuas negociaciones de José y Rafael Calderón con ciudades estadounidenses como Los Ángeles,²⁰ algo que se incrementaría con el correr de algunos años, en especial en la década del cuarenta, una de las más fructíferas en su historia.

5. El cine mexicano llega a Estados Unidos: el trabajo de distribución

El crecimiento de las actividades de exhibición de la compañía trajo como consecuencia inevitable la necesidad de nutrirse de un mayor número de películas para hacer frente a la programación de las salas adquiridas. Así, fue necesario tomar las riendas de lo que se conoce como el sector intermedio de la industria cinematográfica, la distribución (Getino, 1988),²¹ que establece el nexo entre el producto propiamente dicho (el film) y el público que lo consumirá. La red de transacción que un exhibidor debe trazar con las compañías distribuidoras puede ser simplificada con la creación de una propia empresa. Es por ello que se fundó Azteca Films Distribution Company, localizada en la ciudad de Los Ángeles (Estados Unidos).²² El objetivo de esta empresa fue promover la distribución de films mexicanos en Estados Unidos, hecho que tuvo su comienzo con la difusión de la que fuera la primera película mexicana con sonido incorporado, *Santa* (Antonio Moreno, 1932), aunque también se dedicó a la distribución de películas de otras nacionalidades, como lo demuestran los afiches

¹⁹ Esta oportunidad no vino de forma aislada, sino que se dio en el contexto de un movimiento intercontinental (entre América y España) en pos del acaparamiento de los mercados cinematográficos hispanos que tuvieron como catalizadores eventos como el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en octubre de 1931 en el país europeo, de modo que estas ambiciones no fueron meramente mexicanas.

²⁰ El aprovechamiento de las nuevas oportunidades comerciales ofrecidas por dicho panorama no implica que no hubiera al mismo tiempo algunas dificultades, como por ejemplo el aumento de las tasas de arancelamiento a la comercialización de películas, que afectó visiblemente a la sociedad Calderón-Salas Porras a principios de los años treinta. Para mayores detalles, véase *Mundo Cinematográfico* (1931).

²¹ Conforme a la definición de Getino (1998), la distribución cinematográfica es el sector “dedicado a adquirir derechos comerciales sobre las películas, o a representar a las empresas productoras de aquéllas, para promover su comercialización a través del sector de la exhibición” (p. 89).

²² Es importante destacar que el hijo mayor de José Calderón, Pedro, también fundó más adelante una empresa distribuidora, tanto de películas nacionales como de extranjeras, llamada Calderón Films.

publicitarios en diarios chihuahuenses de dos películas argentinas: el melodrama *Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra, 1936) y la reposición del clásico film silente *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), por citar algunos ejemplos. La empresa seguiría funcionando bajo ese nombre hasta agosto de 1954, en el cual fue comprada por otra distribuidora internacional llamada Cimex, dirigida por Alfonso Pulido Islas, quedando Rafael Calderón como gerente de la empresa.

La permanencia de Azteca Films durante varias décadas le llevó a fundar sucursales en otras ciudades estadounidenses como California, San Antonio, New York, Denver y Chicago. Esto demuestra que en ese contexto de frontera existió una mayor productividad en la distribución de films en el exterior que lo que pudiera haber sido dicho negocio en el propio México (Iglesias, 1991). Los grandes réditos de distribuidoras como Azteca Films en Estados Unidos pueden corroborarse con los números proporcionados por Pulido Islas (1939), en cuyo estudio sobre la industria del cine mexicano contabiliza una ganancia de 332 mil pesos en 1937, época en la que esta empresa todavía era bastante joven. Aun así, el éxito no le hizo menos susceptible a los gravámenes impuestos en aquel tiempo por Estados Unidos a través de su Oficina de Asuntos Fiscales, en relación con la distribución de películas extranjeras en el país. Eso hacía peligrar (como explica Peredo Castro, 2011), la influencia en el mercado estadounidense, no solamente de la empresa de los Calderón sino también de la otra compañía que funcionaba bajo parámetros similares a finales de la década del cuarenta, la Clase Mohme Inc., así como también iba en perjuicio de los productores mexicanos que aspiraban a exhibir sus films en dicho país. Más allá de estas particularidades, el mercado de películas hispanas en Estados Unidos pudo ser bien nutrido por el desempeño exitoso de estas compañías. Azteca Films no solamente se dedicó a llevar lotes de películas a ambos lados de la frontera, sino que también otorgaba adelantos de distribución a los productores de films, una vez que los Calderón recibían el asunto de la película a realizarse y sugerían, llegado el caso, algunos cambios pertinentes. Por lo tanto, fue también una instrumentalizadora en el desarrollo de la producción del cine mexicano.

Según las averiguaciones de Serna (2009), es conocida la gran afluencia de público cinematográfico durante el período silente en lugares fronterizos como El Paso (Texas), aun cuando hubo mayor influencia de la cultura norteamericana y de los films de esa nación. Sin embargo, como establece la autora, eso pudo fortalecer aún más la identidad nacional mexicana desde la distancia. Por otra parte, la frontera norte de México, si bien recibía los productos cinematográficos de otras zonas del país, no estaba siendo representada en su propia idiosincrasia regional. Así lo marca Norma Iglesias Prieto (2000) al referirse a esta clase de representación:

En Tijuana, por ejemplo, desde los años treinta hasta los setenta, cuando las vías de comunicación y los medios de transporte eran muy elementales, la proyección del cine mexicano fue una de las vías de contacto cultural con el centro y el sur del país. A través de las películas se podía acceder a un México poco cercano [...] al México fronterizo” (p. 20).

De ese modo, podemos intuir que los públicos mexicanos que se concentraban del otro lado de la frontera, y que fueron los receptores de los films distribuidos por los Calderón, estaban en una condición similar. En relación con esto, también

se encuentra otro panorama particular que despierta las posibilidades latentes de la distribución de cine mexicano en el exterior. Como establece Zamorano Rojas (2014), toda frontera gesta “una división de territorio y un límite simbólico, lo que implica que lo que se encuentra a un lado de ese borde racial, social, imaginario, político, económico, histórico o real es diferente de lo que se halla del otro lado” (p. 59); y en ese sentido, existen grandes oportunidades de generar variadas representaciones sobre lo propio y lo ajeno, en base a esas distancias tanto físicas como culturales, que en definitiva, pueden también imbricarse e incorporarse mutuamente.

La distribución internacional de películas nacionales implica ciertos mecanismos diferenciales en relación con dicho trabajo en el propio territorio. Al igual que sucede con la instalación de salas cinematográficas en las ciudades fronterizas con Estados Unidos, la selección de una programación destinada a un público hispano (no conformado solamente por mexicanos) determina también una selección de la imagen que se quiere transmitir de México a través de los films, y al mismo tiempo, influye en la percepción de los espectadores desarraigados geográficamente y ahora hibridados culturalmente por su migración. Esto se refuerza ante el hecho de que el cine en sí mismo ha sido utilizado a menudo como una herramienta para la difusión de la identidad nacional a promover tanto en el mercado interno como en el externo. Al mismo tiempo, se produce una tensión dentro de la concepción misma de lo nacional, al enfrentarse con la realidad otra que ofrece la región nortea desde aquella perspectiva sociocultural a la que aludimos al inicio. Al traspasar las fronteras, el concepto de lo nacional queda algo desplazado en torno a una apreciación más bien regional, asociada a lo difuso de los límites entre lo propio y lo ajeno, que obliga a una redefinición de dichos conceptos. La región fronteriza empieza a ser una especie de “entre-lugar” que “desterritorializa lo nacional” (Lopes, 2010, p. 21), en base a la realidad de la migración y la transformación que produce en el mercado cinematográfico de esas ciudades fronterizas. Estas están atravesadas no solamente por las características de un regionalismo centrípeto sino también de un transnacionalismo, lo cual lleva a la “formulación de paisajes transculturales” (Lopes, 2010, p. 26) que dan cuenta de la hibridez causada por los vínculos entre lo local y lo global. Aunque no constituye el eje central del presente análisis, esto influye de todos modos en otros aspectos vinculados al análisis textual de ciertos films a producir por los hijos de José Calderón en el futuro,²³ en donde lo regional y transnacional se hace presente, ya sea por la localización espacial de dichas producciones en lugares como Ciudad Juárez o por la inclusión de actores y personalidades de la música provenientes del exterior. Aquella hibridez propia del cine de la región fronteriza implica según Dell’Agnese (en Valdés, 2014) la coexistencia de ciertas reglas visuales, a las que llama *inbetweenness*, aludiendo a la noción de lo intermedio como característica constituyente de la situación de frontera, haciéndose presentes en los films vinculados a dicha temática, pero también influyendo sin duda en el flujo de films distribuidos y exhibidos entre un país y otro, fenómeno alentado por la necesidad de los públicos de aquella región en particular. En dicho panorama, el trabajo de distribución realizado por los Calderón reforzó las redes que conectaron a

²³ Aunque alejadas de los objetivos de este artículo, encontramos una serie de películas producidas mayormente por Pedro Calderón, específicamente el cine de rumberas durante los años cuarenta y cincuenta, que materializan la cuestión regional y transnacional que su padre desplegó a nivel industrial, para emplearla también como elementos visibles en los textos filmicos.

ambos países y que identifican específicamente la región norteña de México, lo cual, más allá de sus diferencias socioculturales, permitió ensayar la formación de una región transnacional basada en el flujo de films distribuidos en este cruce continuo de fronteras.

6. Conclusión

A lo largo de este artículo, hemos podido sentar algunas ideas en torno a las posibilidades que los estudios sobre los cines regionales y transnacionales nos ofrecen en el amplio espectro audiovisual de América Latina, entendiendo con el caso de los hermanos José y Rafael Calderón en el norte de México, que existe una gran diversidad de fenómenos aun sin abordar que pueden dar indicios reveladores sobre el desarrollo de las industrias cinematográficas, tanto al interior de una región como en lo que respecta a sus vínculos centrífugos con otros países. Podemos notar, en el análisis de la representatividad regional y transnacional de los Calderón, que en la reconstrucción de una trayectoria de estas características, el concepto de lo nacional empieza a perder solidez frente a la existencia de una diversificación no solamente propia de la idiosincrasia de cada zona en la que se distribuye, exhibe o produce cine, sino también por la inevitable aleación que genera el cruce de identidades entre las naciones que componen una región fronteriza como la de México-Estados Unidos. A continuación, ofrecemos algunos eventos destacados en lo que respecta al trabajo de exhibición y distribución de los Calderón, que nos permiten avanzar en una posible periodización sobre sus actividades:

Tabla 1.

Exhibición	Distribución	
México / Estados Unidos (estados fronterizos).	Estados Unidos (Los Ángeles, California, San Antonio, New York, Denver, Chicago).	Lugar de desarrollo
1919 – con la compra del Cine Alcázar (Ciudad Juárez).	1932 – con la fundación de Azteca Films (Los Angeles).	Inicio de actividades
1920: Inauguración del nuevo Cine Alcázar, demolido en 1970. Mediados de la década: adquisición del cine Colón, de El Paso (Texas). 1929: Exhibición de la primera película sonora en el estado de Chihuahua, en el nuevo Cine Alcázar (1929). Final de la década: inauguración del cine Azteca.	-	Años veinte

1931: Presentación en vivo de José “Che” Bohr en el nuevo Cine Alcázar. 1933: Presentación en vivo de Pedro Vargas en el nuevo Cine Alcázar.	1937: Azteca Films ya contabilizada una ganancia de 332 mil pesos.	Años treinta
-	1942: Azteca Films dejó de ser la única empresa que distribuía films mexicanos en Estados Unidos, pasando a tener la competencia de la Clasa Mohme. 1944: La empresa pasó a ser gerenciada por Rafael Calderón. La empresa contaba ya con 136 films en su catálogo.	Años cuarenta
1951: Construcción e inauguración del cine Plaza (Ciudad Juárez), demolido en 1997. En este período se produjo el monopolio de la exhibición, terminando con el Circuito Alcázar y la propiedad de las salas de los Calderón.	1954: La empresa fue comprada, pasando a llamarse Cimex. En esta década ya contaba en su catálogo con 600 títulos mexicanos.	Años cincuenta

El trabajo de exhibición y distribución de films realizado por estos dos empresarios cinematográficos fue reforzado por la alta urbanización y las migraciones internas y externas que modificaron el panorama demográfico en ambos países durante la primera mitad del siglo XX, provocando la instalación y consolidación de los circuitos concernientes a esas dos áreas de la industria.²⁴ En ese contexto, entendemos que la noción de lo regional permite desprender al cine de la centralidad propia de ciudades capitales como México para dar a conocer la productividad que pueden ofrecer zonas más periféricas como la frontera norte. Por otra parte, abordar esta temática, concerniente a movimientos del orden de lo industrial, nos ofrece la posibilidad de vislumbrar para análisis futuros que la difusión de películas mexicanas en Estados Unidos permitió establecer “una oportunidad para experimentar y entender un modo significativo de *auto-representación*” (Noriega, 1994: 2), que despierte variados imaginarios sobre la identidad mexicana desde una mirada extrañamente foránea, entremezclada con lo propio y la visión de lo propio promovida por el nuevo lugar de residencia. En suma, adentrarnos en la historia del cine regional mexicano y sus implicancias transnacionales en este contexto de frontera nos envuelve en una promesa de valiosos descubrimientos y reconstrucciones que nos permiten aspirar a despojarnos de la oposición binaria entre centro y periferia, y descubrir, como en los casos de los Calderón y tantos otros agentes cinematográficos conocidos y

²⁴ Según los datos de población proporcionados por sus diversos censos, el estado de Chihuahua tuvo un alza de habitantes continuo durante el siglo XX, pasando de 0,3 a 2 millones de habitantes entre 1910 y 1970. Fuente: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chih/poblacion/dinamica.aspx?tema=me&e=08>

desconocidos, que el cine de las regiones puede tener una trascendencia propia más allá del concepto homogéneo de nación.

Referencias

- Andrade Cancino, F. (2012). Durango: fábrica de sueños. En J. Rodríguez López Rolo (Coord.), *Cine México. 1970-2011* (pp. 97-108). México D.F.: Gran Número once Producciones S.A.
- Autran, A. (enero-junio de 2010). A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, 10 (20), pp. 116-125.
- Calderón, R. (mayo de 1930). El problema del cine hablado. *Mundo Cinematográfico*, 1 (3), pp. 13-14.
- Castro Ricalde, M. (2010). Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográficas entre México y Cuba. *Brújula*, 8, pp. 41-57.
- Cinema Reporter* (1940). Regresó J. Calderón del norte, 3 (121).
- Comolli, J.L. (2010). ¿Inventar el cine? (pp. 61-77). En *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Corrêa de Araújo, L. (2007). O cinema em Pernambuco nos anos 20 (pp. 33, 71-76). En F. Felice (Ed.), *I Jornada Brasileira do Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira.
- Correa de Araújo, L. (2013). A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano (pp. 89-99). En S. Dennison (Org.), *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas, Papirus.
- Crofts, Stephen (2002). Reconceptualizing National Cinema/s (pp. 25-51). En A. Williams (Ed.), *Film and nationalism*. New Jersey: Rutgers, The State University.
- Cuéntame (2015). Dinámica de la población. Recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chih/poblacion/dinamica.aspx?tema=me&e=08>
- De los Reyes, A. (1996). *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I: 1896-1920*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas.
- El Cine Gráfico* (1945/1946). Publicidad “Cines Alcázar S.A”. 16 (794).
- Elena, A. (2005). Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina. En J.L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (Eds.), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*. La Coruña: Vía Láctea Editorial.
- Flores, S. (2017). Las producciones Calderón: estrategias industriales y textuales para un mercado internacional (pp. 59-73). En A.L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo, Andrea (Eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Getino, O. (Comp.) (1988). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- González Ramírez, C. (2005). *Sistema de distribución y exhibición del cine mexicano. 1921-2004*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis Profesional.
- “... haremos cuanto convenga para estimular la producción en castellano” (diciembre de 1930). *Mundo Cinematográfico*, Año 2 (10), p. 24.

- Heredia, Pablo (2012). Propuestas para un estudio de las operaciones políticas de regionalización cultural en la literatura argentina (pp. 19-34). En L. Massara, R. Guzmán y A. Nallim (Dir.), *La literatura del Noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones. Volúmen II*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy. Universitaria de Jujuy.
- Higson, Andrew (1989). The concept of national cinema. *Screen*, 4 (30), pp. 36-47.
- Hinojosa Córdova, L., De la Vega Alfaro, E. y Ruiz Ojeda, T. (Coords.) (2013). *El cine en las regiones de México*. Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Iglesias, N. (1991). La visión de la frontera a través del cine mexicano: un paseo entre churros. En *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Volumen 1*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- Iglesias Prieto, N. (2000). Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo (pp. 19-39). En E. De la Vega Alfaro (Coord.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora.
- Paranaguá, P.A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Leal, J. F., Barraza, E. y Flores, C. (2003). Entre el Vitascopio y el cinematógrafo en provincia: Mérida, Orizaba y Guadalajara (pp. 27-39). En *Anales del cine en México, 1895-1911. 1897: Los primeros exhibidores y camarógrafos nacionales*. México D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, S.A.
- Leal, J.F., Barraza, E. y Flores, C. (2003). Las agencias de espectáculos y la provincia (pp. 39-69). En *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: Los cines y los teatros*. México D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, S.A.
- Los exhibidores están evolucionando en toda la República para dar mayor interés al espectáculo cinematográfico (1945/1946). *El Cine Gráfico*, p. 680.
- Lusnich, A.L. (2014). Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. *Toma Uno*, (3), pp. 99-109.
- Macotela, F. (1968). *La industria cinematográfica mexicana: estudio jurídico y económico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mahieu, José Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Miquel, A. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Molina, Hebe Beatriz y Burlot, María Lorena (2018). El regionalismo como problema conceptual (pp. 11-46). En H.B. Molina y F.I. Varela (Dir.), *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Montemayor, A. (1998). *Cine años de cine en Chihuahua*. México: Cuadernos del Solar.
- Montemayor, A. (2000). El cine silente en la ciudad de Chihuahua (pp. 79-95). En E. De la Vega Alfaro (Coord.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora.
- Mundo Cinematográfico* (agosto de 1931). 2 (18).
- Noriega, C. A. y Ricci, S. (Eds.) (1994). Mexican cinema in the United States. Introduction to the essays (pp. 2-6). En *The Mexican cinema Project*. UCLA Film and Television Archive.
- Peredo Castro, F. (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México D.F.: UNAM.

- Pérez Millán, J.A. (1975). La provincia española y el cine (pp. 189-218). En E. Braso, D. Galán, F. Lara, J.A. Pérez Millán, C. Santos Fontenla, J. Vanaclocha y J.L. Zarraga, 7 *trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Pulido Islas, A. (1939). *La industria cinematográfica de México*. México: Editorial Nuevo México.
- Raigosa Reyna, P. (2012). El cine en Durango (pp.195-202). En J. Rodríguez López Rolo (Coord.). *Cine México. 1970-2011*. México D.F.: Gran Númeroonce Producciones S.A.
- Ramírez, G. (1980). *El cine yucateco*. México: Filmoteca-UNAM.
- Serna, L.I. (2009). Cinema on the U.S.-Mexico Border: American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930 (pp. 143-167). En A. McCrossen (Ed.), *Land of Necessity. Consumer Culture in the United States-Mexico Borderlands*. Durham/London: Duke University Press.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing “transnational cinema” (pp. 47-65). En S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Woodbridge: Tamesis.
- Thies, S. (2014). Fronteras de cristal: etnicidad, espacio filmico y óptica diaspórica (pp. 233-274). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.
- Torres San Martín, P. (1993). *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Trujillo Muñoz, G. (2000). Baja California cinematográfica (1923-1983) (pp. 41-67). En E. De la Vega Alfaro (Coord.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora.
- Tuñón, J. (1986). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. México: Universidad de Guadalajara /UNAM.
- Vaiovits, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Valdés, J. (2014). El cine y la frontera Estados Unidos-México (pp- 157-178). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.
- Zamorano Rojas, A.D. (2014). Memorias de una frontera: campos de concentración nazis (pp. 59-86). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.

- Pérez Millán, J.A. (1975). La provincia española y el cine (pp. 189-218). En E. Braso, D. Galán, F. Lara, J.A. Pérez Millán, C. Santos Fontenla, J. Vanaclocha y J.L. Zarraga, 7 *trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- Pulido Islas, A. (1939). *La industria cinematográfica de México*. México: Editorial Nuevo México.
- Raigosa Reyna, P. (2012). El cine en Durango (pp.195-202). En J. Rodríguez López Rolo (Coord.). *Cine México. 1970-2011*. México D.F.: Gran Númeroonce Producciones S.A.
- Ramírez, G. (1980). *El cine yucateco*. México: Filmoteca-UNAM.
- Serna, L.I. (2009). Cinema on the U.S.-Mexico Border: American Motion Pictures and Mexican Audiences, 1896-1930 (pp. 143-167). En A. McCrossen (Ed.), *Land of Necessity. Consumer Culture in the United States-Mexico Borderlands*. Durham/London: Duke University Press.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing “transnational cinema” (pp. 47-65). En S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic Cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Woodbridge: Tamesis.
- Thies, S. (2014). Fronteras de cristal: etnicidad, espacio filmico y óptica diaspórica (pp. 233-274). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.
- Torres San Martín, P. (1993). *Crónicas tapatías del cine mexicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Trujillo Muñoz, G. (2000). Baja California cinematográfica (1923-1983) (pp. 41-67). En E. De la Vega Alfaro (Coord.), *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional/Dirección General de Actividades/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Instituto Mora.
- Tuñón, J. (1986). *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. México: Universidad de Guadalajara /UNAM.
- Vaiovits, G. (1989). *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Valdés, J. (2014). El cine y la frontera Estados Unidos-México (pp- 157-178). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.
- Zamorano Rojas, A.D. (2014). Memorias de una frontera: campos de concentración nazis (pp. 59-86). En J.C. Vargas y G. Martínez-Zalce (Coords.), *Cine y frontera. Territorios ilimitados de la mirada*. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte, Bonilla Artigas Editores.