

# JOSEFINA VICENS: MATERNIDADES, MELODRAMA Y CINE POPULAR EN MÉXICO

## JOSEFINA VICENS: MATERNITIES, MELODRAMA AND POPULAR CINEMA IN MEXICO

**MARICRUZ CASTRO RICALDE**

(Tecnológico de Monterrey)

### RESUMEN

Este texto pretende contribuir a la visibilización de las estrategias de producción de un cine de alta rentabilidad comercial, en la década de los sesenta en México, a través del análisis de *Los novios de mis hijas* (1964), *El día de las madres* (1969), *Los problemas de mamá* (1970) y *El juicio de los hijos* (1971). En ellos, la participación de su guionista Josefina Vicens es clave para comprender la inclusión de giros originales sobre la maternidad, el rol de las mujeres en las relaciones amorosas y la puesta en marcha de estrategias para incluir a las actrices de edad madura en las tramas, en el contexto de un cine juvenil.

**Palabras clave:** Josefina Vicens, cine mexicano y maternidad, cine popular en México, Melodrama y cine comercial, *Mexploitation*.

### ABSTRACT

This text aims to contribute to the visibility of the production strategies of a highly profitable genre of cinema in Mexico in the 1960s, through the analysis of *Los novios de mis hijas* (1964), *El día de las madres* (1969), *Los problemas de mamá* (1970) and *El juicio de los hijos* (1971). The participation of scriptwriter Josefina Vicens is of particular importance in understanding the inclusion of original twists on motherhood, the role of women in love relationships and the implementation of strategies to include older actresses in the plots, in the context of youth cinema.

**Key words:** Josefina Vicens, Mexican cinema and motherhood, popular cinema in Mexico, melodrama and commercial cinema, *Mexploitation*.

## RESUM

### JOSEFINA VICENS: MATERNITATS, MELODRAMA I CINEMA POPULAR A MÈXIC

Aquest text pretén contribuir a la visibilització de les estratègies de producció d'un cinema d'alta rendibilitat comercial a la dècada dels seixanta a Mèxic mitjançant l'anàlisi de *Los novios de mis hijas* (1964), *El día de las madres* (1969), *Los problemas de mamá* (1970) y *El juicio de los hijos* (1971). En ells, la participació de la seua guionista Josefina Vicens és clau per a comprendre la inclusió de girs originals sobre la maternitat, el rol de les dones a les relacions amoroses i la posada en marxa d'estratègies per a incloure a les actrius d'edat madura en les trames en el context d'un cinema juvenil.

**Paraules clau:** Josefina Vicens, cinema mexicà, maternitat, cinema popular, Mèxic, melodrama, cinema comercial, *Mexploitation*.

Desde la década de los setenta, Carlos Monsiváis comenzó a escribir de manera copiosa sobre el cine popular en México. Varios de esos textos, incluidos en títulos como "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" (1976), *Amor perdido* (1977) y *Escenas de pudor y liviandad* (1988), son un firme antecedente de la relevancia del enfoque para comprender de manera holística el cine mexicano. Sin embargo, no fue realmente sino hasta principios de este siglo cuando la crítica académica comenzó a atender esta vertiente,<sup>1</sup> al relacionarla con una perspectiva largamente estudiada

- 1 Son de gran importancia las investigaciones precursoras de Ricardo Pérez Montfort sobre las manifestaciones de la cultura popular en la música y las diversiones en México. Su trabajo identificó, a fines del siglo pasado, un campo poco explorado como el de la criminalización y las prohibiciones. PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1999), *Yerba, goma y polvo: drogas, ambientes y policías en México, 1900-1940*, Ediciones Era, México. Su obra sobre los estereotipos culturales impulsó esa perspectiva en los estudios sobre el cine mexicano. PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*, CIESAS, México. Otros ejemplos de la curiosidad temprana sobre el cine popular son las publicaciones acerca de figuras de gran penetración masiva como las protagonistas del género musical de las rumberas. En ese sentido, Fernando Muñoz fue pionero. MUÑOZ, Fernando (1993), *Las reinas del trópico*, Editorial Grupo Azabache, México; y después, los textos que atendían, en específico a María Antonieta Pons o a Ninón Sevilla: CASTRO RICALDE, Maricruz (2010a), "Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana", *Razón y palabra*, no. 71, pp. 1-15. Álvaro A. FERNÁNDEZ REYES, por su parte, contribuyó a expandir los intereses de la crítica al explorar el impacto de las películas del popular luchador "El Santo" en: FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A. (2007), *Cri-*

en Estados Unidos y Europa, principalmente: la del cine comercial, el *exploitation*, el cine de "churros".<sup>2</sup>

Dirigir la mirada hacia el cine popular presenta, por lo menos, dos consideraciones. Una de naturaleza temporal y otra de orden simbólico. Es decir, por un lado, se trasciende la centralidad de la edad de oro,<sup>3</sup> pues el peso de este periodo configuró la perspectiva predominante: aquella que considera como decadente la producción cinematográfica de décadas inmediatas posteriores (las de los años sesenta y setenta del siglo XX). Cosentino y Price coinciden con Sánchez Prado, en cuanto al gran interés de los estudiosos en la época dorada. Y añaden un segundo periodo: el del "renacimiento" del cine mexicano en el siglo XXI. Sin embargo: "Si uno aborda la bibliografía producida en torno al cine latinoamericano desde ámbitos académicos, salta sin duda a la vista el hecho de que el cine comercial, ése que cotidianamente se consume en América Latina, sigue siendo un punto ciego de los estudios de cine".<sup>4</sup> Esta apreciación, que

*men y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*, El Colegio de Michoacán, México. Este mismo autor impulsaría, poco después, el estudio del cine negro en México: FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2007), *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*, El Colegio de Michoacán, México. Acerca del papel desempeñado por la reina de la taquilla mexicana, María Elena Velasco "La India María", léanse, por ejemplo: CASTRO RICALDE, Maricruz (2004), "Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants", *Discourse*, vol. 26, no. 1-2, pp. 194-213; y CASTRO RICALDE, Maricruz (2007), "El cine popular mexicano y la representación del indígena: 'El coyote emplumado' de María Elena Velasco, la India María", en MARISCAL HAY, Beatriz y MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (coords.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 629-640. Varios capítulos del libro pionero *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (2009) son dedicados al cine mexicano y a personajes relevantes para las distintas facetas del cine de explotación. Algunos ejemplos: Isela Vega y su imagen de "chica mala" o cómo operaba el realizador René Cardona Jr. para potencializar la sexualización de sus actrices en la pantalla. También se profundiza en la popularidad de Rosa Gloria Chagoyán en un cine diseñado para atraer a la creciente población migrante de la frontera entre México y Estados Unidos. RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (eds.) (2009), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Routledge, New York.

2 MRAZ, John (1984), "Mexican Cinema of churros and charros", *Jump Cut*, no. 29, pp. 23-24.

3 SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018), "Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, La India María and Critical Readings Beyond the 'Golden Age'", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, no. 4, p. 528. Todas las traducciones del inglés de las citas insertas en este artículo son de mi autoría.

4 SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2015), "Niñas Mal y la culminación del cine comercial en México", En COPERTARI, Gabriela y SITNISKY, Carolina, *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, p. 48.

alcanzaría también a las producciones correspondientes a la serie B de la época de oro, se agudiza en el periodo inmediato posterior a éste. La certeza de que sólo hubo un puñado de películas rescatables en las décadas previas a la llegada de los “tres amigos” (Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro G. Iñárritu) tuvo como consecuencia un silencio ominoso sobre la industria filmica mexicana de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta.<sup>5</sup> Este lapso forma parte de un cine perdido (“lost cinema”), debido a que o ha sido pasado por alto o bien, ha sido deliberadamente ignorado por la academia y la crítica periodística.<sup>6</sup>

La segunda consideración acerca del cine popular es que usualmente entraña la jerarquización de un tipo de películas sobre otras. Las pertenecientes al llamado “cine nacional” frente a otras “mal hechas” y que revelaban una “baja” cultura.<sup>7</sup> Así, mientras que títulos cinematográficos sobre la Revolución Mexicana o de ambiente rural, dirigidos por Emilio “El Indio” Fernández o Roberto Gavaldón, representaban al país en festivales internacionales,<sup>8</sup> otro cine de la misma época apenas se sostenía una semana en las salas de estreno. Lejos de que eso significara una corta vida para las rumberas, los gánsters o los monstruos, estos géneros filmicos arraigaron en el gusto del público, el cual apoyaba su permanencia, al asistir asiduamente a las salas de barrio y motivar sus continuas reposiciones.

- 5 Por ejemplo, Elena Lahr-Vivaz realiza una muy atractiva propuesta sobre la pervivencia del melodrama de la edad dorada en los títulos realizados en la década de los noventa e inicios del nuevo siglo. Sin embargo, no considera en absoluto aspectos relacionados con las décadas intermedias. LAHR-VIVAZ, Elena (2016), *Mexican Melodrama: Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*, University of Arizona Press, Tucson.
- 6 COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (2022), “Introduction: El Santo versus the Cineteca Nacional de México. Rethinking the Lost Cinema of Mexico”, en COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From lucha libre to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, p. 1.
- 7 RUÉTALO y TIERNEY (2009), *Latsploitation*, p. 1. Expresiones como las del afamado crítico Ayala Blanco: “oscurísimo cineasta populachero”, para referirse al realizador Fernando Méndez, abundarán en las reseñas y los acercamientos al cine de género, en México.. AYALA BLANCO, Jorge (1979), *La aventura del cine mexicano*, Editorial Posada, México, p. 156.
- 8 Un vistazo a las producciones mexicanas enviadas a los festivales europeos de mediados del siglo XX da cuenta de ello. Algunos casos son *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944), *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949), *La escondida* (Roberto Gavaldón, 1956), *Talpa* (Alfredo B. Crevenna, 1956) y *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960), presentadas en Cannes. En Venecia, *Rosaura Castro* (Roberto Gavaldón, 1950), *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952) y *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954).

En la última década, sin embargo, ha crecido de manera notoria la disposición para revisar con más cuidado el conjunto de obras filmicas que, de una forma u otra, pueden encuadrarse dentro del término *mexploitation*. Derivado de un vocablo anglófono de gran tradición (*exploitation*), sintéticamente alude a un modo de producción que procura abaratar sus costos para conseguir más ganancias económicas.<sup>9</sup> Pero como Victoria Ruétalo y Dolores Tierney argumentan, en Latinoamérica y, en concreto, en México, la denominación *mexploitation* debe revisarse con detenimiento, dadas las características socioeconómicas y culturales tan particulares de estas regiones.<sup>10</sup> En esa línea, incluyo el rol que el melodrama desempeñó, sea desde las claves del género, sea a partir del humor que permeaba sus tramas. Martín Barbero señala que el melodrama ha sido una forma de expresión política y cultural para las clases populares latinoamericanas. De ahí que, como modo de representación artística, haya sido desvalorado y carecido de reconocimiento.<sup>11</sup>

Deseo también advertir sobre cómo la tradición del análisis textual ha pesado en los estudios cinematográficos. Esto ha repercutido en la existencia mínima de obras que, a partir del acopio de datos e información, favorezcan la reflexión sobre el cine como industria y entidad económica. Paxman asienta que todavía existe una laguna en la historia del cine como negocio, en cualquiera de tres de sus principales momentos: la filmación, la exhibición y la distribución.<sup>12</sup> Esta observación es relevante para los fines del presente artículo, pues el cruce de una forma de producción (presupuestos baratos y con un evidente ánimo de recuperación económica inmediata) con la fórmula cinematográfica elegida (el melodrama) fue decisivo para la pobre recepción crítica y la entusiasta (o por lo menos aceptable) acogida del público. Desarrollo este artículo, pues, a partir de una doble perspectiva: una que presta atención al contexto de los filmes que integran el corpus de análisis y otra que dimensiona las propuestas ideológicas de las tramas, desde un enfoque de género y del cine como dispositivo cultural. Para ello, me enfoco en cuatro películas escritas por la afamada narradora Josefina Vicens, dirigidas por Alfredo B. Crevenna y a cargo de la productora Rosas

9 ROCHE, David (2015), "Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction", *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, vol. 2, p. 1.

10 RUÉTALO y TIERNEY (2009), *Latsploitation*, pp. 1-12.

11 MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", *Diálogos de la Comunicación*, no. 17, pp. 52-53.

12 PAXMAN, Andrew (2018), "Who Killed the Mexican Film Industry? The Decline of the Golden Age, 1946-1960", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 29, no 1, p. 11.

Priego. Se trata de *Los novios de mis hijas* (1964), *El día de las madres* (1969), *Los problemas de mamá* (1970) y *El juicio de los hijos* (1971). Las cuatro fueron programadas en salas de cine céntricas y bien establecidas, en un periodo en el que las películas mexicanas, según la crítica, no eran brillantes en lo absoluto.<sup>13</sup>

Este texto pretende contribuir a la visibilización de la filmografía de un cine que aspiraba a atraer amplios segmentos de audiencias en México y Latinoamérica, a través de la integración de un elenco muy consolidado, a principios de los años setenta. Argumento que las cuatro películas escritas por Vicens y dirigidas por Crevenna pueden considerarse una prolongación de los melodramas que anunciaban el declive de la edad de oro. Este tipo de cine se centraba en las tribulaciones de la clase media, a través de producciones de un bajo presupuesto.<sup>14</sup> Es decir, seguía las estrategias del cine de alta rentabilidad comercial (*exploitation cinema*). Sin embargo, la participación de su guionista Vicens es clave para comprender la inclusión de giros en la temática sobre la maternidad, el rol de las mujeres en las relaciones amorosas al igual que la puesta en marcha de estrategias creativas para situar en primer término a las actrices de edad madura.

Así, en las siguientes líneas abordo, en primer término, la narrativa para cine de Josefina Vicens, con el propósito de llamar la atención sobre su trabajo como guionista en la industria mexicana del periodo. Son poquísimos los trabajos sobre las escritoras cinematográficas en México y no existe casi ninguno acerca de las historias creadas por mujeres en esas décadas perdidas.<sup>15</sup> En segundo lugar, me detengo en cómo son configurados los personajes femeninos y, en especial, las protagonistas que desempeñan el rol de madres, en un discurso apegado al canon del melodrama clásico, pero en el que, sin perder de vista a las audiencias masivas, se introducen cambios novedosos y menos conservadores, acordes con los nuevos tiempos. Por último, discuto el lugar del melodrama familiar frente al conjunto de tópicos que han sido considerados centrales en el cine de explotación en México (sexy comedias, luchadores, narcotraficantes) y que, por lo tanto, han merecido un mayor interés de la crítica.

13 MORA, Carl (2005), *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896–2004*, McFarland & Company, North Carolina, p. 105.

14 MORA (2005), *Mexican Cinema*, p. 102.

15 Para tener un panorama de las mujeres guionistas, léanse: DE PAOLI, María Teresa (2014), *The Story of the Mexican Screenplay. A Study of the Invisible Art Form and Interviews with Women Screenwriters*, Peter Lang, Nueva York. Y: CASTRO RICALDE, Maricruz y SHEINBAUM Lerner, Diego (2024), *Detrás de las sombras: Escritoras cinematográficas en el cambio de siglo en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México.

## LA ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA DE JOSEFINA VICENS Y EL CINE COMERCIAL

Josefina Vicens (1911-1988) es la guionista más prolífica del siglo XX, si exceptuamos el formidable papel desempeñado por Janet Alcoriza.<sup>16</sup> A Vicens se le reconocen veintiséis documentos cinematográficos, en tanto que a Alcoriza, por lo menos, 56 textos que sí fueron llevados a la pantalla. En los dos casos, se trata tanto de guiones originales o adaptados, argumentos o diálogos. Pero si se toma en cuenta toda la escritura generada para esta industria, estas cantidades aumentan de manera considerable, dado el gran número de historias, tratamientos y guiones que, al no ser filmados, no fueron preservados (ni por las autoras, ni las empresas productoras, ni por las instancias culturales). Vicens especuló, en una de sus entrevistas, haber escrito “cerca de cien” documentos fílmicos,<sup>17</sup> “más de 90 guiones cinematográficos”,<sup>18</sup> entre los que se incluían unas “60 películas”.<sup>19</sup>

Las carreras como autoras cinematográficas de Alcoriza y Vicens se desarrollaron paralelamente, por lo que valdría la pena preguntarse hasta qué punto el lugar menor o inexistente que las investigaciones académicas han concedido a su escritura fílmica se debe a que fueron los años sesenta y setenta, cuando más guiones desarrollaron. No pierdo de vista que el guion cinematográfico ocupa un lugar inestable y marginal dentro de los estudios literarios, fílmicos y culturales. Tampoco olvido cómo el género, como categoría sexual, pesaba en las consideraciones sobre el valor autoral y en la invisibilización de la mano de obra femenina en la industria cinematográfica mexicana. Teresa de Paoli apunta que, si “los guionistas no son debidamente reconocidos, leídos o estudiados”, debido a cuestiones culturales, la obra de las mujeres guionistas ha sido doblemente borrada en México.<sup>20</sup>

16 El nombre de nacimiento de esta escritora es Janet Reisenfeld. Como actriz actuó bajo el seudónimo de Raquel Rojas. Al casarse con el escritor y después director, Luis Alcoriza, adoptó el apellido de su marido. Para conocer más sobre su labor como guionista, léase MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2020), “Aventuras de una mujer guionista. La azarosa trayectoria de Janet Riesenfeld”, en LOMBA SERRANO, Concha, MORTE GARCÍA, Carmen y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, pp. 177-201.

17 CANO, Gabriela y RADKAU, Verena, 1989, “Josefina Vicens”, en *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*, UAM-I, México, pp. 78-138.

18 DÁVALOS, Patricia E. (1987), “Habla la querida ‘Peque’ Vicens: ‘Yo escribir telenovelas, ni que me estuviera muriendo de hambre’”, *El Sol de México*, Sección Espectáculos, octubre 10, s.p.

19 PEREYRA, Guadalupe (1982), “Momentos íntimos y profundos los dos libros de Josefina Vicens”, *El Sol de México*, julio 25, p. VI.

20 DE PAOLI (2014), *The Story of the Mexican Screenplay*, p. 5.

Este artículo enfatiza, entonces, en cómo la poca notoriedad de los escritos cinematográficos de Vicens (y Alcoriza) en el mundo académico, puede atribuirse a la naturaleza popular del cine en el que comúnmente intervinieron. Y, en consecuencia, en el desdén generalizado por el conjunto de guiones que ambas generaron en las décadas mencionadas.

Aunque omitiré la discusión acerca del lugar que tanto Alcoriza y Vicens ocuparon en el campo profesional, su presencia en el cine mexicano debió operar como una afirmación de que escribir para la industria fílmica y vivir de ello era posible para las mujeres que apenas comenzaban a ser reconocidas políticamente en México (el voto se concedió en este país, en 1953). Por ejemplo, Janet fue autora de dos guiones realizados por Luis Buñuel (*El gran calavera*, 1949 y *La hija del engaño*, 1951). Escribió historias cinematográficas protagonizadas por Pedro Infante (*Gitana tenías que ser*, 1953; *La vida no vale nada*, 1955; *El inocente*, 1956) y otras de gran popularidad como *La liga de las muchachas* (Fernando Cortés, 1950) y *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951). Alcoriza y Vicens destacan, entonces, porque la escritura cinematográfica era su oficio y principal fuente de ingresos. Y, en el caso de Janet, porque formó parte de proyectos de envergadura y notoriedad en la época dorada del cine mexicano.

Alcoriza y Vicens coincidieron temporalmente en el mundo del cine, pero mientras que la primera vio sus créditos de guionista proyectados en 1945 con *La hora de la verdad*, dirigida por Norman Foster, Vicens lo haría hasta una década más tarde, con *La rival* (Chano Urueta, 1955). Si bien éste fue su primer guion producido, Vicens había escrito otro, mucho antes, en 1948: "Aviso de ocasión",<sup>21</sup> "una historia que no llegó a filmarse, pero que despertó el interés de Gabriel Figueroa, quien la animó a que perseverara en la escritura cinematográfica".<sup>22</sup> Su relación con el cine, por otro lado, no sólo era desde una perspectiva autoral, pues muchos años fue también funcionaria. Vicens cuenta que entró a trabajar como secretaria del Oficial Mayor y que ella ocupó ese puesto, cuando quedó vacante, "como en 1947".<sup>23</sup> En la biografía novelada sobre esta escritora, Norma Lojero asienta que se trataba del naciente sindicato impulsado por Gabriel Figueroa, Mario Moreno "Cantinflas" y Jorge Negrete, el de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), surgido de la escisión del sindicato

21 VICENS, Josefina (2022), "Aviso de ocasión", En *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, LOJERO VEGA, Norma (ed. y pról.) y A. Toledo (epílogo), FCE, México, pp. 127-167.

22 CASTRO RICALDE, Maricruz (2006), "Josefina Vicens y el cine", en CASTRO RICALDE, Maricruz y PETERSSON, Aline (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Fonca, Tecnológico de Monterrey, México, p. 63.

23 CRUZ VÁZQUEZ, Eduardo (1984), "Charla con Josefina Vicens. Soy una hipócrita", *Hojas sueltas. Monitor literario*, año 3, núm. 14, UAM-X, mayo-julio, p. 4.

oficial, el STIC.<sup>24</sup> Después de renunciar a la Oficialía Mayor, ocuparía un puesto ejecutivo en la Sección de Autores.

Además de sus nombramientos laborales en el STPC, la guionista de *El día de las madres* desempeñó otras funciones de gran relevancia en esta industria. Una de ellas coincide con el estreno de dos de los filmes de nuestro interés: *Los problemas de mamá* (1970) y *El juicio de los hijos* (1971), pues entre 1970 y 1976, fue presidenta de la sección de premiación de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Tal vez por la experiencia adquirida en sus tres décadas de trabajo en el campo cinematográfico y muy probablemente por la dedicación con que ejerció altos cargos como el mencionado, no fue sino hasta en dos de sus últimos escritos llevados a la pantalla, cuando Vicens aspiró a proponer historias que no tuvieran un fin eminentemente comercial. Se trató de *Los perros de dios* (1974) y *Renuncia por motivos de salud* (1976). Con ambos títulos obtuvo el Ariel de Plata, máximo galardón concedido en México a Mejor guion.

Vicens fue reconocida en el campo literario desde 1958, cuando su primera novela, *El libro vacío*, fue acreedora al reconocimiento más prestigiado en su país, el Premio Xavier Villaurrutia. Antes de ella, dos de los autores más significativos en México lo habían ganado: Juan Rulfo y Octavio Paz. Desde 1998, Eduardo Cruz Vásquez había señalado la paradoja que existía entre su “prolífica” y “ascendente carrera en el gremio cinematográfico [que] ponía en evidencia a una verdadera activista de la industria” y su muy reducida creación novelística.<sup>25</sup> Peque, como era llamada entre su amplísimo círculo de amistades, sólo escribió una novela corta más: *Los años falsos* (1982). Publicó un cuento, “Petrita”, y unos pocos poemas en una revista. Es decir, su exigua y celebrada producción literaria contrasta con su vastísima obra cinematográfica que, además, incluía títulos muy buscados por las audiencias. *Pensión de artistas* (Adolfo Fernández Bustamante, 1956), *Las mil y una noches* (Fernando Cortés, 1958), *Las señoritas Vivanco* (Mauricio de la Serna, 1959) son tres ejemplos en los que sus famosos

24 LOJERO VEGA, Norma (2017), *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... Sumamente apasionada*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 176. Al respecto, el imprescindible *Escritores mexicano del cine sonoro* cae en un par de ambigüedades (o quizás, imprecisiones), pues afirma que desde 1943, Vicens comenzó a trabajar en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), en la sección de Técnicos y Manuales, en la que llegó a fungir como Oficial Mayor. GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel et al. (2003), *Escritores del cine mexicano sonoro*, CD Rom, UNAM, México.

25 CRUZ VÁZQUEZ, Eduardo (1998), “Josefina Vicens, a una década de su muerte”, *El Financiero*, Sección Cultural, noviembre 23, p. 108.

elencos contribuían a su éxito. María Victoria, Lola Beltrán, Germán Valdés "Tin Tan", María Antonieta Pons y Sara García protagonizaron esas comedias, sustentadas en un humor de equívocos y picardías.

El desequilibrio existente entre la abundantísima exégesis crítica sobre sus novelas (especialmente la atención puesta a *El libro vacío*) y la ausencia de acercamientos a su escritura cinematográfica evidencia que los guiones o los tratamientos cinematográficos pocas veces son considerados como discursos literarios o, por lo menos, como discursos valiosos en sí mismos. Es necesario recordar que la escritura cinematográfica de ficción incluye varias vertientes. Desde un guion literario, en el que la historia es dividida en escenas, las cuales son descritas y respetan un formato básico hasta un tratamiento, en el que de manera relativamente extensa (entre tres y cinco páginas) se detalla la historia. El punto de arranque es un argumento o sinopsis. Estos documentos (que difieren en extensión y parámetros de escritura) contienen una historia completa, con personajes movidos por uno o varios conflictos y suelen respetar una estructura dramática.<sup>26</sup> En la obra de Peque Vicens han podido localizarse guiones literarios originales y adaptados. Algunos de ellos son "La llave",<sup>27</sup> "La estudiante"<sup>28</sup> y "Debería haber obispas",<sup>29</sup> los cuales no fueron filmados. También guiones desarrollados que sí se convirtieron en películas y cuya denominación en los créditos tanto del documento como en pantalla fue el de "Cinedrama". Así puede verse en *Seguiré tus pasos*, *Los novios de mis hijas*, *Los problemas de mamá* o *El día de las madres*.

A la tajante separación entre trabajo literario y obra cinematográfica contribuyó, en el caso de Vicens, la apreciación de sus colegas autores que, al referirse a la relevancia de su escritura, no mencionaban en lo absoluto su

26 Para conocer más detalladamente sobre las vertientes de la escritura para cine pueden consultarse lecturas clásicas: FIELD, Syd (1982), *Screenplay*, Delacorte, Nueva York; MARAS, Steven (2009), *Screenwriting: History, Theory and practice*, Wallflower Press, New York; y PRICE, Steven (2010), *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*, Palgrave MacMillan, Londres.

27 VICENS, Josefina (s.f.), "La llave", Argumento cinematográfico, Expediente G.02712, Cineteca Nacional, México.

28 VICENS, Josefina (s.f.), "La estudiante", Cinedrama sobre un argumento de Edmundo Báez, Producción: Rodolfo Rosas, Dirección: Alfredo B. Crevenna, Estudios Azteca, Expediente G.3063, Cineteca Nacional, México, 121 pp.

29 VICENS, Josefina (s.f.), "Debería haber obispas", Adaptación cinematográfica, Expediente G.02605, Cineteca Nacional, México.

creación para la pantalla grande.<sup>30</sup> También, abonó a ello la manera como Peque había aceptado el lugar del guion, en el marco del proceso de producción. Expresó en varias entrevistas su frustración por no poder escribir “con plena libertad, sin indicación alguna de los productores”.<sup>31</sup> Y un tanto decepcionada, explicaba: “Escribo guiones cinematográficos, pero nunca los escribo a gusto”.<sup>32</sup> De ahí que describiera su actividad creativa como: “es mi oficio, es mi profesión”.<sup>33</sup> No obstante, unos años antes de fallecer, cuando la ceguera le había impedido continuar sus actividades en el medio cinematográfico, admitió el valor de la escritura cinematográfica. Sostuvo: “no creo que lo que se escriba en el cine sea literatura menor. En ocasiones sí, en otras no, se han logrado cosas importantes”.<sup>34</sup>

En los años sesenta y setenta, Vicens escribió varias historias que se insertan en ese “cine perdido” denominado por Cosentino y Price, por haber sido difamado, mal interpretado y olvidado.<sup>35</sup> Títulos como la tetralogía fílmica que hoy nos ocupa, pero también *Una mujer sin precio* (Alfredo B. Crevenna, 1966), *Vuelo 701* (Raúl de Anda Jr., 1971) o *El Testamento* (Gonzalo Martínez Ortega, 1981) se adscribirían a ese cine desdeñado por sus aspiraciones lucrativas e insertos en los moldes de los géneros convencionales como el melodrama. Fueron películas que se sumaron al interés por incorporar en sus narrativas a un nuevo segmento: el de las audiencias juveniles. De ahí que aparecieran en estos títulos, en forma asidua, nuevos rostros que se integrarían a los elencos cinematográficos y, casi al mismo tiempo, a un nuevo producto audiovisual, cuya consolidación fue meteórica: la telenovela. Dichos filmes fueron protagonizados por Julissa, Maricruz Olivier, Jacqueline Andere, Sonia Furió y Blanca Sánchez. En el elenco masculino no podían faltar Julio Alemán, Joaquín Cordero, José

30 Algunos ejemplos de autores que se refieren a Vicens, pero omiten por completo su copiosísima obra cinematográfica, se encuentran en el número de *Sábado* que se le dedicó con motivo de su fallecimiento: PATAN, Federico (1988), “*El libro vacío y Los años falsos*”, *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 7; PEREIRA, Armando (1988), “Josefina Vicens. El abismo de la escritura”, *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 6; PETERSSON, Aline (1988), “Mi encuentro con Josefina Vicens”, *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 5.

31 CRUZ VÁZQUEZ (1984), “Charla con Josefina Vicens”, p. 4.

32 MONCADA, Adriana (1983), “Entrevista. Josefina Vicens”, *Sábado. Suplemento cultural de Unomásuno*, s.p.

33 DÁVALOS (1987), “Habla la querida ‘Peque’ Vicens”, s.p.

34 PEREYRA, Guadalupe (1982), “Momentos íntimos y profundos los dos libros de Josefina Vicens”, *El Sol de México*, julio 25, p. VI.

35 COSENTINO y PRICE (2022), “Introduction”, p. 7.

Alonso, Juan Ferrara y Valentín Trujillo. Y aunque Vicens no intervenía en la selección del reparto, sus tramas comenzaron a desarrollar temáticas ligadas a la juventud y a la adultez temprana, con lo que favorecía la presencia de otros rostros en la industria mexicana del cine, pero a través de algunos rasgos más progresistas, menos conservadores. Sus historias también se preocuparon por incluir roles prominentes para que actores y actrices de la “vieja guardia” siguieran teniendo presencia en la pantalla grande. Algunos nombres sobresalientes que figuraron en el cine escrito por Peque fueron: Sara García, Prudencia Griffel, Anita Blanch, María Elena Marqués, Marga López, Amparo Rivelles, Carlos López Moctezuma, Carlos Riquelme, Andres y Fernando Soler.

En las postrimerías de la década de los ochenta, el académico y periodista cinematográfico, Gustavo García afirmó: “Los créditos fílmicos de Vicens no eran tampoco apantallantes: guionista de melodramas ya piadosamente olvidados como *Pecado de juventud* (1961, Mauricio de la Serna) y *Seguiré tus pasos*, con fray José Mojica, parte de una apretada colaboración con el director Alfredo B. Crevena y el productor Rosas Priego a fines de los años ‘60”.<sup>36</sup> Con su artículo, el reconocido crítico García reiteraba el tipo de productos fílmicos susceptibles de ser olvidados y contribuía a borrar de la memoria cinematográfica películas como las mencionadas. Su postura privilegiaba la noción de un “cine nacional”, la cual pone por delante conceptos como arte, cultura, calidad, identidad nacional.<sup>37</sup> Por lo tanto, situaba fuera de todo interés lo concerniente al entretenimiento popular. Consecuencia de esto, García no podía apreciar cómo *Seguiré tus pasos* fortalecía un subgénero, el del “cine familiar”, que tanto éxito tendría en la década de los ochenta.

Al respecto, Cosentino ha estudiado las manifestaciones de este género en México, en las producciones de los años ochenta. De acuerdo con la descripción de Cosentino, a partir de los planteamientos de Noel Brown, estas películas procuran llegar a una audiencia más amplia, lo cual redundaba en ingresos para la taquilla. En sus historias, prevalece la búsqueda de pertenencia, comunidad y afecto, así como tramas que enaltecen la familia y los valores católicos.<sup>38</sup> *Seguiré tus pasos* es un caso que ilustra, de manera

36 GARCÍA, Gustavo (1988), “La Peque en los Pinos”, *Sábado. Suplemento cultural de *onomá-suno**, diciembre 10, s.p.

37 HIGSON, Andrew (1989), “The Concept of National Cinema”, *Screen* 30, no. 4, pp. 41-43.

38 COSENTINO, Olivia (2022), “Un cine familiar. Recovering the 1980s Mexican Family Film”, en COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From *lucha libre* to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, pp. 166-191.

anticipada, esos rasgos: perfila las características de los melodramas familiares acuñados en Hollywood. Cuenta con un niño como personaje central (Juliancito Bravo), quien pronto se convertiría en una estrella infantil. El filme retoma la estrategia de coproducir internacionalmente con cinematográficas más débiles (Perú, en este caso), para atraer a las audiencias que estaba perdiendo. Filmada en ese país sudamericano, combina el atractivo de intérpretes adultos consolidados (Manuel López Ochoa y José Mojica) con una historia edificante que habla de cómo cambia la vida de los infantes, cuando encuentran un sincero afecto paternal.

*Pecado de juventud* atestiguaba los intentos de casas productoras de gran solidez en la edad dorada (Cinematográfica Grovas S. A., en este caso) por seguir explotando la fidelidad de un público que gustaba de los melodramas. El crítico García tampoco percibe un aspecto explorado por Carolyn Fornoff: el de cómo, dentro de las convenciones del género, se plantea una crítica de la burguesía y los estereotipos de esta clase social. Fornoff, en este artículo, analiza otro guion de Vicens: *Rumbo a Brasilia* (Mauricio de la Serna, 1961), el cual también circuló como *No importa mi color*. Se detiene en un aspecto que confrontaría el juicio simplista de García: estos dos títulos cinematográficos comienzan a cuestionar la utilidad de la inclusión de los números musicales que, en los años, previos, eran casi una necesidad en los melodramas mexicanos.<sup>39</sup> En suma, al considerar el cine desde la perspectiva de lo que era valioso y lo que no lo era desde una jerarquización, en la que lo popular se situaba en el punto bajo, se perdían otras lecturas posibles sobre lo que estaba ocurriendo en la industria cinematográfica en México, en los años sesenta.

## **MATERNIDADES Y MELODRAMA EN EL CINE DE EXPLOTACIÓN**

El melodrama familiar centrado en la juventud y su relación con los adultos (y, concretamente, sus padres) se construyó como un discurso hegemónico, enfocado en las clases medias y altas urbanas.<sup>40</sup> A mediados de los años cincuenta, comienzan a proliferar las tramas que avisan a los jóvenes de los peligros que los asedian (drogas, alcohol, delincuencia, malas compañías), los problemas que enfrentan (búsqueda de empleo, de pareja, de formación universitaria) y la sexualidad como tópico conflictivo. La relación familiar se traduce en sobreprotección o indiferencia. La música (el *rock*

39 FORNOFF, Carolyn (2018), "Musical interludes in 1960s Mexican melodrama", *Romance Notes*, vol. 58, no 3, pp. 516-517.

40 TUÑÓN, Julia (2006), "Adolescencia y cine en México (1954-1962): Modernizando al ángel caído", *Archivos de la Filmoteca*, no 53, p. 180.

*and roll*), los números de baile, el vestuario y los peinados, los amplios espacios de las casas de los nuevos barrios con un mobiliario ultramoderno, vehículos último modelo, son algunos elementos de la puesta en escena que diferenciarán, con claridad, los melodramas de la edad de oro con los de los años posteriores.

En ese contexto, un filme relevante en la década de los sesenta, cuya adaptación se debe a Vicens es *Los novios de mis hijas* (1964). La primera película, centro de nuestro análisis, marca el cambio de colaboración de la escritora con la casa productora de Jesús Grovas y la realización de Mauricio de la Serna. Cinematográfica Grovas produjo y De la Serna dirigió cinco guiones de Vicens, a principios de la década de los sesenta: *Las señoritas Vivanco* (1959), *Un chico valiente* (1960), *El proceso de las señoritas Vivanco* (1961), *Rumbo a Brasilia* (1961) y *Pecado de juventud* (1962).<sup>41</sup> En la segunda mitad de dicha década, Productora Rosas Priego y el director Alfredo B. Crevenna<sup>42</sup> llevarán a la pantalla otros cinco guiones de Vicens: *Una mujer sin precio* (1966) y los cuatro filmes de nuestro interés: *Los novios de mis hijas*, *El día de las madres*, *Los problemas de mamá* y *El juicio de los hijos*. Sin importar la vinculación de Peque con una u otra casa productora, sin embargo, casi siempre mantendrá a las mujeres, en el punto de atención de sus historias. En varias, son viudas o de edad madura que deben enfrentarse a los cambios que la modernidad trae consigo. Quizás, el más agudo de ellos, son los vínculos afectivos con sus descendientes y aspectos morales vinculados con la sexualidad y los cuerpos femeninos.

Son numerosas las historias sobre los jóvenes de la clase media, de la clase media, en el cine mexicano de los años sesenta. Bastaría enlistar algunas de las películas mencionadas por Julia Tuñón, en su análisis sobre el cine de adolescentes, para darse cuenta de cómo la mirada estaba puesta en ellos.<sup>43</sup> En tanto, las madres eran invisibles en las narrativas sugeridas en estos títulos: *Quinceañera* (Alfredo B. Crevenna, 1960), *Peligros de juventud* (Benito Alazraki, 1960), *Los jóvenes* (Luis Alcoriza, 1961), *Ellas también son rebeldes* (Alejandro Galindo, 1961), *Jóvenes y rebeldes* (Julían Soler, 1961), *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevenna, 1961), *Una joven de dieciséis años* (Gilberto Martínez Solares, 1963), *La edad de la*

41 La discrepancia en los años de estos títulos, entre la información que brinda Gustavo García y la nuestra, se explica porque no coincide la fecha de producción y la del año de estreno. En nuestro caso, asentamos este último dato, proveniente de Internet Movie Data Base (IMDB).

42 Crevenna también dirigió una historia más de Vicens: la ya mencionada *Seguiré tus pasos* (1967), en coproducción con Filmadora Peruana S.A.

43 TUÑÓN (2006), "Adolescencia", p. 186-187.

*violencia* (Julián Soler, 1964) y *La juventud se impone* (Julián Soler, 1964). Resulta significativo, entonces, el giro que Vicens concede a las temáticas juveniles, al regresar la mirada a un personaje tan explorado en la edad dorada, como lo fueron las madres.

*Los novios...*, *El día...*, *Los problemas...* y *El juicio...* se apegan a los ejes del melodrama familiar asociados al amor, a la sexualidad y a la educación de los vástagos.<sup>44</sup> Los guiones de estas cuatro películas son de la autoría de Peque Vicens, pero sólo uno de ellos es de su total atribución (*Los problemas de mamá*). En los carteles cinematográficos aparecen sus créditos como argumentista y creadora del cinedrama, a un lado del nombre del director. El argumento de *Los novios...* es de Mario García Camberos; el de *El día...* es de Benito Alazraki; y el de *El juicio...* es de Marissa Garrido. A pesar del agudo rechazo del crítico e historiador García Riera a estos cuatro títulos, es muy evidente su respeto a la figura de su guionista. De una forma u otra, procura destacar la intervención de su pluma en ellos. Por ejemplo, en *Los novios...* asegura: "algunas escenas delatan cierta intención algo paródica quizá debida a Josefina Vicens, adaptadora del argumento".<sup>45</sup> En *Los problemas...* explica: "la indiferente realización de Alfredo B. Crevenna y la rutina de los actores impiden que se noten las discretas virtudes del diálogo de Josefina Vicens".<sup>46</sup> En *El día...* concede: "El nombre de Josefina Vicens en los créditos de argumento alienta la esperanza del toque irónico que parece anunciar el prólogo de este melodrama".<sup>47</sup> Y cuando reseña *El juicio de los hijos*, opta por no nombrarla y, en cambio, le achaca a Marissa Garrido los defectos del filme. Garrido, famosa guionista de telenovelas, fue la autora original de esta historia que primero fue exitosa en la televisión y, tres años después, fue llevada al cine.

García Riera destaca algunas de las virtudes de la escritura de Peque Vicens; sobre todo, su tono irónico, paródico y su capacidad para desarrollar diálogos. El don de la conversación que sus amigos reconocían en la escritora pareció propiciar que sus primeras intervenciones en el cine

44 LÓPEZ, Ana M. (2004), "Tears and Desire: Women and Melodrama in the "Old" Mexican Cinema", en DEL SARTO, ANA, RÍOS, Alicia, & TRIGO, Abril (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Duke University Press, North Carolina, pp. 444.

45 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, vol. 12, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México, p. 19.

46 GARCÍA RIERA, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, vol. 14, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México, p. 51.

47 GARCÍA RIERA, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, p. 105. García Riera se equivoca, puesto que el argumento de esta película es de Alazraki, según asenté previamente. A Vicens se le debe el cinedrama o guion.

fueran, justamente, como dialoguista.<sup>48</sup> Y esto ocurrió en películas dirigidas por Gilberto Martínez Solares (realizador de algunas de las comedias más sobresalientes de la edad dorada) como *La sombra del otro* (1957), con los cómicos Viruta y Capulina, o *Las mil y una noches*, estelarizada por Germán Valdés, "Tin Tan". El sentido del humor de Vicens, en su tetralogía sobre la maternidad, pues, es fundamental para poder añadir ciertos giros tanto al tópico como al género cinematográfico en que se desenvuelven las historias: el melodrama.

*Los novios de mis hijas*, por ejemplo, reúne elementos ampliamente conocidos del melodrama clásico y, al mismo tiempo, incorpora una temática de interés para la época, junto con aspectos atractivos en la puesta en escena. Es legible también en términos de cómo inaugura una línea argumental para Vicens que, dado su éxito, prolongaría en los tres títulos que se estrenarían en el siguiente lustro. Esta película también marca un giro en la carrera de su intérprete principal, Amparo Rivelles. Si en *Los hijos del divorcio* (Mauricio de la Serna, 1958) ya aborda los conflictos de las mujeres maduras en el seno familiar, en relación con la siguiente generación, en *Los novios...*, el protagonismo de la primera actriz es compartido con las estrellas juveniles, a través de diálogos ágiles y situaciones divertidas. Julio Alemán, quien funge como un temprano "padre postizo", terminará siendo uno de los novios de las hijas de la viuda doña Paz (Rivelles). Y si bien los muchachos son, según podría inferirse del título del filme, el centro de las preocupaciones, Peque se preocupa por poner en el núcleo de su historia a la madre y a las cuatro jóvenes que dependen de ella, en tanto que los pretendientes tienen, en realidad, un reducido tiempo en pantalla. Las hijas del filme son actrices en pleno ascenso y cuyas apariciones serían constantes tanto en el cine como en la televisión, en los siguientes veinte años: Maricruz Olivier, Julissa, Blanca Sánchez y Patricia Conde.

La puesta en escena de *Los novios...* sigue los parámetros de los filmes de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, en cuanto a comunicar la idea de una ciudad de México plenamente moderna. Sin embargo, en esta cuasi saga filmica, se exagera esa perspectiva de progreso. La urbe iluminada y con amplias avenidas, las tiendas departamentales, el aeropuerto y sus naves, las distintas formas de diversión colectiva, la penetración de medios como la televisión son algunas de las apuestas visuales que transmitirán el avance económico del país, a través de las imágenes de su

48 Peque, escribió la reconocida escritora Aline Pettersson, "estaba llena de historias interesantes, distintas; pero lo que hacía fascinante escucharla no sólo eran sus historias, sino su manera de contarlas". PETERSSON (1988), "Mi encuentro", p. 5.

capital. De aquí que tanto las locaciones seleccionadas, elementos de la puesta en escena y los oficios de los jóvenes revelen las dificultades de una mujer sola, educada con los cánones de otra generación, para mantener una familia unida en el afecto, pero de acuerdo con los cambios de los nuevos tiempos. Los vehículos último modelo que, por lo menos, alguno de los pretendientes de estas cuatro películas posee, fungen como la metáfora de una modernidad que irrumpe en la vida de las familias sostenidas por mujeres viudas y maduras. La adustez y convencionalidad de sus viviendas con decorados tradicionales, siempre limpias y ordenadas, son la metáfora de sus valores. Así, frente a las historias que asociaban el progreso con la destrucción de las familias y la perversión de los vástagos, los guiones de Vicens estimulaban los imaginarios sobre cómo la independencia de las mujeres no tendría que asociarse con un destino funesto para el resto de los miembros del núcleo familiar.

Esa película también revela las características de un cine industrial, en el que Vicens trabajaba, pero con el que no se sentía totalmente cómoda. La frustración de Peque de escribir por encargo, se transparenta en sus anécdotas. Habla, por ejemplo, de las instrucciones del productor acerca de preparar una historia con un tipo de personajes para luego desecharla porque a él se le había ocurrido una mejor idea.<sup>49</sup> De aquí que: "Hay que dirigir la propia obra, de otro modo es muy difícil quedar satisfecho y casi siempre resulta uno traicionado por quien lo toma en sus manos para dirigirlo".<sup>50</sup> Con esa insatisfacción a cuestas, la escritora vivía de un oficio que conocía bien, tanto como a las personalidades de la industria en la que participaba. El filme *Los novios de mis hijas* evidencia las características de ser un trabajo solicitado a la medida, pues en los créditos figura Mario García Camberos como el autor del argumento, en tanto que Vicens aparece como la responsable del "Cinedrama". García Camberos era el gerente de producción de la empresa cinematográfica de Alfonso Rosas Priego. Es decir, por instrucciones de la casa productora, la cual propuso las líneas de una narrativa, la guionista desarrolló la historia de una viuda preocupada por la vida amorosa de sus jóvenes hijas.

La película *Los novios de mis hijas* se ajusta al estilo que prevaleció entre las postrimerías de los años cincuenta y la década posterior: "jóvenes que, pesa a adoptar maneras y hábitos modernos, deberán plegarse a

49 GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (1995), "Josefina Vicens. El imperio de las luces", *La Cultura en México. Suplemento de Siempre!*, No. 2197, julio 27, p. 58.

50 GARCÍA ELÍO, Diego (1985), "Josefina Vicens. Entrevista", En *6 mujeres cineastas mexicanas*, INBA (Cine club INBA), México, p. 38.

la tradición de los valores".<sup>51</sup> En ese estilo, apunta Carmen Elisa Gómez Gómez, la autoridad paterna se impone y repite el esquema del padre que simboliza el poder.<sup>52</sup> *¿A dónde van nuestros hijos?* (Benito Alazraki, 1958) fue un título de gran penetración que se erigió como modelo de los melodramas familiares de la siguiente década. Este filme ilustra la confrontación generacional, en un ambiente en el que la modernidad se expresa en los decorados de las viviendas y la rebeldía de los hijos. No obstante, éstos terminan dándole la razón a las convenciones familiares de antaño. Su perdurabilidad se manifiesta en otra obra cinematográfica de gran popularidad: *Cuando los hijos se van* (Julián Soler, 1968). Dos miembros de su elenco (Amparo Rivelles y Blanca Sánchez) están presentes en las películas familiares guionizadas por Vicens.

Pocas historias del periodo son monoparentales, en núcleos dirigidos por el personaje femenino. El antecedente en los años sesenta es *Los hermanos del Hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), de la autoría del muy apreciado escritor, Ricardo Garibay. Sin embargo, con excepción de la poderosa presencia de la viuda (Columba Domínguez) son escasas las similitudes con las narrativas propuestas por Vicens en su tetralogía. Si bien, el espacio rural de la película de Rodríguez la separa de las ambientaciones urbanas de Alfredo B. Crevenna, es sobre todo la concepción temática del papel de la madre y su relación con los vástagos lo que les confiere una singularidad distintiva (y, también una visión, a la postre, más conservadora). La viuda en *Los hermanos del Hierro* instiga a sus hijos a la venganza por la muerte del padre, aunque eso implique sacrificios y consecuencias irremediables en el seno familiar. Los personajes ideados por Vicens (Amparo Rivelles y Marga López), en cambio, invocan al recuerdo del padre para procurar la unión familiar y la adhesión a las buenas costumbres. Los planteamientos novedosos de las historias de Vicens, entonces, no se ubican en esa línea temática sino en cómo concibe a sus personajes femeninos como mujeres conscientes de sus cuerpos, el deseo sexual que el estado de viudez no anula, al igual que el trabajo fuera de casa como vía para su independencia económica.

Considerado durante algún tiempo como una transposición similar, si no es que exacta, de la fórmula hollywoodense, el melodrama en Latinoamérica comenzó a ser leído como un discurso complejo que no podía desligarse

51 GÓMEZ GÓMEZ, Carmen Elisa (2015), *Familia y Estado: Visiones desde el cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, México, p. 81.

52 GÓMEZ GÓMEZ (2015), *Familia y Estado*, pp. 76-80.

con el contexto espacial y socio-temporal que daba vida a productos cinematográficos específicos. Los aspectos nucleares se mantienen: el exceso, las emociones exacerbadas, la construcción de la escena y de la interpretación para provocar las lágrimas del espectador. Algunas de las claves compartidas fueron: “la indulgencia de una fuerte emocionalidad; polarización y esquematización moral; estados extremos del ser, situaciones, acciones; abierta maldad, persecución del bien y recompensa final a la virtud; expresión ampulosa y extravagante; tramas oscuras, suspenso, peripecias que quitan el aliento”.<sup>53</sup> Así, frente a constantes que caracterizan el género, hay elementos singulares, originados por la época, la historia y el lugar en el que se desarrolla la narración fílmica. En las cuatro cintas de nuestro interés, los valores de la madre protagonista repercuten en su actitud de sacrificio. Las renunciadas de estas mujeres, sin embargo, son de una índole muy distinta a las de los melodramas de la edad dorada.

El modelo de producción de la compañía cinematográfica Rosas Priego fue de una gran eficacia (por lo menos, en lo que respecta a las historias escritas por Vicens). Por una parte, continuó operando con la arraigada costumbre de recibir anticipos monetarios de las distribuidoras, lo cual permitía no sólo rodar el filme sino asegurar los salarios de los trabajadores sindicalizados y miembros del equipo de producción. La película *Los novios de mis hijas* contó con un presupuesto de un millón doscientos noventa y ocho mil setecientos cincuenta pesos mexicanos (\$1,298,750.00). Recabó en anticipos más del cincuenta por ciento del costo total, gracias al apoyo de las tres grandes compañías distribuidoras (que contaban con una contribución minoritaria del Estado mexicano): Películas Mexicanas (PELMEX) y Compañía Cinematográfica Exportadora (CIMEX), al igual que Películas Nacionales (PELNAL). Esta última aportó cuatrocientos mil dólares (400,000 usd). El desempeño en la taquilla de este filme fue muy bueno. Se estrenó el 17 de septiembre de 1964, en el céntrico cine de la capital mexicana, el Variedades. En las ocho semanas en las que se sostuvo en esta sala, recuperó prácticamente toda la inversión. La productora reportó un millón ciento ochenta y dos mil ciento cincuenta y seis pesos. Por otro lado, siguió confiando en la aceptación del cine mexicano en los mercados internacionales. Por ejemplo, en mayo del siguiente año, se mantuvo dos semanas en el Teatro California, en Los Ángeles. En junio se proyectó una semana en Nueva York, en nueve salas diferentes. Y en julio, en el Teatro Alameda en San Antonio.<sup>54</sup>

53 BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, pp. 11-12.

54 PRODUCCIONES ROSAS PRIEGO S. A. (1964), *Los novios de mis hijas*, Ficha contable, Expediente ARV F303.5 B36 v.6, Cineteca Nacional, México.

Los datos y el análisis previo sobre *Los novios...* cuestionan la tan arraigada idea del languidecimiento del cine mexicano a principios de los años cincuenta y explica la enorme oscilación existente para fijar el término de la época de oro. "De hecho, la producción continuó de manera relativamente estable, por lo menos hasta fines de la década de los sesenta".<sup>55</sup> Los públicos, no obstante, fueron otros, más fragmentados, más populares, con menos ingresos y que, por cuestiones del circuito de exhibición al que acudían, pagaban menos por ver cine mexicano.<sup>56</sup> Para hacer que las películas continuaran siendo rentables, los productores generaron varias soluciones para abaratar costos. La tetralogía en la que se centra este artículo permite identificar algunas de ellas como lo fueron rodajes cortos (de alrededor de tres semanas), amplios segmentos filmados en locación y un equipo de producción más o menos estable. La colaboración de Alfonso Rosas Priego con el realizador de origen alemán, Alfredo B. Crevenna, se fundamentaba con la probada eficacia del director para mantener a raya el presupuesto fijado para los filmes. Perteneciente a la "vieja guardia" de la edad dorada, supo adaptarse a los nuevos tiempos y mantuvo una larga carrera en el cine mexicano.

Tres de los títulos (los de fines de los años sesenta) se produjeron en los estudios América que, en ese periodo, se había constituido como la alternativa más viable para el rodaje de un cine de bajo presupuesto.<sup>57</sup> La selección de las locaciones permitía también una reducción en los costos. Así, *El día de las madres* y *Los problemas de mamá* (realizadas con pocos meses de diferencia) recurrieron al mismo lugar (la casa de la Malinche o la Casa Colorada, en Coyoacán, propiedad de los reconocidos artistas plásticos Rina Lazo y Arturo García Bustos). Los principales emplazamientos exteriores fueron los mismos: la Plaza de la Conchita y la iglesia de la Inmaculada Concepción, situadas enfrente de la Casa Colorada. Es decir, edificios coloniales civiles y religiosos de la urbe. No importaba que las tramas de ambas cintas no se enlazaran entre sí. La elección del lugar, no obstante, fue muy afortunada porque en las tramas habitan en ese sitio las familias "decentes" y conservadoras, en tanto que las tentaciones de la modernidad se presentan en otros lugares bien identificados que se convirtieron en el lugar favorito de las clases altas, a mediados del siglo XX: el Pedregal de San Ángel o las Lomas de Chapultepec.

55 NOBLE, Andrea (2005), *Mexican national cinema*, Routledge, England, p. 92.

56 PAXMAN (2018), "Who Killed the Mexican Film Industry?", p. 10.

57 Para un estudio exhaustivo sobre los Estudios América y su relevancia en la producción cinematográfica en México, léase: VIDAL BONIFAZ, Rosario (2023), *Estudios América: una alternativa a la producción cinematográfica mexicana en tiempos de crisis (1941-1993)*, Miguel Ángel Porrúa, México.

Mientras que *El día de las madres* comenzó a filmarse el primero de julio de 1968, *Los problemas de mamá* dio inicio casi cuatro meses antes, el 13 de marzo. Sin embargo, la primera se estrenó antes (el 17 de abril de 1969), en un momento idóneo para celebrar la fecha que da título a la película (en México, el día de las madres es el 10 de mayo). La segunda, *Los problemas de mamá*, se vería en cines hasta diez meses después, el 12 de febrero de 1970. El cruce de fechas quizás se debió a que *Los problemas de mamá* fue concebida como la secuela de *Los novios de mis hijas* y, por lo tanto, su producción comenzó antes. Esta segunda película vuelve a tener como protagonista a Amparo Rivelles y a Carlos López Moctezuma como actor de carácter. Y aunque cambia a todo el elenco juvenil, recurre a estrellas de la nueva generación, ya consolidadas. El personaje de Julio Alemán de *Los novios de mis hijas* es sustituido por Joaquín Cordero; el de Maricruz Olivier del primer filme, por Alicia Bonet; Rodolfo de Anda por Juan Ferrara; el papel de Blanca Sánchez ahora es interpretado por Jacqueline Andere. El paisaje mediático, con el poder de penetración creciente de la televisión, que había influido en el declive de la edad dorada funcionó, en el caso de estas películas, de modo positivamente inverso.

Otra de las soluciones de producción que apuntalaban la rentabilidad de los filmes fue acudir a elencos muy reconocibles y que, además, alimentaran el estereotipo de las historias. Amparo Rivelles no tenía cuarenta años siquiera, cuando se convierte en la madre por naturaleza de adolescentes que tienen buenas intenciones, pero cuyas vidas se enfrentan a conflictos que parecerían inconmensurables. Así, Rivelles protagoniza los cuatro títulos y sólo lo comparte con Marga López, en *El día de las madres*. La entonces jovencísima Blanca Sánchez aparece como una de las hijas en dos de los filmes: *Los novios de mis hijas* (tenía dieciocho años, cuando la rodó, y fue su primer papel relevante en el cine) y *El juicio de los hijos*. Por su parte, Jacqueline Andere actúa en *Los problemas de mamá* y *El día de las madres*. Estas dos actrices, no obstante su corta edad, ya eran ampliamente conocidas debido a su trabajo en las telenovelas de esos años. La estrategia de fortalecer los estereotipos de las actrices es más evidente, al ejemplificarla con la decisión de eliminar a Tere Velázquez del elenco de estas historias.<sup>58</sup> Ello, debido a que en años previos había encarnado papeles de jóvenes rebeldes, sensuales y objeto del deseo: las mencionadas *Quinceañera*, *Peligros de juventud*, *Los jóvenes*, *Una joven de dieciséis*

58 En la ficha contable de este filme es tachado el nombre de Tere Velázquez y sustituido a mano por el de Patricia Conde. Véase en: PRODUCCIONES ROSAS PRIEGO S. A. (1964), *Los novios de mis hijas*.

años y otras como *Pecado* (Alfonso Corona Blake, 1962). En su lugar, para interpretar a la traviesa Kay, en *Los novios de mis hijas*, se acudió a Patricia Conde, de bello rostro aniñado y ya identificada por su actuación en tramas románticas con baladas musicales.

*Los novios de mis hijas* fue filmada del 27 de enero al 22 de febrero de 1964 y se estrenó el 17 de septiembre de ese año.<sup>59</sup> Es decir, se rodó en poco más de tres semanas, el cual era el tiempo promedio de producción (*Simón del Desierto* de Luis Buñuel, filmada en ese mismo año, tardó ese mismo número de días). La posproducción y exhibición, en cambio, fueron relativamente rápido y en una fecha de estreno tradicionalmente ventajosa, debido a su coincidencia con las fiestas patrias en México. Esos momentos del proceso de posproducción, distribución y exhibición presentaron una mayor celeridad, puesto que regularmente ocurrían de nueve meses a un año después de su rodaje, por lo menos.

De los datos anteriores puede inferirse que, entre los distintos factores que favorecieron la acogida del público a *Los novios de mis hijas*, fue la fórmula narrativa creada por Vicens. Al mismo tiempo que apelaba a la permanencia de ciertos valores esenciales para las identidades latinoamericanas como la unión familiar, el carácter bondadoso y abnegado de las madres y la importancia de vivir honestamente del trabajo cotidiano, incluía novedades vinculadas con el género femenino. Así, las cuatro hijas de doña Paz viuda de Rocosa cuestionan el matrimonio como parte de su horizonte inmediato y cada una de ellas anhela un futuro distinto (y muy acorde con las nociones de modernidad de la época). Incluso, dos de ellas afirman que nunca se casarán. Son jóvenes independientes con un empleo y con aspiraciones de progreso. Rosa labora en una agencia de viajes, pero quisiera ser sobrecargo. Es decir, de un puesto estable, pero rutinario, el papel interpretado por Blanca Sánchez muestra los deseos de viajar, de conocer otros lugares. Este deseo es reprobado por su novio (Rodolfo de Anda). María (Julissa) diseña vestidos de novia, aunque quisiera ser actriz. La más joven (Patricia Conde) estudia psicología. Aunque la historia ocurre en un ambiente propio de la clase media o media alta, los pretendientes de las hermanas Rocosa son personas que trabajan para vivir. Lorenzo (Julio Alemán) es abogado; Carlos (Alfonso Mejía) es cadete e hijo de un recto general (Carlos López Moctezuma); Pedro (Héctor Godoy) es obrero en la industria automotriz y estudiante de la carrera universitaria de electrónica.

59 GARCÍA RIERA (1994), *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, p. 18.

Entonces, la trama no estimula la idealización de una burguesía inútil sino la pertenencia a una clase media que, a través del estudio y el trabajo honrado, puede hacer realidad sus aspiraciones.

En el caso de la madre, se introduce una línea temática poco vista en el cine mexicano de la edad dorada: la posibilidad de que se considere a sí misma como mujer y no sólo como madre. Tanto en *Los novios...* como en *El juicio...* se introduce una variante en la confrontación entre los personajes: la hija se enamora del pretendiente de la madre. La concreción de una nueva relación amorosa para la viuda sólo tendrá ligeros avances en las siguientes películas. Otra suerte de novedad es la independencia económica de la mujer madura, quien puede desempeñarse muy exitosamente en puestos ejecutivos, como en *El día de las madres* y en *El juicio...* Estas protagonistas no dependen de una herencia familiar o de los bienes del marido fallecido. Se reintroducen a la esfera pública y comienzan una nueva etapa en sus vidas, más allá del mundo doméstico. Pero parecería que el margen de maniobra de Vicens estaba acotado, pues como acontece con las relaciones amorosas de estos personajes femeninos, ellas optan por renunciar a sus nuevas actividades laborales para dedicar todo su tiempo al cuidado de las relaciones maritales de sus hijas o contribuir a la solución de los problemas de sus hijos varones. Esta dosis de conservadurismo pareció satisfacer a los espectadores de los años sesenta, tanto los del mercado nacional como los del internacional, según explicitan las cifras en la taquilla, ya mencionadas. Sin embargo, puede considerarse como un avance proponer a estas mujeres como la columna vertebral del hogar; como mujeres deseadas por otros hombres y no sólo amadas por sus vástagos; capaces de lidiar con un amplio rango de conflictos y tomar decisiones por cuenta propia; y, en suma, ampliar su espectro político, al desplazarlas de la cocina a oficinas y al desempeño de tareas ejecutivas.

### **REFLEXIÓN FINAL: EL MELODRAMA FAMILIAR Y LOS MÁRGENES DEL CINE DE EXPLOTACIÓN**

Este artículo se ha enfocado en cuatro filmes escritos por Vicens y dirigidos por Alfonso B. Crevenna, desde una línea de estudios que pretende cerrar la brecha en la atención académica que ha privilegiado unos periodos del cine mexicano, por encima de otros. Cada una de esas películas presenta particularidades que hemos deseado destacar. Las cuatro pueden leerse como un conjunto que, por lo menos, habla de los intereses de una época, de personajes femeninos contradictorios y de las condiciones de una industria fílmica. Como bien fundamenta Sánchez Prado, es un tipo de filmografía que, tal vez, no "sea el más meritorio o el más acabado estéti-

camente, [pero] es el que provee una lectura más empírica de la cuestión de la audiencia comercial del cine”.<sup>60</sup>

Uno de los propósitos planteados en la introducción fue destacar la aportación de la escritura cinematográfica de Josefina Vicens, en el marco de un cine olvidado, si no es que denostado, por la crítica académica y periodística. Cuando se dan a conocer, en 1964 *Los novios de mis hijas* y luego, en años consecutivos, entre 1969 y 1971, *El día de las madres*, *Los problemas de mamá* y *El juicio de los hijos*, Vicens era una autora del cine mexicano consolidada y un personaje de la industria, tanto por los puestos desempeñados en el STPC como por su flamante titularidad en la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. En este artículo hemos expuesto cómo estas cuatro películas caben en la noción de *exploitation cinema* o cine de explotación no desde la categoría textual del “paracinema”, quizás la más explorada, sino por un modo de producción que buscaba la máxima rentabilidad posible. El “paracinema” es “una contraestética convertida en sensibilidad cultural, dedicada a todo tipo de detritos culturales”.<sup>61</sup> Lo integran películas rechazadas por criterios legitimizados por las autoridades culturales y no es extraño que sean señaladas como “basura cinematográfica”. De aquí que, en su reseña sobre *Los problemas de mamá*, Emilio García Riera se refiriera al “ridículo tan inevitable” en el que caen algunas situaciones.<sup>62</sup> Y, al escribir sobre *El día de las madres*, afirmara que el filme “es no sólo convencional, sino, al parecer, pasado de moda”.<sup>63</sup> Asimismo, para él, *El juicio de los hijos* era un melodrama que “huele a rancio”.<sup>64</sup> Si bien, las películas de Crevenna merecieron de este influyente crítico e historiador un cúmulo de descripciones negativas, no ha sido mi intención leerlas como manifestaciones de una contraestética cultural. Por el contrario, analicé cómo subrayan los elementos de una estética y sensibilidad bien establecidas, en el marco del melodrama familiar. El rechazo de la crítica hacia estos filmes se apoyaba en las ideas sobre su falta de calidad y de sentido artístico, así como su adscripción a una ideología hegemónica. Es decir, a las características industriales de los productos cinematográficos, enfoque que explica el acre

60 SÁNCHEZ PRADO (2015), “Niñas Mal”, p. 52.

61 SCONCE, Jeffrey, (1995), “‘Trashing’ the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”, *Screen*, vol. 36, no 4, pp. 372-373.

62 GARCÍA RIERA (1994a), *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, p. 51.

63 GARCÍA RIERA (1994a), *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, p. 105.

64 GARCÍA RIERA, Emilio (1994b), *Historia documental del cine mexicano 1970-1971*, vol. 15, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México, p. 42.

rechazo de la crítica mexicana al cine comercial y popular, en favor de los cines de arte y de autor.<sup>65</sup>

De manera temprana, a principios de los años noventa, el hoy muy célebre cineasta Guillermo del Toro subrayó la necesidad de ver el cine mexicano del pasado y encara a México como un país con “mil facetas y mil visiones que retratar”. Para ello, sugería: “yo retomaría el cine de luchadores, el de horror mexicano y el de comedia menor, con muchos elementos de melodrama [...] Creo que el cine de géneros es valioso porque tiene reglas muy concretas, que respetas o rompes, pero que sirven para acercarte a un gran público”.<sup>66</sup> El melodrama es uno de esos géneros que, debido a sus convenciones, se aproxima a los espectadores. Las películas escritas por Vicens y analizadas en este artículo apelan a elementos de una fórmula canónica: la familiaridad con los elencos que incluían a algunas de sus estrellas favoritas, desde las consagradas hasta las noveles: como Amparo Rivelles y Marga López o Blanca Sánchez y Jacqueline Andere. “Escenarios que por la fuerza de la repetición se integran a su ‘experiencia’”<sup>67</sup> y, al mismo tiempo, enorgullecían a sus públicos nacionales, al desplegar los símbolos de modernidad de su ciudad capital. Otro rasgo, “cada filme constituye la cita de otros tantos”,<sup>68</sup> se diseñó de manera casi premeditada en esta tetralogía, tanto por cuestiones vinculadas con los presupuestos de la producción como por el atractivo que revestía para las audiencias ver historias fácilmente reconocibles y culturalmente “propias”.

65 TIERNEY, Dolores (2022), “Finding the Lost Cinema of Mexico. Critical Recovery, Rescue, and Reconceptualization”, en COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From lucha libre to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, p. 222.

66 DEL TORO, Guillermo (1992), “Retomar el cine de géneros”, En Lozoya, Jorge Alberto (ed.), *Cine mexicano*, CONACULTA, IMCINE, Lunweg Editores, México, p. 263.

67 OROZ, Silvia (1995), *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, p. 81.

68 OROZ (1995), *Melodrama*, p. 82.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, Jorge (1979), *La aventura del cine mexicano*, Editorial Posada, México.
- BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven.
- CANO, Gabriela y RADKAU, Verena, 1989, "Josefina Vicens", En *Ganando espacios. Historias de vida: Guadalupe Zúñiga, Alura Flores y Josefina Vicens. 1920-1940*, UAM-I, México, pp. 78-138.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2004), "Popular Mexican Cinema and Undocumented Immigrants", *Discourse*, vol. 26, no. 1-2, pp. 194-213.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2006), "Josefina Vicens y el cine", En CASTRO RICALDE, Maricruz y PETERSSON, Aline (eds.), *Josefina Vicens. Un vacío siempre lleno*, Fonca, Tecnológico de Monterrey, México, pp. 57-71.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2007), "El cine popular mexicano y la representación del indígena: 'El coyote emplumado' de María Elena Velasco, la India María", En MARISCAL HAY, Beatriz y MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (coords.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 629-640.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2010a), "Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana", *Razón y palabra*, no. 71, pp. 1-15.
- CASTRO RICALDE, Maricruz y SHEINBAUM, Diego (2024), *Detrás de las sombras: Escritoras cinematográficas en el cambio de siglo en México*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México.
- COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (2022), "Introduction: El Santo versus the Cineteca Nacional de México. Rethinking the Lost Cinema of Mexico", En COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From lucha libre to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, pp. 1-33.
- COSENTINO, Olivia (2022), "Un cine familiar. Recovering the 1980s Mexican Family Film", En COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From lucha libre to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, pp. 166-191.
- CRUZ VÁZQUEZ, Eduardo (1984), "Charla con Josefina Vicens. Soy una hipócrita", *Hojas sueltas. Monitor literario*, año 3, núm. 14, UAM-X, mayo-julio, pp. 3-6.

- CRUZ VÁZQUEZ, Eduardo (1998), "Josefina Vicens, a una década de su muerte", *El Financiero*, Sección Cultural, noviembre 23, p. 108.
- DÁVALOS, Patricia E. (1987), "Habla la querida 'Peque' Vicens: 'Yo escribir telenovelas, ni que me estuviera muriendo de hambre'", *El Sol de México*, Sección Espectáculos, octubre 10.
- DE PAOLI, María Teresa (2014), *The Story of the Mexican Screenplay. A Study of the Invisible Art Form and Interviews with Women Screenwriters*, Peter Lang, Nueva York.
- DEL TORO, Guillermo (1992), "Retomar el cine de géneros", En Lozoya, Jorge Alberto (ed.), *Cine mexicano*, CONACULTA, IMCINE, Lunweg Editores, México, pp. 261-263.
- FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2004), *Santo, el enmascarado de plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- FERNÁNDEZ Reyes, Álvaro A. (2007), *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955*, El Colegio de Michoacán, México.
- FIELD, Syd (1982), *Screenplay*, Delacorte, Nueva York.
- FORNOFF, Carolyn (2018), "Musical interludes in 1960s Mexican melodrama", *Romance Notes*, vol. 58, no 3, pp. 507-518.
- GARCÍA ELÍO, Diego (1985), "Josefina Vicens. Entrevista", En *6 mujeres cineastas mexicanas*, INBA (Cine club INBA), México.
- GARCÍA, Gustavo (1988), "La Peque en los Pinos", *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 10, s.p.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, vol. 12, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994a), *Historia documental del cine mexicano 1968-1969*, vol. 14, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994b), *Historia documental del cine mexicano 1970-1971*, vol. 15, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, IMCINE, México.
- GÓMEZ GÓMEZ, Carmen Elisa (2015), *Familia y Estado: Visiones desde el cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, México.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel et al. (2003), *Escritores del cine mexicano sonoro*, CD Rom, UNAM, México.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel (1995), "Josefina Vicens. El imperio de las

luces", *La Cultura en México. Suplemento de Siempre!*, No. 2197, julio 27, pp. 58-59.

HIGSON, Andrew (1989), "The Concept of National Cinema", *Screen* 30, no. 4, pp. 39-46.

LAHR-VIVAZ, Elena (2016), *Mexican Melodrama: Film and Nation from the Golden Age to the New Wave*, University of Arizona Press, Tucson.

LOJERO VEGA, Norma (2017), *Josefina Vicens. Una vida a contracorriente... Sumamente apasionada*, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

LÓPEZ, Ana M. (2004), "Tears and Desire: Women and Melodrama in the "Old" Mexican Cinema", En DEL SARTO, ANA, RÍOS, Alicia, & TRIGO, Abril (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Duke University Press, North Carolina, pp. 441-458.

MARAS, Steven (2009), *Screenwriting: History, Theory and practice*, Wallflower Press, New York.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", *Diálogos de la Comunicación*, no. 17, pp. 46-69.

MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2020), "Aventuras de una mujer guionista. La azarosa trayectoria de Janet Riesenfeld", en LOMBA SERRANO, Concha, MORTE GARCÍA, Carmen y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, pp. 177-201.

MONCADA, Adriana (1983), "Entrevista. Josefina Vicens", *Sábado. Suplemento cultural de Unomásuno*, s.p.

MONSIVÁIS, Carlos (1976), "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", *Historia general de México*, T. 4, El Colegio de México, México, pp. 305-476.

MONSIVÁIS, Carlos (1977), *Amor perdido. Esta noche nos hora con su presencia*, Ediciones Era, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, México.

MONSIVÁIS, Carlos (1988), *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México.

MORA, Carl (2005), *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, McFarland & Company, North Carolina.

MRAZ, John (1984), "Mexican Cinema of churros and charros", *Jump Cut*, no. 29, pp. 23-24.

- NOBLE, Andrea (2005), *Mexican national cinema*, Routledge, England.
- OROZ, Silvia (1995), *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, México.
- PATAN, Federico (1988), "El libro vacío y Los años falsos", *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 7.
- PAXMAN, Andrew (2018), "Who Killed the Mexican Film Industry? The Decline of the Golden Age, 1946-1960", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 29, no 1, pp. 9-33.
- PEREIRA, Armando (1988), "Josefina Vicens. El abismo de la escritura", *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 6
- PEREYRA, Guadalupe (1982), "Momentos íntimos y profundos los dos libros de Josefina Vicens", *El Sol de México*, julio 25, pp. V-VI.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (1999), *Yerba, goma y polvo: drogas, ambientes y policías en México, 1900-1940*, Ediciones Era, México.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2007), *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*, CIESAS, México.
- PETTERSSON, Aline (1988), "Mi encuentro con Josefina Vicens", *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, diciembre 24, p. 5.
- PRICE, Steven (2010), *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*, Palgrave MacMillan, Londres.
- PRODUCCIONES ROSAS PRIEGO S. A. (1964), *Los novios de mis hijas*, Ficha contable, Expediente ARV F303.5 B36 v.6, Cineteca Nacional, México.
- ROCHE, David (2015), "Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction", *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, vol. 2, pp. 1-19, DOI: 10.4000/transatlantica.7846
- RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (eds.) (2009), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Routledge, New York.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2015), "Niñas Mal y la culminación del cine comercial en México", En COPERTARI, Gabriela y SITNISKY, Carolina, *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, pp. 47-61.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018), "Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, La India María and Critical Readings Beyond the 'Golden Age'", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, no. 4, pp. 527-538, DOI: 10.1080/13569325.2019.1570918
- SCONCE, Jeffrey, (1995), "'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", *Screen*, vol. 36, no 4, pp. 371-393.

TIERNEY, Dolores (2019), "Latsploitation", En MATHIJS, Ernest y Jamie SEXTON (eds), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, London, pp. 89-97.

TIERNEY, Dolores (2022), "Finding the Lost Cinema of Mexico. Critical Recovery, Rescue, and Reconceptualization", En COSENTINO, Olivia y PRICE, Brian (eds.), *The Lost Cinema of Mexico: From lucha libre to cine familiar and other churros*, University Press of Florida, Miami, pp. 220-231.

TUÑÓN, Julia (2006), "Adolescencia y cine en México (1954-1962): Modernizando al ángel caído", *Archivos de la Filmoteca*, no 53, p. 176-197.

VICENS, Josefina (s.f.), "La estudiante", Cinedrama sobre un argumento de Edmundo Báez, Producción: Rodolfo Rosas, Dirección: Alfredo B. Crevenna, Estudios Azteca, Expediente G.02712, Cineteca Nacional, México, 121 pp.

VICENS, Josefina (s.f.), "Debería haber obispas", Adaptación cinematográfica, Expediente G.02605, Cineteca Nacional, México.

VICENS, Josefina (2022), "Aviso de ocasión", En *Las crónicas de Pepe Faroles y otras escrituras*, LOJERO VEGA, Norma (ed.y pról.) y A. Toledo (epílogo), FCE, México, pp. 127-167.

VIDAL BONIFAZ, Rosario (2023), *Estudios América: una alternativa a la producción cinematográfica mexicana en tiempos de crisis (1941-1993)*, Miguel Ángel Porrúa, México.