

PRESENTACIÓN

Cine popular o cine frijol: la industria olvidada de Latinoamérica

CARLOS A. BELMONTE GREY

(Université d'Évry Val-d'Essonne - Paris Saclay/
Universidad de Guadalajara)

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

(Universidad de Guadalajara)

INTRODUCCIÓN

En cualquiera de su denominación: cine popular, cine comercial, cine churro, cine de serie "B", cine *exploitation*,¹ cine *lastploitation*,² cine *mexploitation*,³ nos lleva a lo que aquí llamamos cine frijol.⁴ Se trata de una metáfora que se refiere a aquella semilla de un género de plantas reconocibles por su fruto, que recibe el nombre –según la región– de frejol, frijol, habichuela, alubia, judía, frísol, etcétera. Es un producto alimenticio tan cotidiano y barato, tan al alcance de toda la población, que se puede comer desde el

- 1 El término ha sido ampliamente desarrollado por Eric Schaefer para referirse al cine realizado desde la década de 1960 que buscó rutas de exhibición y producción alternas a los canales controlados por Hollywood. Estas producciones se abocaron sobre temas tabús y que sabían tendrían gran atractivo como el sexo, el desnudo y la población negra. Ver Eric Schaefer (editor), *Sex scene. Media and the sexual revolution*, USA, Duke University Press, 2014. SCHAEFER, Eric (1994), "The Exploitation Film and Self-Censorship", *Film History*, vol. 6, n. 3, Exploitation Film, Autumn, pp. 293-313.
- 2 Este término propuesto por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney es un derivado de la noción trabajada por Schaefer. Las autoras lo definen como el cine latinoamericano que trató de escapar del control de la industria estadounidense y de los cánones clásicos de realización. RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (coords) (2009), *Lastploitation, Exploitation cinemas, and Latin America*, Routledge, USA.
- 3 Este término lo usa Seraina Rohrer para estudiar las películas de María Elena Velasco "la India María" y su cine de carencias técnicas, pobreza argumental y basado en el gesto bufonero. ROHRER, Seraina (2017), *La india María. Mexploitation and the films of María Elena Velasco*, University of Texas Press-Austin, USA.
- 4 SÁNCHEZ, Sergi (1997), El libro gordo de los superhéroes: de Santo el "Enmas-carado de Plata" a Batman "El Hombre Murciélago", Editorial Midons, Serie B, n. 14, España.

desayuno hasta la cena cualquier día de la semana, que es a la vez tan indispensable a la cultura gastronómica, tan maleable en sus preparaciones, que cobra enorme importancia económica, social y cultural, importando poco que al comensal de inmediato le provoque gases en el vientre, y a largo plazo un hábito difícil de cambiar.

El cine frijol es un cine historiográficamente despreciado y públicamente denigrado, y hasta negado por la crítica especializada, por el gusto refinado y las instituciones culturales oficiales. Este tipo de cinematografía no es propia de los festivales, al igual que nuestra insigne leguminosa, rara vez forma parte de los menús de alta gastronomía. Pero a veces hasta el gusto más esquítico tiene su dimensión culposa, y más de alguna ocasión sucumbe a la atracción de lo exótico de la cultura popular y de sus propias singularidades culinarias y cinematográficas.

Ya Sergi Sánchez hace algún tiempo había percibido la relación en su libro sobre superhéroes donde refería al cine de Santo El Enmascarado de Plata y otros paladines de la justicia con la metáfora del frijol: "Un frijol siempre será un frijol: es decir, un buen paladar no puede dejárselo perder, y esa no es precisamente una decisión analfabeta". Su comentario parece interesarse sobre todo por la noción del gusto popular, que respondía a un instinto primitivo sin importar los contextos que motivaron el éxito de las películas baratas y fantásticas que menciona en su libro.

Para quienes coordinamos este número, tampoco consideramos que sea solo una cuestión de analfabetismo e ingenuidad. Si bien el cine frijol atiende a una dimensión del gusto –y de *habitus/gusto* como diría Bourdieu⁵ que se crea social y culturalmente en el ámbito popular, gracias a las convenciones estéticas que fijan los géneros, las narrativas, los estilos y sus personajes, también está delimitado por un sistema económico e industrial que echa andar la maquinaria que comienza en la producción y termina con la incorporación a la cultura: se produce en serie porque se consume a gran escala en diversos medios y formatos.

La otra vertiente a cuestionar aquí –en esta idea de cine fríjol– son los acercamientos extracinematográficos a la cultura popular que, en el sentido amplio, han puesto de manifiesto las dicotomía de alta cultura y baja cultura, cultura de élite y cultura popular, para subyugar a las segundas en función de las primeras. De ahí que los productos culturales calificados de populares mantengan una relación de poder y dominación (y enajenación), que ponen el juego de poder-placer-resistencia.

5 Ver el trabajo fundacional de BORDIEU, Pierre (1979), *La distinción. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, France.

Desde esa perspectiva, el uso de convenciones en el cine también suele ser entendido como una estrategia estereotipada de representación fácilmente identificada por la masa para su mejor comprensión. Este hecho no lo dejamos de lado, pero la concepción se antoja parcial cuando niega el potencial del cine de “abajo”, así como la agencia y apropiación de los espectadores en la vida cotidiana.⁶ La cultura popular no es solo un estimulante sensorial kitsch, es un potente dispositivo que muestra las rupturas de la cultura moralmente sancionada desde “arriba” que somete a escrutinio las identidades culturales.⁷ Por lo que todo producto frijol debe ser entendido desde otros códigos estéticos y compromisos morales.

El nombre científico del frijol es *Phaseolus vulgaris*,⁸ esto es, frijol común o vulgar, adjetivo que nos lleva a pensar en un cine vulgar⁹ diseñado para la masa o para el público fácil, para un espectador sin criterio estético y de mal gusto, cuando no analfabeta. Por el contrario, contra todo pronóstico, este cine ha llegado a pisar los andamios que pertenecen a las obras de culto. La línea que divide los objetos de investigación dignos de la élite académica se ha roto, al grado de romper de igual manera las fronteras que dictan lo que es sano para la producción del conocimiento y lo que no, y al grado de que los antes renegados ya se han confundido con los apóstoles de la cultura popular ¿Acaso el estudio de lo popular es ya una cuestión de estatus? Vale traer a colación una anécdota sobre un cineasta -vaya usted a saber si del bando de los apóstoles o de los renegados-, que por azares del destino recibió la convocatoria de uno de los coloquios que fungieron como base para esta publicación,¹⁰ cuya propuesta le despertó un interesante comentario en redes sociales: “parece ser un coloquio burgués y elitista”.

6 Ver la propuesta teórica de las emociones en el cine de PLANTINGA, Carl (2018), *Screen stories. Emotion and the ethics of engagement*, Oxford University Press, UK.

7 ILLOUZ, Eva (2003), *Oprah Winfrey and the glamour of misery. An essay on popular culture*, Columbia University Press, New York, pp. 14, 75-76, 204.

8 “Legumbres de Grano” en Echo Community <https://www.echocommunity.org/es/resources/e0d72568-07e2-4922-87cd-389936b3108f>

9 Un interesante debate se abrió en México a causa de la premier de la película *Tívoli* en julio de 1975, considerada por algunos una tremenda vulgaridad y para otros un gran logro de cine autoral con ambiciones de ser popular y gustar al pueblo. El ensayo de Francisco Sánchez (1975) al respecto es ilustrador, “Tívoli”, *Otro cine*, año 1, n. 1, enero, pp. 19-22.

10 BELMONTE, Carlos y ROMÁN, Ángel (coords), Coloquio Internacional, El cine popular, el cine frijol mexicano, 1960-1980, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 30-31 marzo, 2023. BELMONTE, Carlos y VINCENOT, Emmanuel (coords), Colloque International, Luz, cámara, ¡churro! Le cinéma populaire dans le monde hispanique, Université Gustave Eiffel, France, 1-2 juin, 2023.

La propuesta de este dossier es justamente abrir el debate a esos comentarios y a otros. Desde el cine latinoamericano interesa comprender los procesos culturales, nacionales y transnacionales de lo que llamamos cine frijol. La idea es dejar las dicotomías mencionadas y asumir que los productos de la cultura popular tienen un espectador popular pero también de élite, porque darse baños de barrio también es chic, y porque algunos productos populares y masivos bien pueden escalar en la jerarquía social y artística, y ser entonces exhibidos en galería y festivales.¹¹ En este orden de ideas, debemos acotar que esta apertura de cine popular no involucra forzosamente al cine de autor, pues no por el simple hecho de abordar temas populares y cotidianos es digno de considerarse "frijol".

De ahí que el dossier no niegue que el cine popular pueda tener rasgos autorales, pero intenta evitar la confusión siguiendo otras líneas, dimensiones y premisas que lo definen. Por ejemplo que el cine frijol tiene un anclaje identitario que funcionan socialmente; que los estereotipos creados en las películas tienen un origen práctico y de rápido reconocimiento basado en la lógica de producción y consumo; o bien, que es un producto comercial e industrial que tiene como defecto atraer fuertemente al espectador común a la cartelera comercial, a las plataformas, o a formatos digitales legales o ilegales;¹² que es un cine de géneros a veces muy mal confeccionado, pero que no obstante, quizá allí resida su enorme capacidad de atracción; que la carencia de valores estéticos refinados no se traduce en un cine necesariamente malo, ni en un público pasivo incapaz de interpretar y reaccionar ante los significados que reconstruyen y reincorporan a sus vidas.

Estas dimensiones requieren ser analizadas y los trabajos aquí presentados se centran, de alguna manera, en estas ideas y premisas, pero dentro de sus propios contextos culturales. El dossier de cine popular/cine frijol aborda los siguientes ejes problemáticos:

- Industria del cine comercial. Productores independientes o subvenciones públicas
- Estéticas y narrativas para un cine gran público
- Distribución y exhibición internacional
- Actores y *Star-system* de la industria

11 GIMÉNEZ, Gilberto (2014), "El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales", *Cultura y representaciones sociales*, año 8, n. 16, p. 127.

12 WATSON, Paul (1996), "'There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory'", in Deborah Cartmell et al (eds), *Trash Aesthetics*, Pluto Press, London, pp. 68-74.

- Los guionistas y argumentistas: del vulgo a la pantalla
- Los directores de las magnas obras
- Públicos pasivos o activos: el gusto y los “instintos” del espectador

Los artículos de este dossier centraron sus estudios dentro de varios de estos ejes, aunque a veces poniendo énfasis más en uno que en otro. Por ejemplo en guiones y narrativas de gran divulgación encontramos los trabajos de Maricruz Castro Ricalde y Arturo Serrano: Castro Ricalde en “Josefina Vicens: Maternidades, melodrama y cine popular en México”, en México contribuye a la visibilización de una forma de producción (presupuestos baratos y con un ánimo de recuperación económica inmediata) de un cine de alta rentabilidad comercial –el del melodrama–, en la década de los sesenta en México. Se centra en el 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) escritos por Josefina Vicens, guionista clave para comprender giros 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, y en el contexto de un cine juvenil. Esta estrategia fue decisiva para explicar la pobre recepción crítica y la entusiasta (o por lo menos aceptable) acogida del público. La autora aborda a la vez la problemática de un cine popular que es usualmente motivo de jerarquizaciones de un tipo de películas sobre otras. Por su parte, Serrano en “Malandroexploitation: una aproximación a la construcción del personaje del malandro en el cine de Clemente de la Cerda”, retoma el perfil del personaje “malandro” para explicarlo como elemento fundamental del cine venezolano. Para ello propone la idea del *malandroexploitation* cuya base es el cine de explotación. Su corpus está conformado por dos películas de De la Cerca, *Soy un delincuente* (1976) y *El reincidente* (1977) desde donde sigue elementos de su creación y definición en la construcción del personaje.

En los aspectos de industria, distribución y exhibición aparecen los textos de Álvaro A. Fernández y Emmanuel Vincenot: Fernández en “Los eslabones perdidos del cine mexicano: dobles versiones del género fantástico” trata las dobles versiones del género fantástico, concretamente de luchadores. Su análisis gira en torno a las categorías de censura y de público nacional, mientras se cuestiona su relación con la representación y la exhibición del cuerpo femenino. Para él, la prohibición de estas dobles versiones se debía más a una autocensura que a una censura institucional. Plantea que su producción fue la antesala del destape sexual en la pantalla a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Finalmente que este hecho histó-

rico abona de alguna manera al debate sobre la noción de una audiencia nacional. Vincenot en “La economía del cine popular ecuatoriano en la era digital” estudia el caso del “Cine Ecuador Bajo Tierra”, un sistema económico informal que nació al margen del cine oficial. El autor propone una definición del EBT y expone en detalle las características del fenómeno, en particular la producción y la distribución, así como los retos económicos de los promotores. En ese sentido, se debate si se puede definir el EBT en términos de su aspiración a emular el cine *mainstream*, en particular utilizando un lenguaje cinematográfico estereotipado y fórmulas genéricas manidas, y acuñar neologismos como “Ecuawood” o “Choliwood” (“cholo” significa “popular” en Ecuador) para establecer paralelismos con lo que existe en India (Bollywood) o África (Nollywood). Pero la realidad económica del cine EBT impide tal comparación a pesar de tratarse de un tipo de cine consumido masivamente por las clases populares, Ecuador no cuenta aún con una estructura de tipo industrial, como puede ser el caso de algunos países del sur que han optado por imitar el modelo estadounidense.

En la importancia de las nuevas estéticas y actores con los problemas de distribución están por una parte Dolores Tierney y, por otra, Paula Andrea Barreiro Posada en coautoría con Brayan Alexis Zapata Restrepo: Tierney en “Reconsiderando el cine de culto: Los teatros hispanos y el público latinx en Nueva York (1969-1970)”, que de alguna manera dialoga con el artículo de Álvaro A. Fernández, retoma el cine latinoamericano que formó parte de las corridas comerciales alternativas (*underground*) en Nueva York y que se convirtió en cine de culto. Este tipo de películas, como *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1969), han quedado al margen de los estudios académicos, aunque recientemente se les incluye en los términos sombrilla de cine de culto, cine basura y cine de explotación, conceptos englobados por la categoría de “popular”. Tierney explora los teatros de Nueva York en donde, desde finales de los años sesenta hasta principios de los setenta, se exhibieron esas otras películas latinoamericanas, aparte de *El Topo*, incorporadas al canon del cine de culto. También explora los otros públicos de este incipiente cine más allá de los hippies y los miembros de la contracultura que veían tales películas; Por otra parte, Barreiro Posada y Zapata Restrepo en su “Entre desprecios y balas: el wéstern mexicano”, presentan el único artículo de divulgación de este dossier. Aquí rastrean un extenso catálogo del wéstern mexicano enlistado por décadas, intentan ubicar algunas características del género fílmico y buscan vincularlo con el wéstern estadounidense. Tratan simplemente de explicar cómo se convirtió en un género que a la vez tenía baja inversión y mucha rentabilidad.

Y finalmente —aunque no en el orden de aparición de los artículos— en el eje sobre los públicos masivos y los espectadores tenemos el texto de

Roberto Fiesco con "Jorge Ayala Blanco, apuntes biográficos para la aventura del crítico mexicano". Aquí el autor hace una biografía comentada al crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco (n. 1942). A partir de varias entrevistas personales explica la historia del crítico vivo más incisivo, mordaz e influyente de México. Se recorre su temprana pasión por el cine, la influencia de Tomás Pérez Turrent, su encuentro y desencuentro con el otro gran crítico Emilio García Riera, y finalmente la estrategia de sus críticas en la prensa y en su producción bibliográfica. Un crítico que lo mismo comentó el cine popular de las ficheras que el de autor de Cazals, vapuleando y reconociendo a unos y a otros; aderezado con un habla callejera de barrio al gongorismo más refinado (literario, musical, filosófico, científico), ósea de lo popular a lo exquisito, conceptos que ha desarrollado durante toda su obra crítica, y evitando asomos de tipo académico.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDIEU, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, France.
- GIMÉNEZ, Gilberto (2014), "El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales", *Cultura y representaciones sociales*, año 8, n.. 16.
- ILLOUZ, Eva (2003), *Oprah Winfrey and the glamour of misery. An essay on popular culture*, Columbia University Press, New York.
- PLANTINGA, Carl (2018), *Screen stories. Emotion and the ethics of engagement*, Oxford University Press, UK.
- ROHRER, Seraina (2017), *La india María. Mexploitation and the films of María Elena Velasco*, University of Texas Press-Austin, USA.
- RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (coords) (2009), *Lastploitation, Exploitation cinemas, and Latin America*, Routledge, USA.
- SÁNCHEZ, Francisco (1975), "Tívoli", *Otro cine*, año 1, n. 1, enero.
- SÁNCHEZ, Sergi (1997), El libro gordo de los superhéroes: de Santo el "Enmas-carado de Plata" a Batman "El Hombre Murciélagos", Editorial Midons, Serie B, n. 14, España.
- SCHAEFER, Eric (1994), "The Exploitation Film and Self-Censorship", *Film History*, vol. 6, n. 3, Exploitation Film, Autumn.
- WATSON, Paul (1996), "'There's No Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory'", in Deborah Cartmell et al (eds), *Trash Aesthetics*, Pluto Press, London.