

# Relaciones intermediales en el cine mexicano: los números musicales y el espacio teatral

## Intermedial relations in Mexican cinema: musical numbers and theatrical space

### *Relações intermidiáticas no cinema mexicano: números musicais e espaço teatral*

**Silvana Flores**, CONICET (Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, Argentina  
(silflores@filo.uba.ar)

**RESUMEN** | Estudiaremos fragmentos de films mexicanos del período clásico, en los que se evidencian nexos intermediales entre el cine y el espacio teatral. Destacaremos una difuminación de límites entre el espacio teatral y el cinematográfico en los escenarios filmados en dichas películas, con base en sus estrategias narrativo-espectaculares. Seleccionaremos secuencias de canto o baile en las que estos intercambios se hicieron patentes, en las películas *Canto a mi tierra* (*México canta*, José Bohr, 1938), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953), distinguiendo las especificidades de este fenómeno. El objetivo será determinar las modalidades de representación que se adoptan en los escenarios en los que dichos espectáculos fueron desplegados. Utilizaremos una metodología comparada determinando sus procedimientos por medio del trabajo sobre la puesta en escena. Evidenciaremos una tendencia a la parcelación del espacio teatral manifiesta en los números musicales. Esto nos guiará a destacar los vínculos intermediales entre cine y teatro, aludiendo a la conexión entre medios expresivos, en el contexto de la emergencia de las nuevas tecnologías que aparecieron en la primera mitad del siglo XX.

**PALABRAS CLAVE:** intermedialidad; cine mexicano; cine musical; cabaret; espacialidad.

#### FORMA DE CITAR

Flores, S. (2023). Relaciones intermediales en el cine mexicano: los números musicales y el espacio teatral. *Cuadernos.info*, (56), 250-270. <https://doi.org/10.7764/cdi.56.63391>

---

**ABSTRACT** | *We will study Mexican films clips from its classic period, where intermedial links between cinema and theater spaces take place. We will highlight a blurring of boundaries between theater and cinema in the stages filmed in those movies, considering their narrative-spectacular strategies. We will select singing and/or dancing sequences where those exchanges were notable, in the films *Canto a mi tierra* (México canta, José Bohr, 1938), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) and *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953), distinguishing the specificities of this phenomenon. The objective is to determine the representation modalities adopted in the stages where those shows were displayed. The analysis will be made through a comparative methodology on staging. We will evidence a tendency to parcellation of theater space in the musical numbers. This will guide us to stand out the intermedial links between cinema and theater, alluding to the connection among media, in the context of the emergence of new technologies during the first half of 20th century.*

**KEYWORDS:** *intermediality; Mexican cinema; musical cinema; cabaret; spaciality.*

---

**RESUMO** | Estudaremos fragmentos de filmes mexicanos do período clássico, nos quais se evidenciam vínculos intermediáticos entre o cinema e o espaço teatral. Destacaremos uma dissipação de limites entre o espaço teatral e cinematográfico nos cenários gravados nesses filmes, com base nas suas estratégias de narrativa e espetáculo. Selecionaremos sequências de canto e/ou dança em que essas trocas se notabilizem, nos filmes *Canto a mi tierra* (México canta, José Bohr, 1938), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) e *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953), distinguindo as particularidades desse fenômeno. O objetivo será determinar as modalidades de representação que são adotadas nos cenários onde são exibidos ditos espetáculos. Usaremos uma metodologia comparativa determinando seus procedimentos através do trabalho de encenação. Mostraremos uma tendência de parcelamento do espaço teatral manifestada nos números musicais. Isso nos guiará a destacar os vínculos intermediáticos entre o cinema e o teatro, aludindo à conexão entre meios expressivos, no contexto do surgimento das novas tecnologias na primeira metade do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** intermedialidade; cinema mexicano; cinema musical; cabaré; espacialidade.

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo estudiaremos fragmentos de films provenientes del período conocido como la Edad de Oro del cine mexicano, correspondiente con el clasicismo cinematográfico, en los que se evidencian nexos intermediales entre el cine y el espacio teatral. Considerando la diversidad genérica vinculada con el melodrama y el musical, el estudio estará enfocado en el cine musical y, en gran parte, en el de rumberas, desplegado entre los años cuarenta y cincuenta, específicamente en la trayectoria de la empresa Cinematográfica Calderón, de la cual surgen las obras que estudiaremos.

Los musicales de esta productora forman parte de un corpus definitorio debido a la adhesión de sus públicos, más si consideramos que México tuvo, según Castro-Ricalde (2014), un impacto internacional que le dio representatividad en Hispanoamérica. La selección de films mexicanos no solamente responde a la pregnancia de esa cinematografía en los mercados, sino también al marco de la investigación de la que este artículo representa un avance<sup>1</sup>. Si bien lo estudiado tiene el potencial de aplicarse a cinematografías como la argentina (con la explotación de la música tanguera) o a la brasileña (con sus *chanchadas*), el liderazgo de México y el alcance del cine musical de los Calderón gracias a sus frecuentes intercambios intermediales ameritan esta selección, como un abordaje inicial, expandible y comparable con dichas otras cinematografías.

Cinematográfica Calderón contó con elencos transnacionales, factores de difusión más allá de las propias fronteras, y empleó la musicalidad regional, alentando intercambios en una articulación de medios expresivos para el fortalecimiento recíproco de las industrias involucradas. Destacaremos que en los musicales en los que se representan escenarios teatrales o de clubes nocturnos existe una difuminación de límites entre el espacio teatral y cinematográfico, elaborado con base en las estrategias narrativo-espectaculares instaladas. Para determinarlas, seleccionaremos secuencias de canto o baile en las que estos intercambios se hicieron patentes, situadas en las películas *Canto a mi tierra* (México canta, José Bohr, 1938), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1953) para distinguir las especificidades de este fenómeno. Estas secuencias son un muestrario de las formas en que la intermedialidad se presentó en los cines latinoamericanos del período, manifestadas en tres categorías de conexión: a) la simultaneidad del escenario teatral en contraste con la naturaleza sintagmática del cine; b) el desplazamiento del espacio teatral por el cinematográfico, y c) los vínculos entre espectador teatral y cinematográfico.

---

1. Ver detalles del proyecto al final del artículo.

El objetivo será visibilizar estas modalidades de representación adoptadas en los escenarios donde dichos espectáculos fueron desplegados para asentarlas como un procedimiento metodológico que aporte a los estudios intermediales. Partiremos de la distribución de los espacios, los tipos de planos, las angulaciones y los movimientos de cámara, así como de su interrelación con el punto de vista sonoro, cruce vital para precisar las conclusiones previstas: la planificación de los productos con base en estrategias vinculantes con el mundo del espectáculo en su generalidad. Con tales fines, el artículo se estructurará en dos partes: la primera es un asentamiento de las nociones de intermedialidad y de convergencia mediática, que ofrecerá el marco conceptual para la comprensión de la planificación espacial en los números musicales, junto con el contexto referencial de los cines latinoamericanos en relación con estos cruces mediáticos. La segunda será la categorización de los procedimientos de convergencia entre ambos tipos de representaciones espectaculares mediante el análisis del corpus fílmico.

### **MARCO TEÓRICO: CONVERGENCIA DE MEDIOS Y DIFUSIÓN DEL ESPECTÁCULO**

Para destacar los vínculos intermediales entre cine y teatro emplearemos un abordaje teórico que alude a la conexión o convergencia entre medios expresivos en el contexto de las nuevas tecnologías de la primera mitad del siglo XX. Nos referimos a la intermedialidad, que ofrece un entendimiento de las relaciones aleatorias entre cine, teatro y música existentes en estos films. La intermedialidad plantea que ningún medio artístico o expresivo es puro u homogéneo (Sánchez-Mesa, 2012) y que es posible alentar un enriquecimiento mutuo partiendo de los aportes que cada medio ofrece desde su especificidad. Este abordaje permite estudiar las transformaciones en las estructuras de producción narrativa y estética a los que se ven obligados dichos medios en su intercambio, así como los nuevos comportamientos de expectación que suscitan.

Si consideramos que la partición y los límites entre las artes es un asunto de larga data, en especial a partir de los paradigmas instalados por la revolución industrial, que añadieron el factor económico-social a lo estético, no es extraño que la cinematografía, este arte ligado a su esencia como dispositivo tecnológico, se haya convertido en un asiento de la intermedialidad: un instrumento expresivo, industrial y artístico que incorporó elementos de diferentes artes y medios, a saber, las artes plásticas y del diseño, la música y la narratividad (imagen, sonido y texto).

Los fenómenos híbridos se sucedieron en todas las artes, siempre que hubo eventos que involucraron los vínculos entre medios y que, en su sentido amplio, pueden ser tanto intra como transmediales o constituirse en traspolaciones, a la manera de adaptaciones de un arte a otro (Rajewsky, 2005). El cine, desde su

especificidad tecnológica y expresiva, aportó su capacidad de conexión intermedial, permitiendo, además de dichas traspolaciones, la combinación de dos o más artes y medios. Como reafirman Onaindia y Madedo (2013), aún en sus inicios el fenómeno cinematográfico halló en otras artes las aliadas para su desarrollo, ya sea la implementación de recursos humanos y técnicos del teatro, la serialidad que inspiraron las novelas por entregas, y la noción de narratividad, así como los tópicos adheridos a algunos géneros de la canción como el tango o el bolero, asociados con el melodrama cinematográfico en Latinoamérica. Aunque la intermedialidad tiende a distanciarse de jerarquías llevando incluso a una redefinición de los medios involucrados (Cubillo Paniagua, 2013) –más aún ante el crecimiento de la convergencia de medios en las inmediaciones del siglo XXI–, en el período histórico que abordaremos entenderemos el fenómeno desde la explotación de este recurso por parte del cine para su promoción.

Notaremos que el escenario teatral dispuesto en los números musicales llega en ocasiones a disolverse en su equiparación con el espacio cinematográfico en su totalidad, haciendo que el primero desaparezca momentáneamente bajo la primacía de la fragmentación de los planos. Esa reciprocidad, y la permeabilidad de los discursos artísticos, es la plataforma para el análisis de las secuencias seleccionadas. Cine, música y escenarios teatrales serán puestos en diálogo, para hallar sus combinaciones. Aunque exista una competitividad que sirve de punto de partida, entendemos que la interconexión de medios expresivos que ofrece el cine musical mexicano clásico es un acto de retroalimentación de dichas industrias, una mutua colaboración para la difusión del espectáculo. Esto se visibilizó en los melodramas rancheros, género de exportación con figuras musicales como Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Antonio Aguilar o Miguel Aceves Mejía. Sin embargo, halló su alternativa en las películas de cabareteras o rumberas, en gran parte lanzadas por los Calderón, con una amplia difusión de la música popular a través de artistas de la canción y la danza, tanto nacionales (Pedro Vargas, Agustín Lara) como internacionales (Dámaso Pérez Prado, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Los Ángeles del Infierno).

Esta inclusión de figuras musicales de México y de otras latitudes demostró una intencionalidad de conexión de las industrias cinematográfica, teatral y radial como táctica de comercialización de los cines de la región en su período de expansión, que aprovecharon la popularidad de la música como vehículo para la auto difusión. Los aparatos radiofónicos, según de Souza Ferreira (2003), fueron desde los treinta la principal adquisición de los hogares en Brasil, constituyéndose la radio, en un creciente medio de comunicación de masas. En México, las transmisiones radiales, con su inauguración en 1921 y su avance en la década siguiente, también marcaron una nueva era, coincidente con la transición al cine sonoro.

Esto permitió incorporar en las salas de cine a las figuras que deleitaban a los oyentes radiofónicos, pudiendo verlos, e incluso hacerlo de cerca, por las facilidades de los planos cortos, ausentes en los escenarios teatrales. Se ha dado una retroalimentación, como establece Vargas Arana al destacar que “actores del cine silente acudieron a la sala radial, lo mismo directores y escritores de argumentos y guiones; quienes hablaron y cantaron al micrófono se expusieron al ojo fílmico, aportaron actuación y repertorio melódico a trabajos cinematográficos” (2022, p. 27). Esta aleación no es extraña si consideramos la información provista por el propio Vargas Arana: que Lupita Tovar, protagonista de la primera película mexicana con sonido óptico (*Santa*, Antonio Moreno, 1931) fuera consagrada reina de la Gran Feria del Radio 1931 del Teatro Nacional, película que a su vez halló en la radio su espacio de difusión, generando una simbiosis industrial.

El cine, caminando hacia la industrialización, retroalimentaba el estrellato de los cantantes y bailarines incorporándolos como actores, especialmente en su despliegue musical. Esto fue reforzado por una frecuente asimilación entre artistas y personajes en el musical latinoamericano de comienzos del sonoro, instalándose como un procedimiento para la promoción de los artistas en la radio y en el teatro musical. Aquellos encontraron un nuevo espacio de exhibición y la industria del cine se vio beneficiada, dándole cuerpo a las voces soñadas desde los aparatos radiofónicos o a las figuras vistas desde los escenarios teatrales o las planas de las revistas de aficionados. La cinematografía ofreció una tecnología audiovisual que habilitó nuevas formas de espectacularidad, inexistentes en la radio (por la ausencia de imagen) o en los teatros (por el distanciamiento entre escenario y butacas), provocando la atracción de los públicos que consumían esos productos desde otros medios. Como destaca Karush en el caso de Argentina, pronto empezó a establecerse una mutua afinidad entre cine e industria musical:

Los dueños de las radioemisoras frecuentemente se involucraban en la producción cinematográfica, los cantantes populares se convertían en estrellas de cine, los guiones de películas y las letras de tango se desarrollaban en conjunto y [...] las audiencias de estas formas de entretenimiento se superponían de manera evidente (2013, p. 32).

Otro caso significativo fue la conexión intermedial en Brasil, con los cruces entre la industria de la música y los films carnavalescos, así como el género de las *chanchadas*, expandidos por Cinédia y Atlântida, proponiendo la industrialización y una competitividad con Hollywood. Según Cesarino Costa, los números musicales de las *chanchadas* “interrumpen usualmente el flujo narrativo con espectáculos de canto y danza que referencian directamente a las actuaciones radiales y a las revistas teatrales, confirmando el estatuto de estos films como una compleja

mixtura intermedial” (2022, p. 113). Mezclaron un número atractivo de figuras correspondientes a “cómicos, héroes, heroínas, cantores, cantoras y villanos” (Vieira, 2018, 373), y emularon la estructura y el lenguaje del Carnaval, reflejados en dicha sucesión de números intercalados con los argumentos. En México se inició sin demoras la “fiebre del cine sonoro” (Dávalos Orozco, 2016, p. 77), con fenómenos coincidentes en las principales cinematografías de la región, como la musicalización de los films silentes, los sistemas de sonorización (teniendo repercusión internacional con las invenciones de Roberto y Joselito Rodríguez, trascendentes en Hollywood), así como con la mencionada implosión de estrellas musicales.

Estas particularidades llevaron a que el cine se convirtiera en una vía de distribución masiva para la industria musical y teatral: instalada la novedad del sonido, la música y sus artistas hallaron la oportunidad de insertarse en él, y el cine, a su vez, encontró como respuesta una mayor popularidad y adherencia. Aquello provocó que muchos films fueran elaborados con base en la musicalidad que ofrecían los artistas: fue así que surgieron en Argentina las óperas tangueras (explotando la pregnancia de Libertad Lamarque), las españoladas al otro lado del mar (con la internacional Imperio Argentina), las sambas y marchas carnavalescas en Brasil (internacionalizadas por la portuguesa Carmen Miranda) y, en México, las comedias rancheras y los films de rumberas, que llevaron a la pantalla a los más preciados artistas de la música popular, alentando vínculos transnacionales.

Por tanto, y considerando los atributos del cine –fragmentación del montaje y las gradualidades de planificación de la imagen–, los números musicales que estudiaremos, ambientados en escenarios teatrales o de cabaret, muestran una tendencia a la parcelación o a la sustitución del espacio teatral por intermedio del dispositivo cinematográfico. Para el primer caso, cuentan los procedimientos propios de este arte de las imágenes en movimiento que involucran los desplazamientos de la cámara, sus angulaciones y la gradación de los planos; para el segundo tipo de interconexión, suelen emplearse además las posibilidades del montaje para realizar trucajes, tales como encadenamientos entre imágenes o duplicaciones en el encuadre.

El espacio teatral y el cinematográfico tienen similitudes y diferencias, y esa extraña característica es propicia para su convergencia y aprovechamiento mutuo. El espacio teatral es un lugar de encuentro entre espectadores y artistas, una plataforma donde se lleva a cabo el acontecimiento teatral (Cueto Pérez, 2007), que incluye el escenario –el lugar escénico donde los actores encarnan sus personajes– y los espacios ocupados por los espectadores, a sabiendas de que esta división puede fundirse al salirse de las convenciones del teatro tradicional.

El cine también tiene diferenciaciones espaciales, pero en dos temporalidades (un presente del espectador que está viendo el film y un presente de los actores y objetos que están en la pantalla), que no son simultáneas ni comparten un espacio físico real. Por otra parte, como afirma Pérez Bowie (2007), el espacio teatral, aun cuando sea confeccionado de una manera naturalista, presenta una conciencia de la construcción, debido a la coexistencia entre el espacio de la representación y el espacio dramático, mientras que la imagen cinematográfica, por un efecto de inducción que semiólogos como Metz (2001) o teóricos como Bazin (2003) ya habían destacado, tiende a eliminar, al menos en el cine clásico, esa conciencia del artificio, aunque en la construcción del espectáculo dentro del espectáculo se observará, en mayor o menor medida, una posible matización de ese fenómeno. No obstante, la naturaleza bidimensional de la pantalla dará a la imagen cinemática una ambigüedad revelada en su dualidad constituyente, compartida tal vez también con la pintura: la de la superficie que ofrece una impresión inequívoca de profundidad (Comolli, 2010).

La cámara detenida y frontal de las primeras vistas cinematográficas podía asimilarse a la visual de un escenario teatral, aunque presentaba generalmente escenarios en exteriores. Cuando el cine buscó afincarse en la narratividad, el espacio cinematográfico empezó a ajustarse a las convenciones de la puesta en escena teatral, reemplazando la invisible cuarta pared del teatro por el ojo de la cámara y proporcionando una frontalidad de los actores, siendo la cámara, desde su trípode fijo, equiparable al punto de vista de un espectador sentado en un lugar privilegiado de la sala teatral. Asimismo, el *film d'art* francés, por citar un ejemplo, muestra una tendencia que crecería con la industrialización del cine: sus protagonistas eran actores con trayectoria teatral, lo cual prestigiaba a las películas atrayendo a los públicos que querían ver a sus estrellas favoritas de la escena. El teatro y el cine hallaron su primera convergencia compartiendo a artistas de renombre internacional, como Sarah Bernhardt, que no tardaron en sumarse a sus filas por la alta rentabilidad que propiciaba, pues se trataba de un espectáculo popular con mayor adherencia de público, y este último podía acceder con más facilidad al boleto de cine que al de algún distinguido teatro. Así, estas producciones acercaban a la cultura popular del cine “las formas consagradas del arte” (Jelicié, 2020, p. 54), animando obras de la literatura y de la dramaturgia.

Con George Méliès, el cine explotó su artificio, provisto por su naturaleza de aparato óptico, en el consabido “encuentro entre dos técnicas distintas: la del fotógrafo y la del hombre de teatro e ilusionista” (Gubern 1992, p. 63). Las películas, si bien carecían de la posibilidad de hacer oír las voces de los actores, ofrecían en compensación el realismo imagético del cine. Así lo establece una crítica en el periódico *Caras y caretas* de 1913: “... la balanza del arte tiene que inclinarse por



fuerza hacia el cinematógrafo, cuyo realismo jamás puede ser igualado en teatro alguno, ya que nunca es igual un paisaje pintado que la naturaleza misma” (Jelicié 2020, p. 77). En el México silente, la animadversión que provocaba el cine a los empresarios teatrales llevó a encendidas defensas del nuevo espectáculo, como la propiciada en 1917 por el escritor Carlos González Peña:

En muchos casos se sustituye al teatro con ventaja, pues más que malos cómicos parlantes vale la pena ver a grandes artistas mudos; y mayor agrado que la de mediocres decoraciones pintarrajeadas en papel o trapo, nos causa la contemplación de escenarios vivos o de la naturaleza reproducida por la fotografía. El cine gana terreno a ojos vistos en materia de espectáculos; se populariza merced también a su baratura (González Casanova, 2000, p. 56).

El sonido, con las dificultades técnicas que acarreaba, volvió a detener la cámara, rememorando la sensación del teatro filmado, más cuando surgieron películas organizadas en torno a la estructura del desfile musical, que limitaban las escenas a la duración de las canciones, aunque pronto hallaría las variaciones estéticas que el aprendizaje de la nueva técnica concretó finalmente, haciendo de estos films algo más que una ilustración musical.

A partir de los años 30, el musical hollywoodense buscaría recibir aportes del teatro, adaptando las revistas musicales de Broadway ante la aun subordinada pantalla cinematográfica. América Latina se sumaría a esa oleada, con tramas en torno a los repertorios de la revista musical, con sus zarzuelas importadas de España, sus tangos y rumbas, y sus sainetes<sup>2</sup>, delineando un cine que se especificaría progresivamente para hallar una propia gramática. Aunque con el correr de las décadas se innovarían la técnica y los procedimientos estéticos, la convergencia entre el espacio cinematográfico y el teatral, y la correlación entre la industria del cine y la musical nunca dejaría de existir, sino que más bien iría en aumento.

Toda escenificación en el cine, como refiere Torras i Segura (2015), implica una organización de la puesta en escena con base en la construcción de encuadres, tipos de plano y decorados. El cine musical es un espacio elaborado “narrativamente con recursos audiovisuales para ubicar o enmarcar la actuación

---

2. Véase *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), *Ídolos de la radio* (Eduardo Morena, 1934) y *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936) en Argentina; *Cielito lindo* (Roberto O’Quigley y Roberto Gavaldón, 1936), *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937), en México; y *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931). *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga y Humberto Mauro, 1933) y *Alô, alô Brasil* (Wallace Downey, Alberto Ribeiro y João de Barro, 1935), en Brasil.

musical” (p. 160). La canción suele ser su núcleo, pero en la medida en la que el género fue madurando empezó a integrarse funcionalmente a la trama, como veremos en los ejemplos seleccionados.

## **CINE, MÚSICA Y ESCENARIOS: TENDENCIAS DEL CINE MUSICAL**

### **LATINOAMERICANO CLÁSICO**

Los números de *Canto a mi tierra (México canta)*, *Aventurera* y *Aventura en Río* presentan diferentes perspectivas de la convergencia intermedial entre cine, música y teatro, a través de la multiplicidad de recursos que ofrece el discurso cinematográfico. Analizando algunas secuencias, distinguiremos tres modalidades de vinculación. Primeramente, estableceremos los procedimientos que los films utilizaron para mostrar en sucesión los elementos simultáneos de la escena teatral; en segundo lugar, identificaremos el desplazamiento del espacio teatral por intermedio de los recursos audiovisuales y, finalmente, estudiaremos la asimilación entre el espectador teatral y cinematográfico a través de los modos de representación del público y su mirada de los escenarios. Observaremos cómo el lenguaje cinematográfico buscó absorber al teatral en su representación de los escenarios y reflexionaremos sobre la incorporación del lenguaje teatral al cine a través de la explicitación del espectáculo.

### **Simultaneidad y continuidad**

*Canto a mi tierra (México canta)* explota la popularidad del tenor de las Américas, Pedro Vargas, apodo y nombre que identifican también al personaje que interpreta. Este es un humilde ranchero, que endulza con su voz los prados, hasta ser descubierto por un director musical que lo transforma en un cantor reconocido en los espectáculos teatrales. El film tiene dos secuencias en las que se presenta el cruce intermedial entre el cine y el teatro. Una de ellas, denominada *Nocturnal*, manifiesta la primera de las formas de convergencia entre el espacio escénico y cinematográfico, combinando la simultaneidad de los elementos del escenario teatral con el carácter sintagmático del cine: Pedro Vargas aparece frente a un decorado con palmeras y un fondo de luna llena, y su figura ocupa el centro del encuadre. Así se enfatiza en la celebridad tanto del Vargas ficcional como la del real, pues este último ya estaba plenamente incorporado a la música hispanoamericana desde hacía más de una década. Un plano americano, sumado a la cámara fija, emula perfectamente al espectáculo en vivo del escenario teatral. La convergencia con la cinematografía se establece mediante la intercalación entre algunos planos cercanos, en donde observamos con mayor nitidez el rostro del cantante. Este dirige su mirada a la sala, específicamente a una mujer, en cuyo intercambio se denota la complicidad. Se establece así una alternancia entre el escenario desde donde

él canta y el espacio externo del público sentado en su butaca, mostrado en una única ocasión en un plano/contraplano que evidencia aquel acto de expectación.

Vargas no es el único en el escenario: a él se suman músicos y bailarines que parecen compartir la misma tarima. Mientras estos últimos interpretan su rol en el espectáculo, la voz de Vargas sigue impregnando la escena: deducimos que los espectadores teatrales están presenciando una simultaneidad de acción. El cine, sin embargo, por esa naturaleza sintagmática pregonada por Metz (2001), presenta una sucesión de encuadres, en los que alterna el accionar del cantante y el de esos protagonistas secundarios del espectáculo.

El espacio teatral y cinematográfico tienen diferentes modalidades para la expectación. Si en el teatro los espectadores pueden posar su mirada según los intereses de su percepción (aunque siempre guiados por algún procedimiento de la puesta en escena que busque destacar a actores u objetos), en el cine la mirada puede ser redirigida, si se quiere, por medio de la fragmentación de los planos y de los movimientos y angulaciones de cámara. Lo que en teatro es visto en el mismo momento, a través de espacios diferenciados en el escenario, en el cine, en cambio, es mostrado una cosa por vez: una imagen reemplaza a la otra y el público cinematográfico no puede ver, en esos casos, más que lo que la cámara pone frente a sus ojos. Hay una sucesión que, a diferencia de otras artes narrativo-figurativas, implica, siguiendo a Comolli, una imagen en plural, en serie, “contenida, arrastrada, trabajada por la sucesión de todas las otras imágenes que componen el filme” (2010, p. 53), produciendo la clásica impresión de realidad, pero también, según el autor, una “impresión de continuidad” (2010, p. 55).

### **Desplazamientos**

En la segunda secuencia musical de *Canto a mi tierra (México canta)*, se despliega un paisaje de las pirámides, planos generales que no establecen el punto de vista del espectador del teatro; más bien, revelan un espacio plenamente cinematográfico pues son imágenes ambientales y no un decorado teatral. Inmediatamente, el cantante aparece en un plano medio de perfil, caracterizado como un jefe tribal, mientras entona *Cuando México canta*. Suponemos que el público está viéndole desde la lejanía de su butaca, pero la posibilidad de la planificación del encuadre cinematográfico nos permite a nosotros, espectadores en diferido, tener una vista más cercana. Tras esta imagen, vuelve a insertarse un plano general de las ruinas del inicio, para luego retornar al mismo plano medio del cantante. Aquí puede verse la representación teatral de una manera plenamente cinematográfica, aunque asociable a la lógica del espectador teatral, que puede estar viendo estos espacios como decorados. Observamos en este caso la segunda modalidad de convergencia, referida al desplazamiento total del espacio teatral por el cinematográfico.



**Imagen 1. Progresión del fundido encadenado en el escenario teatral (Bohr, 1938)**

El plano medio de Vargas como líder indígena es reemplazado, por medio de un fundido encadenado, con la misma imagen del cantante, pero esta vez vestido de charro (imagen 1). La localización del personaje en una sala teatral es dejada de lado para desplegar las posibilidades más realistas, en términos de representación, del aparato cinematográfico. Además del plano medio de Vargas, se sucede una serie de planos insertos de corta duración con mujeres en exteriores, en el mismo paisaje soleado en donde está el cantor, y que dirigen su mirada a la cámara. En el anterior número sucede algo similar en el transcurso de la canción, cuando aparece sobreimpreso en el escenario, junto al cantante, el rostro de una mujer, eventual destinataria de la romántica entonación, cuya emergencia se asemeja más a la capacidad de dispositivo óptico del cine que a las posibilidades visuales del teatro. En síntesis, los films otorgan ribetes cinematográficos a la representación teatral, sin explicar cómo el público de la sala está visionando estas imágenes.

Por otra parte, el primer número musical de *Aventurera*, orientado al despliegue de los bailables de la rumbera Ninón Sevilla (Elena) en un cabaret, está basado en un motivo orientalista. Allí se la muestra transformada de ingenua a cabaretera por el devenir de la tragedia, siendo asignada en un rol artístico como bailarina. Hasta aquel momento, el espacio que en el cabaret se utilizaba como asiento del espectáculo musical estaba reducido a una pequeña tarima rodeada de mesas y a un espacio para el baile de los asistentes; aquí, sin embargo, se transforma inmediatamente en un escenario de dimensiones mayores, ya no identificable, conformado por una escenografía con arcos, escaleras y una torre, a través de los cuales Elena se desplazará para dar lugar a un bailable. La cámara acompaña a la rumbera en sus movimientos, con acrobáticas angulaciones que recuerdan a las coreografías geométricas que abundaron en el musical estadounidense de los años 30 con Bubsy Berkeley a la cabeza (imagen 2). Los planos alternan entre vistas aéreas y acercamientos, que ofrecen una mirada privilegiada, ausente en el público del club nocturno. Al final del número, Elena es aplaudida, mostrándose la composición espacial más disminuida del cabaret que antes se había dado a conocer.



**Imagen 2 . Escenario amplificado (Gout, 1950)**

Se ejerce así un alto contraste entre aquel lugar convencional, de dimensiones más humildes, que vemos desde un plano general mientras la bailarina, de espaldas a la cámara, saluda a su público, y la fastuosidad del escenario donde ella se encuentra, ahora detrás del telón. El escenario, a diferencia del espacio donde se aloja el público, es transformado entonces por medio de los recursos audiovisuales del cinematógrafo.

El cine habilita la extensión de los espacios a través de la reconfiguración perpetrada por la fragmentación de los planos y el montaje. En una instancia del film, Elena comienza a trabajar en el club nocturno, cuyo escenario es ocupado previamente por el conjunto musical Los Panchos, pero que luego aumentará sus dimensiones para dar lugar al número de Elena. Las limitaciones del espacio escénico teatral hallan una apertura en el dispositivo cinematográfico, con sus acercamientos de la cámara y el seguimiento de los movimientos de los bailarines y los cantantes, que se desplazan por aquel espacio amplificado. El espectáculo culmina con los aplausos y un cierre de telón, que revela un escenario de dimensiones mucho más pequeñas, similares a las que la anterior presentación musical había mostrado.

El último número incluye las características más notorias de la intermedialidad aludida. Elena inicia en el número *Arrímate, cariñito* una danza en la que su figura es multiplicada por medio de un trucaje fotográfico (imagen 3).



**Imagen 3. Montaje fotográfico en el cabaret (Gout, 1950)**

Aquí las gracias del cine para manipular la imagen no se ocupan ya de extender las dimensiones del escenario, sino que provocan una distorsión de la realidad, solo realizable por intervención de un dispositivo técnico, capaz de multiplicar la imagen de la bailarina en el escenario. La puesta en escena cinematográfica una vez más demuestra su capacidad para transportar al espectador hacia su artificio consciente.

El tercer film, *Aventura en Río*, aplica también en el último de sus números los recursos audiovisuales del cine, utilizando el efecto del *slow motion* y siguiendo un tono onírico, pues se trata de un sueño de la protagonista. En medio del baile, nuevamente con Ninón Sevilla, se produce un cambio de vestuario instantáneo, producto del corte directo ocultado tras el humo de la ambientación, algo que no podría llevarse a cabo en el escenario teatral. Del mismo modo, hay una serie de acercamientos en zoom de las figuras de tres hombres, con los que estuvo involucrada la protagonista, e inmediatamente el desvanecimiento de dichas figuras, gracias a un procedimiento equiparable a la lógica del sueño, que muestra el punto de vista de la mujer. Notamos con esta segunda modalidad de convergencia una tendencia en las películas musicales a disolver el escenario teatral o de cabaret a través de los recursos de ese dispositivo técnico que es el cine.

### **La mirada del espectador**

Desde los títulos de crédito, *Aventurera* muestra esta simbiosis entre cine y espacio teatral. Desde allí se despliega la información de la película, enmarcada

en una gráfica que asimila a las luces del escenario con un telón de teatro, en un adelanto de la trama. Como es usual en el cine de rumberas, se introduce el escenario del cabaret en una combinatoria con la trama. El personaje de Sevilla es engañado por un proxeneta llamado Lucio, que le ofrece trabajo como secretaria para la dueña de un cabaret, sin saber que será introducida a un bajo fondo, donde obrará como bailarina/prostituta. Sentados Elena y Lucio en una de las mesas del club nocturno, se observa en profundidad de campo a la cantante Ana María González entonando la suave melodía de un bolero. Esto nos introduce a la tercera modalidad estudiada, referente a los vínculos establecidos entre el espectador cinematográfico y el teatral y su mirada sobre los escenarios. En estas películas suele aparecer el público junto con el escenario del cabaret o el club nocturno en cuestión, exponiendo simultáneamente el espacio del espectáculo y el espectador, el lugar de la representación y el de sus destinatarios; ambos, en su conjunto, componen el escenario ficcional dispuesto para el público cinematográfico. Una de las maneras en las que eso se realiza es combinando planos cortos del artista sobre el cual están puestas las miradas en el número musical, junto con planos generales que contextualizan todo el escenario y la reacción de los comensales. La canción en cuestión, que tiene como leitmotiv una despedida, se asimila a la etapa de inocencia que Elena está dejando atrás. Aquello es insinuado por medio de una alternancia de planos entre la pareja conversando y la cantante emitiendo su adiós: hay una frontalidad de la mesa donde ellos están sentados con la tarima en la que se encuentra la cantante, que da pie a la vinculación de la trama narrativa con la lírica de la canción. En ese mismo escenario emerge la figura de Pedro Vargas, invitando con su presencia a sumarse a la pista de baile. En esta ocasión, la asimilación entre el escenario y lo sucedido en la trama fílmica se realiza por medio de la subjetivación de la mirada de Elena: el espectáculo de Vargas es visto a través de los ojos ennublados de ella como eventual espectadora, a través del fuera de foco que denota la afectación mental generada por la bebida proporcionada por su corruptor (imagen 4).

En el siguiente número, el escenario presenta nuevamente a Pedro Vargas, quien canta la canción que titula al film. Allí vuelve a establecerse una contrapartida entre la tarima desde la cual se entona la canción y un espacio intermedio entre el escenario y el público. Es en este último lugar donde Elena circula en el transcurso de la interpretación, adjudicándosele el mote de aventurera, símil de la prostituta. Para ello se utilizan planos y contraplanos que confrontan al cantante y a Elena. Se genera un cruce de miradas en el que Vargas parece referirse a la cabaretera por medio del discurso musical en segunda persona, al mismo tiempo que la cámara sigue a Sevilla, que se muestra aludida por esa mirada y por la letra de la canción.



**Imagen 4. Plano y contraplano entre público y escenario (Gout, 1950)**

Ella es encuadrada a través de ligeros contrapicados que plasman un ícono de la mujer que ha vendido su amor, como recita la canción, tópico del melodrama prostibular del cual México venía ofreciéndonos sus exponentes desde los años 10<sup>3</sup>. Mientras los asistentes al cabaret se enfocan en la presentación de Vargas, ignorando la asimilación entre la tríada artista-canción-bailarina, el espectador cinematográfico es sin embargo testigo privilegiado de esta apelación a través de los recursos ofrecidos por el cine.

El plano/contraplano funciona como un ordenador de la mirada del espectador en cuanto a los vínculos entre personajes. Según Comolli (2010), el cine nos da una visual similar a la del ojo humano, partiendo de un lugar asignado, nuestra posición como espectadores. En la dinámica de la planificación, la mirada espectral es trasladada de un lugar a otro, dependiendo de lo que se desee mostrar y ocultar en el juego de los encuadres, impuestos para dar a luz una interpretación. Esos planos/contraplanos pusieron al espectador en el lugar del testigo de la correspondencia entre las miradas de los personajes, pero también los identificaron con alguno de ellos, a través de la subjetivación.

Por otra parte, en *Aventura en Río* existe una conexión con el ámbito literario pues, tras sus créditos, se expone una cita del escritor Víctor Hugo que introduce al drama de Alicia, una mujer aquejada por una traspelación de su personalidad, transformándose de una noble dama a la maliciosa fichera Nelly. Los acordes de

---

**3.** En una de las secuencias, y bajo la melodiosa música de Los Panchos, se asimila también la situación de la protagonista con lo sucedido en el escenario: estos cantan sobre una tierna historia de amor, que resultará en la trama del film en una venganza de Elena contra la mujer que, junto con Lucio, la prostituyó.



la samba que acompañan a la narración le vinculan, junto con las imágenes de la ciudad de Río de Janeiro, donde transcurre la acción, con la industria musical de Brasil, promocionada desde los créditos con la mención de bailables de ese país coreografiados e interpretados por Ninón Sevilla.

El primer número transcurre en el cabaret del Muñeco, donde Nelly deslumbra a los comensales. Allí baila en un escenario circular la canción *Moreno, moreninho*. La cámara sigue sus movimientos, con los acercamientos de planos propios del cine. Sin embargo, ofrece otras posibilidades al espectáculo teatral, pues permite revelar al espectador cinematográfico una situación dramática paralela, ausente para los visitantes del cabaret: se trata de los celos de Nelly por el Muñeco, debido a su interés momentáneo por otra fichera, a la que Nelly ajusticia en un intervalo de su interpretación para luego volver al escenario. Algo similar sucederá con el segundo número, en donde Nelly es identificada por un conocido de la familia, desatando el descubrimiento de su doble personalidad: el baile no solo apuntará a la explicitación del espectáculo sino también a desarrollar la trama interna del film, la historia en paralelo que sucede tras bambalinas.

En esta tercera modalidad de convergencia no solamente se muestra a los cantantes y a los bailarines que forman parte del espectáculo teatral, a su vez protagonistas del relato cinematográfico, sino que también se evidencia en el escenario a los músicos y otros elementos por fuera de la diégesis como las luces y los telones. Con un mayor o menor realce, los telones se disponen en los títulos analizados para hacer una distinción entre lo sucedido en el escenario del club nocturno o teatro, y el desarrollo de la trama. En suma, espacio teatral y cinematográfico se combinan con el fin de reforzar la pregnancia del espectáculo dentro del espectáculo, estableciendo al cine como medio de difusión de la cultura popular, en las tablas y en el escenario virtual de las películas.

## CONCLUSIONES

El cine, el teatro y la industria musical tienen una larga tradición de convivencia, que se hace protagónica en el desarrollo genérico del cine clásico, y del mexicano en particular. El teatro y los clubes nocturnos ofrecían la posibilidad de ver en vivo a los artistas, mientras que la radio ingresaba sus voces a los hogares gracias a la incorporación de esa nueva tecnología de la comunicación. No obstante, el cine, con sus escalas de planos, facilitó a los espectadores la aproximación a sus estrellas favoritas de la música y la danza, provocando una popularidad que sirvió de retroalimentación a las industrias en cuestión.

Con base en los préstamos intermediales identificados, destacamos una tendencia a dicha interrelación motivada por ese efecto retroalimentador de la

industria discográfica-radial y la cinematográfica, especialmente si consideramos que la primera podía usufructuar los derechos de las canciones y que esta última fue un foco importante de comercialización nacional y foránea. Si la radio, los clubes nocturnos y los teatros fueron plataformas de lanzamiento para los artistas, tanto más ocurriría con la aparición de estos en el cine mexicano, industria que, según remarcan Castro-Ricalde y McKee Irwin (2011) no solo se impuso en los mercados, sino que también desplegó una penetración cultural en Hispanoamérica. Así, por citar un ejemplo, el éxito de Pedro Vargas en los micrófonos de las emisoras y escenarios halló su complemento en las tarimas representadas en la pantalla de cine, ofreciendo una mayor visibilidad y personalización para los espectadores; del mismo modo, la difusión de las películas fue un aliciente para promocionar las presentaciones del artista en los otros medios expresivos. Así, corroboramos que la estructuración de las diversas artes en esta primera mitad del siglo XX se vio marcada por los cambios suscitados por las nuevas tecnologías. El arte cinematográfico no sería el mismo tras la aparición de la radio, cuyo momento de esplendor coincidió con aquel en el que la industria del cine trataría de emularle al incluir el sonido. La radio, por su parte, aprovecharía con creces la repercusión del espectáculo audiovisual. El cine, en esa combinatoria de disciplinas que es parte de su esencia, pasó a ser el epicentro de un circuito artístico en el que la intermedialidad fue contundente.

Hemos identificado tres modalidades o categorías que evidencian este fenómeno. Partimos del escenario del teatro o del cabaret en su representación por parte del cine, el cual explotó sus recursos técnicos, ya sea para la extensión del espacio teatral, para su fragmentación o incluso para su supresión momentánea, y a su vez para hacer partícipe de dicha representación al público, como parte constituyente de ese espacio teatral exhibido por el cine. Podemos añadir y concluir que, si hubo una primera convergencia intermedial entre ambas expresiones artísticas –y quizás una razón de ser de su explotación durante este período– fue la que se dio a través de los artistas compartidos en el cine musical, provenientes de aquellas otras artes y medios, que convergieron en el cine para hacer gala del espectáculo dentro del espectáculo.

Las particularidades del análisis permiten deducir que los intercambios intermediales trascienden la incorporación de recursos humanos de la música, la radio y el cine. También nos ofrece un panorama sobre la complejidad estética que conllevó para la elaboración del lenguaje cinematográfico, para hibridarlo en dicha simbiosis, permitiéndonos entender cómo se asimilaron y contrastaron procedimientos con el fin de explotar, en reciprocidad, las especificidades de cada medio. Dichos intercambios produjeron una aleación del espectáculo que desdibujó los límites entre las propias modalidades de expresión. Estos films convirtieron

momentáneamente al cine en teatro, por su recurrencia de escenarios en los números musicales, signo prototípico del género aún más allá de Latinoamérica. Asimismo, hicieron que el cine representara al teatro como un arte que se cree cine por unos instantes, ingresando en él inexplicablemente, aunque asumiéndolos con naturalidad, los recursos virtuales de la cinematografía. Esto provocó que cine y teatro, como tantos medios de expresión que hicieron sus aportes en ellos, fueran a su vez fusionados y transformados en espacios tan contrapuestos como asimilables para la ensoñación de sus públicos.

### **FINANCIAMIENTO**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Título del proyecto: “*Transnacionalidad en el cine industrial mexicano: las actividades cinematográficas de la familia Calderón y su influencia regional en Hispanoamérica*”. Fecha: desde 2016 hasta la actualidad.

### **REFERENCIAS**

- Bazin, A. (2003). *¿Qué es el cine? (What is cinema?)*. RIALP.
- Bohr, J. (Director). (1938). *Canto a mi tierra (México canta) (A song to my land (Mexico sings))* (Film). Virgilio Calderón
- Castro-Ricalde, M. (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional (Golden Age Mexican Cinema and its International Impact). *La Colmena*, (82), 9-16. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371>
- Castro Ricalde, M. & McKee Irwin, R. (2011). *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* (Mexican cinema “imposes itself”. International markets and cultural penetration in the Golden Age). UNAM.
- Cesarino Costa, F. (2022). Watson Macedo’s *Aviso aos navegantes* (1950): reflections on the musical numbers of a Brazilian *chanchada*. In L. Nagib, L. Corr a de Araújo, & T. De Luca (Eds.), *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema* (pp. 113-130). Edinburgh University Press.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)* (Cinema Against Spectacle: Technique and Ideology Revisited). Manantial.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI (Intermediality in the 21st century). *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 14(2). <https://doi.org/10.15517/dre.v14i2.8444>
- Cueto Pérez, M. (2007). Los espacios del teatro (Spaces of theater). *Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 4-10.

- Dávalos Orozco, F. (2016). La fiebre del cine sonoro: 1926-1931 (The sound film fever: 1926-1931). In F. Peredo Castro & F. Dávalos Orozco (Eds.), *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)* (Sociocultural history of Mexican cinema. Contributions to the fabric of its plot (1896-1966)) (pp. 77-109). Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Souza Ferreira, S. C. (2003). *Cinema carioca nos anos 30 e 40. Os filmes musicais nas telas da cidade* (Carioca cinema in the 30s and 40s. The musical films on the city screens). PPGH-UFMG.
- González Casanova, M. (2000). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919* (Through the screen. Genesis of film criticism in Mexico 1917-1919). Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM.
- Gout, A. (1950). (Director). *Aventurera (Adventuress)*. (Film). Cinematográfica Calderón.
- Gubern, R. (1992). *Historia del cine 1* (Movie history 1). Editorial Baber S.A.
- Jelicié, E. (2020). El arribo del *film d'art* a la Argentina (1908-1913). Apropiaciones lejanas de un dispositivo de promoción del cine (The arrival of *film d'art* in Argentina (1908-1913). Distant appropriations of a film promotion device). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6). <http://vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/318>
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946). Ariel.
- Metz, C. (2001). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Essays on signification in cinema). Paidós.
- Onaindia, M. & Madedo, F. (2013). La industria audiovisual (Audiovisual industry). *Palermo Business Review*, (8), 183-217.
- Pérez Bowie, J. A. (2007). Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico (Notes on the categories of theatrical space and cinematic space). *El texto en el espacio, Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 22-28.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Sánchez-Mesa, D. (2012). Videojuegos y cine: intermedialidad/transmedialidad (Videogames and cinema: intermediality/transmediality). In B. Zecchi (Ed.), *Teoría y práctica de la adaptación fílmica* (Theory and Practice of Film Adaptation) (pp. 205-235). Editorial de la Universidad Complutense.
- Torras i Segura, D. (2015). La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista (The creation of filmic scenarios in the musical cinema of Marisol and Joselito. Resources of exaltation of the artist). In J. A. Bornay Llinares, F. J. Romero Naranjo, V. J. Ruiz Antón, & J. Vera Guarinos (Eds.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (Real borders, imagined borders) (pp. 153-166). Letradepalo ediciones.

Vargas Arana, G. (2022). *Radio Paradiso: Historia del encuentro entre radio y cine en México, 1921-1932* (Radio Paradiso: A history of the encounter between radio and cinema in Mexico, 1921-1932) (Doctoral dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México). <http://132.248.9.195/ptd2022/junio/0826982/Index.html>

Vieira, J. L. (2022). A chanchada e o cinema carioca (1930-1950) (The chanchada and carioca cinema (1930-1950)). In F. Pessoa Ramos & S. Schvarzman (Orgs.), *Nova história do cinema brasileiro. Volume 1* (New history of Brazilian cinema. Volume 1) (pp. 344-391). Edições Sesc São Paulo.

## **SOBRE LA AUTORA**

**SILVANA FLORES**, doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Investigadora adjunta del CONICET. Profesora de Semiología (UBA XXI) y de la maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Codirectora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine y de la revista *Imagofagia* (ASAECA). Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013) y coeditora de *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (2022).

 <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>