

LVI 2024/1

ESPAI I HISTÒRIA

MILLARS



**CINE POPULAR O CINE FRÍJOL:
LA INDUSTRIA OLVIDADA DE
LATINOAMÉRICA**

LVI 2024/1

ESPAI I HISTÒRIA

MILLARS

REVISTA MILLARS. ESPAI I HISTÒRIA. -T. 1 (1974). -Castelló de la Plana:
Publicacions de la Universitat Jaume I, [1974]-

v.; 25 cm

És continuació de: Millars

Descripció basada en: n.17 (1994)

ISSN 1132-9823

I.Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat
Jaume I

28 TOMO LVI (2024/1)

Direcció: Vicent Sanz Rozalén (Universitat Jaume I)

Secretaria Editorial: Cristina Fonseca Ramírez (Universitat Jaume I)

Secretaria Tècnica: Martha Rodríguez Coronel (Universitat Jaume I)

Consell de Redacció:

Josep Benedito (Universitat Jaume I); Maria Bonet (Universitat Rovira i Virgili); Françoise Crémoux (Université Paris 8); Joan Manuel Marín (Universitat Jaume I); Carles Rabassa (Universitat Jaume I); Claudia Rosas (Pontificia Universidad Católica del Perú); Patricia Solis (Arizona State University)

Consell Assessor:

Pedro Barceló (Universität Postdam); Walther Bernecker (Universität Erlangen-Nürnberg); Aura Margarita Calle (Universidad Tecnológica de Pereira); Manuel Chust (Universitat Jaume I); Gloria Espigado (Universidad de Cádiz); Carmen María Fernández Nadal (Universitat Jaume I); Juan José Ferrer (Universitat Jaume I); Antoni Furió (Universitat de València); Paola Galetti (Università di Bologna); Antonio Gil Olcina (Universitat d'Alacant); Angeles González (Universidad de Sevilla); Robert Kent (California State University); Ana María Leyra (Universidad Complutense de Madrid); Clelia Martínez Maza (Universidad de Málaga); Víctor Mínguez (Universitat Jaume I); Enrique Montón (Universitat Jaume I); Inmaculada Rodríguez (Universitat Jaume I); Luis Sánchez Ayala (Universidad de Los Andes); Javier Soriano (Universitat Jaume I); Christopher Storrs (University of St Andrews); Cécile Vincent-Cassy (Université Paris 13)

- CARHUS Plus+ - CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas) - Dialnet - DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Jurídicas) - IN-RECS (Índice de impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales) - ISOC Índice Español de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC) - Latindex - MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes) - RACO (Revistes Catalanes amb Accés obert) - REGESTA IMPERII: Akademie der Wissenschaften und der Literatur - RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas) - Ulrich's

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Millars>

<http://dx.doi.org/10.6035/Millars.2023.55>

Millars. Espai i Història no s'identifica necessàriament amb els continguts dels articles publicats. Prohibida la reproducció total o parcial dels articles sense l'autorització prèvia.

Dipòsit legal: CS-84-96

Disseny: Espai Paco Bascuñán-www.espaciopacobascunan.com

Impressió: Ulzama Digital www.ulzama.com

Fotografia de portada: *Santo contra el doctor muerte* (Rafael Romero Marchent, 1973). Fondo Emilio García Riera, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco "Juan José Arreola".



Aquest text està subjecte a una llicència Reconeixement-CompartirIgual de Creative Commons, que permet copiar, distribuir i comunicar públicament l'obra sempre que s'especifique l'autoria i el nom de la publicació fins i tot amb objectius comercials i també permet crear obres derivades, sempre que siguin distribuïdes amb aquest mateixa llicència.

La publicació de Millars. Espai i Història compta amb el suport del Vicerectorat d'Investigació i Transferència per la seua edició.

Dossier

CARLOS A. BELMONTE GREY Y ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES (COORDS.)

CINE POPULAR O CINE FRÍJOL: LA INDUSTRIA OLVIDADA DE LATINOAMÉRICA

PRESENTACIÓN.....9

MARICRUZ CASTRO RICALDE

Josefina Vicens: maternidades, melodrama y cine popular en México

Josefina Vicens: maternities, melodrama and popular cinema in Mexico.....17

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

Los eslabones perdidos del cine mexicano: dobles versiones del género fantástico

The missing links of Mexican cinema: double versions of the fantasy genre.....49

ROBERTO FIESCO

Jorge Ayala Blanco, apuntes biográficos para la aventura del crítico mexicano

Jorge Ayala Blanco, biographical notes on the Mexican critic's adventure.....75

DOLORES TIERNEY

Reconsiderando el cine de culto: los teatros hispanos y el público latinx en Nueva York (1969-1970)

Reconsidering cult cinema: Hispanic theatres and latinx audiences in New York (1969-1970).....115

EMMANUEL VINCENOT

La economía del cine popular ecuatoriano en la era digital

The economics of Ecuatorian popular cinema in the digital age.....137

ARTURO SERRANO

Malandroexploitation: una aproximación a la construcción
del personaje del malandro en el cine de Clemente de la Cerda

Malandroexploitation: an approach to the construction of the malandro
in Clemente de la Cerda's films.....159

PAULA ANDREA BARREIRO POSADA Y BRAYAN ALEXIS ZAPATA RESTREPO

Entre desprecios y balas: el wéstern mexicano

Between disdain and bullets: the Mexican western.....179

Estudis

FRANCISCO MIGUEL JIMENO YEPES

La Logia de la Iberia y las relaciones de reconocimiento masónicas

The Iberia Lodge and masonic recognition relations.....205

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ

María frente al "satanismo" liberal. Revoluciones y naciones versus
iglesia, catolicismos y papado en el Ochocientos

Mary in the face of liberal "Satanism". Revolutions and nations
against the church, catholicism and the papacy in the 19th century.....233

Dossier

Carlos A. Belmonte Grey y Álvaro A. Fernández Reyes
Coordinadores

Cine popular o cine fríjol: la industria olvidada de Latinoamérica

CARLOS A. BELMONTE GREY Y ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

PRESENTACIÓN

Cine popular o cine fríjol: la industria olvidada de Latinoamérica

MARICRUZ CASTRO RICALDE

Josefina Vicens: maternidades, melodrama y cine popular en México

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

Los eslabones perdidos del cine mexicano: dobles versiones del género fantástico

ROBERTO FIESCO

Jorge Ayala Blanco, apuntes biográficos para la aventura del crítico mexicano

DOLORES TIERNEY

Reconsiderando el cine de culto: los teatros hispanos y el público latinx en Nueva York (1969-1970)

EMMANUEL VINCENOT

La economía del cine popular ecuatoriano en la era digital

ARTURO SERRANO

Malandroxploitation: una aproximación a la construcción del personaje del malandro en el cine de Clemente de la Cerna

PAULA ANDREA BARREIRO POSADA Y BRAYAN ALEXIS ZAPATA RESTREPO

Entre desprecios y balas: el western mexicano

Proyecto, "Cine popular y formación de identidades regionales 1960-1990", colaboradores y comité científico: Carlos A. Belmonte Grey, Álvaro A. Fernández Reyes, Emmanuel Vincenot, Ángel Román Gutiérrez.

Palabras clave del dossier: Cine popular, Cine fríjol, Cine latinoamericano, Josefina Vicens, Melodrama mexicano, Clemente de la Cerda, Malandroxploitation, Dobles versiones cinematográficas, Cine de luchadores, Cine Ecuador Bajo Tierra, Ecuawood, Cine de culto hispano, Wéstern mexicano, Jorge Ayala Blanco, Crítica de cine.

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 la 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 distinction. 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 Cerda, *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 "Enmascarado de Plata" a Batman "El Hombre Murciélago", 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.

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,¹ 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 *mex-ploitation*, el cine de "churros".²

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,³ 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".⁴ 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.⁵ 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.⁶

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.⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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.¹³

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.¹⁴ 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 siguiente 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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,¹⁷ “más de 90 guiones cinematográficos”,¹⁸ entre los que se incluían unas “60 películas”.¹⁹

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.²⁰

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 Reisenfeld”, 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 filmica 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",²¹ "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".²² 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".²³ 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.²⁴ 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 Vázquez 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.²⁵ 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.²⁶ En la obra de Peque Vicens han podido localizarse guiones literarios originales y adaptados. Algunos de ellos son "La llave",²⁷ "La estudiante"²⁸ y "Debería haber obispas",²⁹ 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.³⁰ 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”.³¹ Y un tanto decepcionada, explicaba: “Escribo guiones cinematográficos, pero nunca los escribo a gusto”.³² De ahí que describiera su actividad creativa como: “es mi oficio, es mi profesión”.³³ 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”.³⁴

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.³⁵ 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”.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸ *Seguiré tus pasos* es un caso que ilustra, de manera

36 GARCÍA, Gustavo (1988), “La Peque en los Pinos”, *Sábado. Suplemento cultural de unomásuno*, 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.³⁹ 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.⁴⁰ 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).⁴¹ En la segunda mitad de dicha década, Productora Rosas Priego y el director Alfredo B. Crevenna⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴ 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".⁴⁵ 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".⁴⁶ 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".⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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".⁵⁰ 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".⁵¹ En ese estilo, apunta Carmen Elisa Gómez Gómez, la autoridad paterna se impone y repite el esquema del padre que simboliza el poder.⁵² *¿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”.⁵³ 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 renunciaciones 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.⁵⁴

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".⁵⁵ 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.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.⁵⁹ 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”.⁶⁰

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”.⁶¹ 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.⁶² Y, al escribir sobre *El día de las madres*, afirmara que el filme “es no sólo convencional, sino, al parecer, pasado de moda”.⁶³ Asimismo, para él, *El juicio de los hijos* era un melodrama que “huele a rancio”.⁶⁴ 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 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.⁶⁵

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”.⁶⁶ 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’”⁶⁷ 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”,⁶⁸ 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, Lunverg 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, Lunwerk 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.

LOS ESLABONES PERDIDOS DEL CINE MEXICANO: DOBLES VERSIONES DEL GÉNERO FANTÁSTICO

THE MISSING LINKS OF MEXICAN CINEMA: DOUBLE VERSIONS OF THE FANTASY GENRE

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

(Universidad de Guadalajara)

RESUMEN

Este artículo trata sobre el cine prohibido y oculto. Aborda las dobles versiones del género fantástico y concretamente de luchadores. El 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. Parte de la idea de que la prohibición de estas dobles versiones se debía más a una autocensura que a una censura institucional. Por otra parte, 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 histórico abona de alguna manera al debate sobre la noción de una audiencia nacional.

Palabras clave: dobles versiones, cine perdido, género fantástico, cine de luchadores.

ABSTRACT

This paper examines the concept of “forbidden cinema”, addressing the double versions of the fantasy genre and specifically wrestling. The analysis focuses on the categories of censorship and the national audience, while questioning their relationship with the representation, exhibition and consumption of the female body. The starting point is the idea that the prohibition of these double versions was due more to self-censorship for commercial purposes than to institutional censorship. Conversely, the production of these films marked the prelude to the sexual unveiling of the late seventies and early eighties.

Keywords: double versions, lost cinema, fantasy genre, wrestling cinema.

RESUM

LES BAULES PERDUDES DEL CINEMA MEXICÀ: DOBLES VERSIONS DEL GÈNERE FANTÀSTIC

Aquest article tracta sobre el cinema prohibit. S'aborden les dobles versions del gènere fantàstic i concretament de lluitadors. L'anàlisi gira entorn de les categories de censura i de públic nacional, mentre es qüestiona la seua relació amb la representació, l'exhibició i el consum del cos femení. Partim de la idea que la prohibició d'aquestes dobles versions es devia més a una autocensura amb finalitats comercials, que a una censura institucional. D'altra banda que la seua producció va ser l'avantsala del destape sexual a la fi dels anys setanta i principis dels huitanta.

Paraules clau: dobles versions, cinema perdut, gènere fantàstic, cinema de lluitadors.

INTRODUCCIÓN

Hace mucho tiempo se creó una leyenda cinematográfica. Gracias a la publicación del artículo “El cine que no vemos [...]”, escrito en 1980 por Juan Manuel Aguilar,¹ que incluía *stills* y carteles de películas de luchadores donde se mostraban imágenes de mujeres desnudas que no se veían en las versiones oficiales, es que surgieron rumores sobre su paradero y un halo simbólico a su alrededor. Así comenzó una búsqueda casi obsesiva de cinéfilos, coleccionistas de cine de culto e historiadores curiosos, obsesionados por encontrar esas *soft-porn* que en teoría no debían existir, y que en la práctica nunca se proyectaron en el México de la época. Pero cuyas versiones para toda la familia sí fueron vistas por el público nacional.

En este artículo abordo parte de esta historia, con el fin de contribuir al fenómeno no sólo del “cine que no vemos”, sino de un “cine secreto”, de un “cine oculto”, que consistía en una serie de producciones de género fantástico que cargaban de erotismo a la eterna lucha del bien contra el mal. Este fenómeno tiene muchos ángulos para analizar, pero para este momento el debate que arrojan esas dobles versiones gira en torno a las categorías de censura y de público nacional, mientras se cuestiona su relación

1 AGUILAR, Juan Manuel (1980), “El cine que no vemos: Santo en el tesoro de Drácula”, *Dicine*, Num. 26, junio-julio, pp. 31-38.

con la representación y la exhibición del cuerpo femenino. En el fondo invita a comprender un momento de cambios de sensibilidad social que entraba en tensión con la prohibición y las prácticas cinematográficas.

En la primera parte presento una mirada panorámica sobre la filmografía previa a los años sesenta, y sobre la relación prohibición-exhibición del cuerpo desnudo en el cine comercial para repasar el “estira y afloja” que prepararía el terreno de las dobles versiones. Más adelante centro la atención en el género que cobijó esta práctica cinematográfica. Para finalmente aterrizar en los casos de dos eslabones perdidos que ya fueron encontrados y exhibidos: *El Vampiro y el sexo* (1968) y *Los leprosos y el sexo* (1970) dirigidas por René Cardona.

A pesar de que este trabajo no versa sobre el estudio de recepción, habrá que recordar que, cuando *El Vampiro y el sexo* fue vista por primera vez por un público del siglo XXI, causó un júbilo y un evento cinematográfico poco experimentado en el cine de culto nacional. Algo parecido está ocurriendo con *Los leprosos y el sexo*. Lo cual nos habla de una parte de la cultura cinematográfica que valora el cine y su historia, muchas veces desde una mirada retro² y, me atrevo a decir, hasta una cultura del *fandom* (grupos de aficionados por ciertos productos culturales).

Por lo que considero necesario seguir explorando en las dobles versiones, de las que aun hace falta trabajo por hacer, para abonar a la labor que ha realizado Viviana García-Besn  con la restauración de estos filmes, sumar a contribuciones académicas de investigadoras como Dolores Tierney,³ además de dar continuidad a las exploraciones pioneras como la del mencionado Juan Manuel Aguilar,⁴ y atender más notas de divulgación como las de Xavier Nava que exigen la búsqueda del cine perdido.⁵

2 Quiero puntualizar que trabajar con estas dobles versiones, de cierta manera significa ejercer una mirada retro a una caja del tiempo que fue abierta en el nuevo milenio. Aunque siempre se abre una caja del tiempo al trabajar con cine del pasado, en este caso las imágenes prohibidas enfatizan lo “retro” tanto por el estilo de producción de bajo presupuesto con sus diseños de imágenes que provocan nostalgia, como por los cándidos desnudos que eran censurados para el espectador nacional. La acción de voltear a ver esa inocencia conlleva un tipo de mirada de una audiencia de los años sesenta y setenta que, a la postre, le significaban esas imágenes.

3 TIERNEY, Dolores (2019), “El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968”, *Porn Studies*, Vol.6, Num. 4, pp. 411-427.

4 AGUILAR, “El cine que no vemos”.

5 NAVA, Xavier (2009), “Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon”  Y dónde están los negativos?, *Cine Toma*, Num. 3, marzo-abril, p. 24.

Estas inquietudes, eventos cinematográficos, junto a los hechos históricos que refieren a un cine creado en secreto, nos motivan a examinar películas del pasado que parecían inexistentes, pero que gracias a la arqueología fílmica se están revelando. De ahí que nos preguntemos: ¿por qué se filmaron las dobles versiones?, ¿por qué se ocultaron en México, se exhibieron en el extranjero, y luego se enlataron?, ¿qué papel juega el género fantástico y de luchadores junto con sus versiones censuradas en la definición de la audiencia nacional?

CUERPOS CENSURADOS

La concepción sobre los desnudos en el cine mexicano cambió y fueron prohibidos en la normativa del primer Reglamento de Censura Cinematográfica promulgado en 1919. Sin embargo, realmente se institucionalizó la censura durante la etapa industrial iniciada a finales de los treinta hasta su crisis a principios de los cincuenta. Quizá el caso más escandaloso de censura temprana sería *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), que no logró tener corrida comercial durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), debido a las escenas de un burdel donde algunas mujeres desnudas aparecen bailando sobre una mesa. De cualquier manera, el film se estrenó en 1943 sin dichas escenas, salvo por una en la que una de las prostitutas ejecuta un *streptase*. Tras cuatro semanas en cartelera (buen tiempo de exhibición), se perdió en el imaginario cinematográfico. Parece que con el paso del tiempo tuvo algunas apariciones y una que otra mención de críticos y cineastas,⁶ hasta que fue restaurada en 1993 por la Filmoteca de la UNAM, y el cinéfilo gustoso del cine de culto y oculto pudo verla en exhibiciones especiales o en formato VHS.

Hasta 1941 el gobierno reconoce el cine como industria y como asunto nacional. Con ello surgió el Reglamento de Supervisión Cinematográfica que verificaba que las películas llegaran libres de libertinaje a las buenas conciencias mexicanas. En 1949 nace otra ley al momento que se crea la Dirección General de Cinematografía. Ente los cuatro puntos principales del reglamento, estaba el que prohibía la exhibición de películas "Cuando se ataque la moral", es decir, "Cuando se ofenda al pudor, o a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose tales como todos aquellos que,

6 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1, Conaculta, Guadalajara, p. 289.

en el concepto público, estén calificados como contrarios al pudor”.⁷ Esta enorme ambigüedad quiso resolverse en 1951 con la creación de la Ley de Protección a la Industria, pero el jefe del Departamento de censura Guillermo Jiménez, dejó claro que aun no había un criterio objetivo de la censura, pues indicó que:

El único criterio que puedo seguir es el que poseo: [...] Sé cuándo se debe usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después de terminarlo haber pensado: “Yo le hubiera quitado esto o aquello [...]”? Pues bien, ése es el criterio para cortar las escenas inconvenientes.⁸

Por el contrario, Fernando Mino indica que en ese momento “se profesionalizó el órgano censor –llamada oficialmente ‘supervisión’– y se adoptaron criterios que sugieren un acuerdo entre la élite política y la religiosa respecto de la noción de censura, socialmente presentada como un medio por el cual se preserva el proyecto de nación” (2019).

Antes se había creado otro tipo de órgano censor derivado de La Legión mexicana de la decencia, que comienza a cobrar fuerza a partir de 1934, luego de la lucha entre católicos y el Estado (conflicto llamado Guerra cristera, 1926-1929). Tras la creación del Código Hays (1934-1960) en Estados Unidos, compuesto por un poderoso grupo de conservadores de los Consejos de censura, así como por La Legión Católica de la Decencia (Black, 2012⁹), dirigido a evaluar desde el guion hasta la posproducción en los estudios de Hollywood, es que se forma el código de censura de La Legión Mexicana de la Decencia, o La Liga de la Decencia, como también se conoce. A este órgano pertenecía Soledad Orozco, esposa del presidente Ávila Camacho (1940-1946) quien se asumía como creyente, lo cual daba enorme respaldo al grupo.

Este colectivo de censura gozaría de gran influencia en los siguientes sexenios al imponer su código moral entre 1946 y 1958, apoyado por la Unión Mexicana de Padres de Familia. En el código se prohibían desnudos, apología a drogas, homosexualidad, sangre, magia, y hasta bailes pecaminoso-

7 MANTECÓN, Álvaro (2004), “La censura en el cine mexicano de los años cuarenta”, *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM, México, Vol. 16, Num. 28, enero-Junio, p. 172.

8 MENDOZA, Miguel Ángel (1949), *Cinema Reporter*, Num. 10, IX; Citado por GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, Conaculta, Guadalajara, p. 9.

sos como el mambo. Esta unión colocaba en los templos y parroquias su lista de películas y las respectivas clasificaciones: A para toda la familia, B para niños y adolescentes, B1 para jóvenes y adultos, B2 para Adultos con cierto criterio formado, C sólo adultos, C1 Prohibida por la moral cristiana, y C2 Fuera de clasificación por indecente.¹⁰

Al parecer la unión perdía fuerza a mediados de la década de los cincuenta, por lo que a la luz de la ambigüedad de los criterios del Reglamento de censura de la Ley de Protección a la Industria, los hermanos Calderón aprovecharon la oportunidad para producir melodramas con su respectivo sistema de estrellas formado por Kitty de Hoyos, Columba Domínguez, Ana Luisa Peluffo, Amanda del Llano, entre otras, que hacían desnudos estéticos e inmóviles para ser pintadas o esculpidas por un artista y así justificar la desnudez. Entre 1955 y 1956 produjeron siete películas: *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *La ilegítima* (Chano Urueta, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1955), *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1956), *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), y *La virtud desnuda* (José Díaz Morales, 1955), que supuestamente tenía el “veto de la liga de la Decencia tachándola de inmoral”.¹¹



Fig. 1. Cartel promocional de *La fuerza del deseo*
(Colección propia).

9 BLACK, Gregory (2012), *Hollywood Censurado*, Akal/Cine, Madrid.

10 MINO, Fernando (2012), “Mientras tanto en México. Sexo, Censura y Cine”, *Algarabía Tópicos*, Noviembre, año 2, Ed. Otras impresiones S.A., México.

11 ANOTADOR (1953), *El Cine Gráfico*, 5 de abril, México; citado por PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, UNAM, México, p. 245.

Posteriormente, por temor a ser vetados, los hermanos Calderón cancelaron esta práctica. No obstante, el interés continuó tímidamente. Y mientras se autocensuraban desnudos aparentes en películas de otros productores entre los que se cuenta Gregorio Walerstein, responsable de *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956) –y que sí parecía ser aceptada por el ala conservadora–, sin esperarlo, los guardianes de las buenas conciencias habían recibido un duro golpe con los desnudos de Kitty de Hoyos, Ana Luisa Peluffo y otras, por lo que en 1959 intentaron dar un revés con la producción y difusión de *Yo pecador* (Alfonso Corona Blake) que trata de un artista que decide convertirse en sacerdote. Más allá del esquemático argumento, con patadas de ahogado, La Legión Mexicana de la Decencia difundía por distintos medios apologías al film. En una nota publicada en *El Universal* se excribía que era la película del año, sentenciando: “Hay que combatir el cine malo patrocinando el bueno. Concurrid y haced propaganda para que en los cines donde se exhibe ‘Yo pecador’ no haya en ninguna función una sola butaca vacía”.¹²

El nuevo horizonte de expectativas iría ganando terreno, es decir, esas formas de orientación de la audiencia para seleccionar productos textuales y mirarlos de determinada manera.¹³ En ese sentido, el cine de los sesenta parecía no prestar ya tanta atención a los guardianes de la moral, lo cual no es de extrañarse por los cuantiosos cambios que experimentaron las sociedades de México y el mundo.¹⁴ A veces el cine comercial iba sorprendiendo con cuerpos al natural que aparecían en películas como *La perra*, (Emilio Gómez Muriel, 1966). Sin embargo, la película fue víctima de la poscensura, pues en la exhibición en Argentina, Ecuador, Perú y Nueva York, no se cortaron tres fragmentos de desnudos de Libertad Leblanc, como ocurrió en México.¹⁵ Esta actriz argentina era la “encueratriz” del

12 SÁNCHEZ, Gabriel (2019), “Así se censuraban las cintas consideradas ‘inmorales’”, *El Universal* 17 de agosto, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales/>

13 JAUSS, Hans (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Humanidades, Madrid.

14 Entre ellos estaba el arribo de los nuevos cines y la modernidad cinematográfica, los circuitos independientes y contraculturales, que iban a contracorriente del cine popular, que por su poder subversivo de forma y fondo, creaban otra manera de ver y pensar el cine, y que más allá de los desnudos, escandalizaban tanto a las legiones católicas como algunos cineastas y periodistas. Fue por ejemplo el caso de *Fando y Liz* (1967) o *El topo* (1969) de Alejandro Jodorovsky.

15 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 13, Conaculta, Guadalajara, p. 28.

momento que sólo la audiencia mexicana no podía ver en todo su esplendor. Como *La perra*, su siguiente película, *La endemoniada* (Emilio Gómez Muriel, 1967) también fue mutilada, y no sólo se deshicieron de los desnudos de Leblanc sino también los de algunas extras. Tampoco se le hizo ver al público mexicano a la otra actriz argentina Isabel Sarli, que en su país sí aparecía totalmente desnuda en una producción de Gregorio Walerstein: *La diosa impura* (Armando Bo, 1963). Aún con las escenas mutiladas, en México tuvo clasificación C. Caso similar fue el de *Desnudos artísticos* (Julio Bracho, 1963), otra cinta argentina que el público mexicano conoció como *Amor de adolescente*.

De cualquier manera la exhibición de los cuerpos seguía su curso. Francisco Peredo indica que “se fue convirtiendo en una ‘moda’ también entre los productores mexicanos [...] con lo cual se hizo una clara división entre el cine ‘decente’ y el de ‘encueradas’”.¹⁶ Moda a la que pertenecía *El pecado de Adán y Eva* (Miguel Zacarías, 1967), que a diferencia de su antecesora de 1956, se le sumaba “el pecado”, sustantivo que también componía el título de *La pecadora* (Alfonso Corona Blake, 1967), otro melodrama con desnudos en el que recaía el peso de la ideología católica, aderezada con el morbo que genera el sabor del pecado.

En los años coincidentes a las dobles versiones, le siguieron otras como *Al rojo vivo* (Gilberto Gazcón, 1968), *La buscona* (Emilio Gómez Muriel, 1969), *La noche violenta* (José María Fernández, 1968), y la comedia del *playboy* Mauricio Garcés *La cama* (Emilio Gómez Muriel, 1968), que –según García Riera– posiblemente para la exhibición nacional también le fueron cortados los desnudos de Rosángela Balbó.¹⁷

No se sabe a ciencia cierta qué tipo de censura operaba en cada uno de estos melodramas, por qué unos sí fueron mutilados en México y otros no, y en qué casos se trata de una autocensura, censura o poscensura;¹⁸ lo importante es que este síntoma devela un concepto de audiencia nacional y otro concepto de audiencia transnacional en términos de apertura y de cuidado de la moral social.

Pese al retroceso en cuanto exposición de los cuerpos y la posible autocensura que coartó la libertad de expresión en los cincuenta, los Calderón

16 PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine*, p. 307.

17 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, Conaculta, Guadalajara, p. 104.

18 Según la tipología de Ayala Blanco existe la precensura, la autocensura y la poscensura. AYALA BLANCO, Jorge (2017), *La aventura del cine mexicano*, UNAM, México.

ya habían probado el terreno fértil. Sería el mismo terreno en el que una década más tarde cultivarán las dobles versiones no sólo con desnudos sino hasta con sexo simulado. Historiadores como García Riera se han preguntado si en aquel momento de mediados de los años cincuenta, lo que se censuraba era el desnudo o el movimiento de los cuerpos.¹⁹ En los años sesenta, y concretamente en relación a las dobles versiones del cine fantástico, nos preguntamos si estas películas se censuraron para salvaguardar la conciencia de un público popular y su lugar dentro del concepto de nación, o si fue para no arriesgar el potencial económico que representaban sus consumidores, por ser un tipo de cine para toda la familia.

Lo cierto es que mientras la censura estatal y la censura católica se iban relajando, o bien perdiendo batallas, los gustos y las necesidades del espectador y la industria iban cambiando. La producción en serie con poca inversión, rápida manufactura y buenas ganancias económicas reinventó el mercado ligado a un público popular, pero no mejoró la calidad estética ni la relación del cine con la clase media. Los géneros no realistas vivieron un auge, y como dan cuenta gran cantidad de historiadores, poco a poco tuvo lugar la apertura a la sexualidad, a veces velada, a veces más explícita, como ocurría con las dobles versiones y con algunos melodramas para adultos que sí eran parte de la cartelera mexicana.

LA PARADOJA DE LO FANTÁSTICO

Extrañamente al lado de los melodramas candentes aceptados en la exhibición para un público nacional que seguramente coincidía con el consumo de otros géneros, estaban otras películas prohibidas que pertenecían al cine fantástico, el cual circulaba entre el público asiduo a un género que había sido poco cultivado por la tradición mexicana.

Porque habrá que decir que México vivió una ola de cine fantástico nutrido principalmente por el género de luchadores,²⁰ que ha quedado algo opacada por el brillo de la Época de oro llena de melodramas confeccionados

19 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 8, Conaculta, Guadalajara.

20 Tema desarrollado en SCHMELZ, Itala (2006), *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, Conaculta, México; CRIOLLO, Raúl, *et.al.* (2013), *Quiero ver sangre. Historia ilustrada del cine de luchadores*, Cultura UNAM, México; DOYLE, Greene (2005), *Mexplotation Cinema. A critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, McFarland, North Carolina; CARRO, Nelson (1984), *El cine de luchadores*, UNAM, México; FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

por un realismo estereotipado, basado en la retórica del exceso y del chantaje sentimental,²¹ e insistimos, muy poco cultivo de lo fantástico.²² Para la crítica periodística y la academia culta con sus estándares refinados y selectivos, ese cine melodramático parecía ser el cine nacional, y no aquél sobrenatural que consideraban “churros” o películas de bajo presupuesto y pésimos valores estéticos.

Es un hecho que a la Época de oro cargada de melodramas y de comedias urbanas o rancheras, le siguió la “Época de plata” que salvó la decadente industria, justamente incluyendo mujeres voluptuosas, monstruos, científicos locos, e invasoras de otros planetas, que la mayoría de las veces se enfrentaban a luchadores enmascarados.²³ Era una suerte de mitología nacional nacida en otros medios y campos como el deporte, la televisión, el cómic, y que funcionaba en el cine para cubrir cierto horizonte de expectativas de un espectador que vivía otro momento de la modernidad, tendiente a otro tipo de folclor urbano, y que no se identificaba más con el Nacionalismo cultural.

Porque a decir de Rick Altman, el género “es un concepto complejo de múltiples significados”, que funciona como esquema para la producción industrial, como estructura formal para las películas, como etiqueta para la distribución y exhibición, y como contrato con el espectador y su horizonte de expectativas, que va cambiando y adaptándose a las condiciones del momento.²⁴ Por su parte, en relación a la clasificación, de acuerdo a la tesis del cineasta y teórico Xavier Robles, en cuanto al acercamiento a la realidad, el cine de ficción cuenta con dos grandes grupos de géneros: los realistas y los no realistas, que se diferencian por el grado de similitud y probabilidad. En los primeros se muestra que:

[...] Su probabilidad es determinante [y en los segundos lo importante es] su conexión con esa otra parte de la realidad que es la fantasía poética y la desconocida mente humana. Entre esos últimos se puede

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

22 VAIDOVITS, Guillermo (1991), “El espejo de la noche: Reseña del cine fantástico en México”, *XXIV Festival Internacional de cinema Fantàstic de Sitges*, Generalitat de Catalunya, Sitges.

23 FLORES, Silvana (2019), “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano”, *Secuencias*, Num. 48, segundo semestre, Madrid.

24 ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, p. 35.

establecer también una segunda diferencia: los que son posibles, y los que son fantásticos e improbables hasta donde la razón y el conocimiento puedan discernir.²⁵

Lo cierto es que el género de luchadores protagonizó el gusto de los sectores populares, pese a componerse de relatos tan improbables que se requería de un contrato simbólico extremadamente permisivo para poder alcanzar algo de credibilidad, pues en su gran mayoría rompían con lo verosímil y los límites de la razón.

Los índices de producción ayudan a entender el panorama de producción y por tanto de consumo, ya que había una estrecha relación entre estas dos partes de la cadena de producción, a diferencia de la actualidad donde se produce más de lo que se exhibe. Podemos ver que simplemente de mil películas producidas entre 1957 y 1966, por lo menos el 10% se adecuaba a esta categoría genérica, y entre películas de horror, ciencia ficción y comedia fantástica, el 50% eran de luchadores. Además Santo, el héroe que fue pasado del deporte de la lucha libre al cómic y después al cine, protagonizaba una buena parte de las historias.²⁶

Habría que profundizar más en los motivos de esta efervescencia de lo fantástico en la producción cinematográfica, y en el tipo de horizonte de expectativas que estaban cubriendo. Pero lo que ahora concierne preguntarnos es sobre la paradoja de lo fantástico: ¿a qué se debe –según la clasificación de Xavier Robles–²⁷ que las dobles versiones pertenecieran a este género y no a los llamados realistas?, ¿por qué fueron censuradas para el público mexicano si tenían tanto arraigo en la cultura, mientras otros melodramas eróticos sí eran permitidos?

Las preguntas son complejas, pero podemos pensar en algunos indicios que las responden. A la par de la censura y la moral social del periodo, se perciben cambios en una audiencia que había crecido leyendo los cómics del Enmascarado de Plata y dejaba de ser un infante que sólo gozaba del enfrentamiento de sus héroes buenos contra los malos, y comenzaba a ser adolescente en pleno despertar sexual. Esto digamos durante la primera etapa del cine de luchadores de 1952 a 1958 y la segunda de 1960 a 1968. Es el momento en que dará pie a la tercera etapa de 1969 a 1977, cuando ya había arrancado la producción de las dobles versiones, cuando

25 ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, UNAM, México, p. 41 y 42.

26 FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata*.

27 ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa*.

llegó una fuerte influencia de James Bond, que Ian Fleming había recreado en 15 novelas que desde 1962 tuvieron adaptaciones en varias películas, lo que afectó la vida de los luchadores del cine que también eran agentes secretos, pero a quienes les era vital pelear en el cuadrilátero, usar máscaras y pelear contra monstruos y humanos.

Algunos héroes se resistían, luchaban más contra la tentación de participar en el erotismo y la sexualidad, lo que cambia cinco años más tarde a partir de obras contemporáneas a *Operación 67* (René Cardona Jr., 1967), cuando los luchadores comenzaron a gozar de un erotismo expuesto con chicas a la James Bond, según el director y productor en turno.²⁸ De hecho, en *Operación 67* –que no fue producida por los hermanos Calderón, sino por Gregorio Walerstein quien tenía muy buen ojo para los negocios–, Santo besa y toca a una chica en bikini, y aparece una bailarina oriental haciendo un número musical en toples. El desnudo de nuevo se apega al arte, pero se libera el movimiento por la naturaleza de las artes escénicas de corte popular –tan cultivadas en México, y homenajeadas en la pantalla por Alberto Isaac en *Tívoli* (1975). Tampoco se trata de una mujer mexicana, sino de una exótica extranjera que encarna el grupo étnico del mal, cuyo objetivo es crear una crisis económica falsificando grandes cantidades de dinero. En todo caso la mujer se cosifica.

Es el momento en que se da la transformación del blanco y negro al color, con la técnica llamada Tecnicolor, tecnología que mejoró la cinta de 35 mm con la que filmarán casi la totalidad de films durante los años setenta. Esto coincide con la llegada de “las películas que nunca existieron”, que fueron los eslabones que unen este periodo de inocencia con el otro del destape del “cine de encueradas” en el segundo lustro de los setenta.

EL PRIMER ESLABÓN: *EL VAMPIRO Y EL SEXO*

Entre el cine prohibido resalta *El Vampiro y el sexo* de 1968 producida por Guillermo Calderón y dirigida por René Cardona, en la que el Conde Alucard (Aldo Monti) sexualiza con la novia de Santo (Noelia Noel) y otras mujeres desnudas, como parte del ritual erótico que las llevará a la vida eterna en el reino de las tinieblas. Se trataba de la otra versión de *Santo en el Tesoro de Drácula*, en la que el Enmascarado de Plata se encomienda acabar con los seres de ultratumba y rescatar a su prometida que viajó siglos atrás en calidad de conejillo de indias, para probar una máquina del tiempo en la que viaja vestida con un mono futurista que en el pasado

28 FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata*.

todo parece indicar que lo que operó fue la autocensura entre los productores, una sociedad en la que el mismo Santo formaba parte.

Entonces pensamos en varios niveles de censura y relaciones que ponen en juego la mentalidad y la industria, es decir, la posición dialéctica entre cineastas y público respecto al cuidado de la moral social, y entre producción y consumo para mantener un mercado. Tanto se cuidaba la moral de aquel mexicano asiduo al inocente cine fantástico, que nunca se enteró que habría podido deleitarse la pupila con la carne al descubierto de las actrices estelares, secundarias y extras que estaban de muy buen ver, y seguramente de mejor sentir, pero eso sólo lo supo el Vampiro, y un poco el espectador, pero a través de su experiencia vicaria.

Como decía, los únicos informados de las dobles versiones eran unos cuantos obstinados que tampoco las vieron, y que sólo por los vestigios visuales de la producción y publicidad en varios idiomas, conocían su posible existencia. Aunque según Xavier Nava existen dos testigos: el productor de Unicornio Films José Luis Urdapilleta, así como Sigfrido García, un editor que la vio de niño, aunque cuenta la historia que lo sacaron de la sala, acto que no impidió que se colara de nuevo para terminar de verla en la cabina de los Estudios Churubusco.²⁹

Con todo, cuando el libro *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*³⁰ aun era *work in progress*, muchos de los informantes entrevistados aseguraban que tenían un familiar o un amigo de un amigo que la había visto. Así se crean los rumores pero también las leyendas. Y esta tocó la realidad cuando la directora Viviana García-Besné realizó en 2009 el documental *Perdida*, en donde descubren las “latas” perdidas de la película *El Vampiro y el sexo*, que su tío abuelo Guillermo Calderón había arrinconado en una de sus bodegas en las que guardaba cientos de películas de su compañía productora.

Et voilà, la película existía y fue encontrada, posteriormente restaurada por la filмотeca para su *première* en el marco del 26 Festival Internacional de Cine en Guadalajara celebrado para ese momento en marzo. Pero el Hijo del Santo quien heredó los derechos de la imagen y la máscara de su padre, trató de impedir la exhibición con procedimientos legales. La misma acción había ocurrido en 2004 con el cómic porno “Secretos en la cama”, en la que una mujer fornicaba con máscara del Santo, por lo que el Hijo del Santo que buscaba prohibirla, desconcertado concluyó: “Pasó lo que

29 NAVA, Xavier (2009), “Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon”, p. 24.

30 FERNÁNDEZ, *Santo el enmascarado de plata*. La primera edición es de 2004.

tenía que pasar, me están preguntando que dónde la consiguen”.³¹ La demanda sobre la película no procedió, pero le dio mucha publicidad, y el festival se las arregló para presentarla después, el 15 de julio de 2011 en el teatro Diana de Guadalajara –seguiría la segunda exhibición en el 10º Macabro, Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México (FICH), el 26 de agosto en Cineteca Nacional.

La primera función no se trataba de una simple exhibición, sino de la revelación de la leyenda cinematográfica, de la presentación del mito heroico mexicano que había estado cuidando la moral de un pueblo regido por la ideología católica, un justiciero que de pronto insólitamente se vería luchando contra el mal y metiendo mano al objeto de deseo femenino –aunque en esta película no tanto pues parece ser la más inocente de las dobles versiones, pero en otras sí lo hará–; se trataba también de la película que más tiempo había estado censurada en la historia del cine mexicano sobrepasando por más de 10 años a *La sombra del caudillo* de Julio Bracho que estuvo enlatada tres décadas entre 1960 y 1990.

Habría que anotar que *La sombra del caudillo* atendía a una censura oficial dictada desde las esferas políticas, porque atentaba contra la ideología y los ideales revolucionarios: en concreto era un tipo de censura política más que moral; la otra se trataba de una mezcla de autocensuras que quizá cuidaban de la imagen del luchador y protegían las inocentes conciencias de los espectadores de clasificación A: un tipo de censura moral.

Pero los tiempos cambian y el espectador del siglo XXI del Teatro Diana asistió a la película-evento del héroe popular que, gracias a la reinención de su tradición en la moda retro, abarrotó el lugar y alguno que otro aplaudió de pie cuando aparecieron en toda la pantalla los enormes senos de las mujeres vampiro. Las risas, los gritos y los chiflidos rompían con toda solemnidad que regularmente exige una película de festival. Por lo que cuentan las crónicas del pasado, en eso sí era muy parecido al espectador original del cine de luchadores de los años sesenta y setenta que interactuaba con la pantalla, pero no para celebrar el erotismo y los desnudos –pues sabemos que en esa época estas versiones no fueron exhibidas–, sino para festejar el enfrentamiento del héroe con monstruos o mafiosos y el dominio del bien sobre el mal.

Un mes después se exhibió en la Cineteca Nacional en el marco del Festival de Cine de Horror de la Ciudad de México y se agotaron los boletos, así como en el Cineforo de la Universidad de Guadalajara donde duró cuatro semanas en cartelera. Pero la verdadera difusión se daría a través

31 MARÍN, Nora (2004), “Lamentan interés en Santo ‘Porno’”, *La Jornada*, 4 de junio.

de la piratería pues, según algunas fuentes, el Canal de Televisión por Cable (TVC) compró un paquete de películas del Santo que se transmitían a medio día en horario familiar. Por azares del destino la película se filtró y se transmitió cuando algún niño comía su brócoli mientras algún otro listillo la grababa y la distribuía en copias de DVD, que por inercia mediática terminó colgada en Youtube.³² Por su parte, en cuanto a su exhibición de antaño, según carteles de la distribuidora Azteca Films, Inc., circularon algunas copias para público hispano en cines de San Antonio, Los Ángeles, Denver, Chicago y Nueva York.

EL OTRO ESLABÓN PERDIDO: *LOS LEPROSOS Y EL SEXO*

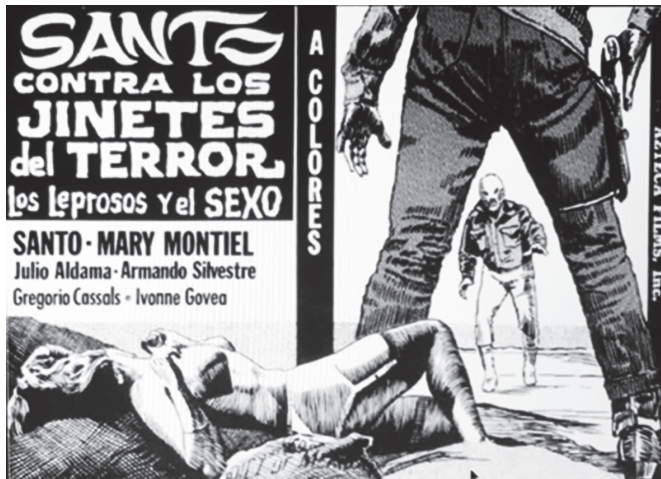


Fig. 3. Cartel promocional de *Santo contra los Jinetes del terror*. (Colección propia).

La historia se sigue escribiendo, y como sabemos, la arqueóloga fílmica Viviana García-Besné —que mostró sus hallazgos y una escena en el coloquio celebrado en Zacatecas, México, en marzo de 2023—, descubrió en su archivo Permanencia Voluntaria otras latas que contenían escenas prohibidas de *Santo contra los Jinetes del terror*. Posteriormente pasó el negativo a 4K.

32 MUTANTE, Show, "La película prohibida de El Santo". Publicado el 13 de diciembre de 2018. Video de YouTube, 7:05. <https://www.youtube.com/watch?v=41wWY87H4yA>. Ahora la película parece haber desaparecido de la plataforma.

Esta obra también fue producida en 1970 por su tío abuelo y dirigida por el mismo René Cardona. La doble versión se titulaba *Los leprosos y el sexo*, y es más *hard* que su antecesora *soft* (*El Vampiro y el sexo*), a la que dicho sea de paso, le quitó el record de la película más censurada en la historia mexicana que sale a la luz pública.

Por lo versátil del género de luchadores, la película bien puede darse el lujo de inscribirse en el *wéstern*. La historia comienza con la fuga del sanatorio de un grupo de leprosos que crean pánico en el pueblo. Otro grupo de maleantes pretende utilizarlos para hacer sus fechorías. Como el Sheriff no logra controlar una serie de eventos desafortunados, llama a Santo para que deleve el enigma y regrese la normalidad al pueblo. Santo, además de bondadoso y valiente, es un hombre de ciencia que desenmascara a los villanos y trata con compasión a los leprosos.

En realidad, podría decirse que las escenas prohibidas no aportan nada al argumento, pero sí alimentan el morbo del espectador que busca el entretenimiento y la recreación de la pupila; pues más allá de aquellos manoseos de *El Vampiro y el sexo*, en esta aparece explícitamente sexo simulado con algo de desnudo masculino y en todo su esplendor el cuerpo femenino, además con su aditamento voyerista por parte de un leproso que, como lo había hecho Santo y el suegro que veían el acto del Vampiro, en esta mira la escena tras una ventana, pero ahora obliga a los pobres amantes al *coitus interruptus*. Fue sólo una de las escenas o “vestigios” -como le llamó Viviana García-Besn  en el coloquio mencionado-, que mostraban qué tan rojo se podría poner un cine blanco para toda la familia. Para ese momento sólo se sabía que existían otras escenas candentes, que llevaban a suponer que una se trata de una violación.

La película supuestamente no fue proyectada en los años subsecuentes a su producción, pero sus marcas en el negativo podrían indicar que quiz a tuvo corrida en cines de Estados Unidos, sobre todo neoyorkinos. Para ello habría que revisar también los carteles de la distribuidora Azteca Films, Inc. De cualquier manera, cincuenta años más tarde de su producción y con el antecedente de *El Vampiro y el sexo*, crecieron las expectativas luego de su primera exhibición en el 52 Festival Internacional de Cine de Róterdam y en el antes mencionado Macabro, Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México (FICH), en febrero de 2023.

Pero a la par de esas exhibiciones que tuvo la película restaurada, el 3 de febrero de 2024, la Cineteca FICG de Guadalajara la exhibió como apoyo al lanzamiento de la plataforma *streaming* Videomart que ya tiene entre sus contenidos *Los leprosos y el sexo*. Ahí, como en las otras exhibiciones, se demostró que la escena en la que el antagonista (Julio Aldama) toma por

la fuerza a una mujer que labora en la cantina del pueblo, era en efecto una violación. Lo que llama la atención es que la mujer, tras forcejear brevemente con el agresor, abandona la resistencia y comienza a cooperar con caricias. Esto hace pensar que quizá hubo un problema de dirección actoral o quizá cierta perversidad en la idea original.

Es importante remarcar que otra de las diferencias con *El vampiro y el sexo*, es que se habla de una reconstrucción y no sólo de una restauración, pues no se localizó la película completa. Las escenas ya estaban aisladas y los planos montados, pero la inserción de estas en toda la película parecen formar parte de nuevas hipótesis con base en el argumento, y no de certezas que ofrece un guion al parecer ahora inexistente. No hay guía escrita que indique su lugar en la estructura.

Desde otro punto de vista, si Dolores Tierney en su estudio sobre *El Vampiro y el sexo* argumentaba que se trataba de la anticipación a una era de liberación en la cultura y el cine,³³ Viviana García-Besn  concibe *Los leprosos y el sexo* como "el eslabón perdido entre las películas de luchadores y las sexycomedias" de los siguientes lustros que junto con otros cultivar  su tío abuelo. Personaje que no est  por demás recordarlo como el mismo productor e inventor de los desnudos est ticos de los años cincuenta, cuando se comenzaba a tantear a las audiencias y los órganos censores. Entonces el cine de ficheras con su audiencia, sus bellas de noche, y sus feos de tiempo completo, deberá reconocer –entre otros melodramas y alguna comedia– a estos y más eslabones perdidos, por el destape de los cuerpos femeninos y su lamentable cosificación, que se traduc  en recaudación monetaria y en una nueva cultura visual durante el segundo lustro de los setenta.

A esta cadena le faltan otros eslabones con sexo filmado a todo technicolor. Por lo menos se sabe de otro par realizado por la mancuerna de director-productor René Cardona y Guillermo Calderón. Una es la doble versión de *Las luchadoras contra el Robot asesino* de 1968, titulada en su versión sexy *El asesino loco y el sexo*; la otra es el supuesto lado B de *La horripilante bestia humana* de 1968 titulada *Horror y sexo*.

33 TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo".

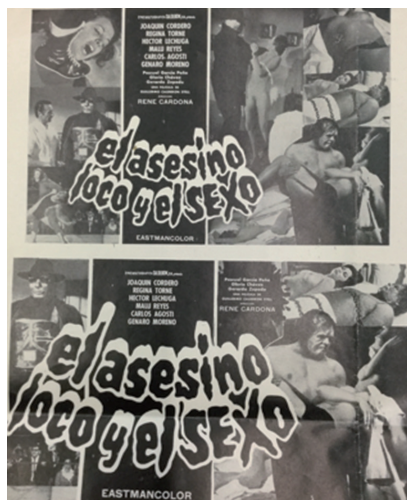


Fig. 4. Cartel promocional *El asesino loco y el sexo*. (Cineteca Nacional).



Fig. 5. Cartel *Horror y sexo*. (Cineteca Nacional).

Como podemos ver, el título parecía serlo todo, tan rudimentario como los mismos argumentos. Se trataba de suplir o invertir los acostumbrados nombres del héroe enmascarado y su combinación con el nombre del mal, algo así como “Santo y Blue Demon contra las momias”, por el nombre de los malignos mezclados con el rentable mote de “sexo”.

Existen evidencias de otra película producida por Rafael Pérez Grovas y dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1968, pero con el otro mito heroico por antonomasia: *Blue Demon y Las Invasoras*, con su doble versión incluida *Blue Demon y Las seductoras*, cuyos stills muestran escenas tan candentes como las de *Los leprosos y el sexo*. Ahora el mal “sexoso” se posa en la figura femenina, en “las seductoras” a las que Blue Demon debe combatir para proteger a las víctimas patriarcales y católicas de semejantes extraterrestres pecaminosas.

Según un sitio de divulgación llamado Lostmedia³⁴ existen 23 films sospechosos de dobles versiones: 10 no confirmadas, 10 perdidas, y 3 encontradas, entre las que se cuentan *Horror y Sexo* y *Operación 67*. De la primera desconocemos su paradero; de la segunda podría tratarse más que nada

34 “Cine de luchadores (escenas eliminadas parcialmente encontradas de género de películas mexicanas; 1965-1973)”, *Lost Media en Español*. 15 de enero de 2024. [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_\(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973))



Fig. 6. Dossier promocional *Blue Demon* y *Las seductoras*.
(Cineteca Nacional).

de la versión censurada de la bailarina oriental que queda en toples y que desde hace muchos años hemos visto en una versión que ha circulado comercialmente. En cuanto a la tercera puede referirse a *El Vampiro y el sexo*. Para ese momento el autor del ensayo publicado en Lostmedia desconocía el hallazgo de *Los leprosos y el sexo*.

Lo anterior indica que aún hay investigación por hacer sobre esta filmografía. Sin embargo, ya contamos con algunos eslabones que nos hacen reflexionar sobre el cine secreto y los tipos de censura, sobre la moral, la noción de audiencia y del cine nacional o transnacional. Vuelvo entonces al debate que hemos planteado antes, sobre lo que debería no sólo producirse, sino exhibirse para las audiencias nacionales.

El debate sobre lo nacional ha sido problematizado en algunos estudios entre los que destaca el mencionado de Dolores Tierney precisamente con *El Vampiro y el sexo*, donde aborda la paradoja de la prohibición de las dobles versiones frente a melodramas mencionados como *La cama* y *Al rojo vivo*, permitidos bajo la clasificación C de acuerdo a la censura oficial, y a su relación con el convulso contexto cultural y político.³⁵ Pues 1968 fue un

35 TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo".

momento de destape cultural, pero también el año en que la sociedad mexicana experimentó una de las más grandes manifestaciones de represión y violencia ejercida a estudiantes por parte del Estado autoritario en la matanza de Tlatelolco. Coincidió con los movimientos estudiantiles de Francia, Checoslovaquia, Estados Unidos y países sudamericanos. También con el arribo de las culturas juveniles, del rock como producto cultural asimilado por la industria, el uso de drogas y la liberación sexual. Nuevas formas de ser ciudadano surgían, por lo tanto, nuevas maneras de ser espectador.

En todo caso, uno se preguntará por el motivo en que las obras melodramáticas realistas, aunque basadas en el exceso y la retórica de la exageración, podían ser disfrutadas oficialmente por una parte de la audiencia mexicana, mientras que las que simulaban mundos posibles con monstruos, robots, bestias humanas, seres de otro planeta y mujeres sin ropa, se asignaban a público extranjero, sobre todo el latino migrante en Estados Unidos, si es que no hubo proyecciones europeas, pues hay carteles por lo menos de *El Vampiro* y *el sexo* en distintos idiomas. Con ello se cuidan las buenas conciencias de toda la audiencia nacional.

La diferencia puede ser que el cine fantástico mantenía a un público popular bien formado en la escala social debajo de las clases medias, mientras el melodrama sexy apenas lo estaba encontrando o quizá manteniendo -ya que ha sido el género más cultivado en la tradición mexicana, por no decir latinoamericana. Entonces se configura un espectador modelo A de cine fantástico para toda la familia, otro C de sólo adultos para melodramas realistas, y otro C2 de esta pequeña variante dentro de la ola de cine fantástico que escapa a la clasificación por indecente, y que era un modelo cinematográfico por construir.

En este caso de las dobles versiones ni La Legión Mexicana de la Decencia ni la censura institucional fueron ejercidas sino que fue la autocensura de los cineastas que quizá hicieron un trato de caballeros, como decíamos, posiblemente para proteger la imagen de la mitología heroica mexicana y su respectivo consumo, más que para mantener el corazón puro de las audiencias nacionales, del amplio sector de clasificación A para toda la familia. Lo cierto es que su prohibición más probablemente se relacionaba con estrategias comerciales para no dañar el mercado nacional.

CONCLUSIONES

Esta es la idea que nos ha guiado, es decir, la que asume que la prohibición de estas dobles versiones se debía más a una autocensura con fines económicos y socioculturales, que a una censura propiamente institucional. Sin embargo, este acto construía una concepción sobre la audiencia nacio-

nal relacionada con los géneros cinematográficos, la moral social, y cierta mitología heroica. Por tanto la cultura del cine y la prohibición eran parte del mismo engranaje.

Las dobles versiones pertenecían a una práctica cinematográfica de una época de transformación sociocultural, industrial y política. De ahí emergen síntomas de la cultura mexicana ligados a la representación del género y la sexualidad, que llevan a plantear preguntas sobre la exhibición y el consumo del cine, y particularmente sobre la exposición y consumo del cuerpo femenino.

Podría considerarse que estos eslabones encadenan cierta prohibición con el futuro exceso de exposición de cuerpos femeninos que tendrá lugar una década más tarde. En otras palabras, este tipo de producción, aunque careciera de exhibición nacional -pues como hemos visto se exhibían en el extranjero-, proyectaba ya un nuevo horizonte de expectativas y otras tendencias de producción de géneros y de *star system*. El breve fenómeno de las dobles versiones fue potente en sus corrientes subterráneas, pues fungió como antesala del destape sexual en los sexenios de López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988), sobre todo en el cine de ficheras. El género de ficheras, quizá junto con el cine de narco y sus derivados que después se llamarán videohomes, fungió como el más rentable vestigio de las ruinas de la industria, ya que en esos momentos tuvo lugar una de las peores crisis en la historia del cine mexicano. Es cuando se releva una cinematografía de calidad auspiciada por el Estado, y entonces toma el timón la iniciativa privada. Los hermanos Calderón encuentran la fórmula compuesta por mujeres voluptuosas, desnudas y cosificadas que podían ser poseídas por personajes con roles pertenecientes a sectores sociales bajos y roles laborales como albañiles, verduleros y demás.

Aunque esa es otra historia, la pregunta más profunda sigue ahí, y es la que nos lleva a reflexionar sobre el importante problema de la representación, sobre las censuras y las autocensuras, sobre lo que se dice y lo que no se dice, lo que se muestra y lo que se oculta. En otras palabras, nos invita a pensar en que lo importante no sólo es lo que se representa, sino lo que en determinada época y para cierta audiencia se acepta como representable.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Juan Manuel, "El cine que no vemos: Santo en el tesoro de Drácula", *Dicine*, Num. 26, junio-julio, pp. 31-38.

ANOTADOR (1953), *El Cine Gráfico*, 5 de abril, México.

ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

- AYALA BLANCO, Jorge (2017), *La aventura del cine mexicano*, UNAM, México.
- BLACK, Gregory (2012), *Hollywood Censurado*, Akal/Cine, Madrid.
- "Cine de luchadores (escenas eliminadas parcialmente encontradas de género de películas mexicanas; 1965-1973)", *Lost Media en Español*. 15 de enero de 2024. [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_\(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973))
- CARRO, Nelson (1984), *El cine de luchadores*, UNAM, México.
- CRIOLLO, Raúl, et.al. (2013), *Quiero ver sangre. Historia ilustrada del cine de luchadores*, Cultura UNAM, México.
- DOYLE, Greene (2005), *Mexplotation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, McFarland and Company, North Carolina.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- FLORES, Silvana (2019), "Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano", *Secuencias*, Num. 48, segundo semestre, Madrid.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1, Conaculta, Guadalajara.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, Conaculta, Guadalajara.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 8, Conaculta, Guadalajara.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 13, Conaculta, Guadalajara.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, Conaculta, Guadalajara.
- JAUSS, Hans (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Humanidades, Madrid.
- MANTECÓN, Álvaro (2004), "La censura en el cine mexicano de los años cuarenta", *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM, México, Vol. 16, Num. 28, enero-Junio, pp. 163-176.
- MARÍN, Nora (2004), "Lamentan interés en Santo 'Porno'", *La Jornada*, 4 de junio.
- MENDOZA, Miguel Ángel (1949), *Cinema Reporter*, Num. 10, IX.

MINO, Fernando (2012), "Mientras tanto en México. Sexo, Censura y Cine", *Algarabía Tópicos*, Noviembre, año 2, Ed. Otras impresiones S.A., México.

MUTANTE, Show, "La película prohibida de El Santo". Publicado el 13 de diciembre de 2018. Video de YouTube, 7:05.

<https://www.youtube.com/watch?v=41wWY87H4yA>.

NAVA, Xavier (2009), "Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon" ¿Y dónde están los negativos?, *Cine Toma*, Num. 3, marzo-abril, p. 24.

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

PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, UNAM, México.

ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, UNAM, México.

SÁNCHEZ, Gabriel (2019), "Así se censuraban las cintas consideradas 'inmorales'", *El Universal* 17 de agosto, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales/>

SCHMELZ, Itala (2006), *El futuro más acá. cine mexicano de ciencia ficción*, Conaculta, México.

TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968", *Porn Studies*, Vol.6, Num. 4, pp. 411-427.

VAIDOVITS, Guillermo (1991), "El espejo de la noche: Reseña del cine fantástico en México", *XXIV Festival Internacional de cinema Fantastic de Sitges*, Generalitat de Catalunya, Sitges.

JORGE AYALA BLANCO, APUNTES BIOGRÁFICOS PARA LA AVENTURA DEL CRÍTICO MEXICANO

JORGE AYALA BLANCO, BIOGRAPHICAL NOTES ON THE MEXICAN CRITIC'S ADVENTURE

"Todo el mundo te dice: No, es que a él (Ayala Blanco) no le gusta el cine, odia el cine. Es que el cine que se pasa aquí es como para detestarlo. Sin embargo, a mí me parece que justamente lo que le gusta es el cine, entonces no puede soportar que las películas sean tan malas".¹

Ariel Zúñiga

ROBERTO FIESCO

(Escuela Nacional de Artes Cinematográficas)

RESUMEN

Este texto es una biografía comentada al crítico cinematográfico Jorge Ayala Blanco (n. 1942). A partir de varias entrevistas personales se 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.

Palabras clave: Jorge Ayala Blanco, crítica cinematográfica, Emilio García Riera, prensa de cine.

ABSTRACT

This text is an annotated biography of the film critic Jorge Ayala Blanco (b. 1942). Based on several personal interviews, it tells the story of Mexico's most incisive, scathing and influential living critic. It traces his early passion for cinema, the influence of Tomás Pérez Turrent, his meetings and disagreements with the other great critic, Emilio García Riera, and finally the strategy of his criticism in the press and in his bibliographic production.

Keywords: Jorge Ayala Blanco, film criticism, Emilio García Riera, film press.

1 CARRO, Nelsón (1980), "Entrevista con Ariel Zúñiga", *Imágenes*, Unomásuno, vol. 1, n. 5, p. 39.

RESUM

JORGE AYALA BLANCO, APUNTS BIOGRÀFICS PER A L'AVENTURA DEL CRÍTIC MEXICÀ

Aquest text és una biografia comentada del crític cinematogràfic Jorge Ayala Blanco (n. 1942). A partir de diverses entrevistes personals s'explica la història del crític viu més incisiu, mordaç i influent de Mèxic. Es recorre la seva primera passió pel cinema, la influència de Tomás Pérez Turrent, la seva trobada i desacord amb l'altre gran crític Emilio García Riera i, finalment, l'estratègia de les seues crítiques en la premsa i en la seua producció bibliogràfica.

Paraules clau: Jorge Ayala Blanco, crítica cinematogràfica, Emilio García Riera, premsa de cinema.

MATINÉE

Donde hoy se levanta la horrenda plaza comercial Morisko, frente a la legendaria Alameda de Santa María la Ribera, se encontraban –en plena mitad del siglo XX–, pared con pared, los cines Majestic y Carpio. El primero era una sala de lujo con más de 2,500 butacas, donde se estrenaban las cintas americanas, sobre todo *wésterns*, películas de capa y espada e incluso cintas policiacas. El segundo, en contraste, era un cine “de piojito”, conocido también por los habitantes del barrio como los sobrenombres del “Majestic chico” o “El Mayatito”, que exhibía películas mexicanas a muy bajo costo.

En esos dos pequeños palacios citadinos dispuestos para la imaginación, Jorge Ayala Blanco, nacido en Coyoacán en 1942, vio en las matinées sus primeras películas, a los ocho años, llevado por su abuela, María Sánchez viuda de Blanco, quien no entraba al cine con él y que, en cambio, a la salida, cuando volvían a casa, le pedía que le contara las películas detalladamente, en francés, que era la lengua que ella había aprendido siendo niña cuando fue enviada por su padre –un fabricante de zapatos iletrado pero millonario– para educarse en el colegio más aristocrático del mundo, ubicado entonces en Saint-Étienne, ciudad minera y capital del departamento de Loira, en Francia.

La relación de Jorge con su abuela y el universo matriarcal está marcado por los clásicos de la literatura y la *chanson* francesa, programas de *Cri-Cri* en la XEW, boleros dedicados a una tía que solo se liaba con curas

y toreros, películas mexicanas que veía a escondidas en el cine Carpio, habitaciones misteriosas de una casona porfiriana pobladas de tesoros y una complicidad única que le enseñó a recrear películas, para ella, a través de los relatos, lo cual lo ha llevado a declarar muchas veces: “Su obra maestra soy yo”.

CUÉNTAME LA PELÍCULA

El lunes veinte de abril (2020) falleció el cineasta Gabriel Retes, un director que será siempre recordado por reivindicar su independencia temática a contracorriente de las modas del cine estatal. Al domingo siguiente de su muerte, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco, desde las páginas del suplemento cultural *Confabulario* del periódico *El Universal*, se dedicó a glosar sobre las dos últimas películas de su amigo rompiendo con la tradición autoimpuesta de no escribir sobre cintas nacionales –porque esas páginas las guarda para sus libros– y haciendo algo aún más inédito: escribió un pequeño exordio, en primera persona, que era no solo una cariñosa y triste despedida (decía de él “que demostraba ser el único cineasta feliz del cine nacional”²), sino una declaración de principios, afirmando que Retes era “uno de los pocos grandes cineastas de nuestra generación en asumir mi viejo lema ultraexigente y superpedante pero recíproco: ‘Si no aceptas mi crítica no mereces ser mi amigo’”.³

Recordé entonces mi primera lectura de un libro suyo. En el último año de la preparatoria, a finales de los años ochenta, había que hacer una exposición verbal sobre cualquier tema relacionado con el arte para aprobar la clase de estética y a mi pequeño equipo se le ocurrió que podíamos hablar sobre el cine nacional, dada nuestra incipiente cinefilia adolescente. Cuando lo conté en casa, mi padre decidió ayudarme y en una librería encontró *La condición del cine mexicano* (1986), un pequeño –pero muy grueso– libro, que tenía en la portada el cartel de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974), lo cual me pareció una franca provocación, tan consecuente como lo que iba a encontrar al leerlo. Me sentí completamente alucinado, y a veces rebasado, con sus más de seiscientas páginas, escritas con un lenguaje contemporáneo y muchas veces procaz (por lo menos para el adolescente de catorce años que lo leía), donde, en vez de uno, había cinco libros –que abarcaban el periodo de 1973 a 1985– acerca de muy

2 AYALA BLANCO, Jorge (2020), “Gabriel Retes, el único cineasta feliz”, *Confabulario*, *El Universal*, México, 26 de abril, p. 8.

diversos temas: el cine popular (que incluía, por supuesto, a las ficheras), la historia de México desde el punto de vista del cine, una quincena de los directores-autores más notables del periodo, las películas dirigidas por mujeres y el cine político y militante desde la época del cine silente hasta el cierre de la edición.

Acostumbrado a leer las críticas cinematográficas de Tomás Pérez Turrent en *El Universal*, tan pulcras como convencionales –que recomendaban, o no, ver una película–; internarme en las páginas de Ayala Blanco resultó una experiencia ardua, plagada de películas que no conocía, pero que estaba ávido de ver, porque bastaba leer los nombres de los capítulos (*El escupitajo masiosare*, *El cogedero sacrosanto*, *La naquiza en si... bemol*, *De El cumpleaños del perro a Doña Herlinda y su hijo o una tristeza gay*, *Diamante o hago ojetece*, *luego existo*, *Matilde Landeta*, *apología de la olvidada*, etcétera, etcétera) para saber que uno iba a internarse en un análisis no solamente riguroso y pletórico de referencias, no exclusivamente cinematográficas, sino en un libro de carácter lúdico y francamente iniciático, cuya lectura influyó decisivamente para que, poco tiempo después, decidiera estudiar cine e intentara entrar a una industria fílmica que el propio libro prácticamente destazaba.

Pareciera con esta afirmación que una lectura realizada por puro azar académico pudiera definir una vocación y, sin tratar de encontrar ningún tipo de paralelismo, pude identificarme con una historia que Ayala me contó pasados los años. En una excursión, cuando él tenía doce años y ocho meses, en agosto de 1954, uno de los choferes, que guiaba al grupo de niños a la zona arqueológica de Tula, traía el semanario dominical *El Fígaro*, característico por su color morado y por estar dedicado a dar noticias e imágenes de vedettes, boxeadores y farándula en general. Jorge se lo pidió al chofer y descubrió ahí dos columnas escritas por el poeta Efraín Huerta (sin firmar) llamadas *Cuéntame la película* y *Luneta de cuatro pesos*, donde el también gacetillero cinematográfico profesional, de acuerdo a su relato:

“Comentaba toda la cartelera y recreaba, a través del lenguaje, una película y eso era una delicia. Ahí fue donde empecé con el gusto de leer crítica de cine y empecé a buscar en otros periódicos a otro crítico que más o menos se pareciera, ¡pero ninguno se parecía! Por eso lo considero como una especie de paradigma”.⁴

3 *Ibid.*

4 FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (2011), *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 30 de abril, programa de radio (57 min 48s).

La exactitud en el recuerdo de su edad se explica porque, a partir de esa primera lectura⁵, comenzó a comprar asiduamente el semanario, a recortar las carteleras y las notas críticas escritas en lenguaje poético, y a pegarlas sobre cartoncillo para armar álbumes infinitos –que aún conserva– con los que intentaba prolongar el placer causado por el visionado de las películas a través de las palabras.

Pocos meses después de aquel primer encuentro con las críticas de Huerta⁶ comenzó a ir a la Hemeroteca Nacional a consultar viejos periódicos con el fin de hacer fichas de películas, trabajo que, años después, daría origen a un ciclo de libros de consulta imprescindible para cualquier investigador, las *Carteleras cinematográficas* –realizadas al alimón con María Luisa Amador–, que contienen las fichas de todas las películas –sí, todas– estrenadas en las salas de cine capitalinas y ordenadas por décadas, desde 1912 hasta 1989.

EL GRAN PREMIO

Patrocinado por las tiendas Aurrerá y la marca de cosméticos Revlon, en 1956 surge en el Canal 2 de la televisión nacional un programa de concurso llamado *El gran premio de los 64,000 pesos*, que copiaba la fórmula de un show muy exitoso de la CBS, *The \$64,000 Question*. En los foros de Televisión, el locutor Pedro Ferriz era el encargado de realizar preguntas sobre temas que habían elegido los participantes y conforme las semanas pasaban, y los concursantes atinaban a las respuestas, las cantidades económicas se duplicaban hasta llegar al premio principal. De inmediato, la emisión se volvió muy popular por el grado de suspenso y aspiración de un concurso que exaltaba el conocimiento científico y cultural desde una

5 En la primera *Luneta de cuatro pesos* que leyó aparecían las breves reseñas a películas como: los musicales *Bésame Catalina* (*Kiss Me Kate*, George Sidney, 1953) y la mexicana *Me gustan todas* (Juan José Ortega, 1953), así como a la biopic *El gran Houdini* (*Houdini*, George Marshall, 1954). En *Cuéntame la película*, la prosa poética de Huerta servía para contar *Proa al infierno* (*Hell and High Water*, 1954), un drama bélico y anticomunista, de Samuel Fuller, que ocurre en buena medida en un submarino; y que fue estrenado en el Cine México de la capital el 13 de agosto de 1954.

6 En *La aventura del cine mexicano* (1968), su magnum opus, Ayala Blanco, al hablar de los críticos cinematográficos que lo preceden y de sus contemporáneos, le dedica apenas una nota al pie: “¿Debemos confesar el respeto que nos inspiran los ‘populacheros’ y benevolente chauvinistas comentarios de Efraín Huerta en el semanario deportivo *El Figaro* (...) cuya ironía resulta a veces más aguda que muchas críticas pretendidamente cultas?” (p. 293). Es en la última década que ha citado con mayor frecuencia la capital importancia de Huerta en la definición de su propia vocación.



Fig. 1. Mesa convocada por el Partido Socialista Unificado de México tras el incendio de la Cineteca Nacional, con la presencia de los críticos Gustavo García, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco, acompañados por los periodistas Jaime Avilés y Raúl Jardón, 1982 / Fotografía: R. Muriel / Mil Nubes-Foto.

perspectiva más bien enciclopédica. El programa mereció, incluso, una película: *El gran premio* (Carlos Orellana, 1957), en la cual Sara García, "la abuelita de México", concursaba –y perdía– glosando sobre *La poesía mexicana de principios de siglo*, para salvar a un asilo de ancianos que estaba en la ruina.

El año del estreno de dicha película, 1958, con apenas dieciséis años y estudios autodidactas de cine, el joven Ayala, para entonces estudiante de la Escuela Vocacional de Ingeniería Química e Industrias Extractivas del Instituto Politécnico Nacional, contiende por el premio con el tema *Historia del cine desde su invención hasta nuestros días*. Según su testimonio:

"Era una manera de sentirse culto, y yo no era más que un chico del Politécnico. Me compré todos los libros que había, participé y la primera actuación fue absolutamente –podría decir inmodestamente– apoteótica, e *ipso facto* me hice famoso en mi escuela, en el Poli. Para mi tercera participación los compañeros llevaron las porras, llevaron hasta la burra blanca⁷ al estudio, ¡era absolutamente demencial! Y ahí

7 La burra blanca es la mascota del equipo de fútbol americano del Instituto Politécnico Nacional, prácticamente desde su fundación en los años 30 del siglo pasado. Con el paso del tiempo, se convirtió en uno de los símbolos característicos de la institución.

sí me pegaron con tubo porque me hicieron preguntas con los títulos de las películas en su idioma original y el noruego realmente no se me da. Había una película noruega muy famosa que se llamaba *El dios blanco* y me la preguntaron como *Ekaluk* (*Eskimo*, George Schnéevoigt, 1930), ¡era imposible! Pero de cualquier manera me dieron mi premio de consolación”.⁸

Después de este revés, continuó sus estudios en el Poli hasta llegar a titularse como ingeniero químico industrial, mientras colaboraba con el cineclub de la Escuela Superior de Medicina Rural, adscrita a la misma institución, ayudando en la programación, presentando películas y elaborando notas para los debates que se hacían con un público estudiantil tan joven como él mismo.

NUEVO CINE

El suplemento *México en la cultura*, del extinto periódico *Novedades*, fue durante más de dos décadas (1949-1961), el espacio periodístico más influyente de la escena cultural nacional. Teniendo al escritor Fernando Benítez como creador, guía y tirano, desde sus páginas podían, con la misma facilidad, construirse brillantes carreras literarias o artísticas, o bien destruirse mediante la crítica feroz o, peor aún, el silencio. Ligado a los intereses gubernamentales en turno, Benítez aglutinó a su alrededor a un selecto conjunto de escritores y artistas plásticos de diversas generaciones (Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Alí Chumacero, Juan García Ponce, José Luis Cuevas, Salvador Elizondo, Vicente Rojo, Carlos Fuentes y un largo etcétera), mexicanos y extranjeros, erigidos en una *intelligentsia* de gran influencia y alcances políticos que fue apodada como *La mafia*, definida por el novelista Luis Guillermo Piazza, en su libro homónimo, como: “un supuesto confuso difuso misterioso grupo de regidores de la cultura, al que todos atacan y al que todos ansiarían pertenecer”.⁹

El campo de influencia del grupo sobre editoriales, revistas literarias e incluso dependencias como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Nacional de Bellas Artes, era muy amplio. En 1961, Benítez tiene un serio conflicto con el director y los dueños de *Novedades*,

8 ID., *Cinsecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 31 de diciembre de 2011, programa de radio (47 min 19s).

9 PIAZZA, Luis Guillermo (1967), *La mafia*, México, Joaquín Mortiz, p. 7.

debido a la Revolución Cubana, de la cual era partidario en contra de la tendencia anticastrista del diario. Es despedido y, muy digno, abandona el suplemento, llevándose a la mayor parte de sus colaboradores para fundar *La cultura en México* (solo invirtió el nombre) en la revista *Siempre!*, auspiciado inicialmente por el presidente Adolfo López Mateos. El viejo suplemento se viene abajo y, en los corrillos de la vida cultural, es rebautizado con sorna como “México en la costura” por el bajo nivel de los contenidos del nuevo equipo a cargo.

Ayala Blanco, de veintinueve años, sabiendo de la debacle del único espacio cultural que *La mafia* ya no controlaba y alentado por su amiga Palmira Garza –la primera y única mujer caricaturista en México durante años– para que visite a su cuate, el escritor Gustavo Sainz, con el fin de entregarle un artículo para el exsuplemento de Benítez, decide un día tomarle la palabra:

“Era enero de 1963. Llego al periódico, no está Gustavo y pregunto por el director del suplemento y me dicen: ‘Ese señor es el que lo hace’. Un señor que siempre estaba con la mirada baja y que no permitía que nadie se le acercara, Raúl Noriega. Entro a su oficina y le digo: ‘Su suplemento es extraordinario, maravilloso, estupendo, pero tiene una gran laguna: la crítica de cine’.

Yo le llevaba mi primera nota, que era una nota negativa en contra de una película de Richard Brooks, *El dulce pájaro de la juventud* (*Sweet Bird of Youth*, 1962). Mi nota se llamaba *El amargo pájaro de la ineptitud* –el juego de palabras es marca de la casa. Noriega me dijo:

- Déjela ahí.
- Bueno... ¿la va a publicar?
- ¡Déjela ahí! Ya lo sabrá.
- Ok, pues ahí se la dejo.

El sábado siguiente, para mi sorpresa, me habían dado ahí un pequeñísimo espacio, así que la siguiente semana llevé otra crítica y ya me quedé. Yo escribía porque quería escribir, porque tenía una gran necesidad de escribir, esa era mi vocación, aunque aún estaba estudiando el último año de Ingeniería química en el Poli”.¹⁰

10 FIESCO, Roberto (2013), *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, 6 de febrero, (169 min 56s).

Permanecerá en el suplemento hasta 1968, y en estos primeros años como crítico profesional se relaciona activamente con un grupo de cineastas, críticos y cinecluberos, alentado por la *Nouvelle Vague*, que se creó en torno a la revista *Nuevo Cine*, de efímera vida –con apenas siete números publicados entre 1961 y 1962–, pero de gran trascendencia porque planteaba una nueva forma de pensar el cine a través del ensayo. Algunos de sus integrantes, como Emilio García Riera, José de la Colina, Jomí García Ascot y Monsiváis (todos miembros de *La mafia* y varios de ellos hijos del exilio español) ya habían experimentado el trabajo crítico, desde la década anterior, en diversas revistas y suplementos. De acuerdo al investigador Eduardo de la Vega Alfaro:

“Sin dejar de lado la ironía y el humor, en los textos de sus colaboradores se puede apreciar un afán de análisis y de crítica profunda apuntalados en la buena escritura y en el rigor metodológico. Ello la convertiría en el modelo a imitar o superar para los eventuales creadores de las revistas cinematográficas que surgirían en las décadas subsecuentes”.¹¹

Su manifiesto fundacional pugnaba en su primer punto por “la superación del deprimente estado del cine mexicano”,¹² por lo que urgían por una nueva generación de cineastas que lo renovara, algunos de los cuales (pocos) escribieron también en la revista, que, paradójicamente, rara vez abordó al cine nacional, como no fuera para denostarlo en automático, o para ensalzar las propias –escasas– intenciones fílmicas de los integrantes del grupo, siendo la más perdurable de ellas, *En el balcón vacío* (1961), una emotiva e irregular crónica del exilio dirigida por García Ascot, con la cercana colaboración de García Riera y realizada, al margen de los canales industriales, durante el tiempo de edición de la revista.

Nuevo Cine deja de editarse antes que Ayala pueda escribir en ella, pero pronto empieza a colaborar en *La Semana en el Cine*, un pequeñísimo boletín, heredero de aquella, que reseñaba los estrenos comerciales, la programación de los cineclubes y las puntillosas filmografías de directores y actores notables, la cual prometía a sus lectores en su segundo año de publicación (1963) que: “Los churros seguirán recibiendo su merecido,

11 DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (prólogo) (2015), *Nuevo Cine, edición facsimilar*, DGE Equilibrista, México, p. 18.

12 Sin autor (1961), “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, año 1, no.1, México, abril, p. 3.



Fig. 2. En la sala de proyecciones del primer edificio que albergó al CUEC, se ve, en la tercera fila (de izq. a der.) al cineasta Giovanni Korporaal (de lentes) y, a su lado, está Ayala Blanco conversando con el documentalista José Rovirosa. Detrás de ellos, en el mismo orden, están: Manuel González Casanova, fundador del CUEC; Javier Barros Sierra, rector de la UNAM; y el periodista Gastón García Cantú, director de Difusión Cultural de la UNAM, rodeados por estudiantes, 1969 / Publicaciones ENAC.

las buenas películas serán ensalzadas y usted seguirá teniendo semana a semana la oportunidad de discrepar rotundamente en algunos puntos con los editores. ¡No se prive de este placer hebdomadario!"¹³ Precisamente en noviembre de ese año, en el número 65 del boletín aparece ya como editor al lado de García Riera y del notable historiador y artista plástico Gabriel Ramírez en este bienhumorado fichero realizado con "todo su entusiasmo de cinéfilos maniáticos",¹⁴ el cual sobreviviría hasta 1966 auspiciado, en su segunda –y breve– etapa por Periodistas Cinematográficos de México (PECIME).

13 GARCÍA RIERA, Emilio (1963), "Rojo y azul", *La Semana en el Cine*, México, 7 de septiembre, año 2, vol. 2, no. 54, pp. 7-8.

14 GARCÍA RIERA, Emilio (1964), "Aviso importante", *La Semana en el Cine*, año 3, vol. 2, no. 103, México, 15 de agosto, pp. 399.

La exigencia de *Nuevo Cine* por renovar los cuadros industriales de una cinematografía nacional realmente anquilosada tendría eco, pocos años después, cuando en 1964 la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC), encabezada por Jorge Durán Chávez, lanzó la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental, la cual, en medio de la efervescencia cultural de los años sesenta, tuvo una respuesta insólita: doce películas de medio y largometraje fueron realizadas, bajo un esquema de producción independiente, por noveles directores provenientes del teatro (José Luis y Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Héctor Mendoza), la literatura (Miguel Barbachano Ponce), el periodismo (Alberto Isaac), la plástica (Carlos Nakatani), las filas de la propia industria (Sergio Véjar, Rubén Gámez, Salomón Láiter, Felipe Palomino, Julio Cahero, Carlos Enrique Taboada, Manuel Michel), e incluso del recientemente fundado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), al cual pertenecía Juan Guerrero. Todos ellos aportaron nuevos temas, elencos, equipos de filmación y, sobre todo, refrescantes visiones renovadoras en una industria de puertas cerradas y estructuras caducas. Categóricamente, Monsiváis afirmó en la época que: "El Concurso nos reveló un fenómeno insólito entre nosotros: un cine vivo, comprometido orgánicamente con la realidad, cuyo primer paso no es hacer un gran arte sino dejar de hacer el ridículo".¹⁵

Cuando las películas estuvieron listas, a mediados de 1965, la Sección invitó al alicantino Francisco Pina para que hiciera parte del jurado como representante de Técnicos y Manuales y como patriarca que era de la crítica nacional, ámbito donde era considerado un "infatigable y claro orientador de una opinión que, en la formación misma de una generación nueva, no lo tuvo en México más que a él por guía".¹⁶ A pesar de sus muchos años en la crítica, Pina prefería el cine europeo y no se consideraba un particular conocedor del cine mexicano, así que decidió ceder amablemente su lugar a Ayala Blanco, aduciendo ante el Sindicato que: "En vez de que el jurado sea el crítico más viejo mejor que sea el más joven, que también es el mejor de México".¹⁷ Así, Ayala, siendo el miembro menor del jurado, pudo compartir las decisiones sobre los premios con algunos contemporáneos como José de la Colina, Huberto Batis, o Fernando Macotela, y viejas glorias como el actor Andrés Soler, el director Rolando Aguilar, el escritor

15 MONSIVÁIS, Carlos (1966), "El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario, Cine 1965", *La Cultura en México, Siempre!*, n. 204, México, 12 de enero, p. 4.

16 GARCÍA ASCOT, Jomí (1961), "Homenaje a Francisco Pina", *Nuevo Cine*, n. 1, México, abril, p. 9.

17 FIESCO, Roberto, *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, op. cit.

Luis Spota y su mismísimo ídolo de infancia, Efraín Huerta, que iba como representante de PECIME.

Insólitamente el primer premio fue otorgado a *La fórmula secreta* (Gámez, 1964), una película experimental, en toda la extensión de la palabra, de gran expresividad visual y narrativa poética, que aún con sus cuarenta y cinco minutos asombra a los críticos más jóvenes de hoy, agrupados en la revista *Correspondencias*, quienes la nombraron recientemente la mejor película mexicana de la historia. Ayala afirma que, desde que la vieron, era obvio que iba a ganar:

“Te sueltan un poema maravilloso de Juan Rufo con las imágenes más fascinantes de la tierra... había que ser idiota para no entenderlo, ¿no? La gente del jurado era suficientemente sensible para entender que ESO era un cine avanzado”.¹⁸

Lo sigue siendo, como muchas de las apuestas formales de las películas del Concurso que, lamentablemente, no tuvieron demasiada continuidad en el cine posterior, incluso en las películas de algunos de los directores que emergieron de ahí para ingresar poco después a la industria.

LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO

“Me propongo escribir dos libros de ensayos sobre cine. El primero, titulado *Los grandes temas del cine contemporáneo*, comprendería un análisis de los principales realizadores del cine norteamericano y europeo, subrayando algunas de sus implicaciones dentro de la problemática estético social de nuestros días.

El segundo libro es una visión crítica sobre la realidad mexicana tal como ha sido deformada por el cine nacional”.¹⁹

Así rezaba el proyecto que Ayala Blanco presentó para obtener la beca del Centro Mexicano de Escritores (CME) para el periodo 1965-1966, un curiosísimo espacio de creación literaria fundado por la estadounidense Margaret Shedd con apoyo privado —que incluía a la Fundación Rockefeller— y que desde la década de los cincuenta funcionó como una suerte de

18 *Ibid.*

19 DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha (1999), *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus/Cabos Suellos, México, p. 43.

taller literario donde, semanalmente, los becarios se reunían con un grupo de asesores para compartir los avances sobre sus textos. La mayor parte de los escritores más notables del país tuvieron esta beca en su juventud hasta el cierre definitivo del Centro en 2005; y en la generación de Ayala, algunos de sus compañeros fueron, entre otros, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda, Marcela del Río e incluso su hermano Leopoldo Ayala, todos ellos con un prometedor futuro en las letras nacionales y que, con los años lo demostrarían lo mismo en el periodismo, la narrativa o la dramaturgia.

Con este plan de trabajo, Ayala Blanco aparentemente desarrolló dos libros. Del primero, el dedicado al cine contemporáneo, pueden encontrarse rastros en su publicación primigenia, *Cine norteamericano de hoy*, editado por la UNAM en 1966 como parte de la prestigiosa colección *Cuadernos de cine*, donde actualiza algunas críticas aparecidas mayoritariamente en *México en la cultura*.²⁰ El libro se estructura a partir del análisis de la obra de una amplia gama de cineastas, veteranos, adultos y jóvenes –como él los clasificó–, que estrenaron alguna película significativa en la primera mitad de una década muy proclive a la superproducción con el fin de combatir el embate televisivo.

El libro cuenta con críticas a títulos tan famosos como: *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1964), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1961-1963) o *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963), analizados por un espectador minucioso y enterado, que domina géneros, temas recurrentes y que pone especial énfasis en los actores, característica propia de la crítica de una época y del cine industrial hollywoodense que evalúa aún no despojado de la idea de los “monstruos sagrados”. No hay que olvidar, además, que este ejercicio estaba destinado a una posible audiencia que buscaba completar su experiencia leyendo un texto breve y accesible en un periódico, o que a partir de esta lectura decidiría o no ver una película en el cine. Manuel Michel, ensayista y director

20 Parte del primer ensayo propuesto derivó también en *El estilo norteamericano: un clasicismo viviente*, una serie de semblanzas de cineastas estadounidenses que constituyó el primer número de la colección *Cuadernos de cine debate*, publicado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM en 1968, y dirigido a los alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria como auxiliar para la labor de los cineclubes universitarios. De acuerdo a una nota anónima de la *Gaceta de la UNAM* del 15 de abril de 1968: “El ensayo de Ayala Blanco, en dieciséis páginas, ofrece un panorama preciso del cine norteamericano, en su conjunto. Se analizan sintéticamente las obras de los más grandes directores norteamericanos de nuestro tiempo” (p. 13).

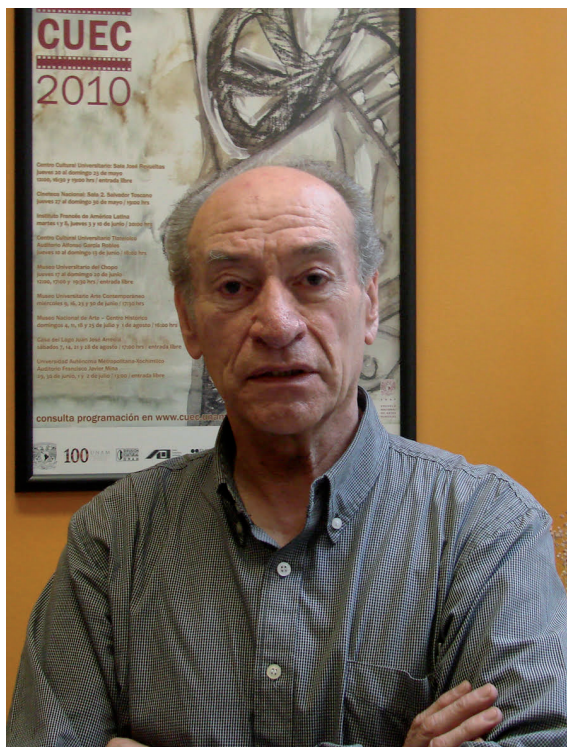


Fig. 3. Ayala Banco en la oficina de Publicaciones del CUEC, cuando éste se encontraba en la colonia del Valle, donde se editaron muchos de sus libros, ca. 2015 / Publicaciones ENAC.

de *Tarde de agosto* (1964), meritorio episodio de *Viento distante*,²¹ reseñó así la perspectiva crítica de aquel primer Ayala tras la aparición del libro:

“No siempre estoy de acuerdo con los juicios estéticos o ideológicos del autor de este volumen, pero *siempre* estoy de acuerdo con su método de aproximación y de análisis, cuidadosamente racional –aun cuando a veces no resista la tentación del intelectualismo que se origi-

21 El largometraje *Viento distante* (*Los niños*) agrupó, además del medimetraje de Michel, los trabajos *En el parque hondo*, de Salomón Láiter, y *Encuentro*, de Sergio Véjar; y ganó el cuarto lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental.

na en sus inicios ‘cahieristas’— esmeradamente informado y dotado de una rara cualidad para llegar al centro de cada problema que plantea un *film* en su conjunto”.²²

El juicio temprano de Michel saluda la llegada de un crítico que aún está buscando un estilo y una materia en la cual centrarse. Sin embargo, *Cine norteamericano de hoy* anticipa el origen de otra de las series de libros que ha cultivado hasta la fecha: la dedicada al cine internacional.

El segundo libro proyectado para la beca es, en cambio, el ensayo cinematográfico nacional más influyente del siglo XX. Titulado originalmente *Escarnio y pasión del cine mexicano* —como homenaje a José Bergamín, prominente escritor del exilio español, y su oscura obra *El pozo de la angustia: burla y pasión del hombre invisible* (1941)—, encontraría su título definitivo, *La aventura del cine mexicano*, poco tiempo antes de su publicación en 1968. Ayala Blanco emprende en él, de forma sorprendentemente madura para un veinteañero, el análisis de los temas, ámbitos dramáticos y personajes fundamentales del cine nacional desde el periodo silente hasta el frustrado Segundo Concurso de Cine Experimental celebrado en 1967.

A partir de breves ensayos centrados en películas canónicas —obras maestras o fallidas—, el libro recorre, en los dos primeros tercios, lo mismo subgéneros vernáculos (como la comedia ranchera o las películas de la nostalgia porfiriana²³) que personajes arquetípicos (el pelado, la prostituta, los adolescentes, etcétera), para trazar un inmenso fresco del imaginario mexicano construido a partir del cine, con punzantes y anti solemnes juicios no solamente críticos, sino socio-históricos, evitando el particularizar la obra de cineastas específicos (incluso eliminando las películas de Buñuel), criterio muy a contracorriente de la *politique des auters* francesa, y más bien haciendo una exégesis tan absoluta, como amorosa, de su objeto de estudio: el cine mexicano, una aventura excitante, con casi nulos antecedentes en la bibliografía nacional por el desprecio con el que normalmente era juzgado.

22 MICHEL, Manuel (1966), “*Cine norteamericano de hoy*, de Ayala Blanco”, *Revista de Bellas Artes*, n. 10, julio-agosto, pp. 99-100.

23 Como se denomina a aquellas comedias, casi siempre musicales, ubicadas en el último periodo presidencial de Porfirio Díaz (1884-1911), al cual retrataban con la añoranza de mejores tiempos de lujo y frivolidad, de zarzuela y opereta, de buenas y elegantes maneras que la Revolución Mexicana se había llevado.

El último tercio es la presentación en sociedad de una nueva generación de cineastas, surgidos como tales en los Concursos patrocinados por el STPC; o bien aquellos que debutaron directamente en el cine industrial como: José Bolaños, Alberto Mariscal y Arturo Ripstein, el único que, a más de cincuenta años de la publicación del libro, aún se mantiene en activo.

En las conclusiones de *La aventura del cine mexicano* se encuentra, de acuerdo a su autor, una “codificación esquemática” donde establece las diversas tendencias y polos entre los que se ubica el cine nacional, o más bien sus aspiraciones: la poesía subjetiva, el cine europeizante, el cine digno y aseado²⁴ o las películas intuitivas, ensalzando y descalificando en estas categorías a cintas y cineastas; y estableciendo un postulado que sigue siendo hasta hoy un grito de guerra: “El deber de un cineasta es romperse la cara contra su película, el deber de un crítico es recoger los pedazos y descubrir su significado”.²⁵

En cuanto a su publicación, el libro vivió una aventura digna de su título. Ayala lo ofreció a la Editorial Novaro, donde gracias a sus estudios como ingeniero químico traducía y corregía libros técnicos. Se trataba de una empresa muy próspera en los años sesenta debido a la publicación de historietas dirigidas a todos los mercados de habla hispana, cuyas ganancias sirvieron para desarrollar un importante proyecto editorial, a cargo de Luis Guillermo Piazza, quien al leer el libro se encuentra con que, en el capítulo llamado *La prostituta*, se menciona la película *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956), protagonizada por Carlos Baena y Christiane Martel, esta última, exMiss Universo y esposa de Miguel Alemán Velasco, hijo de un expresidente de México y accionista de la empresa Televisa, el cual confiscó y sacó de la circulación la veintena de películas mexicanas donde había aparecido su esposa, máxime ésta donde se insinuaba su desnudez. Piaz-

24 El cineasta Roberto Gavaldón, merecedor de una gran retrospectiva de su obra en la 67 edición del Festival de San Sebastián en 2019, se encuentra, por ejemplo, en el límite inferior del cine digno y aseado, el cual es calificado como “un cine que rehúsa dar la cara, cobarde, impersonal que parece realizado por un asistente de director o por un funcionario oficial”. Años después, en la tercera edición de *La aventura...* (1985), reconoce que “el pedadito politécnico de 23 años” que escribió aquel libro era incapaz de reconocer las virtudes de un cineasta mayor como él; e incluso en *La herética del cine mexicano* (2006), Gavaldón es nombrado “el realizador herético por antonomasia”. Lo cual no es más que la evidencia de las posibles nuevas miradas sobre un análisis que jamás es estanco.

25 AYALA BLANCO, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, p. 394.26.

za, amigo de Alemán, le pide a Ayala que quite ese capítulo y él se niega. Va entonces con el escritor Martín Luis Guzmán, presidente de la editorial EDIAPSA, y autor de *La sombra del caudillo*, novela que dio origen a una película filmada en 1960 por Julio Bracho y prohibida hasta 1990, que es descrita en *La aventura...* como: “un involuntario sainete desglandulado”.²⁶ Guzmán, obviamente, le pide que retire el comentario y que escriba un elogio a la película. Ayala se niega y ofrece entonces el libro a la editorial Joaquín Mortiz, donde le dicen que el cine mexicano no tiene para ellos ninguna categoría cultural. En el ínterin, publica algunos capítulos sueltos: el de *La ciudad* aparece retitulado como *El D.F. visto por el cine mexicano* en la revista veracruzana *La palabra y el hombre* (1967); y *La vida libre*, dedicado a *Tiburones* (Luis Alcoriza, 1962), es publicado por la *Revista de Bellas Artes* (1967), de la cual fue secretario de redacción y traductor de muy diversos textos. Es hasta que Vicente Rojo, fundador y director artístico de la editorial Era, lo acoge en la colección Cine Club Era, iniciada en 1963 con un formato de libros de bolsillo, que el libro logra finalmente ser publicado sin adiciones ni censura.

No deja de ser interesante que el Centro Mexicano de Escritores haya estimulado un proyecto donde los ensayos tuvieran a la cinematografía como su objeto de estudio y no a la literatura como era lo corriente. Sin embargo, de acuerdo a su testimonio, sus monitores durante el proceso de construcción de los textos, los escritores Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Monterde (nada más y nada menos):

“Eran entusiastas de mi libro. Este libro lo escribí muy apoyado por ellos y un poco en contra de mis compañeros de beca. (...) El lenguaje les molestaba, a mí lo que me interesaba –y siempre me ha interesado– es la gama infinita de posibilidades que te da tanto el lenguaje coloquial como el lenguaje culto... ¡y nada en medio! Eso es lo que he desarrollado durante más de cincuenta años”.²⁷

Del habla callejera del barrio bravo al gongorismo más refinado, es decir, de lo popular a lo exquisito, dos conceptos con los que ha trabajado en prácticamente toda su obra crítica, presentes en su primer libro a través de una prosa impecable, sin duda influenciada por los literatos que lo

27 FIESCO, Roberto (2017), *Cinema 20.1: Jorge Ayala Blanco, la madurez del cine mexicano*, TVUNAM, (28 min 49 s).

28 RAZO, Praxedis (2019), *Presentación del libro La niñez del cine mexicano*, 21 de agosto, (78 min 20 s).

supervisaban y que, a lo largo de los años, irá modificando, estallando y experimentando a través del lenguaje literario, musical, filosófico e incluso científico, evitando, sin embargo, cualquier asomo de cariz académico, para volverse cada vez más complejo, a veces barroco y desbordado, y en ocasiones tan directo, humorístico y cáustico que parece que quisiera hacer doler a las palabras. De acuerdo a una declaración suya:

“Yo no me invento el lenguaje, la película me dicta la manera de ser enfocada (...) El crítico, tal como yo lo entiendo, es un simple taquígrafo de lo que le está dictando la película misma. Todo es tan sencillo como eso”.²⁸

Muchas veces ha afirmado, seguramente con modestia, que escribe crítica para un espectador que ya vio las películas, para dialogar o para confrontarse con él, lo cual no es necesariamente cierto, ya que esa no es la única lectura posible de su obra gracias, precisamente, a la evocación realizada a través de otro lenguaje que no es de las imágenes en movimiento sino el de las palabras. En ningún caso los textos están cerrados para el lector, aunque en cada libro se ubica cada vez más lejos de la recomendación facilona de la crítica al uso y más cerca de la deconstrucción de una película como si cada una fuera un modelo para desmontar, pero un modelo que siempre puede ser escudriñado. La mejor definición del objetivo –y excepcionalidad– de su trabajo en el panorama de la crítica mexicana la da él mismo:

“Un buen crítico finalmente es el que, consciente o inconscientemente, responsable o irresponsablemente, sin saberlo o sabiéndolo, obedece un *dictum* de Baudelaire que es: ‘la única crítica válida es una obra de arte enfrentada a otra obra de arte’. Por supuesto es un ideal, pero hay que perseguir ese ideal, que finalmente es el ideal artístico”.²⁹

Sin proponérselo, con *La aventura del cine mexicano*, había iniciado lo que ahora se conoce como *El abecedario del cine mexicano*, un ciclo único de libros dedicados a la crítica y análisis del cine nacional que, al principio,

29 FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (2011), *op. cit.*

tuvieron una periodicidad muy irregular: *La búsqueda del cine mexicano*, que abarcaba el periodo comprendido entre 1968 y 1972, se publicó también en la colección *Cuadernos de cine* en 1974, mientras que *La condición...* llegaría a imprenta hasta 1986; y *La disolvencia...* y *La eficacia del cine mexicano* lo harían en la primera mitad de los años noventa. Es a partir de este siglo, primero con la editorial Océano (de la f a la i) y después con la UNAM (de la j en adelante) que *La fugacidad* (2001), *La grandeza* (2004), *La herética* (2006), *La ilusión* (2012), *La justeza* (2011), *La kátharsis* (2016), *La lucidez* (2017), *La madurez* (2017), *La novedad* (2018) y *La ñerez del cine mexicano* (2019) encuentran una continuidad en su publicación y un formato que seguramente va a perdurar hasta el fin de la colección.

La palabra elegida para nombrar cada libro es una provocación en sí, una afirmación a partir de la reunión de un corpus de películas y sus vasos comunicantes o divergencias. Los siguientes cinco títulos después de *La aventura...* están compuestos, en su mayoría, por recopilaciones de críticas que había publicado previamente en la prensa y es a partir de *La grandeza del cine mexicano* que vuelve a construir ensayos solamente para el libro y estos van agrupándose de acuerdo al concepto que rige cada publicación; en el siguiente, *La herética...*, se da cuenta que en cuanto tiene cien películas una nueva obra está lista y ese será el principio rector en adelante: analizar lo estrenado en breves periodos de tiempo y que no es más que el resultado de un creciente volumen de producción de cintas mexicanas en los últimos años. Es por eso que en los libros que ha publicado en esta última década prácticamente ninguna película estrenada (incluso documentales y cortometrajes con nula exhibición) ha sido obviada de sus textos. Afortunadamente, después de quince letras, hay abecedario para rato:

“Por supuesto pienso llegar a la z. Si las mejores películas que hicieron en su vida Alain Resnais y Manoel de Oliveira las hicieron después de los noventa años, y la obra maestra de la literatura alemana —el segundo *Fausto* (*Faust: der Tragödie zweiter Teil*, 1832)— la escribió Goethe a los noventa años, si sigo publicando un libro por año, por supuesto que lograré llegar a la z”.³⁰

Esto puede dar como resultado doce publicaciones más, o catorce, si en algún momento las letras del alfabeto se acaban y decide dedicar sendos libros a los dígrafos “ch” y “ll”.

30 RAZO, Praxedis (2019), *op. cit.*

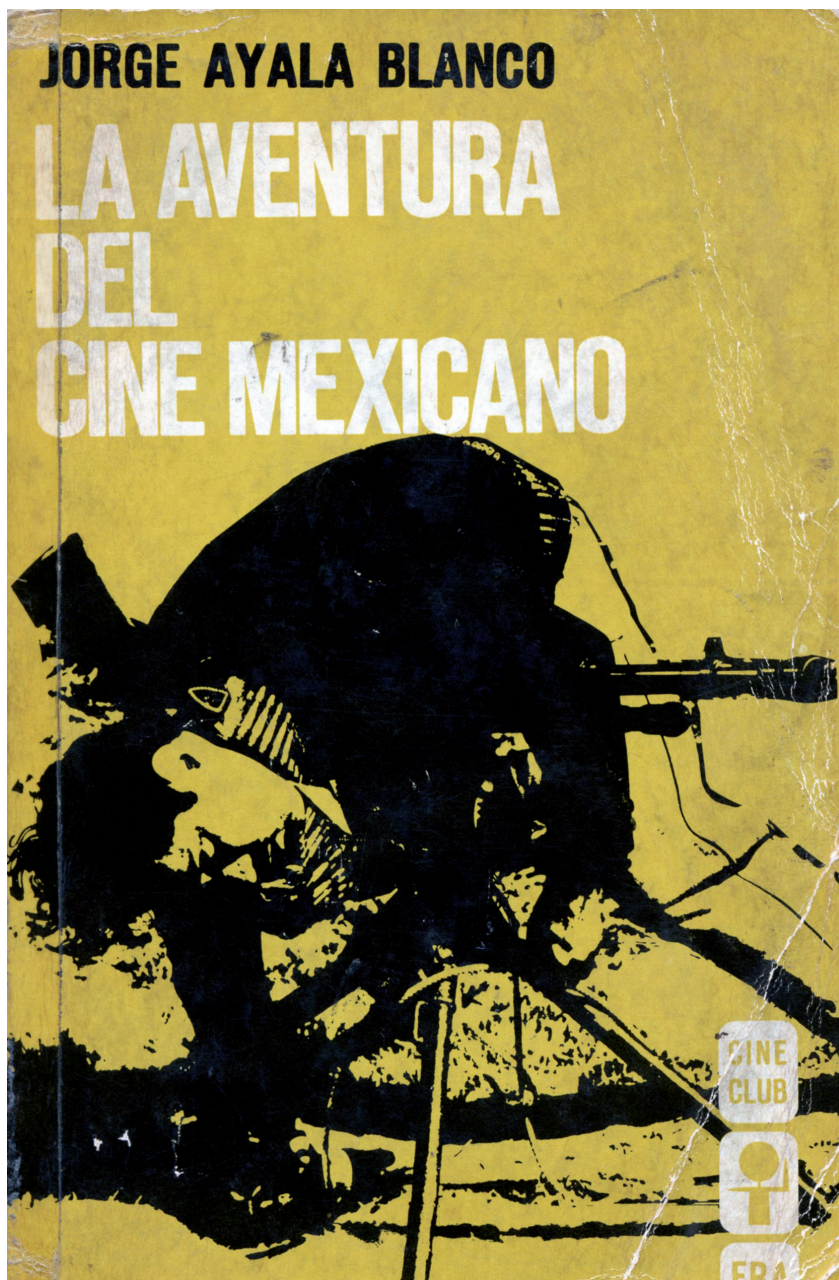


Fig. 4. Portada de la primera edición de *La aventura del cine mexicano* (1968), diseñada por Vicente Rojo a partir de una fotografía de la muerte de Máximo Perea (Raúl de Anda) en *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) / Mil Nubes-Foto.

LA GUERRA DE LOS CRÍTICOS

“Malú Huacuja del Toro: ¿Es una pasión de los críticos pelearse entre ellos?”

Jorge Ayala Blanco: No creo. Yo creo que la pasión entre algunos es moverse por intereses al servicio del poder”.³¹

Apasionado del cine hollywoodense, el ibicenco Emilio García Riera —aquél con quien Ayala trataba amistad en los tiempos de la revista *Nuevo Cine* y con quien trabajara en aquel suplemento semanal que era un acucioso fichero— llegó a México en 1944, por azares del exilio español. A los veintiséis años, en 1957, ya estaba escribiendo en *México en la Cultura*, recomendado por su amigo, el artista Vicente Rojo, también migrante y en ese entonces director artístico del suplemento, donde llegaría a ser un crítico enormemente influyente, hasta que asumió que su verdadera pasión era la de filmógrafo, una rara afición entre “personas que pueden llegar a encontrar más placer en el hallazgo y ordenamiento de los datos cinematográficos que en el cine mismo”,³² de acuerdo a sus propias palabras. También en la colección *Cine Club Era*, García Riera publicó su primer libro, *El cine mexicano* (1963), un recorrido histórico que va desde los inicios del cine en nuestro país, en 1896, hasta *En el balcón vacío*, a principios de los sesenta, donde había sido coguionista. El libro está derivado de un ensayo, escrito por él, llamado *Medio siglo de cine mexicano*, que la revista *Artes de México*, publicó en 1960, bellamente formada por Rojo, quien lo alentaría a escribir el libro para *Era*, una editorial creada por él y que para entonces acaba de iniciar la colección *Cine Club* con la edición del guion de *Viridiana*, de Luis Buñuel y Julio Alejandro. El libro significó el primer acercamiento al cine patrio en la bibliografía nacional, lastrado por el concepto “cahierista” de considerar —en todos los casos— al director de la película como el punto de partida del análisis. Así, el texto se convierte en un recuento más o menos comentado de la filmografía de diversos ci-

31 HUACUJA DEL TORO, Malú (1997), *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, México, Plaza y Valdés/IMCINE, p. 230.

32 GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *El cine es mejor que la vida*, Aguilar, León y Cal Editores, México, p. 96.

neastas a lo largo de poco más de cincuenta años de historia fílmica. “Su mayor mérito, quizá no desdeñable, era el de intentar el estudio serio de su tema, cosa que ningún otro libro había propuesto”.³³

Trabajando a finales de la década siguiente con el productor Manuel Barbachano Ponce (*Raíces*, 1953 / *Nazarín*, 1958 / *Pedro Páramo*, 1966) en la empresa televisiva Telecadena Mexicana, donde el cine era un componente fundamental de la programación, García Riera comienza una etapa de visionado constante del catálogo de películas que la empresa había adquirido, básicamente mexicanas, españolas y argentinas, las cuales fichaba obstinadamente, como buen filmógrafo, y que darían origen primero al *Fichero permanente del cine mexicano*, que publicaba en el suplemento literario de la revista *Siempre!*, y luego a un trabajo editorial monumental: la *Historia documental del cine mexicano*, un trabajo totalizador y sin precedentes en ninguna cinematografía que, a lo largo de nueve gruesos tomos, publicados entre 1969 y 1978, presentaba –año con año– las fichas de todas las producciones nacionales realizadas desde los albores del cine sonoro, en 1930, hasta 1966. Además de su valor como fichero, cada película iba acompañado por un comentario del autor (que en muchas ocasiones no había podido ver la película de marras), por lo general bastante malicioso y, a veces, divertido, que destrozaba de un plumazo a un objeto de estudio que veía con desprecio, donde los directores casi siempre eran calificados como rutinarios o artesanos no muy inspirados, salvo contadas excepciones, o más bien, salvo una excepción: Luis Buñuel, quien, por su propia condición de transterrado, era salvado siempre –hasta en sus peores películas– de la hoguera del autor.

En la primera edición de tan enciclopédica obra sus comentarios eran seguidos por diversos testimonios críticos de la prensa contemporánea a las cintas, o bien, por numerosas citas a *La aventura del cine mexicano*, lo cual hizo que Ayala Blanco exclamará con sorna, en más de una ocasión, que el libro de Emilio era la verdadera segunda edición del suyo. Él era, en definitiva, el discípulo consentido de García Riera. Basta ver en los agradecimientos del primer tomo de la *Historia documental...* para darse cuenta de que, después de mencionar a la secretaria con la que empezó a mecanografiar el libro, el primero de su breve lista de gratitudes es Ayala; o bien, cuando lo cita prolijamente, como en el caso de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948) y mejor se decide a dejar, casi completos, todos los párrafos que éste le dedicó a la película, no sin antes reconocer que “son una excelente muestra de las dotes analíticas del crítico”.³⁴ A cam-

33 *Ibid.*, p. 106.

34 GARCÍA RIERA, Emilio (1971), *Historia documental del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1971, tomo 3, p. 313.

bio, en la edición príncipe de *La aventura...*, Ayala Blanco no menciona que el libro fue escrito gracias a la beca del CME, pero sí menciona a *El cine mexicano* como uno de los dos únicos antecedentes bibliográficos que reconoce para la escritura de su texto.³⁵

En enero de 1969, meses antes de la aparición del libro de Riera, ambos críticos tienen una primera divergencia tras el estreno de una cinta mexicana, *Los recuerdos del porvenir* (1968), dirigida por Arturo Ripstein, un director que ambos habían saludado como un viento de aire fresco frente al desgastado panorama industrial gracias a su opera prima, *Tiempo de morir* (1965). Desde las páginas de *La cultura en México*, García Riera se empeña en defender lo indefendible, tratando de encontrar virtudes en una película que, de entrada, había sufrido un acto de censura al cambiar su arena dramática: de la Guerra Cristera, donde se ubicaba la novela de Elena Garro de la cual partía, la acción tuvo que trasladarse a la Revolución Mexicana, porque aquella cruenta batalla entre la iglesia y el estado constituía un episodio aún muy sensible para la Dirección de Cinematografía gubernamental. El sonambulismo actoral que el director impuso a su reparto, y que marcó desfavorablemente a la película, fue visto por el crítico como “la marca de una voluntad de estilo (...) y que ese sonambulismo algo tenía que ver con las tendencias claustrofóbicas del director”.³⁶ Años después el propio cineasta le confesaría al crítico: “desgraciadamente el resultado es lamentable. Digo, salvo unas tres o cuatro secuencias, la película es floja”.³⁷

La crítica de Ayala Blanco, en el mismo suplemento, fue devastadora. Para él la película “había culminado en un desastre indefendible y desarman-te”,³⁸ e incluso se permitió cebarse sobre la biografía del caído cuando publicó *La búsqueda del cine mexicano*:

“Ripstein había confundido sus meritorias capacidades de debutante y su estéticamente parricida condición de vástago de un productor

35 El otro era el Anuario 1965, publicado por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, con notas de Carlos Monsiváis en torno al cine mexicano.

36 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 14, México, p. 48.

37 GARCÍA RIERA, Emilio (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, México, p. 62.

38 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, tomo II, México, p. 456.

comercial.³⁹ En una mezcla de neurosis megalomaniaca, timidez y obtención de un éxito prematuro por parte de la crítica seria, ya mero se sentía el detentador de todo el sentido filmico mexicano y el nuevo Bresson nacido en Polanco: se confinaba a sí mismo al campo de los estimables ejercicios de estilo, indigestado de abstracción y enfermo de trascendencia”.⁴⁰

Recapitulando ese momento, Ayala afirma que se trataba de “una nota pequeña, pero era realmente brutal. No se usaba ese lenguaje, ni ese nivel en la crítica literaria: la virulencia y la burla. Eso es lo más fuerte, porque no afectas intereses, sino que vulneras egos. Eso es lo que realmente jode a los cineastas”.⁴¹ Ese mismo año, se integra a la plantilla de *La cultura en México* de la revista *Siempre!*, convocado por el jefe de redacción del suplemento:

“José Emilio Pacheco me habla por teléfono y me dice:

— Oye, ¿por qué no vienes aquí a reforzar el suplemento?

— Mira, el problema es que ese espacio existe y es el mejor de México, y yo tengo el mío que es, ¡el peor de México! Además, están mis cuates, mano. Mis mejores amigos, Emilio y Francisco Pina están ahí. Yo acepto si mis amigos aceptan ya no escribir ahí.

Pacheco me dice: “Llégale”. Entonces le llegué. Ellos aceptaron y dejaron de escribir. Fue entonces que empecé a tener la mejor tribuna del país, porque yo vivía totalmente arrinconado, no podía escribir de cine mexicano en *Novedades* porque temían que les hiciera perder anunciantes.

Después me llama la gente de Julio Scherer cuando el *Diorama de la cultura* de *Excélsior* se vuelve algo importante (1970), antes era una revista de chismes asquerosos y cuando llegó Scherer se convirtió en un gran suplemento. Mis compañeros de página eran Rosario Castellanos o Ricardo Garibay, y ahí estaba yo con mi sección”.⁴²

39 El padre de Arturo Ripstein fue el productor Alfredo Ripstein (1916-2017), quien estuvo detrás de la producción de las ya citadas *Tiempo de morir* y *Los recuerdos del porvenir*, así como del episodio *HO*, del filme *Juego peligroso* (1966); y muchos años después de *Principio y fin* (1993), todas ellas dirigidas por Arturo.

40 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *op. cit.* pp. 454-455.

41 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

42 *Ibid.*

Después de la pausa como crítico, provocada por el *affaire* crítico de *Los recuerdos del porvenir* y por su atención al trabajo histórico, García Riera vuelve a escribir crítica en el periódico *Excélsior*, pero no al suplemento de cultura, sino a las páginas del rotativo, donde escribe una crítica diaria a lo largo de cinco años entre 1971 y 1975, un periodo crucial para el cine mexicano.

Los tiempos sexenales habían cambiado y desde el primero de diciembre de 1970 un nuevo presidente gobernaba el país: Luis Echeverría, cuyo hermano Rodolfo Echeverría –actor desde los años treinta con el nombre de Rodolfo Landa, líder del sindicato de actores, diputado y senador– llegaba también al poder, con la venia gubernamental, erigido en director general del Banco Nacional Cinematográfico, institución única en el mundo que se dedicaba a otorgar créditos bancarios a los productores y que, durante el sexenio, sería el centro del poder absoluto del cine nacional, alentando desde ahí la creación de empresas estatales para la producción, la exhibición y la promoción cinematográfica; la construcción de la Cineteca Nacional y de una nueva escuela de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica; la reanudación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, encargada de otorgar el premio Ariel a lo más destacado de cada año; la celebración, en 1971, de los cuarenta años del cine sonoro en México; pero sobre todo de la consolidación de una nueva generación de cineastas, surgidos en la década anterior, ahora amparados por un estado con una clara vocación ideológica que quería producir “películas de aliento”, que criticaran los vicios del México anterior a este gobierno y que apostaran por la construcción de una nueva sociedad aparentemente más justa, aunque igualmente represiva.

Una de las consecuencias secundarias del franco apoyo estatal al cine durante el nuevo sexenio fue la creación del programa televisivo *Tiempo de cine*, en 1971, transmitido por el Canal 11, del Politécnico, donde un grupo de críticos formado por Fernando Gou, Tomás Pérez Turrent, Francisco Sánchez, José de la Colina y García Riera, glosaban, en un formato de mesa redonda, sobre la historia del cine, los estrenos de la cartelera e incluso hacían entrevistas con cineastas,⁴³ aunque de acuerdo a un artículo anónimo de la revista *Intolerancia*: “su misión era comentar los aciertos de

43 Un testimonio cinematográfico que permite vislumbrar la dinámica del programa se encuentra en la secuencia donde Pérez Turrent, Gou, Sánchez y Jorge Cantú entrevistan, en la ficción, a la actriz Ángela Morante (Blanca Baldó), haciéndole preguntas sobre sus inicios, el suicidio de Marilyn Monroe y otras intrascendencias en *Ángela Morante, ¿crimen o suicidio?* (José Estrada, 1978).

los nuevos cineastas apoyados por el gobierno, desgastar la presencia de la iniciativa privada, y promover el interés por el nuevo cine mexicano en la clase media ilustrada".⁴⁴

En 1972, en una de sus emisiones sabatinas, uno de los críticos hizo un comentario adverso sobre Mario Moreno *Cantinflas*, la indignación del actor llegó a oídos de los altos mandos, y el Canal 11 cancela el programa. La suspensión duró hasta 1973 cuando el cineasta Alberto Isaac intercedió por sus amigos críticos y consiguió que Rodolfo Echeverría comiera con ellos en el restaurante El Charleston –cuya especialidad era el cabrito– para fumar la pipa de la paz. De ahí salieron con la consigna de invitar a toda la crítica culta del país para hablar bien del "gran cine del futuro",⁴⁵ ese ambicioso proyecto del sexenio; y Ayala Blanco, dada su cercanía con los colegas –con algunos de los cuales incluso compartía clase en el CUEC– es invitado a sumarse al proyecto:

"Me dice Riera:

— Queremos que participes en el programa.

— Mira, Emilio, déjame verlo primero –le contesté.

Cuando lo veo, me encuentro con que es el gran cántico a Rodolfo Echeverría y me parece espeluznante. Entonces, le digo: 'Mira, mi mano tiene cinco dedos y yo siempre seré el dedo que se opone a los demás'.

No necesitaba ese programa ni por razones económicas, ni mucho menos creativas. Soy el único crítico que no acepta la mediatización de Rodolfo Echeverría, porque a todos los convierte en crítica oficial, oficial para apoyar a sus cuates que estaban empezando a hacer películas".⁴⁶

Entre la franca propaganda gubernamental y la abierta disidencia frente a un presidente que siendo Secretario de Gobernación había estado detrás de la matanza del dos de octubre de 1968, y estando en el poder había perpetrado en 1971 otra masacre de estudiantes conocida como el "Halconazo", comenzó un episodio que sería bautizado como "la guerra de

44 GARCÍA, Gustavo (1986), "Estado de sitio", *Intolerancia*, n. 3, p. 88.

45 ECHEVERRÍA, Rodolfo (1976), *Cineinforme general (un esfuerzo conjunto)*, Banco Cinematográfico, México, p. 11.

46 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

los críticos", que permanecería vigente prácticamente hasta la muerte de García Riera en 2002 y que vivió diversos momentos de recrudescimiento público durante el sexenio echeverrista (1970-1976).

La editorial Siglo XXI publicó en México en 1972, *la Historia del cine mundial*, de Georges Sadoul, un libro clásico para cualquier estudioso del cine, que hoy cuenta con decenas de reimpresiones. Para su primera edición en español se pidió a Pérez Turrent que escribiera una puesta al día del texto, partiendo de 1965 donde el autor la había dejado, con el fin de actualizarla hasta 1971. El capítulo dedicado a México es uno de los más largos del apéndice y también uno de los más generales, donde se saluda, por supuesto, la renovación emprendida por el Banco Cinematográfico de Echeverría. Ayala Blanco, desde la revista *Cinemateca* editada por el CUEC, no perdió la oportunidad de señalar la ausencia de puntos de vista claros respecto a algunos cineastas nombrados, la omisión de películas independientes notables y una adjetivación reduccionista. Concluyó: "Se ha perdido una buena oportunidad para difundir una visión panorámica fidedigna del cine mexicano entre los numerosos estudiosos que seguramente acudirán a la traducción española de la historia del cine de Sadoul. Otra vez será".⁴⁷

La nota de Ayala caló en los críticos, cuyo desempeño al servicio de los intereses estatales parecía cada vez más obvio, como lo señaló Nancy Cárdenas en un artículo demoledor para la revista *Él*, una especie de *Playboy* local de gran circulación nacional, publicado también en 1972:

"Como teólogos desesperados, Emilio García Riera, José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (notas anónimas y seudónimos incluidos), han luchado semanas por conseguir el milagro: transformar, mediante una espesísima verborrea, cada uno de los innumerables defectos de *El jardín de tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971) en virtudes".⁴⁸

La película de Cazals, una intentona épica ubicada en el periodo de la Conquista (siglo XVI), había costado casi un millón de dólares de entonces, por lo que estaba considerada la más cara en la historia del cine nacional y también uno de sus mayores fracasos artísticos. El propio director la definiría como: "...un intento fallido, una película C que quiso ser una película

47 AYALA BLANCO, Jorge (1972), "Notas bibliográficas", *Cinemateca*, año 1, n. 1, p. 36.

48 CÁRDENAS, Nancy (1972), "Tres golondrinas no hacen verano", *Él*, año 3, n. 33, junio de, p. 24.

A, pero que no llegó a ser ni una película B".⁴⁹ A Cárdenas esta campaña de defensa le pareció hilarante y la demostración de que los tres críticos "estaban dispuestos a todo con tal de desempeñar el papel solicitado".⁵⁰ Incluso se preguntaba qué recibirían a cambio: ¿publicaciones, viajes, la filmación de argumentos que hubieran escrito, columnas vitalicias en medios, o es que acaso operaban bajo amenaza?

Durante este episodio, Ayala se encontraba en Francia realizando un máster en La Sorbona y a su regreso zanjó la polémica escribiendo un texto a contracorriente del de sus excamaradas, a quienes acusaba de haberse convertido en una "promotora unificada oficiliasta", afirmando que *El jardín de tía Isabel* no era más que: "un amontonamiento de sketches para orgía de sangre recitada, que podría durar diez minutos o cinco horas (¡no, por piedad!)".⁵¹

Otra feroz batalla durante esta "guerra" ocurrió tras la publicación de *La búsqueda del cine mexicano*, en 1974, que inicialmente era una actualización de su primer libro y acabó convirtiéndose en un demoledor testimonio crítico acerca de las consecuencias cinematográficas durante y después del movimiento estudiantil, así como de los primeros tiempos del cine echeverrista. Precisamente en las páginas donde se enfrentaban *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968), aquel documental testimonial realizado por estudiantes del CUEC; y *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1968), el mayor despliegue tecnológico jamás visto para el registro de una contienda deportiva, Ayala desmontó esta última película comparándola con la obra maestra del nazismo, *XI Olimpiada, la fiesta de las naciones* (*Olympia, Fest del Völker, Fest der Schönheit*, Leni Riefenstahl, 1936-38), no por su soberbio manejo del lenguaje filmico sino por la ideología fascista que la permea ocultando la matanza de Tlatelolco que había ocurrido pocos días antes de la inauguración de los juegos olímpicos. En su texto, citaba con ironía y rabia una elogiosa nota publicada por De la Colina en *El Herald Cultural* acerca de la película, que solo justificaba por encontrarlo "en vías de reblandecimiento neofranquista",⁵² tal vez el peor epíteto que puede dedicarse a un exiliado de familia republicana.

La rabia de José de la Colina no se hizo esperar y desde las páginas de *Excelsior* clamaba contra la Universidad, "nuestra máxima casa de estudios", por haber publicado el libro y con ello ser cómplice de sus injurias. Lo mis-

49 GARCÍA TSAO, Leonardo (1994), *Felipe Cazals habla de su cine*, UdeG, México, p. 84.

50 CÁRDENAS, Nancy (1972), *op. cit.*, p. 25.

51 AYALA BLANCO, Jorge (1974), *op. cit.*, p. 416.

52 *Ibid.*, p. 336.

mo hizo García Riera defendiendo a su amigazo Pepe desde *Plural*, revista fundada por Octavio Paz y auspiciada por el mismo periódico. Después de reafirmar la valía de *La aventura...* —¡faltaba más!, condenaba éste:

“Diríase que la lejanía temporal del objeto de su estudio, o sea, del cine hecho antes de los sesentas favorecía en Ayala la objetividad y la serenidad que brillan por su ausencia en el examen del posterior. Lo cierto es que Ayala se ha convertido en un calumniador cuyos embates deben preocupar a todos y no solamente a aquellos a quienes apunta directamente. Que Ayala difame a Colina y que, en cambio, condescienda a dedicarme en el mismo tono unas alusiones respetuosas, resulta totalmente circunstancial”.⁵³

Anatemizado, Ayala ve desaparecer su libro en mayo de 1974, a pocos meses de salir el mercado ante la presión que la UNAM recibe por diversos medios. *La búsqueda del cine mexicano* se convierte en un libro oculto que, tras ser retirado de las librerías, se pudre en las bodegas universitarias. Tendría que esperar hasta 1986 para verlo publicado nuevamente por Editorial Posada, donde aquellas alusiones respetuosas a las que alude García Riera, que aparecían en el capítulo dedicado a Emilio Indio Fernández, ahora se han vuelto sorna: “Detalles pormenorizados sobre este periodo podrán encontrarse en los despistados comentarios que hace EGR en el cuarto tomo de su *Historia documental del cine mexicano* (Era, 1972), ese monumento que una mediocridad le erigió a otra”.⁵⁴

A pesar de las puyas constantes en la prensa y a la presión de sus camaradas, Ayala Blanco mantuvo su espacio en el suplemento de la revista *Siempre!*. Cuando Carlos Monsiváis regresó a México en 1972, tras una estancia como profesor en la Universidad de Essex, para convertirse *de facto* en el director de *La cultura en México*, le habló de inmediato al crítico:

— Jorge, tengo exactamente setenta y dos horas en México y ya me han invitado a comer cantidad de personas. Todas exigen que te corra, empezando por Vicente Rojo.

— Bueno, como tú quieras, es tu decisión. Tú dirás.

53 GARCÍA RIERA, Emilio (1974), “A propósito de un libro difamatorio”, *Plural*, n. 30, marzo, p. 82.

54 AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La búsqueda del cine mexicano*, 2ª edición, Editorial Posada, México, p. 336.

- ¿Necesitas la lana?
- Sí.
- ¿Cuánto te pagan?
- Doscientos cincuenta pesos por artículo.
- Ya no llesves tus artículos a donde los llevabas, ahora me los vas a traer a mi casa y desde mañana vas a ganar trescientos cincuenta".⁵⁵



Fig. 5. Ayala Blanco en su casa, ubicada en la colonia San Rafael, el año de la publicación de *El cine actual, delirios narrativos* y *La novedad del cine mexicano*, 2018 / Fotografía: Octavio Gómez / proceso foto.

Monsiváis, miembro de *Nuevo Cine*, había escrito crítica durante años, pero sobre todo era un ferviente admirador del cine mexicano clásico —una de sus más señaladas pasiones— y un ensayista muy dotado que, sin embargo, escribió un solo libro dedicado a lo específicamente cinematográfico, o más bien a uno de los grandes mitos filmicos nacionales: *Pedro Infante, las leyes del querer*, una publicación casi postrera aparecida en 2008. Sin embargo, había compartido con Ayala numerosas aventuras cinema-

55 FIESCO, Roberto (2020), *Entrevista telefónica con Jorge Ayala Blanco*, 24 de junio.

tográficas, respetaba su trabajo y era un entusiasta de “ver sangre” en el medio cultural, a pesar de que no quería quedar mal con nadie porque era un gran publicrelacionista de sí mismo. Por ello, su generoso gesto nunca se hizo público hasta que, en 1986, Ayala decidió agradecerse en el capítulo *Un cine movilizado*, dedicado mayormente al cine documental y a su vinculación con los movimientos sociales, contenido en *La condición del cine mexicano*. La dedicatoria decía así: “A Carlos Monsiváis, que me aumentó el sueldo cuando le exigieron que me corriera”.⁵⁶ Monsi no se lo perdonó, ni tampoco García Riera, quien al referirse, en los noventa, a su ríspida relación con Ayala, también le dejó un recado al otro: “No puedo dejar sin responsabilidad de lo ocurrido a Carlos Monsiváis, (quien) no incurrió en calumnias e insultos como los de Ayala, pero no desalentó al parecer los del crítico”.⁵⁷

Las lanzas se habían roto para siempre y en la reedición y actualización de la *Historia documental del cine mexicano*, iniciada en 1993, García Riera borró prácticamente cualquier alusión a Ayala, salvo cuando le resultaba inevitable citarlo. Solo rompió su propio dictado, en el tomo quince, cuando tuvo que defenderse de ser tachado como crítico oficialista. Ahí dedicó largos párrafos al “torvo Ayala”, de quien afirmaba que, junto con sus seguidores, “algo han enrarecido el clima de la cultura cinematográfica en el país, pero muy poco o nada han afectado lo más importante: la realización de películas”,⁵⁸ como queriendo negar la influencia que hubiera tenido sobre tantas generaciones de alumnos a lo largo de su carrera docente. La ausencia de Ayala en la autobiografía de Riera fue más tajante, ahí refería que “ciertos afanes colectivistas me pusieron en contacto con una multitud de jóvenes a quienes traté de alentar como críticos e historiadores de cine. De algunos de ellos prefiero no hablar”.⁵⁹ Recuerdo que esas memorias se publicaron en los tiempos en los que tomaba clase con Ayala en el CUEC. El título era *El cine es mejor que la vida* y cuando le preguntamos al profesor qué opinaba de ella nos dijo: “¡Que la suya, porque que la mía, no!”

56 AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México, p. 495.

57 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 15, México, p. 186.

58 *Ibid.*

59 GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *op. cit.* p. 110.

LA POSGUERRA

Existe un episodio más de esta “guerra”, ocurrido casi veinte años después de aquella, y probablemente sea la gesta más célebre por la difusión alcanzada a través de la prensa: se trata de la demanda de Arturo Ripstein. La Universidad de Guadalajara tuvo a bien propiciar un diálogo entre García Riera y el director para hablar de cada una de sus películas, lo cual dio origen al libro *Arturo Ripstein habla de su cine*, publicado en 1988. Una conversación, sin duda, honesta, sabrosa y, a veces descarnada, sobre el oficio de un cineasta capaz de reconocer sus errores y fortalezas a lo largo de diecisiete películas de ficción y diversos documentales y cortometrajes. La publicación coincidió, por pocos meses, con el estreno en la 21 Muestra Internacional de Cine de su largometraje más reciente para entonces, *Mentiras piadosas* (1988), una de sus películas más difíciles en términos de financiamiento, la cual fue criticada por Ayala Blanco en *El Financiero* en su columna del veintiséis de abril de 1989. El texto era devastador, *as usual*, pero tenía la particularidad de estar acompañado por algunos fragmentos del libro citado, en el cual el crítico señalaba que el director “jamás deja de balconear su arrogancia megalomaniaca ni su ausencia de autocrítica”.⁶⁰

El texto no generó mayor ámpula hasta que casi dos años después, en 1991, Ayala Blanco recibe la notificación de una demanda por parte del cineasta, donde era acusado de daño patrimonial, debido a que Ripstein culpaba a la publicación de la crítica de haberle impedido que dirigiera, por lo menos, una película; y de daño moral por desprestigiarlo públicamente. El monto de las reparaciones ascendía a 60 millones de devaluados pesos, además de “los gastos del juicio y la publicación de la sentencia con la misma relevancia que tuvo la difusión de la crítica impugnada”.⁶¹

El escándalo fue mayúsculo, jamás un cineasta en México había solicitado una reparación de daños por una mala crítica, y eso permitió abrir un debate público entre dos facciones: por un lado, una nueva generación de críticos, más o menos agrupados entre las revistas cinematográficas independientes *Intolerancia*, dirigida por Gustavo García, y *Nitrato de plata*, a cargo de José María Espinasa, llamados despectivamente *Los Ayalitas*; y, por el otro, el conjunto de críticos encabezado por García Riera (a quien Ripstein había solicitado como perito con el objetivo de invalidar como crítica el texto publicado por Ayala y que al final no comparece en el jui-

60 AYALA BLANCO, Jorge (1991), *La disolvencia del cine mexicano*, Grijalbo, México, p. 323.

61 VEGA, Patricia (1991), “Demanda Arturo Ripstein, en la vía civil, al crítico Jorge Ayala Blanco”, *La Jornada*, 31 de marzo, p. 24.

cio, pretextando no poder viajar desde Guadalajara donde residía), que publicaba en los medios de mayor circulación nacional y que tenía como medio principal a la revista *Dicine*. De estos últimos llovieron denuestos de antología, como el de Pérez Turrent que calificaba a Ayala de:

"Psychokiller (en este caso psycocritic) de una película gore, calumnia, difama, agrede verbalmente, insulta, utiliza el terrorismo verbal del mismo modo en que sus colegas Freddy Krueger (Pesadilla en la calle del infierno) y Jason (Viernes 13) se sirven de las hachas, sierras eléctricas y todos los instrumentos insólitos que puedan encontrar".⁶²

Sin embargo, de acuerdo a un testimonio del propio demandado, quien no pagó un peso porque sus abogados se ofrecieron a trabajar gratuitamente: "Se publicaron durante el tiempo que duró el conflicto 130 artículos en casi todos los periódicos, de los cuales el 80 por ciento fueron a mi favor, y el 20 por ciento en mi contra, pero curiosamente no hubo algún artículo a su favor, ni siquiera los artículos más insultantes para mí".⁶³ La respuesta a esta franca defensa era obvia: nadie quería atentar contra la libertad de expresión. El propio Ripstein (víctima de la censura en más de una ocasión) desistió de la demanda cuando se dio cuenta de ello y muchos años después declaró:

"Fue un error fatal. No hay costumbre de demandar en este país, se puede decir lo que sea y nadie demanda. Mi abogado usó un argumento imbécil: decía que me había costado más trabajo hacer mis películas después de las críticas publicadas por Ayala. Y eso es falso, siempre me costó el mismo trabajo, pero lo que hacía Ayala era ofenderme. Yo no me estaba metiendo con un idiota, Ayala está muy lejos de ser un idiota. Yo no tenía un enemigo tonto, lo que tenía era un abogado tonto. Ayala se ha dedicado a ofenderme, no a criticarme. Yo acepto una crítica sin el menor problema. Me da igual. Lo que me molesta es que me digan puto o pendejo, porque no es cierto, porque no hay bases para eso. Entonces mi batalla era contra la ofensa, no contra una crítica. Esa demanda es un error del que no acabaré de arrepentirme nunca".⁶⁴

62 PÉREZ TURRENT, Tomás (1991), "Un crítico 'gore' vomita frustraciones. El "Excelso de la Cultura" debe pagar tofos sus delitos, hoy...", *El Universal*, 8 de abril, p. C1.

63 BAUTISTA, Gabriela (1991), "Entrevista con Jorge Ayala Blanco", *Nitrato de plata*, n. 8, noviembre, p. 18.

64 QUEMAIN, Miguel Ángel (2003), "Arturo Ripstein", *Playboy*, año I, n. 5, marzo, p. 27.

Epílogo

A pocos días de anunciar las nominaciones al premio Óscar en enero de 2019, Alfonso Cuarón –quien lograría colocarse en diez categorías con *Roma* (2017)– compartió una mesa redonda, convocada por la revista *The Hollywood Reporter*, con otros directores como Spike Lee (*BlacKkKlansman*), Bradley Cooper (*A Star is Born*), Ryan Coogler (*Black Panther*) y Yorgos Lanthimos (*The Favourite*), cuyas películas sonaban insistentemente en las listas de posibles nominados. Ante la pregunta de Stephen Galloway, editor del medio y conductor de la conversación, acerca de si su experiencia en la escuela de cine había sido buena, Cuarón respondió que su estancia en el CUEC, a donde ingresó en 1979, había sido un desastre: clases que se suspendían y poco equipo para filmar. Sin embargo, agregó: “Tuve un maestro, su nombre es Jorge Ayala Blanco, todavía enseña ahí. (...) Este maestro daba un curso asombroso –más bien dos o tres cursos diferentes sobre historia del cine– y eso fue aún más importante que todas las cosas técnicas”.⁶⁵ El cariñoso recuerdo de su maestro habla además de su gran espíritu deportivo, pues fue Ayala quien tachó a su ópera prima, *Sólo con tu pareja* (1990), de ser un “largometraje insoportablemente ampuloso” y una “poco ocurrente comedia vodevilesca”,⁶⁶ donde la fotografía (de Emmanuel Lubezki) “sólo sirve para subrayar la archiconvencional imaginación tercermundista de la trama”.⁶⁷

Ayala llegó al CUEC en 1964, de veintidós años, acompañando a José de la Colina, entonces su amigo, quien ya impartía clases en una escuela que apenas había sido fundada el año anterior. Su intención era ingresar como alumno, no porque quisiera hacer cine, ya que –de acuerdo a sus palabras: “A mí lo que me interesaba fundamentalmente era compartir mis placeres y mis búsquedas con otras personas que fueran de mi edad, no solo con la generación de los refugiados españoles, que eran los que controlaban la crítica de cine en México”.⁶⁸ El cineasta Juan Guerrero, quien había pasado en cuestión de meses de estudiante a secretario académico del Centro, en vez de aceptarlo entre el alumnado le ofreció que se quedara de maestro. Y al poco tiempo comenzó a impartir la materia

65 GALOWAY, Stephen (2019), *Directors Roudtable: Ryan Coogler, Alfonso Cuarón, Marielle Heller, Yorgos Lanthimos | Close Up*, *The Hollywood Reporter*, 14 de enero, (63 min 6 s) <<https://www.youtube.com/watch?v=zy-RE76XDgM&feature=youtu.be>>.

66 AYALA BLANCO, Jorge (1994), *La eficacia del cine mexicano*, Grijalbo, México, p. 248.

67 *Ibid.*, p. 252.

68 FIESCO, Roberto (2013), *op. cit.*

Corrientes estéticas del cine a una generación donde se encontraban los futuros cineastas Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, gente de su edad o aún mayores que él.

Cuando entré a estudiar cine en 1990 ignoraba que él sería mi maestro y aún recuerdo el primer jueves a las 9 de la mañana cuando comenzó su clase diciendo, con una gran sonrisa: "Hola, soy Emilio García Riera y seré su profesor de historia del cine". Nadie se rio salvo yo y desde entonces admiré para siempre su ingenio y su humor malevolente. Coincidió con Cuarón, su clase ha sido la más importante para quienes a lo largo de más de cincuenta años hemos podido verlo en un salón de clases. Ahí aprendimos, o no, lo que realmente era el cine y articulamos herramientas para cuestionar, en nuestros cortometrajes estudiantiles, las herramientas de lenguaje audiovisual que nos enseñaban en otras materias, que él burlescamente definía como pre-Griffith, y que nos exigían cumplir a rajatabla so riesgo de ser reprobados.

Acompañado de unas pequeñas fichas que sostenía permanentemente, explicaba lo mismo la evolución del lenguaje fílmico en la escuela de Brighton que en el expresionismo alemán o el realismo poético francés, visionando con nosotros una película o alguna escena en concreto, que él describía con delectación y gozo hasta llevarnos –literalmente– al paroxismo del descubrimiento compartido. Nunca olvidaré las sesiones dedicadas a *Mala mujer* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945), donde analizó plano a plano la aterradora secuencia donde un Edward G. Robinson delirante era acosado por las voces de Joan Bennett, a quien había asesinado, hasta caer en la locura; o aquella otra, donde nos introdujo en el indefinible "tercer sentido", ejemplificado por Roland Barthes a través de los fotogramas de *Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, Sergei M. Eisenstein, 1943); algunas clases más dedicadas a desmenuzar *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946) y su fabuloso universo de espejos donde la realidad de dos hermanas gemelas, interpretadas por un solo mito, Dolores del Río, se reflejaba hasta destruirlas; o bien la cátedra acerca de la gramática casi mística de Yasujirō Ozu y sus posiciones de cámara desde el tatami que nos permitían entender los desafíos del espacio en el plano. Cada clase suya era una bofetada a nuestra ignorancia y un detonante a nuestra creatividad bajo un mismo axioma: "Aprenderán tanto viendo una mala película como viendo una buena película, analícenlas".⁶⁹

69 RAZO, Praxedis (2019), *op. cit.*

Tenía poco tiempo de haber iniciado sus publicaciones en las páginas culturales del periódico *El Financiero* y en el grupo –cuando el profesor no estaba– se nos volvió costumbre leer sus columnas tituladas *Cinelunes exquisito* y *Cinemiércoles popular*, sobre todo cuando éste último se refería a una película mexicana (lo cual ocurría regularmente en esa época de surgimiento de lo que entonces fue conocido como “Nuevo cine mexicano”). Leerlo en ese entonces significaba internarse en una clase que se prolongaba más allá del aula, espacio donde no hablaba de sus críticas, aunque siempre hacía menciones al cine de la cartelera con la intención de que entendiéramos algún concepto, conociéramos a algún cineasta nacional o simplemente para evidenciar nuestra nula cinefilia.

Mis cuadernos de entonces, escritos con lápiz, están llenos de títulos de películas que él citaba con la esperanza de pescarlas cuando algún cineclub tuviera la gentil idea de programarlas, como ocurrió con las maratónicas y fascinantes *Berlin Alexanderplatz* (1980), de Fassbinder, y *La segunda patria* (*Die Zweite Heimat – Chronik Einer Jugend*, 1992), de Edgar Reitz, donde incluso compartimos las, entonces, incómodas butacas del Instituto Goethe y del IFAL, orgullosos de estar sentados a unos metros del maestro, del Ayatola Blanco, apodo burlón acuñado en los ochenta, pero también respetuoso hacia su venerable conocimiento, y hoy nombre de una cuenta de Twitter (@GeorgeAWhite), que, por supuesto, no es suya sino de algún estudiante de cine, pero que está hecha remedando la parte más ácida de su humor y que en solo cinco meses (entre enero y junio de 2020) ha ganado más de dos mil seguidores que gozan con tuitazos como éste: “Buñuel me decía ‘El Borges de la crítica cinematográfica’, se equivocaba, yo sí hubiera ganado el Nobel”.⁷⁰

La última vez que nos encontramos, hace unos meses, fue en un pasillo de la hoy llamada Escuela Nacional de Artes Cinematográficas, antes CUEC, nos dimos un abrazo y platicamos atropelladamente, como siempre, porque ambos estábamos por entrar a dar clases. Hizo comentarios divertidos sobre algunos de los invitados de un programa que hago para la televisión universitaria, me recomendó ver una película de Sergio Véjar de la que no había escuchado hablar y me dijo, casi al pasar, que muchos años atrás él nos había defendido a Julián Hernández y a mí cuando nuestro nombre era impronunciable durante un oscuro periodo de la administración escolar. Me sorprendió mucho saberlo. Recordé entonces las primeras críticas que publicó sobre nuestros cortos en su fugaz paso por el periódico *El Nacional*

70 AYATOLA, CRÍTICO DE CINE (2020), @GeorgeAWhite, Tweet, 24 de abril <<https://twitter.com/GeorchAWhite/status/1253718750588817408>>.

en los años noventa, y entendí que en ellas también había una afirmación política, porque él nunca estaría del lado de un poder que se asumía como represor, así fuera el de una escuela de cine. Se lo agradecí desconcertado por la revelación.

Durante los meses de marzo a junio del 2020, cuando todos estábamos confinados por la pandemia, él siguió publicando quincenalmente en el suplemento dominical en *El Universal*, a pesar de la ausencia de estrenos en la cartelera tradicional. No ha impartido clases. Entiendo que le resulte complicado integrar su particular manera de interactuar con las secuencias para el análisis a través de las nuevas –y limitadas– tecnologías en línea. Nadie nos preparó como docentes para vivir un momento como éste. Hace poco, durante una sesión virtual entre profesores y alumnos, mientras evaluábamos el bajo desempeño de unos y otros durante esta contingencia, una estudiante dijo bajito, apenas audible: “Extrañamos a Ayala”. La escuchamos y sonreímos en silencio, hasta que una maestra dijo fuerte y claro: ¡Sí, todos lo extrañamos!

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, (abril 1961), “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, año 1, n.1, México.

ANÓNIMO, (15 de agosto 1964), “Aviso importante”, *La Semana en el Cine*, año 3, vol. 2, no. 103, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1968), *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1972), “Notas bibliográficas”, *Cinemateca*, año 1, n. 1.

AYALA BLANCO, Jorge (1974), *La búsqueda del cine mexicano*, UNAM, tomo II, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La condición del cine mexicano*, Editorial Posada, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La búsqueda del cine mexicano*, 2ª edición, Editorial Posada, México.

AYALA BLANCO, Jorge (1991), *La disolvencia del cine mexicano*, Grijalbo, México.

AYALA BLANCO, Jorge (26 de abril 2020), “Gabriel Retes, el único cineasta feliz”, *Confabulario, El Universal*, México, p. 8.

BAUTISTA, Gabriela (noviembre 1991), “Entrevista con Jorge Ayala Blanco”, *Nitrato de plata*.

- CÁRDENAS, Nancy (junio de 1972), "Tres golondrinas no hacen verano", *Él*, año 3, n. 33.
- CARRO, Nelsón, (1980) "Entrevista con Ariel Zúñiga", *Imágenes, Unomásuno*, vol. 1, n. 5, p. 39.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (prólogo) (2015), *Nuevo Cine, edición facsimilar*, DGE Equilibrista, México.
- DOMÍNGUEZ CUEVAS, Martha (1999), *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, Aldus/Cabos Suelos, México.
- ECHEVERRÍA, Rodolfo (1976), *Cineinforme general (un esfuerzo conjunto)*, Banco Cinematográfico, México.
- FIESCO, Roberto y LINARES, Mariana (30 de abril 2011), *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, programa de radio (57 min 48s).
- FIESCO, Roberto, (24 de junio 2020), *Entrevista telefónica con Jorge Ayala Blanco*.
- FIESCO, Roberto (6 de febrero de 2013), *Entrevista con Jorge Ayala Blanco*.
- FIESCO, Roberto, (2017), *Cinema 20.1: Jorge Ayala Blanco, la madurez del cine mexicano*, TVUNAM.
- FIESCO, Roberto (31 de diciembre 2011) *Cinesecuencias Radio: Entrevista con Jorge Ayala Blanco*, programa de radio.
- GARCÍA ASCOT, Jomí (abril 1961), "Homenaje a Francisco Pina", *Nuevo Cine*, no. 1, México.
- GARCÍA, Gustavo (1986), "Estado de sitio", *Intolerancia*, no. 3, p. 88.
- GARCÍA RIERA, Emilio (marzo 1974), "A propósito de un libro difamatorio", *Plural*, n. 30.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 15, México.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, UdeG/Gobierno del Estado de Jalisco/CONACULTA, tomo 14, México, p. 48.
- GARCÍA RIERA, Emilio (7 de septiembre 1963), "Rojo y azul", *La Semana en el Cine*, año 2, vol. 2, n. 54, México, pp. 7-8.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1990), *El cine es mejor que la vida*, León y Cal Editores, México.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1994), *Felipe Cazals habla de su cine*, UdeG, México.
- HUACUJA DEL TORO, Malú (1997), *Los artistas de la técnica. Historias íntimas del cine mexicano*, Plaza y Valdés/IMCINE, México.

MICHEL, Manuel (julio-agosto 1966), "*Cine norteamericano de hoy*, de Ayala Blanco", *Revista de Bellas Artes*, n. 10.

MONSIVÁIS, Carlos (12 de enero 1966), "El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario, Cine 1965", *La Cultura en México, ¡Siempre!*, no. 204, México, p. 4.

PÉREZ TURRENT, Tomás (8 de abril 1991), "Un crítico 'gore' vomita frustraciones. El "Excelso de la Cultura" debe pagar tofos sus delitos, hoy...", *El Universal*.

PIAZZA, Luis Guillermo (1967), *La mafia*, Joaquín Mortiz, México.

RAZO, Praxedis (21 de agosto 2019), *Presentación del libro La ñerez del cine mexicano*, (78 min 20s).

RIPSTEIN, Arturo y GARCÍA, Emilio (1988), *Arturo Ripstein habla de su cine*, Universidad de Guadalajara, México, p. 62.

VEGA, Patricia (31 de marzo 1991), "Demanda Arturo Ripstein, en la vía civil, al crítico Jorge Ayala Blanco", *La Jornada*.

RECONSIDERANDO EL CINE DE CULTO: LOS TEATROS HISPANOS Y EL PÚBLICO LATINX EN NUEVA YORK (1969-1970)¹

RECONSIDERING CULT CINEMA: HISPANIC THEATRES AND LATINX AUDIENCES IN NEW YORK (1969-1970)

DOLORES TIERNEY
(University of Sussex)

RESUMEN

A fin de reconsiderar el auge del cine de culto y sus conexiones con los públicos de los teatros hispanos de Nueva York desde finales de los años sesenta hasta inicios de los setenta, este artículo recurre a la historia de estos teatros y a las carteleras de *El Diario-La Prensa* de 1969 y 1970. Este artículo traza la trayectoria de exhibición de dos películas ejemplares de culto, que se estrenaron el 29 de octubre de 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), una película de sexplotación estelarizada por Isabel Sarli, y *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrido mexicano de lucha libre, horror y sexplotación.

Palabras clave: cine de culto, teatros hispanos, el público latinx, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

ABSTRACT

In order to reconsider the rise of cult cinema and its connections to Hispanic theatre audiences in New York from the late 1960s to the early 1970s, this article draws on the history of these theatres and the listings of *El Diario-La Prensa* in 1969 and 1970. The article traces the exhibition trajectory of two exemplary cult films which premiered on 29 October 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), a sexploitation film starring Isabel Sarli, and *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), a Mexican hybrid of wrestling, horror and sexploitation.

Keywords: cult cinema, Hispanic theatres, Latinx audiences, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

1 Versiones anteriores de este artículo fueron presentadas como una conferencia en la University of Northumbria (2021) y como ponencias en Cine Excess (2020) y en la Université Gustave Eiffel en París (2022). Agradezco los comentarios y sugerencias de Kate Eagan, Steve Jones, Carlos Belmonte y Álvaro Fernández, así como de los participantes en estos eventos, que han contribuido a mejorar este trabajo. Le agradezco a Victoria Ruétalo que compartiera conmigo su archivo sobre *El Diario-La Prensa*, producto de su investigación en la New York Public Library.

RESUM

RECONSIDERANT EL CINEMA DE CULT: ELS TEATRES HISPANS I EL PÚBLIC LLATÍ A NOVA YORK (1969-1970)

A fi de reconsiderar l'auge del cinema de culte i les seues connexions amb els públics dels teatres hispans de Nova York des de finals dels anys seixanta fins a inicis dels setanta, aquest article recorre a la història d'eixos teatres i a les cartelleres del diari *La Prensa* de 1969 i 1970. Aquest article traça la trajectòria d'exhibició de dues pel·lícules exemplars de culte, que es van estrenar el 29 d'octubre de 1969: *Fuego* (Armando Bó, 1968), una pel·lícula de sexplotación protagonitzada per Isabel Sarli, i *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrid mexicà de lluita lliure, horror i sexplotación.

Paraules clau: cinema de culte, teatres hispans, públic llatí, *Fuego*, *El vampiro y el sexo*.

En la historia del cine de culto, la ciudad de Nueva York de finales de los años sesenta e inicios de los setenta es un nexo de culturas cinematográficas interdependientes, interrelacionadas y a veces imprecisas: el cine de arte, el cine experimental y *underground* y el cine de "sexplotación" y explotación coexisten y se entrecruzan en Manhattan.² Las películas de explotación y sexplotación se exhiben en *grindhouses* ubicados alrededor de Times Square (el Rialto, el Lyric, el Globe y otros), "en la calle 42 entre la avenida 8 y la Séptima Avenida", un área conocida como "The Deuce."³ Las películas *underground* y experimentales se exhiben a unas cuadras en el Charles, ubicado en la calle 12 y la avenida B, en donde Jonas Mekas

- 2 HAWKINS, Joan (2014), "Let the Sweet Juices Flow: WR and Midnight Movie Culture," en *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, ed. Eric Schaefer, Duke University Press, Durham y Londres, p. 155; DAVIS, Glyn (2020), "Underground Film and Cult Cinema," en MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, p. 27.
- 3 LANDIS, Bill y CLIFFORD, Michelle (2002), *Sleazoid Express: A Mind Twisted Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, Fireside/Simon and Schuster, Nueva York y Londres, p. XI.

organizaba funciones de medianoche a principios de los años sesenta. También se exhibía cine experimental y cine *underground* en el Teatro Elgin, en la esquina de la calle 19 y la Octava Avenida en Chelsea.⁴ El Teatro Elgin es legendario en la historia del cine de culto porque ahí se estrenó la primera “película de medianoche”: *El Topo* (1969), de Alejandro Jodorowsky, exhibida ante un público “hippie” desde el 18 de diciembre de 1970 hasta junio de 1971.⁵ *El Topo* luego se exhibió desde el 4 de noviembre en el cine de arte The Forum, entre Greenwich Village y SOHO.⁶ La siguiente “película de medianoche” en el Teatro Elgin, tras *El Topo*, fue *Pink Flamingos* (1972), de John Waters.⁷ *El Topo* y *Pink Flamingos* presentan numerosas características que, según Barry K. Grant, definen al cine de culto, como un público devoto desarrollado a través del tiempo, una forma de “transgresión” a nivel temático, de actitud o estilo y un “modo alternativo de distribución y exhibición”.⁸

Esa historia sobre la existencia de tipos diferentes de cine, adyacentes e interconectados, de los cuales surgió una sensibilidad “de culto” es la narrativa común sobre el cine de culto y sus orígenes en Nueva York. Sin embargo, existe otro cine cuyas películas han sido omitidas casi por completo de esta narrativa sobre el cine de culto, mientras que otras películas la dominan. *El Topo*, por ejemplo, figura de modo prominente y problemático como la primera película de medianoche y también es la única película latinoamericana que aparece con frecuencia en las filmografías y antologías sobre el cine de culto escritas en inglés.⁹ Otras películas latinoamericanas,

4 DAVIS, “Underground Film and Cult Cinema”, p. 27

5 HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, Jonathan (2008), *Midnight Movies*, De Capo Press, New York, p. 285.

6 GREENSPUN, Roger (1971), “El Topo Emerges: Jodorowsky’s Feature Begins Regular Run”, *New York Times*, Nov 5.

7 LIEBENSON, David (2017), “45 Years after *Pink Flamingos*, John Waters Says the Midnight Movie is ‘Dead’”, *Vanity Fair*, 17 de marzo, recuperado de: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/john-waters-pink-flamingos-anniversary-midnight-movies>

8 GRANT, Barry K. (2008), “Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film,” en *The Cult Film Reader*, Ernest Mathijs and Xavier Mendik (editores), McGraw-Hill, Nueva York, pp. 77–78.

9 Por ejemplo, *El Topo* aparece en 10 de los 48 capítulos (incluyendo el mío) de MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., (2020), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York. Es necesario problematizar la defensa continua de *El Topo* en el contexto del movimiento #MeToo. En 2019, el resurgimiento de comentarios en que Jodorowsky hace alarde de haber violado realmente a la actriz Mara Lorenzo durante una escena de violación dieron pie a la cancelación de una retrospectiva de su obra en el Museo

subsecuentemente teorizadas como de culto, que también se exhibieron en los teatros de Nueva York en este periodo no aparecen en estas filmografías y antologías. Hoy día se le presta más atención al cine latinoamericano que encaja dentro de los espaciosos términos sombrilla como cine de culto, cine basura y cine de explotación.¹⁰ No obstante, la mayoría de las películas latinoamericanas permanecen en la periferia de las historias académicas del cine de culto, aunque (como explora este capítulo) se estaban exhibiendo al mismo tiempo y en los mismos espacios de Nueva York que acogieron y celebraron *El Topo* y a pesar de que esas películas en algunos aspectos eran producto y se alimentaban de esa misma cultura cinematográfica.¹¹

Este artículo indaga la historia de 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*, que luego han sido incorporadas al canon del cine de culto. También explora los otros públicos de este incipiente cine de culto más allá de los hippies y los miembros de la contracultura que veían estas películas. ¿Cómo encajan dentro de la historia del cine de culto (y de la escena contracultural relacionada) el circuito de teatros hispanos de Nueva York que exhibió cine mexicano y argentino de explotación (junto con otras populares películas de género de México, Argentina y España) y su público predominantemente hispanoparlante, obrero, migrante y puertorriqueño? Este artículo busca problematizar la historia del cine de culto que se ha escrito en inglés y llenar algunos de sus huecos significativos mediante la exploración de las contigüidades y diferencias entre los lugares de exhibición y los públicos que miraban películas en el Teatro Elgin y el Charles, en los teatros para adultos como el Rialto y en los teatros hispanos que con frecuencia no solo estaban cerca sino que estaban ubicados en los mismos barrios.¹²

del Barrio en Nueva York. Véase MOYNIHAN, Colin (2019), "El Museo del Barrio Cancels Jodorowsky Show", *The New York Times*, 28 de enero, recuperado de: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/design/el-museo-del-barrio-cancels-jodorowsky-show.html>.

10 Véase RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores, eds. (2009), *Latsploitation: Exploitation Cinema and Latin America* Routledge, Londres.

11 Landis y Clifford, por ejemplo, mencionan la película de explotación, filmada en inglés, sobre la Masacre de Jonestown *Guyana: Cult of the Damned* (1980), de René Cardona, Jr., pero dejan fuera a otros cineastas y estrellas importantes cuyas películas se exhibieron precisamente en los *grindhouses* en los que se enfoca el libro, como las películas de Isabel Sarli que se exhibieron en el Rialto a finales de los 1960s y en los 1970s.

12 Algunos teatros con prestigio contracultural, como el Charles, estaban ubicados en barrios latinx en el Lower East Side.

Siguiendo el ejemplo de estudios recientes que exploran el atractivo del cine de culto asiático para los públicos no blancos en Nueva York durante los años setenta y respondiendo al llamado a diversificar lo que se entiende por el cine de culto y sus públicos, este artículo explora los públicos de los teatros hispanos de Nueva York desde finales de los años sesenta hasta inicios de los setenta.¹³ Para empezar a pensar con mayor profundidad sobre estos públicos y sobre los lugares que exhibieron cine de culto en español, este artículo recurre a la historia de los teatros hispanos de Nueva York.¹⁴ Para trazar el papel que estos teatros jugaron en la construcción de una cultura cinematográfica latinx a finales de los sesenta e inicios de los setenta, este artículo recurre a las carteleras de *El Diario-La Prensa* en los años clave de 1969 y 1970. A través de estas carteleras, el artículo traza la trayectoria de exhibición de dos películas de culto en español, escogidas como películas ejemplares del cine de culto: *Fuego* (Armando Bó, Argentina, 1968), una película de sexplotación estelarizada por Isabel Sarli, y *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), un híbrido mexicano de lucha libre, horror y sexplotación. Ambas películas se estrenaron en Nueva York el 29 de octubre de 1969.¹⁵ *Fuego* se estrenó en el Rialto, un cine para adultos en Broadway y la calle 42, y “duró 14 semanas”.¹⁶ Después, a partir del 18 de enero de 1970, se trasladó al circuito hispano en ocho cines de Manhattan, el Bronx y Brooklyn. Al principio de febrero de 1970, *Fuego* se trasladó a varios teatros, siempre como la segunda película en un programa doble.¹⁷ *El vampiro y el sexo* se estrenó en el circuito hispano en

13 CITIZEN, Robyn (2020), “East Asia Cult Cinema”, MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 111–120; GOODALL, Mark (2018), “Film Fusions: The Cult Film in World Cinema”, *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 369–381; FISHER, Austin y WALKER Johnny (editores), (2016), *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Bloomsbury Academic, Londres.

14 BARNES BEER, Amy (2001), “From the Bronx to Brooklyn Spanish-Language Movie Theaters and Their Audiences in New York City, 1930–1999”, Tesis doctoral, Northwestern University.

15 Su reconocimiento como cine de culto está validado por su difusión por distribuidores especializados como Something Weird Video (*Fuego*) y Diabolik (*El vampiro y el sexo*), por su inclusión en estudios académicos sobre cine de culto y por su exhibición en ciclos y festivales de películas de culto. Véase RUÉTALO, Victoria (2022), *Violated Frames: Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*, University of California Press, Los Angeles, y TIERNEY, Dolores (2019) “El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968”, *Porn Studies* vol. 6, 4, pp. 411–427.

16 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 12.

17 *El Diario-La Prensa*, 18 de enero de 1970, 24. En el Terminal se exhibió como la segunda película en un programa doble con la mucho más insípida, pero anunciada como “sexy”, *Los infieles* (México, José Díaz Morales, 1969). *El Diario-La Prensa*, 2 de febrero de 1970, sp.

seis teatros de Manhattan, el Bronx, New Jersey, Newark y Westchester, en los que duró una semana. Después se exhibió en varios teatros como el Art Cinema en Westchester, el 9 de noviembre, como parte de un programa doble.¹⁸

Este artículo inicia reconsiderando al público del cine de culto, para tomar cuenta del público puertorriqueño e hispanoparlante y los placeres complejos que derivaban de películas como *Fuego y El vampiro y el sexo*. Luego, el artículo reconsidera las culturas domésticas del cine de Argentina y México en las cuales *Fuego y El vampiro y el sexo* fueron producidas y las culturas cinematográficas locales y nacionales en las que fueron encajadas cuando se exhibieron en Nueva York. También explora cómo podemos conectar estas dos películas explícitas, dirigidas a un público hispanoparlante y coincidentemente estrenadas a finales de octubre de 1969, con la contracultura, específicamente con la visión "radical" y "alternativa" de la sociedad que estaba emergiendo dentro de la comunidad Latinx en el mismo momento.¹⁹

RECONSIDERAR AL PÚBLICO DEL CINE DE CULTO

Las historias del cine de culto nos dejan saber sobre el público que asistía a las funciones de medianoche cuando se exhibió *El Topo* en el Elgin. Este público lo conformaba un grupo "eclectico" que estaba "ansioso de ver películas inusuales y subversivas y que no eran aptas para las funciones del día."²⁰ Sabemos que este público incluía a personas famosas de la contracultura como John Lennon y Yoko Ono²¹ y que también incluía a "jóvenes fumando marihuana en el balcón",²² un público tan preponderante que la famosa crítica de cine Pauline Kael renombró a la película *El Poto*.²³

18 *El Diario-La Prensa*, 9 de noviembre de 1969, 37.

19 RODRIGUEZ, Johanna (2020), *Young Lords: A Radical History*, University of North Carolina, Chapel Hill, p.1.

20 MATHIJS, Ernest y MENDIK, Xavier (2008), "Cult Case Studies: Introduction," en *The Cult Film Reader*, editado por MATHIJS y MENDIK, McGraw Hill/Open University Press, New York, p. 168.

21 Sabemos que, a través de su manager Allen Klein, John Lennon compró *El Topo* y firmó un contrato exclusivo con Jodorowsky (Véase HOBBERMAN y ROSENBAUM, *Midnight Movies*, p. 289). Klein estrenó *El Topo* en salas de cine menos especializadas, consiguió reseñas en la prensa como la de Kael, Pauline, (1971), "The Current Cinema", *The New Yorker*, 20 de noviembre, p. 212 que vinculó a la película al consumo de drogas y la película se convirtió en parte de la contracultura.

22 HOBBERMAN y ROSENBAUM, *Midnight Movies*, p. 288.

23 Kael, "The Current Cinema", p. 212.

También sabemos que, como los jóvenes que iban a las funciones de medianoche de *El Topo*, el subsiguiente público del cine de culto ha sido comúnmente teorizado como “blanco”, “clase media”, “educado” y “hombre heterosexual cisgénero”,²⁴ cuyas “interpretaciones y lecturas de las películas de culto tienden a estar influenciadas por las preferencias, prejuicios y gustos de los escritores educados en esta tradición”.²⁵ Aunque esta construcción del cine de culto como un dominio masculino ha sido cuestionada por la investigadora Joanne Hollows, cuyo trabajo ha permitido ampliar el concepto del cine de culto para también incluir al público femenino y las películas dirigidas por mujeres,²⁶ la blanquitud de la fanaticada y de los estudios del cine de culto sigue siendo el paradigma dominante, particularmente sobre la mayoría de las películas latinoamericanas que se han convertido en objetos de consumo de culto. Por ejemplo, al escribir sobre sus atributos “de culto”, en los estudios escritos en inglés hasta la fecha ciertas películas latinoamericanas les parecen interesantes por su falta de normas de técnica hollywoodense y por la visión de una cultura extraña y no anglosajona.²⁷ Sin embargo, como señala Robyn Citizen, el homogeneizar al público occidental del cine de culto como un hombre blanco, educado y de clase media no considera que “las comunidades diaspóricas no-blancas” de Nueva York también fueron un público importante para *Fuego*, *El vampiro* y *el sexo* y otras películas (que luego fueron definidas como) de culto exhibidas en el circuito de teatros hispanos.²⁸ Por lo tanto, resulta útil empezar a considerar a este público del cine hispanoparlante a través de las ideas de Citizen sobre los grupos no-blancos que miraban películas de

24 WARD, Glenn (2016), “Grinding out the Grind House: Exploitation, Myth and Memory” en *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street*, editado por FISHER Austin y WALKER, Johnny, London.: Bloomsbury, p. 14; JANCOVICH Mark, (2002) “Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital, and the Production of Cultural Distinctions,” *Cultural Studies* vol. 16, 2, p. 308; SCONCE, Jeffrey (1995), “Trashing the Academy,” *Screen* vol. 36, 4 p. 375; CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 111.

25 GOODALL, “Film Fusions”, p. 369.

26 HOLLOWS, Joanne (2003), “The Masculinity of Cult,” en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, p. 49. Véase también READ, Jacinda “The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys” en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 54-70, que expande sobre el trabajo de Hollows al explorar la masculinidad de los trabajos académicos sobre el cine de culto.

27 Véase TIERNEY, Dolores (2014), “Mapping Cult Cinema in Latin American Film Culture”, *Cinema Journal*, vol. 54, 1, pp. 129–135.

28 CITIZEN, “East Asian Cult Cinema”, p. 111.

culto en Nueva York durante este periodo. Por ejemplo, Citizen describe el atractivo para los públicos no-blancos (negros y morenos) del cine de culto asiático proyectado en las salas de segunda corrida en Nueva York, “con frecuencia en barrios pobres”, sobre todo las películas de acción de Hong Kong con Bruce Lee.²⁹ Según Citizen, las narrativas de las películas de artes marciales como *Puño de furia* (Lo Wei, 1972), le permitían al espectador aclamar al “héroe/desamparado no-blanco” en su lucha contra el sistema o el poder colonial.³⁰

Hay que señalar una importante diferencia entre estos dos públicos de cine de culto: el que asiste al Teatro Elgin y el que asiste a las salas de segunda corrida en los barrios negros y latinx de clase trabajadora, que incluye a los teatros hispanos. La diferencia radica en la forma en que estos dos públicos encuentran en los textos filmicos una característica clave del cine de culto: “la ideología subcultural.”³¹ Para el público “negro y moreno” que veía películas de Bruce Lee en East Harlem, que para finales de los 1960s e inicios de los 1970s es un barrio predominantemente negro y puertorriqueño, sus películas no ofrecen el atractivo del “otro”, ni de lo inusual o lo subversivo, sino el atractivo de la similitud, el reflejo, y sobre todo, la representación —el público marginalizado de la comunidad negra y latinx, que está “experimentando exclusión y una representación también limitada”, puede verse reflejado en Bruce Lee, el hombre desamparado que gana contra el sistema a pesar de toda adversidad.³²

Las ideas de Citizen sobre el atractivo del cine de culto asiático en los barrios no-blancos de escasos recursos económicos contemplan más allá de las normas eurocéntricas. Algunos críticos, conscientes de su posición hegemónica como hombres blancos, han escrito sobre la necesidad de ampliar los horizontes de los estudios del cine de culto. Por ejemplo, en la introducción a su reciente antología *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Austin Fisher y Johnny Walker describen los teatros grindhouse de la calle 42 como un “encuentro caleidoscópico con una variedad de diferentes películas ‘de explotación’ de todo el mundo.”³³ Ellos señalan que en vez de tratar de:

29 CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 112.

30 CITIZEN, “East Asia Cult Cinema”, p. 113.

31 JANCOVICH, Mark, Antonio LÁZARO REBOLL, Julian STRINGER y Andy WILLIS (2003), eds., *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, UK: Manchester University Press, Manchester, p. 1.

32 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. iv.

33 FISHER, y WALKER, *Grindhouse*, p. 4.

defender acriticamente la atracción de las salas grindhouse y de los placeres de culto que se dice que ofrecían, queda mucho trabajo por hacer para tratar de distanciarnos de eso, para que se pueda crear un *cuadro más completo* de la historia del cine de explotación. Se requiere una percepción más matizada de los variados contextos de exhibición de estas películas, para interrogar más a fondo las implicaciones culturales que tiene la mitología del “grindhouse”.³⁴

La inclusión de los públicos latinx que veían películas en los teatros hispanos –como el Azteca en East Harlem, el New Delancey (62 Delancey Street) en el Lower East Side y el Olympia (Broadway y calle 102), que anunciaron en *El Diario-La Prensa* el estreno de *El vampiro y el sexo* en 1969– responde a ese llamado a crear un cuadro más completo de la historia del cine de culto y sus variados contextos de exhibición (Figura 1). El saber más sobre esos teatros también forma parte de ese “cuadro más completo”. El New Delancey, el Azteca y el Olympia eran parte de un circuito de teatros hispanos en los EEUU, que predominantemente atendió a las poblaciones con un mayor número de hispanohablantes, como Los Ángeles y en el Sureste, así como a otras ciudades, como Chicago y Nueva Orleans, en donde también había altas concentraciones de hispanoparlantes. Además de tener una población latinx amplia y diversa, Nueva York era uno de los centros más importantes de exhibición y distribución para estas películas y las distribuidoras importantes como Azteca tenían oficinas allí.³⁵ En marcha desde los años treinta, durante su apogeo en los años 1960s este circuito sumaba hasta 500 teatros y representó un público significativo para el cine en español, en particular para el cine mexicano, para quien representaba un 20% de su taquilla. El circuito de teatros hispanos disminuyó en los 1970s y cerró en los 1980s, como resultado de los cambios en las prácticas de los espectadores y por el mercado del videohome.³⁶

Hay semejanzas y diferencias entre las experiencias cercanas como espectadores de cine en los teatros hispanos y las salas de cine de contracultura o grindhouse, como el Elgin, el Charles o el Rialto, en donde se exhibía *Fuego* esa misma semana de Halloween, aunque en una versión subtitulada y dirigida a un público angloparlante (Figura 1). Estos dos públicos pueden vincularse a través de los paradigmas del cine de culto.

34 FISHER, y WALKER, *Grindhouse* p. 4, el énfasis es mío.

35 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. 2.

36 BARNES BEER, “From the Bronx”, 171.

EL DIARIO • LA PRENSA, Mérida, 23 de Octubre de 1960

Fig. 1.

El famoso director de cine de culto John Waters y su estrella Divine ofrecen un vínculo importante entre las salas de *grindhouse* y los teatros hispanos. Ellos eran parte de un público compartido entre ambos lugares. En un encuentro con Isabel Sarli, organizado en 2018 por BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) en el marco del cincuenta aniversario del estreno de *Fuego*, John Waters recuerda haber visto las películas de Sarli con Divine “en los teatros en español” de Nueva York.³⁷ En la introducción de *Fuego* filmada para su serie de “películas que te corromperán” (“Movies that Will Corrupt You”, 2005), Waters dice que vio *Fuego* en el Rialto y explica que en *Pink Flamingos* no solamente reprodujo la apariencia de Sarli en *Fuego* mediante el maquillaje y del vestuario de Divine, sino que también recreó el travelling de Sarli en la misma película andando por Broadway, pero con Divine andando por una calle similar llena de tiendas en Baltimore.³⁸

Además de esta conexión muy textual entre *Fuego* y *Pink Flamingos* (y de que Waters admite que Dawn Davenport en *Female Trouble* [1974] también está modelada en Sarli), otro modo en que podemos hacer una conexión entre el público del cine de culto y el público de los teatros hispanos es la forma en que ambos crean comunidades de espectadores. En el discurso del cine de culto, una comunidad se forma por “un sentido de su propia distancia” de la cultura dominante o de la normalidad.³⁹ Los teatros hispanos de Nueva York se dirigían a sus públicos hispanohablantes reflejando sus gustos y necesidades como migrantes e inmigrantes nostálgicos por sus territorios nacionales y necesitados de representaciones de un mundo hispanohablante diverso que no veían a su alrededor. En el Nueva York de la posguerra, mientras los nuevos migrantes agrandaban las comunidades existentes de latinxs y establecían nuevas comunidades, los cines independientes se convirtieron en teatros hispanos y algunos dueños les cambiaron el nombre para atraer específicamente a estas comunidades con nombres que evocaban a las naciones caribeñas que dejaron principalmente los puertorriqueños (aunque también los dominicanos). Por ejemplo, en East Harlem el teatro Arden se convirtió en el Caribe y el Gotham se convirtió en el Teatro Boricua (que deriva del nombre taíno para la isla de Puerto Rico).⁴⁰ A estos teatros también se les cambió el nombre para referirse a

37 “Video del encuentro entre John Waters y La Coca Sarli en BAFICI 2018”, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=m9RdKwCh39E>

38 “John Waters Presents Movies That Will Corrupt You: *Fuego*”, recuperado de: <https://fb.watch/m5nRm8nLu4/>

39 JANCOVICH, “Cult Fictions”, p. 308.

40 BARNES BEER, “From the Bronx”, p. 106.

una comunidad étnica más amplia, establecida a partir de una cultura y un idioma compartido. El Madison, una sala de cine pequeña en el Upper East Side, por ejemplo, cerró y reabrió como el teatro hispano Azteca (la población indígena que dominaba en Mesoamérica). Para definir aún más a los públicos hispanoparlantes en torno a un idioma y una cultura compartida, estos teatros también programaron otros tipos de entretenimiento latinx junto con las proyecciones, como presentaciones personales y programas de variedades.⁴¹

Pero para finales de los 1960s, la demografía de los espectadores de cine de las comunidades latinx estaba cambiando y los públicos de los teatros hispanos cada vez más estaban conformados de una segunda generación de latinx más jóvenes que crecieron y se educaron en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, a juzgar por la cartelera anunciada en *El Diario-La Prensa*, hubo un cambio en la oferta de películas en español, de un predominio de comedias populares antiguas (muchas protagonizadas por Cantinflas, como *El bolero de Raquel* [Miguel M. Delgado, 1957]) y "chili westerns" (como *Un tipo difícil de matar* [Rafael Portillo, 1967]), a una preponderancia de películas con alto contenido sexual, desde las más explícitas como *El vampiro y el sexo* y *Fuego* hasta las reprimidas sexicomedias (por ejemplo, *Como enfriar a mi marido* [René Cardona Jr., 1970])) que apelaban a un público más joven.⁴² Además de las películas de Isabel Sarli, los teatros hispanos exhibieron las películas de Libertad Leblanc, otra estrella argentina de sexplotación, con frecuencia en programas dobles con películas de Sarli: *Deliciosamente amoral* (Julio Porter, 1969), con Leblanc, se exhibió junto a *La mujer de mi padre* (Armando Bo, 1968), con Sarli, en ocho salas de cine, incluyendo en el Alba, el Olympia, y el Puerto Rico, en Manhattan, Brooklyn y el Bronx, a partir del 26 de noviembre de 1969.⁴³ En distintos niveles, como películas de géneros populares, *El vampiro y el sexo* y *Fuego* son películas que emergen de las industrias locales contemporáneas de sus respectivos países. Sin embargo, como películas de explotación también forman parte de la cultura cinematográfica sexualizada del Nueva York de finales de los 1960s que no está localizada en los teatros hispanos, pero que, puede argumentarse, sí forma parte de una emergente cultura juvenil latinx politizada. Más que ofrecerles una cultura hispanohablante compar-

41 BARNES BEER, "From the Bronx", pp. 111-113. Por ejemplo, un artículo en *El Diario-La Prensa* del 1 de octubre de 1969 anuncia que en el Teatro Terminal (donde se exhibió *Fuego* en febrero de 1970, unos meses después de su estreno en El Rialto) se presentó el cantante Gilberto Monroig, "La Voz Romántica de Puerto Rico", p. 36.

42 *El Diario-La Prensa*, 2 de agosto de 1968, p. 29.

43 *El Diario-La Prensa*, 26 de noviembre de 1969, 15.

tida, los teatros hispanos más bien les ofrecen a los públicos más jóvenes una rebelión contra las normas y las tradiciones.

LA REVOLUCIÓN SEXUAL EN NUEVA YORK Y NUEVA YORK EN LA REVOLUCIÓN SEXUAL

Fuego fue hecha para la gran fanaticada que el director Armando Bó y su estrella Isabel Sarli “habían acumulado en Argentina y Latinoamérica” desde su primera película juntos –*Trueno entre los árboles* (1958), el debut cinematográfico de Sarli –en adelante, una filmografía de “melodramas afectivos” enfocados en la “justicia social” que apelaban a los hombres y mujeres de clase trabajadora.⁴⁴ *Fuego* es la “historia real” de Laura, “una ninfomaniaca que no puede controlar sus impulsos sexuales.”⁴⁵ Como explora Victoria Ruétalo en su libro *Violated Frames: Armando Bó and Isabel Sarli's Sexploits*, la probable lucha con la censura durante la dictadura militar de Juan Carlos Onganía hizo que Armando Bó evitara a los censores argentinos y estrenara *Fuego* en Nueva York.⁴⁶

El vampiro y el sexo es una versión alterna de uno de los populares híbridos de lucha libre y horror del cine mexicano. Esta serie de películas empezó hacia finales de los 1950s, después que el gobierno prohibió la transmisión de luchas en vivo en televisión.⁴⁷ Los populares luchadores en la vida real, como Blue Demon, Mil Máscaras y, el más famoso, El Santo, aparecieron en sus propias exitosas series de películas. Con *El vampiro y el sexo* y *Blue Demon y las seductoras* (Gilberto Martínez Solares 1968), otra versión alterna de una película de lucha libre/ciencia ficción que también se exhibió en los teatros hispanos de Nueva York en 1969, los productores Guillermo Calderón Stell y Rafael Pérez Grovas, respectivamente, reutilizaron las películas híbridas de lucha libre y terror, hechas para exhibición doméstica, y les añadieron elementos de sexplotación para el mercado hispanohablante de Estados Unidos.⁴⁸ *El vampiro y el sexo* reutiliza la película exhibida domésticamente como *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1969), en la que Santo interpreta a un científico que inventa una

44 RUÉTALO, *Violated Frames*, pp. 16, 30.

45 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 16.

46 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 18.

47 Véase SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores (2005), “Importation/Mexploitation: How a Crime Fighting, vampire slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in a Sword and Sandal Epic”, en *Horror International* eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Wayne State University Press, Detroit, p. 42.

48 TIERNEY, “*El Vampiro y el sexo*” pp. 411-427.

máquina del tiempo y se ve obligado a pelear contra Drácula cuando un científico rival lo revive. *El vampiro y el sexo* tiene el mismo argumento y elenco. La diferencia yace en varias secuencias (cuando Luisa, la protagonista, y otras mujeres víctimas están siendo mordidas o iniciadas por Drácula) que incluyen desnudos femeninos “topless” y algo de sexo simulado.⁴⁹ Aunque forma parte de un aumento en la producción doméstica de películas con narrativas estructuradas alrededor de temas sexuales (alrededor de 34 de las 54 películas producidas en México en 1968 recibieron una clasificación C [más de 18 años] o D [más de 21]),⁵⁰ *El vampiro y el sexo* y otras versiones alternas (de las cuales 3 fueron filmadas en 1968) no podían exhibirse en México y por lo tanto no fueron hechas para el mercado doméstico.⁵¹ Los desnudos femeninos y el sexo simulado en estas películas, así como la ausencia de un discurso moralizante y un enjuiciamiento de la actividad sexual fuera del matrimonio, era incompatible con el público “familiar” que veía películas de lucha libre y también iba en contra del clima moral impuesto por el gobierno autoritario en México.⁵²

En cambio, en los Estados Unidos y en Nueva York en particular *El vampiro y el sexo* y *Fuego* encontraron amplias oportunidades de exhibición a finales de los 1960s, así como lo hicieron las películas producidas por el argentino Orestes Trucco, quien compró los derechos para distribuir películas anteriores de Bó y Sarli, como *La burrerita de Ypacarí* (1962),⁵³ y estaba haciendo películas de sexplotación similares que pudieran proyectarse en el circuito de teatros hispanos de Nueva York. Trucco colaboró con el cineasta argentino Emilio Vieyra para hacer híbridos de explotación y horror dirigidos a la población latinx de Nueva York y Nueva Jersey: *La ven-*

49 *Blue Demon y las seductoras* es una reutilización de *Blue Demon y las invasoras* (Gilberto Martínez Solares 1968), en que mujeres alienígenas vienen a la tierra para secuestrar hombres en los que puedan probar la vacuna para un virus que mató a todos los hombres de su planeta. *Blue Demon y la policía* tratan de detener a las secuestradoras. Hasta la fecha *Blue Demon y las seductoras* está considerada como una película perdida.

50 GARCÍA RIERA, Emilio (1995), *Historia documental del cine mexicano Vol. 14*, Universidad de Guadalajara, México, p. 8. Estas películas también figuran en las carteleras. Por ejemplo, *Cómo enfriar a mi marido* y *Las infieles* fueron exhibidas en los teatros hispanos de Nueva York.

51 *a horripilante bestia humana* y su versión alterna *Horror y sexo* (René Cardona, 1969), *Las luchadoras contra el robot asesino* y su versión alterna *El asesino loco y el sexo* (René Cardona, 1969) y *Blue Demon y las invasoras* y su versión alterna *Blue Demon y las seductoras* (Gilberto Martínez Solares, 1969).

52 Véase TIERNEY “*El Vampiro y el sexo*” para una discusión más amplia del clima moral en México.

53 RUÉTALO, *Violated Frames*, p. 11.

ganza del sexo (1967),⁵⁴ *La bestia desnuda* (1967) y *Sangre de vírgenes* (1967).⁵⁵ Estas últimas dos películas se exhibieron en un programa doble el 29 de octubre de 1969 en el teatro hispano Freeman, en el Bronx.⁵⁶ Estos programas no estaban dirigidos a un público familiar, sino a una segunda generación de migrantes jóvenes criados en Estados Unidos. Es significativo que las versiones de las películas de lucha libre sin desnudos que se exhibieron en México y Latinoamérica no figuran en las carteleras de los teatros hispanos de Nueva York de este periodo.

Como postula Eric Schaefer en la introducción de *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, 1968 es un año en el que se ve un aumento en las imágenes mediáticas de sexo en el cine popular, las películas de sexplotación y el cine de arte y en sus salas de exhibición: "las películas de sexplotación se estaban exhibiendo en todas partes: los grindhouses en el centro, los teatros de barrio, las exclusivas salas de exhibición urbanas, los autocinemas".⁵⁷ Además de que *Fuego* y *El vampiro y el sexo* conectaban con las prácticas contemporáneas de exhibición del mercado estadounidense, *Fuego* también se estaba involucrando con las características estilísticas de la cultura cinematográfica altamente sexualizada de Nueva York. La película fue filmada principalmente en Argentina, pero algunas partes, cuando Carlos lleva a Laura a los Estados Unidos en busca de una cura para sus incontrolables impulsos sexuales, fueron filmadas en Nueva York. Estas escenas en Nueva York también vinculan a la película con la ciudad como tal, una característica común de las películas de sexplotación. Como señala Elena Gorfinkel, aunque los cineastas de sexplotación, con frecuencia basados en Nueva York, en parte usaban las calles de la ciudad por necesidad económica, las locaciones en los barrios de clase trabajadora y en lugares específicos vinculados al trabajo sexual y a la exhibición de sexplotación no actuaban como escenarios pasivos, sino que jugaban un activo rol semántico e ideológico en sus narrativas:

54 *The Curious Dr Humpp* es una versión muy editada de *La venganza del sexo*, doblada al inglés y con extensas escenas de sexo que fueron "empalmadas dentro del corte original de Vieyra." Véase DAPENA, Gerard, (2009), "Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror" en *Latsploitation, Exploitation Cinema and Latin America*, editado por RUÉTALO y TIERNEY, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 87-101.

55 DAPENA, "Emilio Vieyra", p. 88.

56 *El Diario-La Prensa*, 29 de octubre de 1969, 37.

57 SCHAEFER, Eric (2014), *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London, p.10, (el énfasis es mío).

Los lugares que aparecen con frecuencia en las películas de explotación indican cómo el género en general estaba fusionado, en su discurso ideológico y su identidad cultural, con los sitios urbanos de turismo sexual, labor marginal y el ocio pedestre de la clase obrera. Las entradas al metro de IRT cerca de la calle 42, las marquesinas de los teatros, los anuncios y los letreros a lo largo de Times Square, las vitrinas luminosas de las tiendas en Broadway y la Séptima Avenida, las cafeterías, sastrerías y librerías y el diverso tráfico pedestre son preservados por el lente de sexplotación.⁵⁸

Fuego sigue estas convenciones del cine de sexplotación producido en Nueva York cuando muestra a Laura, después de su cita con el doctor, paseando inocentemente por Broadway. Aunque no hay marquesinas ni tiendas eróticas (*sex shops*) presentes en la *mise en scène*, la calle (y sus connotaciones sexuales, señaladas previamente por Carlos en el diálogo) se convierte en un “sitio de turismo sexual” cuando un desconocido pasa y le hace señas a Laura para que entre a su carro. Después de una elipsis (en la que imaginamos que ella y el hombre tuvieron sexo), Laura es mostrada sintiéndose culpable y sin esperanza, contemplando suicidarse desde un techo con vista del Empire State Building, hasta que Carlos logra alejarla del borde.

Eric Schaefer y Linda Williams vinculan el aumento en imágenes de sexo a los cambios sociales y políticos de finales de los 1960s –la revolución sexual⁵⁹ y un ambiente de disidencia que vincula al sexo con las metas y actividades generales de la contracultura en contra del racismo, la guerra, el capitalismo y el patriarcado.⁶⁰ En el caso de películas como *El vampiro* y *el sexo* y *Fuego*, las razones que ofrecen Williams y Schaefer para el aumento en imágenes de sexo podrían potencialmente expandirse al anti-colonialismo, para así incorporar al sustancial público hispanohablante en los Estados Unidos y en particular a los objetivos políticos de los jóvenes radicales dentro de ese público.

58 GORFINKEL, Elena (2011), “Tales of Times Square: Sexploitation’s Secret History of Place.” En *Taking Place: Location and the Moving Image*, editado por GORFINKEL y RHODES, John David, University of Minnesota Press: Minneapolis, p. 57.

59 WILLIAMS, Linda (2008), *Screening Sex*, Duke University Press, Durham, pp. 2-8. Aunque Schaefer también señala que en realidad, más que una revolución, era el producto de “mudanzas lentas y constantes en las actitudes que están ocurriendo desde el inicio de la Segunda Guerra Mundial”, 3.

60 WILLIAMS, *Screening Sex*, p.8; Schaefer 2014, 3.

Mientras que los dueños de los teatros en los barrios urbanos pobres habían cambiado (aunque con interés propio) su contenido y sus nombres para adaptarse a la (cambiada) demografía de su público, creada por las olas migratorias de los años 1940s, 1950s y 1960s, las instituciones y las entidades públicas de Nueva York en gran medida habían descuidado a los habitantes latinx en sus distintos centrales, como East Harlem, creando desigualdades estructurales de saneamiento, educación, atención médica, vivienda y empleo. En el periodo después de la Segunda Guerra Mundial, los puertorriqueños, dominicanos y cubanos se vieron forzados a abandonar sus naciones “debido a las políticas e inversiones estadounidenses en las islas” y también fueron alentados a venir a las ciudades en los Estados Unidos con una necesidad urgente de personal obrero.⁶¹ Sin embargo, una vez en Nueva York, como demuestra Johanna Rodriguez en *The Young Lords: A Radical History* (Los Young Lords: Una historia radical), los puertorriqueños experimentaron hacinamiento en viviendas en mal estado, discriminación, fichaje racial, brutalidad policiaca y salarios bajos.⁶²

La exhibición de películas sexualizadas en el otoño de 1969, como *Fuego y El vampiro y el sexo*, coincide con el surgimiento de la sección de Nueva York de los Young Lords –un grupo de jóvenes fundado en East Harlem y que en parte tomó como modelo a los Black Panthers (con quienes colaboraron a veces). Los Young Lords promovieron la participación comunitaria y organizaron programas de salud y servicios de desayuno para niños (*breakfast clubs*) como métodos para contrarrestar la estructuralizada desigualdad, discriminación y pobreza. En *El Diario-La Prensa* del 21 de diciembre, junto con las carteleras de cine, hay un artículo titulado “Lucharemos”, una continuación de las páginas principales del periódico, que habla de los jóvenes puertorriqueños blancos y negros en East Harlem que han sido golpeados y heridos por la policía. El título se refiere a la lucha de los jóvenes puertorriqueños para poder usar una iglesia metodista en East Harlem como un espacio para ofrecer desayunos a los niños pobres antes de ir a la escuela. El sacerdote, exiliado de la Cuba revolucionaria de Fidel Castro, le negó al grupo el uso de la iglesia, a pesar de que permanecía desocupada toda la semana, salvo los domingos. Dos meses después (inicios de febrero de 1970), el grupo de Young Lords cerró las puertas de la iglesia, se atrincheró dentro de ella e inició sus programas de atención comunitaria.⁶³

61 BARNES BEER, “From the Bronx” p. 73.

62 RODRIGUEZ, *Young Lords*.

63 RODRIGUEZ, *Young Lords*, p. 1.

La acogida de estas películas sexy por los jóvenes puertorriqueños está en consonancia con la búsqueda de una identidad que en gran medida conllevaba rechazar a las tradiciones dominantes tanto de Estados Unidos como de América Latina, así como de cualquier cosa relacionada con el legado del colonialismo.⁶⁴ En este caso, ese rechazo se manifiesta en la sexualidad relativamente liberada de *Fuego* y *El vampiro y el sexo* y coincide con la cultura cinematográfica contemporánea de los cines de arte y la contracultura de Nueva York. Entre las películas significativas de este movimiento que no eran en español figura el drama erótico suizo *Soy curiosa (amarillo)* (Vilgot Sjöman, 1967), que se exhibía simultáneamente en Nueva York y se anunciaba en *El Diario-La Prensa*, junto a las películas en español.⁶⁵

Como señala Johanna Rodriguez, además del trabajo comunitario y de la educación cultural, la lucha contra el sexismo, la homofobia y el conservadurismo social y contra las ideas sobre el sexo heredadas de sus padres católicos formaban parte del movimiento de los Young Lords.⁶⁶ Las narrativas de *El vampiro y el sexo* y *Fuego*, que exploran el placer sexual de la mujer, sintonizaban con esa postura izquierdista de los Young Lords y con el general ambiente contracultural de Nueva York.

Partiendo del ejemplo de los estudios recientes que revalúan quiénes son los públicos del cine de culto, o quiénes se consideran que son esos públicos, y los placeres que derivan de las películas de culto, este artículo ha procurado indagar sobre los públicos hispanohablantes en Nueva York en 1969/70 que vieron *El vampiro y el sexo*, *Fuego* y otras películas "sexy" que subsecuentemente serían definidas como "de culto". En primer lugar, al abordar estas películas dentro del contexto de la lucha y las experiencias de vida de los puertorriqueños y otros (in)migrantes hispanohablantes, este artículo ha cuestionado la composición del público de culto como uno singular, blanco y contracultural. En segundo lugar, este artículo le ha restado énfasis a las ideas comunes sobre los placeres que los públicos derivan de las películas de culto (como relata John Waters su experiencia al ver *Fuego* junto a *Divine*): la otredad, la extrañeza, la celebración del evidente

64 BARNES BEER, "From the Bronx", p.160, 168.

65 *Soy curiosa (amarillo)* aparece anunciada en *El Diario-La Prensa* a lo largo de noviembre de 1969, junto a los anuncios de *Fuego* y *El vampiro y el sexo*. Como señala Kevin Heffernan, esa película logró combinar tres categorías de exhibición: lanzamiento a un público amplio, cine de explotación y cine de arte. Véase HEFFERNAN, Kevin (2014), "Prurient (Dis)Interest: The American Release and Censorship of *I am Curious (Yellow)*" en Schaefer, Eric *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London, p. 106.

66 RODRIGUEZ, *Young Lords*, p.155.

rechazo de las normas estilísticas y técnicas del cine de Hollywood. En cambio, este artículo sugiere que los placeres de los jóvenes hispanohablantes al ver películas dirigidas a ellos, como *El vampiro y el sexo*, *Fuego y Sangre de vírgenes*, no eran solamente los característicos del cine de culto (el placer sexual, las libertades en la sexualidad de la mujer), sino que esos placeres subversivos pueden y deben leerse de modo diferente a los de la contracultura anglosajona, tomando en cuenta la especificidad del momento político particular que vivían los públicos hispanohablantes como una "comunidad marginalizada"⁶⁷ que experimentaba exclusión y una representación limitada, como otros grupos no-blancos de Nueva York.

Traducido por Roberto Carlos Ortiz

BIBLIOGRAFÍA

BARNES BEER, Amy (2001), "From the Bronx to Brooklyn Spanish-Language Movie Theaters and Their Audiences in New York City, 1930-1999", Tesis doctoral, Northwestern University.

CITIZEN, Robyn (2020), "East Asia Cult Cinema", MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 111-120.

DAPENA, Gerard (2009), "Emilio Vieyra: Argentina's Transnational Master of Horror" en *Latsploitation, Exploitation Cinema and Latin America*, editado por Victoria Ruétalo y Dolores Tierney Routledge, Londres y Nueva York, pp. 87-101.

DAVIS, Glyn (2020), "Underground Film and Cult Cinema," en MATHIJS, Ernest and SEXTON, Jamie, eds., *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 24-32.

FISHER, Austin y WALKER, Johnny (editores), (2016), *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street, and Beyond*, Bloomsbury Academic, Londres.

GARCÍA RIERA, Emilio (1995), *Historia documental del cine mexicano Vol. 14* Universidad de Guadalajara, México.

GOODALL, Mark (2018), "Film Fusions: The Cult Film in World Cinema", *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 369-381.

67 BARNES BEER, "From the Bronx", p. IV.

GORFINKEL, Elena (2011), "Tales of Times Square: Sexploitation's Secret History of Place." En *Taking Place: Location and the Moving Image*, editado por GORFINKEL y RHODES, John David, University of Minnesota Press: Minneapolis, pp. 55-76.

GRANT, Barry K. (2008), "Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film," en *The Cult Film Reader*, Ernest Mathijs and Xavier Mendik (editores), McGraw-Hill, Nueva York, pp. 76-87.

GREENSPUN, Roger (1971), "El Topo Emerges: Jodorowsky's Feature Begins Regular Run", *New York Times*, Nov 5.

HAWKINS, Joan (2014), "Let the Sweet Juices Flow: WR and Midnight Movie Culture," en *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, ed. Eric Schaefer, Duke University Press, Durham y Londres, pp. 151-175.

HEFFERNAN, Kevin (2014), "Prurient (Dis)Interest: The American Release and Censorship of *I am Curious (Yellow)*" en Schaefer, Eric *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London. p. 105-125.

HOBERMAN, J. y ROSENBAUM, Jonathan (2008), *Midnight Movies*, De Capo Press, New York.

HOLLOWS, Joanne (2003), "The Masculinity of Cult," en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 35-53

JANCOVICH, Mark (2002), "Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital, and the Production of Cultural Distinctions," *Cultural Studies* vo. 16, 2, pp. 306-322.

JANCOVICH, Mark, LÁZARO REBOLL, Antonio, STRINGER, Julian y WILLIS, Andy (2003), eds., *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, UK: Manchester University Press, Manchester.

KAEL, Pauline, (1971), "The Current Cinema", *The New Yorker*, 20 de noviembre, p. 212.

LANDIS, Bill y CLIFFORD, Michelle (2002), *Sleazoid Express: A Mind Twisted Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*, Fireside/Simon and Schuster, Nueva York y Londres.

LIEBENSON, David (2017), "45 Years after *Pink Flamingos*, John Waters Says the Midnight Movie is 'Dead'", *Vanity Fair*, 17 de marzo, recuperado de: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/03/john-waters-pink-flamingos-anniversary-midnight-movies>

MATHIJS, Ernest y SEXTON, Jamie, eds. (2020), *The Routledge Companion to Cult Cinema*, Routledge, Londres y Nueva York.

MOYNIHAN, Colin (2019), "El Museo del Barrio Cancels Jodorowsky Show", *The New Yrk Times*, 28 de enero, recuperado de: <https://www.nytimes.com/2019/01/28/arts/design/el-museo-del-barrio-cancels-jodorowsky-show.html>.

READ, Jacinda, "The Cult of Masculinity: From Fan-Boys to Academic Bad-Boys" en *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*, editado por JANCOVICH, Mark et al. Manchester University Press, Manchester, pp. 54-70.

RODRIGUEZ, Johanna (2020), *Young Lords: A Radical History*, University of North Carolina, Chapel Hill.

RUÉTALO, Victoria (2022), *Violated Frames: Armando Bo and Isabel Sarli's Sexploits*, University of California Press, Los Angeles.

RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores eds. (2009), *Latsploitation: Exploitation Cinema and Latin America*, Routledge, Londres. SCHAEFER, Eric (2014), *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, Duke University Press, Durham and London.

SCONCE, Jeffrey (1995), "Trashing the Academy," *Screen* vol. 36, 4 pp. 371-393.

SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores (2005), "Importation/Mexploitation: How a Crime Fighting, vampire slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in a Sword and Sandal Epic", en *Horror International* eds. Steven Jay Schneider and Tony Williams, Wayne State University Press, Detroit, pp. 33-55.

TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968", *Porn Studies*, vol. 6, 4, pp. 411-427.

TIERNEY, Dolores (2014), "Mapping Cult Cinema in Latin American Film Culture", *Cinema Journal*, vol. 54, 1, pp. 129-135.

WARD, Glenn (2016), "Grinding out the Grind House: Exploitation, Myth and Memory" en *Grindhouse: Cultural Exchange on 42nd Street*, editado por FISHER Austin y WALKER, Johnny, London.: Bloomsbury, pp. 13-30.

WILLIAMS, Linda (2008), *Screening Sex*, Duke University Press, Durham,

LA ECONOMÍA DEL CINE POPULAR ECUATORIANO EN LA ERA DIGITAL

THE ECONOMICS OF ECUATORIAN POPULAR CINEMA IN THE DIGITAL AGE

EMMANUEL VINCENOT
(Université Gustave-Eiffel)

RESUMEN

A lo largo de los últimos quince años, el cine ecuatoriano ha conocido un notable auge, en gran parte gracias a la amplia difusión de las cámaras digitales, pero la mayor parte de este crecimiento se ha producido dentro de un sistema económico informal, nacido al margen del cine oficial y designado como "cine EBT" ("Ecuador Bajo Tierra"). Después de proponer una definición de esta categoría genérica, el artículo presenta en detalle el fenómeno del cine EBT, insistiendo sobre sus características más singulares, en particular a nivel de la producción y la distribución, y analizando los retos económicos que deben afrontar los promotores de esta corriente para afianzar su desarrollo.

Palabras clave: cine, digital, Ecuador, economía, producción, distribución, género.

ABSTRACT

Over the last fifteen years, Ecuatorian cinema has experienced a remarkable boom, largely thanks to the widespread use of digital cameras, but most of this growth has taken place within an informal economic system that has emerged on the fringes of official cinema and has been dubbed "EBT cinema" ("Ecuador Underground"). After proposing a definition of this generic category, the article presents a detailed description of the phenomenon of EBT cinema, highlighting its most peculiar characteristics, particularly in terms of production and distribution, and analysing the economic challenges that the promoters of this trend must face in order to consolidate its development.

Keywords: cinema, digital, Ecuador, economics, production, distribution, genre.

RESUM

L'ECONOMIA DEL CINEMA POPULAR EQUATORIÀ EN L'ERA DIGITAL

Al llarg dels últims quinze anys, el cinema equatorià ha conegut un notable auge, en gran part gràcies a l'àmplia difusió de les càmeres digitals, però la major part d'aquest creixement s'ha produït dins d'un sistema econòmic informal, nascut al marge del cinema oficial i designat com a "cinema" EBT ("Equador Sota Terra"). Després de proposar una definició d'aquesta categoria genèrica, l'article presenta detalladament el fenomen del cinema EBT, insistint sobre les seues característiques més singulars, en particular a nivell de la producció i la distribució, i analitzant els reptes econòmics que han d'afrontar els promotors d'aquest corrent per a afermar el seu desenvolupament.

Paraules clau: cinema, digital, Equador, economia, producció, distribució, gènere.

En enero de 2006, pocos meses antes de que Rafael Correa llegara al poder en Ecuador, el Parlamento ecuatoriano aprobó una Ley de Fomento del Cine Nacional (n° 2006-29), que posteriormente fue aprobada por decreto del Presidente Alfredo Palacio. Esta ley llenó un vacío, ya que hasta entonces los profesionales del sector se habían organizado de manera espontánea e informal, sin beneficiarse de ningún marco legal específico ni del apoyo del Estado. Durante la primera presidencia de Correa, las autoridades ecuatorianas prolongaron el impulso inicial confirmando la creación de varias instituciones cinematográficas previstas en la Ley de Fomento, en particular el CNCine (Consejo Nacional de Cinematografía) que, a partir de 2007, comenzó a coordinar las políticas públicas en materia de producción cinematográfica. Los resultados de este esfuerzo sin precedentes han sido un aumento significativo de la producción de largometrajes de ficción (ahora más de diez títulos al año) y una mayor visibilidad internacional del cine ecuatoriano. Las películas ecuatorianas ahora son habituales en los festivales de cine extranjeros, y varias de ellas han obtenido el reconocimiento de la crítica y el público, no solo en el mercado local sino también para la exportación, *Qué tan lejos* [Tania Hermida, 2009] y *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011] siendo solo dos ejemplos. En la actualidad, el Gobierno ecuatoriano destina 700.000 dólares anuales a la financiación del cine nacional (tanto largometrajes como cortometrajes, ya sean docu-

mentales o cine de ficción) a través del Fondo de Apoyo al Cine gestionado por el CNCine. Es cierto que este esfuerzo solo permite que las producciones ecuatorianas se vean en una ínfima minoría de las 215 pantallas del país, donde el cine de Hollywood domina casi sin oposición, pero supone un claro avance respecto a la situación que se vivía en décadas anteriores, tanto en el volumen de financiación como en las condiciones de acceso a estos fondos.¹

Sin embargo, la situación que acabo de describir sólo representa la parte emergente del cine ecuatoriano. En efecto, un gran número de cineastas trabajan fuera del marco legal e institucional creado en 2006, y consiguen escribir, producir, dirigir y distribuir sus películas de manera muy distinta a la de lo que llamaríamos cine "oficial". Totalmente desconocida e ignorada hasta hace poco, esta producción espontánea, desarrollada fuera del radar del CNCine, recibió su primer reconocimiento en 2009, cuando la fundación cultural Ochoymedio, con sede en Quito, organizó el primer festival «Ecuador Bajo Tierra» (EBT 1), llamado así para designar un fenómeno cultural fuera de los caminos trillados, y desconocido para la cultura institucional dominante. Según los organizadores del evento, Mariana Andrade, Miguel Alvear y Christian León, «en los diez años anteriores, Ecuador había producido casi cuarenta largometrajes que no habían sido exhibidos en cines ni en televisión».² En febrero de 2013, se celebró la segunda edición del festival en las ciudades de Manta, Guayaquil y Quito, y se demostró que esta producción no solo se había mantenido sino que se había ampliado, con sesenta títulos más en apenas cuatro años. Desde entonces, el ritmo de producción se ha acelerado aún más, y en la tercera edición del festival, celebrada en febrero de 2014, se proyectaron una treintena de nuevas películas.³

En las páginas que siguen, a partir de un trabajo de campo realizado en febrero de 2013, pretendo presentar con mayor detalle el fenómeno del cine EBT o «Bajo Tierra», como se le conoce ahora comúnmente en Ecuador, esbozando sus contornos, destacando sus características más singulares, sobre todo en el ámbito de la producción y la distribución, e intentando identificar los retos económicos a los que se enfrenta para garantizar su desarrollo.

1 La asignación se realiza ahora por comités de expertos, y ya no por simple «amiguismo».

2 Entrevista con Mariana Andrade, enero de 2013.

3 Una cuarta y última edición del festival tuvo lugar en diciembre de 2016.

PROBLEMAS DE DEFINICIÓN

La invención de la expresión «Ecuador Bajo Tierra» por los organizadores del festival del mismo nombre plantea una serie de problemas terminológicos, relacionados con el carácter atípico de las películas así designadas y la originalidad de su «ecosistema» cultural y comercial. Sin embargo, hay que señalar que los propios creadores del término son conscientes de estos problemas y se han decidido por «Bajo Tierra» a falta de una propuesta más convincente. Como explica Christian León, profesor de comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, en el catálogo del primer festival, publicado en 2009, su descubrimiento del fenómeno EBT fue fortuito. Un día, mientras recorría el país en autobús, un vendedor ambulante de DVD piratas subió a bordo y le ofreció una película llamada *Pollito 2* por un dólar. León quedó intrigado y compró la película, que vio tiempo después para descubrir que se trataba de una producción ecuatoriana de la que nunca había oído hablar.⁴ A partir de entonces, el investigador fue descubriendo que existía una abundante producción de cine nacional realizado en condiciones muy precarias, distribuido exclusivamente en DVD, con gran éxito entre el público popular. Curiosamente, mi primer contacto con este tipo de cine fue también por casualidad, gracias a la misma película que un amigo me trajo de Perú, donde también circulaban DVD.

Christian León y Miguel Alvear, con la ayuda de la Fundación Ochoymedio y de su muy activa directora, Mariana Andrade, decidieron muy pronto emprender una búsqueda a escala nacional para tratar de cartografiar una producción que no estaba registrada por ninguna institución oficial, y establecieron una serie de criterios para delimitar su objeto de estudio. Trataron de reunir todas las películas realizadas en las cinco provincias del país en las que tenían noticia de la existencia de largometrajes de ficción de bajo presupuesto, seleccionando para ello cuatro tipos de obras:

1. producciones realizadas por cineastas autodidactas, es decir, personas que no han cursado estudios universitarios de cine o televisión;
2. producciones realizadas por personas cuya actividad profesional no se limita a la producción de largometrajes;
3. largometrajes de ficción con presupuestos sensiblemente inferiores a los rodados por profesionales;

4 ALVEAR, Miguel; LEÓN, Christian, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Quito, Ed. Ochoymedio, 2009, p. 11.

4. películas que nunca se hayan proyectado en la televisión nacional o en salas comerciales.⁵

Esta investigación inicial reunió unos cuarenta largometrajes de ficción totalmente desconocidos para el mundo institucional, aunque ampliamente difundidos en DVD. Muy pronto surgieron problemas de definición a la hora de designar esta producción destinada al público más popular. En efecto, aunque los directores fueran autodidactas y tuvieran que conformarse con presupuestos irrisorios (a veces inferiores a 2.000 dólares), su trabajo no podía definirse como amateur en la medida en que sus largometrajes generaban unos ingresos exiguos y competían con las producciones profesionales en el mercado del DVD. Además, algunos han hecho del cine su actividad principal. Sin embargo, no son profesionales en el sentido habitual del término, ya que no están reconocidos por la industria cinematográfica dominante, no pertenecen a ninguna estructura institucional y sólo trabajan a tiempo parcial en la industria cinematográfica. El hecho de que sus películas se produzcan al margen del *establishment* podría justificar que se les definiera como directores de “películas de serie B”, pero esta categoría está estrechamente vinculada a un momento concreto de la historia del cine estadounidense (en los años 40 y 50) y presupone, no obstante, un cierto grado de integración en el sistema dominante (en el caso de Estados Unidos, el mundo de los estudios).⁶ La etiqueta «cine Z» podría ser más apropiada en la medida en que esta categoría se asocia generalmente a la idea de falta de medios y de profesionalidad, de interpretación aproximativa y de un desfase importante entre las ambiciones iniciales y el resultado final. Estas características se encuentran en muchas de las producciones ecuatorianas estudiadas, pero este tipo de cine muestra generalmente un gusto pronunciado por el sexo, la violencia, el horror y la hemoglobina, ingredientes todos ellos que no están necesariamente presentes en las películas de «EBT», que a menudo forman parte del género melodramático, y recuerdan más bien, por sus tramas y argumentos, la época de oro del cine popular mexicano. Por las mismas razones, es difícil situar estas producciones en la categoría de «cine de explotación». Según Eric Schaefer, el fenómeno del «cine de explotación» apareció en un momento preciso de la historia del cine estadounidense (en la primera mitad del siglo XX) y se caracterizó por la presencia de tres elementos esenciales: temas prohibidos

5 *Ibid.*, p. 12.

6 Cf. TESSON Charles, *Photogénie de la série B*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1997.

en el cine de categoría A, costes de producción muy bajos y distribución independiente.⁷ Las dos últimas características se encuentran en el cine de EBT, pero no la primera y, sobre todo, los cineastas ecuatorianos no desean situarse al margen de la producción institucional dominante: al contrario, la mayoría de las veces buscan entrar en el mundo del cine oficial y acceder a los fondos del CNCine. Esto también hace imposible calificar su cine de basura o *underground* (estas dos tendencias forman parte de una contracultura que se reivindica como tal).

En definitiva, podríamos intentar definir el cine 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: aunque se trata 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. La industria cinematográfica de la EBT sigue siendo de pequeña escala, sin medios económicos, con poca o ninguna organización, y su producción es muy modesta (estamos muy lejos de los cientos, si no miles, de títulos que se ruedan cada año en Nigeria o Filipinas). Por todas estas razones, la etiqueta EBT, «Ecuador Bajo Tierra», a pesar de sus limitaciones, sigue siendo la mejor manera de describir el fenómeno, y ha empezado a calar en el mundo cultural, político y académico ecuatoriano.

NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL GÉNERO

Tras estos breves prolegómenos terminológicos, conviene esbozar el contexto geográfico e histórico en el que se ha desarrollado el cine EBT hasta la fecha.

Aunque aún no se ha escrito la historia detallada de este fenómeno, es posible situar los inicios de la aparición del videocine a mediados de los años ochenta, con la figura pionera de Carlos Pérez Agustí.⁸ Este profesor de literatura de origen español fue el primero en ofrecer un taller de realización cinematográfica abierto a alumnos y profesores en la Universidad de Cuenca. Tras empezar a trabajar en 16mm, Carlos Pérez Agustí hizo

7 SCHAEFER, Eric, *Bold! Daring! Shocking! True!: a History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham/Londres, Duke University Press, 1999, p. 4-6.

8 ALVEAR, Miguel y LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 42-47.

comprar cámaras VHS, a las que siguieron Hi8 y U-Matic, con las que los miembros del taller emprendieron, en una situación técnica y artística muy precaria, la adaptación de textos literarios ecuatorianos: *Arcilla indócil*, novela de Arturo Montesinos (1984), *La última erranza*, cuento de Joaquín Gallegos Lara (1946), y *Cabeza de Gallo*, de César Dávila Andrade (1978). Posteriormente, Pérez Agustí se embarcó en otros dos proyectos, *Tahual* y *El éxodo de Yangana*, dos largometrajes producidos con algo más de dinero, fuera del ámbito universitario. En total, este inconformista realizó cinco largometrajes entre 1983 y 1994, ninguno de los cuales se exhibió fuera de Cuenca. Esta iniciativa se mantuvo dentro del marco relativamente bien definido del cine amateur tradicional: se trataba de producciones realizadas en el marco de una asociación universitaria, durante el tiempo de ocio de sus miembros, y estas películas no tenían ninguna ambición de penetrar en el mercado cinematográfico ni de generar actividad económica. Eran simplemente la expresión concreta y creativa de una pasión cinéfila y, para Carlos Pérez, realizar un largometraje tenía virtudes esencialmente pedagógicas: no sólo le permitía cumplir un sueño personal, sino también difundir la cultura cinematográfica y, por qué no, inspirar a otros a seguir sus pasos. Todas sus producciones universitarias fueron exhibidas gratuitamente en instituciones educativas y centros comunitarios, principalmente de Cuenca. Posteriormente, *Tahual*, financiada con la ayuda de una pequeña productora independiente y rodada en Hi8, consiguió ser programada en uno de los teatros de la ciudad durante un mes. Los escasos ingresos permitieron entonces pagar unos honorarios ínfimos a los actores y técnicos, todos ellos no profesionales.

Sin embargo, Carlos Pérez siguió siendo un caso aislado, y su obra no encontró especial resonancia en la siguiente generación de directores autodidactas que surgió a partir de mediados de los noventa. Con la llegada del nuevo milenio, varias regiones de Ecuador vieron surgir a aprendices de cineastas que, en una economía tan precaria como la de Carlos Pérez, decidieron a su vez realizar largometrajes en vídeo, sin saber muy bien al principio cómo hacerlo, ni cómo distribuir después sus imágenes. A diferencia de Carlos Pérez, estos nuevos directores no tenían formación universitaria ni pertenecían a ninguna institución cinematográfica tradicional. Eran electrones libres, hombres y mujeres procedentes de los estratos más populares de la sociedad, la mayoría de ellos extraños a la «ciudad letrada» defendida por Ángel Rama.⁹

9 RAMA, Ángel (2008), *La ciudad letrada*, Ed. Fineo, Madrid,

Las primeras figuras en surgir fueron Nixon Chalacama y Fernando Cedeño, ambos de la ciudad de Chone, en el norte del país, en la costa del Pacífico. Para rodar su primer largometraje, en 1994, Nixon Chalacama pidió prestada una cámara VHS y reunió a unos cuantos amigos. Su película se tituló *En busca del tesoro perdido*, y no costó más que unos cientos de dólares. Las tomas, realizadas durante el fin de semana, se editaron de principio a fin en un solo casete, y la música de acompañamiento se tocó en directo en un pequeño órgano electrónico colocado cerca del micrófono incorporado de la cámara.¹⁰ Este primer título, así como el segundo, *Potencia blanca*, realizado en 1996, sólo se distribuyeron localmente, en cines de Chone, pero a partir del tercero, *El destructor invisible* (1996), las películas de Nixon Chalacama empezaron a distribuirse nacionalmente en DVD. Nixon Chalacama dio sus primeros pasos detrás de la cámara en compañía de un amigo que había conocido en uno de los clubes de artes marciales de la ciudad, Fernando Cedeño, a quien propuso lanzarse después de filmar algunos combates. De su admiración común por las películas de Bruce Lee, Jean-Claude Van Damme y Jackie Chan surgió el proyecto, que ellos mismos calificaron de locura, de hacer su propia película de acción. Lo que siguió fue una colaboración que duró hasta 2003. A partir de entonces, los dos cineastas siguieron caminos separados, cada uno embarcado en sus propias producciones.

Fueron los primeros trabajos de Chalacama y Cedeño los que realmente marcaron la eclosión del fenómeno EBT y definieron sus principales características: mientras que las producciones de Carlos Pérez eran formalmente ambiciosas, se insertaban dentro de una jerarquía cultural, y se nutrían de las redes tradicionales del cine amateur, las películas de Chone fueron concebidas y realizadas fuera del marco de la cultura letrada institucional. Nacieron del deseo de imitar modelos tomados del cine popular extranjero (americano y asiático) y fueron obra de cineastas completamente autodidactas. Ni Chalacama ni Cedeño tenían la menor idea de cómo hacer una película antes de iniciar su actividad, lo que viene reflejado por la indigencia estética de sus producciones: nunca en la historia del cine latinoamericano se había llegado a niveles tan bajos. Sus limitaciones técnicas son flagrantes (una sola cámara con tecnología anticuada, sin mesa de montaje, sin iluminación, sin micrófonos, etc.), sus presupuestos son esqueléticos (unos pocos miles de dólares como máximo, gran parte de los cuales se destinan al catering de actores y técnicos improvisados) y su distribución

10 ALVEAR Miguel y LEÓN Christian, *op. cit.*, p. 33.

se limita a la región donde viven los directores. Tras algunas proyecciones esporádicas en cines y lugares públicos, las películas empezaron a circular en DVD, algunas vendidas por los propios realizadores, otras distribuidas por piratas.

A mediados de la década de 2000, este singular ecosistema, que comenzó en Chone, acabó por extenderse al resto del país, dando lugar a un notable aumento de la producción de largometrajes autodidactas, con total desconocimiento de las instituciones culturales oficiales. Si entre 1983 y 2003 se realizaron una decena de títulos de EBT, entre 2004 y 2009 se produjeron en Ecuador no menos de 35 largometrajes de ficción de bajo presupuesto, aunque el fenómeno sigue siendo exclusivamente provincial. Mientras que Quito es el centro del cine tradicional en 35 mm, el cine en vídeo espontáneo se desarrolla en las provincias de Manabí, Guayas y Esmeraldas. Tras su separación, Nixon Chalacama y Fernando Cedeño siguieron haciendo cine de acción y aventuras (en 2004, Cedeño dirigió la película de EBT más vista hasta la fecha en Ecuador, *Sicarios manabitas*), pero en Guayaquil aparecieron nuevos directores y precarias estructuras de producción. El más prolífico es Nelson Palacios, especializado en el melodrama (nueve películas en el período), seguido de Bárbara Morán, dramaturga que, entre 2007 y 2009, adaptó tres de las veinte obras que tenía en su haber en ese momento (*Lágrimas de una madre*, *Sueño de morir*, *Cuando los hijos se van*). Al igual que Nelson Palacios, su género favorito era el melodrama, pero insertaba sistemáticamente un mensaje religioso edificante. Otros directores emergentes en esta época se especializaron en el cine evangélico, lo que el público del cine EBT llama cine «de reflexión». Es el caso de David Mero, autor de *Libertad en Cristo* (2007) y *Luz sobre las tinieblas* (2008), dos largometrajes proyectados principalmente en iglesias misioneras evangélicas protestantes.¹¹

2009 fue otro año clave, ya que se celebró en Ecuador el primer festival dedicado al cine EBT. Los organizadores consiguieron reunir el grueso de las películas producidas hasta ese momento (aunque eran conscientes de que se habían perdido algunas películas que no habían tenido gran difusión) y dieron una visibilidad institucional y una legitimidad cultural sin precedentes a una producción que había permanecido totalmente ignorada por las élites quiteñas. El acontecimiento contribuyó a que los cineastas, que trabajaban de forma aislada, cada uno en su región, o incluso cada uno en su ciudad, tomaran conciencia de que formaban parte de un movi-

11 ALVEAR, Miguel y LEÓN, Christian, *op. cit.*, p. 71.

miento general, nacional, y les permitió vislumbrar un posible cambio en sus condiciones de producción. Los más ambiciosos querían poder beneficiarse del mismo apoyo público que las producciones tradicionales, e incluso se estableció un acercamiento creativo entre Miguel Alvear, cineasta y coorganizador del festival, y algunos directores como Nelson Palacios y Fernando Cedeño. La idea era tender puentes entre el cine tradicional y el cine EBT, por ejemplo colaborando en proyectos de guión. En cierto modo, se trataba de permitir a los cineastas autodidactas aprender de profesionales experimentados, sin perder la espontaneidad que constituye su identidad. Para mantener el impulso, los organizadores del primer festival EBT decidieron programar una segunda edición del evento, que finalmente se celebró en febrero y marzo de 2013 (el festival viajó a Manta, Guayaquil y Quito). En sólo cinco años, la producción se había vuelto tan abundante que esta vez hubo que organizar una selección para proyectar sólo las películas consideradas más interesantes.¹² Alrededor de sesenta largometrajes EBT de todo el país fueron enviados al comité de selección, aunque parece que la producción real durante el periodo fue aún mayor, lo que permitió descubrir a nuevos cineastas hasta entonces desconocidos. Guayaquil se erigió en el principal centro de producción, gracias a las películas de Luis Delgado, por ejemplo, pero también surgieron nuevos cineastas en otras regiones. El festival fue una oportunidad para descubrir la variada producción de Elías Cabrera, que rueda y distribuye sus películas en la provincia de Esmeraldas, en la frontera con Colombia.

UN SISTEMA DE PRODUCCIÓN ÚNICO EN EL MUNDO

Una de las características más singulares del cine de EBT es su modo de producción, muy alejado de los estándares profesionales (como en las películas de Sebastián Cordero o Tania Hermida, por ejemplo). Incluso podría decirse que los cineastas ecuatorianos han inventado un sistema de producción único en el mundo, caracterizado tanto por un alto grado de amateurismo como por un deseo de profesionalismo que choca con severas limitaciones económicas.

El amateurismo de los cineastas de la EBT se manifiesta sobre todo en el aspecto técnico: para rodar, utilizan cámaras de vídeo digitales de consumo masivo, generalmente compradas de segunda mano y, para editar, utilizan PC anticuados equipados con programas completamente obsoletos. Duran-

12 Entrevista con Miguel Alvear, enero de 2013.

te el rodaje, el equipo técnico se reduce a un mínimo estricto, y cada persona realiza varias tareas: los actores suelen ser también técnicos, y manejan la cámara. Las relaciones suelen ser amistosas y familiares, y las películas se realizan colectivamente por grupos muy unidos. Todos los directores son completamente autodidactas, y sólo unos pocos han conseguido completar un escaso curso de formación (es el caso de Elías Cabrera, por ejemplo, que me explicó que se había matriculado en un curso a distancia impartido por una universidad argentina). El cine ocupa gran parte de su tiempo, pero no suele ser su principal fuente de ingresos. Fernando Cedeño, por ejemplo, es maderero; Fernando Palacios es viajante de comercio; Luis Delgado se presenta como ingeniero, cantante y compositor; una de las pocas mujeres cineastas, Bárbara Morán, se gana la vida como enfermera, pero también es dramaturga. Aparte de los directores, las demás personas implicadas en la producción de las películas de EBT se encuentran en una situación similar: Carlos Silva, el compositor de la música de las películas de Fernando Cedeño, vende sistemas de alarma. En general, todos los actores y técnicos son no profesionales, y es habitual que tengan múltiples actividades paralelas, una obligación que se explica por sus bajísimos ingresos: Nixon Chalacama, por ejemplo, hizo sus películas durante mucho tiempo mientras trabajaba como profesor de kárate y profesor de autoescuela. Este "pluriempleo" refleja el propio origen social obrero de las personas implicadas en la producción cinematográfica de EBT, cuya vida laboral se caracteriza por la precariedad y la inestabilidad. Sus dificultades económicas son las de todos los ecuatorianos pertenecientes a los estratos más desfavorecidos de la sociedad.

A pesar de que sus prácticas son las de cineastas aficionados (las películas se realizan generalmente en el tiempo que les sobra de otras actividades, con presupuestos absolutamente irrisorios), los directores se declaran profesionales, y su ambición más preciada es vivir del cine. Llama la atención que todos ellos han creado su propia productora, que tiene razón social y paga el impuesto de sociedades. Fernando Cedeño es el fundador y director de Sacha Producciones; Luis Delgado dirige Ruta Sur Producciones; y Fernando Palacios creó Producciones Capricho.

Hay que señalar que todas estas microempresas son empresas vinculadas al sector audiovisual en sentido amplio, ya que a través de ellas se financian largometrajes de ficción, videoclips y bodas, con el objetivo de multiplicar las fuentes de ingresos.

Para los directores, la financiación de largometrajes es una tarea ardua y se enfrentan a grandes dificultades para recaudar sus presupuestos. No tienen acceso a subvenciones públicas ni a ayudas del CNCine, y su modelo de negocio depende exclusivamente del dinero privado. No tienen contac-

to con productoras de cine en Quito, ni acceso a canales de televisión, ni a créditos bancarios. Frente a estas desventajas aparentemente insuperables, los cineastas han tenido que inventar nuevos métodos de producción.

Por supuesto, todos empiezan invirtiendo su propio dinero, como suelen hacer los artistas autoproducidos. Pero también recurren al patrocinio publicitario, con comerciantes y empresas locales que aceptan pagar un poco de dinero por utilizar su tienda o fábrica como telón de fondo de la acción. Sobre todo, muchos directores han establecido un sorprendente sistema por el que los actores pagan para conseguir un papel. Cuanto más esté dispuesto a pagar el actor,¹³ que a menudo carece de formación artística, más desarrollado estará el papel o más tiempo vivirá el personaje en el guión.

En esta lógica inversa a la del cine tradicional, el objetivo de los actores es cumplir un sueño personal o intentar hacerse famosos, para luego conseguir papeles remunerados en la televisión o el cine. Para reclutar candidatos, el director suele aparecer después de los créditos finales para dar sus datos de contacto y hacer un llamamiento a los interesados. Encontrar actores no sólo es esencial para dar vida a los personajes del guión, sino también para asegurar la financiación de la película: son ellos quienes aportan la mayor parte del presupuesto. Este particular sistema obliga a los directores a distribuir sus películas lo más ampliamente posible, porque la financiación de la siguiente película depende de la capacidad de la anterior para atraer a posibles actores. Algunos directores, como Fernando Palacios, necesitan rodar todo el tiempo, ya que son los rodajes que les proveen de alojamiento, ropa y comida. Mientras Fernando Palacios encuentre actores dispuestos a financiar sus películas, tiene garantizada la supervivencia. De ahí su lema: «Filmo, luego existo»¹⁴, que debe tomarse en su sentido más literal.

Este sistema ultraprecario es, en gran medida, el resultado de la globalización y del orden económico neoliberal que ha prevalecido desde los años 90: por un lado, las sucesivas crisis económicas que han azotado Ecuador han hundido en la miseria a masas de trabajadores que han tenido que hacer todo lo posible por encontrar una forma de sobrevivir. Para algunos, el cine parecía una tabla de salvación y una actividad potencialmente rentable en un momento en que el hundimiento del precio de las cámaras y los reproductores, posible gracias a los avances tecnológicos y al traslado de las plantas de producción a China, democratizó el acceso al vídeo. El

13 Unos cientos de dólares como máximo.

14 ALVEAR, Miguel y LEÓN, Christian, *op. cit.*, p. 54.

fenómeno afectó primero a las máquinas VHS, luego a las Hi8 y DV, antes de aplicarse hoy a los equipos HD. La digitalización total de la cadena de producción y distribución de películas no ha hecho sino reforzar esta tendencia a la baja de los costes de entrada. Ahora es posible que personas con muy poco capital compren o alquilen una cámara y un PC que hace las veces de mesa de montaje por sólo unos cientos de dólares. El cine digital, fruto de la alta tecnología de los países capitalistas avanzados, se adapta paradójicamente a la perfección a las sociedades y economías de los países periféricos subdesarrollados.

DISTRIBUCIÓN Y PIRATERÍA

A pesar de las limitaciones económicas que he mencionado antes, y a pesar de la pobreza en la que viven muchos cineastas de EBT, la dificultad para ellos no es tanto financiar sus largometrajes como asegurarles una salida comercial. También en este caso, los cineastas han tenido que inventar nuevas soluciones para superar los obstáculos económicos que se interponen en su camino.

En el cine tradicional, la productora, titular de los derechos de explotación de la película, busca un distribuidor que distribuya la película a los exhibidores.

En el cine EBT, la lógica es radicalmente distinta, y es aquí donde radica sin duda la principal diferencia entre el modelo de negocio y el del cine tradicional. Los cineastas de EBT no buscan la distribución en la red habitual de salas de cine, por varias razones. En primer lugar, su producto no está adaptado a este mercado, ni técnicamente (sólo pueden entregar DVD, no copias en 35 mm ni archivos 4K) ni estéticamente, dado que las condiciones degradadas en las que tiene lugar el rodaje dan lugar a un resultado artístico muy deficiente para los estándares imperantes. Además, los directores, que no forman parte de la industria cinematográfica tradicional, no conocen suficientemente los circuitos de distribución y no tienen contactos en la industria. Por último, aunque producidas por empresas legalmente reconocidas, las obras cinematográficas realizadas con arreglo al sistema EBT no suelen estar registradas y, por lo tanto, carecen de existencia jurídica.

Para conseguir la distribución de sus películas, los cineastas han establecido dos métodos de distribución alternativos. El primero consiste en ponerse en contacto directamente con los operadores de cines o teatros (generalmente los menos eficaces del mercado) u organizar ellos mismos proyecciones en lugares públicos (plazas de pueblos, escuelas) o espacios comunitarios (iglesias, clubes, asociaciones de vecinos). Este método de

distribución se utiliza generalmente en el momento del estreno de la película, y los exhibidores pagan una parte de la recaudación al director, o el director se queda con toda la recaudación si organiza él mismo las proyecciones. Los límites de este sistema son, en primer lugar, su fuerte dimensión regional (las proyecciones sólo tienen lugar en la provincia donde vive y trabaja el director, ya que es donde mejor conoce al público y los lugares de proyección, y donde es probable que active redes de conocidos) y, en segundo lugar, el escaso potencial de ingresos: al no salir de su provincia, la película sólo puede atraer a un número reducido de espectadores, y el precio muy bajo de la entrada (1 o 2 dólares como máximo) limita los beneficios potenciales.

En un intento de aumentar los ingresos generados por sus películas, los cineastas recurren a menudo a otro medio de distribución, la venta de DVD. El cineasta hace copiar miles de DVD, o los copia él mismo, en su ordenador personal, de forma totalmente casera, y también imprime las carátulas. El coste unitario de un DVD + funda de plástico + cubierta es de unos 50 céntimos. Dado que los DVD pueden revenderse por entre 1 y 2 dólares (como máximo), el beneficio potencial no supera 1 o 1,5 dólares por disco vendido. El propio cineasta se encarga de la distribución y vende los DVD al final de las proyecciones públicas que organiza, o va de puerta en puerta, o los vende a escondidas en la calle. En la mayoría de los casos, los tres métodos de venta se utilizan simultáneamente. Es un sistema que prescinde totalmente del intermediario y, como en la artesanía, pone en contacto directo al productor y al consumidor. La dimensión local es esencial, ya que la reputación regional del cineasta y su proximidad física al público pueden ayudarle a vender mejor su producción. También llama la atención la dimensión itinerante de este método de distribución: los cineastas recorren su ciudad y su región, yendo de barrio en barrio, de pueblo en pueblo, lo que nos recuerda los orígenes feriales del cine primitivo.

También hay que señalar que algunos actores-directores que han conseguido un poco de fama local venden productos de *merchandising* al final de cada proyección que organizan. Nixon Chalacama, por ejemplo, les cobra a sus fans 5 dólares por una foto autografiada.

Según cifras avanzadas por los cineastas que entrevisté, pero que no se pueden verificar, este método arcaico de distribución permitiría vender varios miles, o incluso decenas de miles de copias. Con un beneficio de 50 céntimos o 1 dólar por DVD, los ingresos no superan algunos miles de dólares, una vez deducidos los gastos de viaje y alojamiento (Nixon Chalacama viaja sistemáticamente en un pequeño coche que decora con carteles de su última película).

Junto a este sistema pintoresco, el principal canal de distribución, hasta hace poco, era la piratería. Para empezar, vale la pena presentar esta actividad de manera general, aparte de su relación con el cine ecuatoriano, ya sea tradicional o EBT. En Ecuador, el sector de la piratería audiovisual está muy desarrollado: en todo el país hay 12.000 tiendas que venden DVD y CD piratas, por los que no se pagan derechos de autor a los autores. El precio de venta habitual no supera 1 dólar. Según las estadísticas que pude obtener de profesionales del sector, cada año se importan a Ecuador 335 millones de DVD vírgenes, una cifra considerable teniendo en cuenta que el país sólo tiene 12 millones de habitantes. Los piratas no sólo están omnipresentes y su actividad es tolerada por el Estado, sino que además están organizados en asociaciones profesionales. Las tres principales son ASECOPAC, ASAVIP y Ecuadisc. El epicentro de la piratería no es Quito, sino Guayaquil, ciudad portuaria con un barrio comercial llamado La Bahía, dedicado enteramente a la venta de falsificaciones de todo tipo. Hasta hace poco, se pirateaban todas las películas, ya fueran ecuatorianas o extranjeras. En los últimos años, sin embargo, las autoridades han llegado a un acuerdo con los piratas para frenar parcialmente el fenómeno: el Estado hace la vista gorda ante la piratería de películas extranjeras, pero prohíbe estrictamente la piratería de películas ecuatorianas.¹⁵ Ahora, las películas ecuatorianas deben venderse en DVD originales, prensados y distribuidos por empresas legales. El precio de venta de estos productos originales es mucho más elevado que el de los DVD piratas: 4 ó 5 dólares la unidad, lo que se explica por el hecho de que el prensado es profesional (y, por tanto, de mejor calidad) y de que estos productos culturales están sujetos a impuestos.

Para el cine tradicional, la medida es muy beneficiosa: ha propiciado la aparición de editores legales de DVD, que pagan derechos de autor y de explotación a los titulares de los derechos. Una de estas empresas es Express Max. Un detalle sabroso: para quedar bien ante las autoridades, las asociaciones de piratas también han empezado a publicar DVD legales de películas ecuatorianas, mientras siguen pirateando películas extranjeras. Sin embargo, las ventas siguen siendo modestas y rara vez superan unos pocos miles de copias. Según cifras proporcionadas por Express Max, el mayor éxito hasta la fecha fue el DVD de *Pescador* [Sebastián Cordero, 2011], que vendió casi 25.000 unidades.

15 En 2015, el parlamento ecuatoriano reforzó la defensa de la propiedad intelectual aprobando una ley a tal efecto el 12 de agosto. Esto permitirá a Ecuador cumplir los requisitos de la OMC, de la que el país es miembro desde 1996.

Para la industria cinematográfica de EBT, en cambio, la prohibición de la piratería de películas nacionales ha tenido consecuencias mucho más ambivalentes y contrastadas.

Por un lado, la medida ha eliminado la competencia desleal, que amenazaba la venta de DVD por los propios directores. Hasta entonces, muchos directores se habían quejado de la explotación ilegal de sus obras, y algunos de ellos habían tomado la iniciativa de registrar sus películas en el IEPI (el equivalente local del INPI), aunque sin éxito. Además, los cineastas que trabajan en el mundo de la EBT pueden aspirar ahora a ser distribuidos por editores legales y, en particular, por empresas controladas por piratas (que se definen a sí mismos como «comerciantes autónomos»). Acercar a los cineastas y a los editores de DVD era uno de los objetivos de las «Rondas de negocios», eventos organizados desde 2013 por el Ministerio de Cultura en el marco de los festivales «Ecuador Bajo Tierra», para poder firmar contratos entre ambas partes. La nueva política de protección de las obras ecuatorianas también ha permitido que los editores se involucren directamente en la producción de películas de EBT. Es el caso, por ejemplo, de la empresa de Jimmy Valiente, que en 2013 financió un largometraje de acción titulado *Perdidos en el Puca*. Todo ello apunta a la eventual institucionalización de una producción que hasta ahora ha permanecido al margen del sistema económico, y sugiere la posibilidad de un círculo virtuoso en el que la venta de DVD legales generaría ingresos crecientes que se reinvertirían en la producción cinematográfica, sacando poco a poco al cine de EBT de su descapitalización crónica y dando lugar a un sector audiovisual rentable.

Pero la situación actual no es del todo buena para los actores del cine EBT. Por el momento, muy pocos directores han conseguido vender los derechos de explotación de sus películas a los editores de DVD que participaron en las «Rondas de negocios» de 2013 y 2014. Esta reticencia por parte de los editores se explica por el hecho de que prefieren limitarse a distribuir películas ecuatorianas tradicionales, considerando que a 4 ó 5 dólares el DVD, no hay mercado para las películas de EBT. El público acomodado dispuesto a pagar semejante suma por un DVD exige a cambio una cierta calidad técnica y artística, y rechaza los productos de gama baja realizados por el cine EBT. El ejemplo que citan los editores legales para justificar su postura es el siguiente: se dice que el mayor éxito del cine EBT, la película de acción *Sicarios manabitas*, fue vendido por piratas en 1 millón de copias, vendidas a 1 dólar cada una. La edición legal, ofrecida al precio de 3 dólares, sólo encontró 2.500 clientes.

El otro factor que ensombrece las perspectivas de los cineastas de EBT es que la producción por parte de los editores de DVD está todavía en paña-

les, y hasta ahora no ha hecho nada por cambiar los parámetros económicos del sector: los presupuestos siguen siendo tan raquíticos como siempre, y los editores carecen de capital suficiente o, como los cineastas, apuestan por un «buen golpe»: su esperanza es ganar mucho dinero apostando poco por la película adecuada. Sin embargo, esta lógica ha mostrado sus límites, manteniendo en la miseria a casi todos los directores de EBT. Esta actitud plantea la cuestión de la madurez de los editores de DVD ecuatorianos como actores económicos. El hecho de que la mayoría de ellos, tan autodidactas como los directores, carezcan de competencias en materia de gestión y comercialización constituye evidentemente un obstáculo para el desarrollo de su actividad.

Otro problema, esta vez paradójico: la prohibición de piratear películas ecuatorianas, que en general se respeta, hace que cada vez sea más difícil encontrar películas piratas de EBT a 1 dólar. Se podría pensar que este agotamiento de la oferta ilegal ayudaría a los cineastas a distribuir ellos mismos sus películas del modo que vimos anteriormente. Esto plantea un grave problema a los directores: como el fin de la piratería conlleva el hundimiento de la celebridad de los directores y de la distribución de sus obras, nadie se pone en contacto con ellos para que participen en su próxima película (¿qué sentido tiene participar en una película que no tendrá público?), lo que a largo plazo amenaza con secar la producción porque, como hemos visto, la financiación de las películas se basa en gran medida en la venta de papeles de protagonistas a los aspirantes a actores. Esta situación explica por qué Nelson Palacios, que trabajaba regularmente cuando los piratas distribuían sus películas en cientos de miles de copias, casi ha dejado de rodar.

UN MOMENTO CRUCIAL

Sin embargo, la producción de películas EBT no ha cesado en Ecuador, situación que sin duda se explica por la continua democratización de las cámaras y los equipos informáticos, cuyos precios no dejan de bajar, así como por la irresistible atracción que ejerce el mundo del espectáculo sobre los aprendices de cineastas, que lo ven como una forma de escapar al determinismo social. Esta moda coincide con una voluntad del gobierno ecuatoriano de defender el cine nacional, sea cual sea. Así, las producciones de EBT han empezado a obtener un tímido reconocimiento institucional, y el objetivo declarado de las autoridades es sacar el cine de EBT de la economía sumergida e introducirlo en la economía legal, lo que no haría sino fortalecer el sector audiovisual ecuatoriano en su conjunto.

Sin embargo, la institucionalización del cine EBT tropieza con varios obstá-

culos. En primer lugar, este medio cultural sigue siendo despreciado o, en el mejor de los casos, ignorado por los profesionales del cine tradicional, una división que se solapa con la oposición tradicional entre Quito y las provincias. Además, el interés que muestran los editores de DVD por las películas de EBT no es más que una fachada. El lanzamiento de algunas películas nacionales en DVD sólo permite a estos editores mantener buenas relaciones con el Estado, mientras que el verdadero objetivo de las empresas afiliadas a las asociaciones de piratas es seguir practicando su oficio más rentable, a saber, la piratería de películas extranjeras que se venden a 1 dólar. En estas condiciones, es poco probable que ASAVIP o Ecuadisc inviertan fuertemente en la producción o distribución de películas EBT. Otro problema es la escasa solvencia del público de las películas EBT: estos espectadores, que pertenecen a los sectores más populares de la sociedad, pueden comprar DVD piratas por 1 dólar, pero no DVD originales por 3 ó 4 dólares. Como hemos visto, el coste de fabricación de un DVD original es de 1,5 dólares, lo que hace imposible igualar los precios que cobran los vendedores piratas. Mientras el poder adquisitivo de las clases populares no aumente sustancialmente, el precio de 1 dólar seguirá siendo un techo e impedirá el desarrollo de la edición legal.

Hoy en día, los cineastas de EBT se enfrentan a una disyuntiva: o bien siguen encerrados en el modelo actual de economía semiinformal, lo que significa seguir haciendo películas con presupuestos muy reducidos y vender ellos mismos sus DVD a un público poco solvente, obteniendo en definitiva muy pocos beneficios; o bien intentan encontrar una salida adaptando sus películas a los gustos de un público solvente de clase media-alta, lo que significa cuidar la producción de sus largometrajes, trabajar sus guiones y profesionalizarse. Esta evolución es posible siempre que se aumenten los presupuestos (lo que nos lleva de nuevo al problema de la flagrante falta de capital que afecta al sector EBT) y se establezcan vínculos con el mundo del cine profesional. Este es el planteamiento de Fernando Cedeño en su película *El ángel de los sicarios* (2015), codirigida con Carlos Quinto Cedeño, actor de formación teatral tradicional y sólida experiencia en dramaturgia y dirección. La buena acogida dispensada por el público a esta ambiciosa obra fue un signo alentador pero, más allá de este caso aislado, desgraciadamente parece que las simples fuerzas del mercado son insuficientes para sacar al cine de EBT de la economía sumergida.

En estas circunstancias, es razonable pensar que el Estado ecuatoriano tiene la clave del problema. En cualquier caso, esta es la opinión de muchos actores del sector audiovisual a los que entrevisté. En su opinión, el Ministerio de Cultura podría, por ejemplo, crear talleres de formación de directores y guionistas, para que las películas de EBT sean más profesio-

nales y puedan atraer a una clientela más urbana, culta y solvente, una dinámica que impulsaría el mercado al alza. Otra opción, no excluyente de la primera, sería permitir a los cineastas de EBT acceder a subvenciones del CNCine, lo que, para los cineastas y productores seleccionados, les permitiría salir del atolladero de la infracapitalización. Por supuesto, el riesgo estético sería embotar y homogeneizar un cine que, más allá de sus torpezas formales, se caracteriza actualmente por su frescura, su inventiva y su íntimo conocimiento de los gustos del público popular, pero éste es sin duda el precio a pagar para que un sector especialmente emprendedor salga del subdesarrollo. Desde este punto de vista, los retos y desafíos a los que se enfrenta el cine EBT ecuatoriano no son muy diferentes de los que afrontan otras cinematografías digitales populares de otros países andinos.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Gabriela (2011 [2009]), "At the Margin of the Margins. Contemporary Ecuadorian Exploitation Cinema and the Local Pirate Market", en RUÉTALO Victoria, TIERNEY, Dolores (ed.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, Ed. Routledge, New York/Cambridge, pp. 261-273.

ALVEAR, Miguel, LEÓN, Christian (2009), Ecuador Bajo Tierra. *Videografías en circulación paralela*, Ed. Ochoymedio, Quito.

LÓPEZ PAZMIÑO, Noemí, GALLEGOS, María Cristina, MENESES JÁTIVA, Pablo Esteban (2019), "Formación de públicos en el cine ecuatoriano", *Inventio*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México), año 15, n° 35, pp. 55-62.

PONCE-CORDERO, Rafael (2019), "Cine Bajo Tierra: Ecuador's Booming Underground Cinema in the Aftermath of the Neoliberal Era", en NEHRING Daniel, LÓPEZ, Magdalena, GÓMEZ MICHEL, Gerardo (ed.), *A Post-Neoliberal Era in Latin America? Revisiting Cultural Paradigms*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-113.

RAMA, Ángel (2008), *La ciudad letrada*, Ed. Fineo, Madrid.

SCHAEFER, Eric (1999), *Bold! Daring! Shocking! True!: a History of Exploitation Films, 1919 1959*, Duke University Press, Durham/Londres.

TESSON, Charles (1997), *Photogénie de la série B*, Éd. Cahiers du cinéma, Paris.

ANEXO

Personas entrevistadas en Ecuador en enero de 2013:

Miguel Alvear, artista y director, coorganizador del festival Ecuador Bajo Tierra.

Mariana Andrade, directora del centro cultural Ochoymedio y coorganizadora del festival Ecuador Bajo Tierra

Elías Cabrera, actor y director/productor

Fernando Cedeño, actor y director/productor

Nixon Chalacama, actor y director/productor

Luis Delgado, actor y director/productor

Francisco Franco, editor de DVD (Express Max)

Ricardo Guachamín, editor y comerciante de DVD (ASAVIP)

Johnny "Portadas", impresor/diseñador de carátulas de DVD piratas

Carlos Quinto Cedeño, actor y director

Christian León, profesor de comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

Juan Carlos Pachacama, editor de DVD y empresario (Ecuadisc)

Antonio Pomaquiza, editor y comerciante de DVD (ASAVIP)

Carlos Silva, compositor

Jimmy Valiente, productor y distribuidor

Elías Zambrano, actor y director

MALANDROXPLOITATION: UNA APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DEL MALANDRO EN EL CINE DE CLEMENTE DE LA CERDA

MALANDROXPLOITATION: AN APPROACH TO THE CONSTRUCTION OF THE MALANDRO IN CLEMENTE DE LA CERDA'S FILMS

ARTURO SERRANO

(TAI. Escuela Universitaria de Artes)

RESUMEN

El personaje del malandro (joven de zonas marginadas que se dedica al robo en pequeña escala) es una constante del cine venezolano. Podemos conseguir la génesis de este personaje en dos películas dirigidas a mediados de los setenta por Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977). En este artículo hacemos un análisis del uso que hace de la Cerda de este personaje y argumentamos que sigue una lógica de cine exploitation hasta el punto de que podemos darle el nombre de "malandroxplotation". Así mismo, analizamos algunos puntos que definen la construcción de este personaje.

Palabras clave: cine venezolano, Malandro, Clemente de la Cerda, cine exploitation, representaciones de la pobreza.

ABSTRACT

The character of the *malandro* (a young man from marginalised areas who engages in small-scale robbery) is a constant feature of Venezuelan cinema. The genesis of this character can be found in two films directed in the mid-seventies by Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) and *Reincidente* (1977). In this article we analyse de la Cerda's use of this character and argue that it follows a logic of exploitation cinema to the extent that this can be defined as "*malandroxplotation*". We also analyse some points that define the construction of this character.

Keywords: Venezuelan cinema, *Malandro*, Clemente de la Cerda, exploitation cinema, representations of poverty.

RESUM

MALANDROXPLOITATION: UNA APROXIMACIÓ A LA CONSTRUCCIÓ DEL PERSONATGE DEL MALANDRO AL CINEMA DE CLEMENTE DE LA CERDA

El personatge del *malandro* (jove de zones marginades que es dedica al robari en xicoteta escala) és una constant del cinema veneçolà. Podem seguir la gènesi d'aquest personatge en dues pel·lícules dirigides a mitjans de la dècada dels setanta per Clemente de la Cerda: *Soy un delincuente* (1976) i *Reincidente* (1977). A aquest article fem una anàlisi de l'ús que fa de la Cerda d'aquest personatge i argumentem que segueix una lògica de cinema *exploitation* fins al punt que podem donar-li el nom de "malandroxploitation". Així mateix, analitzem alguns punts que defineixen la construcció d'este personatge.

Paraules clau: cinema veneçolà, malandro, Clemente de la Cerda, cinema *exploitation*, representacions de la pobresa.

El personaje del malandro, entendido este como un joven de extracción social baja que se dedica al robo en pequeña escala, ha sido por mucho tiempo considerado el gran protagonista del cine venezolano. En 1976, con *Soy un delincuente* de Clemente de la Cerda, se cristaliza “el mito del malandro, que ha perdurado en el cine venezolano.” (Gamba, 2023). La razón por la que Gamba llama “mito” a la presencia de este personaje en el cine venezolano es el hecho de que, por lo menos en el imaginario colectivo de este país, el malandro es el personaje protagónico por excelencia. De hecho, podemos llegar al extremo de clasificar las películas venezolanas en películas con protagonistas malandros (y entonces la llamaremos película de malandro o de malandreo) y películas sin malandros.

El poeta Osío Cabrices (2011) siente la necesidad de defender al cine venezolano cuando afirma que nunca ha suscrito “ese mito de que el cine venezolano se ocupa solo de malandros, policías y prostitutas”, y añade muy acertadamente que su aparente presencia se debe no a su frecuencia, sino al hecho de que el público lo ha privilegiado a la hora de su consumo cultural. “Este registro ha sido solo lo que la gente más recuerda, no el que ha secuestrado toda la producción” (Osío, 2011).

Si esta omnipresencia es real o más bien una percepción es algo abierto a discusión, pero el simple hecho de que entre el público el malandro sea

percibido como una figura principal del cine venezolano dice mucho acerca de su importancia. "La evidencia anecdótica indica que el público venezolano percibe el cine nacional como un cine de malandros y prostitutas. A pesar de que esta percepción no se ajusta adecuadamente a la realidad..., no es una impresión arbitraria si consideramos que las película más taquilleras y memorables son representaciones de los márgenes pobres de la ciudad." (Arenas, Rodríguez y Delgado, 2012: 84)

Esta presencia en el cine no fue sino el reflejo de la presencia del malandro en la sociedad venezolana. Presencia que a su vez es el último eslabón en una cadena de hechos concatenados en una relación de causa efecto y que comienza con la petrolización de la economía venezolana, pasa por la promesa de una vida mejor (moderna) producto de esta nueva economía y termina con la mudanza masiva del campo a ciudades, principalmente Caracas, que no estaban preparadas para recibir tal cantidad de gente. "El resultado de estos elementos hizo que la proporción entre la población rural y urbana en el país se invirtiera de manera total con respecto a lo que prevaleció en el año 1936" (Colmenares, 2011).

Para tratar este tema, dividiremos este artículo en tres partes: una primera parte en la que explicaremos el contexto socio económico de la Venezuela en la que ocurren los filmes que vamos a tratar. Si bien a primera vista pudiera parecer que las páginas que le dedicaremos a esto son ajenas a nuestro tema, en realidad son fundamentales para entender claramente quién es y de dónde viene el personaje del malandro. Palabras como "barrio" o "rancho" quedarán así enmarcadas en el contexto específico del tema que nos ocupa.

En la segunda parte mostraremos que *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977) son películas que fueron realizadas en una clave de cine *exploitation* en la que el objeto de la explotación en este caso es el entorno del malandro así como la vida del malandro en sí. De la Cerda, argumentaremos, convierte al malandro en víctima y victimario y nos lleva de la mano a su mundo convirtiendo su realidad en un espectáculo a ser consumido echando mano del morbo, sentimiento fundamental en el cine *exploitation*. Una realidad que, si bien nos asquea, a la vez nos atrae al punto de no poder evitar mirarla.

Finalmente, en la tercera parte, analizaremos al malandro desde el punto de vista de su construcción como personaje de tal manera que podamos entender los mecanismos narrativos en juego en las películas mencionadas.

LA VENEZUELA DE LOS SETENTA

El "espejismo" de una ciudad que ofrecería todas las promesas de la mo-

dernidad trajo como consecuencia “la aparición desagradable de un sinnúmero de viviendas insalubres que bordearon la urbe de la capital. Estas construcciones (...) se debían a la falta de recursos económicos, espacios públicos donde pudiera ubicarse y a la imperiosa necesidad de resolver el problema de la morada”. (Colmenares, 2011) Es así como “aparece el rancho como exponente de un complejo de necesidades no satisfechas” (Instituto Nacional de la Vivienda, s/f)

El término rancho se refiere a “viviendas construidas con materiales de desechos” y cuyo “valor de construcción” (Brito, 2009) es muy bajo. En el año 1950 se calculó que el 50% de las viviendas caraqueñas eran ranchos (Colmenares, 2011). Este tipo de vivienda “determinó el modo de vida en un hacinamiento y promiscuidad... que carecen por lo general de los más elementales servicios básicos” (Colmenares, 2011).

A un país pobre se le vendió la idea de un desarrollo moderno que traería, como parte esencial, las típicas promesas: salud, prosperidad, igualdad, etc. Este desbordamiento significó un proceso de masificación de la ciudad y “frente a la demanda de espacios, vivienda y servicios públicos que la misma ciudad no estuvo en la capacidad de ofrecer, se originó la ocupación desordenada de las áreas libres y a su vez los cerros, con ausencia de los servicios básicos de infraestructura y de carácter comunal. (Colmenares, 2011)

Estas zonas se convirtieron así en el origen de una población excluida a quien se le hacía difícil sentirse parte de la sociedad y, por tanto, poblaciones condenadas a ser testigos y a la vez vivir al margen de la prosperidad disfrutada por algunos. Este crecimiento tuvo un impacto fundamental que es el del aumento de la inseguridad y la violencia a partir de la década de los setenta justo después de la nacionalización del petróleo. “El incremento de la violencia en Venezuela propició que la figura del malandro cobrara fuerza en el imaginario nacional como ‘entidad amenazante’ por excelencia” (Caraballo, 2015: 142).

Esta situación ha generado una clara delimitación entre el espacio que habita la clase media, llamado la “Urbanización” (ejemplos de lo cual son la Urbanización Los Ruices, Urbanización Prados del Este, etc) y el espacio que ocupa la clase baja, llamado el “Barrio” (ejemplo de lo cual son el barrio Petare, el barrio Mamera, etc). Debido a que quienes se mudaron a Caracas ocuparon aquellos espacios que estaban libres, en su mayoría los barrios ocupan las lomas de los cerros circundantes del valle de Caracas. Esta es la razón por la que “cerro” y “barrio” se terminaron convirtiendo en sinónimos de condiciones precarias de vida y se establecieron las categorías subir y bajar para referirse a ir al barrio (para referirse a los políticos

considerados como divorciados de la realidad social venezolana se habla de personas “que no suben cerro”).

“En cerros y quebradas del valle de la urbe caraqueña, se levantaron construcciones con los materiales más disímiles que albergaron en su interior un número prominente de familias de bajos recursos económicos”. (Colmenares, 2011) Para hacernos una idea de las condiciones en que vivía este fragmento de la población basta leer esta descripción que hace un artículo del Colegio de Ingenieros de Venezuela: “...ni cloacas, ni acueductos, ni luz, ni aire en las ventanas, callejuelas estrechas y vecindades sin horizonte”.

Esta situación se convirtió en el caldo de cultivo que dio origen al malandro. El hacinamiento y vida precaria del barrio contrastaba con un estado de bienestar vivido por una parte de la clase media que, a mediados de los años 70, comenzó a vivir una falsa sensación de prosperidad gracias a los dividendos de la nacionalización petrolera.

Gracias a un cambio fijo de la moneda con respecto al dólar, mantenido artificialmente por el Estado, los venezolanos de clase media empezaron a tener en sus manos la posibilidad de viajar, especialmente a Estados Unidos, donde eran famosos por adquirir gran cantidad de productos para llevar de regreso al país, al punto de popularizar la frase “Ta’ barato, dame dos” (Imagen 1). A esta Venezuela se le dio en llamar la “Venezuela saudita” y esta ilusión de prosperidad duró hasta el año 1983 cuando el Bolívar se devaluó por primera vez en 20 años durante el llamado “viernes negro”.



Fig. 1. *Diario Vea*.
11 de octubre de 2011.

Pero esta realidad seguía siendo ajena a la gran mayoría de la población que, desde el barrio, en su contexto de precariedad y necesidad, era testigo de la prosperidad (casi opulencia) de otros estratos sociales. Es así como los límites físicos entre el barrio y la urbanización se convierten en límites mentales que dividen a la población en “nosotros” y “ellos”. Para el malandro ese “ellos” lo compone no solo la población que disfruta de las bondades del petróleo, sino sobre todo las instituciones represivas del Estado. Como afirman Grusón y Zubillaga (2006) “se hace notable un nosotros familiar y comunitario (los míos) que transforma en otredad amenazante la sociedad más allá de estos límites (las instituciones, lo público, el Estado)”. Esta situación, denominada “tentación mafiosa” por los autores, crea una tensión constante que tiene como resultado la imposibilidad de crear una sociedad común.

Grusón y Zubillaga (2006) intentan hacer una caracterización del malandro desde el punto de vista sociológico. Para ellos el matricentrismo y la masculinidad (hombría) establecen dos focos fundamentales para entender la figura del malandro.

El primer foco, el del matricentrismo, se refiere al hecho de que el malandro suele tener una relación muy cercana con su madre (que se traduce en respeto hacia ella y ocultamiento de sus actividades delictivas). Este matricentrismo implica también la ausencia del hombre-padre, lo que a su vez significa que es él mismo el origen del concepto de masculinidad.

El tema de la “hombría” tiene más que ver con una dinámica que se da en el barrio con los otros hombres que habitan ese espacio (amigos, vecinos, tíos, hermanos mayores, etc). Estos hombres establecen una dinámica en la que acosan al joven al punto de generar en él la necesidad de reaccionar y posicionarse como una figura merecedora de respeto. “Se aprende muy pronto que es preciso imponerse personalmente y por la fuerza. Es decir, en la calle, arena de las pruebas necesarias para convertirse en varón, los límites vienen representados por la capacidad de la propia persona para convertirse en varón” (Grusón y Zubillaga, 2006: 39)

La calle es el lugar donde el joven aprende a ser malandro. Mientras que en la casa la presencia de la madre implica un límite que no debe cruzarse, la calle es, aunque peligrosa, el lugar de la libertad.

El mundo se divide así en el barrio (o, mejor dicho, mi zona del barrio) que es el lugar del nosotros y ese otro que se ve desde el barrio: la urbanización que es donde habitan quienes son los otros y contra quienes se puede practicar la actividad delictiva. Este es el origen de la tentación mafiosa de la que hablan Grusón y Zubillaga.

Esta persona social se convierte en el cine en un personaje cinematográfi-

co. El malandro pasa de la calle al cine y es en los años 70 cuando el séptimo arte centra su atención en él de la mano de Clemente de la Cerda. En este artículo expondremos la hipótesis de que la aproximación que hace el cine de De la Cerda es en clave de cine de explotación más que desde un cine de preocupación social o, en el mejor de los casos, en un cine híbrido que, sin desatender su compromiso social, se ocupa también de complacer los más bajos deseos inspirado en el cine *exploitation* norteamericano.

SOY UN DELINCUENTE (1976) Y REINCIDENTE (1977) COMO CINE EXPLOITATION

La popularidad e importancia de *Soy un delincuente* (1976) y *Reincidente* (1977) es innegable. La primera de las películas es llamada por Gamba (2015) "la película modelo del cine nacional sobre la delincuencia y la marginalidad" a lo que se añade un hecho inédito en la historia del consumo cinematográfico venezolano: *Soy un delincuente* fue la película más taquillera del año.

Aquí argumentamos que De la Cerda utiliza las herramientas típicas del cine *exploitation*: el sexo, las drogas, la violencia (del malandro hacia "los otros" y del Estado hacia el malandro) así como temas más específicos de la realidad social venezolana del barrio como la matricentralidad y la oposición entre el cerro (arriba) y la ciudad (abajo). Todas ellas con una doble cara: por un lado un intento de hacer crítica social, pero por el otro una estética *exploitation* que convirtieron al filme en uno de los más exitosos en la historia del cine venezolano.

Si leemos la definición que da Ernest Mathijs de lo que es el cine *exploitation*, veremos varios elementos esenciales que nos ayudarán a identificar este subgénero tan popular en el cine venezolano y que aquí definimos como cine "malandroxplotation".

El cine *exploitation* es un tipo de cine, a menudo de producción barata, que está diseñado para generar ganancias rápidas haciendo referencia a, o explotando, las ansiedades culturales contemporáneas. Los ejemplos incluyen películas sobre el uso de drogas, desnudez y striptease, desviación sexual, jóvenes o pandillas rebeldes, violencia en la sociedad, xenofobia y miedo al terrorismo o a las invasiones extraterrestres. Aparentemente, las películas *exploitation* pretenden advertir a los espectadores sobre las consecuencias de estos problemas, pero en la mayoría de los casos su estilo, narrativa e inferencias celebran (o "explotan") el problema tanto como lo critican. (Mathijs, 2011. Subrayado nuestro)

Usando este concepto podemos darnos cuenta de que cada uno de los elementos que aquí se mencionan están presentes en el cine de De la Cerda. Comenzando por la explotación de las "ansiedades culturales contemporáneas" que, en el caso del cineasta que nos ocupa, es la ansiedad producida por una sociedad que empieza a sufrir las consecuencias de una situación de desigualdad social cuyo síntoma más evidente es el aumento exponencial de la inseguridad en las calles de las urbes.

De la Cerda crea un cine que de un lado critica a la sociedad pero que, del otro, convierte sus problemas en una especie de diversión morbosa para el público, especialmente el de clase media para quien el barrio era un misterio y cuyos personajes pertenecían a una fantasía. Y finalmente, el hecho de que las películas intentan presentarse como un *cautionary tale*, ocultando así su verdadera naturaleza de espectáculo que se convierte en palestra para el hambre morbosa del público.

La idea de espectáculo es central al cine exploitation: aquello que se presenta para fascinar a los espectadores y generar una respuesta afectiva. Los filmes exploitation también se distinguen por ampliar las fronteras de la respetabilidad y del gusto. (Schaefer, 1999: 351)

En esta espectacularidad destacan dos temas: la desnudez y la presencia de las drogas. En un contexto de un cine conservador que era comedido a la hora de tratar estos temas, De la Cerda creó imágenes de una crudeza inédita hasta el momento. A las imágenes ya de por sí crudas, se le añadía el uso de un lenguaje callejero al que el espectador tampoco estaba acostumbrado. Como afirma el sociólogo Tulio Hernández, "yo recuerdo bien que *Soy un delincuente* fue una excepción, era una conmoción social ver en la pantalla una manera de hablar, unas groserías, un realismo que era inimaginable" (Hernández, 1995).

La desnudez en *Soy un delincuente* está siempre ligada a la visita de los malandros a burdeles donde suelen ir a celebrar el éxito de sus golpes. En ellos, las prostitutas muestran sus cuerpos desnudos y se convierten así en un objeto sexual al servicio de los malandros al punto de convertirlas en parte del botín. En este contexto, solo pueden ocupar el lugar de objeto sexual. Esta presencia del desnudo femenino como objeto de deseo se lleva aún más allá, pues a la ya presente sexualidad se une el tema de la violencia traducida en violencia sexual. Nos referimos a *Reincidente*, película en la que presenciamos cómo Brizuela, el malandro central en ambas obras, viola a la dueña de una de las casas a la que van a robar.

El elemento morboso típico del cine *exploitation* se puede ver con mucha

claridad en un tema que se repite en ambos filmes: la violencia sexual contra chicos jóvenes presentados como inocentes. En ambos casos, en un contexto carcelario, se nos hace ver con claridad que los chicos apenas empezaban en el mundo del crimen y que la cárcel es para ellos un lugar ajeno. Si bien ambas violaciones ocurren fuera de pantalla, estas son un elemento perturbador sobre todo en la conservadora sociedad venezolana de mediados de los setenta. Perturbador, pero sin culpa, pues llega de la mano de una obra que se presenta como de carácter social permitiendo así el disfrute y convirtiendo estos hechos en parte del espectáculo.

En la primera violación, que ocurre en *Soy un delincuente*, Ramón Antonio Brizuela, protagonista de ambas películas, intenta evitar que esta ocurra. Al no poder evitarlo se dirige molesto a los violadores y reflexiona sobre lo que acaba de ocurrir:

Ese muchacho estaba sano. Ya se dañó. Cuando lo suelten y lo vuelvan a traer no importará que lo violen, que él también violará. ¡Pendejo! ¡Cobarde! Te dejé un cuchillo y te dejaste coger. Ahora tendrás que seguir siendo marico. Coño, parece mentira. Que en esta vaina lo único que se aprende es esta mierda.¹

Hay dos hechos que ayudan en el propósito de convertir un hecho tan desagradable en parte del espectáculo cinematográfico: por un lado, el que las dos violaciones sean de hombres contra hombres (en el contexto de la rampante homofobia de los años 70) y, por el otro, que sean en un contexto carcelario. Esto hace que el hecho sea tan ajeno al espectador que el espectáculo funciona a pesar de los mecanismos de empatía que pudiéramos suponer que deberían funcionar en este contexto.

El tema de la homosexualidad se repite más adelante cuando la madre de Brizuela le dice a una amiga que prefiere que violen a su hijo en la cárcel que tenerlo en la calle sin saber dónde está o qué le va a pasar: "Me alegro cuando está en el retén porque estoy tranquila. Que puye o que lo puyen aunque lo hagan marico por lo menos sé que no lo van a matar de un tiro por esas calles. Ese muchacho de lo que se ocupa es de robar." (transcripción).

Es interesante notar que si bien casi todas las críticas favorables que salieron en su momento alabaron lo que los críticos llamaron una aproximación

1 Todos los diálogos de las películas son transcripciones hechas por el autor del artículo.

realista a los problemas sociales venezolanos, la realidad es que de la Cerda decide hacer énfasis en aquellos elementos más propensos a generar morbo: los desnudos femeninos, el uso de drogas y la vida dentro de la cárcel. Esta asociación con la realidad y la visión de que la película pretende ser una denuncia social es, como hemos dicho, el elemento que permite la espectacularidad de lo narrado en el sentido de que libera al espectador de la culpa de “disfrutar” lo narrado en los filmes.

El crítico Pablo Antillano señaló en su momento que el punto de vista del filme es una deformación de la realidad que busca servir los propósitos del director y no, como la propia obra quisiera presentarse, como un testimonio del protagonista. “Ni la narración, ni la cámara son subjetivas, cualidad básica del testimonio. El delincuente entonces se hace objetivo y es el realizador quien cuenta su aventura” (Citado en Romero, 2019: 39). Esto significa que, a pesar de la afirmación de aquellos críticos que vieron en esta obra un reflejo de la realidad venezolana, la verdad es que estamos ante la íntima versión del autor quien convierte al malandro en una víctima de la sociedad y en objeto de nuestro morbo.

Antillano agrega, en la misma crítica, que “las fábulas, los inventos y mentiras del narrador se ofrecen como hechos reales. Todas las aventuras eróticas del delincuente que hubiesen pasado como fabular, como rasgo psicológico del narrador, se antojan de aparecer inverosímiles, limando las bases realistas que sostienen el espectáculo. Se desdibujan los rasgos de humanidad compleja del delincuente para abrir paso a trazos gruesos de un maniqueísmo de signo invertido. El delincuente es víctima porque es pobre, por las condiciones, la sociedad está dañada, lo empuja al crimen. Aquel sería bueno, pero esta es mala y no lo deja.” (Citado en Romero, 2019: 39)

El indudable componente *exploitation* se hace patente también si analizamos el póster usado para promover la película. En la parte superior se vende como una obra “Auténtica... Salvaje... Violenta. La cruda historia de un adolescente” (Imagen 2). El filme le prometía al espectador, mayoritariamente de clase media, ser testigo del espectáculo de la miseria. Pero el tagline central, unido a la imagen que acompaña al afiche en la que vemos a los policías a punto de golpear a Brizuela, fue “La sociedad lo obligó a delinquir”. Como dice Pablo Gamba, los espectadores son testigos del “espectacular desenfreno del personaje en la búsqueda de los placeres del sexo, el alcohol y la droga, lo que, conjugado con su condición de delincuente portavoz de un discurso que le daba justificación a su conflicto con la represión policial, tenía el atractivo de lo nunca visto en el cine nacional comercial por su desafío a la censura.” (Gamba, 2023)



Fig. 2. Material promocional de *Soy un delincuente*.

Desde el punto de vista narrativo de ambos filmes es interesante notar que ninguna tiene un conflicto claramente definido. La obra se limita a una serie de escenas que nos muestran casi en exclusiva tres tipos de acciones: Brizuela en distintos robos, Brizuela celebrando los robos o la violencia institucional del Estado contra Brizuela. Estas escenas tienen poca relación entre ellas y más bien parecen tener una intención que, tal como indica Roche, tienen más que ver con el espectáculo visual de los comienzos del cine que con la narrativa clásica cinematográfica. “Debido a su énfasis en lo espectacular más que en lo narrativo, estos filmes deben más al ‘cine de atracciones’ de los comienzos del cine silente” (Roche, 2015: 3)

Antes hablamos de que en de La Cerda se mezcla el elemento de *exploitation* de la circunstancia del personaje con una crítica social que, si bien se ubica en segundo plano, en este caso termina siendo fundamental para convertir en “digerible” lo contado en el filme. En cierta medida termina sirviendo como un elemento de liberación de la culpa no solo del Director, sino del espectador que se entrega al morbo de convertir las desgracias de los protagonistas en objeto de su entretenimiento.

En la definición de Mathijs se habla de cómo el cine *exploitation* explota “las ansiedades culturales contemporáneas” y esto está patente en estos filmes. El éxito de *Soy un delincuente* y de *Reincidente* pudieran relacionarse con el exponencial aumento de la inseguridad en las ciudades venezolanas, sobre todo en Caracas, y cuyo pico termina ocurriendo en 1983. Son filmes que confirman lo que el espectador intuye: que no es culpa de ellos.

EL MALANDRO: CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE

Ya hemos hablado de la importancia que tienen los barrios en el imaginario colectivo de las ciudades venezolanas. Como tal, está presente en el cine venezolano desde los años 40. La primera aparición del barrio venezolano en el cine venezolano es *Juan de la calle* (Rafael Rivero, 1941). Esta película, de la que solo existen fragmentos, fue escrita por Rómulo Gallegos, quien siete años después sería el primer presidente elegido por voto universal, directo y secreto y quien fue, tal vez, el escritor más importante en la historia de Venezuela. La trama es muy sencilla: un grupo de niños que viven en el barrio, sin padre ni madre, son utilizados por un hombre sin escrúpulos para robar, pero gracias a los órganos del Estado logran rehabilitarse y reinsertarse en la Sociedad.

En este caso el barrio está en segundo plano y solo sirve como aquel lugar del que se debe salir. No hay intento alguno de hacerlo real, pues se limita a sets claramente artificiales que solo pretenden dar la idea del rancho. La salida del barrio es vista como el comienzo de la rehabilitación de estos jóvenes. Es importante saber que la película fue un encargo del Estado por parte de Rafael Vegas, Secretario General del Consejo Nacional del Niño, a quien se le ocurrió la idea de "divulgar a través del cine la posibilidad de salvación de la infancia abandonada y los delincuentes juveniles, por lo que puso a marchar el proyecto de *Juan de la calle*" (Acosta, 1997: 35). De aquí, la razón de su maniquea trama.

La siguiente película importante donde aparece el barrio es *La Escalinata* (César Enríquez, 1950). El nombre de este filme hace referencia al hecho de que, como hemos mencionado, los asentamientos de las viviendas populares se encontraban en las zonas de colina aledañas a las ciudades (los llamados "cerros") (Imagen 3). En esta obra el personaje principal es Pablo, quien regresa al barrio después de haberlo abandonado junto a su familia muchos años antes. Mientras baja por la escalinata, reflexiona sobre las dinámicas del barrio y lo que significó para él salir. Para entender la importancia que este filme tiene en la historia del cine latinoamericano baste decir que Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá, 2000) dice de ella en su libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, que "fue probablemente en *La escalinata* (César Enríquez, 1950) donde el neorrealismo surgió como alternativa de expresión y de producción, por primera vez en América Latina." Esto apunta a una aproximación más cercana a la preocupación social que al cine *exploitation* del que nos estamos ocupando.

Más adelante, en 1959, Román Chalbaud dirige *Caín Adolescente*. Este filme de nuevo se refiere a la dicotomía barrio vs ciudad, aunque aquí los

peligros están más relacionados con el hecho de estar en la capital que con el de estar en el barrio. En este caso, tanto el barrio como la ciudad son vistos como ajenos para Juana (la madre) y Juan (el hijo), cuyo arco emocional está directamente relacionado con el intento de adaptarse a esta nueva realidad. Durante todo la película ambos intentan, sin éxito, adaptarse a la ciudad a la que acaban de llegar.



Fig. 3. El barrio en *La Escalinata* (César Henríquez, 1950) y en *Caín Adolescente* (Román Chalbaud, 1959) donde se pueden ver las escaleras que sirven de entrada.

En el caso de las películas de Clemente de la Cerda hay un intento mucho más crudo de representar al cerro como lugar de necesidad y precariedad. Los ranchos, casi todos ellos filmados en interiores naturales, dan fe de las circunstancias en las que vive Rafael Antonio Brizuela, su madre y su hermana.

Soy un delincuente comienza mostrando el barrio en un plano de situación en el que podemos ver que el barrio se encuentra al lado de El Helicoide, una edificación que para la época estaba deshabitada y abandonada y cuyo propósito principal iba a ser el de un moderno Centro Comercial que nunca fue terminado. Luego pasamos al interior de un rancho en que un paneo horizontal nos muestra la precariedad de la vida que llevan sus habitantes. Vemos luego al niño Brizuela quien, muy de madrugada, cuan-

do es aún de noche, debe bajar del cerro para buscar los periódicos que venderá en la ciudad. En realidad no busca los periódicos, sino que con la complicidad de una mujer adulta a quien llama "la vieja" lo que hace es robar carteras. Así establecemos ya la primera instancia de esa oposición que se repetirá una y otra vez entre el espacio que se habita y el espacio que habitan "los otros", aquellos destinados a ser víctimas de los robos.

Los ranchos contruidos con paneles de latón y mal armados en los que reina el desorden y la precariedad son el lugar donde ocurre gran parte de la acción en el barrio. Es ahí donde viven, es ahí donde están sus parejas y es ahí donde arman las fiestas, siempre inscrito en una estética que el crítico de cine venezolano Alfonso Molina ha dado en llamar "estética de lo balurdo".²

Este filme convocó a una sorprendente asistencia masiva de espectadores y definió un estilo personal que alguna vez denominamos entre ambos como "la estética del balurdo". El submundo de la delincuencia dentro de la marginalidad social fue mostrado con crudeza. Una narración directa, sin mucha elaboración, mostró lo que el espectador ya sabía pero necesitaba reafirmar: la desigualdad social genera criminales irreuperables en un país dominado por la injusticia. El esquema repitió su efectividad con *Reincidente* (1977) una secuela previsible y comercial que, si bien no añadió elementos a la obra de de la Cerda, si estandarizó un tipo de hacer cine y de ver cine en el país: aquel que define la violencia como un discurso propio e ilustrativo del desequilibrio social venezolano. (Hernández, 1995)

Esta estética de lo balurdo sirve idealmente al propósito del *malandroexploitation* en el sentido de convertir el espacio ocupado por el malandro no solo en reflejo del caos que reina en su vida, sino en entretenimiento morboso de quien quiere regocijarse en la diferencia de ese otro que vive en lo alto del cerro. Coincidiendo en año con el estreno de *Soy un delincuente* Luis Ospina y Carlos Mayolo, cineastas colombianos, sacaron su escrito "¿Qué es la porno miseria?" (Ospina y Mayolo, 1977) en el que denuncian el uso de imágenes de la pobreza como mercancía atractiva a cierto público que ellos identifican como extranjeros, pero que perfectamente podemos equivaler a un público igual de ajeno por su clase social.

2 Según el Diccionario de americanismos la palabra balurda se usa en Venezuela con el significado de "persona, ordinaria, maleducada, cosa, que desentona, que desagrada". (RAE, 2010).

La miseria se convirtió en un tema importante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria. (Ospina y Mayolo, 1977)

En este texto podemos ver la diferencia patente si comparamos filmes como *La Escalinata* o *Caín Adolescente* con *Soy un delincuente* o *Reincidente*. Mientras que en los primeros predomina la intención social y pretenden convertirse en puntos de reflexión, en los últimos hay una indudable intención doble en la que el tema de la denuncia se mezcla el morbo asociado con el cine *exploitation*.

Desde el punto de vista de su atractivo para el público es innegable que *Soy un delincuente* funcionó, pues como ya hemos dicho, “el éxito es total, con más espectadores que *Tiburón* de Steven Spielberg, *Soy un delincuente* reemplaza a *Cuando quiero llorar no lloro* como el film venezolano más taquillero de la historia (383.149 espectadores). Su tratamiento de la violencia urbana lo convierte en paradigma de la cinematografía que se desarrollará en el país.” (Izquierdo, 2017: 4)

Otro elemento que no debemos pasar por alto es el de que estos personajes son migrantes que han venido del campo. En *Reincidente* la dueña de uno de los burdeles a los que van los malandros le dice a una amiga: “La gente critica porque no sabe cómo es la vaina, pero ese es un lujo que se pueden dar los del Country Club. Otros no. La vida en el monte (*el campo*) era muy dura. Por eso fue que nos vinimos a Caracas. La vida es muy dura, pero por lo menos mis chicas pueden cobrar su dinerito” (Transcripción. El subrayado es nuestro)

El personaje de Brizuela y el personaje de su madre son inseparables. Ella es la conciencia que le indica la diferencia entre lo bueno y lo malo y tal vez el único personaje en ambos filmes que muestra genuina preocupación por él. Cada vez que la madre aparece la música cambia completamente y el tema musical que le corresponde a ella es dulce y melodioso, indicando así justamente lo que falta en la vida del protagonista.

Curiosamente, el personaje muestra ante su hermana el mismo instinto de protección que su madre muestra por él, aunque en el caso de Brizuela el interés viene bañado de machismo al estilo “yo hago lo que quiero, pero

tú debes ser una santa". En una escena de *Reincidente*, Brizuela entra a un burdel y se encuentra ahí a su hermana a quien golpea salvajemente y la llama "Putá, sucia, plasta". Cuando otro malandro lo confronta por su hipocresía le dice "¿Cuál es tu peo? Unos trabajan en la calle por 100 bolos y otros le dan culo a los turcos" (transcripción), ante lo que Brizuela se queda callado.

La presencia de la madre va de la mano de la ausencia del padre biológico. Su lugar lo toma, en este caso, el "Viejo", que es el líder de la banda y que tiene un papel importante en *Reincidente*.

Para hablar de la violencia que se ejerce en estos filmes debemos apuntar que su origen es lo que pudiéramos llamar el ciclo de la violencia mafiosa. Con ello nos referimos a un ciclo compuesto por: violencia del Estado contra Brizuela la cual causa su violencia contra los demás y que a su vez termina siendo la razón por la que la policía lo golpea (Imagen 4).



Fig. 4. Ciclo de la violencia:
Del Estado contra Brizuela
De Brizuela contra los demás
Del Estado contra Brizuela

La violencia de los organismos del Estado (en concreto la policía) ocupa ya los primeros minutos del filme. Si analizamos el encuadre usado en la primera escena en la que Brizuela es víctima de la violencia policial (usado también en el póster del filme) nos podemos dar cuenta de que está compuesto de tal manera que vemos a lo lejos a Brizuela, niño agazapado en el suelo con cara de miedo, y en primer término, la espalda de los policías con sus rolos (instrumento de represión usado por la policía venezolana en los setenta y ochenta) quienes terminan acercándose para golpearlo salvajemente (Imagen 2).

Esta violencia no hace sino exacerbar el sentimiento de no pertenecer a la sociedad y tiene como consecuencia que entonces Brizuela es quien golpea a sus víctimas, a un cómplice que se robó un dinero y a su hermana. Esto a su vez hace que para corregirlo la policía lo golpee.

Es así como la vida de Brizuela se limita a ser víctima de violencia (la cual la película identifica como la causa de su violencia) o a ser quien ejerce la violencia aumentando cada vez más la brecha que lo separa de la sociedad.

Para terminar es interesante mencionar el final de ambas películas. En los dos casos terminamos con noticias de la radio en las que, como si no hubiese sido suficiente todo lo demás, se nos deja muy clara la relación entre la violencia del barrio y el estado de desigualdad así como la rampante corrupción presentes en el país.

En *Soy un delincuente* escuchamos en la radio una noticia mientras Brizuela se aleja a esconderse por haber matado a alguien ("Todavía no existen cálculos exactos de los organismos encargados de estimar la producción y venta del petróleo para el próximo periodo fiscal. Según la cifras de la industria petrolera la producción aumentó nuevamente para el último trimestre alcanzando un total de 2.800.000,00 los ingresos por este concepto permitirán un incremento considerable en el presupuesto de la nación según se reveló."). En el caso de *Reincidente* escuchamos una noticia referida ahora a la corrupción ("Las pruebas de peculado y corrupción administrativa contra el Concejal Pérez Ordaz, ex presidente del Consejo Municipal del Distrito Miranda son concluyentes"). La radio se convierte así en una especie de Coro que nos da pistas para entender al personaje del malandro.

TEXTOS CITADOS

ACOSTA, Jaime (Ed.) (1997), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (1. ed), Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

ARENAS, Gabriela; RODRÍGUEZ, Omar y DELGADO, Carlos (2012), "El

revés de una mirada rota. Cambios en el modo de construcción de la representación social de la violencia a partir del relato cinematográfico venezolano contemporáneo”, *Comunicación*, no. 157, 83-92.

BRITO, Federico (2009), *Historia económica y social de Venezuela*, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

CARABALLO, Pablo (2015), “El cuerpo malandro. Violencia e identidad masculina en el barrio”, *Espacio Abierto. Cuaderno Venezolano de Sociología*. Vol.24 No.3.

CARABALLO, Pablo (2019), “Caracas heterotópica. Espacios identitarios y fronteras simbólicas”, *Revista Mexicana de Sociología* 81, no 1 (enero-marzo), 37-61.

COLMENARES, Gabriela (2011), “Transición de la vivienda rural a la vivienda urbana durante la dictadura perezjimenista”. *Revista Mañongo*, Volumen XIX, julio-diciembre 2011, pp. 29-55.

CORBETT, David (2013), *El arte de crear personajes en narrativa, cine y televisión*, Alba, Madrid.

GAMBA, Pablo (2015), “‘Soy un delincuente’ y el mito del ‘malandro’” en: <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?cat=16>. Consultado en un pdf. La página no se encuentra ya en línea.

GAMBA, Pablo (2023). “50 años del nuevo cine venezolano: la legitimación de una cinematografía nacional”, *Trópico Absoluto*, <https://tropicoabsoluto.com/2023/04/21/50-anos-del-nuevo-cine-venezolano-la-legitimacion-de-una-cinematografia-nacional/>, consultada el 31 de julio de 2023.

GRUSÓN, Alberto y ZUBILLAGA, Verónica (2006), “Venezuela: la tentación mafiosa”. *Socioscopio*, No 4, 34-54.

HERNÁNDEZ, Tulio (1997), *Panorama histórico del cine venezolano*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Instituto Nacional de la Vivienda (INAVI), (s/f), *50 años*, Ediciones, C.A, Impresión Servicios Gráficos, s/f, Caracas.

MATHIJS, Ernest (2011), “Exploitation Film” en: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml#obo-9780199791286-0096-biblitem-0200> (consultado el 1 de diciembre de 2023)

OSÍO, Rafael (2013), *Apuntes bajo el aguacero*, Dahbar, Caracas.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2000). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia de la Lengua (2019). *Diccionario de americanismos*. Madrid: RAE.

ROCHE, David (2015). "Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction", *Transatlantica* [Online], 2.

ROMERO, Ricardo (2019), *Clemente de la Cerda. Cuadernos Cineastas Venezolanos 16*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

SCHAEFER, Erick (1999), *Bold! Daring! Shocking! True! a history of exploitation films, 1919-1959*. Duke University Press, Duke.

ZUBILLAGA, Verónica (2012), "Violencia, subjetividad y alteridad en la Caracas del siglo XXI" en: Briceño-León, Roberto; Camardiel, Alberto y Ávila, Olga, *Violencia e institucionalidad. Informe de Observatorio Venezolano de Violencia 2012*, Alfa, Caracas.

ENTRE DESPRECIOS Y BALAS: EL WÉSTERN MEXICANO

BETWEEN DISDAIN AND BULLETS: THE MEXICAN WESTERN

PAULA ANDREA BARREIRO POSADA

(Universidad de Antioquia)

BRAYAN ALEXIS ZAPATA RESTREPO

(Universidad de Antioquia)

RESUMEN

Como alguna vez lo afirmó André Bazin, el género wéstern posee una universalidad geográfica que le permite adaptarse a distintos países y sus realidades. El presente artículo analiza las principales características de este género cinematográfico en México, identificando sus vínculos con el wéstern estadounidense, así como los elementos que lo diferencian y que definen su propia identidad. El análisis comienza dando cuenta de un cierto desprecio expresado por la academia mexicana, infundado en las precarias condiciones de producción de este género. Posteriormente, se revisan las transformaciones narrativas y estilísticas que el género atraviesa en el ya mencionado país desde mediados del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI.

Palabras clave: Wéstern, cine, México, género cinematográfico, frontera.

ABSTRACT

As André Bazin once stated, the western genre has a geographical universality that allows it to adapt to different countries and their realities. This article analyses the main characteristics of this film genre in Mexico, identifying its links with the American western, as well as the elements that differentiate it and define its own identity. The analysis begins with a certain disdain expressed by the Mexican academy, based on the precarious production conditions of this genre. Subsequently, the article reviews the narrative and stylistic transformations that the genre underwent in Mexico from the mid-twentieth century to the first decade of the twenty-first century.

Keywords: Western, cinema, Mexico, film genre, frontier.

RESUM

ENTRE MENYSPREUS I BALES: EL *WESTERN* MEXICÀ

Com alguna vegada va afirmar André Bazin, el gènere *western* posseïx una universalitat geogràfica que li permet adaptar-se a diferents països i les seues realitats. El present article analitza les principals característiques d'aquest gènere cinematogràfic a Mèxic, identificant els seus vincles amb el *western* als Estats Units, així com els elements que ho diferencien i que defineixen la seua pròpia identitat. L'anàlisi comença donant compte d'un cert menyspreu expressat per l'acadèmia mexicana, infundat en les precàries condicions de producció d'aquest gènere. Posteriorment, es revisen les transformacions narratives i estilístiques que el gènere travessa en el ja esmentat país des de mitjans del segle XX fins a la primera dècada del segle XXI.

Paraules clau: *Western*, cinema, Mèxic, gènere cinematogràfic, frontera.

INTRODUCCIÓN

La imagen de México, su cultura, personajes y paisajes han estado presentes en la historia del wéstern cinematográfico. Podría decirse que la importancia de su presencia radica en ser una de las fronteras que expandía el mito del enfrentamiento entre civilización y barbarie que subyace al género estadounidense. Sin embargo, como bien lo expresa Jorge Chamuel, esta relación temática de las películas hollywoodenses con el vecino al sur de la frontera no ha sido estática, por el contrario ha ido variando a lo largo del tiempo:

Desde los miedos que emanaban de la Revolución Mexicana en el cine mudo, el clasicismo conservador de entre guerras, la política del Buen vecino postbellum, los wésterns psicológicos en los cincuenta, el europeísmo y las transformaciones sociales de las décadas posteriores y los giros ideológicos y corrientes sociopolíticas posteriores han determinado el mensaje y tono de cada producción. (2022: 26).

México no es solo una de las fronteras a cruzar por los vaqueros norteamericanos. Este país tan representado en las cintas del Oeste adoptó al wéstern como suyo, de tal forma que en ocasiones pareciera un género compartido. Aunque en ocasiones es confundido en Latinoamérica con el género de comedia ranchera, denominación acuñada en la década de los

sesenta para agrupar aquellas cintas de ambiente rural y fuerte carácter costumbrista que miraban con nostalgia el pasado porfirista de las haciendas y su régimen de castas (OSCURA, 2003), el wéstern mexicano posee su propia identidad narrativa y estética que lo diferencian, no solo de otros géneros sino también del propio wéstern estadounidense.

Constantemente en la literatura académica las y los autores se refieren al wéstern mexicano como un género "Ultra barato e insipiente" (AVIÑA, 2004: 59). A pesar de la vasta producción de estas cintas y de la importancia del género como productor cultural que ha delineado las vidas y peligros de la frontera, México se ha interesado relativamente poco por investigarlo en amplitud. Los textos académicos no otorgan suficiente extensión a este género cinematográfico prolífico de la nación.

Para 1960 el modelo que había llevado al éxito al cine mexicano comenzaba a agotarse. El declive de la censura del Código Hays en Estados Unidos hacía que la industria norteamericana comenzara a expandirse por todo el continente, arrebatando el monopolio de exhibición que hasta entonces ostentaban las producciones del país azteca en Latinoamérica. Por otro lado, la popularización de la televisión daba un duro golpe a la exhibición cinematográfica. Lo anterior se sumaba al cambio generacional, las personas más jóvenes comenzaron a perder interés por los dramas rurales y las comedias rancheras que forjaron la llamada Época de Oro del cine mexicano. Este período conocido tradicionalmente en la industria cinematográfica mexicana como "Período de transición" o "Crisis de los 60" persistió hasta la década del setenta y la nacionalización de la industria cinematográfica bajo la dirección de Rodolfo Echeverría en el Banco Nacional Cinematográfico (GARCÍA, 2017).

La década del sesenta trajo consigo una reducción en las cifras de taquilla y en los filmes producidos, así como el fin de las grandes producciones mexicanas que habían caracterizado la época anterior. Si bien esto se suele asociar con una reducción en la calidad de los filmes, también ocurrieron hechos más positivos. Para 1963 se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, más conocido por sus siglas CUEC, que serviría de escuela a personas realizadoras que fueron cabeza del cine mexicano en décadas posteriores (SAAVEDRA, 2006).

Incluso con la llegada de nuevos cineastas, el wéstern mexicano de los años sesenta continuó perteneciendo a los grandes estudios. Se trató de un cine, que, como todo el cine masivo, parecía ignorar y alejarse de las grandes agitaciones políticas y sociales que atravesaba el país (CARRO, 2012). Agitaciones que marcarían un quiebre a nivel social y cultural res-

pecto a la idea de país que se venía desarrollando desde el triunfo de la Revolución.

Sin embargo, el wéstern mexicano fue transformándose, y en las décadas posteriores tuvo acercamientos y distanciamientos de las agitadas convulsiones que atravesaban al país. Lo anterior se evidenció en cintas que por un lado fueron reflexionando al respecto, o que por otro lado apostaron más por una imitación del wéstern estadounidense en temáticas y estéticas, en ocasiones a manera de un simulacro del viejo Oeste americano, sin alusión al contexto sociopolítico actual del país, aunque con algunos tintes mexicanos. A pesar de esto, México no optó por fabricar un género idealista en sus narrativas o rimbombante visualmente hablando. Lejos de rastrear en los mitos de la pradera la filosofía del honor y de las armas, la mezcla de civilización y barbarie o su singular topografía anímica y física, que convirtieron a John Ford, William Wellman, Anthony Mann, Raoul Walsh o Budd Boetticher en semi dioses, el wéstern mexicano ha elegido la baratura, el híbrido y la degeneración ranchera (AVIÑA, 2004:159).

El presente artículo reivindica a un género que apostó en muchas ocasiones por producciones de bajos presupuestos, opuesto a la opulencia de las grandes producciones de la Época de Oro, lo que le permitió tener una presencia significativa a nivel cuantitativo en la cinematografía mexicana. Estas mismas características, sin embargo, han hecho que el wéstern mexicano sufra algunas miradas de desdén, y hayan sido pocos los acercamientos al género desde la academia. A pesar de esto, el wéstern mexicano impulsó subgéneros y se atrevió a adaptar los elementos del wéstern estadounidense a la cultura mexicana.

Para dar cuenta de lo anterior, este texto inicia presentando los orígenes del género en México y el imaginario que de éste se ha construido a partir de la academia para posteriormente analizar sus transformaciones por décadas, partiendo de los años 60 hasta inicios del siglo XXI. Luego, se centra en las características narrativas y estéticas propias de la versión mexicana del género. El corpus de películas enlistado es considerablemente amplio, lo anterior nos permite ofrecer un necesario panorama del género en el país; sin embargo, al momento de analizar ciertas narrativas y estéticas, nos concentramos en filmes puntuales en los que estos elementos resultan significativos.

EL GÉNERO WÉSTERN EN MÉXICO

A comienzos de los años sesenta la taquilla del cine wéstern comenzó a decaer notablemente en Estados Unidos y con ello, su producción. En parte, André Bazin, responsabiliza este declive a la Segunda Guerra Mundial,

afirmando que:

...los años de la Guerra le hicieron (al wéstern) casi desaparecer del repertorio de Hollywood. Por la misma razón que el wéstern se había multiplicado y ennoblecido a expensas de los otros films de aventuras, los films de guerra debían eliminarlo del mercado, al menos provisionalmente (2017: 256).

Para México, la década del 50 sería la más prolífica del género wéstern, y al igual que en Estados Unidos, la década del sesenta vio una importante reducción, sin embargo, la producción de este tipo de cintas apenas estaba por comenzar.

Lejos de ser películas de culto, o superproducciones de Hollywood en los años 20 y 30, los primeros wésterns estadounidenses eran producciones de segunda categoría, protagonizados por actores y actrices no reconocidas y dirigidos principalmente a un público adolescente (Altman, 2000:63). Esta característica se traslada al wéstern mexicano y persiste por varias décadas, con algunas excepciones en las que estrellas de la Época de Oro del cine protagonizaron cintas de caballitos –como se le llama popularmente al wéstern mexicano– que en ocasiones eran confundidas con comedias rancheras.

A diferencia del exceso de recursos y el cuidado narrativo y estético propios de la comedia ranchera, el wéstern, con su exhibición épica de lo rural mexicano, tiene un origen plebeyo. Este género despreciado aparece como respuesta a las dificultades de producción y a los cambios identitarios del público mexicano a mediados del siglo XX. Ante la incapacidad económica de realizar grandes producciones como aquellas de la Época de Oro, y ante el inminente cambio generacional que hacía que las temáticas y personajes de la comedia ranchera no fueran bien recibidos por jóvenes urbanos:

El género ranchero descubrió una salida en ese llamado cine de caballitos. Relatos de héroes justicieros, pistolas, máscaras, jovencitas en peligro, terratenientes ambiciosos, boleros rancheros interpretados por cantantes de moda, escenarios rascuaches: la mayoría de ellos en el “pueblo del Oeste” de los Estudios América, torpes enfrentamientos de cantina y tramas disparatadas que se movían entre la típica historia de vaqueros, el horror, la comedia y el suspenso de un viejo Oeste con locaciones rurales (AVIÑA, 2004: 160).

Este origen hace que desde su nacimiento el wéstern mexicano sea un género paródico, e híbrido, que lejos de apegarse al canon del género clásico, se hibrida con todo el abanico de géneros que encuentra en la llamada época de transición del cine mexicano.

Las cintas *El jinete solitario en el valle de los buitres* (1958), de Rafael Baledón; *Los hermanos de hierro* (1961), de Ismael Rodríguez; *El último cartucho* (1965), de Zacarías Gómez Urquiza; *Tiempo de Morir* (1966), de Arturo Ripstein; *Su precio...unos dólares* (1970), de Raúl de Anda Jr; *El Tunco Maclovio* (1970), de Alberto Mariscal; *Todo el horizonte para morir* (1971), de Rubén Galindo; *Los hijos de Satanás* (1972), de Rafael Baledón; *Cinco mil dólares de recompensa* (1974), de Jorge Fons; *Pistoleros famosos* (1981), de José Loza Martínez; *El tres de copas* (1986), de Felipe Cazals; *Con el odio en la piel* (1988), de Rafael Villaseñor; *Pistolero a sueldo* (1989), de Hernando Name; *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez; *El Indio y el Hacendado* (2000), de Manuel Ramírez; *El Sueño del Héroe* (2004), de Alfonso Arau; y *Sonora* (2018), de Alejandro Springall, pueden identificarse como unas de las más representativas del wéstern mexicano a partir de la década del sesenta, puesto que conservan muchos elementos del canon estadounidense, pero al mismo tiempo logran presentar un abanico de opciones narrativas y estéticas adicionales que las logra ubicar como parte de una cinematografía de carácter nacional.

Retomando el epíteto de cine de caballitos, es importante señalar que esta forma de llamar al wéstern mexicano contiene una carga negativa que marca una infantilización del género. Referirse a esta cinematografía de esta forma revela que se le considera un tipo de cine inmaduro y deleznable, ejerciendo así una especie de censura intelectual sobre este clase de películas. Este desdén no era exclusivo hacia el wéstern mexicano, pues también se aplicaba a las cintas de *spaghetti wéstern*¹ italianas que retrataban la Revolución Mexicana. De acuerdo con Raffaele Moro y Bernd Hausberger "El cine de caballitos italiano" (como le llamó alguno de estos críticos) fue censurado en el país por mostrar aquello que para la crítica y el gobierno era denigrante" (2013; 974). Los autores aclaran que la censura no provino del gobierno, sino de la crítica conservadora que deslegitimó las cintas por considerar que mostraban una imagen del país que no correspondía con los ideales planteados desde la oficialidad. Esta desconfianza de parte de la crítica se extendió también a las producciones nacionales, sin que afectara de manera considerable el recibimiento del público.

1 Reconocido cine wéstern realizado en Italia en coproducción algunas veces con Alemania y España.

El género en cuestión tuvo su pico más alto de producción durante la década del 50, aunque con cintas que diversos autores y autoras coinciden en calificar como de baja calidad artística. A pesar de la censura y el desdén, y gracias a que los wésterns eran baratos de realizar, este tipo de cintas lograron representar casi la mitad de la producción total de películas mexicanas en el momento (GARCÍA, 1998).

En contraste con esta exuberancia de producciones, el análisis de la academia revela una tendencia a asumir al wéstern mexicano como un género cinematográfico menor. Lo anterior no solo se debe al bajo presupuesto de estas producciones. Aunque la academia reconoce que es uno de los géneros más prolíficos del país, su desidia se ve reflejada en el hecho de que los dos aspectos inherentes al género, como son los personajes y las situaciones, que se describen más adelante, gozan de una homogeneidad en sus descripciones, por ende, se habla de un cine marcado por la unidimensionalidad de los personajes y el uso excesivo de los estereotipos culturales. En ese tenor los personajes que destacan más, según Mercader (2014), son los contrabandistas y camioneros, seguidos por policías federales y rancheros. Las situaciones que se narran dentro de los wésterns mexicanos son abordadas de manera aún más superficial, por ejemplo, en la tesis de maestría de Federico Dávalos, el autor afirma que en las narrativas de estos wésterns se hayan asuntos como: "violencia, sadismo, personalidades psicopáticas y el rebuscamiento tanto en lo visual como en el lenguaje, elementos que afectan la inteligibilidad, coherencia y sentido de sus wésterns" (2008: 100). En las situaciones dramáticas enunciadas se logra evidenciar que la mayor recurrencia está ubicada en la relación desigual entre los sexos (MERCADER, 2014), así como en las balaceras y golpizas. Las situaciones de violencia en la frontera sólo son percibidas a partir de la década del setenta (PELAYO, 2005), pero sobre todo de los ochenta en adelante. El comentario más frecuente relacionado con el género por parte de la academia es el que juzga a la cinematografía wéstern mexicana como una marcada por la falta de presupuesto, la escasa atención a la producción y la tendencia a ser considerado un cine serie B. Sin embargo, este tipo de comentarios evidencian más un mito intelectual de la academia que un argumento sólidamente explicado. La razón de esta afirmación es que dentro del mismo universo narrativo se asocian protagonistas de la talla de Eulalio González, más conocido como Piporro, y Antonio Aguilar, quienes fueron icónicos para la comedia ranchera, o sujetos como Arturo Ripstein y Pedro Armendáriz Jr., figuras claves para el cine dramático del país.

Concretamente, las características de producción que más llaman la atención pueden ser las de cine popular con alta rentabilidad económica, que junto al cine realizado para la comunidad mexicana en Estados Unidos,

denotan el sesgo que la academia ha impuesto a su revisión de este género. Cine popular implica en este contexto que la noción de lo popular está vinculada a la baja inversión, razón por la cual la expresión “alta rentabilidad económica” es consecuente a la falta de inversión. Por otro lado, la generalización respecto al público mexicano en Estados Unidos como focal del género puede agregar otra explicación acerca del poco interés por ahondar en el wéstern, debido a que en él se está asumiendo una externalización que desarraiga al género.

Su carácter popular y mestizo hace que a partir de la década del sesenta sea posible identificar en el wéstern mexicano algunos subgéneros que se delimitan claramente en temáticas, periodos y estéticas. Ejemplo de lo anterior es el subgénero Zapata wéstern, que se realizó principalmente entre los años 60 y 70 recreando el entorno de la Revolución mexicana. Heredero de la tradición de cine de pistoleros, el Zapata wéstern coexiste con el *spaghetti wéstern* en la línea temporal, pero se concentra en los relatos extraídos de los tiempos de la Revolución. Aunque este subgénero ayudó a construir una identidad nacional en México, una buena parte de este imaginario provino del exterior, pues como afirma Bernd Hausberg: “Se ganó, sin embargo, una identidad impuesta en gran medida desde afuera y altamente estereotipada (como todos los imaginarios identitarios nacionales, por cierto), lo que en el país mismo más bien causó consternación entre las élites político-culturales” (2016: 292).

Por otra parte, a partir de 1980 el subgénero Cabrito wéstern surge para retratar las peripecias por las que pasaban los y las mexicanas intentando cruzar la frontera de los Estados Unidos. Los temas encargados de dar un tono mexicano a un género por excelencia estadounidense fueron los del narcotráfico, los duros trabajos de los braceros y las aventuras de camioneros. Los Cabrito wésterns solían ser de bajo presupuesto, pues en los años ochenta el país atravesaba por una crisis petrolera. Lo anterior no ocurrió sólo por razones económicas, el Cabrito wéstern:

Encontró a un público ávido de cine mexicano que había sido olvidado por la industria cinematográfica, la cual estaba más interesada en recuperar su imagen internacional y capturar a la clase media, pero que había olvidado a la clase popular, la que debido a los problemas económicos y sociales que enfrentaba el país, estaba migrando a la frontera con la idea de trabajar en los Estados Unidos, donde ya había un buen número de mexicanos (MERCADER, 2014: 222).

En ninguno de los textos consultados para el presente análisis, la academia

se permite construir un conjunto de atributos que definan el carácter del cine wéstern mexicano. Los análisis no van más allá de una pobreza estética y monetaria. Es en los subgéneros en donde la academia se permite construir un cuerpo conceptual concreto, en donde se reconoce además que el subgénero de mayor relevancia derivado del núcleo del wéstern es el narco cine (RASHOTTE, 2015). El análisis hecho hasta ahora por la academia acerca del narco cine y su conexión al wéstern mexicano refleja que este tipo de cine no posee elementos de valor para ser analizados más allá de las obviedades que connota. Sobre el narco cine, una de las autoras del presente artículo, Paula Barreiro denuncia el mismo desdén que se ha podido observar por parte de la academia hacia otros subgéneros del wéstern. En ese sentido afirma: "A pesar de la enorme lista de películas, la gran popularidad que tiene entre el público mexicano y el impacto que genera el narco cine, la discusión académica y el debate mediático acerca de este fenómeno son escasos" (2020: 220). Como respuesta a la falta de análisis académico sobre el narco cine mexicano, la autora dedica un capítulo de su libro *Indómita: "Colombia según el cine extranjero"*² a la discusión de este tema.

Volviendo a los subgéneros de arraigo wéstern, es el Cabrito el principalmente mencionado por Rashotte (2015), quizás porque es en él en donde logran hacer convergencia todos los referentes modernos del wéstern mexicano: contrabando, narcotráfico, crisis económica discriminación, etc. elementos que le permiten al Cabrito convertirse en la configuración predeterminada para hablar del wéstern mexicano, siendo *Lola la trailera* (1983), de Raúl Fernández su principal exponente.

Otro interesante aporte del wéstern mexicano es la presencia de un limbo geográfico y jurídico entre las fronteras de Estados Unidos y México. Varias cintas de vaqueros de las décadas del sesenta y el setenta ofrecen personajes mexicanos en tierras estadounidenses teniendo una vida de inmigrantes sin reconocerse como tal. Estos personajes parecen vivir en pueblos que funcionan como limbos geográficos dentro de Estados Unidos en los que parece que México aún posee los territorios del sur de ese país, ejemplos de esto son las cintas *Su precio...unos dólares* (1970), *Cinco mil dólares de recompensa* (1974) o *Pistoleros famosos* (1981).

2 Ver el libro: *Indómita: Colombia según el cine extranjero* y su capítulo: "El salvaje al otro lado del espejo". Disponible en:
<https://editorial.urosario.edu.co/gpd-indomita-colombia-segun-el-cineextranjero.html>

Este cine de frontera, o cine fronterizo,³ aparece en esencia como una vertiente del género wéstern, especializada en mostrar las duras condiciones naturales y sociales de la frontera Norte del país. Al ser por definición un cine que navega exclusivamente en problemáticas que pasan en la frontera, limita sus opciones narrativas, y por lo tanto la construcción de relaciones con los personajes y situaciones que forman la constelación de nodos del wéstern mexicano.

Resulta sospechoso enmarcar en la misma construcción conceptual, un género que se compone de una cinematografía bastante amplia, que en muchos casos tuvo un lanzamiento teatral a lo largo de los últimos 70 años, y cuya visión principal por parte de la academia es la de un género subalterno. Por otro lado, es plausible pensar que debido a la incalculable producción anual de wéstern y narco cine realizada en video, para una comercialización de *Home video*, sea uno de los elementos que refuerce la idea de que este es un género menor con poco valor estético y narrativo y de bajo impacto para la cultura, debido principalmente a que no hay una manifestación pública del hecho cultural en sí.

Tras un largo y detallado análisis hemos podido identificar características trazables a lo largo de las décadas que reflejan aportes puntuales que el wéstern mexicano hizo al género cinematográfico. Para comenzar, en el wéstern mexicano el elemento de oposición de mayor repetición es el conflicto entre ley formal e informal. Aun cuando en la cinematografía se encuentren otro tipo de oposiciones, como por ejemplo gringo versus mexicano, blanco versus indio o blanco versus chicano; la noción de legal e ilegal, la cual puede estar incluso atravesada también por el narcotráfico, explora otros horizontes más complejos en donde efectivamente la informalidad y formalidad de la justicia está ligada a la práctica de cómo se construye la idea de territorio en ocasiones sin ley, por ejemplo, en películas como *Los Bandidos* (1966), de Robert Conrad y Alfredo Zacarías; o *El silencioso* (1966), de Alberto Mariscal, se habla del tráfico de ganado y el contrabando en la frontera; o como en el caso del protagonista de *El padre pistolas* (1960) quien huye al norte sabiendo que una vez pase la frontera las autoridades mexicanas no podrán atraparlo. Esta informalidad en la ley lleva a un segundo tema, la violencia explícita como característica identitaria.

3 Como afirma Lauro Zavala, el cine de frontera o cine fronterizo tiene una acepción tanto geográfica como simbólica, implica un lugar geográfico, pero también un intersticio en las formas de relacionarse y comprender el mundo de los personajes (2011).

La violencia explícita deja una marca imborrable dentro del corpus wéstern mexicano y constituye un aporte al género. Esta violencia comienza a aparecer en los años sesenta, pero recrudece en la década del 70 con películas como *El tunco Maclovio* (1970), *Su precio...unos dólares* (1970), *Los Hijos de Satanás* (1972) y continúa en otras décadas con cintas como *El Federal de Caminos* (1986), de Fernando Durán Rojas o en *Con el odio en la piel* (1988) de Rafael Villaseñor Kuri. A pesar de que ha sido el *spaghetti wéstern* el más reconocido por la violencia explícita, el wéstern mexicano ha llevado la representación de esta a niveles de crudeza no vistos en otros wésterns latinoamericanos.

Queremos además resaltar otro aporte distintivo del wéstern mexicano comparado con el estadounidense o el *spaghetti*: la presencia de personajes femeninos aguerridos. El aporte que se hace a la construcción de un referente de lo femenino no está signado por la perspectiva creada por la damisela en peligro –tan frecuente en el wéstern estadounidense–, sin que ello quiera decir que el personaje sea presentado como una prostituta –hecho común en el wéstern como género–. Personajes como Sara en *El tunco Maclovio* (1970), Rosaura en *El tuerto angustias* (1971), Jane en *Su precio... unos dólares* (1970), Lola la trailera, Camelia la tejana, Estela en *Federal de caminos* (1986), Mayada en *Los hijos de Satanás* (1972), Casilda en *El tres de copas* (1986) o Carol en *Con el odio en la piel* (1988) son muestra de esta construcción no subordinada de lo femenino. Algunas de ellas incluso aparentan ser damiselas en peligro como una fachada, pero solo para conseguir lo que desean. En los casos de *Lola la trailera* y *Contrabando y traición* (1977), de Arturo Martínez, el principal elemento diferenciador es que quienes lideran las tramas son mujeres, algo no muy usual para el género wéstern. Lo mismo ocurre en *Los hijos de Satanás* (1972), de Rafael Baledón, en donde a pesar de que los dos protagónicos son masculinos, el rol antagonico es de una mujer. Ya sea villana, heroína o vengadora, el wéstern mexicano apuesta por un tipo de mujer que se diferencia de la concepción clásica del rol dentro del género cinematográfico en cuestión.

Por último, es de destacar la presencia de la religión en el wéstern mexicano. El catolicismo de sus protagonistas lo diferencia tanto del wéstern estadounidense como del ya tan mencionado wéstern italiano. Bandidos como los de *El rayo de Sinaloa* (1958), de Roberto Gavaldón o *El padre pistolas* (1961), de Julián Soler, desafían las leyes de los seres humanos, pero nunca las de la Iglesia. Otra de las características propias del wéstern mexicano, posiblemente atada a la idea del catolicismo es la importancia otorgada a la familia. Frente al solitario héroe del wéstern clásico estadounidense; el protagonista mexicano tiene amigos, hermanos o padres que lo acompañan en sus aventuras. Esto se puede notar en películas como *El*

rayo de Sinaloa (1958), *Los hermanos del Hierro* (1961), *Tiempo de morir* (1966), *El silencioso* (1966), *El tragabalas* (1966), *Contrabando y traición* (1977), *Pistoleros Famosos* (1981), *El federal de caminos* (1986), *El tres de copas* (1986), *Con el Odio en la Piel* (1988) y *Pistolero a sueldo* (1989). Esta característica se vincula también con la presencia del romance que se puede encontrar en casi todas las cintas, una diferencia más con el wéstern estadounidense e italiano, en donde la vida sentimental y erótica del héroe era completamente ignorada.

Mientras algunas de estas características, como el interés por la frontera, o la recurrencia de personajes femeninos fuertes, pueden ser frecuentes en la cinematografía wéstern mexicana, otras características como el catolicismo de los personajes, el vínculo con la Revolución, o la incursión de problemáticas sociales como el narcotráfico o el contrabando se ven limitadas por cronologías precisas, de ahí que pueda resultar ilustrativo analizar de manera cronológica los cambios atravesados por el género.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS POR DÉCADA

Década de los sesenta

El wéstern mexicano en la década del sesenta elude el convulso contexto de su producción, la fractura en el ideal de nación representado por el Partido Revolucionario Institucional y que alcanzaría un punto de quiebre en el 68 mexicano (POZAS, 2018). Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del sesenta son: *El padre pistolas* (1961), del director Julián Soler; *Juan sin miedo* (1961), de Gilberto Gazcón; *Los hermanos del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez; *Los cuatro Juanes* (1964), de Miguel Zacarías; *Duelo en el desierto* (1964), de Arturo Martínez; *Viento negro* (1965), de Servando González; *El zurdo* (1965), de Arturo Martínez; *El último cartucho* (1965), de Zacarías Gómez Urquiza; *Tiempo de morir* (1966), de Arturo Ripstein; *El tragabalas* (1966), de Rafael Baledón; *La Soldadera* (1966), de José Bolaños; *Juan Colorado* (1966), de Miguel Zacarías; *Los bandidos* (1967), de Robert Conrad y Alfredo Zacarías; *Cruces sobre el yermo* (1967), de Alberto Mariscal; *El silencioso* (1966), de Alberto Mariscal; *El caudillo* (1968), de Alberto Mariscal; y *Todo por nada* (1969), de Alberto Mariscal.

4 También conocido como “Enchilada wéstern”, se concibe como una reappropriación del *spaghetti wéstern*, utilizando equipo de producción y actores mexicanos.

La mayoría de estas películas eligen representar el pasado, como *Los cuatro Juanes* (1966) y *La soldadera* (1967) que se remontan a la Revolución Mexicana. Los wésterns mexicanos de los sesenta son películas conservadoras, que, apegadas a la tradición de la mejor época del cine comercial nacional, negaban las innovaciones del nuevo cine y la posibilidad de asumir de manera directa los problemas sociales por los que atravesaba el país. En una hibridación y mestizaje de género, las cintas se movían entre adaptaciones en español del wéstern estadounidense, hasta películas que mezclaban las persecuciones y venganzas típicas del género canónico, con melodramas y piezas musicales típicas de la comedia ranchera, rezagos que quedaban de la imagen de la Revolución mexicana que ahora solo servía como telón de fondo para historias de pistoleros enamoradizos.

A medida que avanzaba la década aumentaba también el número de wésterns, algunos de ellos evidenciando construcciones narrativas y estéticas más complejas. La cinta *Los hermanos del hierro* (1961), por ejemplo, marcó el comienzo de un camino opuesto al bajo presupuesto físico y emocional de los años 50. Es en esa misma década que debuta el aclamado director de cine Arturo Ripstein con su wéstern *Tiempo de Morir* (1966).

Asimismo, durante los años sesenta, y gracias al auge del *spaghetti wéstern*, el género en cuestión en México comenzó a dejar de lado su tono paródico para hacer uso de un tono serio, con una violencia más explícita y con hechos que tenían lugar en el norte del país. De lo anterior se destaca la cinta dirigida por Alberto Mariscal, *El silencioso* (1966), versión mexicana del clásico wéstern estadounidense *Shane* (1953), de George Stevens.

A finales de la década, algunos directores se vieron influenciados por el *spaghetti wéstern*, producido en Italia y conocido por su ambigüedad moral y su violencia explícita. Estos directores crearon su propia versión del género a la que bautizaron Chili-wéstern.⁴ Dentro de los wésterns de la década que emulaban al *spaghetti*, encontramos cintas híper violentas como *Todo por nada* (1968), éxito taquillero que, según Aviña (2004), fue casi un plagio a Sergio Leone y *El sabor de la venganza* (1969), ambas de Alberto Mariscal. A pesar de estos intentos por complejizar al género, el wéstern mexicano difícilmente superó su etiqueta de cine de serie B dentro de la industria del país en las siguientes décadas.

Década de los setenta

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del setenta son: *El Tunco Maclovio* (1970), del director Alberto Mariscal; *Su precio... Unos dólares* (1970), de Raúl de Anda; *El topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky; *Todo el horizonte para morir* (1971), de Rubén Galindo; *Los hijos*

de *Satanás* (1972), de Rafael Baledón; *Cinco mil dólares de recompensa* (1974), de Jorge Fons; *El tuerto angustias* (1974), de José Delfos; *El Federal de Caminos* (1975), de Fernando Durán Rojas; *Contrabando y traición: La historia de Camelia la tejana* (1977), de Arturo Martínez; y *La banda del carro rojo* (1978), de Rubén Galindo.

El contraste de realidades que muestra a un país sumido en una profunda crisis económica, mientras se solidifica un imaginario de nación al otro lado que está dispuesto a sostener económicamente a los que se quedaron atrás, llevó a un cambio en la manera en que eran valorados algunos mensajes que en la década anterior resultaban conflictivos o moralmente censurados. Ejemplo de esto es cómo películas icónicas del género como *Contrabando y traición: La historia de Camelia la texana* (1977), de Arturo Martínez, o *La banda del carro rojo* (1978), de Rubén Galindo, se presentaba el tráfico de drogas como una circunstancia que los personajes asumen para salir de la pobreza o para pagar deudas acumuladas, mirando al narcotráfico como una consecuencia de las necesidades que se dieron en el país y, de alguna manera, tratando de liberar de la culpa moral a aquellos que incurrieron en dicho delito, puesto que se asumía que al Sur había una familia que estaba esperando dichas remesas. Este fenómeno de cintas que tratan los temas del narcotráfico y que comienzan a aparecer identificadas como cintas wésterns –unidas a otros subgéneros como el narco cine –continúa y se aclara aún más en la década de los ochenta.

Década de los ochenta

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del ochenta son: *Pistoleros famosos* (1981), de José Loza; *Lola la trailera* (1985), de Raúl Fernández; *El tres de copas* (1986), de Felipe Cazals; *Con el odio en la piel* (1988), de Rafael Villaseñor Kuri; *Pistolero a sueldo* (1989), de Hernando Ném; y *Las 7 fugas del capitán fantasma* (1989), de Gilberto de Anda; *El Federal de Caminos* (1986), de Fernando Durán Rojas.

Como continuidad de lo que comenzó a ocurrir en la década del setenta, la década del ochenta se constituye en el tiempo en el que México adopta, dentro del paraguas de la cinematografía del género en cuestión, a una serie de términos o denominaciones que hacen uso de la palabra wéstern como una forma de desafiar a su purismo, pero que en la práctica resulta en una mezcla de géneros y personajes que crean un wéstern *sui generis*. Cintas como *Emilio Varela vs Camelia la texana* (1980), de Rafael Portillo o *Lola la trailera* (1983), se encuentran en la intersección que cruza los caminos de varios subgéneros y que comienzan a ser atados de cierta forma al wéstern. El contrabando mezclado con el erotismo, los planos

contemplativos de las emociones de los personajes y las historias, que directamente tienen que ver con la relación México-Estados Unidos, parecen temas no propios de un wéstern pero que comienzan a entrelazarse en una amalgama que podría ser una especie de wéstern-no wéstern.

Al ser un cine dirigido a un público masculino, mayoritariamente rural y con poca educación, el uso de tramas que involucran a personajes de la cultura popular mexicana resultaba tan atractivo como el uso de referentes de realidad que, apoyados por la imaginería expuesta en los corridos, había hecho de la figura de la mula y del mojado una especie de héroe cotidiano que se reivindicaba con las producciones que se estrenarían en Estados Unidos. Los argumentos de este tipo de filmes sobre migrantes son simples, repetitivos, pero altamente eficaces con su público.

Mención aparte merece la figura de Mario Almada. Los ochenta ciertamente fueron su década. Si bien en los setenta actuó como protagonista en títulos icónicos como *El pistolero del diablo* (1974), de Rubén Galindo, o *La banda del carro rojo* (1978), es realmente en la década del ochenta con trabajos como *Emilio Varela vs Camelia la Texana* (1980), *Pistoleros Famosos* (1981), *El extraño hijo del Sheriff* (1982), de Fernando Durán Rojas, o *Tres veces mojado* (1989), de José Luis Urquieta en donde Almada se establece como la cara más reconocida del género de frontera unida al wéstern mexicano.

Como vemos, en el intermedio que va de finales de los años sesenta hasta finales de los años ochenta, se constituye una especie de corpus un poco desacreditado, puntualmente por la academia que lo miró con desdén desde su enfoque narrativo y estético. Sin embargo, esto puede deberse a que este tipo de cine no ha sido estudiado lo suficiente como para comprender las entradas y salidas narrativas, estéticas y productivas que ha tenido. Básicamente porque se creó una conciencia de que es un género menor, que carece de elementos constitutivos propios, porque se somete desde el nombre a ser subsidiario de un referente foráneo.

Década de los 90

Algunas de las cintas wéstern más representativas de la década del noventa son: *Policía rural* (1990), de José Loza; *Bandidos* (1991), de Luis Estrada; *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez; y *El chacal de la sierra* (1998), de José Medina. Como se puede observar, la producción de cintas wéstern en esta década se redujo a más de la mitad con respecto al número de wésterns realizados en la década inmediatamente anterior.

Los wésterns mexicanos de los noventa y las primeras décadas del siglo XXI, son un importante vehículo para reflexionar acerca del pasado de

la nación mexicana. En la mayoría de filmes de estos años encontramos referencias a la época de la Revolución Mexicana, El Porfiriato y la Guerra Cristera. Por ejemplo, *Vengarse matando* (1997), de Aurora Martínez, ofrece de manera directa una conexión con el contexto en que fue realizada. La producción de esta cinta coincide con los últimos años del periodo de crisis de legitimidad del PRI, el cual tendría su final en el 2000 con la alternancia en el poder y la elección de Vicente Fox en la Presidencia. Este filme evidencia el malestar y desconfianza a la institucionalidad por parte del pueblo mexicano a través de linchamientos de ladrones y violadores. Otras cintas como *Policía rural* (1990), *Vengarse matando* (1997) y *El chacal de la sierra* (1998), coinciden en retratar el periodo de crisis de legitimidad del PRI.

Siglo XXI

Algunas de las cintas wéstern más representativas del siglo XXI en adelante son: *El indio y el hacendado* (2000), de Manuel Ramírez, Zapata; *El sueño del héroe* (2004), de Alfonso Arau; *Los entierros de Melquiades Estrada* (2005), de Tommy Lee Jones; *El Infierno* (2010), de Luis Estrada; *Los últimos cristeros* (2011), de Matías Meyer; *Casa de mi padre* (2012), de Matt Piedmont; y *Sonora* (2018), de Alejandro Springall.

Del año 2000 en adelante se evidencia en las cintas una crisis de legitimidad del Estado y un aumento de la migración. *El infierno* (2010) y *Casa de mi padre* (2012) contribuyen a la representación de esa crisis de legitimidad del Estado mexicano centrándose en el fenómeno del narcotráfico y la corrupción en la institucionalidad mexicana. Uno de los resultados de la crisis de legitimidad descrita anteriormente, es el deseo de muchos mexicanos de emigrar a Estados Unidos en busca de un mejor porvenir. Para el año 2005 se lanzó la película *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, de Tommy Lee Jones, que narra la historia de un cowboy y un inmigrante ilegal a quien un guardia fronterizo asesina por azar. Por otro lado, *Sonora* (2018), de Alejandro Springall logra conectar el pasado y el presente. La cinta está situada en 1931, en medio de un convulsionado contexto en términos de xenofobia. La Gran Depresión en Estados Unidos resultó en una deportación masiva de trabajadores mexicanos y el posterior cierre de fronteras. *Sonora* (2018) además de situarse como ya se dijo en la década del 30, se conecta con el presente por coincidir en el momento de su estreno con el endurecimiento de las políticas inmigratorias de Donald Trump, lo que hace que se trate de un relato del pasado pero que el público puede identificar como vigente en el presente.

Mientras que las cintas wéstern producidas en los años sesenta, tienen

algunos atisbos de la Época de Oro del cine mexicano –como la incorporación de actores que también son cantantes–; en las películas producidas después de 2005 se opta por una adecuación histórica de la Revolución Mexicana.

NARRATIVA Y ESTÉTICA DEL WÉSTERN MEXICANO

Hasta este momento hemos detallado cómo el género wéstern se asentó en el país azteca a través de su conexión con el contexto sociopolítico y cinematográfico, incluso al punto de impulsar la creación de algunos subgéneros, especialmente entre las décadas del 60 e inicios del siglo XXI. A continuación, nos centraremos en analizar la narrativa y estética del género en cuestión en este país para pormenorizar aún más sus características y evidenciar los aportes que han ayudado a la conformación de su identidad.

Estética del wéstern mexicano

De manera global, la estética del wéstern mexicano no difiere mucho de la vista en las comedias rancheras y en el cine de frontera. La propuesta de vestuario sigue un código bastante homogéneo. Diferentes tipos de sombreros, botas y chalecos son una constante en la indumentaria del género. Pero un elemento en particular se destaca como propio y característico: las cananas, carrilleras o bandoleras, un tipo de cinturón dispuesto para llevar balas y que por lo general se cruza al pecho. Estas carrilleras se convirtieron en un elemento representativo de la Revolución mexicana capaz de instaurarse en el imaginario del género. Los vehículos son otro elemento que debe considerarse al hacer una revisión estética del género. Las tradicionales camionetas y los *muscle cars* parecen reemplazar la noción del caballo, lo que no quiere decir que éste último no esté presente también en muchas de las cintas.

A nivel estético evidentemente destaca la presencia de elementos propiamente mexicanos en el vestuario y el decorado. Esta característica está sobre todo muy presente en la década del setenta. En el arte de las locaciones la mexicanidad aparece de forma directa e indirecta a través de las formas gráficas de los estampados en el vestuario y de la arquitectura rural. Por su parte, la música es quizás una de las apuestas más directas a la estética de sus wésterns. Corridos, música norteña, rancheras y boleros acompañan los planos largos y las tomas contemplativas de las cintas.

En un principio el wéstern mexicano se vio apegado a las normas de la llamada Época de Oro del cine mexicano y a las historias que lo vinculaban con la Revolución. Sin embargo, a partir de 1980 el wéstern en este país se usa solo como una fuente estética, de la que el cine mexicano se

apropia para contar sus propias historias. En la década de los ochenta, la representación de la violencia como elemento auto justificado se convierte en el vehículo para llevar a la construcción de una visualidad desapegada a los principios de realidad del género, así como de la tradición narrativa de México. Junto a las historias de contrabando y narcotráfico aparecen escenas de una violencia mucho más explícita, alejadas del costumbrismo propio de otros géneros cinematográficos en las décadas anteriores. Por ejemplo, en *Pistoleros famosos* (1981) una mujer embarazada es arrollada y arrastrada entre los ejes de una camioneta. Por su parte, en *Con el odio en la piel* (1988) una mujer chicana a punto de dar a luz es asesinada por un grupo de estadounidenses racistas en un pueblo de Texas; esta cinta también nos presenta a un grupo de chicanos enfurecidos que someten al *sheriff* del pueblo, amarrándolo en postura de crucifixión contra una torre de energía, para luego electrocutarlo.

Por su parte, los wésterns mexicanos de los años noventa se distancian de la representación tradicional del género a través del uso explícito de la violencia. No obstante, en ocasiones se acerca al wéstern estadounidense a través de sus locaciones, muy similares a las canónicas del género. A partir del siglo XXI se presenta una estética ecléctica en la que se retoman elementos visuales de la Revolución mexicana como las cananas, el sombrero de ala ancha y la arquitectura de pueblos coloniales, a la par que elementos de la identidad nortea como el sombrero tejano o los paisajes desérticos de la frontera, así como elementos típicos del wéstern canónico como chalcos, pueblos de madera o el tradicional traje de indio comanche.

Por último, los wésterns mexicanos muestran una amplia concordancia con las características del género en términos de locaciones, movimientos de cámara y color. A través de una paleta de colores protagonizada por el ocre y el amarillo, encontramos historias que constantemente están ambientadas en un clima cálido, lo cual nos remite a la misma sensación que como público tenemos de las condiciones climáticas en los filmes del wéstern norteamericano.

Narrativa del wéstern mexicano

El término de cine wéstern se puede utilizar en México porque efectivamente se trata de un corpus que está ligado al imaginario fronterizo, sobre todo a la idea del Norte de México. Se trata de un cine que está trazado por las condiciones complejas que tiene el lugar geográfico. A partir de ahí se desarrolla una narrativa que en la mayoría de los casos será coherente con mucho del cuerpo del wéstern, aunque en algunas ocasiones no sea así del todo por mezclar varios géneros y subgéneros dentro de su propuesta.

Las innovaciones narrativas que presenta el wéstern mexicano están siempre de la mano de la introducción de elementos propios de otros géneros establecidos. Estos géneros son el cine de horror, el *slasher*, el gore o la comedia picante o comedia de albur, mientras que el grueso de las producciones se concentra cada vez más en las historias de narcotráfico, con menos presupuesto y con menos distribución para el interior del país, puesto que el narco cine, que trata esta temática enmarcada en la frontera, tiene la mayor cantidad de su público precisamente en el norte del país, en donde se identifican con los hechos representados.

Cuando se agotan los relatos de la Revolución, la cinematografía wéstern empieza a marcar su propia lógica. Algunas películas llegan a hacer apropiación estrictamente estética, cumpliendo con la referencia, pero desarrollando un cuerpo narrativo completamente separado del género. Tal es el caso de *Los hijos de Satanás* (1972), una historia completamente relacionada con la comedia pero que puede considerarse como un wéstern en su parte visual. Todo esto hace que efectivamente podamos concluir que el wéstern mexicano es realmente un género en sí mismo, capaz de imponer sus propias condiciones narrativas.

En el amplio corpus encontramos un grupo de películas en las que los esquemas narrativos que se sitúan en un imaginado Viejo Oeste se repiten. Dentro de este primer grupo encontramos las cintas: *El Tunco Maclovio* (1970), *Su precio...Unos dólares* (1970), *Todo el horizonte para morir* (1971), *Los hijos de Satanás* (1972), *Cinco mil dólares de recompensa* (1974) y *El tuerto angustias* (1974). Por otro lado, y como ya lo hemos mencionado antes, encontramos algunas cintas que abordan temáticas contemporáneas como el narcotráfico o el contrabando. En esta segunda tendencia podemos mencionar filmes como *El Federal de Caminos* (1986), *Contrabando y traición: La historia de Camelia la tejana* (1977) y *La banda del carro rojo* (1978). La narrativa de este wéstern mexicano se aleja de una concepción épica de la realidad para acercarse a una visión violenta y descarnada de las problemáticas fronterizas que parecen agudizarse cada vez más.

REFLEXIONES FINALES

Sin importar las décadas, es claro que el wéstern mexicano lleva una enunciación política que va de la mano de su posibilidad de existencia. Se trata de un género hecho con menos recursos, instalado principalmente en la provincia, asociado a referentes culturales que la academia no ha reconocido como parte del wéstern como tal, mientras logra prevalecer como un género que vive porque se reinventa. Los y las mexicanas transformaron el wéstern a su manera, con un conjunto de narrativas y estéticas donde den-

tro del mismo género se alberga una variedad de cinematografías como la del narco cine o las del Cabrito wéstern, que no tienen cabida dentro de géneros considerados más nobles para la misma tradición mexicana ni dentro del wéstern canónico.

Si existe una característica que pueda definir al wéstern mexicano es precisamente la de la heterogeneidad, que como se pudo ver tiene sus raíces en el carácter popular del género y en la hibridación con otros géneros cinematográficos. Esta diversidad que causó que fuera considerado un género menor por parte de la academia, también le permitió irse adaptando a los contextos cambiantes de la historia mexicana desde la década del sesenta. De esta forma, el wéstern se movió entre representaciones despolitizadas y espectaculares de la Revolución mexicana, pasando por copias descarada de los wésterns estadounidenses durante la década de los sesenta; hasta evolucionar para enfrentar al público mexicano con problemáticas que le eran contemporáneas, como el contrabando o el narcotráfico a partir de la década de los setenta.

La cinematografía wéstern del país azteca supo adaptar los elementos identitarios de lo mexicano a los esquemas que heredó del género canónico. De esta manera, los sombreros de ala ancha, las cananas y los grandes bigotes, reemplazaron al traje del cowboy estadounidense, cuando el género intentó retratar las gestas revolucionarias. Igualmente, elementos como los *muscles cars*, aparecen para metaforizar el arquetipo del caballo; y las dinámicas del narcotráfico, la migración o el contrabando fronterizo se proponen como una nueva opción para el wéstern frente al clásico problema de tierras que el género canónico utilizó para encarnar esa oposición entre ley formal e informal.

La construcción de personajes marca otro elemento que reivindica una identidad y una ética propia para el wéstern mexicano. Frente al pulcro y solitario vaquero del género canónico, en las cintas mexicanas encontraremos, por un lado, al héroe revolucionario junto a toda su cuadrilla, que se convertirá en un hito contracultural en el extranjero; o antihéroes sucios vinculados con el mundo del hampa, el narcotráfico o el contrabando. Asimismo tendremos personajes femeninos mucho más complejos y activos de la narrativa.

En una hibridación y un interesante aporte que hace México al género wéstern se encuentra en la utilización de la música. Así como el *spaghetti wéstern* aportó también en este campo, con la ayuda del compositor Ennio Morricone, quien incorporó al wéstern elementos musicales no acostumbrados, como la guitarra eléctrica, México hizo lo propio. Heredada de la comedia ranchera, la música popular también tuvo un importante vínculo

en el wéstern. En sus inicios este vínculo se estableció con la música ranchera, con intérpretes reconocidos como Antonio Aguilar, o comediantes que hacían las veces de músicos como Eulalio González, más conocido por su nombre artístico Piporro. Este cariz musical del género evolucionaría junto al gusto del público con el paso de las décadas. Así a partir de la década del ochenta, la ranchera daría paso al corrido norteño en películas como *Lola la trailera* (1983) o *La banda del carro rojo* (1978).

Como vimos, existe un número muy significativo de wésterns mexicanos, sin embargo, su circulación es bastante limitada. Dada la alta producción de cintas wéstern en México, podemos inferir que durante un largo tiempo se trató de un género al que se le dio cierta importancia desde el punto de vista económico. Sin embargo, hoy en día se trata de una cinematografía que ha ido perdiendo vigencia. A pesar de que existe un número muy importante de cintas wésterns mexicanas y de que esto probablemente sea el reflejo de la importancia económica y cultural que pudo tener el género en el país, se trata de una cinematografía poco valorada académicamente. Al tratarse de un tipo de cine realizado la mayoría de las veces con bajos presupuestos (con excepción de algunos que se realizaban en la década del sesenta) y muchas veces distribuido de manera informal o ilegal, al wéstern mexicano no se le ha dado aún la relevancia académica que merece. Este artículo pretende comenzar este camino para dar luz a una cinematografía que merece mucha más relevancia.

BIBLIOGRAFÍA

AVIÑA, Rafael (2004), "El cine de caballitos o el wéstern nacional", *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*, Editorial Océano de México, México, D.F., pp. 159-162.

BAZIN, André (1990) "Evolución del 'wéstern'", *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP, Madrid, pp. 256-266.

BARREIRO, Paula (2018), "El salvaje al otro lado del espejo", *Indómita: Colombia según el cine extranjero*, Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, pp. 220-254.

CARRO, Nelson (2012), "El 68 y el cine: El grito". *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1: 1890-1969*, Ediciones EICTV, La Habana, pp. 284-285.

CHAMUEL, Jorge (2022), "Atravesando Río Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Wéstern Hollywoodense", *Fronteras divergencias y otredades a través de la pantalla*, Instituto de Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 101-28.

- DÁVALOS, Federico (2008). *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*. [Tesis para obtener el grado de maestro en Ciencias de la Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA, Emilio, (1998), *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*. México, D.F.: Instituto mexicano de cinematografía.
- GARCÍA, Fabiola (2017), "Breve historia del cine mexicano: período de transición". *El Retruécano*. Recuperado de <https://www.elretruecano.com/breve-historia-del-cine-mexicano-periodo-de-transicion/>
- HAUSBERG, Bernd y MORO, Raffaele (2013), "La revolución mexicana en el cine. Un acercamiento a partir de la mirada indoeuropea", *El colegio de México*, México D.F. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/hm/v66n2/2448-6531-hm-66-02-00969.pdf>
- HAUSBERG, Bernd (2016), "La revolución mexicana en los cines de Roma de la posguerra 1950-1973", *Tzinzun. Revista de Estudios Históricos*, 64, pp. 259-295.
- MERCADER, Yolanda (2014), "El Norte de México en el escenario cinematográfico", *Anuario de Investigación 2014*, pp. 45-65.
- OSCURA, Siboney (2003). *La comedia Ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarenta* [Tesis para obtener el grado de Maestría en Comunicación]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- PELAYO, Alejandro (2005). *El cine mexicano de los años ochenta: la generación de la crisis*. [Tesis para obtener el título de Doctor en Historia del Arte]. UNAM.
- POZAS, Ricardo (2018), "Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968", *Revista de Ciencias Políticas y Sociales*, 34 , pp. 111-132.
- SAAVEDRA, Isis (2006), "El fin de la industria cinematográfica mexicana", *Estudios Interdisciplinarios De América Latina y El Caribe*, vol. 17(2), pp. 07-127. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/466>
- RASHOTTE, Ryan (2015) *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, Palgrave Macmillan, New York.
- ZAVALA, Lauro (2011), "La frontera interior en el cine fronterizo", *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 283-30.

Estudis

LA LOGIA DE LA IBERIA Y LAS RELACIONES DE RECONOCIMIENTO MASÓNICAS

THE IBERIA LODGE AND MASONIC RECOGNITION RELATIONS

FRANCISCO MIGUEL JIMENO YEPES

(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

RESUMEN

El florecimiento de la masonería española durante el último tercio del siglo XIX permitió la petición de relaciones de reconocimiento dentro de un contexto de competencia por la jurisdicción. A principios de la década de 1870 dos potencias masónicas solicitaron ser reconocidas por la masonería inglesa y en este contexto se enmarca la formación de la Logia de la Iberia en Londres, que contó con un significativo número de españoles. En el artículo se estudian los detalles de la existencia de la logia y sus integrantes y su implicación en las relaciones masónicas entre España e Inglaterra.

Palabras clave: Masonería, relaciones de reconocimiento, logia, Gran Oriente Nacional de España, United Grand Lodge of England.

ABSTRACT

The growth of Spanish Freemasonry during the last third of the 19th century allowed for requests for recognition in a context of competition for jurisdiction. In the early 1870s, two Masonic powers sought recognition from English Freemasonry, and the creation of Iberia Lodge in London, which included a significant number of Spaniards, was part of this context. The paper examines the details of the existence of the Lodge and its members and their involvement in Masonic relations between Spain and England.

Keywords: Freemasonry, recognition relations, lodge, GONE, UGLE.

RESUM

LA LÒGIA DE LA IBÈRIA I LES RELACIONS DE RECONeixEMENT MAÇÒNIQUES

La florida de la maçoneria espanyola a l'últim terç del segle XIX va permetre la petició de relacions de reconeixement dins d'un context de competència per la jurisdicció. A principis de la dècada de 1870 dues potències maçòniques van sol·licitar ser reconegudes per la maçoneria anglesa i en aquest context s'emmarca la formació de la lògia de La Ibèria a Londres, que va comptar amb un significatiu nombre d'espanyols. En l'article s'estudien els detalls de l'existència de la lògia i els seus integrants i la seua implicació en les relacions maçòniques entre Espanya i Anglaterra.

Paraules clau: Maçoneria, relacions de reconeixement, lògia, GONE, UGLE.

Introducción¹

Las grandes estructuras masónicas interactúan entre sí mediante relaciones de reconocimiento, que se llevan a cabo de forma bilateral. La agrupación masónica interesada es la que inicia el contacto y la otorgadora del reconocimiento debe considerar a la peticionaria como “regular”, siguiendo sus propios criterios. Si se accede al reconocimiento se produce el intercambio de representantes, llamados garantes de amistad. En este estudio las peticiones van a provenir de los grandes orientes españoles y estarán dirigidas a la United Grand

Lodge of England (UGLE), cuyos criterios para el reconocimiento de grandes logias no fueron definidos hasta 1929. La UGLE era considerada como la logia madre y la dadora de “regularidad”, de ahí la importancia en conseguir su reconocimiento. La potencia masónica que consiguiera ser reconocida y considerada como “regular” poseería una posición de ventaja sobre el resto de organizaciones que compitieran por la jurisdicción.

La correspondencia es la principal fuente para el estudio de las relaciones de reconocimiento y esta fuente se conserva en la Library and Museum of the United Grand Lodge of England (LMUGLE) y en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMHS). En el caso de la UGLE, el Gran Secretario es el encargado de recibir y contestar las cartas y documentos relacionados con las peticiones, aunque lo que escriba lo haga bajo las órdenes del Gran Maestro.

En la década de 1870 coexistieron grandes estructuras masónicas en España que compitieron por la jurisdicción y que clamaban tener el control exclusivo sobre el territorio nacional cuando se presentaban ante potencias masónicas extranjeras.² Entre ellas, se encontraban el

- 1 Las relaciones internacionales masónicas entre España e Inglaterra han sido estudiadas de forma exhaustiva por Francisco Jimeno en su tesis doctoral, que fue publicada por la Editorial Masónica. La introducción se ha basado en este estudio. JIMENO YEPES (2023).
- 2 Se encuentra muy bien sintetizada la historia de las grandes logias de España en el siglo XIX en ÁLVAREZ LÁZARO (2001), pp. 121-154.

Gran Oriente Nacional de España (GONE) y el Gran Oriente de España (GODE). Mediante el establecimiento de relaciones fraternales buscaban confirmar la propia legitimidad masónica a través del reconocimiento en el extranjero y consolidar su posición frente a su rival por la jurisdicción. Sin embargo, la UGLE asegura que no reconoce a grandes logias que se encuentren compitiendo por una jurisdicción, aunque cumplan con sus criterios de "regularidad".

Las relaciones internacionales de la masonería española fueron escasas a principios de la década de 1870 y no fue hasta la gran maestría de Sagasta (1876-1880) que el GODE las impulsó. Es cierto que existió una enorme cantidad de cuerpos masónicos en España desde la revolución de 1868 y hasta la crisis de final de siglo, pero no hubo mucha variedad entre ellos en cuanto a la forma de trabajar. Algunos recibieron un importante número de reconocimientos internacionales en la década de 1890, como el GONE de Pantoja o el Gran Oriente Español (GOE), aunque entre ellos se encontraban un

gran número de obediencias de la masonería continental y no de raíz anglosajona, es decir, que pudieran demostrar que se enraizaban de forma directa con la UGLE y justificar así su regularidad de origen.

El GODE fue el primer gran oriente en pedir el reconocimiento a la UGLE en 1869, que no aceptó el intercambio de representantes por trabajar los altos grados³ y porque la UGLE no mantenía relaciones con ninguna gran logia en la que se permitieran las discusiones políticas, religiosas o sectarias.⁴ Pesó sobre todo la implicación política de la masonería española durante el siglo XIX, en la época anterior a la formación del GODE. El GODE pidió el reconocimiento como gran logia, y la UGLE le pidió entonces que le enviara una copia de su constitución.⁵ La petición de reconocimiento se dilató en el tiempo y se solapó con la del GONE.⁶

El GONE solicitó ser reconocido por la UGLE por primera vez en febrero de 1871 mediante una carta de Juan Antonio Seoane,⁷ que en ese momento ocupaba el puesto de Gran Secretario. Se mostraba como el único gran oriente existen-

3 La UGLE trabaja solo los tres primeros grados.

4 LMUGLE, *Letter Book* ó de la UGLE, p. 242 a doble cara, de 24 de julio de 1869.

5 LMUGLE, *Letter Book* ó, pp. 454-455, carta del Gran Secretario del UGLE de 30 de diciembre de 1869.

6 El GODE no contestó a la carta de 30 de diciembre de 1869 hasta el 9 de noviembre de 1870. LMUGLE – Foreign Countries – Spain, HC 27 / G / 57.

7 LMUGLE – Legajo Spain.

te en España y no se había puesto en contacto con anterioridad por las fatalidades que había sufrido la masonería española hasta las nuevas libertades alcanzadas tras la Revolución de Septiembre de 1868. Pedía la carta patente de la primera logia formada en Madrid en 1728, de la que se veían como continuadores y que servía de enlace de esta vertiente de la masonería española con la inglesa, fuente de regularidad. No se conserva documentación desde el Gran Secretario de la UGLE que nos permita ver cómo se desarrolló este primer acercamiento. Lo que está claro es que el GONE no obtuvo su objetivo y habría que esperar hasta 1882 para que solicitara de nuevo el reconocimiento, esta vez con el marqués de Seoane como Gran Maestro y Gran Comendador. En la carta de 24 de abril de 1882 nombraba a Nathan Wetherell como el iniciador de las relaciones entre el GONE y la UGLE en la década de 1870.⁸ Sin embargo, en la carta de febrero de 1871 sólo se nombraba la visita de Manuel Hiráldez a Londres. La búsqueda de este masón inglés en el registro de masones de la LMUGLE revela la formación en 1872 de una logia en Londres en la que participaron masones del

GONE y que tuvo como impulsor y Venerable Maestro a Nathan Wetherell, quien a su vez contribuyó a la primera petición de reconocimiento, como se verá a continuación. Esta logia recibió el nombre de la Iberia.

Las comunicaciones con la UGLE para formar la Logia de la Iberia comenzaron en julio de 1872 y, aunque encontramos a masones del GONE en sus inicios, estuvo compuesta en su mayoría por masones ingleses una vez se constituyó. De esta logia no se conservan listas de miembros mandadas regularmente a la UGLE para realizar los pagos trimestrales ni el *Warrant*⁹ que se le concedió, que fue devuelto una vez terminó de funcionar a finales de 1873. Sí se conserva la correspondencia que mantuvo Nathan Wetherell con John Hervey, Gran Secretario de la UGLE, para establecer la logia, comunicar los miembros fundadores, las cantidades de los pagos realizados por la admisión de los miembros, el envío del *Warrant* y el Libro de Constituciones y una última carta para anunciar el cierre de la logia y la devolución del *Warrant*.¹⁰ En estas cartas se trató asimismo, si bien de forma breve, la cuestión del reconocimiento del GONE por la UGLE.

8 CDMHS, Sección Masonería A, Caja 667, Expediente 2, Libro de Actas del GONE. Sesión de 29 de abril de 1882, pp. 62 y 63.

9 Se refiere a la autorización de la UGLE para formar la logia.

10 LMUGLE. Las cartas entre Nathan Wetherell y el Gran Secretario de la UGLE se encuentran junto con los registros de pagos de la logia.

NATHAN WETHERELL, FUNDADOR DE LA LOGIA DE LA IBERIA

Nathan Wetherell (1845-1883) fue hijo de John Wetherell (1790-1865), un comerciante "who have lived many years in Seville."¹¹ Tuvo un hermano llamado Horatio Wetherell que también fue masón, nació el 12 de febrero de 1842 en Sevilla y murió el 12 de mayo de 1880 en Las Palmas de Gran Canaria, de profesión comerciante y que ocupó el cargo de cónsul británico.¹²

Su abuelo, también llamado Nathan Wetherell, nació en Dartington en 1749 y falleció en Sevilla el 21 de mayo de 1831. En 1784 se estableció en esa ciudad andaluza y fundó la Fábrica de Curtidos de San Diego. Es considerado como el inversor extranjero más emprendedor durante el siglo XVIII en Sevilla, con diversas actividades industriales y mercantiles desde su llegada a España, si bien su principal negocio

fue la fábrica de curtidos.¹³ Según Cuenca Toribio, en 1821 "instaló la primera máquina de vapor para el servicio del establecimiento",¹⁴ se trataba de la primera introducida en una empresa sevillana. En 1823 fue visitada por Fernando VII y en 1825 presentó suspensión de pagos, a pesar de ser proveedor de la casa real desde 1790.¹⁵ La fábrica fue adquirida en 1842 por doña Clara Osorno, viuda de don José de Checa, y en 1849 pasó a ser propiedad del duque de Montpensier, que la convirtió en caballerizas y dependencias para el servicio. Nathan Wetherell tuvo un gran interés por las obras de arte y las antigüedades y poseyó una colección de epígrafes romanos, que se encuentra actualmente en el British Museum.¹⁶

El interés de John Wetherell por las obras de arte, principalmente español y mexicano, nos permite conocer más detalles de la vida de

11 CACHO CASAL (2010), p. 452. Incluye los años de nacimiento y muerte de Nathan, su hermano Horatio y su padre John.

12 "He was 37 years old, and his occupation was listed as Merchant and British V. Consul." <https://www.ancestry.ca/boards/localities.w europe.spain.spain-regions.andalucia/176.2>, consultado el 6 de mayo de 2020.

13 COSTA (1982), pp. 26-28.

14 CUENCA TORIBIO (1991), p. 51.

15 SOLER PASCUAL (2013), p. 73.

16 http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/web_es/contenido?id=eb-d65ef5-0bf2-11df-8f67-000ae4865a5f&idActivo=&idArchivo=d9f0f1ac-58a4-11dd-b44b-31450f5b9dd5, consultado el 6 de mayo de 2020.

su hijo Nathan. En 1842 John preparó en Sevilla¹⁷ un catálogo titulado "Antigüedades Mejicanas",¹⁸ el mismo año en que nació su hijo Horatio, por lo que se deduce que él seguía viviendo allí.¹⁹ El catálogo estaba escrito en español y en dos copias que se conservan se puede ver cómo escribe y firma su nombre en español, Juan Wetherell.²⁰

John Wetherell contribuyó con la traducción al inglés de la *Cartilla o Manual de la Inquisición*,²¹ incluida en la *History of the Inquisition*, pu-

blicada en 1868 por la *Wesleyan Conference* en Londres. Hay constancia de que al menos parte de su colección de obras de arte fue heredada por sus hijos Nathan y Horatio.²²

Por último, y para terminar de confirmar su residencia española, en *The Freemason* se habla de un Mr. Wetherell de Sevilla:

An ancient Roman tomb was discovered in Spain, near Cordova, near the site of the

- 17 "Don Juan Wetherell, Pla. Sn. Bartolomé, N° 16, has a collection of Roman and Mexican antiquities ... A catalogue, with lithographic prints, was published by Mr. W. at Seville in 1842." FORD (1845), p. 248.
- 18 "In the year 1842 I saw a very valuable collection of these articles at the residence of Don Juan Wetherell, and he entrusted me with a 12mo catalogue of them, containing several plates, for our Minister in Madrid, Washington Irving. Ford, in his Hand-book of Spain, 1855, notices the collection and this catalogue, adding that they were gathered by Gonzales Carvajal. J.C.B. Brooklyn, N.Y." Esta cita se encuentra en *The Magazine of American History with notes and Queries*, Vol. X, July - December, 1883, P. 345.
- 19 Esta cita verifica que, si bien tenía residencia permanente en España, mantenía contactos en Inglaterra y visitaba el país a menudo. "Wetherell, perhaps the son of English manufacturer Nathan Wetherell, who established a leather-working factory in Spain, lived at one time in Seville before going to England with his collection about 1830." <https://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-wetherell-catalogo-1842.html>, consultado el 10 de mayo de 2020.
- 20 Una de las dedicatorias es del mismo año de la publicación, 1842 a Alberto Lista, y la otra de 1849 a Joaquín Rubio, ambas en español. <https://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-wetherell-catalogo-1842.html>, consultado el 10 de mayo de 2020.
- 21 "La obra se Cierra a modo de apéndice con la *Cartilla o Manual de la Inquisición* de Sevilla, traducción al inglés del ejemplar que le proporcionase John Wetherell, el conocido industrial británico asentado en la capital andaluza." VILAR (1994), p. 163.
- 22 *Echebarria Collection* es una colección de dibujos de autores españoles que se encuentra en la actualidad en el Museo de Hamburgo. Perteneció a Julian Benjamin Williams en Sevilla y pasó a John Wetherell, para luego ser poseído por Nathan y Horatio Wetherell a la muerte de su padre y hasta 1874. *The Spanish gesture: drawings from Murillo to Goya in the Hamburger Kunsthalle, Exhibited drawings in Dallas and Madrid*. Catálogo de la exposición. <https://www.ceeh.es/wp-content/uploads/2014/04/Algunas-paginas-HAMBURGO-ING.pdf>, consultado el 10 de mayo de 2020.

ancient Castellum priscum; in this tomb was found a lamp. This lamp is described by Mr. Wetherell, of Seville. -See an essay by Wray, "Athenaeum," Aug. 8th, 1846.²³

La información anteriormente expuesta nos permite asegurar que Nathan Wetherell nació en Sevilla, hablaba español e inglés y fue comerciante como su padre y su hermano. Sobre su vida como masón, en el *Annual return soon after Easter 1869. Lodge Watford, 404* aparece que se inició en la masonería en esa logia de Londres el 6 de noviembre de 1868, recibió el segundo grado el 26 de febrero de 1869 y el grado de maestro el 2 de abril de 1869.²⁴ En ese momento residía en 2 *Priory Park Road, Kilburn*, y era comerciante. Su hermano Horatio se inició el 26 de febrero de 1869 en la misma logia, obtuvo el segundo grado el 24 de mayo de 1869 y el de maestro el 19 de noviembre de 1869. Residía

en *Granville Chambers, Portman Square*, y aparecía también como comerciante. Una carta adjunta a este documento de pagos a la UGLE señalaba que precisaba el certificado de uno de ellos, sin especificar de quién se trataba, porque iba a viajar al extranjero.²⁵

Aparecen ambos hermanos en las contribuciones de beneficencia de la Logia *Watford* entregadas a la UGLE desde 1870 a 1873. De esta forma sabemos que Horatio fue hecho miembro honorario el 6 de octubre de 1871²⁶ y Nathan se dio de baja en noviembre de 1872,²⁷ momento en el que comenzó en el cargo de Venerable Maestro de la Logia de la Iberia.

Nathan también perteneció a la *Lodge St John*, n° 90. Se inició en ella en 1871 y en *A List of Contributing Members of Lodge St John, n° 90, June 1877* aparecía "In arrears", con retraso en sus contribuciones.²⁸ El 11 de enero de 1875 fue investido como Venerable Maestro de la logia, habiendo ocupado pre-

23 No hace referencia a que el padre de Nathan fuera masón. *The Freemason*, 24 de octubre de 1885, "Rosicrucian thoughts on the everburning lamps of the Ancients", pp. 509-510.

24 *Annual return soon after Easter 1869. Lodge Watford, 404*. LMUGLE.

25 Resulta complicado precisar cuál de los dos hermanos necesitó el certificado. Nathan trabajó los altos grados en el GONE, como veremos, mientras que Horatio practicó la masonería cuando estuvo en Las Palmas de Gran Canaria en la Logia Afortunada, N° 36, en DE PAZ SÁNCHEZ (2008), Tomo II, p. 443.

26 Así aparece en la contribución para beneficencia de la Logia *Watford* de *Easter 1872*, LMUGLE.

27 Contribución para beneficencia de la Logia *Watford* de *Easter 1873*, LMUGLE.

28 Nathan aparece en varias listas de contribuciones de miembros de la *Lodge St John*, n° 90, en la de *Midsummer 1873*, la de abril de 1876 y la de junio de 1877. En 1876 su dirección era 10 Cornhill, Londres. LMUGLE.

viamente el cargo de *Senior Warden*.²⁹ Practicó los altos grados bajo el GONE y contribuyó en su primera petición de reconocimiento a la UGLE, sin poder determinar el período de su relación con este oriente español.

LA FORMACIÓN DE LA LOGIA DE LA IBERIA³⁰

El 1 de julio de 1872 Nathan Wetherell solicitó un *Warrant* para formar una "Spanish Lodge" en Londres, lo que indicaba que el rito se iba a realizar en español. Como dos o tres de los hermanos iban a partir pronto hacia el continente apremiaba que el Gran Maestro lo concediera pronto. Se llamaría Logia de la Iberia y el *Warrant* debía ser expedido de forma temporal a la dirección 7 Hill Road. Adjuntaba la petición, de fecha julio de 1872, con las firmas de los masones que formaban la logia, y en la postdata afirmaba que podría conseguir más si fuera necesario, "but some of the Spanish Brethren are out of town and our object is to get our Lodge established as soon as pos-

sible." La prisa se podría deber a que querían establecer la logia antes de que los hermanos españoles volvieran al continente y se produjera el descanso de verano, período durante el que la Gran Logia no iba a realizar ninguna función. Esta es la lista de masones que se mandó, junto con información de la logia de la que provenían y la firma:³¹

– Manuel Hiráldez de Acosta, Agis gr. 3. G. J. Y.

– Ramón Bañolas, Arquimedes gr. 33. G. J. Y.

– Juan Luis La-Cane, Romulo gr. 3.

– Aurelio Pau gr. 30, *St John's Lodge n° 90*.

– Nathan Wetherell gr. 32, *Watford Lodge & Chapter, St John's Lodge, Representative of The National Gran Lodge of Spain in England*.

– Nicolas D. Benjumea gr. 3, Ycilio.

– J. M. Palacio, La Fraternidad³² n° 387, New York. U. States gr. 18. R. +.³³

29 El puesto se traduce como Primer Vigilante. *The Freemason*, de 23 de enero de 1875, pp. 59-60. En el meeting regular de la logia realizado el 12 de abril de 1875, el maestro Wetherell estuvo ausente. *The Freemason*, de 17 de abril de 1875, pp. 251-252.

30 Las cartas que a las que se hace referencia en esta sección se encuentran en el registro de pagos de la Logia de la Iberia, que se conserva en la LMUGLE.

31 Copiado tal y como lo escribieron cada uno de ellos. En la lista aparecen uno debajo del otro tras la firma.

32 Hay un rectángulo dibujado junto a esta palabra.

33 + es una cruz dibujada en el original.

– L. Quintas y Serane,³⁴ Teseo gr.º 3º, Los Puritanos, de Madrid.

Nathan Wetherell mandó el 5 de julio una nueva petición, firmada por “seven English masons & recommended by the W. M.³⁵ S. W.³⁶ J. W³⁷ & a P. M³⁸ of the St. John’s Lodge nº 90.” La UGLE respondió el 8 de julio “requiring the registration of A Pau & J W Buckler on nº 90.” En la carta de 10 de julio de 1872 Wetherell explicaba la situación de Aurelio Pau,³⁹ iniciado en St John Lodge nº 90, “& subsequently was passed & raised in Spain.” El hermano Buckler solo estaba en posesión del segundo grado, condición que no le permitía ocupar el puesto de *Junior Warden*. Le envió de vuelta la petición el 15 de julio con las modificaciones y las firmas necesarias. Pedían un “warrant of constitution” que les diera el poder de reunirse en el

...7 Hill Road, St John’s Wood, NW Middlesex on the 6th of every month, and then to dis-

charge the duties of masonry, in a constitutional manner, according to the forms of the order and the laws of the grand lodge: and we have nominated and do recommend brother Nathan Wetherell to be the first master, brother J. K. Rymford to be the first senior warden, and brother E. J. Foord to be the first junior warden, of the said lodge.

Aurelio Pau aparecía como *Senior Warden* y Luis Quintana como *Junior Warden*, pero estos cargos fueron tachados, parece que los españoles no podían desempeñar estas funciones en la logia y fueron sustituidos. La dirección para las reuniones fue originalmente 35 *Carlton Hill*, residencia de Manuel Hiráldez de Acosta, que fue tachada y sustituida por 7 *Hill Road, St John’s Wood*. Estos son los masones que firmaron la petición. En el listado, conservado en la UGLE, se ven las anotaciones hechas a lápiz para establecer su procedencia masónica:⁴⁰

34 Probablemente se refiera a Luis Quintana.

35 *Worshipful Master*, Venerable Maestro.

36 *Senior Warden*, Primer Vigilante.

37 *Junior Warden*, Segundo Vigilante.

38 *Past Master*, Maestro Masón que ha servido como Venerable Maestro al menos en una ocasión, oficio y cualidad propios del Rito de Emulación.

39 Según el registro de pagos de la St John Lodge, nº 90, Aurelio Pau se inició el 11 de marzo de 1872 y residía en Lime Street, de profesión “merchant” (comerciante). Estuvo activo en la logia al menos hasta 1876.

40 Aparecen también los nombres de estos masones relacionados con St. Johns nº 90 de la si-

Aurelio Pau St John's n° 90 25 Billiter Street, merchant	Manuel Hiráldez de Acosta ⁴⁶ 35 Carlton Hill, Gentleman Agis g.. 33 Master of Puritan's Lodge Madrid
Nathan Wetherell ⁴¹ Watford 404 ⁴² Lodge & Chapter St John's Lodge n° 90 6 Lime Street, merchant	Nicolas D. Benjumea ⁴⁷ Palmister Bedgs – Old Broad Street, Merchant Past Master of Amistad Lodge
J. M. Palacio ⁴³ "La Fraternidad" ⁴⁴ n° 387 of New York City, U. States of America 116 Fenchurch Street, Clerk.	J. Griffin P. M * St John's 90 ⁴⁸ 106 Fenchurch Street. *In Public Company
E. T. Foord Watford Lodge 404 ⁴⁵ 9 Fenchurch Street, merchant	Tho. W. Buckler St Johns 90 ⁴⁹ 165 Fenchurch Street Solicitor
Luis Quintana Puritan's Lodge – Madrid 6 Lemi Street, Merchant	W. B. Snelling ⁵⁰ 163 Fenchurch Street E. C St Johns Lodge n° 90

guiente forma: "Recommended by Henry Gutierrez W M of Johns Lodge n° 90; Joseph Eglese P.M. n° 90 – 830.1261, J K Rumford S. W St Johns Lodge n° 90 E. J. Hickman J W. St John's Lodge n° 90."

- 41 Se encuentra anotado a la derecha del apellido a lápiz "W. M." y un tick.
- 42 El número de logia está escrito a lápiz.
- 43 Hay una x a lápiz a la izquierda del nombre.
- 44 Encontramos un cuadrado dibujado.
- 45 En lápiz a la derecha está escrito Edward Thomas Foord con un tick y una x en rojo con puntos en todos los ángulos.
- 46 Hay una x a lápiz a la derecha del nombre.
- 47 Benjumea aparece repetido al lado izquierdo a lápiz, así como una x.
- 48 Aparece el nombre de Josiah Griffin en lápiz con un tick y hay dibujada una cruz en rojo con puntos en los ángulos.
- 49 Hay una cruz a lápiz a la derecha.
- 50 A la derecha aparece escrito a lápiz William Burham Snelling junto con un tick y una x en rojo con puntos en los ángulos.

George Thorne St John's Lodge n°
90⁵¹

10 Catherine Court

Seethnig Lane

Wine merchant

William Ruston St John's Lodge n°
90⁵²

10 Catherine Court

Seethnig Lane

Wine merchant

William Roebuck P. M. 463⁵³

778 ppg S. B. Surrey

21 Ellington Street Arundel Squa-
re⁵⁴

Barrister

Thomas Poultny Griffin P M. St Jo-
hn's 90 Wine merchant⁵⁵

3 Philpot Lane

Brethren⁵⁶ with this mark before
their name are regular registered
masons of England.

Joseph Kimberly Rumford n° 90

60 Gracechurch Street.

* to Public Company

El Gran Maestro de la UGLE con-
cedió la creación de la logia el 27
de julio de 1872, y se le asignó el
número 1412. El 6 de septiembre
comunicó que el *Warrant* estaba
preparado y pedía el pago de
22.12.6 libras.⁵⁷ Para calcular la
cantidad a pagar, la UGLE conta-
ba a 14 peticionarios, de los cua-
les 9 estaban registrados y 5 no,
entre los que se encontraban J. W.
Buckle y Pau n° 90 y 3 extranjeros.
El *Warrant* subía 15.15 libras, ha-
bía 5 peticiones a 5/-, con un total
de 2.15.- libras, y 3 peticiones a
27/6, que sumaban 4.2.6 libras.
El total eran las 22.12.6 libras, a
las que habría que sumar el *Book of
Constitutions*, que suponían un total
de 22.14.0 libras.

Nathan respondió el 16 de septiem-
bre. Había preparado un cheque
por la suma solicitada y pedía de-
jar la *Consecration* de la nueva lo-
gia hasta que los hermanos que la
constituían volvieran "from abroad

51 Hay un tick a lápiz y una x en rojo con puntos en los ángulos.

52 Hay un tick a lápiz y una x en rojo con puntos en los ángulos.

53 East Surrey Lodge of Concord, Croydon, Surrey. <https://www.dhi.ac.uk/lane/record.php?ID=1907>, consultado el 7 de abril de 2022. Hay un tick a lápiz y una x en rojo con puntos en los ángulos.

54 Este masón proporcionó dos direcciones, una en Surrey y otra en el norte de Londres. Su logia de procedencia se encontraba en Surrey.

55 Hay un tick a lápiz y una x en rojo con puntos en los ángulos.

56 A la izquierda hay una x en rojo con puntos en los ángulos.

57 Cuando las libras aparecen en esta disposición significan Libras.Chelines.Peniques.

& from the country" y proponía realizarla en noviembre.

En este escrito es donde encontramos la primera referencia a la relación de los miembros del GONE con la formación de la logia, y que evidencia una clara intención de conseguir el reconocimiento de la UGLE. El retraso en la autorización supuso que se fueran al continente durante el receso de verano y se retrasaran sus planes. Wetherell escribía estas palabras:

I have not, as promised, yet forwarded you a solicitude for the recognition of the Grand Lodge of Spain by the Grand Lodge of England as I supposed that most of the brethren who wish have to take the matter with consideration, would be out of term during the recess, but I will not omit to do so shortly.

En la parte de atrás de la carta, la UGLE anotó que no había problema en posponer la fecha, y que era deseable que se hiciera antes del cierre del año. Sobre la petición de reconocimiento solo aparece: "Will write about G Lodge of Spain."⁵⁸

El 15 de noviembre Wetherell escribió para tratar los detalles de la *Consecration*. Pedía ser realizada

el segundo miércoles de diciembre en una dirección diferente a la que aparecía en el *Warrant* y solicitaba al Gran Maestro que Henry Muggeridge fuera el encargado de dirigir la ceremonia. Mencionó de nuevo el tema del reconocimiento:

I am only awaiting my installation to the chair of the Lodge "La Iberia" to continue my efforts in bringing about friendly communication between Spanish & English freemasonry a consummation upon which I should feel reasonably found & I feel sure that since I last had the pleasure to speak to you on the subject it has not been allowed to slumber in your hands.

El 19 de noviembre comunicó que estaba preparando la *Consecration* de la logia y volvía a solicitar que H. Muggeridge oficiara la ceremonia. La UGLE se lo concedió el 23 de noviembre de 1872 y la *Consecration* se produjo finalmente el 12 de diciembre:

CONSECRATION OF LA LOGIA DE LA IBERIA No. 1411

The consecration of the above lodge took place at Bro. We-

58 También aparece que la carta fue contestada el 21 de septiembre de 1872, aunque ésta no se conserva.

therell's residence, Hill Road, St. John's Wood, on Thursday, December 12th. The ceremony was performed by Bro. Henry Muggeridge, P.M., the officer appointed by the M.W. Grand Master, the Marquess of Ripon, K.G., in a most solemn and impressive manner, Bro. Henry Muggeridge then installed Bro. Nathan Wetherell as first Master of the lodge, and invested the following brethren as the officers, viz:-Joseph K. Rumford, S.W.; Edward T. Foord, J.W.; Gilchurst, Tyler. The lodge was then closed in due form, and the brethren adjourned to Bro. Pau's and partook of a most elegant banquet. Bro. James Clemmans of the Panmure Lodge, 715, discharged the duties of Organist in an admirable manner. Among the visitors were Bro. Eglese, P.M. 90, S. Muggeridge, 192; J. Griffin, P.M., T. P. Griffin, P.M.; Bro. Kennedy, and others.⁵⁹

La última carta que se conserva de esta logia fue remitida el 24 de noviembre de 1873. La logia no ha-

bía tenido éxito "in consequence chiefly of the continued absence of most of its members & of others upon whom I relied." Nathan Wetherell dimitió como Venerable Maestro y "at the same time place the Charter granted us by Grand Lodge, at your disposal."

Hay controversia en cuanto a la finalización de la actividad de la logia. Lane recoge estos datos sobre su existencia: "La Logia de la Iberia, 7 Hill Road, St John's Hill Wood, London 1872, Erased 4 August 1874. Date of Warrant or Constitution 27 July 1872. Cons. 12 Dec. 1872."⁶⁰ Las fechas de constitución y de apertura coinciden con lo expuesto. Según Lane fue borrada del registro de logias el 4 de agosto de 1874.⁶¹ Sin embargo, en *The Freemason* aparecen referencias a diversas tenidas que tuvieron lugar de forma regular desde 1873 hasta el 6 de agosto de 1875, todas en *Hill-road, St. John's Wood*, el día 6 del mes correspondiente.⁶² No hay duda de que la logia no existió más allá de estas fechas. No se conservan documentos en la UGLE referentes a los pagos regulares que esta logia debió realizar, por lo que resulta complicado realizar un

59 Un error en la numeración, debería ser 1412. *The Freemason*, de 21 de diciembre de 1872, p. 819.

60 LANE (1894), p. 372.

61 Ésta es la fecha que aparece en el registro de la Logia de la Iberia en la UGLE.

62 Aparece siempre como "Lodge 1412, La Iberia, Hill-road, St. John's Wood."

seguimiento de los miembros que la compusieron y poder confirmar el momento exacto en el que dejó de existir.

Unos años más tarde Seoane se presentó de esta forma a los masones del GONE en un comunicado de 1 de junio de 1882, en el que informaba sobre la suspensión del banquete solsticial por la persecución sufrida en el último celebrado en Madrid:

El sexto Gran Maestre del Grande Or.. Nac.. de España sétimo G.. Com.. del Sup.. Cons.. de I.. I.. G.. G.. del g.. 33 del rito ant.. escocés aprobado; quinto Pres.. de la G.: Cam.. de Ritos; 43º Ven.. de la Log.. Madre de la Francmas.. española,⁶³ Garante de amistad del G.. O.. de Francia cerca del Nac.. de España; Ven.. de la Log.. Iberia al Or.. de Londres.⁶⁴

¿Fue Seoane Venerable Maestro de la Logia de la Iberia de Londres?
¿Pudo la logia seguir existiendo al menos hasta 1882? No parece

plausible porque, a pesar de aparecer por cierto tiempo en *The Freemason*, las tenidas no debieron producirse hasta más allá de 1875. Además, no se conserva evidencia de que Seoane hubiera mantenido correspondencia masónica desde Londres o hacia Londres durante estas fechas. Si él hubiera sido el Venerable Maestro debería haber viajado a Londres para participar en las tenidas de la logia en algún momento u otro. Ferrer Benimeli confirma que la logia apareció en los listados del GONE con el número 82 y con fecha de fundación de 22 de septiembre de 1872.⁶⁵

LOS MASONES ESPAÑOLES EN LA LOGIA DE LA IBERIA

La UGLE no mostró sorpresa por la cantidad de españoles que estuvieron interesados en formar parte de la Logia de la Iberia. Dos meses antes de comenzar la correspondencia entre Wetherell y Hervey, el Gran Secretario de la UGLE respondía una carta de un masón español en la que preguntaba cómo podía ingresar en la masonería. Su nombre era E. García Puellas⁶⁶ y escribió el 1 de abril de 1872 al Gran Maestro. La respuesta fue recogida en el

63 La logia Matritense "es una de las reservadas a las Grandes Dignidades ..." Libro de Actas del GONE, sesión de 25 de abril de 1886, p. 56. CDMHS, Sección Masonería A, Caja 667, expediente 2.

64 CDMHS, Sección Masonería A, Caja 82, expediente 19, Seoane.

65 Listado de logias del GONE de 1868 a 1895. FERRER BENIMELI (1987), p. 132.

66 Masón con dirección en Madrid, Cuesta de Sto. Domingo nº 10.

copiador de cartas de la UGLE con fecha de 8 de mayo. La afiliación a una logia inglesa sólo podía llevarse a cabo mediante una propuesta regular por un miembro elegido de la forma habitual.

Here are many Spanish merchants in London, who are Freemasons, and your best mode of proceeding to attain your object would be by addressing some Brother of your own nationality to ... you may be known, who would ..., on receiving you your Certificates, propose you as a member of his Lodge, and you would then, on being elected, be registered as a member of the English Fraternity and receive a Certificate in due course.⁶⁷

Había muchos comerciantes masones en Londres a los que podía solicitar que fuera propuesto para ser miembro de su logia inglesa y recibir el certificado de masón.

Se conserva una carta junto a las de la Iberia, y que fue escrita por

un miembro de esa logia, J. Griffin, el 13 de diciembre de 1872. Se dirigía a John Hervey acerca de un masón que se inició en su logia, la *St. John's Lodge*, nº 90, y que en España le fueron otorgados los grados 2 y 3. Le preguntaba si esos grados debían ser tomados de nuevo en Inglaterra. En caso de que no, estaba interesado en saber qué certificados requería la UGLE para conseguir "the usual Grand Lodge Certificate." No se mencionaba el nombre del masón en cuestión en la carta, pero coincide con la situación de Aurelio Pau, vista anteriormente. Fue respondida el 14 de diciembre de 1872: "May have a E A⁶⁸ Certificate from this G L and must get an M M⁶⁹ Certificate from Spain." No se planteaba que no fuera válido el certificado de España. Sin embargo, anteriormente se vio que los masones que quisieron pertenecer a la Logia de la Iberia debían iniciarse bajo la masonería inglesa.

Los masones españoles que finalmente pertenecieron a la Logia de la Iberia fueron⁷⁰ Aurelio Pau,⁷¹ proveniente de la Logia *St Johns Wood*,

67 LMUGLE, *Letter Book 7*, p. 594.

68 *Entered Aprentice*: hace referencia al primer grado de la masonería, al de Aprendiz.

69 *Master Mason*: se trata del tercer grado, el grado de Maestro Masón.

70 Nombres tal y como aparecen en el registro de la UGLE, LMUGLE.

71 Este nombre aparece en un cuadro genealógico, aunque no se puede determinar si se trata de él. Si fuera él, su nombre completo sería Aurelio Pau Ortiz, habría nacido el 24 de septiembre de 1844 en Jerez de la Frontera, Cádiz, y se habría casado en 1876 en Málaga. La proximidad entre Cádiz y Sevilla podría explicar la relación con Nathan Wetherell. <https://gw.geneanet.org/flofer28?lang=en&pz=fernando&nz=alarcon+porras&p=aurelio&n=pau+ortiz>, consultado el 8 de mayo de 2020.

nº 90, J. M. Palacio, de la Logia 387 de Nueva York,⁷² Manuel Hiráldez, de Madrid, sin nombrar la logia de la que provenía,⁷³ Luis Quintana, de Madrid, sin nombrar tampoco la logia de la que provenía, y Nicolás D. Benjumea, de la Logia Amistad.⁷⁴

Otros masones españoles que participaron en algún momento u otro en la formación de la logia, además de los nombrados, fueron Ramón Bañolas y Juan Luis La-Cane. Algunos datos que hemos podido recopilar de estos masones nos proporcionan detalles de su afiliación masónica en su país de origen y nos van a permitir plantear la implicación de la masonería del GONE en la formación de la Logia de la Iberia y su relevancia y uso en las relaciones de reconocimiento.

Es complicado determinar la nacionalidad de J. M. Palacio. El apellido es español, pero la logia de la que provenía se encontraba en Nueva

York. Andrés Cassard fue el Venerable Maestro y fundador de la Logia Fraternidad, nº 387, además del fundador de la Logia Tabernáculo, nº 598,⁷⁵ también en Nueva York. Cassard, al poco de llegar a esta ciudad, expresó su deseo de fundar una logia en español, que cumplió el 16 de junio de 1855.⁷⁶ En “Facetas históricas de nuestra logia – Su fundación”, redactado por la logia en la celebración de su centenario, daba como fecha de la fundación el 16 de abril de 1855, integrada en sus inicios principalmente por inmigrantes cubanos y que, debido al flujo migratorio hacia el “Nuevo Mundo ideal”, la logia estuvo integrada poco después por “españoles peninsulares, portugueses, hispanoamericanos, italianos, y rusos, y en número notable, Sefarditas ...”⁷⁷ La logia fue fundada bajo la protección de la Gran Logia de Nueva York, bajo la que aún se encuentra.⁷⁸ Cassard contribuyó en

72 <https://www.latinamericanstudies.org/freemasonry/Fraternidad-Lodge-NYC.pdf>, consultado el 6 de abril de 2022. Historia de la logia en su centenario.

73 Sabemos que provenía de la Logia Puritanos. En FERRER BENIMELI (1987), p. 131, Logia Puritanos nº 66, con fecha de creación 1 de diciembre de 1871, en Alicante, logias de 1868 a 1895 del GONE.

74 En FERRER BENIMELI (1987), p. 76, aparece una Logia Amistad, nº 135, en Monóvar, Alicante, en el listado de logias del GODE de abril de 1869 a 1881.

75 CASSARD (1872), sin número de página.

76 CASSARD (1872), pp. 557-558.

77 “Facetas Históricas de Nuestra Logia – Su fundación”, panfleto redactado para la celebración del centenario de la Logia La Fraternidad, nº 387, que tuvo lugar el 14 de mayo de 1955 en el Hotel New Yorker. <https://www.latinamericanstudies.org/freemasonry/Fraternidad-Lodge-NYC.pdf>, consultado el 6 de abril de 2022.

78 <https://nymasons.org/site/lodge-locator/>, consultado el 7 de abril de 2022.

1859 al desarrollo de la masonería cubana y el 27 de diciembre de 1859 Albert Pike le autorizó para crear el crear el Supremo Consejo de Colón para Cuba y las demás islas de las Indias Occidentales bajo el REAA.⁷⁹

Manuel Hiráldez de Acosta fue un masón español con el nombre simbólico "Agis" y grado 3 en el momento de la firma de la petición de la logia. Su hermano fue el pintor Marcos Hiráldez de Acosta,⁸⁰ natural de Sevilla,⁸¹ lo que podría explicar la relación con Nathan Wetherell. Según la carta de 14 de febrero de 1871 fue el contacto del GONE con la UGLE, y fue el Venerable Maestro de la logia Puritanos.⁸² Fue procesado y expulsado por su propia logia el 6 de febrero de 1874, "publicándose los correspondientes edictos en 24 de Abril

del espresado año, los cuales están autorizados por el entonces Gran Greffier de la Gran Cámara de Justicia, que es hoy nuestro Gran Comendador."⁸³ A principios de 1883 pertenecía a la Logia Puritanos n° 8 de Madrid, y ocupaba el puesto Venerable Maestro, pero en ese momento era una logia independiente.⁸⁴ Fue uno de los masones que preparó una circular tras la muerte de Seoane para organizar un nuevo Supremo Consejo a través de una Asamblea Constituyente de los Grandes Inspectores Generales del Grado 33, y que tuvo como resultado el nacimiento del GONE del Vizconde de Ros.⁸⁵ A parte de su vida masónica, realizó traducciones al castellano de obras inglesas, entre las que destacan *Vida y muerte del rey Ricardo III*,⁸⁶ *Romeo y Julieta*, y *Teatro Selecto* de William Shakes-

79 SOUCY (2016), p. 31.

80 *Carta de Manuel Hiraldez de Acosta al Duque de Osuna, ofreciéndole en nombre de su hermano Marcos el cuadro que figuró en la Exposición de 1862*. Archivo Histórico de la Nobleza, ES.45168.AHNOB/1//OSUNA,CT.536,D.2 <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3910572>, consultado el 8 de mayo de 2020.

81 OSSORIO Y BERNARD (1883-1884), p. 334.

82 La Logia Puritanos fue fundada el 3 de septiembre de 1869 en Madrid y le correspondía el número de orden 13. FERRER BENIMELI (1987), p. 130.

83 CDMHS, Sección Masonería A, Caja 668, Expediente 2. Libro de Actas del GONE, p. 1.

84 TIRADO Y ROJAS (1893), p. 339.

85 CDMHS, Sección Masonería A, Caja 666, Expediente 1.

86 <https://norman.hrc.utexas.edu/sueltas/details.cfm?sid=7378>, consultado el 8 de mayo de 2020.

peare,⁸⁷ así como *The Two Foscari* de Lord Byron.⁸⁸ Escribió junto con José Trujillo *Espartero: su vida militar, política, descriptiva y anecdótica*, en dos tomos que aparecieron en 1868 y 1869, y de la que hubo varias ediciones

Ramón Bañolas fue un ingeniero⁸⁹ que promocionó una de sus invenciones en Londres en 1872, año que coincide con la creación de la logia,⁹⁰ y una de las publicaciones

en las que apareció anunciado fue *El Eco de Ambos Mundos*, dirigida por Nicolás Díaz de Benjumea, otro de los masones en la petición, y que tenía su imprenta en Londres. Su identidad queda confirmada con la comparación de las firmas de la petición a la UGLE y la carta que envió desde Madrid el 22 de julio de 1874 a Enrique Aguilar, Secretario General de la Sociedad Económica de Valencia.

87 En la página web de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos aparece en una entrada como traductor. Recoge traducciones al español de obras de William Shakespeare: *Romeo y Julieta*, traducción al español desde el francés de 1868. *Teatro Selecto*, traducido al español en 1868.

<http://id.loc.gov/authorities/names/no2016005526.html>, consultado el 8 de mayo de 2020.

88 Recoge la traducción de la obra de Lord Byron *The Two Foscari*, de 1821, a varios idiomas. Fue editada en español por Manuel Hiráldez de Acosta en Barcelona en 1868. BATESON (1969), p. 200.

89 Su publicación *Palacio de Cristal. Exposición permanente internacional* de 1883 nos proporciona más datos: Su nombre completo fue Ramón Bañolas Perarnan, era ingeniero industrial, perteneció a varias sociedades y recibió un número considerable de premios: "Comendador de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, de Nicham y varias órdenes extranjeras. Premiado con cinco diplomas de honor y treinta y ocho medallas de oro, plata y bronce por diversas exposiciones universales, concursos regionales, academias y sociedades científicas, delegado de la Sociedad Científica Europea, y miembro de la Cámara Sindical de Industrias Varias de París." Otra referencia de Ramón Bañolas como ingeniero la encontramos en el *Report on the Substitution of Metal for Wood in Railroad Ties*, dentro del boletín n° 4 del Departamento de Agricultura, División Forestal, de Estados Unidos, página 329. Aparece la referencia a su patente sobre vías de metal para ferrocarriles No. 164793, de fecha de 22 de junio de 1875.

<https://play.google.com/store/books/details?id=0LJHAQAAMAAJ&rdid=book-0LJHAQAAMAAJ&rdot=1>, consultado el 8 de mayo de 2020.

90 Uno de sus productos apareció en publicaciones londinenses en 1872, entre las que se incluyen *El Eco de Ambos Mundos*, *Times*, *Daily Telegraph*, *Morning Post*, *Daily-News* y *The Engineer*. Se conservan dos folletos explicativos de los aparatos de su invención llamados *Instantáneo contra incendios o Matafuegos* y un informe de la Sección de Industria y Artes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Página web de la Universidad de Valencia, <http://hdl.handle.net/10251/23687>, consultado el 8 de mayo de 2020.

Nicolás Díaz de Benjumea fue, según Ossorio y Bernard, un "literato que nació en Sevilla en 9 de Marzo de 1828 y falleció en Barcelona en 8 de Marzo de 1894. Dirigió en Madrid el diario democrático "La Unión" (1864) y redactó "El Programa" (1868-69); fundó el periódico satírico "Fígaro" y dirigió "El Museo Universal". En Londres dirigió "El Eco de Ambos Mundos". Al tiempo de su muerte dirigía en Barcelona "La Ilustración de la Mujer".⁹¹

Perteneció a una familia burguesa de empresarios comerciantes con negocios en Inglaterra. Cursó los estudios de Derecho y Jurisprudencia en la Universidad de Sevilla y los finalizó en 1849. Se trasladó a Madrid, donde en 1851 ingresó en el Colegio de Abogados. Su padre falleció en octubre de 1852 y se desplazó a Londres para gestionar los negocios familiares, la firma Benjumea Hermanos, y en donde se dedicó a la escritura y al periodismo, con escritos en Londres, Sevilla, Madrid, Cádiz y Barcelona, a veces como redactor y otras como director de la publicación. Convirtió esta ciudad en su residencia, con frecuentes visitas a España, como también al extranjero, a Rusia, Francia y Suiza. A principios de la década de 1880 se trasladó a Barcelona, donde pasaría los últimos años de su vida.⁹²

No debió ser casualidad que hubiera nacido en Sevilla y se hubiera relacionado con Nathan Wetherell. Su nombre simbólico era "Ycilio" y estaba en posesión del grado 3. En la imprenta de *El Eco de Ambos Mundos* publicó el libro *El solterón o un gran problema social*, y la firma que aparece en la dedicatoria se asemeja mucho a la escritura que aparece en la carta de petición de la logia. Lo acabó en Londres el 1 de noviembre de 1872, en la dirección 113 *Abbey Road, St. John's Wood*, una prueba circunstancial que podría corroborar que se trata de él, al tener la residencia cerca de donde el resto de masones de la Logia de la Iberia vivían. Los editores del libro le describían de la siguiente manera:

Si fuera dado dudar por un momento que Benjumea es, no solo un eminente hablista, un concienzudo crítico, un hábil anatómico del corazón humano, sino un profundo pensador, un sano moralista, un notable filósofo, el libro que acaba de brotar de su pluma bastaría á dar una prueba palmaria, irrecusable de que todos esos títulos le pertenecen legítimamente.⁹³

91 OSSORIO Y BERNARD (1903), p. 106.

92 GONZÁLEZ CUENCA (2019), pp. 19-47. También ALBERCA SERRANO (2021).

93 Se ha consultado la segunda edición, de 1873. DIAZ DE BENJUMEA (1873), p. IV.

Fue autor de varias obras como *Discurso sobre el Palmerín de Inglaterra y su verdadero autor presentado a la Real Academia de Ciencias de Lisboa por Nicolas Díaz de Benjumea, académico correspondiente extranjero*⁹⁴ y *Costumbres del Universo, o descripción y pintura de la fisonomía peculiar de las más importantes Naciones del Globo, tales como son en su vida íntima*.⁹⁵ A lo largo de varios escritos sobre *El Quijote* Cristina Iglesias afirma que defendió una interpretación “esotérica” de esta obra e influenció los estudios krausistas que se realizaron con posterioridad. Lo considera como el “precursor del quijotismo español”.⁹⁶

CONSIDERACIONES SOBRE LOS COMPONENTES DE LA LOGIA

La Logia de la Iberia es la única que se conoce impulsada por la masonería española en Inglaterra y formada bajo autorización de la UGLE. En la petición se describía como una “Spanish lodge”, por lo que el ritual se iba a realizar en español y los masones debían hablar este idioma. Esta situación plantea cuestiones en cuanto a cómo se tradujo el ritual y cómo se enseñó, y que no se discutieron en la correspondencia. Nathan Wetherell hablaba inglés y español, por lo que pudo ser el encargado, desde su posición de Venerable Maestro, de transmitir y enseñar el ritual a los hermanos españoles. Recordemos que aún no existía una transcripción oficial de ningún ritual seguido por la masonería inglesa y era enseñado principalmente en logias de instrucción.⁹⁷ Aurelio Pau se inició

94 Publicado en Lisboa en 1876, en la Imprenta de la Real Academia de Ciencias.

95 Esta obra tiene dos tomos, el primero de 1864 y el segundo de 1866, ambos impresos en la Librería de los Señores Alou Hermanos, Editores.

96 IGLESIAS (2001).

97 El ritual en Inglaterra se transmitía de forma oral en las logias de instrucción y no estaba escrito, por lo que se debía memorizar. El 1 de junio de 1879 Vicente Barrera, gr.º 30 del Capítulo Acacia n.º 10 de Valencia, solicitó a John Hervey información sobre el rito de York o inglés y mostró el interés de algunos hermanos por adoptarlo. Le pidió el envío de un ejemplar de los Estatutos, Constituciones, Reglamentos, Rituales y cualquier otro documento que le permitiera conocerlo. LMUGLE – Foreign Countries – Spain. John Hervey respondió el 29 de junio. El rito se comunicaba oralmente mediante las logias de instrucción en Inglaterra, donde los masones se reunían para llevar a cabo sus trabajos. La única forma de obtener el ritual inglés era a través de un *Past Master* inglés que residiera en España y que estuviera familiarizado con el español. Le enviaba una copia de las Constituciones en inglés, al no existir en otro idioma. Ahí podía encontrar una copia de las *Royal Arch Regulations* y los *Proceedings* de las últimas reuniones de la Gran Logia de Inglaterra. LMUGLE, *Letter Book* 12, p. 514, de 29 de junio de 1879.

bajo la UGLE y J. M. Palacio provenía de una logia que trabajaba en español en Nueva York y pudieron ayudar en el caso de que se confirmara que el ritual era trabajado en español.

La versión definitiva de la petición fue la que se firmó el 15 de julio de 1872. De los masones que la firmaron y se habían iniciado bajo la UGLE nueve provenían de la *St John's Wood*, n° 90, incluyendo a Aurelio Pau y Nathan Wetherell, uno de la *Watford Lodge*, n° 404, y uno de la *East Surrey Lodge of Concord* n° 463. La mayoría de las direcciones de los masones estaban muy próximas a la de Nathan Wetherell, 6 *Lime Street*, en el centro de Londres. William Roebuck provenía de una logia de Surrey, proporcionando dos direcciones, una de Surrey y otra del norte de Londres. La *St John's Lodge*, n° 90, se reunía en la *Ship & Turtle Tavern*, en *Leadenhall Street*,⁹⁸ en el centro de Londres, cerca de la residencia de la mayoría de masones de la Logia de la Iberia. Esta cercanía debió convencer a los masones para unirse a la nueva logia.

La dirección para las reuniones fue originalmente 35 *Carlton Hill*, residencia de Manuel Hiráldez de Acosta, cerca del área de *St Johns Wood*, que fue tachada y sustituida por, 7 *Hill Road*, en la misma área. Tal vez

este masón se encargó de buscar dónde la logia se reunía y fue uno de los impulsores de su creación.

En cuanto a los españoles, solo Aurelio Pau, J. M. Palacio, Manuel Hiráldez, Luis Quintana y Nicolás Díaz de Benjumea fueron miembros de la logia. Ramón Bañolas y Juan Luis La-Cane solo aparecen en la petición de 1 de julio, sin poder precisar de qué oriente provenían. Aurelio Pau se inició en la masonería inglesa el 11 de marzo de 1872 en *St John's Wood Lodge*, n° 90,⁹⁹ y trabajó los altos grados seguramente en España, pero no sabemos a qué oriente perteneció. J. M. Palacio se inició en Nueva York, aunque tenía dirección en Londres en el momento de la fundación y trabajaba los altos grados. Nos planteamos si los trabajaba en España, y tal vez fue ésta la relación con el resto de masones. Manuel Hiráldez y Luis Quintana provenían del GONE, y Nathan Wetherell, aunque iniciado bajo la UGLE, trabajó los altos grados bajo el GONE y estaba en posesión del grado 32. La logia de Nicolás Díaz de Benjumea, Amistad, estaba bajo el GODE. Éste es el único masón español sin relación aparente con el GONE. Excepto Aurelio Pau, J. M. Palacio y Nathan Wetherell, el resto poseían nombres simbólicos.

La mayoría de los masones eran co-

98 <https://www.dhi.ac.uk/lane/record.php?ID=509>, consultado el 10 de abril de 2022.

99 LMUGLE, Freemasonry Membership Registers, 1751-1921.

merciantes, por lo que podían estar de paso por Londres, o residir allí de forma esporádica. Solo masones iniciados por la masonería que la UGLE reconocía podían formar parte de esa logia y no se cuestiona su participación si poseían altos grados de orientes extranjeros. Al no estar reconocido el GONE y el GODE por la UGLE algunos masones con grados otorgados en España no pudieron participar o tuvieron que iniciarse en Londres, aunque no hay datos de la ascensión y obtención de grados de los masones españoles que se debieron iniciar en la Logia de la Iberia. La pertenencia a varios cuerpos masónicos no debió preocupar a la UGLE, y cabe plantearse si hubiera accedido a la creación de una logia bajo las mismas condiciones después del “cisma” masónico de 1877.

Debemos preguntarnos sobre las motivaciones de estos masones para la creación de la logia. La existencia de españoles en Londres deseosos de trabajar el rito inglés en español podría ser una de ellas, y hubo interés por parte de masones ingleses en ayudarles a conseguir su cometido. Tal vez fueron conocedores de las intenciones del GONE de obtener el reconocimiento de la UGLE y ayudaron a la vinculación entre masones españoles e ingleses para allanar el camino

y apoyar a este cuerpo masónico sobre el GODE. Esta teoría tiene el inconveniente de que Nicolás Díaz de Benjumea provenía de una logia bajo el GODE.

CONCLUSIONES. LA FORMACIÓN DE LA LOGIA Y LAS PETICIONES DE RECONOCIMIENTO DEL GONE

Sabemos que las peticiones de reconocimiento de las organizaciones masónicas españolas a la UGLE a principios de la década de 1870 no tuvieron éxito. No se conserva documentación que acredite a la jurisdicción como el motivo del rechazo en esta ocasión, pero peticiones posteriores evidencian que la UGLE se valió de esta razón para denegar el reconocimiento a la masonería española durante el último tercio del siglo XIX. Nos podemos plantear que si la jurisdicción fue el verdadero motivo la masonería española trabajaba de forma “regular”, aunque un estudio detallado de las razones del rechazo a finales del siglo XIX y del siglo XX nos permite afirmar que la jurisdicción compartida fue solo una excusa.¹⁰⁰ Para probar este argumento, la UGLE reconoció a la Gran Logia Nacional de Francia (GLNF) en 1913, a poco más de un mes de haberse creado, en un país que contaba con el Gran Oriente de Francia (GODF), el Supremo Con-

100 JIMENO YEPES (2023).

sejo y la Gran Logia de Francia. En este caso, y después del “cisma” masónico de 1877 que “excomulgó” al GODF de la masonería “regular” por retirar la creencia del Gran Arquitecto del Universo de su constitución, a principios del siglo XX la UGLE consideraba a toda la masonería existente en Francia como “irregular” y la disputa por la jurisdicción no supuso un impedimento para el reconocimiento de la GLNF porque se había creado en territorio sin ocupar.

La primera petición de reconocimiento del GODE fue rechazada por la implicación política de la masonería española durante el siglo XIX, en una época anterior a su formación, y por trabajar los altos grados. El GODE intentó entonces pedir el reconocimiento desde su Gran Logia.¹⁰¹ Esta primera petición se dilató en el tiempo y continuó con la figura de Ruiz Zorrilla como Gran Maestro y Gran Comendador. El GODE de Zorrilla aparece en la prensa inglesa como posible conciliador entre la masonería y el gobierno de la nación, y se veía a su Gran Maestro y Gran Canciller como alguien que hubiera podido cambiar la imagen que la

masonería inglesa tenía de España como tierra de intolerancia y persecución y que hubiera resuelto la situación de ilegalidad con la que trabajaba la masonería hasta ese momento. Asimismo, desde Inglaterra se reconocía la existencia de más de un cuerpo masónico compitiendo por la supremacía masónica y la jurisdicción, justo en el momento en el que el GONE presentó su petición de reconocimiento, pero se veía al GODE como al gran oriente que estaba trabajando por la unión masónica en España.¹⁰² Aparecieron artículos del boletín del GODE en *The Freemason*, actividad que cesó a finales de 1873, coincidiendo con el momento en el que Ruiz Zorrilla renunció a sus cargos y el comienzo de las divisiones internas en el GODE. Sin embargo, no se han encontrado referencias al GONE en la prensa masónica inglesa a principios de la década de 1870.¹⁰³

En 1869 la UGLE no conocía la existencia de diversas potencias masónicas en España y mostró cierto interés en reconocer al GODE, aunque el retraso en la redacción de su primera constitución dilató el proceso e hizo que en 1871 se so-

101 Esta estrategia tampoco hubiera dado resultado porque tanto la gran logia del GODE como la del GONE estaban sometidas a los supremos consejos y, por tanto, no eran soberanas sobre la jurisdicción.

102 *The Freemason's Magazine and Masonic Mirror*, de 18 de febrero de 1871, p. 127. “The Ancient and Accepted Rite in America”.

103 JIMENO YEPES (2023), capítulo 6. En este capítulo se estudia la aparición de la masonería española en la prensa masónica inglesa y su relación con las peticiones de reconocimiento.

lapara con la petición del GONE. El 8 de febrero de 1871, unos días antes de que ésta se produjera, Thomas Taylor, un masón inglés que quería crear una logia inglesa en España, escribió a John Hervey y relató la situación masónica en España. Existían dos grandes orientes compitiendo por la jurisdicción y el GODE clamaba que había sido reconocido por las grandes logias de Inglaterra, Escocia e Irlanda y tenía sus representantes en Madrid.¹⁰⁴ Hasta la carta de este masón John Hervey desconocía la existencia de dos grandes logias en España compitiendo por la jurisdicción y le aseguraba que ninguna de ellas había sido reconocida por la UGLE.¹⁰⁵ La Logia de la Iberia debió ser creada para vincular al GONE con la masonería inglesa con la finalidad de convencer a la UGLE de su regularidad masónica y desprestigiar al GODE. Otros vínculos que Seoane creó con la masonería inglesa fueron la vinculación de su oriente con la primera logia creada en España, como hemos visto, y la aceptación del título honorífico del grado 33 del GONE por el príncipe de Gales en su visita a España en 1876, quien había sido nombrado el año anterior como Gran Maestro de la UGLE.¹⁰⁶

El GONE pidió el reconocimiento a la UGLE en tres ocasiones: en 1871, en 1882 y en 1893-1894. La creación de esta logia en Londres se sitúa en el contexto de la primera petición. Siguiendo la correspondencia que se conserva en la LMUGLE y el CDMHS el GONE se sirvió de Manuel Hiráldez para acercarse a la UGLE. En la primera carta de la segunda petición de reconocimiento, de 24 de abril de 1882, escrita por Seoane, se nombraba a Nathan Wetherell como el masón que estrechó las relaciones entre ambas potencias masónicas.¹⁰⁷ Iniciado en la masonería inglesa en 1869, accedió a los altos grados de la mano del GONE y en 1872 estaba en posesión del grado 32, ocupando además el cargo de representante de este gran oriente. Este masón ayudó a Manuel Hiráldez y trató el tema del reconocimiento en sus comunicaciones con John Hervey para la creación de la logia. Sin embargo, sólo hemos encontrado consultas y no peticiones formales, y no conocemos más allá de lo revelado en las cartas, que no es mucho. En ellas tampoco encontramos ninguna petición de la carta patente de la primera logia implantada en España en 1728, a la que

104 LMUGLE – Foreign Countries – Spain.

105 LMUGLE, *Letter Book 7*, p. 64, de 22 de febrero de 1871.

106 JIMENO YEPES (2023), capítulo 3. En este capítulo se estudian las peticiones de reconocimiento del GONE a la UGLE.

107 LMUGLE – Legajo Spain.

el GONE se vinculó para darse un origen inglés que no poseía.

La corta duración de la logia, y el hecho de que no hubiera más pagos registrados que el realizado para la obtención del *Warrant*, señalan que no tuvo éxito y reafirma la principal razón para abatir columnas, la continua ausencia de sus miembros, lo que permite asegurar que la logia no continuó funcionando más allá de 1874. Se prolongó la existencia de la logia en la prensa inglesa por unos pocos meses, y seguramente hubo un deseo por parte de la masonería española de mostrar que seguía trabajando, pero no es probable que continuara en funcionamiento bajo el GONE hasta por lo menos 1882. Hubiera constituido un ataque a

la jurisdicción de la UGLE, que no habría sido tolerado,¹⁰⁸ y no hay constancia en ningún registro masónico, incluyendo el de John Lane, ni correspondencia que lo muestre, como tampoco ninguna noticia en la prensa, que nos permita pensar que la logia siguió funcionando. Esta logia no aparece nombrada en la correspondencia de la petición de 1882, por lo que Seoane debió ser consciente del riesgo que podía representar una logia española funcionando en Londres.

El que la logia no se encontrara en funcionamiento no supuso un impedimento para que fuera usada por Seoane para potenciar las relaciones internacionales del GONE en 1882 durante sus viajes realizados a lo largo de Europa,¹⁰⁹ e impulsar

108 La UGLE concedía *Warrants* para logias en territorios no ocupados y les permitía continuar trabajando una vez se establecía un poder masónico. No autorizaba la formación de ninguna logia bajo territorio ocupado por otra potencia masónica, estuviera o no reconocida. Esta política protegía a la masonería inglesa de la apertura de logias de otras jurisdicciones dentro de su territorio. La UGLE no disponía de medios para la apertura de logias en Inglaterra sin su autorización, aunque podía ordenar a sus masones que no las visitaran e imponer castigos si se saltaban la prohibición. Un ejemplo son las logias abiertas por refugiados políticos franceses en Londres bajo la *Grande Loge des Philadelphes*. Un tema criticado en la prensa masónica inglesa fue la apertura de logias del GODF en España, por suponer una invasión de jurisdicción, a principios de la década de 1870. Un ejemplo se encuentra en *The Freemason's Magazine and Masonic Mirror*, de 23 de abril de 1870, p. 328. "Masonic Notes and Queries", en un artículo en el que la editorial critica la política jurisdiccional del GODF por la creación de la logia Los Hijos de Hiram en Cartagena, así como la participación de la masonería francesa en la Comuna de París.

109 En la correspondencia de Seoane con Caballero de Puga, quien era el Gran Secretario del GONE en ese momento, se relatan los viajes que Seoane realizó por Europa para potenciar las relaciones de reconocimiento, que en ese momento no eran muy abundantes, y aumentar su relevancia internacional, después de un período en el que el GODE con Sagasta a la cabeza había conseguido que su gran oriente ganara relevancia internacional. Esta correspondencia se encuentra en CDMHS, Sección Masonería A, Caja 82, Expediente 19.

su oriente en la disputa por la jurisdicción en España, probablemente para mostrar que su masonería era regular y acorde con la trabajada en Inglaterra. Esta caracterización le daría una posición ventajosa sobre el resto de la masonería española, aunque ningún gran oriente o gran logia fueron reconocidos por la UGLE a finales del siglo XIX.¹¹⁰

Se ha demostrado que la Logia de la Iberia fue impulsada por el GONE para contribuir a su petición de reconocimiento de 1871 y como reacción a la competencia creada por el GODE, que se había adelantado al GONE. La formación de la logia contribuyó a la lucha que el GONE estaba manteniendo por el control de la jurisdicción, de la misma forma que desprestigiar al resto de potencias masónicas, o proporcionarse una legitimidad historicista por la que se enraizaba con la masonería inglesa, u otorgar un título honorífico al príncipe de Gales iban añadiendo razones para hacer este gran oriente más deseable y "regular" que el resto y, por tanto, más favorable al reconocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Library and Museum of the United Grand Lodge of England (LMUGLE)

Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMHS)

ALBERCA SERRANO, Manuel (2021): "Un cervantista liberal, progresista y masón." Cuadernos Hispanoamericanos, n° 850, junio 2021, pp. 138-141.

ÁLVAREZ LÁZARO, Pedro F. (2001): *La Masonería, Escuela de formación del Ciudadano*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

BATESON, F. W. (1969): *Bibliography of English Literature. Volume III 1800-1900*, Londres, Cambridge University Press.

CACHO CASAL, Marta (2010): "Portrait Drawings by Francisco Pacheco and the British Nineteenth-century Art Market". *Master Drawings*, Vol. 48, n.º 4, Drawings in Spain (WINTER 2010), pp. 447-455.

CASSARD, Andrés (1872): *Manual de la Masonería*, Málaga, Imprenta de M. Oliver Navarro.

COSTA, María Teresa (1982): *La financiación exterior del capitalismo español en el siglo XIX*. Edicions de la Universitat de Barcelona.

CUENCA TORIBIO, José Manuel (1991): *Historia de Sevilla: Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla.

DE PAZ SÁNCHEZ, Manuel (2008): *Historia de la francmasonería en*

110 Cuando Sagasta estuvo al frente del GODE impulsó las relaciones internacionales de esta potencia masónica. No es casualidad, por tanto, que Seoane reaccionara e intentara poner a su obediencia en una mejor posición tanto en el contexto de competencia por la jurisdicción como de aceptación internacional.

Canarias (1739-1936). Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.

DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás (1873): *El solterón o un gran problema social*, Londres, Imprenta de "El Eco de Ambos Mundo", L de Loma y Corradi & Co., Editores, 2ª edición.

FERRER BENIMELI, José Antonio (1987): "Implantación de logias y distribución geográfico-histórica de la masonería española", en FERRER BENIMELI, José Antonio (coord.), *La Masonería española en la España del siglo XIX*, Vol. 1. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 57-216.

FORD, Richard (1845): *A hand-book for travellers in Spain, part I*, Londres, John Murray.

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2019): *La seducción de Urganda. Vida y escritos de Nicolás Díaz de Benjumea (Sevilla, 1828 – Barcelona, 1884)*, Editorial de la Universidad de Sevilla y Editorial de la Universidad de Córdoba.

IGLESIAS, Cristina (2001): "Benjumea y Krause: relaciones para una interpretación esotérica de El Quijote" en AYMES, Jean-René; SALAÜN, Serge (eds.): *Le métissage culturel en Espagne*. Presses Sorbonne Nouvelle, París, pp. 114-123.

JIMENO YEPES, Francisco Miguel (2023): *Las relaciones entre la masonería española e inglesa a finales del siglo XIX: El problema del reconocimiento*. Editorial Masónica, Oviedo.

LANE, John (1895): *Masonic Records 1717-1894: Being lists of all the Lodges at home and abroad warranted by the four Grand Lodges and the "United Grand Lodge" of England*, segunda edición, publicado bajo la autoridad de la *United Grand Lodge of England*.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903): *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884): *Galería de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas.

SOLER PASCUAL, Emilio (2013): "El viaje de 1823. Siete meses que estremecieron a España" en SEVILLANO CALERO, Francisco; SOLER PASCUAL, Emilio (eds.): *Diarios de viaje de Fernando VII*. Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, pp. 47-103.

SOUICY, Dominique (2016): *Enjeux coloniaux et franc-maçonnerie à Cuba au XIX^e siècle – Un renouveau historique à la lumière des archives du Grand Orient de France*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux.

TIRADO Y ROJAS, Mariano (1893): *La masonería en España – Tomo II*, Madrid, Imprenta de Enrique Maroto y Hermano.

VILAR, Juan Bautista (1994): *Intolerancia y libertad en la España contemporánea: los orígenes del protestantismo español actual*, Madrid, Ediciones Istmo.

MARÍA FRENTE AL "SATANISMO" LIBERAL. REVOLUCIONES Y NACIONES VERSUS IGLESIA, CATOLICISMOS Y PAPADO EN EL OCHOCIENTOS

MARY IN THE FACE OF LIBERAL "SATANISM". REVOLUTIONS AND NATIONS AGAINST THE CHURCH, CATHOLICISM AND THE PAPACY IN THE 19TH CENTURY

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ

(Universidad Pablo de Olavide)

RESUMEN

Con el triunfo de la Revolución francesa se inauguró una época de cambios para la Iglesia católica romana. La caída del Antiguo Régimen y con ella el nacimiento de los Estados nación sacudió y fue rompiendo la estructura de poder y privilegios que la Iglesia católica romana había mantenido durante siglos. La merma y desmoronamiento de su poder temporal y espiritual obligó a la jerarquía eclesiástica y al poder papal a emprender una cruzada contra los embates liberales, construyendo como estrategia contrarreformista un aparato simbólico y devocional encabezado por la Inmaculada Virgen María.

Palabras clave: papado, iglesia nacional, Inmaculismo, mariofanías, Virgen María.

ABSTRACT

The triumph of the French Revolution ushered in an era of change for the Roman Catholic Church. The fall of the Ancien Régime, and with it the birth of nation states, shook and broke the structure of power and privilege that the Roman Catholic Church had maintained for centuries. The decline and crumbling of its temporal and spiritual power forced the ecclesiastical hierarchy and papal power to embark on a crusade against the liberal onslaught, building a symbolic and devotional apparatus around the Immaculate Virgin Mary as a counter-reformist strategy.

Key words: papacy, national church, immaculism, mariophanies, Virgin Mary.

RESUM

MARIA FRONT AL "SATANISME" LIBERAL. REVOLUCIONS I NACIONS VERSUS ESGLÉSIA, CATOLICISMES I PAPAT AL HUIT-CENTS

Amb el triomf de la Revolució francesa es va inaugurar una època de canvis per a l'Església catòlica romana. La caiguda de l'Antic règim i amb ella el naixement dels estats nació va sacsejar i va anar trencant l'estructura de poder i privilegis que l'Església catòlica romana havia mantingut al llarg dels segles. El minvament i enfonsament del seu poder temporal i espiritual va obligar a la jerarquia eclesiàstica i al poder papal a emprendre una croada contra els embats liberals, construint com a estratègia contrarreformista i un aparell simbòlic i devocional encapçalat per la Immaculada Mare de Déu.

Paraules clau: papat, església nacional, immaculisme, mariofanías, Mare de Déu.

Tras el julio francés de 1789, una batería de decretos desamortizadores y secularizadores se sucedieron por el gobierno revolucionario. Sin respiro, se abalanzó a desmontar el Antiguo Régimen en todos sus planos. El entramado religioso/jurídico/ideológico de este, era una pieza clave en todo ello. El "famoso" decreto de 4 agosto de 1789 que abolió el régimen señorial, implicó la supresión no solo de las jurisdicciones señoriales, sin matizar que fueran aristócratas o ecle-

siásticas, sino también del cobro del diezmo.¹ El 2 de noviembre de 1789 se procedió al embargo de los bienes raíces de la Iglesia y su conversión en Bienes Nacionales.² La onda sísmica fue amplia. Ya en agosto de 1792, se procedió a la supresión definitiva de todas las congregaciones, incluidas las que se dedicaban al auxilio de los pobres. También es sabido que, con estas medidas, el Estado revolucionario francés puso en un dilema a religiosos y religiosas: la vida civil y percibir una pensión del Estado o reubicarse en algunas casas religiosas. El decreto de constitución civil del clero acabó por conformar todo un planteamiento de los orbes que hasta este momento estaban interrelacionados en la monarquía absoluta. Todo ello puso sobre el tablero político e ideológico del liberalismo, la cuestión religiosa vs. el naciente Estado liberal y su potestad para inmiscuirse en las propiedades terrenales, pero también espirituales de la Iglesia católica.³

La jerarquía eclesiástica reaccionó. Sabemos que su estrategia fue coludir Iglesia y religión católica en una misma ofensiva. De esta forma, recurrió a su feligresía para opo-

- 1 VAN KLEY, Dale K. (2003), *Los orígenes religiosos de la Revolución Francesa: De Calvino a la Constitución Civil (1560-1791)*, Ediciones Encuentro, Madrid. También véase: VIGUERIE, Jean (1991), *Cristianismo y Revolución. Historia y Biografías*, Rialp, Pamplona.
- 2 MARTIN, Jean-Clément (2022), *La Revolución francesa*, Editorial Crítica, Barcelona. MC PHEE, Peter (2009), *La Revolución francesa, 1789 – 1799*, Editorial Crítica, Barcelona.
- 3 DUMONT, Jacques (1989), "La Revolución Francesa contra la Iglesia Católica" en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, núm.12, pp. 13 -19.

nerse al impío ataque sufrido por “el infiel y satánico Estado revolucionario”. Era pues legítimo no sólo la resistencia y desobediencia a tal “desorden”, sino una respuesta categórica y contundente para defender más de mil años de cristianismo y de la sociedad a la cual había alumbrado.

No todo fue unidireccional, como también sabemos. Ni simplista. Para la corriente católica galicana la Revolución supuso, en la fase girondina, un reforzamiento de sus posiciones políticas religiosas. Fue su oportunidad para alcanzar los parámetros de lo que ahora se podía constituir como una Iglesia “nacional”, lo cual implicaba ser menos dependiente de Roma. Así, paradójicamente, estas medidas revolucionarias entroncaron y reforzaron las propuestas del galicanismo del siglo XVIII⁴ en el sentido que esta exigía la autonomía de los párrocos frente a los obispos y de estos del pontífice. Es decir, sentar las bases de una iglesia nacional francesa. Por lo que Revolución e Iglesia galicana, durante la Gironda, tuvieron más puntos en común que discrepancias.⁵ Otra cosa fue la fase jacobina, como sabemos.

En resumen, la Revolución francesa abrió la caja de los truenos en lo que respecta a cuestiones como la separación Iglesia-Estado, la preeminencia, o no, del poder civil sobre el eclesiástico, la pérdida de poder económico tanto de la jerarquía eclesiástica como del bajo clero, la transformación de este en empleados públicos, el cuestionamiento del poder temporal de la Iglesia, el recorte de sus atribuciones jurídicas en función de un fuero privilegiado, la relación de los espacios públicos y privados, pero también el reforzamiento de una Iglesia nacional frente a la preeminencia de Roma.

Es cierto que la Revolución francesa actuó como modelo a seguir o a denostar por otras revoluciones liberales-burguesas, pero lo que también es cierto es que supuso un antes y un después no solo a niveles de transformaciones cualitativas en el Estado sino en cuanto a las relaciones Iglesia-Estado y religión católica y Estado. Y Francia no era un Estado cualquiera, durante cientos de años era, o se quiso posicionar, como el alter ego romano en materia teológica católica.⁶

Qué duda cabe que todo ello impactó de una forma decisiva en el

4 TALLON, Alain y VINCENT, Catherine (2014), *Histoire du christianisme en France: des Gaules à l'époque contemporaine*, Armand Colin, Paris. DUMONT, Jean (1988), *La Revolution Française ou le prodige du sacrilège*, Fayard, Paris.

5 TALLON, Alain y VINCENT, Catherine, *Histoire du christianisme en France...*

6 RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2014), *La Virgen del Pilar dice...Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Universidad de Zaragoza, Zara-

largo siglo XIX, tanto europeo como hispanoamericano.⁷ El Vaticano, la significación de Roma, no sólo se posicionó abiertamente en contra, sino que combatió, tanto al liberalismo francés como a las propuestas galicanistas que podía cobijar en cuanto que la Revolución estaba enseñando la vía para fundamentar las iglesias nacionales desligadas de Roma.

El papa se posicionó. En marzo de 1791 intervino en esta disputa con el Breve *Quot Aliquantum* que condenaba la Constitución Civil del clero.

"A pesar de los principios generalmente reconocidos por la Iglesia, la Asamblea Nacional se ha atribuido el poder espiritual, habiendo hecho tantos

nuevos reglamentos contrarios al dogma y a la disciplina. Pero esta conducta no asombrará a quienes observen que el efecto obligado de la constitución decretada por la Asamblea es el de destruir la religión católica y con ella, la obediencia debida a los reyes".⁸

En abril de ese mismo año, lanzó un segundo Breve *Caritas*, el cual declaraba sacrílegas las consagraciones de los nuevos obispos y amenazaba con suspender a todos los sacerdotes que hubiesen prestado el juramento. De paso, también condenó *La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*. Ello abrió la guerra entre la autoridad del papa y el Estado libe-

goza. RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2015), " 'El catolicismo tiene masas'. Nación, política y movilización en España, 1868-1931", en *Historia Contemporánea*, núm. 51, pp. 427- 454. DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2016), "Introducción", en DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, Palgrave/Macmillan, London, pp.11-25. RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2016), "A new Lourdes in Spain: The Virgin of El Pilar, Mass Devotion, National Symbolism and Political Mobilization", en DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, Palgrave/Macmillan, London, pp.137-167. RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2017), "La hidra revolucionaria. Apocalipsis y antiliberalismo en la España del primer tercio del siglo XIX", en *Hispania*, núm. 256, pp. 471-496.

7 FLICHE, Agustín y MARTÍN, Vicente (1975), *Historia de la Iglesia. La Revolución (1789-1846)*, tomo XX, Edicep, Valencia.

8 GARCÍA PÉREZ, Rafael D. (2014), "Iglesia y revolución: Pío VI ante la declaración de derechos del hombre y ciudadano de 1789" en CARBONELL, Miguel y CRUZ BARNEY, Oscar (coords.), *Historia y Constitución. La Iglesia en la historia de España*, Marcial Pons, Madrid.

ral en materia civil y religiosa. Esta división se profundizó así mismo en cuestiones de teología política. De esta forma, una parte del clero francés sostuvo que los derechos del hombre provenían de la formulación cristiana sobre la libertad y la fraternidad, mientras que otra parte, especialmente la jerarquía eclesiástica, planteaba que estas ideas liberales podían destruir la jerarquía religiosa cuyo origen era divino.

La quiebra del catolicismo se profundizó aún más con la intervención del papa, pues los sacerdotes fieles a Roma animaron a los católicos franceses a rechazar la legitimidad de aquellos sacerdotes que no eran reconocidos por Roma y que habían jurado las directrices revolucionarias. Esto llevó a un si-

logismo de extremos dado que los sacerdotes “refractarios” fueron identificados necesariamente con la reacción aristocrática, mientras que el clero constitucionalista se encasillaba dentro de los principios revolucionarios.

Cerrado el proceso revolucionario en 1795, el Estado francés se encaminó a su conservación. Sin embargo, lejos de cerrar heridas, no permitió acabar con la disputa y rivalidad con Roma. En la primavera de 1796, el General Napoleón Bonaparte⁹ ocupó Milán. Las exigencias de Bonaparte, además de grandes contribuciones económicas, fueron que el papa revocara todas las condenas pronunciadas desde 1790 contra los principios revolucionarios franceses y, en especial, contra la Constitución Civil

9 La bibliografía sobre Napoleón y su etapa es amplísima. Referimos los libros que hemos consultado en referencia a nuestro tema: CASANOVA, Antoine (2000), *Napoleón et la pensée de son temps. Une histoire intellectuelle singulière*, Sonnerie, París. CASTELOT, André (1982), *Napoleón Bonaparte*, tomo I y II, Espasa Calpe, Madrid. CRISCUOLO, Vittorio (2000), *Napoleón*, Alianza Editorial, Madrid. ELLIS, Geoffrey (1998), *Napoleón*, Biblioteca Nueva, Madrid. MAUROIS, André (1996), *Napoleón*, Planeta Agostini, Barcelona. MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2004), *Napoleón Bonaparte*, Dastin, Madrid. PALMER (2002), Alan, *Napoleón y María Luisa*, Ariel, Barcelona. También son estudios de amplia referencia: BELL, David A. (2012), *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el Nacimiento de la guerra moderna*, Alianza, Madrid. BLOY, León (2010), *El alma de Napoleón*, Eneida, Madrid. G. CHANDLER, David (2005), *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*, La Esfera de los libros, Madrid. DWYER (2008), Philip, *Napoleón. El camino hacia el poder 1769-1799*, La Esfera de los libros, Madrid. ESDAILE, Charles (2009), *Las guerras de Napoleón. Una Historia internacional, 1803-1815*, Crítica, Barcelona. TULARD, Jean (1971), *Le Mythe de Napoleón*, Arman Colín, París. TULARD, Jean (1997), *Napoleón: le pouvoir, la nation, la légende*, LGF, París. TULARD, Jean (2012), *Napoleón*, Barcelona, Crítica.

del Clero.¹⁰ No obstante, el papa hizo caso omiso de las exigencias de Napoleón y este amenazó con marchar sobre Roma, invasión que se consumó en febrero de 1798. La ocupación de Roma forzó al papa a aceptar el Tratado de Tolentino que supuso la ocupación de los Estados Vaticanos y la proclamación de la República romana. Desde hacía varios siglos, el Estado Vaticano no había tenido una situación tan crítica como esta. Finalmente, Pío VI fue deportado a Francia, primero a Grenoble y luego Valence. La Francia Bonapartista, era vista como heredera del terror jacobino fuera de sus fronteras, en realidad proseguía su política galicanista en materia religiosa. Sin duda, fueron momentos en que se pensó que la Santa Sede desaparecería, ya que el cuerpo cardenalicio estaba completamente disperso, varios de ellos en prisión y la curia desorganizada. Es más, la desaparición de Pío VI, incluso el pontificado como tal, fue interpretado por los católicos como la desaparición del guía y del poder del catolicismo romano.¹¹

Y, por lo tanto, un espacio abierto a su toma de poder o reemplazo. Pero ¿por quién, era la cuestión?

En suma, es interesante señalar que esta situación tan delicada del papa empezó a producir un discurso del catolicismo romano en el que no solo se victimizaba la "injusta" e intolerable posición papal y el señalamiento de su responsable, sino también toda una batería discursiva contra el liberalismo, tanto en su vertiente ideológica, política y económica —acusado de materialista—. Como sabemos, todo este impacto del catolicismo romano se descargó en la figura de Napoleón, la cual fue mostrada como el representante de la visión revolucionaria "jacobina" francesa. En realidad, lo que se enfrentaron, ya a niveles continentales europeos y también iberoamericanos fue la descarnada lucha de dos mundos que se mostraban como opuestos, el de la religión y el de la razón, el del feudalismo y el del capitalismo, el del Antiguo Régimen y el Estado nación.

Por último, solo hay que destacar que la pérdida del poder temporal

10 BOUDON, Jacques Oliver (2002), *Napoleón et Les Coultres; Les Religions en Europe à L'aube du XIXe Siecle, 1800-1815*, Tulard, París.

11 Falleció en Valence-sur-Rhône, Francia, el 29 de agosto de 1799. En sus últimas palabras rogó a Dios el perdón para sus carceleros. El clero constitucional negó al cadáver un entierro cristiano; el prefecto de la localidad inscribió en el registro de defunciones: «Falleció el ciudadano Braschi, que ejercía profesión de pontífice». Muchos periódicos y gacetas de Europa sentenciaron al papado titulando: «Pío VI y último». En enero de 1800 Napoleón autorizó el permiso necesario para llevar el cuerpo a Roma, 1801 los restos fueron trasladados a las grutas vaticanas. MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Pío VII un Papa...*, p.12

del papa conllevó también una pérdida del espiritual. Sin embargo, esta vez no era disidencias dentro del cristianismo, sino una potente teoría e ideología con prácticas y consignas también universalistas, al igual que la propia religión católica, que lo hacía mucho más peligroso y combativo que las disensiones religiosas. El papa, el catolicismo, la Iglesia se enfrentaba a un enemigo nuevo. Y además que se propagaba rápidamente. Cuáles fueron sus respuestas es el cometido central de este trabajo.

Tras el golpe de Estado del 18 de brumario (9 de noviembre de 1799) empezó en Francia una distensión en el plano religioso: se suspendió la persecución a los “refractarios”, numerosas iglesias se abrieron –lo cual patentizó un cambio de política– y se abandonó un discurso de descristianización.¹²

Napoleón Bonaparte, ahora Primer Cónsul, empezó a utilizar una política pragmática entorno a la religión, a la Iglesia y su jerarquía.¹³ Concluyó que era mejor controlarla que combatirla. Y cambió diametralmente de estrategia. En vez de

apoyarse en la Iglesia galicana y constitucionalista, optó por acercarse políticamente al nuevo papa Pío VII. Sin dejar nada al azar, Napoleón utilizó su victoria en Marengo el 14 de julio de 1800 para poder negociar con el Vaticano desde una posición de supremacía militar. Las armas, mediatizaron la política.

Pío VII, también desde posiciones pragmáticas, vio la posibilidad de reconciliarse con la iglesia francesa y reemprender una ansiada unidad religiosa a partir del restablecimiento de relaciones con el país católico más importante de Europa, lo que suponía del mundo. Que daba también presente que en los planes del papa estaba recuperar una posición privilegiada de *Pontifex Maximus* en la jerarquía católica. Revolución y Bonapartismo vs Roma e Iglesia católica marcaron la agenda en las próximas décadas de las relaciones Estado francés y Vaticano, pero, sobre todo, significaron un antes y después para la estrategia de la política papal, religiosa, católica, simbólica, advocacional, y un largo etcétera de la Iglesia católica en un mundo nuevo Ochocentista que empezó a cam-

GODECHOT, Jacques (1984), *Europa y América en la Europa Napoleónica (1800-1815)*, Labor, Barcelona. WOOLF, Stuart (1992), *La Europa Napoleónica*, Crítica, Barcelona. MINGUEZ CORNELLES, Víctor e RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2015), *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, València.

12 COUSIN, Bernard (1991), “El regalismo en Francia de Luis XIV a Bonaparte”, en LA PARRA, Emilio y PRADELLS NADAL, Jesús, *Iglesia, Sociedad y Estado en España, Francia e Italia (Ss. XVIII – XX)*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, pp. 225-237.

13 COUSIN, Bernard, “El regalismo en Francia de Luis...

pear no sólo al liberalismo como ideología sino, en especial, como forma política de triunfo de los Estados naciones.

El acuerdo Napoleón-Vaticano-Iglesia francesa se alcanzó aceptando por parte de estos dos últimos los decretos de bienes nacionalizados. Mientras que por parte del Estado napoleónico se aceptó el reconocimiento de la Santa Sede y su capacidad para emprender divisiones de las diócesis, así como el nombramiento de los obispos.¹⁴ Por parte de la Santa Sede quedó fortalecido el derecho del papa para intervenir en la organización de las Iglesias nacionales.¹⁵ Inteligentemente, Napoleón propuso su aprobación junto con una ley que reglamentaba el culto protestante. Este aspecto, que pasó un tanto desapercibido al principio, va a ser muy importante para seguir explicando, como veremos más adelante, la insistencia papal en el culto y devoción a las imágenes, especialmente marianas. Dado que con ello se enfrentaba a la iconoclasia protestante.

De esta forma, la Francia napoleónica marcó un camino a seguir por

el liberalismo moderado en materia religiosa. Así dejó de existir un episcopado francés y los obispos fueron controlados por un ministerio del culto que les restringió toda actividad colectiva. Por ello, los cabildos catedrales quedaron muy reducidos en sus competencias y los sacerdotes fueron obligados a una estricta obediencia. Con estas medidas Napoleón pretendía cerrar el conflicto entre el clero fiel a Roma y el clero constitucional. Uno de los resultados interesantes, a tenor de los especialistas de Historia de la Iglesia, fue que tanto los obispos como los sacerdotes se acomodaron a una mentalidad de funcionarios, lo cual le restó iniciativa para la crítica inter-ecclesiástica e incluso política. Y, por supuesto, el Concordato sentó las bases para la reorganización de la iglesia en Francia. El mensaje-directriz se trasladó directamente a la feligresía a través de la vía más directa y habitual como fueron los sermones dominicales. La pregunta en este nuevo escenario de "combate" era si con ello era suficiente.¹⁶ Es evidente la reconversión en este sentido del discurso político e ideológico del restaura-

14 COUSIN, Bernard, "El regalismo en Francia...."

15 COUSIN, Bernard, "El regalismo en Francia...."

16 Pero también, fue muy significativo que esta fase de recristianización se reflejó en el campo de la literatura en las obras de Joseph de Maistre Louis de Bonald. ARMENTEROS, Carolina (2011), *The French Idea of History: Joseph de Maistre and his Heirs, 1794-1854*, Ithaca, Cornell University Press, Nueva York y Londres. TODA, Michel (1997), *Louis de Bonald, théoricien de la Contre-Révolution*, Ed. Clovis, Étampes.

cionismo europeo. Así, la ideología racionalista del siglo XVIII fue sustituida por ideas de tradición y de autoridad postrevolucionarias. Con ello, se trasladó la idea de una vuelta necesaria a la autoridad del monarca en el Estado y a la autoridad de Dios en la Iglesia. Los escritos de Maistre y Bonald se anticiparon a su tiempo, pues hubo poco eco en Francia antes de 1815, pero tras la restauración absolutista de Congreso de Viena se extendieron rápidamente.¹⁷

Esta reconversión religiosa en Francia culminó con la proclamación de Bonaparte como emperador de los franceses.¹⁸ La Iglesia francesa había preparado el terreno con sus calificativos del “Nuevo Ciro”, el “Nuevo Constantino” o el “Restaurador de los Altares”. Las cartas pastorales con estos temas inundaron las iglesias francesas.

Si observamos los años entre la Revolución francesa, especialmente

su fase jacobina, y la coronación de Napoleón como emperador, tan sólo habían transcurrido diez años. El cambio de política religiosa de Francia fue vertiginoso. Y todo se midió desde la propaganda. El viaje del papa a París estuvo rodeado de una publicidad político-religiosa fabulosa. El desfile del Pontífice por las avenidas napoleónicas de París fue la oportunidad de mostrar al clero y a una parte de los ciudadanos franceses que el papa estaba ni más ni menos que en la capital de la que volvía a ser “la otra Roma”.¹⁹ Todos tuvieron la oportunidad de verlo. Sin duda, fue el inicio de la recuperación desde quién volvía a recuperarse como uno de los centros del catolicismo universal, la devoción al papa. Así la Iglesia francesa recomenzó a ser uno de sus primeros baluartes en el siglo XIX. Una Francia que regresaba desde los “infiernos” del jacobinismo, al orbe romano.

- 17 ARMENTEROS, Carolina, *The French Idea of History...* TODA, Michel, *Louis de Bonald...* En este contexto también hay que citar la obra de 1802 de François-René Chateaubriand *Le génie de Christianisme* en la cual criticaba los prejuicios de la ilustración y el racionalismo del siglo XVIII que calificaban al catolicismo como signo de barbarie y mediocridad, a la vez que lo criticaban como una práctica psicológica de escape para todos aquellos que sufrían física y moralmente. Esta cuestión quizá ha pasado un tanto desapercibida para conectarla con las prácticas devocionales y rituales que, como veremos, la iglesia católica va a promover, en especial en las devociones de las vírgenes “aparecidas”, en los santuarios, en las peregrinaciones, o a través de la diversa literatura fantástica.
- 18 ELLIS, Geoffrey, *Napoleón...*, MAUROIS, André, *Napoleón...*; MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Napoleón Bonaparte...*
- 19 RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2020), *Más allá de los Andes. Los orígenes ultramontanos de una iglesia latinoamericana (1851-1910)*, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao.

En lo que respecta a Bonaparte, su coronación como emperador supuso una nueva alianza entre el trono y el altar. Si bien ya no de Antiguo Régimen. Un moderantismo liberal con sello napoleónico. Para ello se creó un catecismo único "para usos en todas las iglesias del imperio francés" en el que se ordenaba a todos los creyentes "amor, respeto, obediencia, fidelidad a Napoleón nuestro emperador, prestación de servicio militar y satisfacción de todas las contribuciones impuestas para la conservación y defensa de la patria y su trono".²⁰ Más allá del simbolismo, la esencia del valor espiritual y terrenal de la "Corona", volvió a resurgir y reforzarse en el cetro napoleónico.²¹

Sin embargo, la alianza Napoleón-Pío VII no duró mucho tiempo. Cuando Napoleón quiso aplicar la misma política religiosa en Francia a los territorios conquistados europeos, Pío VII se negó dado que no quería enemistarse con los monarcas europeos.²² Pero también porque con ello hacía peligrar su

prerrogativa de Monarca Supremo de la Iglesia católica. Las desavenencias fueron *in crescendo* hasta el punto de que el papa se negó a que un tercio de los nuevos cardenales incorporados al Sacro Colegio fueran franceses.²³

En febrero de 1808 la ruptura fue total. El general Sextius Alexandre François de Miollis ocupó Roma. El papa Pío VII fue obligado a dejar el Vaticano. Napoleón lo confinó en la residencia Sabona en la Riviera italiana hasta 1812. Con ello, Pío VII perdía tanto el poder temporal como el espiritual.²⁴

La brecha fue de envergadura pues Napoleón trasladó parte de los despachos pontificios a París señalando con ello que la titularidad y residencia pontificia estaban ahora en Francia. No fue solo un efecto simbólico. También los cardenales de curia y los superiores de las órdenes religiosas se trasladaron a la capital francesa. Sin papa, pero con jerarquía eclesiástica, París quería ejercer de Roma. Pío VII no reconoció a los obispos nombrados

20 LATRELLE, André (1935), *Le Catéchisme imperial de 1806*, Société d'édition Les Belles Lettres, París.

21 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *Napoleón y el espejo de la Antigüedad...*, pp. 152-157.

22 CANALES (2008), Esteban, *La Europa napoleónica, 1792-1815*, Cátedra, Madrid. También desde el plano iconográfico MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, "Los imperios del águila" (2006), en FRASQUET, I. (coord.), *Bastillas, cetros y blasones. La independencia en Iberoamérica*, Fundación Mapfre, Madrid, pp. 245 - 281.

23 MARTÍN MARTÍNEZ, Isidoro, "El Concordato de 1801..."

24 MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Pío VII...*

por el Emperador. El cisma estaba a punto de producirse.

Sin embargo, la suerte de la guerra cambió el rumbo religioso. Tras la desastrosa campaña de Rusia, Napoleón trasladó al papa a Fontainebleau. Allí se firmó un tratado el 25 de enero 1813, por el que Pío VII accedió a los requerimientos de Napoleón. Fue un tratado prácticamente mojado. Un año después, Napoleón claudicaría en el campo de batalla, lo cual supuso, también en el plano religioso.

Sin embargo, para el mundo católico el conflicto no pasó desapercibido. Por Europa recorrió todo un sentimiento, convenientemente alentado, especialmente, por los curas de parroquia, en pos de las prerrogativas papales y en contra del "ateo" Napoleón.²⁵ Una guerra mediática se desató.²⁶ Además, esta propaganda empezó a movilizar a los católicos y a enlazar la causa de la religión con la restauración de los borbones. Incluso en Francia surgió la sociedad secreta *Chevaliers de la foi* que tenía la finalidad de restituir al papa su libertad y su poder temporal a la vez que restaurar la Monarquía borbónica.²⁷

Las consecuencias fueron múltiples, Napoleón pasó a la historia como el enemigo del papa y de la Iglesia Católica, como el demonio o belcebú, mientras que la figura del papa evidenció una gran debilidad militar, aunque desde el punto de vista religioso y político empezó a salir reforzada porque finalmente se opuso al que en 1815 se consideraba ya el "mayor tirano del mundo occidental cristiano".

Pío VII regresó a Roma el 24 de mayo 1814 tras la derrota de Napoleón. De esta forma empezó a fraguarse una alianza de restauración del Antiguo Régimen sobre la base de la legitimidad y de la contrarrevolución. Sin embargo, los movimientos liberales socavaron las bases de estas legitimidades y no fue tan fácil regresar al pasado como antes de 1815. Las nuevas ideas propagadas por los soldados y funcionarios del Imperio francés cuestionaron los fundamentos del orden social y político, así como agudizaron la crisis de la conciencia europea iniciada desde principios del siglo XVIII. Si bien es cierto que hubo notables movimientos rulares ultracatólicos como la Vendée, la guerra de los campesinos

25 COUSIN, Bernard, "El regalismo en Francia...

26 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *Napoleón y el espejo...* CANALES, Esteban, *La Europa napoleónica...*

27 TULARD, Jean (2013), *La Contre-Révolution: Origines, histoires et postérité*, CNRS Éditions, París.

28 FRASER, Ronald (2007), *La maldita guerra de España: Historia social de la guerra de independencia, 1808-1814*, Crítica, Barcelona.

en Bélgica, los levantamientos campesinos de *Sanfedisti* napolitanos o los alzamientos rurales en España contra Napoleón.²⁸

Además del apoyo del trono al altar, suficientemente conocido en esta etapa de la Restauración, lo interesante para nuestro estudio es que empezó a producirse un cambio en los diversos movimientos intelectuales. Si hasta ahora estos habían apoyado las ideas revolucionarias, en este momento escritores inspirados en François René de Chateaubriand en Francia, en Friedrich Stolberg en Alemania, Friedrich Schlegel en Austria o en Alessandro Manzoni en Italia,²⁹ presentaban al cristianismo como una cultura extraordinaria y colocaban a los ritos católicos como una valiosa inspiración artística. Todo lo cual hizo que la Iglesia encontrara un inestimable apoyo en este cambio de mentalidad, que se aparta-

ba de los espíritus racionalistas de la Ilustración y que volvía su mirada hacia el misticismo de la Edad Media. Aconteció una idealización del mediavalismo, pero también del valor de la corona.³⁰

LAS REVOLUCIONES DE 1830: FRENTE A LA RAZÓN, LO "SOBRE NATURAL": EL PAPA GREGORIO XVI

Pío VIII falleció el 30 de noviembre de 1830. El contexto de este año vino marcado también por la Revolución liberal de julio en Francia³¹ que certificaba el triunfo de la burguesía y del parlamentarismo sobre el Régimen restaurado en 1815.

Como es sabido, la Revolución de 1830 en Francia tuvo repercusiones en una parte importante de Europa. Estallaron también movimientos revolucionarios liberales en Bélgica, Polonia, Irlanda, Piamonte, los ducados de Parma y Módena e, incluso, en el mismo Estado Vaticano.³²

29 DE LA TORRE, Rosario, *El Congreso de Viena: 1814-1815...*

30 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel (2013), *La invención de Carlos II. Apotiosis simbólica de la casa de Austria*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, pp. 217 – 236. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2020), *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, p. 79.

31 HOBBSBAWM, Eric (2011), *La era de las revoluciones, 1789-1848*, Crítica, Barcelona. FURET, François et al. (1976), *La época de las revoluciones europeas, 1780-1848*, Siglo XXI, Madrid. DROZ, Jacques (1988), *Revolución y Restauración, 1815-1848*, Siglo XXI, Madrid. SIMAL, Juan Luis (2020), *La era de las grandes revoluciones en Europa y América, 1763-1848*, Síntesis, Madrid.

32 HOBBSBAWM, Eric, *La era de las revoluciones...* FURET, François et al., *La época de las revoluciones europeas...* DROZ, Jacques, *Revolución y Restauración...* SIMAL, Juan Luis, *La era de las grandes revoluciones...*

El sismo revolucionario se mantuvo en esos años. También alcanzó en 1834 a España, lo cual supuso la vuelta del Estado liberal.³³

La ola revolucionaria volvía tras apagarse los ecos de los 1820 en el mundo, especialmente mediterráneo, en la segunda mitad de esa década. La Iglesia no fue ajena a esta nueva ola de revoluciones. Desde su óptica se enfrentaba, otra vez, a los embates del liberalismo. Esta vez acompañado por una carga nacional y nacionalista que impactó en unas clases populares crecientemente urbanas y artesanales.³⁴

Además, en estos momentos la iglesia católica se hallaba dividida entre los *politicanti*, que eran partidarios de un reforzamiento del poder de Roma mediante la alianza del Estado Pontificio con el Imperio Austrohúngaro, y los *Zelanti* que optaban por una estrategia que consistía en el fortalecimiento e independencia de la Iglesia frente a las prerrogativas en materia religiosa que los estados nacionales

querían atribuirse en cada país.³⁵ Luchas y enfrentamientos que volvían a recordar lo explicado para el caso francés durante su revolución.

En este contexto, Bartolomeo Alberto Cappellari fue elegido papa con el nombre de Gregorio XVI el 2 de febrero de 1831.³⁶ Su candidatura estuvo apoyada por los *Zelanti*.³⁷ Gregorio XVI se convirtió en un defensor de los principios esencialmente eclesiásticos y de la independencia de la Iglesia frente a cualquier forma de injerencia del Estado nación en materia religiosa. En una Europa crecientemente dominada por los nacionalismos, lo cual también atañía a las antiguas colonias de la monarquía española en América, se convirtió en un defensor a ultranza de la primacía de Roma frente a los Estados liberales en materia eclesiástica. Y, además, combatió duramente la política laica de los estados frente a las prerrogativas que la iglesia heredera del Antiguo Régimen quería mantener. Especialmente en lo que atañía

33 MARICHAL, Carlos (1980), *La revolución liberal y los primeros partidos políticos en España, 1834-1844*, Cátedra, Madrid.

34 HOBBSBAWM, Eric, *La era de las revoluciones...* FURET, François et al., *La época de las revoluciones europeas...* DROZ, Jacques, *Revolución y Restauración...* SIMAL, Juan Luis, *La era de las grandes revoluciones...*

35 O'MALLEY, John W. (2011), *Historia de los papas. Desde Pedro hasta hoy*, Sal Terrae, Mallorca, pp. 269-272.

36 TOKE, Leslie (1910), "Pope Gregory XVI", en *The Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company, Nueva York. REDONDO, Gonzalo (1979), *La Iglesia en el mundo contemporáneo*, tomo II, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, pp. 152, 167-169, 196-202.

37 REDONDO, Gonzalo, *La Iglesia en el mundo contemporáneo...*

al nombramiento de obispos. Un segundo frente que abrió fue en el seno de la propia Iglesia, pues reivindicó la supremacía de la monarquía pontificia frente a las fracciones de febronianismo y galicanismo. Ello le llevó a la publicación de su *Trionfo della Santa Sede*.³⁸

Como estrategia premeditada, Gregorio XVI rescató como un elemento central de su doctrina lo sobre natural. Su finalidad fue establecer sólidas bases del espíritu y de la espiritualidad católica. Su estrategia fue la de combatir la racionalidad, el laicismo y el liberalismo. A ello unió, desde su bula *Sollicitudo Ecclesiarum* emitida el 7 de agosto de 1831, una vía pragmática de relaciones internacionales.³⁹ Una parte del mensaje de esta bula iba dirigida a las repúblicas hispanoamericanas, pues argumentaba que aquellos Estados que cambiaran de sistema político, la Santa Sede trataría directamente con estos gobiernos. Con esta bula, Gregorio XVI superó a los tres papas precedentes que no encontraron una vía de entendimiento con esos Estados y la Santa Sede, en especial por la presión del monarca absolutista español que presionó para que el

Vaticano no reconociera las declaraciones de independencia hispanoamericanas.

El papa se reafirmó en su combate frente al liberalismo. En agosto de 1832 publicó la encíclica *Miraris vos*, en la que el papado se volvió a posicionar en contra del liberalismo en sus diferentes manifestaciones, es decir, en contra de la libertad de prensa y la separación entre Iglesia y Estado.⁴⁰

En los meses siguientes, este cuestionamiento teórico y del poder espiritual del papa, llegó también a interpelar su poder temporal. La revolución de julio de Francia y la revolución de Bélgica impactaron en la península Itálica. El 4 de febrero de 1831, tan solo dos días después de la elección de Gregorio XVI, se alzó Bolonia siguiendo la estela de Parma y Módena. Incluso, la sociedad secreta de los carbonarios, una de las promotoras del levantamiento popular, proclamó el fin de la soberanía temporal del papa. El movimiento se extendió los días siguientes a la provincia de la Romagna, a las Marcas y a Ombría. Es decir, abarcó cuatro quintas partes de los Estados Vaticanos.⁴¹

38 CAPPELLARI, Claude (Gregorio XVI Pp.) (1832), *Il trionfo della Santa Sede e della Chiesa contro gli assalti de' novatori combattuti e respinti colle stesse loro armi*, Editorial Giuseppe Battaglia, Venecia.

39 REDONDO, Gonzalo, *La Iglesia en el mundo contemporáneo...*

40 REDONDO, Gonzalo, *La Iglesia en el mundo contemporáneo...*

41 HOBBSBAWM, Eric, *La era de las revoluciones...* FURET, François et al., *La época de las revoluciones europeas...* DROZ, Jacques, *Revolución y Restauración...* SIMAL, Juan Luis, *La era de las grandes revoluciones...*

En febrero se constituyó un gobierno provisional de las Provincias Unidas que tenía el apoyo francés, con el fin de impedir la intervención austriaca. El papa solicitó la intervención del ejército austriaco dado que se vio incapaz con sus propias fuerzas armadas de sofocar el levantamiento. La consecuencia fue la desarticulación de los movimientos carbonarios. Sin embargo, el levantamiento transitó hacia un nuevo movimiento nacionalista que tenía una base social mucho más amplia liderada por la *Giovine Italia* cuyo líder era Mazzini. Fue así como se proclamó la República unitaria con Roma por capital.⁴²

La cuestión se solucionó en una convención internacional en Roma compuesta por los delegados de Inglaterra, Rusia, Prusia, Austria y Francia. Este hecho fue trascendental. Como hemos visto, En poco más de veinte años, el poder papal, tan-

to espiritual como terrenal, se había visto comprometido seriamente. Primero por Napoleón, ahora por el nacionalismo italiano.

De esta forma, el papa vio cómo su poder quedaba restringido tanto por su incapacidad de apagar los levantamientos internos, como por la debilidad que mostró al ni siquiera poder controlar la solución a los mismos, dado que eran las potencias europeas quienes iban a decidir una cuestión interna romana.⁴³

Y la situación era insostenible. Nada más se retiraron las tropas austriacas, se volvieron a producir levantamientos en la Romagna. Lo cual hizo que, de nuevo, el 28 de enero 1832 las tropas austriacas volvieron a intervenir en dicho territorio. El conflicto pasó a ser internacional. Francia, que intentaba impedir que los Estados Vaticanos se convirtieran en un protectorado austriaco, ocupó Ancona.⁴⁴

42 La bibliografía sobre la Unificación italiana es muy extensa. Reseñamos las obras más importantes e interesantes para nuestro trabajo. BANTI, Alberto Mario (2000), *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino. BANTI, Alberto Mario (2004), *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma-Bari. BEALES, Derek y BIAGINI, Eugenio E. (2005), *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*, Il Mulino, Bolonia. DELLA PERUTA, Franco (1997), *L'Italia del Risorgimento: problemi, momenti e figure*, Angeli, Milano. DELLA PERUTA, Franco (1989), *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Angeli, Milano. GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto (1999), *L'identità italiana*, Il Mulino, Bolonia. GHISALBERTI, Carlo (2005), *Istituzioni e società civile nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2005. RIALI, Lucy (1997), *Il Risorgimento: storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma. SCIROCCO, Alfonso (1990), *L'Italia del risorgimento: 1800-1860* (vol. 1 di *Storia d'Italia dall'unità alla Repubblica*), Bologna, Il Mulino.

43 DE CESAREA, Raffaele (1909), *The Last Days of Papal Rome*, Archibald Constable & Co, London.

44 HOBBSBAWM, Eric, *La era de las revoluciones...* FURET, François et al., *La época de las revoluciones europeas...* DROZ, Jacques, *Revolución y Restauración...* SIMAL, Juan Luis, *La era de las grandes revoluciones...*

De esta forma el papado se vio presionado para establecer reformas dentro de su organización de Antiguo Régimen. La contradicción era palpable. Conforme avanzaban los tiempos hacia una Europa liberal, el Vaticano se quedaba anclado en un pasado medievalizante cada vez más criticado. Una de las reformas que se reclamaba era que, en un país de tres millones de habitantes, los seglares seguían estando excluidos de las direcciones de los asuntos del Estado. A la altura de los años treinta del siglo XIX, incluso parecía ya anacrónico. No obstante, el papado solo estaba dispuesto a acceder a aspectos característicos de un despotismo ilustrado del siglo XVIII.

La situación se agravó. Desde 1843 se multiplicaron los levantamientos locales. La respuesta papal fue la represión. Se convocaron tribunales militares, se decretó destierros y se encarceló a manifestantes por sus opiniones políticas.

El papa Gregorio XVI no era precisamente muy popular debido a

estas acciones. Todo lo contrario. Cuando falleció el 1 de junio de 1846 hubo una explosión de júbilo en muchas ciudades de los Estados Vaticanos. Además de la represión, los habitantes de la Romagna acusaban al papa y a su secretario de ser un títere del Imperio Austrohúngaro. Ahora, el papado no solo se enfrentaba al liberalismo desde el plano teórico/teológico, sino que este estaba presente en su vertiente nacional y nacionalista entre su población quienes mostraban su aversión a la represión papal y a la ocupación austrohúngara. Pero lo más preocupante para el papado es que sus antagonistas cada vez más tenían presente un sentimiento nacional que entroncaba de alguna forma con los planteamientos de un catolicismo social y un liberalismo católico expresado en las propuestas de Lamennais.⁴⁵

FRENTE A LAS REVOLUCIONES, MARÍA Y EL INMACULISMO

Giovanni María Mastai Ferretti adoptó el nombre de Pío IX⁴⁶ en ho-

45 TOKE, Leslie, "Pope Gregory XVI... REDONDO, Gonzalo, *La Iglesia en el mundo contemporáneo*.... HOBBSBAWM, Eric, *La era de las revoluciones*... FURET, François *et al.*, *La época de las revoluciones europeas*... DROZ, Jacques, *Revolución y Restauración*... SIMAL, Juan Luis, *La era de las grandes revoluciones*...

46 AUBERT, Roger (1974), *Pío IX y su época*, Edicep, Valencia, 1974. CÁRCCEL ORTÍ, Vicente (2000), *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*, Edicep, Valencia. ERBA, Andrea y GUIDUCCI, Pier Luigi (2003), "Il pontefice dell'inmacolata: il beato Pio IX", Ed. Elledici, Torino. HASLER, August Bernhard (1980), *Como llegó el Papa ser infalible. Fuerza y debilidad de un dogma, con el famoso prólogo del polémico teólogo Hans Küng*, Planeta, Madrid. KELLY, John Norman Davidson 1986), "Pius IX" en *The Oxford Dictionary of Popes*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, pp. 309-311. QUERALT TEIXIDÓ, Antonio (2001), *Pío IX, el papa de*

nor de su maestro Pío VIII. Tan pronto arribó Pío IX a la silla pontificia, el 16 de junio de 1846, puso en práctica un plan estratégico devocional y advocacional situando a la Madre de Dios como elemento central.⁴⁷ La promoción de la figura de la Virgen María, sobre todo bajo su advocación inmaculista, constituyó la pieza elemental del elaborado proceso de rearme ideológico y simbólico construido desde la silla papal, en el cual se exaltaron los “poderes”, capacidades y favores que la Virgen derramaría sobre el orbe católico como elemento unificador del catolicismo universal.⁴⁸ Lo anterior se evidenció en la construcción de nuevos santuarios e iglesias dedicados a las diversas advocaciones marianas y en especial a la Inmaculada Concepción, la publicación de literatura devocional mariana, la instauración del mes de mayo como el mes de María y, sobre todo, el “rescate” y la publicidad que se dio a las mariofanías ocurridas entre 1830 y 1871 en varias localidades de Francia.⁴⁹

A su vez, revalorizar y ensalzar la imagen de María rescataba una importante estrategia reformista postri-

dentina en su lucha contra el protestantismo y su bandera iconoclasta, que, en estos momentos decimonónicos, no podía ser más oportuna en territorios americanos, donde las Iglesias protestantes avanzaban con paso firme desde los Estados Unidos de América hacia México y de ahí al resto de América.

De esta forma, María se utilizó para combatir la descristianización y la pérdida creciente y progresiva del poder papal, tanto en el plano espiritual como temporal. El mensaje fue evidente, María no solo era la Madre de Dios, si no la contrarrevolucionaria redentora que se elevaba de una forma total en todo el orbe católico y hacía frente a los embates liberales.

Asimismo, tanto el papa como la jerarquía eclesiástica pensaron en la figura de María y su culto para ser el eje central para un rearme devocional que condujera y reorientara, en especial a las clases populares y obreras, al culto católico. Vieron a su vez la oportunidad de recuperar su centralidad dirigente del mundo católico. La pugna era obvia. Las propuestas liberales, enfrentadas a los presupuestos del Antiguo Régi-

la Inmaculada y del Sagrado Corazón, Apostolado de la Oración, Barcelona. SOSA WAGNER, Francisco (2000), *Pío IX, el último soberano*, Yalde, Zaragoza.

47 DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism...*

48 HALL, Linda B. (2004), *Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, University of Texas Press, Austin.

49 LAURENTÍN, René (1991), *Apariciones Actuales de la Virgen María*, Ediciones RIALP, Madrid.

men, estaban encuadrando en sus filas a una parte de la población, especialmente urbana. El rescate por parte papal de un culto devocional de María se mostró como un arma devocional, potente e innovadora contra el liberalismo de carácter popular. Pero, como hemos insistido, también para recuperar el poder del Vaticano como directriz teológica, espiritual y material del orbe católico.

Tal como ya lo mencionábamos, una de las acciones para reflotar y reforzar el culto a María fue recuperar las mariofanías⁵⁰ y ensalzarlas como uno de los elementos constructores del culto a la Madre de Dios. La mayor parte de ellas en Francia. ¿Casualidad?⁵¹ El "recurso" no era nuevo. La "novedad" ahora residió en la gran publicidad que se le dio en la segunda mitad del siglo XIX. Qué duda cabe que los tiempos de difusión del conocimiento y de las noticias eran otros. Por ello, la Iglesia también entró a tener una presencia en los medios de comunicación escritos, esto es, en los diarios, la prensa, las revistas y los fascículos. Bien albergando y subvencionando periódicos,

bien consiguiendo que estos difundieran sus noticias, incluso, las excepciones y paranormales como las mariofanías. Los mensajes marianos fueron transmitidos primero de manera oral por los "videntes" y después, la gran mayoría, recogidos en crónicas y libros piadosos que se imprimieron en grandes tirajes y múltiples ediciones, llevando entre sus líneas el mensaje reformista y restaurador de la política vaticana liderado por María como componente unificador universal.⁵²

Lo mencionamos con anterioridad, sin embargo, insistimos en resaltar la importancia del elemento devocional inmaculista que marcó este movimiento mariano decimonónico. El resurgimiento de esta discusión teológica no fue una cuestión secundaria, se convirtió en un elemento central de la política emprendida por Pío IX. El papa elaboró una pensada estrategia que apuntalaría su empresa reformista y con él como cabeza de todo poder. El elevar a dogma el misterio de la Inmaculada Concepción de María fue mucho más que sacralizar una pía opinión. Fue un meditado y hábil movimiento que abrió la puerta

50 Este neologismo es un helenismo formado a partir del verbo *phaînô*: manifestarse, precedido por el nombre de María. Lo cual significa manifestaciones de María o apariciones de María. Véase: LAURETIN, René y SBALCHIERO, Patrick (2007), *Dictionnaire des "Apparitions" de la Vierge Marie*, Fayard, Paris, p. 609.

51 RINA SIMÓN, César (2020), *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Junta de Andalucía, Sevilla, p. 73.

52 STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism...*, p. 25.

a la futura proclamación de la infalibilidad papal en 1870, publicada en la constitución dogmática *Pastor Æternus*, como resultado del Concilio Vaticano I.⁵³

Así, la proclamación de la bula *Ineffabilis Deus*, el 8 de diciembre de 1854, ponía fin a siglos de discusiones entre inmaculistas y maculistas sobre la cualidad extraordinaria de la concepción de la Madre de Dios. Sin embargo, en realidad lo que se estaba poniendo sobre la mesa era el indiscutible poder del pontífice, quien al hablar *ex cátedra* lo “asistía” el Espíritu Santo, convirtiéndose así en el mensajero, ni más ni menos que, de Dios. Por lo tanto, sus palabras serían verdades irrefutables e infalibles.⁵⁴

Gracias a esta estrategia teológica, el pontífice comenzó a ver la posibilidad de recuperar lo perdido en el campo político y temporal, a través del poder espiritual:

“Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia. Y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella. En todo tiempo la Iglesia católica ha mirado y respetado en el romano Pontífice, sucesor de Pedro y vicario de Nuestro señor Jesucristo en la tierra, al supremo y ordinario tribunal de la fe y moral, y sus fallos han sido infalibles e irreformables.”⁵⁵

Ejemplo del aparato devocional inmaculista fueron las primeras y más importantes marifanías del siglo XIX, todas ellas Inmaculadas y las cuales dejaron a su paso la creación, promoción e institucionalización de medallas, escapularios y oraciones enfocadas y monopolizadas a la Inmaculada Concepción de María o su Inmaculado Corazón.⁵⁶

Otro aspecto importante que rese-

53 LANGLOIS, Claude (2005), “Le temps de l’Inmaculée Conception. Definition dogmatique (1854) et événement structurant”, en BÉTHOUART, Bruno y LOTTIN, Alain (eds.), *La dévotion mariale de l’an mil à nos jours*, Artois Presse Universitaire, Arras, pp. 366–379. DEHÓN, León (1962), *Diario del Concilio Vaticano I*, Editorial El Reino del Corazón de Jesús, Madrid. O’MALLEY, Jhon W., *El Vaticano I. El Concilio y la formación de la Iglesia ultramontana*, Salterae, Santander, 2019. RONDENT, Henri (S.J.) (1963), *Vaticano I, Desclée de Brouwer, Bilbao*. RAMÍREZ, Cristina (2024), “Más allá” de un “privilegio sin mácula”. Luchas político-religiosas en la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción en México y en España, 1854–1855.

54 FONSECA RAMÍREZ, Cristina, “Más allá de un “privilegio”...”, pp. 212-214.

55 Cita tomada de: GUAL, Pedro (1862), *Triunfo del catolicismo en la definición dogmática del augusto misterio de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María*, Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Ribera, Barcelona, pp. 51–52.

56 DÍAZ PATIÑO, Gabriela (2016), *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848 -1908)*, El Colegio de México,

ñar en esta revitalización del culto mariano fueron los manuscritos del *Traité de la vraie dévotion à la sainte Vierge* de Luís María Grignon de Monfort de 1843. Sin duda una de las obras que más impulsó la devoción mariana. Esta trayectoria devocional a la Inmaculada Concepción de María se consolidó y concretó a partir de la bula de Pío IX *Ineffabilis Deus*.⁵⁷ En especial, porque el papa transformó la discusión teológica de hacía siglos en dogma de fe. A partir de ello, se zanjó la discusión en la Iglesia católica y apostólica. Roma había ganado.

Gracias a los esfuerzos de Pío IX la virgen María se perpetuó como la insignia de la restauración y renovación católica universal. Y esto, no cesó. Casualidad o no, posterior a la promulgación del Dogma de la Inmaculada Concepción, tuvo lugar, en 1858, nuevamente en Francia, la mariofanía más importante de la Edad Contemporánea, la "revelación" de la Virgen María a una pas-

torcita en la pequeña población de Lourdes. En esta "visión" la Virgen confirmaba el Dogma inmaculista, transmitiendo a Marie Bernadette de Soubirous el siguiente mensaje: "Yo soy la Inmaculada Concepción (...) Penitencia, penitencia, penitencia, rece por los pecadores".⁵⁸ Lo "acontecido" en Lourdes marcaría la pauta simbólica, iconográfica y festiva de las siguientes "apariciones" marianas, así como sus peregrinaciones y posteriormente sus coronaciones pontificias.⁵⁹

Posterior a Lourdes se dieron nuevas "apariciones". Estas nuevas mariofanías ya no se limitaron solo a Francia, se extendieron por toda Europa, incluso América, durante todo el siglo XIX. Todo un reforzamiento de la empresa devocional mariana impulsada por Pío IX y sus sucesores. Fue como si la aprobación del Dogma inmaculista hubiera sido la señal esperada por la Virgen María para prodigarse en el Viejo Continente.

Las mariofanías contribuyeron de

México, p. 55. Para una relación de las apariciones de los siglos XIX y XX ver: LAURETIN, René (1981), "Fecha, número y autenticidad de las apariciones", en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Laboure*, CEME, Salamanca, pp. 77- 102. FIORES, Stefano y MEO, Salvatore (dirs.) (1988), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Ediciones, Paulinas Madrid, pp. 1154-166. LAURENTÍN, René, *Apariciones Actuales de la Virgen María...* LAURETIN, René y SBALCHIERO, Patrick, *Dictionnaire des "Apparitions"...*

57 WARNER, Marina (1991), *Tú sola entre todas las mujeres*, Taurus Humanidades, Madrid, p. 308.

58 LAURETIN, René y SBALCHIERO, Patrick, *Dictionnaire des "Apparitions"...*, p. 563.

59 DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2016), "Introducción" ..., pp. 137-144.

manera significativa a la recuperación del poder espiritual de la Iglesia romana. Por un lado, incentivaron el culto a las más importantes advocaciones marianas, y como figura estratégica posicionaron a la Inmaculada Concepción en el centro de todo ello. Por otra parte, convirtieron a los lugares de "aparición" en lugares santos y de sanación, provocando con esto multitudinarias peregrinaciones, las cuales dieron muestra del enorme poder de convocatoria y movilización que seguía teniendo la Iglesia católica. De esta manera, al cabo de unos cuantos años, el poder espiritual del papal reflowaba. Faltaba el territorial.

Todas estas revelaciones ocurrieron, según relatos y noticias: en Itaca, Croacia, en 1866; en Champion, Wisconsin, Estados Unidos de América, en 1859; en Fillipov, Bohemia, en 1866; en Pointmain, Francia, en 1871; en Lacherdoden, Austria, en 1871; en Saint Bauzille, Francia, en 1873; en Pellevoisin, Francia, en 1876, en Gietrzwal-dzie, Polonia, en 1877; en Knock, Irlanda, en 1879 y en Castelpreto-

so, Italia en 1888. En treinta años una catarata de marifanías anunciaban la renovación espiritual impulsada desde la silla papal.⁶⁰

Toda una constante se imprimió en esta última serie de "apariciones". Y fue que las revelaciones impulsaron el culto mariano de las vírgenes locales. Esto no significa necesariamente que el culto inmaculista y la exaltación de la figura bajo esta advocación perdiera fuerza en el devocional católico infundido por la iglesia romana. Lo que es probable, es que se buscara un elemento que identificara más con la localidad en cuestión. Así apoyaron la promoción de advocación local. La jerarquía eclesiástica comprendió que eran precisamente estas manifestaciones de religiosidad popular lo que darían fuerza y empuje al proceso de restauración y reevangelización que se llevaba a cabo.⁶¹

60 DÍAZ PATIÑO, Gabriela, *Católicos, Liberales y protestantes...*, pp. 62-65. STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism...* LAURETIN, René y SBALCHIERO, Patrick, *Dictionnaire des "Apparitions"...* LAURENTÍN, René, *Apariciones Actuales de la Virgen María...*

61 DÍAZ PATIÑO, Gabriela, *Católicos, Liberales y protestantes...*, pp. 62-65. STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism...* LAURETIN, René y SBALCHIERO, Patrick, *Dictionnaire des "Apparitions"...* LAURENTÍN, René, *Apariciones Actuales de la Virgen María...*

CONCLUSIONES

Desde finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX la Iglesia experimentó el desmoronamiento de su poder temporal y espiritual. La caída del Antiguo Régimen y el nacimiento de los nuevos Estados nación sacudió y quebró la estructura de poder y privilegios que la Iglesia católica romana había mantenido durante siglos. La Revolución Francesa abrió la caja de Pandora a la separación Iglesia-Estado, aplicando una política desamortizadora y secularizadora, fue el inicio de la peor pesadilla imaginada por la jerarquía eclesiástica. En Francia el Estado revolucionario mostró al mundo como la jerarquía católica se podía someter al poder civil, planteando con ello la creación de una Iglesia nacional. Sin fueros ni prerrogativas, los ministros de la Iglesia francesa continuarían con sus funciones religiosas, el pleito no era con la religión católica, si no con la preeminencia de la Iglesia católica romana.

Ante la mirada atónita del papa el poder temporal de la Iglesia se mermaba de manera vertiginosa. El "satánico" espíritu revolucionario liberal avanzaba por el orbe derrocando monarquías y con ello mermando la soberanía terrenal de la Iglesia. A su vez, la pérdida de los Estados Pontificios prosperó hasta dejar, en último tercio del Ochocientos, a un papa sin tierras y "prisionero en el Vaticano".

A la cuestión temporal se le sumó

la pérdida de la supremacía espiritual. La Iglesia católica experimentó una merma importante en las filas de fieles y esto, aunado al importante avance de las iglesias protestantes, mostró a la institución más poderosa e influyente hasta esos días, que el fin era una posibilidad.

La Iglesia romana reaccionó ante todos estos escenarios que interpretaba como catastróficos. Era claro que el papa lucharía por recuperar su poder como *Pontifex Maximus*. Por tal, encabezó una reforma y un rearme político, simbólico y advocacional para poder escapar del ostracismo al que lo había condenado el cabalgante liberalismo. La fórmula no fue del todo nueva, se volvió la mirada a discursos y estrategias postridentinas, lejanas en el tiempo, más muy pertinentes para combatir el fuego liberal de ese momento. De esta forma, se volvió la mirada al culto mariano, rescatando las viejas discusiones inmaculistas y logrando la elevación de una pía opinión a una verdad incuestionable, dando con ello *coup de tête* a sus adversarios. La promulgación de la bula *Ineffabilis Deus* fue una pensada estrategia papal que abrió la puerta para la promulgación de la infalibilidad papal en 1870. Por su parte, las mariofanías "sucedieron", en los momentos más álgidos, como mensajes de apoyo y reforzamiento divino. Las procesiones y manifestaciones devocionales masivas lanzaron el claro mensaje: el papa no estaba vencido.

FUENTES DOCUMENTALES

ARMENTEROS, Carolina (2011), *The French Idea of History: Joseph de Maistre and his Heirs, 1794-1854*, Ithaca, Cornell University Press, Nueva York y Londres. <https://doi.org/10.7591/9780801462597>

AUBERT, Roger (1974), *Pío IX y su época*, Edicep, Valencia, 1974.

BANTI, Alberto Mario (2000), *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini de-ll'Italia unita*, Einaudi, Torino.

BANTI, Alberto Mario (2004), *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma-Bari.

BEALES, Derek y BIAGINI, Eugenio E. (2005), *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*, Il Mulino, Bologna.

BELL, David A. (2012), *La primera guerra total. La Europa de Napoleón y el Nacimiento de la guerra moderna*, Alianza, Madrid.

COUSIN, Bernard, "El regalismo en Francia de Luis XIV a Bonaparte", en LA PARRA, Emilio y PRADELLS NADAL, Jesús, *Iglesia, Sociedad y Estado en España, Francia e Italia (Ss. XVIII - XX)*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1991, pp. 225-237.

BLOY, León (2010), *El alma de Napoleón*, Eneida, Madrid.

BOUDON, Jacques Oliver (2002), *Napoleón et Les Coultres; Les Religions en Europe à L'aube du XIXe Siecle, 1800-1815*, Tulard, París.

CANALES (2008), Esteban, *La Europa napoleónica, 1792-1815*,

Cátedra, Madrid.

CAPPELLARI, Claude (Gregorio XVI Pp.) (1832), *Il trionfo della Santa Sede e della Chiesa contro gli assalti de' novatori combattuti e respinti colle stesse loro armi*, Editorial Giuseppe Battagia, Venecia.

CÁRCEL ORTÍ, Vicente (2000), *Pío IX, pastor universal de la Iglesia*, Edicep, Valencia.

CASANOVA, Antoine (2000), *Napoleón et la pensée de son temps. Une histoire intellectuelle singulière*, Sonnerie, París.

CASTELOT, André (1982), *Napoleón Bonaparte*, tomo I y II, Espasa Calpe, Madrid.

CRISCUOLO, Vittorio (2000), *Napoleón*, Alianza Editorial, Madrid.

ELLIS, Geoffrey (1998), *Napoleón*, Biblioteca Nueva, Madrid.

DE CESAREA, Raffaele (1909), *The Last Days of Papal Rome*, Archibald Constable & Co, London.

DEHÓN, León (1962), *Diario del Concilio Vaticano I*, Editorial El Reino del Corazón de Jesús, Madrid.

DELLA PERUTA, Franco (1997), *L'Italia del Risorgimento: problemi, momenti e figure*, Angeli, Milano.

DELLA PERUTA, Franco (1989), *Conservatori, liberali e democratici nel Risorgimento*, Angeli, Milano.

DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2016), "Introducción", en DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and*

Nationalism in Europe and America, Palgrave/Macmillan, London, pp.11-25.

https://doi.org/10.1007/978-3-319-43443-8_1

DÍAZ PATIÑO, Gabriela (2016), *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848 - 1908)*, El Colegio de México, México.

DROZ, Jacques (1988), *Revolución y Restauración, 1815-1848*, Siglo XXI, Madrid.

DUMONT, Jacques (1989), "La Revolución Francesa contra la Iglesia Católica" en *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, núm.12, pp. 13-19.

DUMONT, Jean (1988), *La Revolution Française ou le prodige du sacrilège*, Fayard, París.

DWYER (2008), Philip, *Napoleón. El camino hacia el poder 1769-1799*, La Esfera de los libros, Madrid.

ERBA, Andrea y GUIDUCCI, Pier Luigi (2003), "Il pontefice dell'inimicizia: il beato Pio IX", Ed. Elledici, Torino.

ESDAILE, Charles (2009), *Las guerras de Napoleón. Una Historia internacional, 1803-1815*, Crítica, Barcelona.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo (2003), *La iconografía de Sor María de Ágreda: imágenes para la mística y escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco*, Co-

mité organizador del IV centenario del nacimiento de Sor María de Jesús, Pamplona.

FIORES, Stefano y MEO, Salvatore (dirs.) (1988), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Ediciones, Paulinas Madrid, pp. 1154-166.

FLICHE, Agustín y MARTÍN, Vicente (1975), *Historia de la Iglesia. La Revolución (1789-1846)*, tomo XX, Edicep, Valencia.

FRASER, Ronald (2007), *La maldita guerra de España: Historia social de la guerra de independencia, 1808-1814*, Crítica, Barcelona.

FURET, François et al. (1976), *La época de las revoluciones europeas, 1780-1848*, Siglo XXI, Madrid.

G. CHANDLER, David (2005), *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*, La Esfera de los libros, Madrid.

GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto (1999), *L'identità italiana*, Il Mulino, Bolonia.

GHISALBERTI, Carlo (2005), *Istituzioni e società civile nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

GARCÍA PÉREZ, Rafael D. (2014), "Iglesia y revolución: Pío VI ante la declaración de derechos del hombre y ciudadano de 1789" en CARBONELL, Miguel y CRUZ BARNEY, Oscar (coords.), *Historia y Constitución. La Iglesia en la historia de España*, Marcial Pons, Madrid.

- GODECHOT, Jacques (1984), *Europa y América en la Europa Napoleónica (1800-1815)*, Labor, Barcelona.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo (2014), "Arte y Dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del Siglo XVII", en *Magallánica: Revista de Historia Moderna*, pp. 68-98.
- GRUZINSKI, Serge (1994), *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2010)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GUAL, Pedro (1862), *Triunfo del catolicismo en la definición dogmática del augusto misterio de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen María*, Librería Religiosa, Imprenta de Pablo Ribera, Barcelona.
- HALL, Linda B. (2004), *Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*, University of Texas Press, Austin.
- HASLER, August Bernhard (1980), *Como llegó el Papa ser infalible. Fuerza y debilidad de un dogma, con el famoso prólogo del polémico teólogo Hans Küng*, Planeta, Madrid.
- HILAIRE, Yves-Marie (2003), *Histoire de la papauté. 2000 ans de mission et de tribulations*, Seuil, París.
- HOBBSAWM, Eric (2011), *La era de las revoluciones, 1789-1848*, Crítica, Barcelona.
- KELLY, John Norman Davidson (1986), "Pius IX" en *The Oxford Dictionary of Popes*, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, pp. 309-311.
- LANGLOIS, Claude (2005), "Le temps de l'Immaculée Conception. Définition dogmatique (1854) et événement structurant", en BÉTHOUART, Bruno y LOTTIN, Alain (eds.), *La devotion mariale de l'antiquité à nos jours*, Artois Presse Universitaire, Arras, pp. 366-379.
- LATRELLE, André (1935), *Le Catéchisme impérial de 1806*, Société d'édition Les Belles Lettres, París.
- LAURENTÍN, René (1991), *Apariciones Actuales de la Virgen María*, Ediciones RIALP, Madrid.
- LAURENTÍN, René, *Apariciones Actuales de la Virgen María...* LAURENTIN, René y SBALCHIERO, Patrick (2007), *Dictionnaire des "Apparitions" de la Vierge Marie*, Fayard, París.
- LAURETIN, René (1981), "Fecha, número y autenticidad de las apariciones", en *Las Apariciones de la Virgen María a Santa Catalina Labouré*, CEME, Salamanca.
- MARICHAL, Carlos (1980), *La revolución liberal y los primeros partidos políticos en España, 1834-1844*, Cátedra, Madrid.
- MARTIN, Jean-Clément (2022), *La Revolución francesa*, Editorial Crítica, Barcelona.
- MARTINA, Giacomo (1986), *Pío IX (1851-1866)*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma.

- MAUROIS, André (1996), *Napoleón*, Planeta Agostini, Barcelona.
- MC PHEE, Peter (2009), *La Revolución francesa, 1789-1799*, Editorial Crítica, Barcelona.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor e RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2015), *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Universitat de València, València.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel (2013), *La invención de Carlos II. Apotiosis simbólica de la casa de Austria*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, pp. 217 – 236.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2020), *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, "Los imperios del águila" (2006), en FRASQUET, I. (coord.), *Bastillas, centros y blasones. La independencia en Iberoamérica*, Fundación Mapfre, Madrid, pp. 245 – 281.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2004), *Napoleón Bonaparte*, Dastin, Madrid.
- O'MALLEY, Jhon W., *El Vaticano I. El Concilio y la formación de la Iglesia ultramontana*, Salterrae, Santander, 2019.
- O'MALLEY, John W. (2011), *Historia de los papas. Desde Pedro hasta hoy*, Sal Terrae, Maliaño.
- PACHECO, Francisco (1649), *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Impresor de libros, Sevilla.
- PALMER, Alan (2002), *Napoleón y María Luisa*, Ariel, Barcelona.
- QUERALT TEIXIDÓ, Antonio (2001), *Pío IX, el papa de la Inmaculada y del Sagrado Corazón*, Apostolado de la Oración, Barcelona.
- SOSA WAGNER, Francisco (2000), *Pío IX, el último soberano*, Yalde, Zaragoza.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2014), *La Virgen del Pilar dice... Usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2015), " 'El catolicismo tiene masas'. Nación, política y movilización en España, 1868-1931", en *Historia Contemporánea*, núm. 51, pp. 427- 454. <https://doi.org/10.1387/hc.14716>
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2016), "A new Lourdes in Spain: The Virgin of El Pilar, Mass Devotion, National Symbolism and Political Mobilization", en DI STEFANO, Roberto y RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (eds.): *Marian Devotions, Political Mobilization and Nationalism in Europe and America*, Palgrave/Macmillan, London, pp.137 – 167. https://doi.org/10.1007/978-3-319-43443-8_6
- RAMÓN SOLANS, Francisco Ja-

- vier (2017), "La hidra revolucionaria. Apocalipsis y antiliberalismo en la España del primer tercio del siglo XIX", en *Hispania*, núm. 256, pp. 471-496. <https://doi.org/10.3989/hispania.2017.014>
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2020), *Más allá de los Andes. Los orígenes ultramontanos de una iglesia latinoamericana (1851-1910)*, Publicaciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao.
- REDONDO, Gonzalo (1979), *La Iglesia en el mundo contemporáneo*, tomo II, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- RIALL, Lucy (1997), *Il Risorgimento: storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma.
- SCIROCCO, Alfonso (1990), *L'Italia del risorgimento: 1800-1860* (vol. 1 di *Storia d'Italia dall'unità alla Repubblica*), Bologna, Il Mulino.
- RINA SIMÓN, César (2020), *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- RONDENT, Henri (S.J.) (1963), *Vaticano I*, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- SIMAL, Juan Luis (2020), *La era de las grandes revoluciones en Europa y América, 1763-1848*, Síntesis, Madrid.
- STRATTON, Suzanne (1989), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- TALLON, Alain y VINCENT, Catherine (2014), *Histoire du christianisme en France: des Gaules à l'époque contemporaine*, Armand Colin, Paris. <https://doi.org/10.3917/arco.vince.2014.01>
- TODA, Michel (1997), *Louis de Bonald, théoricien de la Contre-Révolution*, Ed. Clovis, Étampes.
- TOKE, Leslie (1910), "Pope Gregory XVI", en *The Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company, Nueva York.
- TULARD, Jean (1971), *Le Mythe de Napoléon*, Arman Colín, París.
- TULARD, Jean (1997), *Napoléon: le pouvoir, la nation, la légende*, LGF, París.
- TULARD, Jean (2012), *Napoléon*, Crítica, Barcelona.
- TULARD, Jean (2013), *La Contre-Révolution: Origines, histoires et postérité*, CNRS Éditions, París.
- VAN KLEY, Dale K. (2003), *Los orígenes religiosos de la Revolución Francesa: De Calvino a la Constitución Civil (1560-1791)*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- VIGUERIE, Jean (1991), *Cristianismo y Revolución. Historia y Biografías*, Rialp, Pamplona.
- WARNER, Marina (1991), *Tú sola entre todas las mujeres*, Taurus Humanidades, Madrid.
- WOOLF, Stuart (1992), *La Europa Napoleónica*, Crítica, Barcelona.

Paula Barreiro Posada

Doctora en Artes de la Universidad de Antioquia y Máster en Media Arts de la Universidad de Arizona. Profesora titular y coordinadora de la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales. Integrante de Contracampo: grupo de investigación-creación audiovisual y multimedial.

paula.barreiro@udea.edu.co

Carlos A. Belmonte Grey

Doctor en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad Sorbona y en Historia Social Contemporánea por la Universitat Jaume I. Ha sido profesor en las universidades Sorbonne-Nouvelle, Avignon y Franche-Comté. Su investigación se centra en la historia cultural desde el cine con dos ejes centrales: las identidades y la cultura vernácula; y el cine de la revolución mexicana. Forma parte de los laboratorios de investigación Synergies Langues Arts et Musique (SLAM) y del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) en Francia, y de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Es también miembro de la Academia de los Lumières de la Prensa internacional en Francia.

carlosbelmontegrey@univ-evry.fr

Maricruz Castro Ricalde

Profesora investigadora del Tecnológico de Monterrey (México). Algunos reconocimientos obtenidos son la medalla Josefa Ortiz de Domínguez (2010) en el rubro de equidad de género, la Cátedra Cultura de México (Universidad de Brown y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, (2013) y la Cátedra América Latina (Université de Toulouse Jean Jaurés 2019). Sus libros más recientes son *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro* (2022) y con Diego Sheinbaum, *Detrás de las sombras: Escritoras cinematográficas en el cambio de siglo en México* (2024).

maricruz.castro@tec.mx

Roberto Fiesco

Productor, director e investigador, egresado del CUEC de la UNAM y de la ENAT del INBA. Ha escrito diversos artículos sobre cine publicados en revistas especializadas y los libros *Isela Vega, ¡Viva Vega!* y *Blanca Guerra, apuntes de guerra*, editados por la Universidad de Guadalajara, así como *Apuntes para*

una historia sobre La barraca, de Roberto Gavaldón y Queta Lavat, perfecta segunda, publicados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Es profesor en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas.

robfiesco@yahoo.com

Álvaro A. Fernández Reyes

Doctor en Ciencias Humanas. Pertenecer al Sistema Nacional de Investigadores nivel II. Es Profesor Investigador en la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son la Historia y el Análisis del cine. Miembro fundador de la Red de Investigadores de Cine (REDIC). Ha coordinado números de revistas especializadas y libros colectivos, escrito artículos y capítulos sobre cine mexicano y latinoamericano en publicaciones nacionales e internacionales. Autor del libro *Santo el Enmascarado de Plata* y de *Crimen y suspenso en el cine mexicano*.

delfosfera@gmail.com

Cristina Fonseca Ramírez

Doctora en Historia del Arte de la Universitat Jaume I y la Universitat de València. Ha sido profesora en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. En la actualidad goza de un contrato postdoctoral "Margarita Salas" con estancia de investigación en la Universidad Pablo de Olavide. Sus principales líneas de investigación son la vida cotidiana de la Orden de dominicas en el obispado de Michoacán siglos XVIII y XIX, el impacto de las reformas liberales del siglo XIX en la Orden de Santa Catalina de Siena de Morelia, el estudio de devociones marianas y piedad popular en México en el siglo XIX, así como los conflictos políticos en la jerarquía eclesiástica mexicana durante el siglo XIX.

fonssecac@uji.es

Francisco Miguel Jimeno Yepes

Licenciado en Humanidades por la Universitat Jaume I y Doctor en Historia por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria con una tesis sobre relaciones internacionales masónicas. Ha sido Visiting PhD Research Fellow en la Escuela de Historia de Queen Mary University de Londres. Es miembro del Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española (CEHME). Actualmente su investigación se centra en el reconocimiento entre potencias masónicas. Es autor de *Las relaciones entre la masonería española e inglesa a finales del siglo XIX* (2023).

francisco_jimeno@hotmail.com

Arturo Serrano

Director del Grado en Cinematografía de TAI. *Escuela Universitaria de Artes* (Madrid, ESPAÑA). Fue director de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes (Guayaquil, ECUADOR) así como investigador en el Centro de Investigación y Formación Humanística de la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, VENEZUELA). Es autor de los libros *El sueño de la razón produce cine* (2011) y *El cine de Quentin Tarantino. Una aproximación a la estética de la violencia* (2014). Fue Fulbright Researcher en la University of Maryland.
serrano.art@gmail.com

Dolores Tierney

Catedrática en la School of Media, Film and Music de la University of Sussex. Es autora de numerosas publicaciones científicas que pueden encontrar en revistas internacionales como *Studies in Hispanic Cinemas*, *New Cinemas*, *Cinema Journal*, *Cuadernos Hispanoamericanos* o *Film, Fashion and Consumption*. Es autora de *Emilio Fernández* (2007) y *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* (2018) y co-editora de *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America* (2009), *The Transnational Fantasies of Guillermo del Toro* (2014) y *Ana M. Lopez: Essays* (2023).
d.m.tierney@sussex.ac.uk

Emmanuel Vincenot

Catedrático de civilización latinoamericana en la Université Gustave-Eiffel (Francia). Es especialista de historia del cine latinoamericano, con especial interés en el cine popular y el cine histórico. Autor de una monografía dedicada a la historia de la ciudad de La Habana (*Histoire de La Havane*, 2016).
emmanuel.vincenot@univ-eiffel.fr

Brayan Zapata Restrepo

Magíster en Historia del Arte y Comunicador Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia. Profesor de la Cátedra de la misma Universidad en el curso de Dramaturgia y Guionización. Catedrático del Instituto Tecnológico de Medellín.
brayan.zapata@udea.edu.co

Revisors/es Reviewers

L'equip editorial de la revista *Millars. Espai i Història* vol agrair als/a les investigadors/res que han realitzat les avaluacions prèvies dels articles que han estat presentats per a ser publicats en aquest volum.

Valeria Aguiar Bobet (Universidad a Distancia de Madrid)

Juan Alberto Apodaca (Universidad Autónoma de Baja California, México)

Fabiola Alcalá Anguiano (Universidad de Guadalajara, México)

Begoña Barrera López (Universidad de Sevilla)

Jean Paul Campillo (Université d'Avignon)

Andrea Cabezas Vargas (Université d'Angers)

Yolanda Minerva Campos García (Universidad de Guadalajara, México)

Rocío Castellanos (Universidad Central de Venezuela)

José Ignacio Cruz Orozco (Universitat de València)

Aliber Fernando Escobar Susano (Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

Joaquín Espinosa (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Amaury Fernández Reyes (Universidad de Colima, México)

Alfredo González Reynoso (Universidad Autónoma de Baja California, México)

Magali Kabous (Universidad Lumière Lyon 2)

Sonia Kerfa (Université Grenoble-Alpes)

Jorge Marco (University of Bath)

Laureano Montero (Université Bourgogne-Franche Comté)

Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires)

Francisco Javier Ramírez Miranda (Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia, México)

Sergi Ramos Alquézar (Sorbonne Université)

Angel Román Gutiérrez (Universidad Autónoma de Zacatecas, México)

Adolfo Trejo Luna (Centro Universitario del Norte, México)

Alicia Vargas Amesquita (Universidad de Guadalajara, México)

Dossier

CARLOS A. BELMONTE GREY Y ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES (COORDS.)

CINE POPULAR O CINE FRÍJOL: LA INDUSTRIA OLVIDADA DE LATINOAMÉRICA

PRESENTACIÓN

CARLOS A. BELMONTE GREY Y ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

Cine popular o Cine fríjol: la industria olvidada de Latinoamérica

MARICRUZ CASTRO RICALDE

Josefina Vicens: maternidades, melodrama y cine popular en México

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES

Los eslabones perdidos del cine mexicano: dobles versiones del género fantástico

ROBERTO FIESCO

Jorge Ayala Blanco, apuntes biográficos para la aventura del crítico mexicano

DOLORES TIERNEY

Reconsiderando el cine de culto: los teatros hispanos y el público latinx en Nueva York (1969-1970)

EMMANUEL VINCENOT

La economía del cine popular ecuatoriano en la era digital

ARTURO SERRANO

Malandroexploitation: una aproximación a la construcción del personaje del malandro en el cine de Clemente de la Cerda

PAULA ANDREA BARREIRO POSADA Y BRAYAN ALEXIS ZAPATA RESTREPO

Entre desprecios y balas: el wéstern mexicano

Estudis

FRANCISCO MIGUEL JIMENO YEPES

La Logia de la Iberia y las relaciones de reconocimiento masónicas

CRISTINA FONSECA RAMÍREZ

María frente al "satanismo" liberal. Revoluciones y naciones versus iglesia, catolicismos y papado en el Ochocientos

