

## Variantes de lo foráneo dentro y fuera del país: rasgos transnacionales en *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938)

Silvana Flores<sup>1</sup>

### Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar algunos recursos estético-narrativos e industriales que alentaron en México un abordaje transnacional del cine en los años iniciales de su industrialización. Para ello, desglosaremos aspectos como la explicitación de espacios fronterizos en torno a la trama argumentativa de los films y la pregnancia de las estrellas cinematográficas en sus desplazamientos entre Estados Unidos y México. Tomaremos como referencia al film *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938). Esta película, surgida en el contexto del furor de las comedias rancheras que posicionaron a México en el mercado hispano, se caracterizó por expresar la idea de lo foráneo en las diferencias identitarias que marcan las divisiones territoriales de una propia nación, situación del orden de lo narrativo que es enfrentada a su vez con la utilización de estrategias vinculadas con la rama industrial del cine, en torno a los cruces transnacionales que se han dado durante estos años entre Hollywood y los cines latinoamericanos. Con la influencia producida por la presencia de Lupe Vélez y Arturo de Córdova como protagonistas y figuras estelares representativas de la latinidad en la industria estadounidense, ya sea antes o después del lanzamiento de este film, reconocemos una tendencia en el cine mexicano del período a la búsqueda de una ampliación de su alcance en el mercado cinematográfico tanto nacional como internacional.

Palabras clave: frontera; foráneo; cine; México; transnacionalidad.

### 1. Introducción

A través de este trabajo, estudiaremos algunos recursos estético-narrativos e industriales que alentaron en México un abordaje transnacional del cine desde los años iniciales de su industrialización. Para ello, desglosaremos aspectos como la explicitación de espacios fronterizos en torno a la trama argumentativa de los films y la pregnancia de las estrellas cinematográficas en sus desplazamientos entre Estados Unidos y México tomando como referencia al film *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938). Esta película se caracterizó por expresar la idea de lo foráneo en las diferencias identitarias que marcan las divisiones territoriales de una propia nación, situación del orden de lo narrativo que es enfrentada a su vez con la utilización de estrategias vinculadas con la rama industrial del cine, en torno a los cruces transnacionales que se han dado durante estos años entre Hollywood y las cinematografías latinoamericanas.

Con la influencia producida por la presencia de Lupe Vélez y Arturo de Córdova como protagonistas y figuras estelares representativas de la latinidad en la industria estadounidense,

---

<sup>1</sup> Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. Ha sido docente en la Universidad de Palermo, así como también ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del UBA XXI. Co-directora de la revista *Imagofagia* y miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Email: [silvana.n.flores@hotmail.com](mailto:silvana.n.flores@hotmail.com) ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0991-029X>

ya sea antes o después del lanzamiento de este film, reconoceremos una tendencia en el cine mexicano del período a la búsqueda de una ampliación de su alcance en el mercado cinematográfico tanto nacional como internacional. Aquello se hará notorio por medio del desglose de aspectos tanto narrativos como industriales, que se interconectarán en pos de la manifestación de la idea de cruce como elemento característico para definir alcances y límites identitarios.

## **2. Fronteras internas: extranjeros del otro barrio**

En el proceso de industrialización del cine mexicano, empezaron a cobrar relevancia los géneros cinematográficos que descollarían en los siguientes veinte años. A partir de la década del treinta, proliferaron tanto los melodramas prostibularios como los musicales en tono de comedia que ponían en contexto el pasado porfirista, asentando modelos de representación que fueron altamente productivos para posicionar a México como una de las principales industrias cinematográficas de América Latina, así como también a esta última como la tercera industria del país (MIQUEL, 2015). Este fenómeno es resaltado por Peredo Castro al afirmar que, a partir de la década del cuarenta, “la ciudad de México se convirtió en una especie de Hollywood ibero-latinoamericano” (2011, p.139), manteniendo ese alcance hasta los cincuenta. Luego de dar inicio a las películas sobre rancheríos, uno de los renombrados directores del período, Fernando de Fuentes, se abriría paso con una producción novedosa, que incluyó los ingredientes que estaban teniendo aceptación en el gran público. En *La zandunga*, se reunieron elementos tales como el paisaje rural representado como un espacio bucólico, una base narrativa anclada en el enredo amoroso, la familiaridad de las historias sobre hacendados y trabajadores, con el despliegue de sus respectivas tradiciones, y la introducción de figuras estelares que asegurarían la afluencia de públicos en torno a su carácter nacional e internacional a la vez. El film busca entonces sumar atracción a los espectadores, identificados con un imaginario sobre el cual podrían soñar desde la pantalla, pero quizá nunca alcanzar en su cotidianeidad; o mejor dicho, en base a ese ideal, la película introducirá transformaciones en los hábitos sociales de aquellos públicos, más si tenemos en cuenta la función que el cine y otros medios masivos como la radio tenían ya en ese entonces para “la elaboración de identidades, valores y aspiraciones” (KARUSH, 2013, p.22). Destacamos las particularidades que Ana López inculca a la modernidad latinoamericana, a la que describe como “una experiencia intertextual global, atendiendo a impulsos y modelos extranjeros, en que cada país y región crea sus propias formas de jugar con la modernidad y a la modernidad” (2012, p.13). Algo similar dirá Paranaguá (2003), al reconocer una tendencia

tanto en Argentina, otra nación en crecimiento cinematográfico, como en México, a nacionalizar los géneros, en un proceso de transculturación propio de industrias periféricas, y dependientes de modelos hegemónicos. Por tanto, a la hora de las adaptaciones locales cada espacio geográfico asumirá sus propias interpretaciones sobre cómo modernizar su cultura cinematográfica y mantener a la vez una identificación nacional.

*La zandunga* introduce los títulos de crédito mostrando una fuerte raigambre regional que pretenderá mantener como motivo iconográfico y musical a lo largo de la narración. Dibujos de mujeres con sus rebozos, canastas bajo el brazo y vasijas sobre sus cabezas, y de hombres con sombreros característicos, así como paisajes de poblados con sus detalles arquitectónicos y vegetación, y los carros tirados por bueyes, ilustran las costumbres propias de la región de Tehuantepec (en el estado de Oaxaca), en las que destacan el sonido de la marimba y la melodía de la canción “La zandunga”, que aparece como motivo musical en gran parte del relato. La música regional ha sido utilizada frecuentemente en los inicios del cine sonoro en América Latina como una forma de establecer un anclaje territorial-cultural en los films, y *La zandunga* no fue una excepción al respecto. Dicha canción tradicional es incluida en un lugar axial, dándole título a la película y estableciéndola hacia el final como disparadora del momento definitorio del conflicto dramático, siendo celebrada como baile regional en una ceremonia de bodas que restablecerá el orden en las compulsivas relaciones sentimentales de sus protagonistas.

En este mismo aspecto musical, los títulos de crédito también destacan el repertorio de las canciones, explicitando su inspiración en “temas de la región”. Esto muestra la intención del film de hacer notar sus aires de folklorismo, en un interés por diferenciar la cultura de esta historia localista con la idea de música mexicana expresada globalmente. De hecho, la propia noción de una música nacional que pueda identificar la idiosincrasia mexicana en su totalidad ha sido descartada por los estudiosos del área, ya que cada ritmo y género manifiesta en sus orígenes una fuerte hibridación con culturas foráneas. Así lo aclara García de León al afirmar que los elementos que usualmente son tomados como rasgos característicos de la identidad regional y nacional son producto de procesos de “fusión y síntesis” (2011, p.8) a consecuencia del mestizaje que trajo aparejada la colonización desde sus comienzos hasta los siglos subsiguientes. No está de más agregar que aquella hibridación se daría también en el interior de la propia América, tras los traslados y préstamos de sus artistas nativos. Esto nos hace cuestionar la posibilidad de entablar una identidad nacional basada en las producciones musicales tanto locales como regionales, ya que de algún modo siempre podremos encontrar reminiscencias de otras culturas.

Desde la primera secuencia, la marimba como instrumento musical característico es presentada con gran énfasis, tanto desde el plano visual como del sonoro. Así, dicho instrumento atraerá a los “fuereños” (los personajes de Juancho y José Antonio, marineros que enamorarán a mujeres locales, generando gran hostilidad en los pobladores)<sup>2</sup>, y los hará ingresar al pueblo junto con el espectador, presenciando el desfile costumbrista que acompaña a estas primeras escenas. La marimba también será elegida por dos de los enamorados de Lupita, la protagonista del film, para homenajearla infructuosamente con sus gallos. De ese modo, será tanto elemento de ejecución para las situaciones dramáticas como testigo acompañante de las escenas. Finalmente, la película contiene tres momentos musicales en donde sus intérpretes cantan sones, el género prototípico de aquel lugar (dos de ellos con motivos asociados a la trama sentimental y otro acompañado con un baile titulado “La shunka”, bajo el sonido, claro está, de la marimba). Esas melodías y letras insertan al film en aquel tono localista, frente a las tensiones generadas por la presencia de los “fuereños”.

La inscripción regional queda bien asentada en muchas de sus imágenes, como sucede en la primera secuencia, a través de la exhibición de un plano general que ofrece una vista de un paisaje montañoso junto a sus pequeñas casas. Este inmediatamente será identificado con una inscripción que reza: “En México ... en un pueblo del istmo de Tehuantepec”, delimitando el espacio cerrado y vedado a los extraños o “fuereños” que se atrevan a romper con sus tradiciones. Esa descripción es completada con el repiqueteo de la campana de una iglesia, dos primeros planos que funcionan a manera de sinécdoque visual sobre los habitantes del lugar, al mostrar dos jóvenes mujeres portando sus velos, y a otras mujeres y hombres trabajando en la decoración de una suerte de festividad. Así, se condensa la vida de aquel pueblo, buscando introducir costumbres regionales y un ambiente de familiaridad entre sus habitantes, que circulan por las calles a tono con la algarabía del acontecimiento que van a celebrar.

---

<sup>2</sup> Se llama “fuereño” a Juancho, el personaje interpretado por Arturo De Córdova, por ser jarocho, es decir, por provenir del estado de Veracruz. En el caso de su amigo José Antonio, también se le inculca aquel mote, pero suele ser apelado también de otra manera, como alguien que pertenece “al otro barrio”, sin dejar tan en claro su procedencia.



Figura 1 – Lupita, a la derecha, junto a su amiga Marilú, en una escena que refleja la ambientación regional del film.  
Fuente: Ayala Blanco (1994)

Así como estos bailes y desfiles serán elementos distintivos del hermetismo de la localidad, la aparición del “fuereño” Juancho y de su amigo “del otro barrio” José Antonio interrumpirá el microclima del pueblo. Es que además de ser de otras localidades, ambos personajes representan, por ser marineros, a la figura del viajante, de aquel que se ausenta y vive grandes aventuras, siendo esperado ansiosamente por los que se quedan; en este caso, Lupita, que se aferra con incertidumbre a la promesa de casamiento de Juancho al partir este para conseguir dinero. Aquello provocará que sean esperados por las mujeres, que los admiran, y al mismo tiempo rechazados por el resto de los pobladores, por representar la oposición a su propio hermetismo.

Las fronteras internas se manifiestan entonces por medio de la figura de la invasión: aquellos que son puestos al margen se imponen en ese espacio que les es hostil. Estos dos jóvenes extraños son mal recibidos por Ramón, uno de los pretendientes de Lupita, bajo el pretexto de que se les tiene prohibido el acceso al barrio, pero dicho ingreso a un lugar ajeno viene a significar el mismo desdén ante la admiración de Lupita por Juancho. Ramón interpreta la llegada de los “fuereños” como una amenaza a sus propósitos románticos. Del mismo modo, los hombres del lugar critican los planes matrimoniales de José Antonio con Marilú, la amiga de Lupita, contrariados ante la idea de que las mujeres locales se casen con alguien que pertenece “al otro barrio”. Para los hombres, los “fuereños” representan aquello que hay que combatir con violencia, mientras que en las mujeres provocan una fascinación.

La figura del “otro”, el extraño que viene a interrumpir el normal curso de los acontecimientos locales, se asimila aquí con el prototipo del “otro” romántico, en el consabido tópico del triángulo amoroso y el amor no correspondido. Esa rivalidad desemboca en la secuencia final, correspondiente con la fiesta de bodas de Marilú y José Antonio, donde los hombres “del otro barrio” se mantienen juntos sin mezclarse con los demás.

Con el fin de resaltar el ambiente regional en el que transcurre la acción, la película intercala escenas que se proponen dar un tono bucólico al espacio geográfico de referencia. Así sucede con el primer encuentro a solas entre Lupita y Juancho, en el cual este último interrumpe las labores de aquella, envuelta en el canto de las mujeres que realizan sus actividades agrícolas. El espacio campestre es representado aquí como un microuniverso, con valores predefinidos e inquebrantables, aunque no por ello despojado de conflictos, como observamos claramente con los atropellos del otro pretendiente de Lupita, el torpe pero ambicioso don Atanasio. Lo ajeno no es opuesto a lo urbano, como comúnmente se ha hecho en la literatura, el teatro y el cine, sino con cualquier otro espacio que no sea identificable con ese mundo aparte. Recordamos las precisiones de Raymond Williams en torno a la frecuente oposición entre campo y ciudad que inundó las diferentes áreas de la cultura:

El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple. Mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición; y al campo, con el atraso, la ignorancia y la limitación (2001, p.25).

El autor, sin embargo, nos invita a indagar en las variaciones que estas dicotomías suscitaron a lo largo del tiempo, y entendemos que en *La zandunga* las divisiones se darán por la oposición entre el espacio del adentro y el afuera, que se corresponden por un lado con la separación entre diferentes pueblos rurales, y por el otro, por la confrontación entre la tierra y el espacio abierto del mar (representado por la profesión de Juancho). Asimismo, el contraste estará marcado por dos posturas diferentes de los habitantes del lugar: mientras Lupita y Marilú tienen una actitud de apertura hacia el espacio ajeno, en torno a sus vínculos amorosos, los pobladores mantendrán una mirada cerrada ante aquel otro espacio, que representa para ellos una irrupción inesperada.

Las escenas grupales de las mujeres trabajando estarán siempre cargadas de un tono localista. Por otra parte, tanto Arturo de Córdova como Lupe Vélez interpretan sus personajes por medio de expresiones y acentos que se corresponden con sus lugares de procedencia, colaborando con el tinte regional que el film propone. Así se despoja a la película del

establecimiento de una imagen nacional global para distinguir la existencia de fronteras internas dentro de un mismo país.

Finalmente, el film está hecho en el contexto del éxito de las comedias rancheras, poseyendo características comunes, como el pintoresquismo, la expresión de la vida de los trabajadores en las haciendas y sus relaciones con los lugartenientes. No es de extrañar que esto haya sucedido, pues su director, Fernando de Fuentes, pasó a la historia por traer a las pantallas algunas de las más exitosas películas rancheras que dio el cine mexicano en ese entonces, desde la más célebre, *Allá en el Rancho Grande* (1936), hasta dramas de la Revolución como *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). También encuentran similitud en su descripción de una sociedad tradicionalista y conservadora, que rechaza todo lo que le es ajeno y amenaza con terminar con el orden establecido, aun cuando al fin y al cabo el desenlace de *La zandunga* no ofrezca ninguna innovación ante las estructuras que parecían estar por tambalearse. Las fronteras internas fueron cruzadas, en definitiva, para descubrir que aquel mundo idílico y encerrado en sí mismo seguiría su mismo curso.

### **3. Volviendo al terruño: regionalismo y transnacionalidad**

Es conocida la gran relación que desde sus inicios ha tenido el cine mexicano con la industria cinematográfica estadounidense. En efecto, América Latina siempre ha tomado a Hollywood como un referente para la construcción de narraciones, y como modelo para los parámetros industriales que aspiraron llevar adelante los proyectos cinematográficos de la región. México, quizá debido a su cercanía geográfica, ha tenido un vínculo estrecho involucrando un fenómeno como la migración, que afectó las áreas de la producción y la recepción. Según Serna (2014), ya desde la década del veinte puede vislumbrarse una retroalimentación en lo que respecta a la introducción de la cultura cinematográfica estadounidense en México: los aspectos ideológicos y de mentalidades tuvieron en el cine un vehículo de difusión, tanto para los mexicanos que recibieron aquellos films en México, como para los que estaban viviendo en Estados Unidos y tuvieron acceso a dichas películas; pero al mismo tiempo, establece la autora, este “encuentro de México con los films de Estados Unidos facilitó la construcción de la identidad nacional mexicana” (SERNA, 2014, p.14). Por otra parte, el mercado latino (en especial mientras perduró el cine silente) fue un espacio de gran atractivo para los industriales estadounidenses, que buscaron invertir en aquellos públicos, tomando a México como “la puerta de entrada principal para aun mayores y más lucrativas audiencias en otras partes de América Latina” (SERNA, 2014, p.20).

Aunque este afán de monopolización de los mercados hispanos no tuvo el mismo ímpetu con la llegada del sonoro, ya que este estimuló las producciones con artistas nacionales, aun así el mercado hollywoodense fue siempre visto como un lugar de formación técnica para muchos latinos migrantes que luego harían carrera en sus propios países, o como un espacio para el apuntalamiento de la propia trayectoria artística.<sup>3</sup> Como establece López (1998), los cines latinoamericanos alentaron la formación de la figura del artista viajante, destacando entre los mexicanos a directores como Emilio Fernández, Miguel Zacarías, Chano Urueta, Alberto Gout o Alejandro Galindo, y a actores como Pedro Armendáriz o Arturo de Córdova. En ese listado podríamos también sumar a Lupe Vélez, y algunos extranjeros que viajaron a México desde otras naciones, como Libertad Lamarque, Ninón Sevilla o María Antonieta Pons, marcando transformaciones en “la definición de ‘lo mexicano’ en la industria” (LÓPEZ, 1998, p.80) y extendiendo así sus fronteras culturales. Por otra parte, la relación geográfica entre México y Estados Unidos alentó algo que no era tan factible con otros países latinoamericanos: la oportunidad de generar negocios en el área de la exhibición, plantando salas en las ciudades fronterizas por parte de empresarios de ambas nacionalidades, en un movimiento transnacional que halla, en el lado mexicano, a la familia Calderón (productora y a la vez distribuidora de esta película en ambas partes de la frontera).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Uno de estos casos es el de Antonio Moreno, director de *Santa* (1931), que trabajó arduamente en el cine silente de Hollywood como actor y que, a pesar de ser de nacionalidad española, dirigiría algunos films mexicanos de importancia, como el citado melodrama, y otros títulos como el drama de espionaje *Águilas frente al sol* (1932). Entre los técnicos, destaca el migrante ruso Alex Philips, que se instalaría en México trabajando en la fotografía de muchos títulos del país. En lo que refiere a la actuación, uno de los casos más significativos ha sido el de Dolores del Río, radicada en Hollywood desde 1925 como una actriz asociable al amplio imaginario sobre la latinidad o la extranjería exótica sostenido allí, además de ser muy activa dentro de la comunidad, llegando a casarse con el director artístico de la Metro Goldwyn Mayer, Cedric Gibbons. En la década del cuarenta, la actriz volvería a México donde reinició una carrera cinematográfica con características diferenciadas del prototipo delineado en Hollywood. Otra actriz de amplia carrera en el país vecino, en particular en el llamado cine hispano, fue Lupita Tovar, que se convertiría en la Santa de comienzos del cine sonoro.

<sup>4</sup> Para mayores detalles sobre el trabajo de exhibición y distribución de la familia Calderón en la frontera México-Estados Unidos, ver Flores (2018).

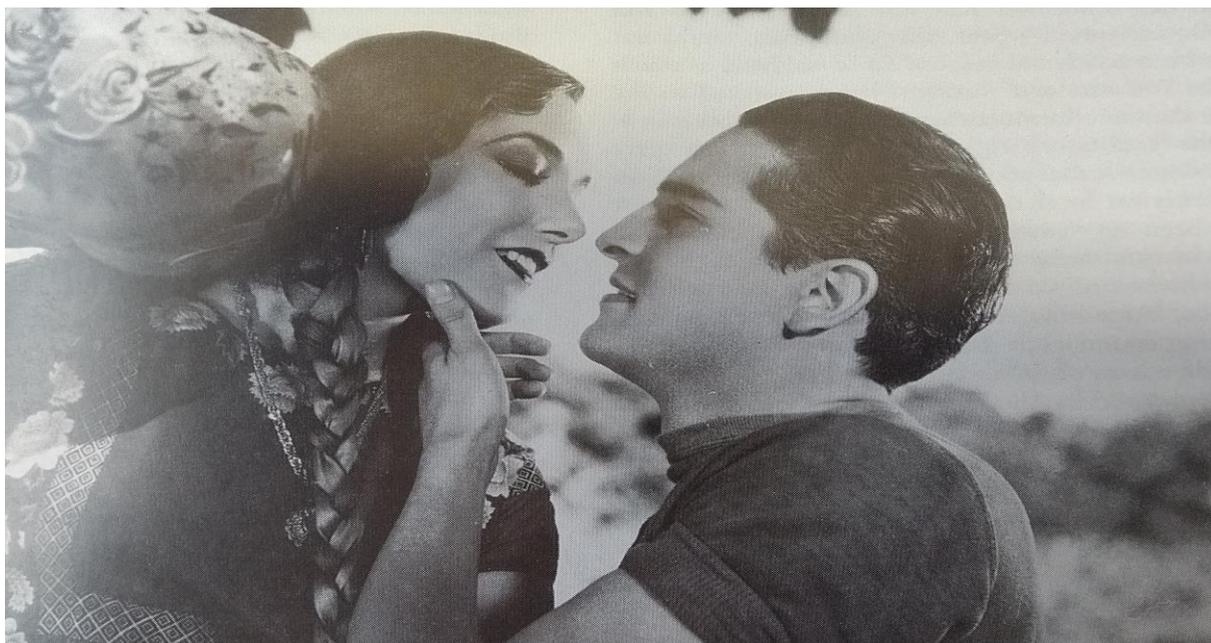


Figura 2 – Lupe Vélez y Arturo de Córdova, en un momento romántico del film.  
Fuente: Paranaguá (1995)

La industria hollywoodense fue además sinónimo de modernización. Esto alentaría la creación de una cultura asociada al progreso y al consumismo, marcando una oposición a los valores tradicionales y generando un fenómeno de aculturación. Así, un film de temática folklórica como *La zandunga* pareciera ir en un sentido contrario, aunque la introducción de estrellas hollywoodenses como Lupe Vélez viene a corroborar las influencias externas de las que venimos hablando. De hecho, una de las particularidades que dio popularidad a la película fue la contratación de esta actriz, que ofreció gran repercusión debido a su gran injerencia internacional. Los artistas latinos cumplieron una función diferenciadora en Estados Unidos, en el rol de personajes exóticos y fogosos en su temperamento. Incluso pueden aparecer como criminales, aprovechando su extranjería para construir en torno a ellos la figura del otro. Esta es signada, según Cristoffanini (2005), por estereotipos muy marcados, tanto positivos (la idea de la valentía, el cuerpo esbelto o las gracias musicales) como negativos (basados en actitudes violentas, el descuido del aspecto y la falta de civilidad). En el caso del personaje interpretado por Vélez, aquí se conservan ambos tipos: la belleza, que atrae al menos a tres hombres, y por el otro, el temperamento impulsivo y explosivo.

Por otra parte, el protagonista masculino, Arturo de Córdova, así como sucediera con sus colegas Ramón Novarro o José Mojica, sería uno de los tantos actores mexicanos que se vincularon con el ámbito internacional, aunque dicha participación se daría en su caso con posterioridad a su intervención en *La zandunga*, en torno a la década del cuarenta, en la cual formaría parte del elenco de algunas películas hollywoodenses. Allí destacará su rol

secundario en el film *Por quién doblan las campanas* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood, 1943), aunque mayormente su carrera transnacional abarcaría países de América Latina, como Venezuela y Brasil. Particularmente vale mencionar su protagónico en el film argentino *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), que le abriría las puertas para más roles principales en el país sudamericano, que además no sería ajeno a su historia personal.<sup>5</sup> Asimismo, trabajó en España, filmando alrededor de cinco películas entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Como señala Marina Díaz López, debido a la extensión temporal de su carrera Arturo de Córdova pudo representar “las distintas edades del galán” (2013, p.2). En especial a partir de los cincuenta, en donde la autora lo ubica en el prototipo del galán tardío, sus personajes asumen diferentes instancias de soltería empedernida o de liberalidad sexual a la manera del donjuán, mayormente enmarcadas en un tono de comedia o en el contexto de melodramas burgueses. En *La zandunga* vemos a un joven De Córdova, de aspecto fornido, con propósitos románticos sinceros y una sencillez bucólica, retomando, aunque más cándidamente, las cualidades del marinero que ya estaban siendo asentadas en la filmografía mexicana en títulos como *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934). Estos personajes encuentran dificultad de asentarse en un espacio específico, por su misma naturaleza de viajeros, y mantienen en vilo a las mujeres que los esperan. Por causa de aquel prototipo, la tendencia del espectador es a sospechar acerca de su retorno, imaginando que estará seduciendo a otras mujeres en puertos lejanos. Aquellas son las dudas que se ciernen precisamente sobre Juancho, pues tras la promesa matrimonial a Lupita desaparece por largo tiempo sin comunicación alguna, sumiendo en angustia a su enamorada y llevándola a ceder a las propuestas de Ramón. Aquello se acentuará con la carga de hostilidad de los hombres del poblado, al ser Juancho, como establecimos, asimilable a la figura del otro invasor.

En el caso de Lupe Vélez existe una gran diferencia frente a su coprotagonista, ya que esta sería su primera incursión en el cine de su país natal. La actriz inició su carrera cinematográfica una vez mudada a Hollywood, hacia fines de la década del veinte, después de haber participado en el teatro de revistas mexicano. Comenzó como actriz secundaria en películas de la célebre dupla cómica de Laurel & Hardy, para luego alcanzar mayor visibilidad en el film *El gaucho* (F. Richard Jones, 1927), junto a Douglas Fairbanks. A partir de entonces, consolidaría una filmografía en aquel país, instalando un prototipo hollywoodense de latinidad femenina. Allí formó parte del elenco de películas dirigidas por

---

<sup>5</sup> Aunque nacido en México, De Córdova fue hijo de padres cubanos, pasando su infancia en diferentes países (México, Estados Unidos, Argentina y Suiza). En su juventud se reinstaló en su lugar de origen, donde debutaría en el cine en 1934 con el film *Celos*, de Arcady Boytler.

personalidades de primera línea, como David W. Griffith, William Wyler y Cecil B. De Mille, y tendría la oportunidad de hacer protagónicos, sellando su triunfo en la famosa meca del cine. Según Del Palacio (2015), su estrellato se diferenció del de otras actrices mexicanas que tuvieron repercusión en esa misma industria, como su coetánea Dolores del Río. La autora destaca las facilidades económicas y de contactos sociales que había tenido Del Río, y que estaban ausentes en Vélez, convirtiéndola en “la personificación de la ‘self made woman’ mucho más ad-hoc con la cultura norteamericana que con la de su propia patria” (DEL PALACIO, 2015, p.64). Sin duda, la contratación de Vélez para la realización de un film mexicano centrado en parajes localistas generaría gran expectativa en los públicos, y constituiría una estrategia comercial por parte de su productor, Pedro Calderón, para la difusión por la región. La estrella internacional, símbolo de la modernidad que Hollywood representaba, definitoria del ideal de la “chica moderna” analizado por Hershfield (2008) –es decir, blanca (y no indígena o mestiza) así como tampoco pobre– sería puesta momentáneamente bajo el ropaje de una campesina oaxaqueña, vinculada a un entorno tradicionalista y endógeno, para volver luego al país vecino donde continuaría su carrera cinematográfica hasta su temprana muerte en 1944.<sup>6</sup>

La primera secuencia del film da cuenta de la expectativa puesta en la participación de la actriz, ya que la aparición del personaje es demorada, manteniendo el vilo en el espectador con una constante mención del mismo, que a su vez posee el nombre de la intérprete, asimilando la persona con el personaje. De ese modo, se transfieren las ansias manifestadas en la narración hacia el propio público, que también está deseando ver a Lupita/Lupe. En su segunda intervención, Lupe Vélez se une a la festividad del pueblo formando parte del séquito de mujeres que danzan al son de una canción regional. Nuevamente, esta imagen de la mexicana más internacional adentrándose a un universo localista resulta una simbiosis de los dos tipos de fronteras que la película atraviesa. La modernidad hollywoodense migraba a México para adentrarse en un entorno tradicional. Aquí podemos aplicar lo que Karush (2013) analiza en torno al cine argentino del mismo período, en donde reconoce el surgimiento de modernismos alternativos. Estos pretendieron introducir en los públicos los patrones narrativos y culturales estadounidenses en productos audiovisuales que no por eso dejaban de tener un tinte autónomo, permitiendo acercar al espectador local ese mundo lejano representado por Hollywood. Aun así, el personaje de Lupita no deja de responder al

---

<sup>6</sup> El gran éxito de esta producción provocó la intencionalidad de promover más contratos para seguir filmando en México, pero dichos proyectos se truncaron, volviendo la actriz a Estados Unidos en 1939. Aun así, Vélez regresó a México posteriormente para realizar su última película, *Naná* (Roberto Gavaldón, 1943).

estereotipo que la actriz había desarrollado en Estados Unidos, donde se la denominaba *the Mexican spitfire* (aludiendo a un avión de caza con armamento incorporado). Esto se debía al temperamento arrebatado que solían tener sus personajes, pero también a la imagen desplegada frente a la prensa, llena de escándalos y relaciones sentimentales tormentosas.<sup>7</sup>

Como sucedió continuamente en la cultura del *star-system* hollywoodense, el temperamento de los personajes de Vélez era equiparado con su propia vida personal, y es por eso que, fuera de sus films, se alentara ese particular paradigma de la extranjería. De acuerdo con Hinojos, los periodistas de la época solían resaltar “la ‘naturaleza exótica’ de Vélez” (2019, p.339) poniendo foco en su acento, y tratando de hacer una evidencia de aquel, no solo desde el punto de vista auricular sino también desde lo visual, es decir, a través de sus apodos y la escritura en la prensa de referencias fonéticas de un español mezclado con el inglés. Además, se resaltaba la expresividad de su lenguaje corporal, para generar estereotipos raciales y de género. Esta estigmatización por su acento no estará presente en la promoción de *La zandunga*, pero si se mantienen ciertos rasgos de aquel texto-estrella: Lupita es impulsiva y se dispone a tomar iniciativa ante lo que considera son injusticias. Sobre ella se expresan calificativos que rondan entre términos como “malcriada” o “caprichuda”, por su obstinación en esperar a Juancho, y se destacan las maneras arrebatadas de responder, con expresiones como “¡Qué genio, Lupita!”. Además, en torno a ella se generan conflictos sentimentales en los que intervienen tres pretendientes de características diferenciadas, que podría encontrar un correlato con el imaginario sobre la vida sentimental de la actriz instalado en la prensa una y otra vez. De ese modo, la película aprovecha el estereotipo de la latinidad que sobre ella habían instalado los estadounidenses para trasladarlo al propio espectador mexicano.

Finalmente, para entender las fronteras externas que atraviesan este film, es importante relucir las influencias que su director, Fernando de Fuentes, había recibido entre los años veinte y treinta del soviético Serguei M. Eisenstein, el cual sostuvo vínculos estrechos con México en su estadía para el rodaje a partir de 1930 de lo que sería su película inconclusa *¡Que viva México!*, estando en comunicación con artistas plásticos destacados como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros, así como también con realizadores como Chano Urueta, Arcady Boytler, Juan Bustillo Oro y el propio De Fuentes. Este último, en sus mencionados títulos *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aludió a los tópicos del levantamiento del campesinado y a la idea de lo colectivo, propio del cine eisensteiniano.

---

<sup>7</sup> Otros nombres con los cuales se la identificaba fueron *Mexican hurricane* y *Hot tamale*, todos asociados a un imaginario de fogosidad.

Con *¡Que viva México!*, el director soviético hizo un recorrido de la historia cultural del país, desde el México prehispánico hasta la era de la Revolución. Uno de los episodios tramados, y que forma parte de la reconstrucción realizada por Grigori Alexandrov en 1979, transcurría en la región de Tehuantepec, llevando el nombre de “Sandunga”. En aquella narración también se realiza una documentación sobre la vida cotidiana de sus pobladores, en torno a la celebración de una boda, pero retratando aspectos no tan visibles en el film de De Fuentes: en particular, las comunidades indígenas y la naturaleza pacífica sintetizada en lo recreativo de su fauna y en el transcurrir pausado del tiempo. No obstante las marcadas diferencias entre una película y otra, De Fuentes da cuenta tímidamente de uno de los aspectos resaltados por Eisenstein. En el episodio en cuestión de *¡Que viva México!*, el narrador explicita la determinación de las habitantes de aquel lugar: “La mujer trabaja, escoge ella misma un esposo, y ella lo lleva a su nueva casa”, aludiendo a una sociedad matriarcal, en la que lo femenino regula la vida interna. Aunque De Fuentes no describe a los pobladores con estas características, sí se encarga de mostrar a las mujeres participando de las actividades productivas y definiendo con quién van a casarse. Así sucede con Marilú, que elige a José Antonio como esposo a pesar de la oposición del pueblo. En menor medida, sucede algo similar con Lupita, que se debate entre el lugareño Ramón y sus verdaderos sentimientos hacia el “fuereño” Juancho. En la resolución dramática del film, cuando se insta a Lupita a decidir entre ambos, el personaje parece tener acceso a la expresión de su voluntad, eligiendo quedarse con Ramón. Sin embargo, a diferencia de Marilú, su autodeterminación está orientada en realidad por las pretensiones de sus coterráneos, siendo en definitiva Ramón quien habilite a Lupita a quedarse con Juancho, y quien termine además siendo alabado por su buen gesto como un acto de hombría. Independientemente de las influencias que su realizador haya recibido de sus contactos transnacionales con la creación eisensteiniana, el film termina adscribiendo a los parámetros narrativos del cine industrial, dejando que la generación del *happy ending* sea producto de la determinación de otros sobre los deseos de la protagonista femenina.

#### 4. Conclusiones

Podemos reconocer en obras como *La zandunga* una ambientación asociada a un tiempo arcaico y a una impronta tradicional, alejada de todo vestigio de urbanidad, que está muy vinculada con los patrones que en ese entonces desarrollaba el cine de rancheras, aunque aquí despojado de uno de sus personajes característicos, que ha sido el charro. Ese paradigma implicaba una idealización de la vida campestre representando “el pasado de la hacienda tradicional porfirista” (BELMONTE GREY, 2016, p.190), para instalarlo como un folklore

nacional anclado en un modernismo vernáculo. Encontramos que este género, que ha sido tan característico de la “mexicanidad”, no ha sido otra cosa que un estereotipo más sobre aquella identidad nacional. Autores como Schmidt-Welle y Wehr (2015) lo ratifican, al observar que incluso este género fue desarrollado por directores que habían tenido un contacto con Hollywood, constituido en un espacio de formación que pudo haber influido en la narrativa y la estética de las rancheras. También hemos podido identificar las influencias de sus realizadores, incluido Fernando de Fuentes, con el cine eisensteiniano, aplicando ciertos principios visuales y la exaltación de la cultura mexicana a través de la filmación de espacios como los de Tehuantepec.

En *La zandunga*, el folklore rural no es puesto en enfrentamiento con lo urbano, sino más bien con otro territorio no muy alejado de las características del pueblo en el que transcurre la acción, pero que resulta inadmisibile por estar del otro lado de la frontera, estableciendo un parámetro de otredad que en realidad no es completamente contrapuesto. Es precisamente la figura del marinero la que pone en tensión a los personajes, ya que su condición de viajante lo establece como un continuo cruzador de fronteras, explicándose así la animosidad provocada. Por otra parte, desde su planificación industrial, este film utiliza una estrategia de contraposición: la introducción de artistas (actores y director) conectados con el mercado cinematográfico internacional en una escenificación marcada por lo localista. Lo foráneo, ya sea desde dentro o fuera del país, ha sido entonces el término que nos permite englobar a este film, y a la incipiente cinematografía mexicana que pronto desplegaría sus alas para seguir traspasando fronteras exitosamente en las siguientes décadas.

### Referencias

- AYALA BLANCO, J. (1994). *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*. México, Editorial Grijalbo.
- BELMONTE GREY, C. A. El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la “mexicana”. *Revista de El Colegio de San Luis. Nueva Época*, v. VI, n. 11, p. 176-205, 2016.
- CHRISTOFFANINI, P. La representación de los “latinos” en el cine norteamericano. *Sociedad y discurso*, n. 7, p. 1-24, 2005.
- DEL PALACIO, C. Lupe Vélez, ícono de la femineidad latina en los Estados Unidos 1908-1944. *Sociedad y discurso*, n. 26, p. 58-78, 2015.
- DÍAZ LÓPEZ, M. Arturo de Córdova y la crisis del matrimonio burguês. De las perfectas casadas y las cenas de matrimonios (1952 y 1962). *Culture & History Digital Journal*, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2013.

FLORES, S. El cine mexicano más allá de las fronteras: aproximación a las actividades de José U. Calderón. *Eras*, v. 9, n. 2, p. 20-36, jun. 2018. ISSN 1647-3558. Disponible en: <http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/168>. Acceso en: 15 jun. 2020.

GARCÍA DE LEÓN, A. *Prólogo*. En: Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución. México D.F.: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, 2011. p. 7-21.

HERSHFIELD, J. (2008). *Imagining la Chica Moderna. Women, nation, and visual culture in Mexico, 1917-1936*. Durham and London, Duke University Press.

HINOJOS, S. V. Lupe Vélez and her spicy visual “accent” in English-language print-media. *Latino Studies*, n. 17, p. 338-361, 2019.

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

LÓPEZ, A. (2012). *Hollywood, nuestra América y los latinos*. La Habana, Ediciones Unión.

LÓPEZ, A. M. *Historia nacional, historia transnacional*. En: BURTON-CARVAJAL, J.; TORRES, P; MIQUEL, A. (Comps.). Horizontes del 2º siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano. Guadalajara/México D.F.: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998. p. 75-81.

MIQUEL, A. (2015). *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México 1910-1960*. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ficticia.

PARANAGUÁ, P. A. (Ed.) (1995). *Mexican cinema*. London/Mexico D.F., British Film Institute/IMCINE.

\_\_\_\_\_ (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

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

SERNA, L. I. (2014). *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durnham and London, Duke University Press.

SCHMIDT-WELLE, F; WEHR, C. *Introducción: Nationbuilding en el cine mexicano*. En: *Nationbuilding en el cine mexicano. Desde la época de oro hasta el presente*. México D.F.: Bonilla Artigas Editores-Vervuert-Iberoamericana, 2015. p. 7-11.

WILLIAMS, R. *El campo y la ciudad*. En: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2011. p. 25-32.

## ***Variantes do estrangeiro dentro e fora do país: traços transnacionais em La zandunga (Fernando de Fuentes, 1938)***

### **Resumo**

O objetivo deste artigo é estudar alguns recursos estético-narrativos e industriais que estimularam uma abordagem transnacional do cinema no México nos primeiros anos de sua industrialização. Para isso, desmembraremos aspectos como a clarificação dos espaços de fronteira em torno da trama argumentativa dos filmes e o alcance das estrelas de cinema em suas viagens entre os Estados Unidos e o México. Tomaremos como referência o filme *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938). Este filme, que surgiu no contexto do sucesso das comédias rancheiras que posicionaram o México no mercado hispânico, caracterizou-se por expressar a ideia do estrangeiro nas diferenças identitárias que marcam as divisões territoriais de uma própria nação, situação da ordem do narrativa que se confronta, por sua vez, com o uso de estratégias vinculadas ao ramo industrial do cinema, em torno dos cruzamentos transnacionais ocorridos nestes anos entre Hollywood e os cinemas latino-americanos. Com a influência produzida pela presença de Lupe Vélez e Arturo de Córdova como protagonistas, e representantes da latinidade na indústria americana, seja antes ou depois do lançamento deste filme, reconhecemos uma tendência do cinema mexicano do período à busca pela expansão de sua atuação no mercado cinematográfico nacional e internacional.

Palavras-Chave: fronteira; estrangeiro; cinema; México; transnacionalidade.

## **Variantes de l'étranger à l'intérieur et à l'extérieur du pays: caractéristiques transnationales à La zandunga (Fernando de Fuentes, 1938)**

### **Résumé**

L'objectif de cet article est d'étudier certaines ressources esthétiques-narratives et industrielles qui ont encouragé une approche transnationale du cinéma au Mexique dans les premières années de son industrialisation. Pour ce faire, nous décomposerons des aspects tels que la clarification des espaces frontaliers autour de l'intrigue argumentative des films et la grosseur des stars de cinéma lors de leurs voyages entre les États-Unis et le Mexique. Nous prendrons comme référence le film *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938). Ce film, né dans le contexte de la rage des *comedias rancheras* qui positionnaient le Mexique sur le marché hispanique, se caractérisait par l'expression de l'idée de l'étranger dans les différences identitaires qui marquent les divisions territoriales d'une nation, une situation de l'ordre du récit qui est confronté à son tour à l'utilisation de stratégies liées à la branche industrielle du cinéma, autour des intersections transnationales qui se sont produites au cours de ces années entre les cinémas hollywoodiens et latino-américains. Avec l'influence produite par la présence de Lupe Vélez et Arturo de Córdova en tant que protagonistes et figures représentatives de la latinité dans l'industrie américaine, soit avant ou après la sortie de ce film, on reconnaît une tendance dans le cinéma mexicain de la période à la recherche. pour l'élargissement de son champ d'action sur le marché cinématographique national et international.

Mots-clés: frontière; étranger; cinéma; Mexique; transnationalité.

## ***Variants of the foreign inside and outside the country: transnational features in La zandunga (Fernando de Fuentes, 1938)***

### **Abstract**

The objective of this article is to study some aesthetic-narrative and industrial resources that encouraged a transnational approach of cinema in Mexico during the initial years of its industrialization. For this, we will analyze certain aspects, as the explanation of border spaces around the plot of the films and the pregnancy of movie stars in their displacements between United States and Mexico. We will take as a reference the film *La*

*zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938). This picture, emerged in the context of the success of *comedias rancheras* that positioned Mexico in the hispanic market, was characterized by expressing the idea of the foreign in the identity differences that mark the territorial divisions of the own nation, situation in the order of the narrative that is faced also with the use of strategies linked with the industrial area of cinema, around the transnational crossings that occurred during these years between Hollywood and Latin American cinemas. With the influence produced by the presence of Lupe Vélez and Arturo de Córdova as protagonists, who were stellar figures representative of latinity in American industry before or after the launch of this film, we recognize a tendency in Mexican cinema of the period to the search of an expansion in national and international cinematographical market.

Keywords: border; foreign; cinema; Mexico; transnationality.