

Reflexiones del muralismo en el siglo XXI

**Reseña de libro: La intervención en el patrimonio
arquitectónico en España . 1975 – 2015**

La construcción de la mirada cinematográfica

Lo que la industria cinematográfica y los sismos se llevaron

“Carlos Mérida y la obra Los Danzantes en el cine Manacar”

Vida(s) de una obra de arte

El Mural de Hierro de Manuel Felguérez

La recuperación de un mural.

El Cine Ermita y “El día y la noche” de Xavier Guerrero

Un hombre latinoamericano, el mural de

Octavio Ríos en el Cine Latino

Los danzantes del Manacar, su historia y una nueva danza



DIRECTORIO UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers, Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas, Secretario General

Lic. Alfredo Sánchez Castañeda, Abogado General

Dr. Luis Álvarez Icaza Longoria, Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa, Secretario de Desarrollo Institucional

Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo, Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Dr. William Henry Lee Alardín, Coordinador de la Investigación Científica

Dra. Guadalupe Valencia García, Coordinadora de Humanidades

Dra. Diana Tamara Martínez Ruiz, Coordinadora para la Igualdad de Género

Dr. Jorge Volpi Escalante, Coordinador de Difusión Cultural

Lic. Néstor Martínez Cristo, Director General de Comunicación Social

DIRECTORIO FES CUAUTITLÁN

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz, Director

Dr. José Francisco Montiel Sosa, Secretario General

Lic. Jesús Baca Martínez, Secretario Administrativo

M. A. Jorge López Pérez, Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez, Jefa de la División de Ciencias Químico Biológicas

Dr. José Luis Velázquez Ortega, Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Mtra. María Esther Monroy Baldi, Jefa de la división de Ciencias Sociales Administrativas y Humanidades

Dr. Fernando Alba Hurtado, Secretario de Posgrado e Investigación

Lic. Claudia Vanessa Joachin Bolaños, Coordinadora de Comunicación y Extensión Universitaria

COORDINACIÓN

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

<http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo>

Investigación realizada gracias al Programa UNAM - PAPIIT clave IN405020 del proyecto Página electrónica y boletín electrónico "Reflexiones del muralismo en el siglo XXI"

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 6, N° 6, abril 2020- mayo 2021 es una publicación anual editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán – Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México C.P. 54714., Tel. 56232080 catedramuralismo.unam@gmail.com. Editora responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo N° 04-2014-091814460500-106, ISSN -2448-721X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Para la difusión vía red de computo aprobado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor INDAUTOR.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación, (no así de las imágenes).

CONTENIDO

Presentación	7
Reseña de libro La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975 – 2015. Editum Artes. Universidad de Murcia, 2020. 219 páginas Autor: Dr. Arq. Alfonso Muñoz Cosme Dra. Alicia Azuela de la Cueva	11
La construcción de la mirada cinematográfica Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales	18
Lo que la industria cinematográfica y los sismos se llevaron Dra. Ana Lilia Dávila Jiménez	87
“Carlos Mérida y la obra Los Danzantes en el cine Manacar ” Dra. Laura Castañeda García	119

Vida(s) de una obra de arte	148
El Mural de Hierro de Manuel Felguérez	
Mtra. Gloria Hernández Jiménez	
La recuperación de un mural. El Cine Ermita y	169
“El día y la noche” de Xavier Guerrero	
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe	
Un hombre latinoamericano, el mural de	206
Octavio Ríos en el Cine Latino	
Mtra. Margarita Aguilar Urbán	
Los danzantes del Manacar,	238
su historia y una nueva danza	
Lic. María Guadalupe Robles Ruíz	

PRESENTACIÓN

Como cada año me es grato presentar un número más de nuestra revista Reflexiones del Muralismo en el siglo XXI la cual es el resultado del trabajo continuo del Seminario Imagen y Narrativa en el Arte Mural en México.

Esta vez nos instalamos en un escenario del siglo XX de importancia cultural enorme, el desarrollo de las salas cinematográficas en la capital de nuestro país.

Que importancia tuvo el cine en la sociedad mexicana del siglo XX, como comenzó y como se fue desarrollando hasta convertirse en una parte importante de ella.

Así mismo, como parte de estos recintos las obras murales que las ornamentaron se volvieron parte fundamental de sus construcciones. Sin embargo, es importante mencionar que el trabajo de restauración y conservación del patrimonio forman parte total de nuestro trabajo.

Es por ello que la Dra. Alicia Azuela de la Cueva nos acompaña en esta ocasión y ofrece una reseña de una obra arquitectónica realizada por importantes restauradores.

El sensibilizar al lector en este ámbito es relevante dado el peso de cada recinto e investigación.

Sus líneas que forman parte de este número nos dan la confianza para seguir realizando nuestro trabajo en pro de nuevas reflexiones y propuestas en el amplio espectro del arte mural en México, su arte y su restauración.

El presente número consta de seis artículos los cuales atienden diversos aspectos de las salas principalmente se centran en su construcción, aforo y un punto que es vital para nosotros las obras murales que en ellos se desarrollaron y el destino actualmente de cada una de estas obras.

Es importante mencionar que estas obras muralísticas no son las únicas que fueron desarrolladas dentro de las salas cinematográficas, pero si ejemplo de la recuperación de las mismas como parte del nuevo panorama de recintos con cines en el siglo XXI y para nosotros un ejercicio de investigación histórica y de restauración que permite al lector conocer el destino de esas obras monumentales.

Abre la publicación el artículo del Dr. Francisco Plancarte Morales presentando una visión alrededor de los espacios cinematográficos en una revisión historiográfica de salas y otros recintos y de cómo formaron parte de la sociedad en un México de principios de siglo. Reflexionar alrededor de su construcción en un concepto de fines del siglo XIX y los años subsecuentes, el paso del tiempo y los sucesos históricos que hicieron que fueran desapareciendo hasta llegar a un nuevo concepto de recinto para el disfrute de cintas son algunas de las ideas que se plantean en este artículo.

El interés de la Dra. Ana Lilia Dávila Jiménez en esta ocasión estuvo centrado en una reflexión profunda alrededor de las transformaciones que sufrieron diversas salas de cine debido a cambios estructurales, procesos de consumo diferentes así como nuevos modelos de negocio que dieron paso a un nuevo concepto arquitectónico.

Cuatro salas cinematográficas y cuatro historias diferentes son las que se encuentran en las siguientes páginas.

El trabajo de la Dra. Laura Castañeda García ofrece una visión diferente en el artículo que atiende la obra de Carlos Mérida y su obra "*Los danzantes*" obra de gran formato realizada para el cine Manacar en una propuesta por demás interesante y la cual fue restaurada y vuelta a instalar en un nuevo recinto como lo es la Torre Manacar, última obra diseñada y construida por el arquitecto Teodoro González de León.

De la misma manera la Mtra. Gloria Hernández Jiménez realiza una reflexión alrededor de la obra de el maestro Manuel Felguérez y su "*Mural de hierro*" describiendo su realización a partir del pensamiento del arte abstracto.

En este número integro un artículo de mi autoría donde el tema es el mural "*El día y la noche*" de Xavier Guerrero.

El interés en esta ocasión es presentar una relatoría alrededor del mismo desde su construcción, la realización del mural así como su desprendimiento y restauración.

De la misma forma presenta la Mtra. Margarita Aguilar Urbán un trabajo alrededor de la obra del pintor Adolfo Ríos autor del mural realizado al interior del cine Latino *“Un hombre latinoamericano”* y que formó parte importante del lobby de ese recinto de mitad del siglo XX.

Por desgracia este mural fue destruido y solo quedan fotos de registro de esta obra monumental.

No me resta más que agradecer a todos y cada uno de mis compañeros del Seminario, a la Dra. Azuela siempre sus consejos a el editor por su paciencia y a todos aquellos que colaboran para que podamos trabajar alrededor de la historia del muralismo en México.

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe



Reseña de libro *La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975 – 2015*. Editum Artes.

Universidad de Murcia, 2020. 219 páginas. Autor: Dr. Arq. Alfonso Muñoz Cosme

Dra. Alicia
Azuela de la Cueva

La extensión del concepto y la complejidad de la definición actual de patrimonio cultural han repercutido en ámbitos muy distintos, desde el disciplinar hasta el legal y administrativo. De ser un universo circunscrito al rescate de monumentos antiguos, ahora comprende por igual los bienes tangibles, como el paisaje o las especies animales y vegetales originarias de una zona determinada, y los intangibles, como la historia oral de grupos étnicos. El arquitecto Alfonso Muñoz Cosme dedica su nuevo libro titulado *“La intervención en el patrimonio arquitectónico en España. 1975–2015”* a una importante rama de bienes patrimoniales, especialmente vulnerables al paso del tiempo.

Para abordar un asunto tan complejo, el autor echa mano de su sólida experiencia en las áreas de la restauración, la práctica, la investigación, la historia de la arquitectura y la administración pública. El punto de partida de esta aproximación integral se encuentra en la complejidad y el alcance del rescate y de la conservación de esos legados de la humanidad, comprendidos dentro de una categoría comprensiva y diversa como la de patrimonio cultural, que si bien abre la posibilidad de preservar bienes tangibles e intangibles hasta ahora desprotegidos, también plantea nuevos retos a la de por sí complicada labor de rescate.

En este libro se asocia al concepto de patrimonio cultural el rescate de los bienes arquitectónicos, espectro de suyo complejo, que incluye desde la relación con el valor formal y documental de la obra, hasta la interacción con el contexto urbano o natural. La lectura resulta especialmente clara porque principia por esclarecer el sentido y la definición de los conceptos fundamentales que conforman el aparato teórico del rescate patrimonial. El autor lleva este acercamiento teórico al campo de la enseñan-

za de la arquitectura, a la paralela concepción de esta disciplina como tal y al consecuente perfil actual del arquitecto, abordando el proceso de especialización disciplinaria en el rescate arquitectónico, derivado del aumento en la producción de fuentes escritas, la difusión, los encuentros científicos, los curso de especialización y el paso del mero empirismo al sustento en bases teóricas, considerando los cambios del concepto original de patrimonio de antigüedad, y de su correspondiente valor artístico e histórico, a la apertura a espectros tan diversos como los tipos de uso, tanto de carácter práctico como simbólico. Asimismo se da cuenta del proceso de definición del perfil del “restaurador”, inicialmente heterófilo o meramente técnico, hasta el momento actual, en el que al parecer del autor debe integrarse al quehacer arquitectónico. Esto con el consecuente enriquecimiento de la práctica tracista y con conocimientos de ramas y habilidades complementarias, indispensables al ejercicio de la intervención sobre el patrimonio arquitectónico.

Dado el peso que toma la restauración en el ejercicio profesional, se remarca la necesidad urgente de revisar los planes de estudio de las escuelas de arquitectura a partir de definir y precisar actuaciones basadas en una terminología de fundamentos teóricos sólidos y precisos, acorde al rango de denominación y actuación sobre el patrimonio cultural. También es necesario considerar el carácter documental arquitectónico y simbólico, sumar el conocimiento histórico al dominio de técnicas y materiales, y adoptar la concepción misma del rescate patrimonial como servicio público.

El autor, en los siguientes capítulos, hace un recorrido histórico de los momentos paradigmáticos de la práctica de la restauración, en las que distingue distintas problemáticas y objetivos

según las diferentes definiciones y formas de intervención en el patrimonio arquitectónico. Parte de un sólido enfoque metodológico, sustentado en el análisis simultáneo de las premisas teóricas que respaldan o derivan de la paralela ejecución de obras de rescate concretas. Elige aquellos textos sobre restauración que en su momento impactan o retroalimentan la práctica de la conservación, y de ahí continúa con el análisis de casos concretos que se acompañan de ilustraciones.

Toma como punto del inicio del cambio en la concepción y ejercicio de la restauración la década de 1975- 1985, momento de “la Rehabilitación integrada”, en el cual se pasa del rescate de un monumento determinado con criterios de historicismo extremo o intervenciones técnicas sobre una pieza en particular, a la labor del rescate arquitectónico integral que comprende e incluye el rescate de la obra y de su contexto urbano. Actuaciones como el Convento de San Benito de Alcántara, de Dionisio Hernández Gil o el Museo Hidráulico en los Molinos del Río en Murcia, de Juan Navarro Baldeweg, ilustran esta etapa.

La década de 1985 – 1995 asistió al desarrollo teórico del concepto de la “Analogía crítica y el método de restauración objetiva”, que aunado a la aproximación histórica, generó un grado de desarrollo disciplinar unido a un incremento de la calidad técnica. Algunos proyectos representativos de este periodo fueron la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat en Madrid, de Antón Capitel, Consuelo Martorell y Antonio Riviere, o la restauración del Palau Güell en Barcelona, de Antoni González Moreno-Navarro.

A la etapa de entre siglos que va de 1995 a 2005, el autor la denomina con cierta ironía “El contraste disonante”, momento que,

a nuestro parecer, quedó marcada por una cierta iconoclasia deconstructivista derivada del protagonismo de la “autoría única”, con la consecuente fragmentación de la obra intervenida y su apariencia original, así como de esta y su entorno. Intervenciones como la Biblioteca de la UNED en las Escuelas Pías, de José Ignacio Linazasoro, o la ampliación del Museo del Prado, de Rafael Moneo, son grandes proyectos de esta etapa.

De acuerdo con Muñoz Cosme, la condición actual de respeto o mínima intervención sobre la obra preexistente inclina la balanza favor de la función social, la sustentabilidad y el medio ambiente. En este periodo reciente, algunas intervenciones como las realizadas en el Matadero de Madrid, de varios autores, o la conversión de un antiguo hospital militar en la Escuela de Arquitectura de Granada, de Víctor López Cotelo, muestran el nuevo rumbo seguido en la última década.

La posibilidad de que sea esta tendencia el inicio de un cambio de paradigma depende de diversas condiciones, como la actualización de los instrumentos legales, la adecuación disciplinar del concepto de patrimonio mediante la formación de especialistas, el apoyo a la investigación y a la difusión, el desarrollo técnico de estrategias de conservación y documentación, a la par de la adecuación del modelo de intervención sobre patrimonio a las limitaciones económicas en momentos de crisis, priorizando la conservación preventiva.

Por último, también es necesario desarrollar en la administración pública y privada nuevas estrategias de organización y planeación para el empleo eficiente y redituable de recursos económicos, así como el fomento de la participación ciudadana, basada

en el conocimiento y valoración del patrimonio cultural como riqueza compartida en los ámbitos histórico y cultural, y como fuente de recursos económicos.

Todo este proceso es analizado y sintetizado en sus tendencias principales a partir del grado de intervención y de su relación con la historia, desde la rehabilitación integral en el contexto urbano hasta la conservación minimalista, con la sustentabilidad de los recursos y medios de reciclaje, medidas acordes a las necesidades globales y a la situación de crisis económica.

Este libro forma parte de la colección Editum Artes que por su sólida trayectoria esta recibiendo destacadas reseñas a sus publicaciones.

DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA

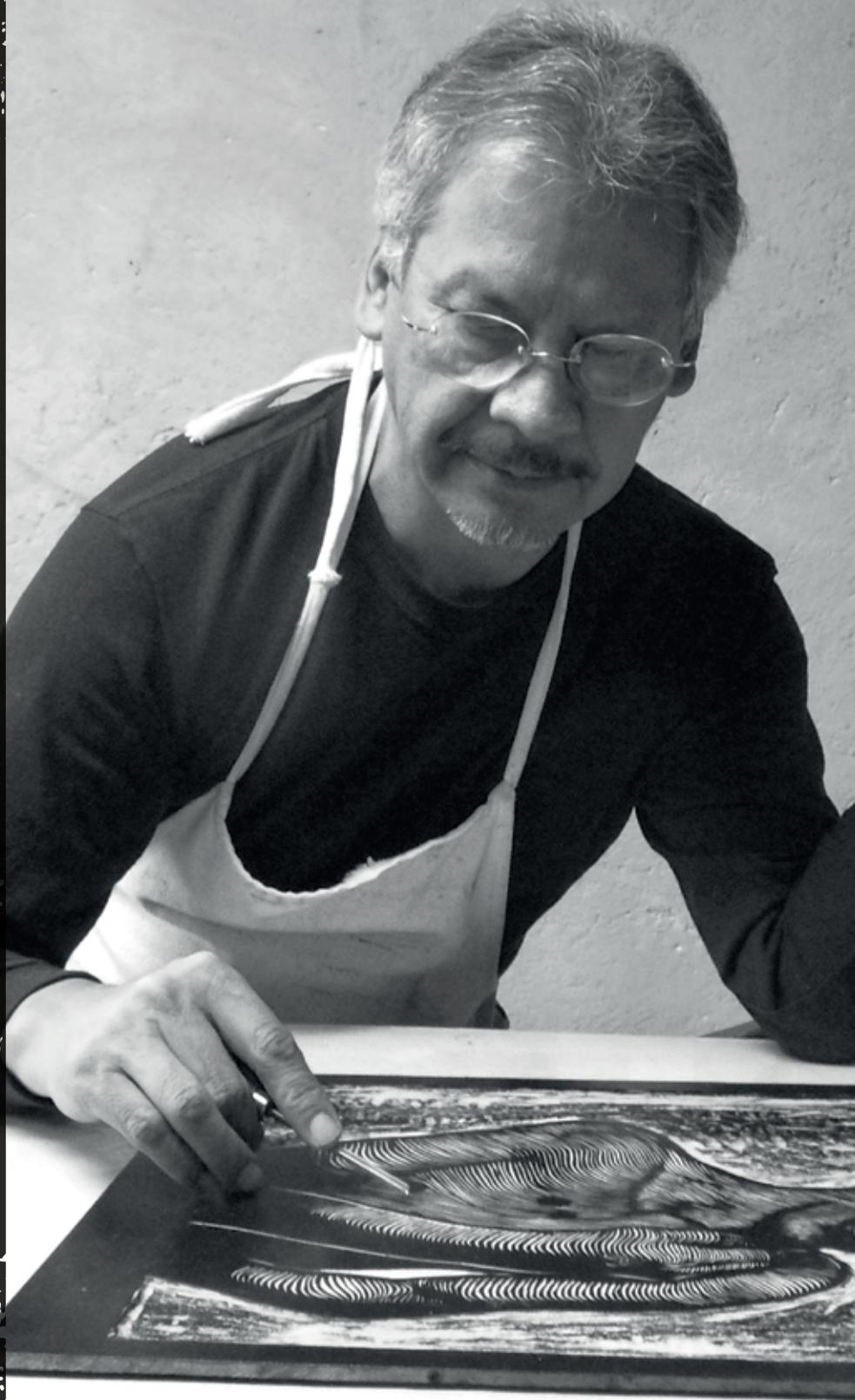
Es Maestra en Historia del Arte Contemporáneo por la Boston University, en Massachusetts; Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán. Investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Actualmente dirige el proyecto 1960 Arte y Museos en el Año de la Patria que da continuidad al proyecto denominado México: dos siglos de imágenes e imaginarios cívicos ambos apoyados por el PAPIIT.

Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II, y de la Academia Mexicana de Ciencias. Profesora del Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se especializa en el estudio del arte moderno occidental enfocado al análisis de la relación del campo del arte con el de la política durante el proceso de conformación de los Estados Nacionales en Occidente.

Entre sus publicaciones más importantes se encuentran sus libros *Diego Rivera en Detroit*; *Arte y Poder, renacimiento artístico y revolución social, México 1910-1945*; y *Dos miradas un objeto: ensayos sobre transculturalidad en la etapa posrevolucionaria, México 1920-1930*. Su trabajo como coordinadora y en colaboración con Guillermo Palacio incluye las publicaciones *La mirada mirada, transculturalidad e imaginarios del México revolucionario 1910-1945*; y junto con Carmen González Martínez *México y España: Huellas Contemporáneas. Resimbolización, Imaginarios, Iconoclasia*.

**La construcción de
la mirada cinematográfica**

*Dr. Francisco Usises
Plancarte Morales*



El presente artículo es una revisión historiográfica de algunos espacios y salas cinematográficas como parte de la vida social y cultural en la Ciudad de México desde su llegada en 1896 hasta la actualidad porque es evidente que la manera de “*ir al cine*” se ha modificado gradualmente y surgen muchas preguntas: ¿Qué cines había? ¿Cómo era la vida cotidiana? ¿Ha cambiado la forma de ver el cine? Una manera de trabajar en paralelo fue justamente la búsqueda de imágenes que permitieran conocer cómo eran esos cines y cómo fue su evolución en cuanto a su construcción, su capacidad y su contexto. Como toda ciudad en constante movimiento, la gran mayoría de esos espacios de evasión, de diversión, de encuentro familiar, o de ocio ya no existen ni siquiera en imagen porque distintas administraciones públicas en ciento veinticinco años abrieron calles y avenidas, modificaron o destruyeron cines; sismos derrumbaron todo a su paso o el tiempo hizo su labor para desaparecerlos por anacrónicos y obsoletos. Por eso, los temas relevantes que se abordarán en este artículo son su irrupción en la sociedad porfiriana del siglo XIX; su desarrollo empresarial y su contexto social; su conformación al México de la segunda mitad del siglo XX; su adaptación al mundo moderno y finalmente la aparición de algunas plataformas de exhibición del mundo globalizado y que nos dejan ver que el cine, aún en situaciones de crisis, sigue estando presente.

Los primeros tiempos

Al término del siglo XIX, el teatro y el cinematógrafo ocuparon los primeros lugares de atención de la sociedad mexicana. Las actividades recreativas populares en el Porfiriato (1876-1911) eran muy limitadas: el circo Orrín (fig. 1); las peleas de gallos; la Plaza de Toros de Bucareli; los paseos al Zócalo capitalino; los días de



Figura 1 | Programa de circo Orrin

campo en el Tívoli del Eliseo; las carreras de caballos en la calzada de la Piedad, los baños públicos de la Alberca Pane.

El teatro dramático y la ópera ocuparon buena parte del siglo XIX y principios del XX y a las funciones de las compañías francesas e italianas acudían lo mejor de las familias acaudaladas de la época y estaban presentes en la vida cultural: el teatro Lírico, el Teatro Arbeu, el Teatro Colón, el Teatro Virginia Fábregas y el Teatro Principal. El otro lado de la moneda eran las representaciones de revistas mexicanas en los teatros y carpas populares con primeras figuras como Mimí Derba, Leopoldo Beristáin, Roberto Soto, Delia Magaña, Lupe Rivas Cacho, y Amelia Wilhelmy, todos ellos futuros actores de cine (De María, 1996). Al referirse a los espectáculos de ese entonces, el pintor José Clemente Orozco escribió en su *Autobiografía* su propia experiencia en el Teatro María Guerrero¹ conocido por el “María Tepache” (fig. 2) allá por los rumbos de Peralvillo:

1 Su nombre en honor a la actriz española María Guerrero (1867-1928).



Figura 2
Teatro María Guerrero/
María Tepache

El público era de los más híbridos, lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte de la representación y se ponía al tú por tú con actores y actrices, insultándose mutuamente y alterando los diálogos en tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería caían sobre el público de luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores y, a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo (...). El castigo no se hizo esperar, todo acabó en el cine y en el horrible radio con sus locutores, magnavoces y necedades interminables (Orozco, 1970, 38).

Si consideramos que el invento del cinematógrafo había sido creado en 1895 en Francia, nuestro país ofrecía oportunidades a los empresarios para hacer del cine un negocio en potencia. Tras una indagación sobre los orígenes del cine, la investigadora Helena Almoína encontró en el periódico *El Universal* del 18 de enero de 1896 una nota curiosa: se da a conocer a la prensa la presencia del invento de Edison: el *kinetoscopio* unos meses antes que el cinematógrafo de los Lumière (Almoína, 1979, 9). Posiblemente, la cercanía con los Estados Unidos y la urgencia de la comercialización propició la divulgación del aparato con una anticipación de casi 7 meses, pero, al parecer, no tuvo el éxito deseado ya que el presidente Díaz y su familia, invitados a esa sesión inaugural, no asistieron por estar de vacaciones de fin de año en la costa.²

2 El *Kinetoscopio* fue un experimento de los laboratorios Edison y básicamente era un proyector de imágenes de poca película sin posibili-

Para algunos historiadores de cine, la ausencia de Díaz, en esa ocasión, no fue casual, pues era admirador de la cultura francesa a la que deseaba emular y un fiel seguidor de la corriente positivista interesado en los desarrollos científicos de la época.

Por su parte, los hermanos Lumière, —Auguste y Louis— provenían de la industria de la fotografía, ya que su padre Antoine era un retratista excepcional y había hecho parte de su fortuna ofreciendo retratos accesibles; su hijo Louis Lumière había hecho experimentos desde 1881 para detener el movimiento de las fotos; de tal manera que, si consideramos que la primera exhibición en México fue la noche del 6 de agosto para el Presidente Díaz y su gabinete en el Castillo de Chapultepec y, posteriormente, el 14 de agosto de 1896 en la segunda calle de Plateros número 9 (altos de la *Droguería Plateros*), el cine tuvo una aparición casi inmediata en nuestro país con la intención de vender y distribuir los aparatos del nuevo invento.³

La historia es interesante ya que con el negocio del cinematógrafo, los Lumière pudieron construir un patrimonio sólido para

dad de ser exhibida en una pantalla en forma colectiva. A este aparato colocado en una caja de madera se le había agregado sonido de un fonógrafo, pero sin sincronización.

- 3 En el mismo año de 1896, algunos inventos semejantes o con los mismos principios se anunciaban como el *Animastoscopio* (con quejas del público por no poder distinguirse sus vistas); el *Aristógrafo Lavie* (anteojos movidos por corriente eléctrica); el *Telebstroscopio* (de transmisión eléctrica sin conocer más datos sobre su funcionamiento). Otros sólo se mencionan de paso como el *Stentor Pathe*, y el *Biógrafo Lumière*, quien tuvo exhibiciones en el circo Orrín. Otros aparatos no mencionan su funcionamiento como el *Vitascopio* y el *Aristógrafo* pero tenían en común el principio de ampliar en una pantalla vistas de imágenes (Almoína, 1979,19-27).

erigir una fábrica para el armado de las cajas en serie y lentes a cargo del ingeniero Jules Carpentier y formaron a operadores que pudiesen ir a los cinco continentes para rodar películas locales y, de esta manera, ofrecer cursos rápidos de filmación, de revelado con químicos especializados, de proyección y, por supuesto, de películas y enseres necesarios para hacer posible la filmación.

México le debe ese primer acercamiento al operador técnico Gabriel Veyre (1871-1936), quien filmó aquí cerca de 35 películas y puede considerarse el introductor o “padre” del cine nacional, pues capturó escenas emanadas de nuestra cultura. Un fotograma de una de sus vistas muestra el traslado de la campana de Dolores. Al observar la imagen, se ve a Veyre del lado derecho con sombrero de copa montada la cámara más alta que el nivel de la calle (De los Reyes, 1995, 119-137). (fig. 3)

La calle de Plateros era entonces la más céntrica de la capital y justo en ese edificio se encontraba la Bolsa de México; de modo que el lugar fue estratégico para la publicidad del nuevo entretenimiento llegado al país. Se sabe, por las investigaciones de Aurelio de los Reyes, que el entresuelo fue alquilado por dos meses al general Felipe Berriozábal (1829-1900), Secretario de Guerra. El mismo Veyre había tenido que sufrir las consecuencias de este primer inconveniente para solucionarlo con éxito: “...*Antes de la primera exhibición resolvieron varios problemas técnicos, entre ellos la baja potencia de la luz. Al cabo de seis días de ansiedad, Veyre unió dos focos para lograr suficiente intensidad para proyectar las películas con nitidez*” (De los Reyes, 1995, 122). Las funciones diarias comenzaban a las cinco de la tarde y terminaban a las diez de la noche.



Figura 3
Gabriel Veyre colocando la
cámara de cine

Como quiera que sea, el nuevo entretenimiento llamado *Vitascope* por Edison, o el *Cinematógrafo* de los Lumière, tuvo la posibilidad de ser visto por las clases acomodadas y por las populares en lugares improvisados para su proyección, en tandas de películas de corta duración de no más de 2 o 3 minutos y cuyos temas eran tomados de la vida cotidiana: “Demolición de una pared”, “Llegada del tren” “Comida del niño”, “El regador y el muchacho”. Con la entrada del nuevo siglo, el cine irrumpía en competencia directa con otros espectáculos con el circo, el teatro, las tandas.

Las primeras funciones de cine sólo contaban con viles mantas sujetas a la pared y sillas comunes y corrientes alineadas alrede-

dor del haz de luz del proyector; en algunos salones, el proyector se colocaba en medio de la sala de tal manera que sólo una parte del público podía ver con nitidez la lectura de textos en la película. Con el tiempo y la experiencia de las presentaciones diarias, se fueron ampliando los locales, así como el tamaño de la pantalla.

El negocio del cinematógrafo pronto tuvo expendios vendedores de películas y proyectores para nutrir una multiplicación de salas y saloncillos adaptados a las necesidades de una sociedad mexicana ávida de imágenes nuevas, pues cualquiera podía invertir en el cine. La casa P. Aveline y A. Delalande fue la más importante distribuidora en México de los productos Pathe; en su local vendían cámaras, discos, proyectores y películas (Miquel, 2013).

Un anuncio del periódico *El Entreacto* de marzo de 1905 proporciona una larga lista de equipo para comercializar: aparatos completos Pathé; aparatos completos Edison; películas Méliès; vistas fijas; alquiler de películas; equipos de iluminación; carbones, condensadores; carteles de colores para anuncios, y hasta boletos de entrada americanos numerados por millar.

El invento se dio en un momento histórico muy interesante que permitió un despegue en la tecnología del país, ya que el presidente Díaz impulsó el uso de la luz eléctrica y la bombilla de Edison desde una buena parte de su mandato y ésta era necesaria para realizar la magia de la luz; de forma que las imágenes de figuras etéreas y el proyector tuvieron cabida de inmediato en las salas de teatro como variedades de gran éxito.

El primer teatro que tuvo luz eléctrica fue el Teatro Renacimiento y el mismo presidente Díaz acudió a la ceremonia inaugural donde,

al final del acto, se entonó el himno nacional mientras el salón era iluminado por seiscientos treinta y cinco focos para el lucimiento del lugar recién remodelado para “...*que las butacas formen una especie de gradería, con lo cual se logra que los espectadores de las últimas filas vean algo, aunque las damas usen sombreros caprichos*” (Miquel, 2015, 2). Otros teatros como el Principal, el Arbeu y el Colón siguieron esa costumbre, lo que permitió una mayor visibilidad en su interior así como el desechar la enorme cantidad de velas y candelabros peligrosos usados en cada función.

En una capital, aún rural, algunos espacios comunitarios fueron transformados de teatros a cines en una convivencia arquitectónica forzada a los empujes demandantes del nuevo entretenimiento como el caso del Teatro Cine Titán (de las colonias Hidalgo y Obrera), el Cine Teatro Barragán (en la colonia de los Doctores), o el cine Alcázar (Ayuntamiento 31). A su vez, el teatro Riva Palacio, de acuerdo con las noticias del periódico, fue de los primeros remodelados para ofrecer funciones de cine. Una imagen fotográfica en 1905 deja ver su gran fachada blanca con un patio amplio de acceso con cinco balcones superiores, tres inferiores y un gran letrero que lo anuncia como el Gran Cinematógrafo Empresa Cinematográfica del Teatro Riva Palacio, pues había sido inaugurado en 1901, ya en manos de su nuevo empresario, Enrique Echániz. (fig. 4)

Construido originalmente como teatro en 1902 en una zona de cocinas para obreros y trabajadores flotantes, el Riva Palacio estaba hecho en su mayor parte de madera en techos y paredes; por este motivo, los empresarios Carlos Guerra y José Austeri mejoraron el interior: 300 lunetas, 14 plateas, 14 palcos, 90 asientos en palcos numerados, 50 asientos en anfiteatro gene-



Figura 4 |
Fachada del Teatro Riva Palacio

ral; 300, en galería, 2 palcos en galería y 80 números en galerías (Miquel, 2015, 2).⁴

Asimismo abrieron puertas de emergencia y se realizaron, entre otras cosas, cubiertas de material impermeable para tener segura la estancia del público lo que les redituó grandes ganancias económicas. Quizás como empresa sólo su competencia cercana era El Palacio Encantado cuyo atractivo es que:

“...había figuras de cera, máquinas para juegos, cinematógrafo y una de las primeras marquesinas de la ciudad iluminadas con decenas de focos” (Miquel, 2015, 4).

4 Estos datos están tomados del Archivo Histórico del Distrito Federal en la sección de Ramos Municipales, de (Miquel, 2015, 4).

Las primeras exhibiciones

Con la electricidad, las exhibiciones cinematográficas comenzaron a crecer inconcebiblemente en casas y jacalones de madera y techos de cartón; el gobierno comenzó a emitir normas para regular su exhibición que consideraban la transición de teatros a cines (Berrueco, 2009). Era, entonces, un alumbrado público deficiente de lámparas de gas o trementina y entre las medidas que entraron en funcionamiento en los teatros fue la instalación de una línea telefónica directa con la estación de bomberos, lo cual permitió la supervisión de las salas.

Los cines aún funcionaban en improvisadas carpas como puede suponerse en la visita que realizó un inspector de obras públicas a un local en la Plazuela del Rábano (ahora entre Izazaga y Nezahualcóyotl) para un cinematógrafo y que estaba soportada por postes de madera de buen grueso y tirantes de cable de cáñamo y que no ofrecía peligro alguno” (Leal y Barraza, 1992, 143). Es de deducir que, para entonces, era un lugar alejado del Zócalo y que se pensaba para colocarse por poco tiempo. A estos exhibidores en pequeño, se les ha denominado segunda generación; es a partir de 1899 cuando el Ayuntamiento permite el establecimiento de cines en las plazas de la ciudad como la 2ª de Plateros, Santa María la Redonda, Rinconada de Don Toribio, la Plazuela de San Lucas, la Plazuela de Montero, la Plazuela del Salto del Agua, Plazuela de la Lagunilla, etc. Además, los documentos de rechazo emitidas por el Ayuntamiento dejan conocer en qué circunstancias se otorgaban los permisos: su colocación en lugares donde no estorbara el tráfico ni vehicular ni de personas; era la única diversión en esa parte de la ciudad; no se podían exhibir vistas inmorales; no se había generado escándalos de ningún tipo; se aceptaba una cuota diaria de cincuenta centavos como contribu-

ción al género de diversiones y se depositaba una cantidad como fianza con el compromiso de dejar el espacio tal y como se lo habían entregado las Autoridades (Leal et al. 1995, 183-197).

Aún con un pseudocontrol de las autoridades, los ejemplos de accidentes en el interior de los cines abundaban en las primeras planas de los periódicos como *El Popular* del lunes 4 de febrero de 1907 cuyo encabezado era: “Incendio sofocado en un cinematógrafo del periódico El Imparcial”; o bien, “Peligros de los cinematógrafos” de *El Tiempo* de octubre del martes 23 de febrero de 1909. Aún se tenía fresca la noticia del terrible incendio de casi trecientos muertos sucedido en Acapulco, Guerrero de 1909.⁵

Una de las primeras medidas de protección se emitió en 1913 durante el gobierno de Victoriano Huerta y se refiere al Reglamento de Cinematógrafos y un Decreto de Adiciones a ésta; muchas de ellas, al leerse, parecen actuales y vigentes. Ahí se hacían recomendaciones importantes como el uso de extintores de incendios; el despeje de zonas y pasillos para el desahogo del lugar en caso de siniestro; especificaciones técnicas y arquitectónicas para las cabinas donde se asentaban los proyectores; control del número de boletos de acceso a la función; la revisión previa de las vistas por un inspector oficial del gobierno que realizaría la labor de “censor” sobre las proyecciones. Por otra parte, la aprobación de imágenes de bodas o funerales sólo con la autorización de los interesados o sus familiares; en las vistas de sentido policiaco se debería de incorporar el castigo para los infractores de la sociedad y en las películas extranjeras deberían

5 Si bien la nota periodística no pudo ser confirmada en la época por su lejanía con la capital de la república, si se sabe que muchos jacalones de cine contenían un promedio de 600 personas en su interior.

contener la traducción respectiva al español. Junto con algunos aspectos ahora absurdos como el que durante las exhibiciones las señoras deberían de estar sin sombrero, letreros de las vistas en traducción al español, o la prohibición de fumar en el interior. Quizá uno de los puntos de mayor importancia se encuentra en el Anexo II del Reglamento de Cinematógrafos de 1913 que en su Artículo 1 indicaba que para abrir un cinematógrafo al público se requería una licencia escrita del gobierno del Distrito. Este sencillo asunto permitió, de ahí en adelante, controlar todos los establecimientos para el tributo respectivo en caso de alguna falta.

A partir de este hecho, el Ayuntamiento otorgó autorizaciones a los primeros salones de cine en zonas electrificadas; ello permitió un mejor control de las variedades ofrecidas al público y, a la vez, las proyecciones se volvieron en apariencia más seguras; aunque cuando fallaba la corriente, se presentaban situaciones de violencia en jacaes sumidos en la total oscuridad donde sillas y tablas eran aventadas aprovechando la falta de autoridad. Un periódico, *El Estandarte* de San Luis Potosí ejemplificaba el comportamiento del público aprovechando la oscuridad de las salas de cine:

Debido a las grandes molestias que reciben los concurrentes y los serios inconvenientes que ofrecen las morales proyecciones durante las cuales gran parte del público, olvidándose de que se encuentran en un salón, obra como si se viera en un coso taurino, así es el escándalo inmotivado que forma, ya gritando o sonando con los bastones o las sillas del pavimento y el de la sociedades altas arrojando papeles, salivas, etc., escudados por la oscuridad, y seguramente por no faltar al carácter festivo que usa cierta gente cuando se sabe que sus maldades quedarán impunes (Leal y Barraza, 1992, 152).

Un atractivo mayor representaba la interpretación en vivo de una orquesta al inicio y en los intermedios de la película, lo cual se sumaba a las emociones que experimentaba el público al contemplar la pantalla (Gonzalbo, 2000). Por otro lado, algunos empresarios fueron más visionarios en cuanto a las variedades ofrecidas a públicos específicos como fue el caso del Sr. Juan Leconda (Almoína, 1979, 24) de la “Compañía de Automatas y Cinematógrafo” al combinar espectáculos cinematográficos sólo para mujeres (señoras, señoritas y niñas) y acompañamiento de música. El cine resultó atractivo en el inicio del mundo del entretenimiento por lo novedoso de la experiencia y sus sensaciones de música e imagen que le acompañaban. El periodista Francisco Camarena da cuenta de cómo eran las funciones hacia 1907, un espectáculo inolvidable aún con rezagos del teatro:

Luego de las campanadas de costumbre, la orquesta ejecutaba una obertura como “Guillermo Tell” o “Poeta y aldeano” y entonces se hacía un silencio expectante en el público [...]. Al finalizar la orquesta se comenzaban a apagar los foquillos por secciones, a correr las cortinas, y [...] se encendía la lámpara del aparato cinematográfico y sobre la blanca pantalla se iba enfocando la lente en la luminosidad fuerte, media u opaca, hasta encontrar el tono correcto. [...] De pronto entre el rumor de las últimas exclamaciones se escuchaba el zumbido del proyector que iniciaba en un rayo de luz las películas de movimiento. Cada cinta tenía una duración de tres a cinco minutos, y para cambiar a la siguiente, había un pequeño intermedio con vistas fijas (Leal y Barraza, 2017, 97).

Dentro de las variedades, el cine competía con el teatro en un mismo programa; se distribuían los programas de mano impresos en un hábil manejo tipográfico anunciado en postes, paredes citadinas o bien con gritos en la calle para formar un barullo que entrara a verlas. Con el tiempo, se fue incrementando la proyección de películas así como su duración. Un programa del “Teatro Guillermo Prieto” permite conocer que para atraer al público eran exhibidas hasta 16 vistas. Su exhibición permitía que las películas circularan a otras zonas apartadas donde el cine era incipiente; para dicho fin, se vociferaban en la vía pública a contar esas historias que podían ser vistas por todos.

De este modo, el público conoció algunas vistas, en primer lugar de Europa con escenas del Zar Nicolás II y la Zarina en Moscú; el relevo de guardias en Madrid; la Puerta del Sol, etc. así como de la ciudad de México y sus atractivos turísticos. La confusión mental entre realidad y ficción era asunto común frente a la pantalla, lo que propiciaba situaciones complicadas de interpretación.

Así como en Europa algunos espectadores salían despavoridos al ver la llegada del tren, en nuestro país no dejaban de llamar la atención películas con temas como las vistas del “Parque de Chapultepec”; “Un baile en el Tívoli del Elíseo”, “El Canal de la Viga”; “Escenas de los baños Pane”; “Grupo de indios al pie del Árbol de la Noche Triste”; “El Jarabe Tapatío”; la comitiva del Presidente Díaz, quien recibía aplausos en la sala cada vez que salía a cuadro; la misma esposa del presidente, doña Carmelita Romero Rubio, quien se desplazaba en un fino carruaje en el Paseo de La Reforma; las peleas de gallos y hasta una corrida de toros donde los espectadores gritaban hasta el “*¡olé!*” consabido.

Algunos anuncios de periódico dejan ver esos primeros “salones” destinados para la proyección de cine: El Dorado (1ª de San Francisco); el Cinematógrafo Lumière; El Recreo de los Niños; El Palacio Encantado (Coliseo Viejo 15); Spectorium (esq. de Dolores y avenida Juárez); el mencionado Teatro Riva Palacio; Salón Variedades, Sala Pathe (3ª. San Francisco); Music Hall (3ª de Bucareli) y Cinema San Francisco. Asimismo, el Cine Edén (calle del Dr. Vértiz); Cine y Variedades (Santa María la Rivera); Salón Nuevo (Peralvillo 50); Cine Ideal (5ª de Santo Domingo); Cine Independencia (5ª de San Miguel) y Cine del Carmen (1ª de Correo Mayor 3) el Cine Monte Carlo (esquina de Ecuador y Allende) donde se colocó el letrero con el nombre del cine sujeto a los balcones superiores de la fachada a manera de marquesina; sobre la calle publicidad de las películas para atraer la atención del público. (fig. 5) Estaban ubicadas en distintas zonas de la ciudad; de esta manera, se cubría la demanda de los espectadores de distintas clases sociales, donde en mucho ayudaron los programas de cine pegados en lugares públicos como bardas y postes.

Al igual que las ilustraciones realizadas por el editor Vanegas Arroyo en torno a lecturas de cuentos para niños, magia, poesía, cancioneros populares, etc., los grabados para el cine de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada permitieron su difusión en las barriadas alejadas del centro de la ciudad de México, asunto que da cuenta de una gran población analfabeta que, al ver la imagen en el papel, permitía saber de qué iba a tratar la exhibición de ese día (De los Reyes, 2005). El programa en cuestión, con el título *El Vesubio de Nápoles o Los últimos días de Pompeya* del 23 de febrero de 1909, permitía saber que su vista era de 400 metros de largo y la ilustración nos dejaba saber de la huida de dos personajes vestidos a la usanza de fines del siglo XIX, quienes se fugaron



Figura 5
Cine Monte Carlo

en primer plano de la explosión de un volcán en erupción mientras a sus pies hay cuerpos inertes y en lontananza se observa la ciudad rural. En la parte baja, se encuentra la firma de Posada y la palabra “México”. La función constaba de cuatro partes; principiaba a las cinco en punto para repetirse a las 9 de la noche a un precio de quince centavos en patio y cinco en galería. (fig. 6)

Para hacer este trabajo, es posible que trabajara igual que en otros pedidos de ilustraciones de noticias y lugares de la época: se narraba el contenido de la historia y, de esa manera, el artista tenía idea de la trama para poder realizar la ilustración correspondiente conforme a la técnica del grabado para luego



Figura 6
Programa de mano
con grabado de
José Guadalupe Posada

imprimirlo. Sólo se cambiaba el cabezal donde se localizaba el lugar, el nombre de la película y, por supuesto, la fecha y horario de las consabidas tandas. Hacerlo era relativamente fácil en las imprentas pues se iba armando el cliché en negativo con los datos separados y sólo se incrustaba el grabado en la caja para imprimir para luego realizar el tiraje en el papel más corriente pues su vida era efímera y quizá, por último, la imagen pasara a formar parte de un abundante stock de ilustraciones del artista.

Algunos lugares como el “Teatro Guillermo Prieto” solían atraer mayor cantidad de gente con alguna rifa atractiva (como relojes despertadores en las instalaciones del salón de cine) y lo más sorprendente: sus espectáculos domingueros comenzaban desde las 6 de la mañana, lo cual habla del éxito del cine como diversión ciudadana.

Afortunadamente el cine fue acabando de manera provechosa la interacción del público —como sucedía con los actores de carpas y espectáculos ofrecidos durante la Revolución o posteriores a ella— ya que las constantes inspecciones oculares clausuraban presuntos salones de cine al comprobar caos en su interior y la ausencia de servicios básicos. De esta manera, la proliferación de cines motivó una reforma del Ayuntamiento por medio de impuestos para el mejor control de exhibiciones en todos los lugares donde cada empresario hacía el número de funciones a su antojo y a las necesidades de su bolsillo.

Herederos del funcionamiento del teatro, los empresarios del cine utilizaron algunos esquemas de ese funcionamiento que permitieron la conformación de nuevos intereses a partir de la imagen en movimiento, así como la posibilidad de ofrecer nuevos espectáculos con mayor duración, del lucimiento de figuras públicas como actores y actrices. En el mismo sentido, servicios novedosos como el uso de dulcería, iluminación y decoración del edificio, baños para caballeros y damas, amplios vestíbulos, salas de fumar, silla individuales y taquilla, entre otros atractivos.

Otras compañías usaron el aspecto novedoso del cine para usarlo como propaganda publicitaria mediante el consumo de sus productos como la tabacalera “Buen Tono”, situado en Dr. Liceaga número 57. A semejanza de esta forma publicitaria, sus dos competidoras, “La Tabacalera Mexicana” y la “Compañía Cigarrera Mexicana” imitaron el mismo procedimiento y permitían el acceso a las funciones de sus propios cines. Como bien lo indicaba el periódico *El Popular* del domingo 14 de julio de 1907 su procedimiento de ingreso al cine era: “...mediante el canje en la taquilla de determinado número de cajetillas de sus marcas “Supremos”, “Flor

de Lis”, “Glorias Nacionales”, “Vegueros”, “Celestes”, “Damitas”, etc., etc.”, Próximamente anunciaremos el día de la inauguración, así como el número de cajetillas vacías que hay que dar a cambio de los boletos de las distintas localidades...” (Leal y Barraza, 1985, 132).

La “Compañía Cigarrera Mexicana” no se quedó atrás en la campaña publicitaria y para sus marcas “La Corona”, “Claveles”, “Eléctricos”, y “Torpederos” ofreció entradas gratis al cine Teatro Riva Palacio al mostrar “...diez cajetillas vacías de cualquiera de las marcas de la Cigarrera se dará luneta. Por cincuenta cajetillas, una platea y por cinco una entrada de galería.” En ocasiones especiales, la entrada era mediante actividades sociales o “beneficios” como se les llamaba entonces en los teatros y cines que ofrecían la recaudación total a personajes o figuras públicas en desgracia como lo narra este triste ejemplo extraído de la prensa:

En julio de 1897 murió un gendarme, Manuel Ávila que duró ocho meses en agonía a causa de las heridas que le infringiera un ladrón, al que intento detener. Había dejado una numerosa familia y se había ganado la admiración de la sociedad. La empresa de “El cinematógrafo perfeccionado por Edison”, contribuyó a la colecta iniciada por El Imparcial” con las utilidades de un día (De los Reyes, 1973, 64).

El cine en la Revolución

En 1910, cuando estalla la Revolución Mexicana, las imágenes en el cine pasaron a ser de carácter apacible para transformarse en escenas de guerra entre fuerzas federales y revolucionarias; de esa manera, fueron vistos en pantalla y pasaron a ser cine documental. (fig. 7) Los medios impresos y el cine ofrecieron distintos



Figura 7
Programa de cine del cine
Independencia e Hidalgo del
martes 13 de agosto de 1912

puntos de vista de cruentas batallas de muertos y heridos y, al mismo tiempo, dieron a conocer los rostros de los protagonistas.

Adriana Berrueco, en su estudio sobre las normatividades vigentes en el cine, señala que estuvo cobijado siempre por el poder económico y, por ende, del político, privilegiados por la clase dominante, situación que se puede observar desde Porfirio Díaz al autorizar la distribución y exhibición del cinematógrafo otorgando permisos y concesiones del Estado a particulares con fines propagandísticos, y de identidad visual entre otros fines (Berrueco, s. f.). Venustiano Carranza apoyó la producción cinematográfica para su lucimiento mientras estuvo en el poder; durante su mandato ordenó la intervención estatal para hacer cine militar de ficción con el propósito de exaltar al ejército constitucionalista.

Está documentado ampliamente que el general Francisco Villa era un apasionado del cine y firmó un contrato con una compañía norteamericana —la Mutual Film Corporation— como artista exclusivo simulando batallas o apareciendo en las filmaciones como protagonista real en numerosos frentes de guerra (De los Reyes, 1985).⁶

Otro jefe revolucionario adicto a la lente de la fotografía impresa fue Emiliano Zapata retratado junto a su Estado Mayor en el Estado de Morelos. Lo mismo puede decirse del constitucionalismo de lado de Carranza y después Álvaro Obregón quien, en su largo recorrido hacia la presidencia de la república, fue retratado por su amigo el cineasta Jesús H. Abitia en numerosas batallas. Obregón, a pesar de haber perdido un brazo en la ciudad de Ce-

6 Asimismo existe un documental que reconstruye esta relación y puede consultarse en la plataforma Youtube titulado: *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

laya frente a Villa, tuvo la fama de no haber perdido jamás una acción militar. Sus imágenes en actitudes cotidianas en casa con sus hijos o en reuniones familiares permitían una lectura al público de alguien cercano a la ciudadanía.⁷

Sobre las batallas filmadas, Jaime Eduardo Figueroa escribe que:

Cabe destacar que el cine mexicano de entonces no siempre pudo dar a conocer lo que sucedía en los frentes de batalla; estuvo siempre sujeto, además, a los vaivenes políticos; con Madero se gozó de una mayor libertad; sin embargo, bajo el mandato de Huerta no hubo proyecciones sobre los combates. (...) De los Reyes señala que las películas sobre la Revolución Mexicana reflejaron la guerra de facciones. Por ejemplo, en la exhibición de *La revolución zapatista* “[...] un auditorio de generales y oficiales zapatistas aplaudió frenéticamente las figuras de Zapata y Villa proyectadas en la pantalla de un cine, en cuyo seno se habían reunido para elegir gobernador del estado [Puebla], en ese momento bajo su dominio [...]”. Mientras, en Veracruz, los vítores eran para Carranza y Obregón en el documental: *La marcha del Ejército Constitucionalista por diversas poblaciones de la Republica*. El mismo autor menciona que estos caudillos, junto con otros oficiales, asistieron a la primera función que fue amenizada por una banda de música. (Figueroa, 2010).

Visto el cine como instrumento de movilización política, el general Lázaro Cárdenas expidió en su periodo presidencial un decre-

7 La presencia filmica de Álvaro Obregón puede estudiarse más a fondo en (Morales, 2020).

to para que fuese exhibida una cinta nacional una vez al mes; de esta manera, se protegió a la industria cinematográfica frente a las poderosas producciones norteamericanas. Este proyecto tenía la intención de apoyar en forma gubernamental a los sindicatos lo cual se lograría por medio de la intervención del Estado; y así tener el control político de producción y exhibición de películas.

Es muy posible que en esos días, el teatro haya ganado terreno frente al cine pues los estrenos de obras teatrales sucedían con rapidez y continuamente aludían a personajes del momento ya sea político o militar lo que nos da idea de la frescura con que se manejaban este tipo de asuntos vinculados con el desarrollo de los acontecimientos nacionales. Dicho de otra manera, los libretistas y escritores tenían que trabajar velozmente para que el tema fuera abordado frente al público en situaciones chuscas y divertidas sin que trajeran consecuencias nefastas a la compañía, aunque muchas de éstas llegaron a acciones negativas.

Por su parte, hay que considerar que la preparación de una película era demasiado engorrosa; había que considerar problemas futuros en tiempos de guerra: el financiamiento, los contratos de actores, las locaciones, la compra de película virgen en el extranjero, y un largo etcétera. Por esa razón, el teatro ocupó buena parte de las producciones en la ciudad que manejó hábilmente títulos de doble sentido para que no ofendieran a nadie.

No quiere decir que no se hayan filmado películas o series, pero estaba en despegue la industria hollywoodense y el cine americano vendía una cantidad enorme de su producción a los empresarios de México como se puede comprobar por la cartelera nacional de esos años; lo mismo puede decirse de las produccio-

nes italianas con su actriz internacional Pina Menicheli cuyas películas fueron muy taquilleras en nuestro país. Dos ejemplos nacionales pueden ser interesantes: “Tepeyac” (1917), y “Trágica Confesión” (1919) de los estudios Film Colonial.

El cine como empresa

Al empresario judío Jacobo Granat se le acredita la modificación de edificios antiguos del centro de la ciudad para habilitarlos como negocio de cine, como el Salón Rojo (Madero y Bolívar) que se volvió un lugar muy elegante y con vigilancia en su acceso. Granat supo relacionarse con personajes políticos y fue amigo personal del presidente Madero quien varias veces le solicitó ese espacio para arreglar asuntos relativos a su administración pues era un modelo decorativo muy acertado en ese entonces. La imagen fotográfica deja ver que el cine se encontraba en la parte baja de la construcción y compartía, entre otros negocios, con el consultorio del dentista americano D. M. Fagg. (fig. 8) El interior, “...constaba de tres salones de proyección y varios más con espejos que deformaban la figura y otras pequeñas diversiones, así como uno destinado a mesas, donde se servían platillos y refrescos. Para subir al segundo piso había una escalera eléctrica, que se veía muy favorecida por la gente menuda. En general el “Salón Rojo” era amplio y cómodo...” (Flores, 2010, 26). Agregaríamos que tenía columnas *Art Decó* montadas en macizos cuadrangulares; sillas de alto respaldo para descansar la espalda y su piso era de madera. En la imagen fotográfica, se observa una decoración adornada con macetas y plantas de sombra para mayor lucimiento del lugar.

A falta de lugares de esparcimiento en el centro de la ciudad, el Salón Rojo se utilizó buena parte de los años veinte como salón de baile como durante el gran concurso *Pro Arte de fox-trot*,



Figura 8 |
Gente en el interior del Salón Rojo

danzón vals y danzón. Estos eventos dirigidos para la sociedad mexicana tenían un doble interés: permitían la exhibición de parejas mostrando la soltura y su gracia para el baile y, por supuesto, del reconocimiento público salían las futuras figuras del cine.⁸

Quizá la cinta con mayor trascendencia de ese momento y de mayor renombre haya sido la película muda titulada “El Auto-

8 Un excelente acercamiento al ambiente de esos años, al teatro, a las tandas, a los artistas carperos y por supuesto al cine de fines del siglo XIX y buena parte del siglo XX es (Morales, 1987).

móvil Gris” sobre la banda de ladrones disfrazados de uniformes militares que azotaba la ciudad aprovechando su poca vigilancia. Filmada por Enrique Rosas en 1919 muestra el castigo a los responsables; integra la ficción con escenas reales de algunos miembros en el paredón de fusilamiento. Se sabe que se estrenó en veinte cines de la capital y fue un éxito rotundo en taquilla. Una página de internet sobre cine silente mexicano permite conocer los cines donde se proyectó, lo que nos da un panorama de las salas que existían en la segunda década del siglo XX y del interés por ver una película mexicana.

*Las tres jornadas que formaban **El automóvil gris** se estrenaron, sucesivamente, el jueves 11, viernes 12 y sábado 13 de diciembre de 1919, en las salas Casino, Teatro Colón, Parisiana, Cine San Juan de Letrán San Hipólito, Venecia, Trianón Palace, Royal, Salón Rojo, Granat, Olimpia, Alarcón, Santa María la Ribera, Las Flores, Garibaldi, Progreso, Vicente Guerrero y Alcázar. (Cine silente, 2009) (fig. 9)*

A estas salas podemos agregar los siguientes: Cine Victoria, Teatro Cine Alcázar, Teatro Cine Alarcón, Cine Cervantes, Cine Lux, Cine San Hipólito, Cine Casino, Cine Fénix, Cine Santa María de la Redonda, el cine Politeama (cercano a las Vizcaínas), Cine Fausto, Cine Progreso, Cine San Felipe Neri, Teatro Cine Díaz de León, Cine Teresa, Teatro Cine Hidalgo, Cine Manuel Briseño, Cine Goya, Teatro Cine Garibaldi, el Cine América (Jesús María, número 60 en el centro) con muy poco atractivo exterior según la fotografía de entonces. (Morales, 1987). Un planteamiento cercano a este momento lo plantea Ana María Mantecón cuando escribe que:



Figura 9 |
Exterior Cine Alcázar

En el decenio de los años veinte la exhibición de películas se desarrolla con rapidez, de modo que para 1928 las estadísticas nacionales señalan la existencia de 520 salas en todo el país. Su expansión modificó la imagen que se había formado del cine como pasatiempo fundamentalmente popular. Así como ocurría en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, los exhibidores buscaron atraer deliberadamente a públicos familiares y de clase media con su arquitectura cada vez más espectacular y con nombres refinados para los espacios de exhibición, como los que con resonancias celestes y bíblicas poblaron el firmamento urbano: Lux, Lumière, Royal, Edén, Paraíso, Encanto, Estrella (Rosas, 2009, 115)

No se cuentan con fotografía de todos estos primeros cines, pero podríamos darnos una idea de cómo eran por las imágenes del cine San Juan de Letrán (fig. 10) y del Trianon Palace que habían adaptados para la proyección de películas. El primero se encontraba en una de las avenidas principales en el primer cuadro —San Juan de Letrán abierta al tráfico vehicular en 1935—; debió de ser un cine exitoso por el número de personas que transitaba por allí. Su letrero ocupaba la parte superior del edificio y una larga marquesina de cemento. Del cine Trianon Palace (ubicado entre Perú y Leandro Valle) conocemos su fachada y su interior



Figura 10
Cine San Juan de
Letrán



Figura 11 |
Cine Trianon Palace

en ese entonces la capital. No se sabe que se hayan construido cines durante la Revolución porque, como hemos comentado, el interés del momento era terminar la lucha armada; al término de ésta, y con la pacificación del país, el gobierno de Álvaro Obregón pudo ofrecer una nueva política económica para reestructurar el país en todos los sentidos lo que derivó en notables cambios en el terreno arquitectónico donde convivían secciones coloniales con construcciones modernas de corte afrancesado o americano las cuales evocaban lo mejor de las capitales del mundo: New York, París o Roma. Graciela de Garay escribe sobre la obra del arquitecto Obregón Santacilia, creador de espacios del nacionalismo de la posrevolución, sobre ese momento:

por una fotografía de 1920, que exhibe un galerón con butacas de madera, un solo pasillo central y una pequeña pantalla coronada por un arco con el nombre del cine en sus laterales. Aunque no improvisada su estructura interior, se observa mayor organización para contemplar la película. En los años cuarenta, este cine desapareció para convertirse en cabaret. (Fig. 11 y 12)

Estos datos son interesantes, pues la prensa da cuenta de los cines con los que contaba



Figura 12
Interior Cine Trianon Palace

Aunque ya para 1920 se contaba con un estilo nacional, al menos en teoría, continuaban sin definirse los modelos vernáculos a seguir. La influencia europea, los remanentes del eclecticismo y el tono de transición de la época habían terminado por opacar la tradición (De Garay, 1983, 21).

Se puede observar en las fotografías de cines antiguos que existía una población que vivía del cine y para el cine: el personal de la empresa, taquilleros; equipo de limpieza. Además, los vendedores ambulantes, los repartidores de programas o quienes vendían postales o fotografías de actores y actrices en la vía pública. Al contemplar ese tiempo congelado, se ven cafés de chinos, restaurantes, hoteles de paso que, con el tiempo, fueron desapareciendo de calles y avenidas que arropaban a los cines.

No en todos los sectores de la sociedad recibieron bien el cinematógrafo pues se consideró una “*influencia malsana*” porque algunos empresarios tuvieron la visión de proyectar películas sólo para niños a mitad de precio. Al igual que en otras diversiones ciudadanas, el teatro y las carpas tuvieron especial cuidado del ingreso de menores de edad a sus funciones; asimismo, los inspectores eran exigentes y las multas altas, pero eso no significa que no acudieran ocultos, lo cual, numerosas veces, les trajo problemas con las autoridades. Las diversiones prohibidas consistían en asistir a los *dancing*,⁹ el billar, los toros, las peleas de box, el circo, las carpas, las visitas a los aviones por el rumbo de Balbuena y, desde luego, el cine que era el lugar de su preferencia.

Susan Sosenski (2006)¹⁰ ha consultado el Archivo de Salubridad y Diversiones Públicas y encontró un interés de las autoridades para reconstruir el tejido social y familiar después de la Revolución con base en acciones educativas y cambios de conducta pues los infantes pasaban a engrosar a temprana edad el papel de consumidores de cinematógrafo. Otros fueron utilizados por los dueños de los cines para transformarlos en operarios de sus aparatos de proyección lo que propició, varias veces, incendios lamentables causados por cortocircuitos en el interior de las salas debido a la peligrosidad de la película hecha de nitrato de celulosa como fue el caso del desaparecido Cine Cervantes donde murieron mujeres y niños (fig. 13); o como en el cine Felipe Neri

9 Conocidos por *dancing* eran salones de baile que con el tiempo fueron modificados a salones de cine. En el imaginario popular quedaron el Salón México, el Salón Smyrna, o el cine Gran Bretaña (Dallal, 1987).

10 La autora menciona el costo de la vida en los años veinte, así como las actividades a las que se dedicaban los niños de escasos recursos: vendedor de periódicos, cuidador de coches o trabajador de fábrica y justamente sus ingresos les permitían la entrada al cine de barrio (Sosenski, 2006).

donde debido a un momento de oscuridad al cambiar de rollo en el proyector, un bromista alertó de connato de incendio lo que provocó la estampida del público; muchos de los espectadores resultaron lastimados y pisoteados.



Figura 13
Exterior del Cine Cervantes

En un mundo de adultos era evidente que no todo el contenido de las cintas exhibidas era apto para menores de edad; en ese mundo de historias reales e imaginarias se entremezclaban acciones o situaciones donde los temas eran vedettes, drogadictos, pandilleros o el amor pasional; es decir, historias prohibidas que son deformaciones de una realidad que afectaba a niños y jóvenes como se menciona tristemente en estos ejemplos:

Otra vez se trataba de una niña que padecía terrores nocturnos, con incontinencia de orina, anorexia y tic convulsivo facial, que nos costó mucho trabajo poder dominar, y todo esto, motivado por haber presenciado otra película en la que se veía un asalto y se asesinaba a varias personas. [...] Otro niño que se arrojó por un balcón, quedando muerto en el acto, después de haber sufrido durante la noche anterior un acceso de terror como consecuencia de haber presenciado una sesión de cinematógrafo con escenas espeluznantes, que hirieron vivamente su sensibilidad (Solsenski, 2006, 48).

Cine y modernidad urbana

Como signo de modernidad, los cines pasaron de ser improvisadas construcciones de cartón y sillas de madera a adaptaciones en casas e inmuebles orientados a la industria del entretenimiento, o bien, a su edificación dependiendo del estilo en boga en las siguientes décadas. Por ejemplo, una vieja fotografía expone el edificio del Cine Urania que compartía espacios con la “Federación Espirita Mexicana”. (fig. 14) Del siglo XX, son el Cine Granat de 1918, el Cine Isabel (1925) y el Odeón de la colonia Guerrero todos situados en zonas populares. Una interesante fotografía de la



Figura 14
Exterior del Cine Urania

fototeca del INAH permite asomarnos al interior del Rialto de los años veinte (antes Granat) y se puede ver en el cartel de la programación de la mampara recargada en el muro, todavía con la denominación de Teatro Cine Rialto en la zona de Peralvillo. (fig. 15).

Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa (1998) escriben en su libro *La República de los Cines* que la explosión urbana propició la edificación de cines en riqueza de ejemplos constructivos de todo tipo. "...la arquitectura en la ciudades, le debe al salón cinematográfico la coherencia de los espacios públicos".

De esta manera, en la ciudad de México, podían verse estilos arquitectónicos diversos como el *art -nouveau* como el Cine Club



Figura 15 |
Personas en el interior del Cine Rialto

de las calles de 5 de Mayo y Motolinía; el *art-decó* como el Máximo, el Florida, el Orfeón el *neocolonial* como el Cine Alameda (como un pueblito mexicano), y el Colonial, (con arcos en su fachada y un remate central semejante a hacienda mexicana); o de influencia indígena como el Janitzio, (fig. 16) el Azteca o el Mitla.

Francisco Serrano fue uno de los arquitectos más destacados de esta época en cuanto a la construcción de casas, edificios y salas cinematográficas con tendencia *Art Decó*. A él se le deben salas como el Tívoli (Santa María la Rivera 98), el cine Buen Tono y el cine Encanto (Serapio Rendón 87) con un extraordinario diseño exterior de sus iluminadas marquesinas y sus cuatro columnas y su interior considerado un modelo de cine con clima artificial, y un sistema de sonido único; además por las fotografías que se

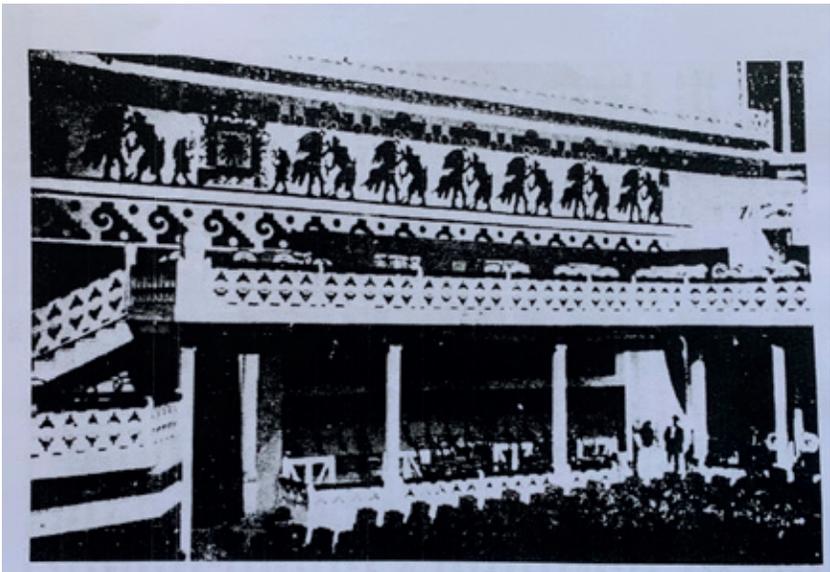


Figura 16
Cine Janitzio

conservan se nota un lujo verdadero para la época (Porras, 2001, 127). (fig. 17 y 18). Algunos empresarios lograron crear edificios dignos de la “fábrica de sueños” a partir de una pantalla de enormes proporciones, un sonido de alta fidelidad, un cortinaje de telas de importación, colocación de arañas de iluminación, alfom-



Figura 17
Exterior del
Cine Encanto



Figura 18
Interior del Cine Encanto

brado de lujo, espejos tipo Versalles, candiles europeos y la colocación en su interior de réplicas de esculturas antiguas de tipo romano para generar en el espectador la idea del ingreso a una “realidad distinta” como sería el caso del cine “Regis” (fig. 19) famoso en su tiempo por su grandiosidad y las personalidades que acudían a él en plena avenida Juárez y por los ciclos dedicados a géneros cinematográficos. Este recinto, construido en 1919, fue modificándose gradualmente y a principios de los años ochenta del siglo XX aún conservaba un brillo nostálgico que contrastaba con los cines más modernos de la época. Su entrada, aunque pequeña, estaba alfombrada y mucho tiempo conservó un pasillo techado de la calle a su entrada. Un *Bell Captain* elegantemente vestido recibía al público para conducirlo a la sala de cine pues otro acceso similar daba la hotel. Las películas proyectadas eran cuidadosamente seleccionadas porque el Regis tenía restaurante y bar donde pasar la tarde/noche. En su interior, albergaba una pantalla mediana adornada por diseños en color oro y con limitados palcos. Con el tiempo, la butaquería se fue forrando de grueso terciopelo rojo para hacerla más cómoda y distinta a los cines de barrio. Como se observa en la fotografía, la pantalla contiene publicidad del establecimiento, del cabaret y los servicios de sus cenas servidos en sus negocios del *Cabaret Capri* y *La Taberna del Greco* en franca competencia con los negocios establecidos en los alrededores del cine justamente en Juárez y Balderas, años después, saturados de antros y cabarets. En la imagen, se aprecia que una persona se encarga de manipular la pantalla en el foro lo que nos da una idea de su movimiento para eventos de otro tipo.

Otros cines importantes por su lujo, a lo largo del tiempo, fueron el Cine Olimpia en 16 de septiembre; el Real Cinema, el Trans-Lux Prado en avenida Juárez. El cine Ópera, en Serapio Rendón 9,



Figura 19
Exterior del Cine Regis

(1947) es un ejemplo de *eclecticismo escenográfico y arquitectura aplicada* como escribe Mónica del Arrenal Martínez (2015). Producto del arquitecto Félix Nuncio e interiores del escenógrafo catalán Manuel Fontanals, su diseño *Art Decó* se respira desde su fachada con dos soberbias esculturas que representan la comedia y la tragedia. En su interior, se encontraban alfombrados finos, candiles de bronce y cristal con muros de espejos. Aquí se muestran dos imágenes interesantes: su taquilla (quizás ahora desaparecida) y su bello decorado del vestíbulo con un gran ventanal que simulaban un set cinematográfico con dos escaleras laterales y donde la sala de proyección se dividía en dos niveles. En la actualidad, este espacio pretende ser recuperado para eventos artísticos por parte del gobierno capitalino pues existen fotografías de su destrucción (fig. 20),¹¹ el Bella Época de estilo neoclásico o el Arcadia de la avenida Balderas, propiedad de la pareja de rusos Lina y Arcady Boytler.

Por las crónicas de cine de la época se conoce la importancia de las salas cinematográficas para las producciones surgidas de la incipiente industria mexicana. Si se revisa la filmografía de un director exitoso como Fernando de Fuentes¹² vigente desde los años treinta hasta los sesenta, nos daremos cuenta de cómo se colocaban las películas en los cines: en sus respectivos estrenos las cintas pasaban a cines de mejor clase como lo era el Cine Balmori (en Álvaro Obregón 121 casi esquina con Orizaba) con una pantalla reducida con carácter intimista, y con un bellísimo

11 Consúltese la imagen del cine Opera en: <https://www.archdaily.mx/mx/750541/archivo-fotografico-cines-y-teatros-de-la-ciudad-de-mexico>

12 La cartelera sobre la producción cinematográfica de los años treinta revela que en el decenio de 1930, el número de películas norteamericanas estrenadas fue de 2388 frente a 199 mexicanas (Amador y Ayala, 1980).

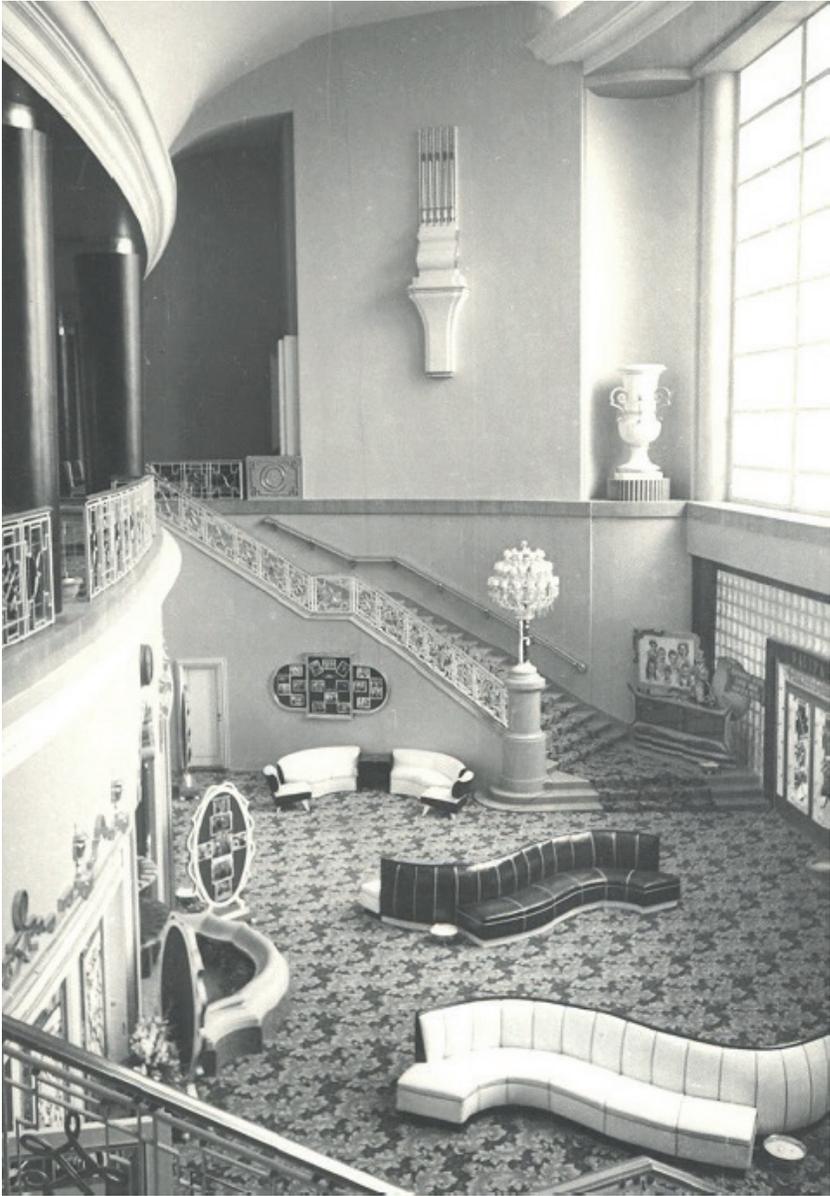


Figura 20
Vestíbulo del cine Opera con diseño de Manuel Fontanals

decorado interior en sus paredes y con público selecto,¹³ (fig. 21) el Cine Palacio o el cine Alameda (con un decorado interior de pueblo mexicano); para después pasar a cines de menor categoría y, por supuesto, de menor permanencia de espectadores.



Figura 21
Cine Balmori con animales

El Balmori, como el Cine Colonial, el Cosmos, el Odeón y el Olimpia fueron obra de los arquitectos Carlos Crombé y José Albarrán y en su construcción había intervenido el Estado por medio de Operadora de Teatros S. A, con la intención de que las películas

13 Este cine el Balmori, fue de los primeros en establecerse en la colonia Roma, donde en sus primeros tiempos había música en vivo en la proyección de películas mudas. En esa zona existieron también los cines Roma, el cine Gloria, el cine Estadio y el Cine Condesa. Asimismo el Cine Lido, el Ritz, el Cine Royal, y el Auditorio Plaza (Porrás, 2001, 167-168).

exhibidas fueran nacionales. A la gran mole de edificación del Cosmos —(1938) que contaba con luneta, anfiteatro y galería— le tocó el honor de inaugurar el sistema de matinés o funciones antes de mediodía (Morales, 2019). Es importante mencionar que el concepto óptimo para los cines, en ese entonces, se consideraba por el número de espectadores; estos primeros cines tenían una capacidad amplísima como el Coloso (Eje Central y Alva Ixtlixóchitl) con un aforo de cinco mil espectadores y que el dueño se ufana de número de espectadores al colgar en uno de sus laterales un enorme letrero en un juego de palabras: “*Cine Coloso el coloso de los cines*” (De los Reyes, 1982). (fig. 22)



Figura 22
Cine Coloso

Una de las primeras empresas en aglutinar a los cines fue “Impulsora de Cines Independientes” constituida por Enrique Ramírez Miguel en 1947; para los años sesenta, el 90% pertenecían a la Compañía Operadora de Teatros, S.A., (COTSA) del empresario norteamericano William Jenkins quien formó la llamada “*Cadena de Oro*” compuesta por los cines Reforma, Guerrero y Colonial uniéndose con los hermanos Espinoza Yglesias, dueños de cine Variedades, el Coliseo y el Constantino; más tarde, se fusionaron en esta asociación quienes controlaban la producción cinematográfica, así como de criterios de filmación.

Para los años cuarenta y cincuenta, el cine nacional trataba de competir con el cine norteamericano reestructurados sus estudios y sus finanzas después de la Segunda Guerra Mundial y para exhibir las películas producidas se enviaban a los cines de mayor espacio como el cine Olimpia, el cine Ópera, el Cine Alameda, el Orfeón, el Cine Chapultepec y el Mariscal (Donceles y república de Cuba) que, debido a su amplitud, se usó para concentraciones masivas de corte político como puede verse en la campaña para la presidencia de la república del candidato Adolfo López Mateos en 1958. (fig. 23).

En una revisión de la cartelera en México se observa que directores como Roberto Gavaldón, el “Indio” Fernández, Miguel M. Delgado (director de cabecera de Cantinflas), y actores destacados como Jorge Negrete, Pedro Infante o Pedro Armendáriz sólo lograban estar unas 4 semanas compitiendo con películas americanas de mayor producción y de mayor permanencia. Otros empresarios de cine se fueron a terrenos ajenos a la arquitectura mexicana como el Palacio Chino (cercano al barrio chino de la calle de Dolores), ornamentado con elementos orientales como máscaras, jarrones, faroles, e inclusive con murales realizados



Figura 23
Multitud en el cine Mariscala, durante un mitin de apoyo a López Mateos en el DF.

por los artistas Juan Campos y Humberto Ramírez; el cine Variedades, el Cine Alameda, el Mariscala el Cine Teresa, el cine de las Américas y el cine Continental.

El Colonial tenía en su techo luces en forma de estrellas que le daban al oscurecer su interior un aspecto de estar al aire libre.

Con la finalidad de integrar el cine al aspecto visual, algunos cines contaban con murales como el de los pintores Xavier Guerrero en el cine Ermita, Carlos Mérida para el Cine Manacar y el del Cine Latino de Octavio Ríos (1960) o escultóricos como el que se encontraba en el vestíbulo del cine Diana de Paseo de la Reforma creado por Manuel Felguérez.

Finalmente, sobre la principal arteria comercial Paseo de la Reforma, se construyeron cines de vanguardia pues era centro importante de cruces de avenidas y de oficinas como el Cine Latino; el cine Diana y el Cine Roble (Paseo de la Reforma 133). (fig. 24). Construido en los años cincuenta, será recordado porque en los años sesenta y setentera se exhibía cada año la Muestra Internacional de Cine. En ese lugar, se encuentra en nuestros días, el Senado de la República.

En los años cincuenta y sesenta, la arquitectura pasó a mayores exigencias funcionales como una mejor distribución y vestíbulos más atractivos, movimientos sincrónicos de pantallas o telones y la creación de murales. Mejoraron la tecnología de sus salidas de sonido, pantallas más amplias, simplificación de formas arquitectónicas interiores y, por supuesto, la exhibición de películas más atractivas.

Durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines —a semejanza de algunos festivales europeos y especial de la Nueva Ola Francesa y del neorrealismo italiano— comenzaron a realizarse eventos cinematográficos en nuestro país, que permitieron la creación de los primeros cine-clubs, cuyo punto de partida fue Instituto Francés para la América Latina (IFAL) en 1948 realizados a nivel internacional en la Reseña de Acapulco con la intención de



Figura 24
Exterior del Cine Roble

generar turismo y de tener una ventana a las producciones de vanguardia realizadas en Cannes y Venecia (Chávez, 2018). En los años sesenta, se organizó la estructura que hizo posible más tarde la exhibición del cine documental en el *Cine-Club de la Casa del Lago* de la UNAM; y en franca sintonía con los movimientos estudiantiles y de luchas populares de América Latina el *“Cine Debate Popular”* (1961) en el Auditorio Justo Sierra de Humanidades de Ciudad Universitaria pues la intención con *“...esta nueva modalidad respondía a la necesidad de llevar a la comunidad universitaria y al público extrauniversitario los problemas del cine como arte y como expresión de nuestro tiempo* (Medina, 2012).

En los años setenta, se dan algunos factores determinantes para la historia de los espacios destinados al cine: la creación de salas de arte por el empresario Gustavo Alatríste; la fundación en 1971 de la empresa Organización Ramírez conocida hoy por *Cinépolis* en Morelia, Michoacán de quien hablaremos más adelante; por otra parte, el Estado mediante la Secretaría de Gobernación en un interés por exhibir, conservar y difundir el patrimonio filmico abrió en los foros 14 y 15 de los Estudios Churubusco de Calzada de Tlalpan dos salas de exhibición (la “Fernando de Fuentes” y el “Salón Rojo”) en 1974. El espacio constaba con una pequeña cafetería, una biblioteca-hemeroteca, las dos salas mencionadas con sus dos salas de proyección y una bóveda de almacenamiento de películas. En las paredes del vestíbulo, se exhibían documentos y exposiciones referentes al cine así como dibujos de Diego Rivera de gran formato realizados al carbón y dibujos sueltos de Sergei Eisenstein referentes a su permanencia en México entre 1930-1932 pertenecientes al artista Gabriel Fernández Ledesma y su esposa la pintora Isabel Villaseñor quien caracterizó a María en la producción *“¡Qué Viva México!”*. El 24 de marzo de 1982 en la tarde/noche se produjo un incendio que destruyó cerca de “6,506 películas, 9, 278 libros y revistas, además de 2,300 guiones” (Rosas, 2019, 141). La nueva Cineteca fue inaugurada por el presidente Miguel de la Madrid en 1984 en la avenida México-Coyoacán 389; nuevamente se renovó en el 2011. (fig. 25)

Para la segunda mitad del siglo XX, la ciudad fue haciéndose compleja en cuanto al crecimiento poblacional, de servicios y habitación; de tal manera que el gobierno capitalino vio en las entonces llamadas delegaciones del DF la opción de crecimiento urbano mediante la formación de colonias en la periferia del norte y el sur para desahogar servicios, transporte y de entrete-



Figura 25

Estado que quedó la Cineteca Nacional después del incendio

nimiento. Pionera en este sentido, Plaza Universidad (Parroquia y Popocatepetl) abrió sus puertas en 1969 con la idea de hacer una “gran boutique comercial”. Si bien la zona ya era urbana y transitada, existía una clase media con alto poder adquisitivo y numerosas escuelas particulares cuyos alumnos pronto llenaron sus instalaciones.

Con un diseño atractivo del Arquitecto Sordo Madaleno, el lugar se rodeó de tiendas comerciales, estacionamiento subterráneo y, en la parte superior; servicios y entretenimiento como la edificación del cine El Dorado 70 sin galería y sin luneta⁵⁰ muy a la usanza norteamericana del *mall*. (fig. 26) Plaza Universidad (y más tarde *Plaza Satélite* en el 70-71 y *Bosques de las Lomas* en 1973), contenían conceptos novedosos como la sensación de estar al aire libre, la reunión de distintos bancos en un solo lugar y en cuanto a nuestro tema de cine amplias y cómodas butacas de es-



Figura 26 |
Cine El Dorado 70 |

tampado color naranja, taquilla exterior no sujeta a la edificación misma, pasillos largos y alfombrados que terminaban en una ligera curva que ascendía a la pantalla sin lunetas ni galerías, un espacio establecido desde su bien cuidado diseño interior como dulcería y, desde luego, una estructura que permitía ver la película suavemente en picada. Bien aciertan Haroldo Alfaro y Alejandro Ochoa cuando escriben que:

Este impulso de zonas y especializaciones en la ciudad concluyó con la aparición de concepto del Mall o plaza comercial a finales de los años sesenta. En estos conjuntos de

fuerte carga comercial, su plan general destinó un espacio para incluir un cine, en ocasiones con presencia notoria, pero en la práctica paulatina tomando la forma de pequeñas salas, como locales dentro del conjunto comercial. Es el origen del concepto multiplex, que actualmente o son conjuntos únicos o siguen integrados a estas grandes plazas comerciales. Son estos malls los que han venido a configurar una nueva forma de vivir y entender la ciudad. Es la historia de la ciudad compacta, contenida y restringida al contacto con la ciudad real. Las primeras en la ciudad de México fueron Plaza Universidad y su cine Dorado 70 (1970) y en una zona conurbada a la ciudad de México, Plaza Satélite con el cine Satélite (1971) (Alfaro y Ochoa, 1998, 219).

Si bien este concepto de nuevo cine trajo consecuencias para la edificación de salas de cine como negocio en sus diferentes contextos en donde pondríamos, en primer lugar, la edificación de plazas comerciales que replicaron la idea de un espacio único destinado para el cine y después la creación exitosa de *multicinema* a aquellos que se dividieron en salas más pequeñas con mayor oferta de cartelera,¹⁴ la cual es la empresa exhibidora más grande al comprender 6,664 salas 100% digitales y posee salas en otros países. Tan sólo en México, según su página de internet, la asistencia a sus salas fueron de 224.5 millones de asistentes.¹⁵

14 Este término se refería a la experiencia visual, gestual, táctil y visual y en que el cine deseaba ser visto por el espectador

15 La crisis de 1982 y los sismos de 1985, afectaron gran parte de los cines del Centro Histórico, de la Roma, Condesa, Guerrero, Juárez y de la avenida México-Tacuba y Reforma. En algunos casos con severos daños que tuvieron que ser demolidos de tal manera que en 1992, cerraron sus puertas alrededor de 187 salas y otros que quedaron en pie con efectos de-

También es cierto que el “cine de barrio” fue desplazado gradualmente por un lugar que ofrecía perspectivas tecnológicas novedosas, seguridad, comodidad y la posibilidad de comer en restaurantes o visitar tiendas de todo tipo en un ambiente familiar sin siquiera pisar el centro de la ciudad siempre de tránsito conflictivo. La realidad fue otra porque la ciudad era otra y a eso ayudaron los sucesivos cambios de gobierno capitalinos, la destrucción y el abandono de antiguas salas de cine, los temblores como el de 1985,⁵⁴ la nueva realidad social y, por supuesto, las nuevas generaciones. Quizás estemos en la línea donde la convivencia social debido a la pandemia sea asunto del recuerdo y en el tiempo se quedaron los lugares de convivencia, de negocios, de relaciones de pareja, de intimidad y de relaciones familiares. Atrás quedaron, atrapados en el tiempo, los cines elegantes y los de barrio, así como cafés de chinos, bares, taquerías, restaurantes, y un sinnúmero de pequeños negocios.

El cine en nuestros tiempos

Como hemos visto, el cine se ha manifestado en constante evolución y ha sabido adaptarse a los cambios tanto de espectáculos como tecnológicos; su competencia actual es la televisión y sus distintas plataformas de *streaming* que no con otra cosa que una tecnología multimedia que permite ver audio y video mediante un dispositivo —desde un teléfono, una tableta, una computadora o un televisor conectado a internet— en casi todos los formatos, en cualquier lugar y momento.

sastrosos: algunas salas fueron desmanteladas, otras se vendieron, otras pasaron a ser tiendas de la cadena Electra y los menos transformados en templos religiosos.

Sin embargo, en ese pasado inmediato, aún se recuerda el sistema de alquiler de películas de amplia franquicia en muchos países: *Blockbuster* (1985). Con un público eminentemente familiar, este modelo de exhibición tuvo una enorme aceptación en el espectador mexicano deseoso de ver películas de difícil acceso. Hubo, por supuesto, muchas opciones de negocios similares que permitían ver un espectro más amplio de eventos grabados que iban enfocadas en específico a obras de teatro, espectáculos y cine de arte.

Blockbuster comenzó a fracturarse en 2000, debido entre otras causas al desarrollo y comercialización del VHS, después del DVD, (compradas en tiaguis y mercados populares), la televisión por cable y plataformas nacientes como Netflix.¹⁶

Quizás habría que buscar esos antecedentes tecnológicos en las imágenes de espectadores norteamericanos en los años cincuenta quienes portan gafas especiales dentro de una sala de cine a oscuras y que disfrutaban de cine 3D, es decir, en la proyección de dos películas al mismo tiempo perfectamente sincronizadas vistas a través de gafas especiales de pantalla rojo y azul y después por gafas polarizadas que fueron la entrada al cine en relieve con un sistema de sonido estereofónico (6 salidas para bandas de música).

El inconveniente era que no todas las películas eran a color y otro gran problema era el acondicionamiento de las salas de proyección así como el uso de pantallas especiales plateadas para mantener la polarización. Esta tecnología no se vio en México, pero

¹⁶ En México, el grupo Salinas lo tomó en 2015 renombrándolo *The B-Store*.

si el cine IMAX y más tarde el IMAX 3D que usa dos lentes de cámara para representar el ojo izquierdo y el ojo derecho, así se almacena para proyectarse en forma simultánea mediante láser.¹⁷

En contraste, los cambios sí pudieron notarse en dos cintas americanas notables que hicieron época por la sonoridad nunca antes presente en México: “Krakatoa al Este de Java” (1968) y más tarde “Terremoto” (1974). Para esta última cinta, la Universal creó el sistema de audio *Sensurround* que consistía en una banda de sonido extra lo cual daba la idea de vibraciones y con ello de estar dentro del mismo terremoto. Algo inusual entonces en México. Las salidas de sonido transmitían una sensación envolvente en el público quien, a la salida de la función, creía haber vivido una experiencia nueva, y delicada hasta cierto punto. En Estados Unidos la película produjo grietas y fisuras en el techo del cine Grauman’s Chinese Theatre de Hollywood, California debido al fuerte sonido.¹⁸

17 Sin embargo, una explicación es la que da la propia página de Cinépolis y que cito textual: *Cinépolis IMAX Theatre» es el formato usado para distinguir aquellas salas que están equipadas con una pantalla IMAX. La sala IMAX es la pantalla más grande de Cinépolis. La imagen es más clara y nítida, gracias a la proyección de sus dos proyectores. Se pueden disfrutar películas en formatos “2D, 3D y HFR (48 cuadros por segundo (...)) Cuenta con un sistema de proyección Dual + DMR patentando por IMAX y un sistema de remasterización que optimiza cada cuadro e imagen. El diseño de este tipo de sala se pensó de manera que la pantalla rodee a la audiencia para expandir su campo de visión. Otra ventaja de este formato es la precisión láser de su sonido. La compañía maneja las siguientes marcas diversificadas: Cinépolis; Cinépolis VIP; Multicinemas; Luxury Cinemas; Cinépolis IMAX, Cinemapark; Xtreme Cinemas; Cinépolis Macro XE, Cinépolis 4D, y Box Cinemas.*

18 En sí, el sistema generó preocupación de los propietarios por los posibles daños en la estructura de los edificios.

Debido a estos resultados la televisión ha buscado hacer su propia integración al sistema de tridimensionalidad mediante la venta de aparatos en *Blu-ray 3D*. Esta tecnología ha pasado a utilizar equipos especiales para visualizar juegos o películas con el sistema *Nvidia 3D Visión* que requieren de equipo especial (gafas para su visualización); quizá en un futuro cercano sea mecanismo cotidiano también en el cine y muchas creaciones tecnológicas han pasado del cine a la televisión y a la inversa.

El mundo y sus constantes cambios de inmediatez nos ha permitido usar, desde hace mucho tiempo, el móvil de manera cotidiana como otra herramienta no sólo para hacer llamadas en red, sino también para ver películas a nuestro gusto sin tener que asistir al cine. Además, permite, debido a esa movilidad, transportarnos y detener la acción en cualquier momento o repetir las escenas que nos gusten más. Desde el mismo teléfono, se puede mejorar la imagen y hacerla audiblemente más atractiva y personal.

El cine ha dado muestras de adelantarse a los cambios de la modernidad con varias alternativas tentadoras como lo es el *Cinépolis VIP*: ofrecer la compra de boletos de la función requerida desde un teléfono móvil; disfrutar películas exclusivas en salas reducidas, así como asientos individuales convertibles en cama y servicios que incluyen frazadas y almohadas para ponerse cómodos y el consumo de bebidas alcohólicas al gusto del espectador. Otras competencias de entretenimiento son la cadena de exhibición *Cinemex* creada en 1993, la cadena *Lumière* de 1995 con 14 multicomplejos y 140 salas y *Cinemark* de origen norteamericano con su amplio mercado latinoamericano. (Mejía, 2012)

En otra alternativa visual es la página de *Dri Cinema* (<https://www.autodrivecinema.com/drive/>) —un *revival* del autocinema antiguo que muestra la cartelera y las opciones de localización en internet— que ha evolucionado en estos tiempos de convivencia social restringida y permite ver películas desde un automóvil en total privacidad pero con la tecnología *LED Projector* en calidad 4K lo que evita las restricciones comunes del cine y de los espacios encerrados, tal y como sucedía con los autocinemas de antaño que fueron desapareciendo.

Al inicio de esta modalidad en los años sesenta se colocaban las enormes bocinas al frente; ahora, se cuelga un dispositivo de cada ventana y existe un servicio de bebidas y comida hasta el automóvil (*snack bar*). En esta modalidad, pueden sintonizarse estaciones de radio y no necesariamente escuchar lo que se está proyectando en la pantalla. No se diga de las plataformas que existen como Netflix, HBO o Amazon Prime, que responden a las necesidades de un público demandante de series y películas nuevas donde México por el número de habitantes es un lugar estratégico.

Asimismo existen plataformas de variada oferta en internet: por ejemplo, *cineenlinea* empresa de Cinépolis ofrece premieres exclusivas para el público consumidor de los nuevos estrenos (<https://cineenlinea.net>) y la UNAM por medio de “Cultura UNAM en casa” puso a disposición del público los archivos de la filmoteca para mostrar únicamente cine mexicano (desde el cine silente hasta películas de limitada exhibición que buscan los conocedores). Ahí se pueden ver amplias secciones que van desde “la vida en México en el siglo XX”, “Pintura Mexicana”, “Leer Cine” o “Miradas al cine Mexicano” (<https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/>).

Los festivales de cine como el de Morelia también han puesto a disposición del público su sitio que permite, como ellos mismos indican, “cultivar nuevos públicos y a difundir la cultura cinematográfica en México”.

Otros sitios que pueden ser consultados y pueden ser de interés son *Filminlatino.mx* y *purga.tv*, plataformas de películas, series y documentales enfocado al cine de terror con películas clásicas hasta de culto. Sus opciones para los que les gusta tener pesadillas es: Psicológico, Thriller, Paranormal, Monstruos y Macabro.

Entre tanta abundancia de internet, dos plataformas son: *Cine Klic*, (propiedad de Cinépolis) que no necesita suscripción donde se puede rentar o comprar películas tanto comerciales como en la modalidad de Cine de Arte y adquirir paquetes de canales de televisión y la segunda es *Opencultura.com* cuya intención es el tema de cultura, de cursos online y de lecciones de idiomas que puede servir para ocupar la mente en estos difíciles tiempos de encerramiento social. Si bien en sus inicios el cine compitió con el teatro —convirtiéndolo en un espectáculo masivo al abrir salas cada vez más impresionantes por su tamaño, capacidad, belleza, o tecnología— en nuestros días hemos visto tristemente cómo los espacios del cine han sido destruidos, ocupados por estacionamientos, centros comerciales o destinados a otro fin para el que fueron creados, lo que finaliza la idea de un espacio para una variedad muy definida y marca el fin de una era. Es evidente que veremos el cine de otra manera y no precisamente de forma masiva, pero siempre habrá ingenio para disfrutarlo y tenerlo con nosotros.

Conclusiones

El cine se adentró al poco de su invención a la identificación de características sociales y culturales para popularizarse en el Porfiriato. Por otra parte, estuvo cobijado siempre por el poder económico y, por ende, del político, privilegiados por la clase dominante.

El espacio físico de los cines de antaño se modificó gradualmente y logró cambios substanciales debido a la socialización del entorno debido a arquitectos destacados, el lucimiento de cines espectaculares lo que generó un estilo propio donde tuvo cabida, en primer lugar, la amplitud de salas; en segundo lugar, la edificación de lugares propios para su consumo. Francisco Serrano fue uno de los arquitectos más destacados de esta época en cuanto a la construcción de salas cinematográficas con tendencia *Art Decó*. A él se le deben salas como el Rívoli, el cine Buen Tono y el cine Encanto con un extraordinario diseño interior y exterior. El Balmori, el Cine Colonial, el Cosmos, el Odeón y el Olimpia fueron obra de los arquitectos Carlos Crombé y José Albarrán.

Para la década de los años cuarenta y cincuenta el cine nacional trataba de competir con el cine norteamericano reestructurados sus estudios y sus finanzas después de la Segunda Guerra Mundial y para exhibir las películas producidas se enviaban a los cines de mayor espacio como el Palacio Chino, el cine Olimpia, el cine Ópera, el Cine Alameda, el Orfeón, el Cine Chapultepec y el Mariscala.

En los años cincuenta y sesenta, la arquitectura pasó a mayores exigencias funcionales como la tecnología de sus salidas de sonido, así como movimientos sincrónicos de pantallas o telones y la creación de murales. Sobre la principal arteria comercial de

Paseo de la Reforma se construyeron cines de vanguardia como el Cine Latino; el cine Diana y el Cine Roble.

Posteriormente, en los años setenta se abrió la posibilidad de ver en un solo espacio de exhibición diversas opciones de cartelera mediante la oferta de plazas comerciales, que trajo como consecuencia otra manera de “*ver el cine*” en salas pequeñas, pero con oferta de películas.

Finalmente habrá que mencionar que, si bien el cine ha dado muestras de adelantarse a los cambios de la modernidad en tiempos recientes, es evidente que veremos el cine de otra manera y no precisamente de forma masiva como estamos acostumbrados, pero siempre habrá ingenio para disfrutarlo y tenerlo con nosotros.

Bibliografía y Cibergrafía

Álvaro Obregón. *Rancho, caudillo, empresario y político*, (Carlos Silva coordinador) Ediciones Cal y Arena, México, 2020.

Álvaro, Francisco H. y Alejandro Ochoa, *La República de los Cines*, Editorial Clío, México, 1998.

Almoyna, Helena, *Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, Filmoteca de la UNAM, México, 1979.

Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, Filmoteca UNAM, México, 1980.

Dallal, Alberto, *El “dancing” mexicano*, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, SEP, México, 1987.

De María y Campos, Armando, *El teatro de Género chico en la Revolución Mexicana*, prólogo de Luis de Tavira. Colección: Cien de México, CONACULTA, 1996.

Del Arenal Martínez del Campo, Mónica, *Revista Nexos*, Recuerdos del cine Ópera, 8 agosto de 2015.

De Garay, Graciela, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, Cuadernos de Cine, México, 1973.

De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución. 1911-1916*, Editorial UNAM, México 1985.

De los Reyes, Aurelio, Aurelio Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, *representantes de los hermanos Lumière, en México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Núm. 67, 1995.

De los Reyes, Aurelio, *¡Tercera llamada tercera! Programas de espectáculos ilustrados por José Guadalupe Posada*, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2005.

Figuroa, Jaime Eduardo, *La propaganda política constitucionalista durante la Revolución Mexicana (diciembre de 1914-julio de 1915)*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2010.

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Serie Monografías de la Cineteca Nacional, 1ª edición, 1984.

Historia de la Vida Cotidiana en México, *Siglo XX, La Imagen, ¿espejo de la vida?*, (Dirigida por Pilar Gonzalbo), Fondo de Cultura Económica, tomo V, volumen 2, México 2000.

Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza, *El cine y sus empresas*, Anales del cine en México, 1895- 1911, volumen 13, 1907: primera parte, Difusión Cultural, UNAM.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ediciones ERA, Serie Crónicas, México, 1970.

Miquel, Ángel, *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México*, (1910-1916) Difusión Cultural, UNAM, 2013.

Morales, Miguel Ángel, *Cómicos de México*, Panorama Editorial, México, 1987.

Y Escalante, Jesús Flores, *Salón Rojo, Vida cosmopolita en la Ciudad de México*, en Revista Relatos e Historias en México, México, número 19, marzo 2010.

Rosas Mantecón, Ana María, *Ir al cine en la Ciudad de México. Historia de una práctica de consumo cultural*, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, UAM. Unidad Iztapalapa.

Porras, Jeannette, *Condesa Hipódromo*, Clío, México, 2001.

Cibergrafía

Aurelio de los Reyes, *Como nacieron los cines*, en página electrónica de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM.

<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1150>

Adriana Chávez, *Del cine a los cineclubs*, en Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, <http://revistafyl.filos.unam.mx/index.php/cineacineclubs/> (consultado el 2 de abril de 2021).

Virginia Medina Ávila, *Cultura y espíritu. La UNAM en la formación de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX*.

https://www.researchgate.net/publication/332819675_Cultura_y_espiritu_La_UNAM_en_la_formacion_de_la_cultura_cinematografica_en_los_anos_cincuenta_sesenta_y_setenta_del_siglo_XX/link/5ccb3b1e92851c3c2f8174b3/download. (Consultado el 2 de abril de 2021).

Francisco Haroldo Alfaro y Alejandro Ochoa Vega, *Los palacios cinematográficos de la ciudad de México* en:

[https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20\(2019-1\)/151558916007/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20(2019-1)/151558916007/)

Filmoteca UNAM <https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/> (10 de febrero de 2021).

(Sobre Gabriel Veyre): https://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Veyre (consultado el 12 de enero de 2021).

Ángel Miquel, *La electrificación y otros factores en el surgimiento de los cines permanentes en la ciudad de México (1905-1911)*, en III Simposio Internacional de historia de la electrificación, Ciudad de México, Palacio de Minería 17 al 20 de marzo de 2015, p. 2. (Consultado el 1 de febrero de 2021).

Juan Felipe Leal y Eduardo Barraza, *Inicios de la Reglamentación cinematográfica en la Ciudad de México*.

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/50846> (consultado en 12 de marzo de 2021).

Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza, Carlos A. Flores, *Jacalones y permisos. La instalación de cinematógrafos entre 1898 y 1904.*, pp.183-197. <http://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/download/49751/44742>

Adriana Berrueco García, Antecedentes de la normatividad vigente, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. *Antecedentes de la Normatividad Vigente*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2705/4.pdf>

El Automóvil Gris en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/07/08/el-automovil-gris-1919/> (14 de enero de 2021)

Susana Sosenki, *Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la ciudad de México, en la década de 1920*.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0186-03482006000300035&lng=es&nrm=iso&tlng=es (consultado el 16 de enero de 2021).

Imagen del cine Opera en:

<https://www.archdaily.mx/mx/750541/archivo-fotografico-cines-y-teatros-de-la-ciudad-de-mexico>

La colonia Obrera narrada por sus habitantes en: "Cónicas de Asfalto". (6 de febrero de 2021)

<https://cronicasdeasfalto.com/la-colonia-obrera-narrada-por-sus-habitantes/>

Butacas, Plataformas y Asfalto, nuevas miradas al cine mexicano, tomo 2, Coordinación Ama Rosas Mantecón.

<https://procine.cdmx.gob.mx/storage/app/media/LIBROS%20PROCI-NE%202020/butacasplataformas-y-asfalto.pdf>

(Sobre Cinépolis) <https://es.wikipedia.org/wiki/Cinépolis> (Consultado el 9 de febrero de 2021)

<https://jpmejiamaza.wordpress.com/tag/medios-de-comunicacion/page/2/> (consultado el 4 de abril, 2021)

https://drivecinema.mx/?gclid=EAIaIQobChMirZbg3Kbb7gIV4pJb-ChiosQxmEAMYASAAEgJvO_D_BwE ((8 de febrero de 2021).

Índice de imágenes

Fig. 1 Programa de circo Orrín <https://twitter.com/patrimoniomx/status/1264283226241216517/photo/1> (consultado 19 de marzo de 2021).

Fig. 2 Teatro María Guerrero/ María Tepache en "Cine y Sociedad en México1896-1930"; Bajo el cielo de México, vol. II, 1920-1924; Aurelio de los Reyes, UNAM, 1993.

Fig. 3 Gabriel Veyre colocando la cámara de cine, en Aurelio de los Reyes, *Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Núm. 67, 1995.

Fig. 4 Fachada del Teatro Riva Palacio en: <https://www.cineforever.com/2011/11/01/el-amanecer-del-cine-mexicano-anopor-ano-1895-1911/> (Consultada el 12 de enero de 2021).

Fig. 5 **Cine Monte Carlo** en <https://cinesilentemexicano.files.wordpress.com/2012/05/cine-monte-carlofachada.jpg> (consultada el 22 de enero de 2021).

Fig. 6 **Programa de mano con grabado de J. G. Posada** en Aurelio de los Reyes, “¡Tercera llamada tercera! Programas de espectáculos ilustrados por JoséGuadalupe Posada”, Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 2005.

Fig. 7 **Programa de cine del cine Independencia e Hidalgo del martes 13 de agosto de 1912**, en Ángel Miquel, Ángel, *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México*, (1910-1916) Difusión Cultural, UNAM, 2013.

Fig. 8 **Gente en el interior del Salón Rojo** <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A450274> (consultado 17 de marzo de 2021).

Fig. 9 **Exterior Cine Alcázar** <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2013/11/02/la-ciudad-de-mexico-en-cine-mundial-1918/cine-alcazar-frente/>

Fig. 10 **Cine San Juan de Letrán** en “La República de los Cines” de Francisco H. Alfaro y Alejandro Ochoa, Editorial Clío, México, 1998.

Fig. 11 **Cine Trianon Palace**. Archivo Casasola., ca. 1920. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A%28cine%20salen%20rojo%20en%20Mexico%20df%29?page=1 (Consultado el 15 de marzo de 2021).

Fig. 12 **Interior Cine Trianon Palace** Archivo Casasola., ca. 1920. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A%28cine%20salen%20rojo%20en%20Mexico%20df%29?page=1 (Consultado el 15 de marzo de 2021).

Fig. 13 **Exterior del Cine Cervantes**. 1927. [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(cine%20Cervantes%20mexico%20df\)77_20140827-134500:2776](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(cine%20Cervantes%20mexico%20df)77_20140827-134500:2776)

Fig. 14 **Exterior del Cine Urania** en <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/cine-urania-elchopo/> (Consultado el 19 de enero de 2021).

Fig. 15 **Personas en el interior del Cine Rialto**. Archivo Casasola. Fondo Fototeca Nacional INAH., ca. 1930.77_20140827-134500:196357 <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A204062> (16 de marzo de 2021).

Fig. 16 **Cine Janitzio** en Aurelio de los Reyes "Como nacieron los Cines". <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1150> (13 marzo de 2021).

Fig. 17 **Exterior del Cine Encanto**. en https://www.wikicity.com/Cine_Encanto (Consultado el 3 de abril de 2021).

Fig. 18 **Interior del Cine Encanto** <https://www.pinterest.com.mx/pin/440930619742770973/> (Consultado el 3 de abril de 2021).

Fig. 19 **Exterior del Cine Regis**. ca. 1925. Fondo Casasola [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(cine%20reg%C3%ADs%20mexico%20df\)77_20140827-134500:123794](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(cine%20reg%C3%ADs%20mexico%20df)77_20140827-134500:123794) (Consultado 17 de marzo).

Fig. 20 **Vestíbulo del cine Opera con diseño de Manuel Fontanals** http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=7517 (consultado 17 de marzo de 2021).

Fig. 21 **Cine Balmori con animales.**, ca. 1930 <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/cine-balmori-con-animales/> (consultado 17 de marzo de 2021).

Fig. 22 **Cine Coloso**. <https://twitter.com/cdmexeneltiempo/status/1010715337988308993> (14 de marzo de 2021).

Fig. 23 **Multitud en el cine Mariscalá, durante un mitin de apoyo a López Mateos en el DF. 1958**. Fondo Casasola 77_20140827-134500:263635 [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(cine%20salen%20orojo%20en%20Mexico%20df\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(cine%20salen%20orojo%20en%20Mexico%20df))

Fig. 24 **Exterior del Cine Roble** <https://m.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo/posts/el-paseo-de-la-reforma-y-el-cine-roble-cuya-marquesina-anuncia-la-cinta-estadoun/1767020449986634/> (18 de marzo de 2021).

Fig. 25 **Estado que quedó la Cineteca Nacional después del incendio.** https://www.google.com.mx/search?q=antigua+cineteca+rio+churubusco&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiJ8YvOyurvAhUB26wKHdiWDSgQ_AUoAnoECAEQBA&biw=1039&bih=692&dpr=2 (5 de marzo de 2021).

Fig. 26 **Cine El Dorado 70** <http://cinematreaures.org/theaters/23907> (17 de marzo de 2021).

FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES

Es egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Con una orientación en el grabado en particular y la ilustración en general realizó la Maestría en la División de Estudios de Posgrado (San Carlos) de la ENAP/ UNAM. Es profesor de la FAD desde 1985, impartiendo clases en las carreras de Diseño Gráfico, Comunicación Gráfica y actualmente en Artes Visuales en el área de grabado tanto en la licenciatura como en el Posgrado.



Lo que la industria cinematográfica
y los sismos se llevaron

*Dra. Ana Lilia
Dávila Jiménez*

*“...El cine es un arte, sí;
pero también es industria y negocio...”*

—(Martínez, 2011)

Las transformaciones del cine y de la industria que lo produce son el pretexto para hacer una revisión generalizada de los cambios operados en los últimos cien años de consumo y producción ininterrumpida de cine donde se integran diferentes puntos de vista: el arquitectónico, el social y el modelo de negocio detrás de la expresión artística llevada a la pantalla.

La situación actual de aislamiento de la población, como consecuencia de la pandemia, acentuó una tendencia generalizada de consumo sin salir de casa que se venía observando desde hace diez años. De igual manera, los avances tecnológicos en la última década han hecho posible el acceso a la producción cinematográfica desde diferentes dispositivos que —sumado a una oferta muy grande de plataformas digitales que funcionan como intermediarias entre las productoras de cine y los consumidores— han generado un panorama muy incierto para el regreso del público a ver cine desde las salas cinematográficas.

El nacimiento

En México, el inicio de la industria cinematográfica se remonta a 1896, año cuando se proyectó, por primera vez, una cinta en el Castillo de Chapultepec (Cinta, 2018). En Francia, un año antes, los hermanos Lumière habían patentado el cinematógrafo; sin embargo, el crecimiento de la industria del cine en el país inició formalmente hasta los años veinte del siglo pasado. En esos años, no se contaba con los espacios adecuados para pro-

yectar, así que se hicieron adaptaciones a los teatros existentes o se improvisaron galerones los cuales funcionaron como salones multiuso, es decir, a todas luces, espacios inadecuados e insuficientes para cubrir la creciente demanda de una actividad nueva y muy lucrativa que atrajo poderosamente el interés de los inversionistas. En 1910, en todo el país, había 27 salas con una capacidad de aproximadamente 250 espectadores para cada una; no obstante, en una década, proliferaron y se ampliaron enormemente las nuevas salas, hasta alcanzar una capacidad hasta de 4000 espectadores; tal fue el caso del cine Olimpia inaugurado en 1916 (Martínez, 2011). (fig. 1)



Figura 1
Cine Olimpia

En la década de los años treinta, inició activamente la construcción de un género arquitectónico inexistente hasta entonces, el cual debió adaptarse a las necesidades que se presentaban.

En la planeación y diseño de las salas de cine intervinieron prestigiados arquitectos, sin embargo, su experiencia no fue suficiente; se tuvo que recurrir a la importación de tecnología y al intercambio con profesionales de otros países para resolver los problemas hasta entonces desconocidos, principalmente de carácter técnico.

En el campo del diseño de las salas también había que considerar numerosos aspectos —tanto internos como externos— que proporcionaran seguridad y comodidad a los espectadores y dotaran a cada espacio de elementos distintivos y con atractivo suficiente para diferenciarse de los otros cines.

Entre los factores arquitectónicos internos se requirió proveer a cada sala de una cabina de proyección. Por otro lado, el manejo de multitudes necesitaba pasillos de circulación, escaleras y puertas amplios para el ingreso y desalojo de las salas; además, el tamaño del área de servicios debía ser suficiente de acuerdo con su capacidad. El número de butacas de cada cine determinó muchas de sus características y la participación de especialistas de diversas áreas para atender integralmente los problemas involucrados, tales como la ventilación dentro de las salas, las circulaciones verticales y horizontales, la comodidad de los asientos, una visión y acústica adecuadas en cada espacio, entre otras. Por otro lado, la selección de materiales (durables, resistentes al fuego, agua, etc.) y el diseño de los vestíbulos requirió la intervención de decoradores y artistas plásticos para hacer más atractivos los recintos. (fig. 2)

Entre los factores externos se consideró la construcción de marquesinas y puertas principales, amplias y vistosas a las que, posteriormente, se sumaron otros elementos que respondieron no sólo a la función sino también a la imagen y distinción de los recintos.

Dentro del aspecto arquitectónico es interesante analizar las diferentes áreas que conformaron los cines: luneta, anfiteatro, galería, palcos laterales, entre otras; cada una destinada a un público con diferente capacidad económica; no obstante, nadie que-

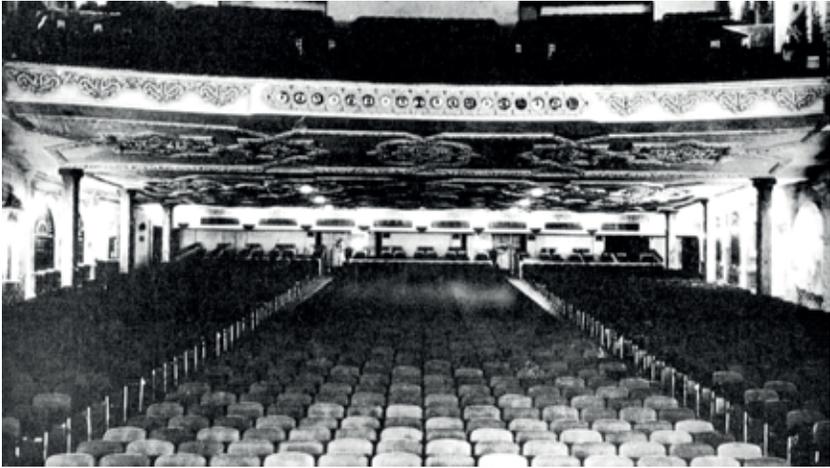


Figura 2
Interior del cine Alameda

daba excluido de las primicias. Las películas proyectadas eran accesibles para todos los estratos sociales. El espectador

...lo mismo podía ver la función de gala en un cine de estreno, que asistir a dicha función en un cine de barrio o pueblo...algunas semanas después. La élite tenía el estreno como acto especial de disfrute particular, pero el pueblo tenía la gran posibilidad de recibir y transformar los estrenos en su propia fiesta, en sus propias salas; antes o después todos éramos iguales (Alfaro y Ochoa, 2001).

Inicialmente, la gente interesada en el cine y sus avances era una población reducida e informada con solvencia económica. Los avances tecnológicos, traídos de otras partes del mundo, sobre todo de Estados Unidos y de Europa, rápidamente se difundieron; en un periodo muy corto, de aproximadamente diez años, el

cine se popularizó y motivó el interés y la demanda de una población ávida de entretenimiento, lo cual estimuló la producción y proyección de cine en las grandes ciudades y la construcción de salas de muy diversos estilos y tamaños por toda la ciudad. Se erigieron cines con capacidad para varios miles de espectadores, algunos muy lujosos, con áreas reservadas para un público selecto, pero también se levantaron los de barrio, conocidos y frecuentados por la población local que, al igual que los cines “piojito”, eran espacios improvisados que reproducían películas pasadas, que no figuraban en la cartelera publicitaria.

Los estilos arquitectónicos

La carga simbólica de los elementos arquitectónicos formales utilizados en el diseño de los primeros cines contribuyó a la formación del discurso enviado al público asistente: la magia del lugar podía transportarlo a los lugares más remotos imaginados; ponía a su alcance, independientemente de su estrato socioeconómico, construcciones palaciegas dotadas de gran lujo, combinadas con elementos exóticos de países lejanos, que recreaban ambientes propios de las películas proyectadas en esos recintos. La arquitectura de los cines era parte de la “fabrica de sueños”.

El arquitecto Francisco Haroldo Alfaro —investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, quien dedicó gran parte de sus publicaciones a este tema— considera que pueden diferenciarse claramente dos estilos arquitectónicos, comprendidos en cuarenta años de actividad constructiva, el primero “...de 1930 a 1950, que se puede denominar *ecléctico escenográfico*, y el de 1951 a 1970, *sobrio funcionalista*” (Alfaro y Ochoa, 2001, 90).

En el “ecléctico escenográfico” es evidente la confluencia del *Art Nouveau* y el *Art Decó*; el éxito comercial de las construcciones se atribuye al exotismo propuesto al importar modelos novedosos tanto en la decoración como en la arquitectura. Del *Art Nouveau*, hay un derroche de elementos decorativos reconocibles por lo sinuoso, irreal y fantástico de sus formas que se utilizaron en la herrería de puertas, ventanas y barandales, el mobiliario, las luminarias y todo tipo de objetos decorativos. Del *Art Decó*, son numerosos los elementos formales arquitectónicos presentes, tanto en las fachadas como en el interior de los recintos:

El lenguaje arquitectónico del *Art Déco* tiene referencias naturalistas, geométricas y abstractas. El decorado naturalista hace alusión a la flora y la fauna, presentes en los frisos decorativos de piedra en el antepecho de las ventanas y/o en la cresta del edificio. Las texturas del exterior de los edificios se logran a base de aplanados de cemento estriado salpicados, radiales, en zig-zag, o con diseños más complejos.

El referente para las formas geométricas se tomó del mundo prehispánico. Los vanos de las ventanas eran adintelados, aunque algunas formas recuerdan a los arcos mayas o arcos deprimidos poligonales. Las líneas dentro de la ornamentación se dan en la sucesión ordenada de barras y círculos, en secuencias rítmicas y apretadas de planos y vértices. Éstas se pueden encontrar tanto en las fachadas o en los interiores realizadas en azulejo, talavera, frisos y molduras. De igual manera, los accesos principales frecuentemente presentan un abocinamiento y repetición de la forma del vano, conformado con arcos continuos degradados (Magaña, 2017, 34).

A finales del siglo XIX, la vinculación temporal del nacimiento del cine con el estilo *Art Nouveau* o Modernismo —en sus diferentes manifestaciones artísticas tales como la literatura, el teatro, las artes visuales, la escenografía, el diseño de carteles, la publicidad, entre otras— integró este nuevo género artístico con el estilo de la época. En los primeros años de consolidación del cine, es explicable el predominio del *Art Nouveau* en todas sus manifestaciones tanto en la realización de las primeras películas (temas, personajes, maquillaje, escenografía, vestuario, música de fondo, etc.) como en todos los aspectos relacionados con la nascente industria. “Ciertamente es que la plena efervescencia del sector llegaría a partir del final de la primera década del siglo XX, cuando ya el modelo *Art Nouveau* estaba declinando y que la plenitud arquitectónica llegaría con la aportación del “*Art-Déco*”, pero no dejan de haber muestras edilicias afines al Modernismo” (Monterde, 2018, 10).

El lenguaje del cine de los primeros años hace pensar que el *Art Nouveau* nació con el cine; aunque, en realidad, éste adoptó el lenguaje de un estilo que, para inicios del siglo XX, empezaba a caer en desuso. (fig. 3)

Por otro lado, el segundo estilo, denominado “sobrio funcionalista”, es la puesta en marcha de la austeridad funcionalista aplicada en la construcción de cines. La propuesta arquitectónica se originó en Francia en las primeras décadas del siglo XX y en México la retomó el arquitecto Juan O’Gorman. En los años treinta, con este modelo radical arquitectónico, fue posible construir con un presupuesto muy bajo veinticinco escuelas, reconstruir otras veinte y ampliar ocho más para proporcionar educación a una población muy grande de niños quienes no tenían acceso a la



Figura 3
Cine Opera

escuela; también se levantaron viviendas accesibles para trabajadores de bajos recursos (Olivares, 2011). Su propuesta, aplicada principalmente en escuelas y casas habitación, estaba destinada a la gente humilde; se fundamentaba en emplear materiales accesibles, principalmente acero y concreto y suprimir todo elemento superfluo para disminuir el tiempo de construcción y aprovechar de mejor manera los recursos económicos disponibles. Las construcciones funcionalistas eran sencillas, sin adornos, sin desperdicio de espacios ni de materiales. O'Gorman consideraba que éstas pertenecían más al campo de la ingeniería que de la arquitectura, su austeridad dejaba de lado el aspecto estético y priorizaba la función con el mínimo de elementos. Dentro de los lineamientos funcionalistas había tres prioridades: la distribución, que hacía referencia al tamaño de las construcciones; la circulación, relacionada con los espacios para transitar

por ellas, y la construcción, que aludía a la estructura, lo cual garantizaba construcciones seguras, económicas, de fácil y rápida construcción con espacios iluminados y bien ventilados para proporcionar bienestar a quienes las habitaran.

De alguna manera, el funcionalismo concebido y practicado por O’Gorman en los años treinta fue antagónico al utilizado para la construcción de cines y unidades habitacionales de los años cincuenta; el primero, perseguía fines sociales; el segundo, un objetivo meramente comercial. Los constructores usaron a conveniencia los principios funcionalistas señalando “máximo de renta por mínimo de inversión”(Olivares, 2011,12). (fig. 4, 5, y 6)



Figura 4
Casa Estudio Diego Rivera

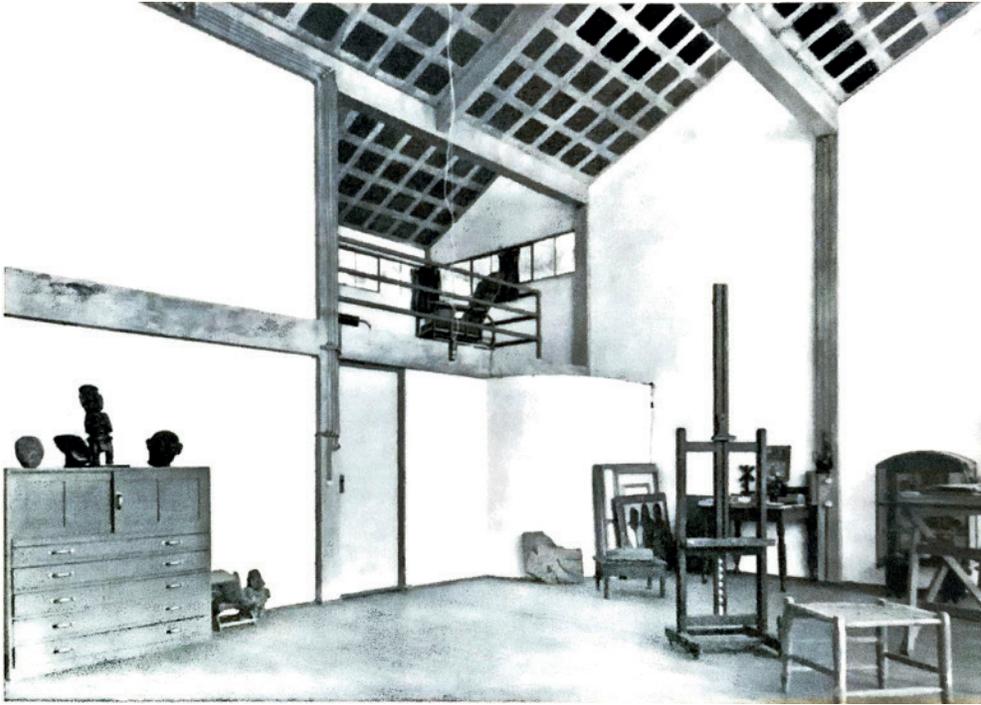


Figura 5
Casa Estudio Diego Rivera

En la última etapa de su vida, O'Gorman consideró que se había equivocado en su postura funcionalista. La supresión de elementos estéticos para producir obras en serie fue una limitante para el goce estético de las construcciones. Su desencanto lo llevó a refugiarse en su casa-cueva ubicada en San Jerónimo, la última obra que construyó siguiendo los postulados de la arquitectura orgánica, la cual es el extremo opuesto de la arquitectura funcionalista: el resultado son obras únicas que responden a las características del entorno (Olivares, 2011). (fig. 7)



Figura 6
Cine Casa de Julio Castellanos
Diseño funcionalista



Figura 7
Casa Casa de Juan O'Gorman

Los primeros cines, arquitectos, obras

Desde los años treinta, inició la búsqueda de soluciones para la construcción de espacios destinados a la exhibición de cine, soluciones que no solamente brindarían seguridad y comodidad al público, sino que también propiciarían la convivencia y proyectarían hacia el exterior una imagen de progreso y modernidad en el país. Para estos años, algunos de los arquitectos quienes colaboraron en el proyecto ya contaban con una carrera sólida y una amplia trayectoria en diferentes áreas de la arquitectura; algunos de ellos realizaron más de un cine, tal es el caso de Juan Sordo Madaleno, constructor de los cines París y Dorado 70; Francisco Serrano, quien diseñó el cine Encanto, Hipódromo y Teresa; Carlos Crombè, el cine Olimpia y el Cosmos, éste último proyectado para ser el más lujoso de la ciudad; no obstante, el

éxito que tuvo entre la población no fue por el lujo sino por ofrecer al público un programa de matinés con programas dobles a precios accesibles.¹

Más tarde, en los años 50, se invitó a pintores, escultores y diseñadores mexicanos a colaborar en la decoración de los cines. Sus intervenciones fueron de varios tipos: en ocasiones se trataron de piezas independientes, como la que realizó Manuel Felguérez en el cine Diana (1961), que es un relieve abstracto del esculto-pintor para un muro específico dentro del recinto y para el cual no tuvo una temática asignada; o bien el mural *El día y la noche* que realizó Xavier Guerrero en el cine Ermita (1950), con pinturas fluorescentes; el mural *Un hombre latinoamericano*, pintado por Octavio Ríos en el cine Latino (1960); el mural telón *Los danzantes*, que realizó Carlos Mérida en el cine Manacar (1964), entre los más conocidos pero, sin duda, podrían sumarse muchas otras obras de artistas desconocidos, tal es el caso del mural titulado *Los tres caballeros*, que se ubicaba en el cine Bahía y que desapareció junto con la construcción (Villasana, 2020).

Las obras plásticas hechas para los cines también podían formar parte de una ambientación con un argumento preestablecido o bien tener asignado un tema, como fue el caso del cine Sonora, cuya decoración en los muros laterales fue con vitrales alusivos al desierto, los cuales hoy se encuentran desaparecidos (Villasana, 2020). (fig. 8)

1 Al igual que la mayoría de los cines, el cine Cosmos fue abandonado. Después de más de veinte años, la alcaldía Miguel Hidalgo adquirió el predio para construir una Fabrica de Artes y Oficios (FARO) la cual acaba de inaugurarse.



Figura 8
Cine Sonora

Por otro lado, El Palacio Chino es uno de los ejemplos más acabados de los conocidos cines atmosféricos, en donde cada elemento de su decoración contribuyó a la ambientación del lugar.

Si se considera el periodo cuando se intervinieron los cines por artistas plásticos, podríamos señalar esta iniciativa como una extensión no consolidada de la integración plástica, en la cual participaron numerosos creadores con obras de gran relevancia, algunas declaradas patrimonio artístico de la Humanidad. Un ejemplo de ello es Ciudad Universitaria. En el caso de los cines, tal vez la persistencia del vínculo de las obras plásticas con las arquitectónicas hubiera podido ser la tabla de salvación para evitar su

demolición; sin embargo, no se puede dejar de lado que el principio rector que estimuló su construcción siempre fue el negocio.

El negocio del cine: primeras salas y su transformación

La creación de las primeras salas fue la respuesta al aumento de la producción cinematográfica y a una demanda cada vez mayor por parte del público.

La historia de la exhibición cinematográfica en México la inició Salvador Toscano; no obstante, desde muy temprana fecha, hubo participación de inversionistas norteamericanos. En la década de los años cuarenta fue notorio el empoderamiento del empresario William Jenkins, quien adquirió la mayor parte de las empresas cinematográficas en el país, con lo cual tuvo control absoluto para privilegiar la exhibición del cine extranjero sobre el nacional en todas sus vertientes. Para equilibrar la situación, el Estado, mediante la Secretaría de Hacienda, adquirió dos empresas: La Operadora de Teatros y la Cadena Oro; además, se obligó, por medio de un decreto, a la exhibición periódica de cine nacional.² El control de toda la cadena que conforma la industria del cine fue el detonante para el desarrollo de los años dorados del cine nacional.

Esta etapa se caracterizó por una producción abundante de películas y una distribución y exhibición bien organizada, con espacios adecuados y suficientes para los espectadores. El otorgamiento de apoyos a los productores y distribuidores favoreció la producción de cine nacional; estos contaron con recursos suficientes para desplazar a los empresarios norteamericanos.

2 En 1951 se publicó en el *Diario Oficial* el decreto para la exhibición de cine nacional. *Modernización, reutilización...* (Martínez, 2011).

Sin embargo, el proteccionismo desmesurado del Estado trajo consigo el control de la industria cinematográfica y con ello el declive de ésta; el sometimiento del Estado, a cambio de la libertad creativa, no se hizo esperar en la siguiente década.

Por otra parte, el aumento de la población en la Ciudad de México, principiado en los años cincuenta y acentuado marcadamente en la década de los setenta, impulsó el auge constructivo de viviendas colectivas hechas en serie, las cuales emplearon materiales estandarizados como tabique, vidrio y concreto armado, y retomaron los principios del arquitecto suizo nacionalizado francés Charles Édouard Jeanneret-Gris mejor conocido como Le Corbusier. Así empieza a generarse el cambio en la fisonomía del país de acuerdo con la imagen que se quería proyectar al exterior; la altura de las construcciones comenzó a elevarse como símbolo del desarrollo tecnológico, lo que dio un aire de modernidad al paisaje, pero, al mismo tiempo, buscó solucionar uno de los problemas más acuciantes de las grandes urbes: proporcionar vivienda a sus habitantes.

Durante el sexenio de Miguel Alemán Valdez (1946-1952) se construyeron las primeras unidades habitacionales a las que se les denominó Centros Urbanos, los cuales concentraron un número elevado de habitantes por metro cuadrado de terreno. La primera construida adoptó el nombre del mandatario y la diseñó el arquitecto Mario Pani, en la colonia del Valle al igual que las siguientes dos: Presidente Juárez en la colonia Roma y Adolfo López Mateos en Tlatelolco. (fig. 9, fig. 10, fig. 11) El aumento demográfico fue notable y trajo consigo el desarrollo de bienes y servicios para atender las demandas de los nuevos residentes. de modo que se construyeron las primeras plazas como Plaza Universidad (1969)



Figura 9 |
Unidad habitacional Miguel Alemán



Figura 10 |
Unidad habitacional Benito Juárez



Figura 11
Unidad habitacional Adolfo López Mateos

y Plaza Satélite (1971), esta última obedecía a la expansión de los límites de la ciudad hacia los diferentes puntos cardinales, otra de las consecuencias del aumento exponencial de la población.

La construcción de plazas comerciales en la Ciudad de México fue un modelo arquitectónico importado de Estados Unidos, originalmente se planearon para convertirse en el corazón de las zonas conurbadas alrededor de las cuales se construirían zonas habitacionales y de trabajo. Víctor Gruen, arquitecto austriaco que diseñó el primer centro comercial, escribió: “Quería que el centro comercial se convirtiera en el centro cívico, que fuera para los suburbios lo que la plaza pública era para las viejas ciudades europeas” (american-retail.com).

El primer prototipo de centro comercial se abrió en Edina, Minnesota en 1956; era un lugar cómodo para ir de compras, total-

mente techado y con aire acondicionado que incluía en su diseño un área de comida donde se podía descansar sin salir del sitio. Ahí se podía permanecer varias horas recorriendo y visitando los locales comerciales. El modelo fue muy atractivo; pronto se extendió por numerosos lugares del país. En 1990 se habían abierto diecinueve; sin embargo, no fueron el detonante de los desarrollos urbanos que Gruen había soñado; por el contrario, se convirtieron en islas comerciales rodeadas de gigantescos estacionamientos, cuyo acceso solamente se podía hacer en automóvil. Por otro lado, los negocios ubicados en las ciudades empezaron a experimentar la pérdida de su clientela.

En México, el desarrollo de los primeros centros comerciales fue el resultado de la asociación de tiendas departamentales y desarrolladoras inmobiliarias. El interés de los grandes almacenes, denominados “tiendas ancla”, estaba en atraer más consumidores. La instalación de múltiples servicios y tiendas en un mismo terreno llevaría hasta sus puertas a consumidores potenciales. Por otro lado, las inmobiliarias requerían de apoyo para financiar el nuevo proyecto de éxito probado en el país vecino. De esta manera, se inauguró en 1969 Plaza Universidad, el primer centro comercial de esta clase, cuya “tienda ancla” fue Sears y como firma inmobiliaria Sordo Madaleno. Posteriormente, se erigieron, con asociaciones similares, diversos centros comerciales: Perisur, Galerías Insurgentes, Galerías Coapa, el Centro Comercial Coyoacán y Moliere Dos22, cuyas “tiendas ancla” fueron Liverpool y el Palacio de Hierro. Uno de los atractivos de los centros comerciales fue la diversificación de la oferta de consumo; de modo que el entretenimiento se convirtió en el negocio ancla del nuevo modelo de negocio. Al finalizar la década de los noventa, se habían construido en el país 34 centros comerciales. (fig. 12 y 13)



Figura 12
Plaza Universidad. Cine Dorado 70



Figura 13
Centro Comercial Perisur

En los primeros quince años del siglo XXI, se duplicó el número de centros comerciales; para entonces se habían establecido esquemas muy estudiados de consumo, incluido el entretenimiento, que diferenciaban a los consumidores por estratos socioeconómicos. Esta información se utilizó para que los centros comerciales pudieran captar a todo tipo de público.

Además de ser el primer centro comercial, Plaza Universidad también fue el primero que incluyó entre sus atractivos el cine Dorado 70; posteriormente, en el mismo sitio, se abrieron dos multicinemas con 8 salas cada uno que marcaron un gran contraste con el cine original de pantalla única (Briones, 2019). (fig. 14)

Figura 14
Centro Comercial
Coyoacán



La proliferación de plazas, donde el cine era uno de los principales atractivos de entretenimiento, adoptó la modalidad de multicinemas para ofrecer al público variedad en la cartelera; con ello, disminuyó el interés por los cines de pantalla única, que mantenían una oferta muy limitada en su programación. De este modo, se estableció un marcado contraste con el nuevo modelo de negocio que ofrecía, en un mismo sitio, diferentes opciones de entreteni-

miento. Los cines tradicionales empezaron a caer en el abandono; la inversión y el mantenimiento de los enormes espacios que ocupaban se volvió inviable. En algunos casos, los predios de los cines fueron subdivididos para convertirlos en multisalas; otras veces, hubo un cambio de giro en el negocio; algunas otras fueron demolidas para dar paso a negocios más redituables. (fig. 15)



Figura 15
Multicinas La Raza

El aumento del número de plazas comerciales no se ha detenido hasta la actualidad, son tantas y sus nombres tan similares, lo mismo que su oferta de consumo, que da lo mismo ir a una u otra. Los nombres de los multicinemas se diferencian por la cadena del monopolio que los administra, lo cual está asociado a la tendencia de exhibición, de acuerdo con el perfil del público que frecuenta el sitio.

La compleja situación por la que atravesaban los cines de pantalla única se agravó como consecuencia del terremoto de 1985, ya que derrumbó algunos, como el cine Regis, el Morelia, los Cinesmas 1 y 2 y el Internacional; además, dejó daños considerables en muchos otros como el cine Roble, que ya registraba deterioro desde el sismo de 1979. Después de algunos años finalmente fue demolido igual que los otros. (*Milenio*, 2017). (fig. 16 y fig. 17)

De los cines construidos en las décadas intermedias del siglo pasado no queda prácticamente nada, los cines que se mantienen todavía en pie, se encuentran por el momento abandonados mientras los dueños actuales de los predios, que son en su mayoría particulares, deciden su destino, un destino mucho más redituable, tal como ha sucedido con las edificaciones recientes que sustituyeron los viejos cines (*El financiero*, 2017): edificios de uso habitacional o de uso múltiple, oficinas, plazas comerciales con una variedad amplia de negocios, que incluye entre ellos una sección con salas pequeñas de cine. En este caso, cada sala tiene características diferentes de acuerdo con la programación y la proyección de popularidad de las cintas exhibidas. El número de butacas de un mismo complejo es reducido y variable como también la permanencia de las películas en cartelera que, en general, es muy corto. La asignación de las salas depende del éxito de taquilla calculado para cada película; regularmente los espacios más grandes se destinan a la proyección de cine estadounidense.

En 2010 eran quince las cadenas que tenían el control sobre la exhibición de cine en el país (canacine.org); sin embargo, en pocos años, la mayor parte quedó fuera, a tal punto que, diez años después, son solamente dos las cadenas que controlan el mercado: Cinemark y Cinopolis.



Figura 16 y 17
Inmuebles derribados en el sismo de 1985

Plataformas digitales, momento actual y conclusiones

En 2021, la situación del cine es sumamente precaria aún para las empresas hegemónicas. Para febrero, en plena pandemia, hay incertidumbre sobre el cierre de una de estas cadenas. El negocio dejó de funcionar, al menos de la manera como lo habían venido operando. La pandemia acentuó el consumo de cine en el ámbito privado, como respuesta a la amplia oferta de las plataformas digitales, que se han multiplicado vertiginosamente.

En una entrevista concedida a *La Jornada*, en 2016, después de haber obtenido el Ariel de Oro otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, el cineasta irreverente y crítico, fallecido el 21 de octubre de 2020, Paul Leduc, consideraba que el cine actual es un cine totalmente diferente al de los años setenta cuando iniciaba su carrera como director:

Como lo conocimos a lo mejor ya hasta se extinguió. Está en cambio. Y va a seguir en cambio. Internet, cable y todas las nuevas tecnologías son, evidentemente, el futuro, incluso hasta para las salas de proyección normales, que por eso se han vuelto más chicas. Ya no van a recibir ninguna copia, les va a llegar por cable, por satélite. Tampoco necesitas una pantalla, puede ser una casera. Cada vez son mejores las pantallas y cada vez da más flojera ir al cine. Porque en lugar de tener que ir a estacionarte y pagar las palomitas, pues la ves en tu casa a la hora que quieras. Es otra actitud del público (*La Jornada*, 2020).

El cambio descrito por Paul Leduc se acentuó en 2020 y aún hay profunda incertidumbre sobre los cambios que puedan venir como consecuencia de la pandemia de COVID-19. Sin embargo, por

ahora, esta situación eliminó toda posibilidad de ir al cine, al menos como solía hacerse. Los grandes empresarios, acostumbrados al rendimiento de cada peso invertido, están emigrando hacia otros modelos de negocio más redituables y menos arriesgados. El futuro es muy incierto para el cine y para el arte en general.

El discurso que Paul Leduc leyó cuando recibió el premio fue una dura crítica a la industria del cine nacional, proporcionó cifras que dejaron en claro que lo más importante para los productores es el negocio, el monopolio que se manifestó desde sus inicios y que privilegiaba a los grandes productores extranjeros, principalmente estadounidenses. La preferencia por el cine extranjero y el desprecio por la producción y exhibición de cine nacional han causado que el cine nacional prácticamente desaparezca

“La culpa es del público, que no quiere ver cine mexicano”. Se dice. Quizá en este caso así sea. El público de hoy no es el de antes, el de la época de oro. El del cine de estreno a cuatro pesos. Hoy no prefiere lo mexicano. Hoy no le gusta lo mexicano. Hoy quizá ya no quiere ser mexicano. Cabe preguntar quién, cómo y por qué se formó así ese público (Leduc, 2016).

Sin embargo, la situación descrita por Paul Leduc no es privativa de México, se trata de un fenómeno generalizado en el orbe, en el que los avances tecnológicos han desplazado la manera de consumir cine. Los gustos y preferencias de las nuevas generaciones están desplazando las prácticas de antaño, el gran atractivo que tuvo en sus inicios el cine dejó de funcionar para dar paso a la inmediatez, al consumo sin preambulos, sin necesidad de ambientaciones y tal parece que la pandemia vino a ser la estocada final a un hecho anunciado: la muerte de los cines... (fig. 18)



Figura 18
Autocinemas

Para el cine está por escribirse el siguiente capítulo de su historia. El restablecimiento de las actividades después de la pandemia serán el indicador del rumbo que tomará en la siguiente década. Por ahora, es indudable que la manera de hacer y consumir cine ha cambiado, ya no se requieren las grandes productoras ni sumas exorbitantes para producir y dar a conocer las obras; ahora, simplemente, basta con un teléfono celular con las aplicaciones adecuadas y un uso creativo de las redes sociales para promoverlo. No se puede negar que, en la actualidad, la producción y difusión son más democráticas.

La magia del cine y de los cines está a prueba, esta vez ante un público diferente, esceptico, pero sensible al llamado del arte. Esperemos que todavía la magia funcione, a pesar de los sismos, la pandemia y el viento del cambio.

Fuentes consultadas

Alcántara, Ángel. 2017. "Estos cines se convirtieron en centros comerciales". *El financiero*. 7 de septiembre de 2017.

<https://www.elfinanciero.com.mx/empresas/estos-cines-se-convirtieron-en-centros-comerciales/>

Alfaro, Francisco H. y Alejandro Ochoa Vega. 2001. "El cine y sus espacios de exhibición. Una mirada crítica". En *Cruzando fronteras cinematográficas*, compilado por Yolanda Mercader y Patricia Luna, p.81-97. México: UAM.

<https://publicaciones.xoc.uam.mx/Busqueda.php?Terminos=Alfaro%20Salazar,%20Francisco%20Haroldo&TipoMaterial=1&Indice=2>

Arreola, Gustavo. 2020. "El cine como lo conocimos, ya se extinguió: Paul Leduc". *La Jornada*. 21 de octubre de 2020.

<https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/10/21/el-cine-como-lo-conocimos-ya-se-extinguio-paul-leduc-8264.html>

CANANCINE. <http://canacine.org.mx/informacion-de-la-industria/estadisticas/>

Cinta, Andrea. 2018. "Fotos: cuando los cines de la ciudad todavía parecían palacios". *Local.Mx, Guía de la Ciudad de México por travesías*. 19 de octubre 2018.

<https://local.mx/foto/fotos-cuando-los-cines-de-la-ciudad-todavia-parecian-palacios/>

MABASA. "El inicio de los centros comerciales" consultado en:

<http://mabasa.com.mx/inicio-los-centros-comerciales/>

Leduc, Paul. 2016. "Discurso pronunciado por Paul Leduc durante la 58 entrega del Premio Ariel".

https://www.cultura.gob.mx/PDF/Discurso_Paul_Leduc_durante_58_entrega_del_Premio_Ariel.pdf

Los espacios cinematográficos de la Ciudad de México, consultado en: [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20\(2019-1\)/151558916007/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/APUNTES/32-1%20(2019-1)/151558916007/)

MILENIO. 2017. "Los teatros y cines que el sismo derrumbó en 1985". *Milenio digital*, 19 de septiembre de 2017.

<https://www.milenio.com/espectaculos/los-teatros-y-cines-que-el-sismo-derrumbo-en-1985>

Magaña Fajardo, Carolina. 2017. "El Art Decó en la Ciudad de México". *Arquitectura y Urbanismo*, XXXVIII (3), 23-40.

Martínez De la Rosa, Enrique. 2011. *Modernización, reutilización, abandono o extinción: las salas cinematográficas y la exhibición en México*, Tesis de licenciatura. UAM Xochimilco.

Monterde, José Enrique. 2018. "Art Nouveau y Cine. Sincronías y asincronías". *III Congreso Internacional de Art Nouveau*

http://www.artnouveau.eu/admin_ponencias/functions/upload/uploads/monterde_jose_enrique_paper.pdf

Núñez, Elsa. 2019. "Del esplendor al ocaso: las grandes salas de cine en CdMx". Animal.mx <http://animal.mx>

Olivares Correa, Marta. 2011. *Juan O'Gorman arquitecto funcionalista radical*. INBA/Cendiap.

<http://www.cenidiap.net/biblioteca/abrevian/4abrev-martaolivares.pdf>

Villasana, Carlos, Gómez Ruth. 2020. "El arte que había en varios cines capitalinos". *El Universal*. 7 de agosto de 2020.

<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-arte-que-habia-en-varios-cines-capitalinos>

Índice de imágenes

Fig. 1 Cine Olimpia

<https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2010/12/30/cine-olimpia/>

Fig. 2 Interior del cine Alameda

https://www.google.com/search?q=mexico+en+el+tiempo+cines+antiguos+canal+once&client=safari&rls=en&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjT3bq28s_wAhUEQKwKHZeVD8cQ_AUoAXoE-CAEQAw&biw=1039&bih=638

Fig. 3 Cine Opera

<https://canalonce.mx/itinerario/la-ciudad-de-mexico-en-el-tiempo-cines-antiguos/>

Fig. 4 y 5 Casa Estudio Diego Rivera

Reprografía tomada de: Juan O’Gorman. Autobiografía, México, UNAM, 2007.

Fig. 6 Casa de Julio Castellanos. Diseño funcionalista

Reprografía tomada de: Juan O’Gorman. Autobiografía, México, UNAM, 2007.

Fig. 7 Casa de Juan O’Gorman

Reprografía tomada de: Juan O’Gorman. Autobiografía, México, UNAM, 2007.

Fig. 8 Cine Sonora

<http://cinematreasures.org/theaters/33481>

Fig. 9 Unidad habitacional Miguel Alemán

<https://www.arqred.mx/blog/2010/02/10/multifamiliar-miguel-aleman/portada-40/>

Fig. 10 Unidad habitacional Benito Juárez

<https://mxcity.mx/2017/08/la-triste-historia-del-multifamiliar-juarez-o-lo-que-queda-de-el/>

Fig. 11 Unidad Adolfo López Mateos

<https://www.facebook.com/pg/copaciunidadadolfolopezmateos/posts/>

Fig. 12 Plaza Universidad. Cine Dorado 70

<https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-nacimiento-de-las-plazas-comerciales>

Fig. 13 Perisur

<https://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/cdmx/la-ciudad-en-el-tiempo-nacimiento-de-las-plazas-comerciales>

Fig. 14 Centro Comercial Coyoacán

<https://gobiznext.com/empresas/las-razones-las-sera-demolida-la-plaza-comercial-centro-coyoacan/>

Fig. 15 Multicinemas La Raza

<https://twitter.com/sectorcine/status/1137070943237316608?lang=fr>

Fig. 16 y 17 Inmuebles derribados en el sismo de 1985

<https://www.facebook.com/cinesyteatrosmx/photos/a.1488855444766869.1073741871.1486620411657039/1488855478100199>

Fig. 18 Autocinemas

<https://thehappening.com/autocinemas-cdmx/>

ANA LILIA DÁVILA JIMÉNEZ

Estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, posteriormente realizó estudios de Especialización y Maestría en Historia del Arte en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Recientemente concluyó su tesis doctoral en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Sus actividades principales son la docencia, la investigación y la producción pictórica. Ha participado como ponente en coloquios nacionales e internacionales abordando temas relacionados con el arte monumental y con la conservación del patrimonio.



**Carlos Mérida y la obra
Los Danzantes en el cine Manacar**

*Dra. Laura
Castañeda García*

El movimiento del muralismo mexicano estuvo representado principalmente por Rivera, Orozco y Siqueiros; sin embargo, existen muchos otros artistas que incursionaron en esta forma de arte público eminentemente nacionalista con valores autóctonos; entre ellos se encuentra Carlos Mérida, quien rompió las reglas del muralismo tradicional al abordarlo desde una perspectiva abstracta y geométrica, e integrar el arte plástico con la arquitectura en una unión de cánones occidentales y elementos del arte mesoamericano en particular los relacionados con su ascendencia maya-quiché.

I

Carlos Mérida; inagotable artista y promotor de las artes



Figura 1
Bob Schalkwijk. Carlos Mérida, 1974.

Carlos Mérida nació en la ciudad de Guatemala el 2 de diciembre de 1891. Estudió piano, al perder el oído debido a una esclerosis auditiva y no poder hacer un formación musical profunda dejó la música a los 15 años. Entonces inició sus formación artística en el Instituto de Artes y Oficios con el profesor Manuel Carrera. Comenzó en la escultura y posteriormente cambió a la pintura. En 1907, su familia se mudó a Quetzaltenango en donde continuó con los estudios de pintura.

En 1909 concluyó el bachillerato; la familia regresó a la ciudad de Guatemala, pero esta vez de forma definitiva. Ahí se relacionó

con algunos intelectuales como el escultor Rafael Yela Günther, el pintor Carlos Valenti y Jaime Sabartés, biógrafo del pintor Pablo Picasso. Este último le ayudó a montar su primera exposición en 1910 en las oficinas del periódico *El Economista*. Dos años más tarde, influido por Sabartés, viajó a Europa a continuar sus estudios de pintura, acompañado del famoso pintor francés Carlos Valenti que, en aquella época, residía en Guatemala. En Francia, visitó los talleres de Hermenegildo Anglada Camarasa, Kees Van Dongen, Piet Mondrian y Amedeo Modigliani. También frecuentó a los artistas mexicanos: Diego Rivera, Ángel Zárraga, Jorge Enciso y Roberto Montenegro y al afamado pintor español Pablo Picasso. Valenti se suicidó unos meses más tarde, en el estudio que ambos tenían en París, muy cerca de donde vivía Roberto Montenegro quien, después del penoso incidente, lo amparó diciéndole: “Vente a mi casa, mientras consigues la manera de reponerte de la pérdida esta, de la impresión que tuviste” (Morales, 1978, 28).

En 1914, expuso en el *Salon des Independents* y en la *Galerie Giroux* de la capital francesa; en ese mismo año, regresó a Guatemala donde recurrió a temas locales y motivos indígenas para su obra. Además, propuso, junto con Rafael Yela Günther, un movimiento nacionalista indigenista en artes plásticas y etnología. Un año después, expuso nuevamente en Guatemala, esta ocasión en el edificio *Rosenthal*, algunos consideran que fue el inicio de la pintura contemporánea de su país. También presentó su obra en Quetzaltenango, en el *Diario de los Altos*, que dirigía Jaime Sabartés.

En 1917, viajó a Estados Unidos donde conoció al poeta mexicano José Juan Tablada. Dos años más tarde contrajo matrimonio con Dalila Gálvez, se trasladaron a México, lugar de su residencia definitiva y donde desarrolló la parte fundamental de su arte. En

1920, expuso en la Academia de Bellas Artes de Guatemala, en la Sociedad Hispánica de América en Nueva York y también en la Escuela de Bellas Artes de México (Antigua Academia de San Carlos), donde el tema fueron las mujeres indígenas; ahí destacó su gusto por las telas artesanales de Guatemala con fastuosos diseños geométricos. Un año después, fue asistente de Diego Rivera junto con Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero, en el mural *La Creación*, pintado a la encáustica en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. También colaboró con Manuel Gamio en los trabajos arqueológicos de Teotihuacán.

Se unió al grupo Renacimiento Mexicano al que pertenecían Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot. En 1922, decoró la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública y fue miembro fundador del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores de México. Su obsesión por el “arte puro” lo llevó al geometrismo, con el que creó la parte predominante de su trabajo. Ese mismo año, participó en la exposición colectiva *Independent Artists Exhibition* en Nueva York. En 1926, volvió a exponer en la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala y también la *Valentin Dudesing Gallery*, de Nueva York.

En 1927, viajó nuevamente a París e inició su etapa abstracto-surrealista fundamentada en temas indígenas y prehispánicos. Ese mismo año, expuso en la *Galerie des Quatre Chemins* en París. Un año más tarde, regresó a México poseedor de un estilo propio. “Siempre se encontrará en mi pintura una fuente, un origen vital... asociaciones remotas o sentimientos musicales que vienen desde muy lejos” (Marín, 2016). Junto a Rufino Tamayo, Agustín Lazo y otros, participó en la exposición *Pintura actual*, organizada por el grupo en torno a la Revista *Contemporáneos*.

Se presentó en varias ciudades de Estados Unidos. Es importante apuntar que Carlos Mérida fue un artista plástico muy completo que abordó y dominó diferentes disciplinas artísticas, realizó gráfica, escultura, pintura de caballete y pintura mural; asimismo, experimentó con materiales y técnicas diferentes, algunas de ellas muy innovadoras en su tiempo. De igual manera, es sustancial señalar que, para su producción artística, realizaba investigación formal y documental para fundamentar su trabajo, realizando meticulosos análisis formales y semánticos. En su obra los temas más recurrentes son la figura humana y las aves; para la representación gráfica, realizaba la síntesis formal de tipo abstracto, con cuidada composición geométrica a las que comúnmente imprimía movimiento, además de un estupendo uso del color.

Carlos Mérida ama América y no ignora la historia; la venera (...) En su obra existe siempre este sentido profundo que florece en belleza de armonía equilibrio y concordancia. Belleza de una calidad especial, belleza de un mundo plástico creado íntegramente por una de las sensibilidades más delicadas entre los artistas de América (Rodríguez, 1949, 28).

Mérida siempre se sintió unido a la cultura, a la música y a la plástica al grado de que, en 1932, organizó junto con Carlos Orozco Romero la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de la que fue director durante tres años; su hija fue la gran bailarina Ana Mérida. Durante su gestión, también realizó escenografías, diseño de vestuario, escribió sobre las tendencias coreográficas, publicó investigaciones sobre danzas autóctonas, para lo cual documentó ciento sesenta y dos danzas indígenas, algunas de ellas prehispánicas. Destacan las siguientes publicaciones: *Imágenes de Guatemala (1928)*, *Danzas de México (1937)*, *Carnival in*

Mexico (1940), Mexican costume (1941), Trajes regionales mexicanos (1945) y Trajes indígenas de Guatemala (1951), entre otros.

En 1950 fungió como agregado cultural de la Embajada de Guatemala en Italia. Es importante mencionar que recibió múltiples condecoraciones como: la Orden del Quetzal por el Gobierno de Guatemala, en dos ocasiones; el premio *Elías Souresky* de México; La Academia de Geografía e Historia de Guatemala lo nombró Académico Honorario; la Orden al Mérito Cultural y Artístico de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala; y la Orden del Águila Azteca por la Secretaría de Relaciones Exteriores del gobierno de México. Murió el 21 de diciembre de 1984 en la Ciudad de México a los 93 años.¹

II

Los murales de Carlos Mérida

En la década de 1940, destacó por alejarse de los estándares narrativos y figurativos del muralismo mexicano; consolidó su obra desde una perspectiva abstracta geométrica en donde la figura humana es el tema principal. Su producción está fundamentada en el estudio de las obras mayas. Para 1950, aparecen en sus obras la influencia del ritmo, la música y la danza; se inserta en la tendencia artística conocida como “La integración plástica” junto con los arquitectos Mario Pani, Enrique del Moral, Salvador Ortega y Ruth Rivera —con lo que logra la perfecta integración de la pintura con el cuerpo arquitectónico para que no fuera sólo ornamentación—. Sobre Mérida y su trabajo, Mathías Goeritz dijo “Es un visionario del arte de mañana” (1963, 224).

1 Para abundar sobre la biografía de Carlos Mérida (Marín, 2016) y (Noelle, 1989).

Junto a los arquitectos mencionados, trabajó realizando gran cantidad de murales; tristemente, muchos fueron destruidos ya sea por remodelaciones de los edificios o simplemente desaparecieron junto con las edificaciones. A continuación, se enlistan los más representativos:

- Murales al óleo (dos tableros), titulados: *La Caperucita Roja y Los cuatro elementos*, en la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública de México (1923), obras desaparecidas.

- Mural *El encantador de pájaros* en relieve de piedra policromada para una casa en San Ángel (1948) hoy se encuentra cubierto. Arquitecto Homero Martínez de Hoyos.

- Las pinturas de vinílica sobre concreto en los frisos de la guardería del Multifamiliar Presidente Alemán (1949), actualmente destruidos, sólo se conserva un motivo zoomorfo sin mantenimiento o protección. Arquitecto Mario Pani.

- El mural en masonite para el museo experimental "El Eco" (1950), fue quitado y desaparecido debido a la transformación del lugar. Arquitecto Mathías Goeritz.

- El mural curvo de masonite con aplicaciones policromadas del bar



Figura 2
Laura Castañeda.
Pieza que perteneció al mural de
Carlos Mérida en la Guardería,
Multifamiliar Miguel Alemán, 2021

“Los Eloines” (1950) fue retirado y se encuentra en la Colección Alfa, de Monterrey, Nuevo León.

- Los mosaicos de placas metálicas esmaltadas al fuego con diseños geométricos de inspiración prehispánica, colocados a manera de frisos en el edificio de la Secretaría de Recursos Hidráulicos (1952), fueron retirados y destruidos. Arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral.

- Los murales en paneles de relieves tallados en concreto coloreados parcialmente con vinílica, titulados: *Ocho diosas del olimpo mexicano*; *La leyenda del origen del mundo*, *Popol-Vuh*; *Leyenda del Quinto Sol*; *Leyenda del principio del mundo*; *Relación de Texcoco*; *leyenda de Ixtlexitl*; *Leyenda de los Cuatro Soles*; *Juego de niños*, en el Multifamiliar Presidente Juárez, en las fachadas, frisos, escaleras de los edificios, así como en la guardería infantil y en el paso a desnivel, (1951-1952). Destruídos a consecuencia del sismo del 19 de septiembre de 1985 y la demolición de los edificios considerablemente dañados. Éste había sido el mejor ejemplo de integración plástica. “Arte del porvenir, sin demagogias, sin oratoria, sin caligrafías políticas, pero eminentemente universal. Arte para la masa, arte público, a la vista de todos, para el goce emocional de todo mundo. La vivienda, el auditorio, el hospital, la escuela, el teatro, tantas cosas más...”(Mérida en Geritz, 1961). Algunos restos fueron rescatados de los escombros y trasladados a un monumento realizado expofeso en la unidad habitacional Fuentes Brotantes del ISSSTE. Arquitectos Mario Pani y Salvador Ortega.



Figura 3
"Murales y arquitectura en el multifamiliar Benito Juárez", en Arquitectura en Red



Figura 4
"Murales y arquitectura en el multifamiliar Benito Juárez", en Arquitectura en Red



Figura 5
"La triste historia del Multifamiliar Juárez en MXCITY: Guía Insider

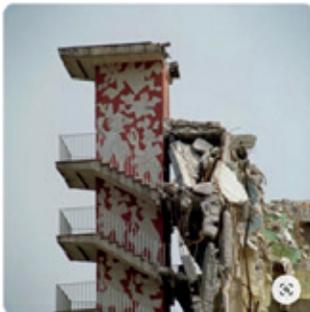


Figura 6
Bob Schalkwijk. Demolición del Centro Urbano Presidente Juárez, 1985.



Figura 7
Bob Schalkwijk. Demolición del Centro Urbano Presidente Juárez, 1985.



Figura 8
Laura Castañeda.
Tableros de Carlos
Mérida del Centro
Urbano Benito Juárez,
Unidad Habitacional
Fuentes Brotantes,
2021



Figura 9
Laura Castañeda. Tableros de Carlos Mérida del
Centro Urbano Benito Juárez,
Unidad Habitacional Fuentes Brotantes, 2021



Figura 10
Guillermo Soto. Tableros de
Carlos Mérida del Centro
Urbano Benito Juárez, Unidad
Habitacional Fuentes Brotantes,
2021

- El mural realizado en mosaicos veneciano en el vestíbulo del edificio de Reaseguros Alianza (1953) fue rescatado por los directores de la Galería Arvil antes de la destrucción del inmueble, aunque se conserva enrollado en las bodegas de la galería. Arquitecto Enrique del Moral.
- Mural de mosaico veneciano al exterior con prolongación en el vestíbulo del Edificio de Crédito Bursátil (1955). Arquitecto Guillermo Struck.
- Mural de mosaicos venecianos en la Fábrica de Helados Holanda (1955), se encuentra desaparecido.
- Mural de mosaico de vidrio en la Fábrica de Mosaicos Italianos en Cerro Gordo, Ciudad de México (1955). Actualmente se encuentra en la nueva fábrica en Civac, Morelos.
- Serie de murales en varias casas particulares de los que poco se sabe, salvo la diseñada por el arquitecto Víctor de la Lama en Lomas de Chapultepec (1957) cuyo dueño, al cambiarse de casa, se llevó el mural.
- Mural de mosaico veneciano en el vestíbulo del Banco de Fomento Cooperativo (1958). Arquitecto Enrique del Moral.
- El mural en mosaico veneciano con motivos Tlatelolcas, en la torre-insignia del conjunto urbano Nonoalco-Tlatelolco, conocido como Torre BANOBRAS (1964). Los mosaicos comenzaron a desprenderse por el "fino del cemento" con que se colocó y por la inclinación de los muros. Arquitecto Mario Pani y Asociados.



Figura 11
Adam Wiseman,
Torre Insignia, Fotografía aérea

- Muro en vitral de acrílico *Los adoratorios* en el Museo de Antropología, sala Cora-Huichol (1964). Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares.

- Los murales de mosaicos cerámicos blanco y azul en el exterior e interior de la fábrica de Bujías Champion (1967) fue donado por la empresa el 24 de marzo de 1987 a la Universidad Nacional Autónoma de México para su instalación en el Centro Cultural de la Ciudad Universitaria.



Figura 12
Laura Castañeda.
Mural de Carlos Mérida,
Abstracción Integrada,
Ciudad Universitaria, 2021

- Mural de Acrílico pulido sobre madera y hoja de oro en el auditorio del Hotel Aristos (1968), fue retirado y conservado por el dueño.
- Los murales en mosaico veneciano del vestíbulo en el antiguo edificio de la Industria Química Farmacéutica (1958) que después fue el Banco de Fomento Cooperativo; aún se conservan. Arquitecto Enrique del Moral.
- Mural (decoraciones) en mosaico montadas en marcos metálicos en el vestíbulo del Edificio Omega (1985). Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.
- Además de otros en casas e industrias particulares de los que han desaparecido o no se tienen registro. Pero no sólo realizó murales en México, también efectuó diez murales en Guatemala y uno en Estados Unidos (Noelle, 1989).

Cabe señalar que Carlos Mérida se estableció hasta el final de su vida en México y se incorporó a la vida artística del país; sin embargo, conservó su nacionalidad Guatemalteca por lo que desafortunadamente no se pudo aplicar la Ley de Monumentos para proteger sus obras, ya que no contempla el resguardo de trabajos de extranjeros. No obstante, en Guatemala existe la “Comisión Nacional Permanente para la exaltación de obra del maestro Carlos Mérida” para conservar en buen estado las obras que existen en ese país.

III

El antiguo Conjunto Manacar vs la moderna Torre Manacar

Figura 13
"Cine Manacar"
en Alto nivel



Figura 14
Interior del Cine Manacar en
Mexico Mid Century Modernism



El funcionalista Conjunto Manacar, cuyos propietarios fueron Manuel, Antonio y Carlos Santacruz, fue realizado (1963-1965) por el arquitectos Enrique Carral en la colaboración de Héctor Meza y Víctor Bayardo, ubicado en la esquina de las avenidas Insurgentes y Río Mixcoac en la colonia Actipan, a partir de un bloque horizontal que albergaba una plaza comercial, una torre de cris-

tal de 16 pisos para oficinas y una sala cinematográfica con un elegante vestíbulo que tenía muebles diseñados por Clara Porset. Al exterior, se encontraron por muchos años el Banco de Industria y Comercio, la cafetería Sanborns y la Librería de Cristal.

La sala cinematográfica Manacar se inauguró el 25 de marzo de 1965 con la proyección de la película en Cinerama de *La conquista del oeste* (1962, Hathaway, Ford y Marshall). Funcionó alrededor de 30 años como sala única. A consecuencia del sismo de 1985, sufrió daños por lo que el edificio quedó parcialmente abandonado; a finales de los noventa, se fragmentó para cabida a nueve salas conocidas como CINEMEX Manacar. Gradualmente, se fueron cerrando las salas de cine, el restaurante, los locales comerciales y las oficinas, hasta que en 2010 las instalaciones se encontraron totalmente cerradas por remodelación; en 2013, el cine se incendió por los trabajos que se realizaban en la azotea.

La desarrolladora DAHRNOS adquirió el terreno para hacer un nuevo proyecto urbano multifuncional de gran escala. En abril de 2013, se iniciaron las obras de demolición. El imponente proyecto de la Torre Manacar propiedad de Pulso inmobiliario,

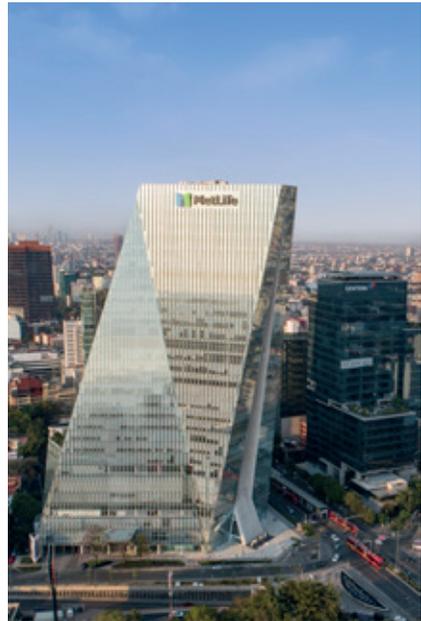


Figura 15
Guillermo Soto, Conjunto Manacar,
Fotografía con Dron

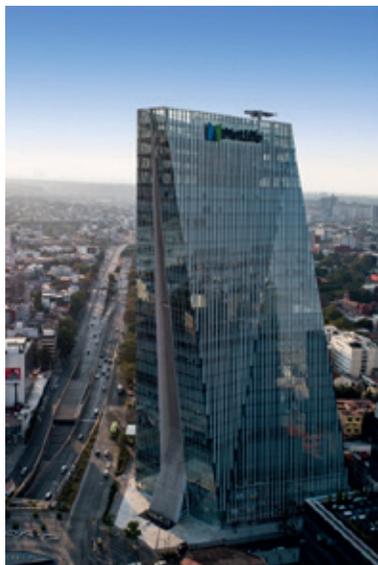


Figura 16
Guillermo Soto, Conjunto Manacar,
Fotografía con Dron



Figura 17
Guillermo Soto, Conjunto Manacar,
Fotografía con Dron

realizado por el arquitecto Teodoro González de León, presenta una torre de 144 metros de altura formado por dos paralelogramos inclinados que se doblan en voladizo para conformar un trapecio inclinado que vuela 36 metros sobre la plaza de entrada.

El proyecto se integra en su contexto y entorno bajo los más altos estándares de la arquitectura, la sustentabilidad, la inclusión y participación social, y ha sido diseñado conforme a las normas más estrictas metodológicas y tecnológicas en el diseño de edificaciones ecológicas, sustentables y de eficiencia energética (Arquired, 2016).

En su interior, se encuentra una plaza comercial de seis niveles, veintidós pisos de oficinas, con doce niveles subterráneos, lo cual conforma los 180,000 metros cuadrados de construcción. En la esquina, se encuentra un espacio público en la entrada a la Torre, con un espejo de agua en el que se derrama una cascada de treinta metros de altura, en donde, por iniciativa del arquitecto Teodoro González de León, se rescató y colocó el mural que a continuación reseñaremos.

IV La obra los Danzantes



Figura 18
[Telón Los Danzantes]
en "Cines del mundo"

En el listado de murales, se omitió intencionalmente el caso que aquí nos compete: el telón *Los danzantes*, que realizó Carlos Mérida para el cine Manacar, por no haber sido concebido como mural, aunque el tiempo lo convirtió en uno. Existen pocos telones emblemáticos en el país, otro caso es el realizado para lo que sería el Teatro Nacional hoy Palacio de Bellas Artes, diseño de cristales que presenta una vista del Valle de México.

La representación pictórica del telón *Los danzantes* refleja el estilo característico de la obra madura de Carlos Mérida y uno de los temas más recurrentes del artista, la danza, pero con clara referencia a la cultura maya.



Figura 19 |
Vaso maya

En el boceto presentado por Carlos Mérida se lee: “Ante proyecto para el telón-biombo del ‘Cine Manacar’- Arquitecto Enrique Carral – México D. F. Carlos Mérida”. Se aprecia la manera en que el dibujo está fragmentado en doce partes, unidas por el reverso con pequeños pedazos de cinta adhesiva para mostrar el movimiento que tendrían los paneles que se presentarían en forma plana frente a las butacas, pero, al abrirse, se moverían como biombo para simular el baile de las figuras. Se observa que el trazo de las figuras y la composición es el mismo que el de la obra terminada, pero la elección inicial de la paleta de colores fue diferente, pues, en el diseño original, era anaranjado, pur-

pura, blanco y negro para las figuras y de fondo el famoso azul maya que, en esa cultura, tenía un significado ceremonial especial. Se desconoce el motivo del cambio, pero podemos afirmar que el contraste visual es mayor.



Figura 20
Carlos Mérida. Proyecto para el telón-biombos del Cine Manacar,
Lápiz de color sobre papel, 1964, Colección particular: Galería Arvil

No se tienen noticias sobre el motivo por el que se colocó el telón en el cine Manacar, pero el boceto indica el nombre del arquitecto, lo que hace suponer que Carlos Mérida lo diseñó a petición de Enrique Carral. Fue realizado 1964, la técnica de la pintura es acrílico con brocha sobre tela de algodón tensada en bastidores de perfil rectangular de acero, compuesto por doce paneles de 11.4 metros de alto por 2.56 metros de ancho cada uno; en conjunto, suman 294 metros cuadrados. Contaba con un mecanismo que abría las secciones desde el centro y, a ambos lados, quedan en un complejo sistema que ubicaba un panel frente al otro, sin que se tocaran.

El tema de la danza era una constante en la producción plástica de Mérida; sin embargo, no fue representado en algún otro mural u obra monumental, pero sí en muchas de sus pinturas de caballete y serigrafías. Es importante hacer referencia al apartado uno en donde se mencionó que el artista sentía gran pasión (además de la pintura y la música) por la danza. Destaca su labor como cofundador y primer director de la escuela de Danza del INBA.

Los elementos y belleza de la danza, la soltura y fortaleza de sus movimientos, trascendieron fronteras hacia la plástica en manos del pintor y escultor guatemalteco Carlos Mérida, quien pudo traducir las resonancias y paralelismos de estos dos quehaceres artísticos. (...) La danza está presente no nada más en los títulos de las obras que hace, él pintaba las características de la danza indígena y la historia de la danza latinoamericana. La característica de Mérida al pintar a los danzantes es que geometriza el espacio, los cuerpos se vuelven rayas, signos, impone a su idiosincrasia un orden cósmico, mientras que las estelas que realizó son como esculturas. (...) Jamás se alejó de la danza, la recreó en sucesivas maneras en sus obras (Dallal, 2019).

La composición del telón representa una celebración de evento ceremonial, posiblemente relacionada con la prosperidad por las joyas y aves incorporadas, pero también con la vida y la unión vital, simbolizada por la cercanía de las figuras que dialogan entre sí. Resuelto por el artista con cinco figuras humanas de danzantes mayas representadas con gran fuerza de abstracción geométrica, todas ellas unidas en línea de manera zigzagueante a través de la composición desplegando un movimiento visual continuo.

Las figuras de los danzantes se encuentran representadas en los diez paneles centrales, al aplicar los matices de manera plana, es decir, sin degradado, sombra ni volumen. La selección cromática fue anaranjado y rojo, con detalles en blanco y negro, sobre fondo verde-azul.² En los paneles de ambos extremos, se encuentra un círculo en cada uno, en el de la izquierda anaranjado centrado en lo ancho del panel y a un tercio de altura, el de la derecha es rojo, igualmente centrado a lo ancho, pero a dos tercios de altura. Los danzantes llevan vestimentas como los nobles mayas por sus decoraciones, accesorios en la cabeza, joyas en brazos y piernas, así como calzado o algún tipo de sandalias.

El danzante 1, al parecer femenino, lleva una falda negra decorado con líneas blancas; algunas convergen la parte superior formando triángulos y trapecios, así como una figura blanca a manera de pectoral, un tocado o penacho resuelto con figuras en matices: anaranjado, negro y blanco. Algunas partes del cuerpo están representadas en rojo a manera de brazaletes y tobilleras, lo que, además, imprime la sensación de movimiento. En la mano, sostiene un ave roja con anaranjado, otros de los temas favoritos de Mérida.

El danzante 2, posiblemente masculino, confluye la mirada con el primero; lleva una falda negra con líneas blancas: dos



Figura 21
[Detalle "Danzante 1"]
del Telón de Los danzantes
de Carlos Mérida

² Matices utilizados en las pinturas de la cultura maya, vease Foto 19.



Figura 22
[Detalle "Danzante 2"] del Telón de
Los danzantes de Carlos Mérida

verticales y cuatro horizontales, una de ellas une las cuatro horizontales y la otra atraviesa tres de ellas. Además se observa en el pecho el correa de la vaina (para flechas) que porta en la espalda, junto con un ave blanca que cuelga del lado izquierdo, lo que equilibra la composición con el arco anaranjado estilizado con decoraciones blancas, negras y rojas que porta en el brazo del lado derecho; por último, porta orfebrería como rodilleras, tobilleras y tocado anaranjado; su cabello es negro con blanco.



Figura 23
[Detalle "Danzante 3"]
del Telón de Los danzantes
de Carlos Mérida

El danzante 3, factiblemente femenino, presenta un abdomen prominente como si estuviera embarazada; se encuentra de perfil mirando y hablando con las dos primeras figuras. Entre ella y la segunda figura, se encuentra lo que parece ser una vasija anaranjada con rojo y negro que contiene un ave blanca. Viste una falda negra con líneas blancas colocadas en forma vertical, horizontal y diagonal, pectoral blanco; además de brazaletes y tobilleras. En la mano del lado izquierdo parece sostener un hacha.

El danzante 4 queda de espaldas con la figura tres, posiblemente sea masculino. Entre él y la figura tres, se representa lo que parece ser un ave grande anaranjada con cuello y ala roja, cabeza negra y ojo blanco; se encuentra muy próximo a la figura cinco. El personaje porta falda negra con figuras blancas en la parte superior y el lado derecho, así como rodilleras, tocado en la cabeza, rojo en la parte posterior y blanco en la inferior.

El danzante 5 —último personaje, probablemente femenino— parece estar abrazada con la figura cuatro. Viste una falda negra con líneas blancas diagonales de manera vertical y horizontal; porta pectoral blanco de forma triangular, rodilleras negras con rojo y brazalete rojo con blanco, el brazo y la mano del lado izquierdo es representada de gran tamaño, en forma abierta, ascendente y con los dedos hacia arriba como queriendo alcanzar el cosmos.

El telón fue retirado en 1995 cuando el cine fue reacondicionado y dividido en varias salas; en 1999, fue donado al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) donde se resguardó durante ocho años en una bodega ubicada en calzada Ticomán, hasta que el arquitecto Teodoro González de León buscó



Figura 24 y 25
[Detalle "Danzante 4
y 5"] del Telón de
Los danzantes de
Carlos Mérida

preservar la monumental obra *Los Danzantes*, tuvo la idea de llevarlo a la nueva Torre Manacar.

La restauración representó una inversión de un millón 169 mil pesos para cubrir los costos de restauración que implicaron los materiales y la contratación de nueve restauradores; la cantidad fue pagada por la desarrolladora de la torre, Pulso Inmobiliario.

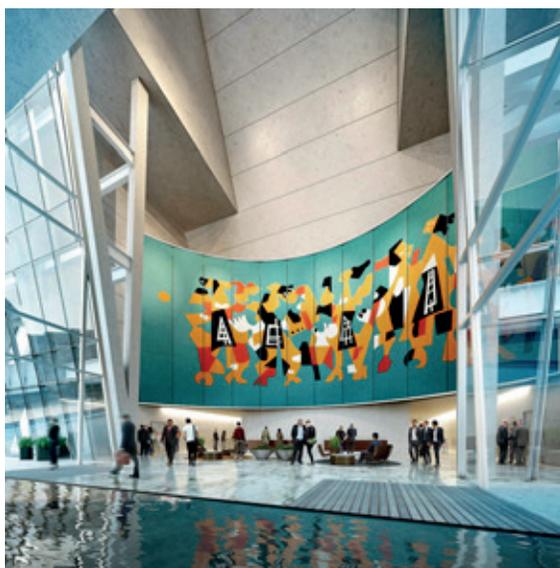


Figura 26
"Torre Manacar" en
Pulso Inmobiliario Arkin

Para realizar los trabajos de restauración, se llevó a los talleres del CENCROPAM, en la calle de Héroes, donde durante seis meses un equipo de once restauradores trabajó sobre dos o tres de los paneles al mismo tiempo debido a las dimensiones de la obra. Se realizó la limpieza, corrección de detalles de la pintura y de los bastidores, en las telas y posteriormente en cada bastidor.

Lo primero fue eliminar el polvo con una aspiradora, con un cepillo de cerdas suaves a una distancia medida; se aspiró por el frente y por el reverso, después fue una limpieza húmeda por el lado de la pintura, con agua destilada, con humedad controlada y con eso, prácticamente, se recuperó el color original.

En algunos bastidores se han corregido los problemas de corrosión; en pequeñas áreas de las telas se han puesto parches de algodón. No ha habido pérdida de pintura. Han sido mínimas, en los bordes, puntos blancos, milimétricos, causados quizás por el traslado. En algunos casos hubo que hacer ligeras correcciones en diagonales, en curvas de la propia pintura”(El Universal, 2016).

El telón *Los danzantes*, propiedad del FONCA, se encuentra en comodato en un espacio muy alto del vestíbulo de la Torre Manacar, preservando la memoria del lugar. Ahora, se presenta como Pintura Mural semicircular que reposa sobre una estructura metálica realizada exprofeso, colocada en un segundo nivel que no llega al piso. Para su conservación, se le solicitó a la constructora poner un sistema doble de aire acondicionado, arriba y abajo de la obra para mantener rangos de temperatura y humedad específicos; los cristales de la fachada frente a la pintura tienen protección de rayos UV; también se colocaron unas cortinas protectoras debido a que, en algún momento del año, puede haber incidencia de luz solar sobre ella; además, el CEN-CROPAM monitoreará la obra y dos veces al año se le realizarán trabajos de mantenimiento.

Fuentes de consulta

Alfaro Lazar, Francisco y Alejandro Harold, Ochoa Vega, Alejandro. 2013. "Conjunto Manacar, un ícono que se esfuma". *Docomomo* 31, 1-3. http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin31/bol31_1.pdf

Arquine. 2021. "Conjunto Manacar", disponible. Última modificación 24 de marzo de 2020.en: <https://www.arquine.com/torre-manacar/>

ArquiRed. 2016. "Torre Manacar un Proyecto Emblemático de Pulso Inmobiliario". Última modificación 21 de septiembre de 2016. <https://www.arquired.com.mx/arq/arquitectura/torre-manacar-proyecto-emblematico-pulso-inmobiliario/>

BBC News Mundo reportaje en La Opinión. 2018. "El extraordinario color azul que inventaron los mayas en México precolonial". Última modificación 16 de octubre de 2018. <https://laopinion.com/2018/10/16/el-extraordinario-color-azul-que-inventaron-los-mayas-en-el-mexico-precolonial/>

Carlos Dallal. 2019. "Carlos Mérida expresó la danza a través sus trazos", *INBAL*, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de México. Última modificación 18 de febrero de 2019. <https://inba.gob.mx/prensa/11779/carlos-m-eacuterida-expres-oacute-la-danza-a-trav-eacutes-de-sus-trazos>

Castañeda, Salvador. 1978. "La pintura no se aprende en la escuela. Entrevista a Carlos Mérida", *El Nacional*, 31 de mayo de 1978, p. 20.

Excélsior TV. 2018. "El mural Los Danzantes resplandece en Torre Manacar". 2 de junio de 2018. Video, 7m 45s <https://www.youtube.com/watch?v=ExdniuTu5fg>

Goeritz, Mathías. 1961. "La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez". *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VIII (86).

Goeritz, Mathías. *Revista Arquitectura*, 1 de septiembre de 1963.

Habitual Taller de ArquitecturaMXCity. (s. f.) "Torre Manacar: transformación inmobiliaria al sur de la ciudad". en *MXCITY*. <https://mxcity.mx/2017/03/torre-manacar-transformacion-nmobiliaria-al-sur-de-la-ciudad/>

INBAL. 2019. "El telón de cristal del Palacio de Bellas Artes, joya única en el mundo". Última modificación 23 de septiembre de 2019. <https://inba.gob.mx/prensa/13018/el-telon-de-cristal-del-palacio-de-bellas-artes-joya-unica-en-el-mundo>

Libresur. Pardo, Francisco. 2013. "Sobre las ruinas del Cine Manacar se construirá una torre de 25 pisos; tendrá oficinas, tiendas y... ¡nuevos cines!". *Libre en el sur*. 15 de julio de 2013. <https://libreenelsur.mx/sobre-las-ruinas-del-cine-manacar-se-construira-una-torre-de-25-pisos-tendra-oficinas-tiendas-y-nuevos-cines/>

Mañana, "Librarse de todo resabio romántico y abandonar los viejos caminos, dice Carlos Mérida", 3 de Septiembre de 1955, p. 94.

Marín Poblete, Belén. 2016. "Carlos Mérida". *Ddocplayer*. 2016. <https://docplayer.es/12858720-Carlos-merida-guatemala-pintor-y-escultor-1891-1984.html>

Morales, Miguel Ángel. 1978. "Carlos Mérida, frustrado panista". *El Nacional*. 13 de septiembre de 1978.

Nelken, Margarita. 1985. "Carlos Mérida 1891-1984". *El Nacional*. 6 de enero de 1985, p. 52.

Noelle, Louis. 1989. "Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XV (60). UNAM.

Notimex. 2018. "Los danzantes' regresa a la Torre Manacar". 16 de mayo de 2018. Video, 1m 35 s, <https://youtu.be/VbiHOzX9aKw>

Revista Arquitectura. 1 de diciembre de 1961.

Rodríguez, Antonio. 1949. "Panorama de las Artes Plásticas. Una entrevista de Santos Balmori sobre Carlos Mérida". *El Nacional*. 23 de enero de 1949.

Ruiz, Guillermo. 1961. "Carlos Mérida, luz y color". *Impacto*. 13 de diciembre de 1961, 44.

Sierra, Sonia. 2016. "Los danzantes' de Carlos Mérida vuelven a la luz". *El Universal*. 25 de julio de 2016. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/07/25/los-danzantes-de-carlos-merida-vuelven-la-luz#imagen-1>

Torres Hernández, Leticia. 2014. "La obra de Carlos Mérida, entre la destrucción y el olvido". *Milenio*. 12 de diciembre de 2014 <https://www.milenio.com/cultura/la-obra-de-carlos-merida-entre-la-destruccion-y-el-olvido>

Vázquez, Joaquín. 1998. "El muralismo, distinción del arte mexicano". *El Economista*. 10 de julio de 1998.

Villasana, Carlos y Ruth Gómez. 2020. "Carlos Mérida, el rebelde que rompió las reglas del muralismo tradicional". *El Universal*. 22 de noviembre de 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/carlos-merida-el-rebelde-que-rompio-las-reglas-del-muralismo>

LAURA CASTAÑEDA GARCÍA es doctora en Artes y Diseño y también doctora en Historia del Arte, maestra en Artes Visuales y licenciada en Diseño Gráfico.

Ponente en conferencias, simposios y coloquios en México y en el extranjero.

Publicó en coautoría con el Dr. Daniel Escorza el libro *Antonio Garduño. Fotografía y periodismo en los inicios del siglo XX*; también publicó los capítulos de libros: "Guillermo Kahlo. Su técnica fotográfica", en el libro *La lente de Guillermo Kahlo en la Arquitectura Religiosa de México*, "Reflexiones sobre la fotografía con celular o Remedios para un recuerdo futuro", en el libro *Fotografía y dispositivos móviles. Escenarios de un nuevo paradigma visual*, "Iphonografía o fotografía con dispositivos móviles", en el libro *Las artes y el diseño frente a un mundo complejo*; así como los artículos "Colecciones de la Academia de San Carlos", "La fotografía en los festejos del primer Centenario de la Inde-

pendencia de México” y “Un formidable incendio”, los tres en la revista *Alquimia* del Sistema Nacional de Fototecas; “María Guadalupe Suárez, la primera, en muchos sentidos” en la revista *Cuartoscuro*; “María Guadalupe Suárez. Fotógrafa de vistas” en la revista *Secuencia* del Instituto José María Luis Mora, CONACYT; de igual manera el Catálogo Digital del Acervo Artístico de la Antigua Academia de San Carlos, titulado “Colección Fotográfica Baxter”, en colaboración con el Dr. Julio Chávez.

Recibió el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz que otorga la UNAM por haber contribuido de manera sobresaliente al cumplimiento de los altos fines universitarios.

Con 27 años de antigüedad docente en la UNAM, es Profesora de Carrera Tiempo Completo en el Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

Vida(s) de una obra de arte

El mural de Hierro de Manuel Felguéz

Mtra. Gloria

Hernández Jiménez



Felguérez (Valparaíso, Zacatecas, 1928–Ciudad de México, 2020) se explicaba para mí, desde las primeras entrevistas que tuvimos en 1998, como escultor y pintor con un espíritu de urbanista; así se me reveló su persona creativa y creadora de obras plásticas correspondientes a una vanguardia que llegó tardíamente a México, me refiero al arte abstracto.

Precisamente en 1956 —tras su regreso de una estancia de estudio en la Casa de México en París, donde conoció a su colega Lilia Carrillo— expusieron juntos en la galería de Jacobo Glanz; ella pintura y él escultura. En ese entonces, la abstracción geométrica ya era parte de la gramática escultórica con la que daba vida a las formas de su imaginación y cálculos geométricos. Desde muy joven, le interesó la pintura, pero se pensó y asumió como pintor, según su propio decir, después de aquella exposición en la galería Glanz.

Algunos antecedentes de aquella primera muestra de escultura abstracta: el maestro Manuel Felguérez tuvo su momento de joven esforzado y trabajador en cualquier oficio para tener medios y viajar. Al parecer, su primera estancia en Europa fue para asistir a la reunión internacional de Boy Scouts en 1947, el “Jamboree” instalado en París. Según narra Jorge Ibargüengoitia en su cuento “Falta de espíritu scout”, donde relata las peripecias que él y su amigo Manuel pasaron como miembros de los Scouts de México para conseguir llegar al evento, aprovecharon la ocasión para conocer y aprender. A sus juveniles diecinueve años, aquella intensa experiencia avivó sus deseos de prepararse para ser artista.

Convencido de que deseaba serlo, pasó por varias instituciones en nuestro país con la intención de obtener una educación formal en las artes plásticas; estuvo en la Academia de San Carlos

a la que se inscribió en 1948, pero sólo permaneció unos meses; también asistió a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda” en 1951. Además, consiguió regresar a Europa en dos ocasiones, entre 1954 y 1959; sus estancias fueron en la Academia Colarossi de París y en la Grande Chaumier. La experiencia más significativa para su aprendizaje, según declaró en múltiples entrevistas conmigo y otros periodistas, fue su trabajo con el escultor Ossip Zadkine (1890-1967), un ruso educado en Londres, cuya obra lo volvió maestro en París durante el período entre guerras; de 1941 a 1945 permaneció en Nueva York; su trayectoria le permitió conocer, aprender y formar sus propios recursos de expresión desde las vanguardias del cubismo y la abstracción, porque no es menor el detalle de que sumó experiencia europea y americana.

Cuando fue maestro de Felguérez, su fama y reconocimiento eran notorios; había ganado el primer premio de escultura en la Bienal de Venecia en 1950. Los años vividos en París los aprovechó muy bien el artista zacatecano; aparte del estudio formal en taller con o sin maestros, visitó museos, galerías y sobre todo talleres de artistas. Una de sus experiencias más significativa fue visitar el taller de Georges Braque (1882-1963), uno de los cubistas famosos. La cita la tuvo que solicitar con meses de anticipación; no obstante, no tuvo ocasión de tratar directamente con el maestro cubista, pero miró mucho y con atención.

La formación y búsqueda de recursos propios para la expresión plástica llevó a Felguérez por los caminos de la experimentación en los lenguajes de la abstracción, por eso no se le puede considerar discípulo o continuador de ningún artista en concreto; ya sea en la escultura o la pintura, ambos territorios de su produc-

ción creativa expresan el espíritu urbanista del maestro cuando, en sus obras, los combina para integración arquitectónica o ambientaciones urbanas.

El trabajo de este artista ha tenido la buena fortuna de contar con la consideración y el reconocimiento institucional, el favor de los especialistas en crítica de arte y el interés de coleccionistas. La producción artística de su taller se nutría de los discursos vanguardistas que concretaba en trabajo experimental; pero, a diferencia de otros artistas de su generación, no incluía una rebeldía a ultranza. Felguérez siempre tuvo una formidable capacidad de adaptación a los cambios administrativos de la cultura nacional y, al mismo tiempo, realizar su creación con total independencia. Fue un hábil negociador cuya prioridad no era la venta de obras, dado a la tranquilidad económica por ser profesor universitario, circunstancia que él explicaba como salvífica pues economía no dependía de vender arte.

En entrevista con Avelina Lésper se explicó así:

—¿Qué edad tenías cuando tú dijiste, yo voy a ser pintor?

—A los diez y nueve, veinte años, fue, cómo te diré, como una conversión, como que me cayó un rayo... Es el arte por el arte, el arte purismo tan criticado, me gusta el arte por hacer arte y ya... Nunca pensando que voy a vender, siempre, sobre todo al principio, bueno, durante muchos años siempre viví de lo que fuera, menos de mi obra, sí vendía de vez en cuando pero nunca pensaba que eso fuera la solución (Lésper, 2013, 6:14-7:01).

El cine y modernidad urbana

La vida de Manuel Felguérez fue de largo aliento y abundante en producción artística; en este breve texto, sólo me ocuparé de una de sus piezas murales en relieve. Al *Mural de Hierro* se le puede considerar un producto cultural, toda vez que fue un ingrediente fundamental en el proyecto de la plaza comercial Diana, la flor de un ramillete de modernidad urbana cosmopolita para el Paseo de la Reforma, diseñada por el gobierno mexicano, encomienda que estuvo a cargo del entonces Departamento del Distrito Federal, en la década de los años sesenta del siglo XX.

La idea de ir al cine se transformaba en una experiencia de paseo con opciones de consumo para antes y después de ver una película; la oferta cultural urbana ofrecía, al mismo tiempo, el atractivo espacio de exhibición del espectáculo cinematográfico y el paseo por la plaza comercial, cual bosque de recreo poblado de ofertas para el consumo. La clase media podía acudir a ver la proyección de una película en amplio espacio con gran pantalla, tomar una copa o cenar, antes o después de la función.

El espectáculo desbordó las pantallas y sus salas de proyección cinematográfica para encarnar un estilo de vida para la clase media mexicana, específicamente urbana. La oferta de la integración de expectativas de consumo no hubiera estado completa sin la consideración de obras de arte; para continuar una tradición mexicana en la producción del arte, en la mayoría de las salas de cine del proyecto de modernización de las salas cinematográficas se dispusieron murales, así fue el caso del cine Diana, aunque este fue un trato entre particulares.

En México, a mitad del siglo veinte, la cultura y la producción de arte se expresó en prácticas transdisciplinarias; una época en que hubo notables proyectos de integración artística de distintas áreas de producción de arte. Un caso altamente significativo fue la construcción del museo *El Eco*, obra realizada por Mathías Goeritz en el año 1953. Se trata de una obra conceptual que diluía fronteras creativas entre arquitectura y escultura monumental abstracta geométrica; al mismo tiempo, era un espacio dispuesto para integrar las artes visuales, escénicas y sonoras para ser poesía que habita el espacio. Una recapitulación de la producción artística de la época fue realizada en el año 2014 por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) con la exposición: *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, en el texto de presentación en el catálogo de la exhibición, Rita Eder y Cristóbal Andrés Jácome describen la época en una síntesis ejemplar:

En un contexto de modernización y replanteamiento de las relaciones entre identidad nacional e influencias internacionales, aparece una generación de creadores que revolucionaron las artes visuales, la arquitectura, la literatura, el cine y el teatro mexicano a partir de nuevas estrategias interdisciplinarias y propuestas audaces, críticas y lúdicas producto de abrazar otro sistema de valores que afectó y transformó perspectivas sobre el cuerpo, la política, la religión y la sexualidad. Aparecieron obras de los géneros más diversos, y el surgimiento al unísono de una nueva forma de utilizar los medios de comunicación como la publicidad en medios impresos, la televisión o la radio. Fue un tiempo de expansión urbana y transformación de la Ciudad de

México que dio lugar al descentramiento de las actividades culturales y el surgimiento de nuevos espacios culturales que atrajeron a los emergentes públicos universitarios (Eder y Jácome, 2014, 7).

Un mural para el cine Diana

Cuando empecé, una época en los años sesenta, en diez años hice 30 murales... murales de diez metros, de treinta metros, escultóricos. Entre ellos el más destacado o el más conocido, posiblemente fue el del cine Diana. Casi todos los tenía que hacer gratis

—¿Por qué?

Porque pues quién te va a dar un mural, yo le hago un mural, esto es muy caro, por eso lo hago barato. Entonces era cosa de hacerlos sin que costaran, entonces hice mucho arte reciclaje como arte *Póvera*, de chatarra, de conchas de ostión, de madera de construcción de todo lo que era basura que encontraba, reciclaba para hacer un gran muro, y claro, para hacer un gran muro de esas dimensiones, tenía obreros, mis ayudantes, que yo les enseñaba, pero de repente nos fallaba y no teníamos para la raya de la semana, y corriendo, pues a ver, vete al monte de piedad a empeñar la soldadora.

—¿De verdad?

—En esa época empecé a hacer figuritas de fierro, animalitos y deportistas cuando la olimpiada, y prácticamente el taller se ayudaba a mantener o se mantenía con artesanía, al mismo tiempo que hacía los murales, producía esto que se vendía en las tiendas de artesanía y que todavía andan

por ahí vendiéndose mis diseños. Después claro, conseguí mi trabajo de maestro, y como maestro... vivía de dar clase, no de vender cuadros. Y seguí pinte y pinte y pinte y expone y expone y expone, al mismo tiempo (Lésper, 2013, 7:38-9:48).

La intensa década de productividad en murales escultóricos que describe el maestro a la reportera de *Milenio* coincidió precisamente con el programa de modernización de las salas cinematográficas descrito. Felguérez —siempre atento a las oportunidades de colocar sus obras en espacios públicos donde pudieran ser apreciadas por públicos numerosos— vio la ocasión ideal para crear una obra monumental.

La construcción del edificio para el cine Diana fue obra del arquitecto Leopoldo Gout, quien había trabado amistad con Felguérez desde que ambos estudiaron la secundaria y compartieron la experiencia de formar parte de la asociación mexicana de Boy Scouts. Mientras se construía el edificio para el cine, el artista le propuso la idea del mural al arquitecto, quien se mostró encantado y accedió.

Entonces el maestro se dedicó a conseguir lo necesario; de este modo, otro de sus amigos le obsequió una carga de chatarra que llenó un camión materialista, y que el propio Felguérez recogió en una fábrica de acero en Ecatepec para llevarlo hasta el sitio de la construcción donde fue armado el mural. El tema de la mano de obra, necesaria para la realización de una pieza de enormes dimensiones, se resolvió con el apoyo de los mismos trabajadores de la construcción del edificio; había albañiles y herreros que se convirtieron en colaboradores del artista. Para el *Mural de Hierro* no se realizó maqueta ni bocetos en dibujo.

...La pieza de Felguérez se empotró sobre un muro chorreado con óxido que, en unión con las estructuras metálicas, remitía a las tendencias abstractas entonces en boga. Si bien esta obra formaba parte de una larga tradición muralística, sorprendió en el contexto mexicano por el insólito uso de chatarra de hierro: pedazos de vigueta, recortes de placas de acero, tubos galvanizados, cabezas de remaches y pedacería diversa (García, 2014,16).

En esa gigantesca pieza mural escultórica, el maestro integró muchos elementos formales que pasaron a formar parte de su lenguaje plástico creativo, una gramática formal que siguió desarrollando y fortaleciendo a lo largo de toda su vida como productor de obras de arte; rasgos que identifican su estilo, y que volvemos a encontrar en obras posteriores a la que nos interesa en esta ocasión; por ejemplo, la escultura monumental “El barco” hecha en 1968 y que desde entonces se encuentra en el Jardín Escultórico del Museo de Arte Moderno en la ciudad de México. Esos elementos formales los empleará en obras pictóricas de caballete o monumentales, en esculturas de distintos tamaños y en sus murales escultóricos.

Fundamentalmente, el *Mural de Hierro* está estructurado a partir de la combinación de formas geométricas irregulares de diversos tamaños, conectadas entre sí en una especie de secuencia discursiva que, por su disposición espacial, se desplaza en horizontal a lo largo de casi treinta metros y que puede apreciarse visualmente como si se leyera un texto de izquierda a derecha. Dicha composición tiene formalmente apariencia de caprichosa greca; y claro que tratándose de una obra abstracta, el orden de la “lectura” o recorrido visual del mural bien puede hacerse

de izquierda a derecha o, como es tan grande, quien la observa puede hacer su escrutinio de ésta eligiendo las secciones que llamen más su atención o estimulen sus sentidos y despierten su curiosidad. (fig. 1)



Figura 1
Mural de Hierro en la sala 9 de
Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)

El hierro y su dureza de textura se aligeran en especial en las partes enmarcadas en formas trapezoidales, rectangulares, o en medio círculo, atravesadas por alambres de tensión que se repiten en secuencias de líneas horizontales que llenan las formas

que las contienen; éstas piezas se levantan sobre el soporte, unas conservan su forma plana o bien se tornan cóncavas o convexas; alguna tan vuelta sobre sí misma que, en apariencia, se torna un cilindro completo, pero es un efecto visual porque las formas descritas al estar despegadas del soporte producen una transparencia que multiplica sus forma en la proyección de sombra encima de la superficie del soporte. (fig. 2 y 3)



Figura 2
Detalle del Mural de Hierro

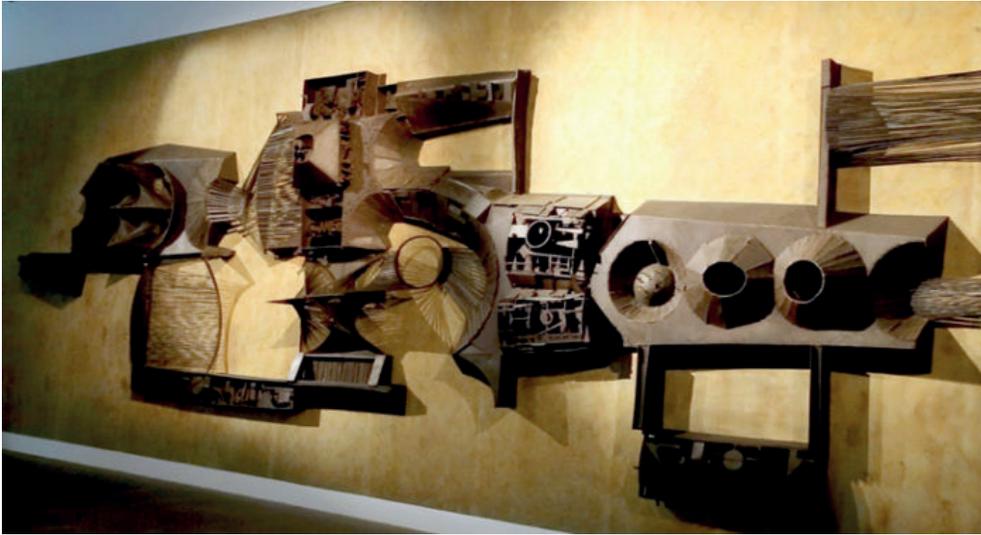


Figura 3
Detalle del Mural de Hierro

El artista también ensambló placas de hierro que replican la forma de abanicos que se despliegan y cierran sobre sí mismos para hundirse en la placa de hierro o elevarse desde el soporte en forma de cono y desde su redonda boca exhiben el espacio vacío. La combinación de los materiales y formas se distribuyen a lo largo y ancho del su soporte también en una disposición dinámica y lúdica, que llevan al espectador a observar la obra siguiendo su distribución y combinaciones espaciales en relieve que insitan a hacer un recorrido visual, ya sea de izquierda a derecha o en sentido contrario, pero en desplazamientos que suben, bajan, se acercan o alejan del plano del fondo, según sugieran los volúmenes formales. En cuanto al color en la obra, digamos que es “herrumbroso”, al menos así luce el mural en las fotografías en blanco y negro conocido desde que estuvo en el lo-

bby del cine Diana (fig. 4). Como explica Pilar García, las piezas de hierro se fueron empotrando en un muro de concreto chorreado con óxido, ese fue el soporte de la primera vida de esta obra; sin embargo, en la actualidad, en su nueva circunstancia como parte del acervo del MUAC fue montado sobre un enorme y robusto panel de madera.

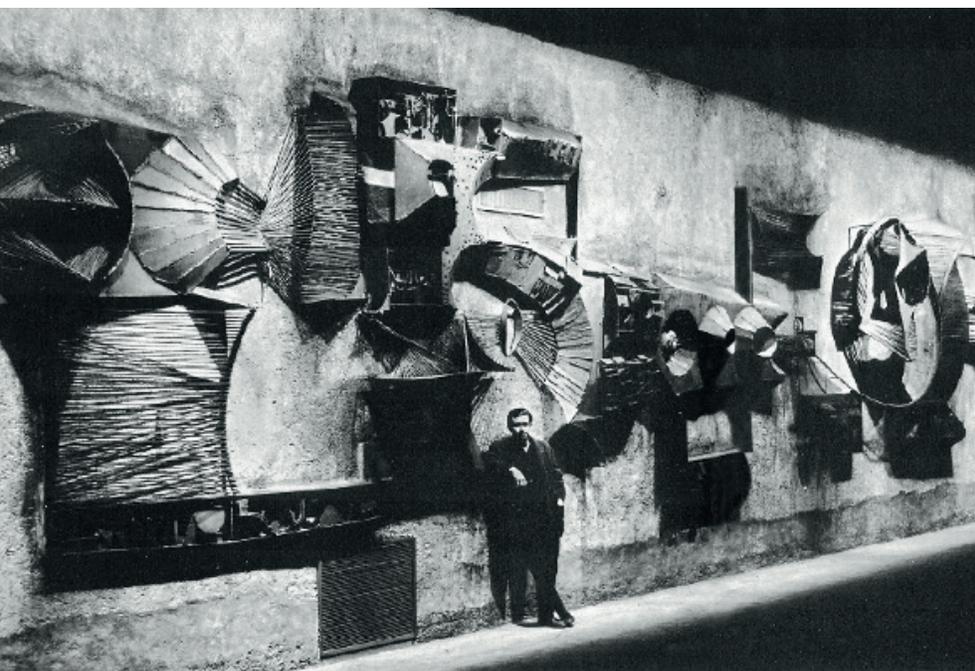


Figura 4 | Manuel Felguérez con su Mural de Hierro en el Cine Diana

La invención de la obra se hizo en 1961; el 19 de enero de 1962 tuvo lugar la inauguración del edificio, el cine y el mural. Ante la multitud reunida para el gran evento, se presentó el grupo de teatro de Alejandro Jodorowsky, quienes realizaron una in-

tervención escénica llamada: “Poema dinámico para un inmóvil de hierro”, acción multidisciplinaria que vinculaba teatro, poesía, iluminación y la música en torno y a propósito de la enorme pieza mural escultórica. Mike Salas, quien era baterista, tocó con sus baquetas la estructura de metal y lo volvió un instrumento musical. (García, 2014,17)

Renovación, la nueva vida del mural

Bien sabemos que nada es para siempre. Sucedió que, a finales de la década de los años 90 del siglo XX, el edificio del cine Diana fue dividido en pequeñas salas de proyección para películas y pasó a llamarse: Cinépolis Diana; entonces, el mural quedó medio oculto, con la nueva distribución ya no se apreciaba.

Con el paso del tiempo y las transformaciones que sufrió la ciudad de México, *Mural de Hierro* permaneció arrumbado y sin mantenimiento durante décadas. Hasta que la Universidad Nacional lo rescató como una de las piezas centrales para la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. Motivo por el que Felguérez consideró una especie de milagro poder ver su obra en un museo (Canal 11, 2014: 2:38-3:10).

En palabras de una de las curadoras de la exposición:

El proceso de traslado fue muy largo... Cuando dijimos ¿qué pieza es importante tener en la exposición?, pensamos en la del cine Diana. Contactamos a la familia (dueña del Cine), vimos la posibilidad de sacar el mural; con trabajo y muchas gestiones, lo logramos. Ha sido un gran rescate. Como el cine seguía en funciones, tuvimos que trabajar en las

madrugadas para desmontar el mural que estaba anclado al muro. Hubo que darle mantenimiento, aunque no estaba en pésimas condiciones. La pieza es el ejemplo idóneo para mostrar el modelo de colaboraciones en los 50 y 60, que es punto clave en la exposición (Sierra, 2014).

El mural entonces dejó su domicilio en el inmueble del cine Diana, ubicado en el cruce de avenida Paseo de la Reforma y la calle Río Mississippi, para ser trasladado al territorio de Ciudad Universitaria e integrarse al acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, donde llegó para quedarse.

En el material videográfico de apenas dos minutos y medio de duración, producido por Periscopio MUAC: “Mural de Hierro. Manuel Felguérez. Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC”, se muestran momentos de la llegada del mural al museo, las distintas partes y su descarga y desplazamiento por grúas y montacargas operados por personal del lugar; también se registraron momentos de la reconstrucción de la obra, empezando por el gran panel de madera que ahora es su nuevo soporte y ya no un muro de concreto; se ven detalles del trabajo de reensamble de la obra en la sala 9 del recinto. Toda la acción dirigida por un entusiasmado Manuel Felguérez que sigue con atención los movimientos de los trabajadores que atienden a sus instrucciones para subir, bajar, mover y soldar piezas o resanar partes del soporte o las placas y piezas de hierro.

En el año 2018, en una entrevista para *La Jornada Zacatecas TV*, el maestro explicó la planeación de su entonces próxima exposición en el MUAC y se refiere a las circunstancias actuales del mural y sus dimensiones: “...Ahí recuperaron un mural del cine Diana,

de chatarra de 30 metros, ese está ahí, normalmente está tapado con Tablaroca para usar la sala para diferentes autores, pero de vez en cuando aparece el mural. Por supuesto que mi exposición gira alrededor de ese gran mural” (Estrada, 2018, 2:38-3:12).

El artista se refería a la exposición “*Trayectorias*” presentada en la página oficial del museo con las siguientes palabras: “Se inserta en el marco de los festejos por los 90 años de vida del artista, figura clave en el desarrollo del arte contemporáneo en México. Esta exposición despliega tres momentos creativos que marcaron cambios de rumbo dentro de su producción artística: los murales de desecho, La máquina estética y su obra más reciente.”

El Mural de Hierro —así como fue una obra creada en su primera versión por un equipo de trabajo dirigido por Felguérez y destinado expresamente para habitar el lobby del cine Diana— volvió a ser re-armada, vuelta a crear es la misma y otra, ha sido vuelta a crear; pero de nuevo es el resultado de trabajo en colaboración toda vez que ha sido “rescatada” o “restaurada” o “reconstruida”, digamos que vuelta a ser creada, renovada para una nueva vida.

El Mural:

Mural de Hierro (1961)

Ensamble de chatarra de hierro

Medidas:

28,5x3,85 metros el armado de hierro

30 x 6 metros con el panel donde está empotrado

Fuentes consultadas

Artes. “Manuel Felguérez”. Canal Once, Estudio Rizoma S.A de C.V, Instituto Nacional de Bellas Artes. 7 de diciembre de 2016. Video 25m 59s. https://www.youtube.com/watch?v=oixy_3GamoQ

ARTES PROYECTA. 2017. “Instalaciones y murales de Felguérez, Amorales y Rodríguez Sepúlveda reverberan sonidos”. Última modificación 12 de abril de 2017. <https://www.artesproyecta.com/instalaciones-y-murales-de-felguerez-amorales-y-rodriguez-sepulveda-reverberan-sonidos/>

Canal Once. 2014. “Manuel Felguérez. Mural de hierro 1962” Artes. Canal Once. 23 de octubre de 2014. Video, 3m 14s. <https://youtu.be/-vO8iGSbR40>

Estrada Lazarín, Jánea. 2018. “Manuel Felguérez: 90 años de pasión por el arte”. La Jornada Zacatecas TV. 7 diciembre de 2018. Video 35m 35s. https://youtu.be/_FTM2SY5XBM

Eder, Rita; Cristóbal Andrés Jácome y Pilar García. 2014. Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967. Catálogo de exposición. MUAC/UNAM.

García Bermejo, Carmen. 2014. “Las grandes salas de cine en Paseo de la Reforma, ya son sólo un recuerdo”. *El Financiero*, 24 de marzo. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/las-grandes-salas-de-cine-en-paseo-de-la-reforma-habitan-solo-la-memoria/>

García, Pilar y Manuel Felguérez. 2020. *Trayectorias*. México: MUAC-UNAM.

García, Pilar; Manuel Felguérez; Cuauhtémoc Medina; Ángel Miquel y Daniel Montero. 2020. *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro*. México: MUAC/UNAM, Instituto Zacatecano de Cultura y Fundación Amparo.

Glocal. 2020. “Manuel Felguérez, adiós a un grande del arte abstracto”. *Glocal, design magazine*. 8 de junio de 2020. <https://glocal.mx/manuel-felguerez-adios-a-un-grande-del-arte-abstracto/>

Ibargüengoitia, Jorge. 1967, “Falta de espíritu scout” <http://literatura.us/jorge/scout.html>

Lésper, Avelina. 2013. "Manuel Felguérez". *El Milenio visto por el Arte*. Milenio Televisión, 29 de junio de 2013, video, 12m 38s <https://youtu.be/JxRxyPwgiZk>

"Mural de Hierro, Manuel Felguérez" Brandon8121. Youtube. 6 de abril de 2015. Video, 2m 58s. https://youtu.be/qK6AAvUXo_Q

Periscopio MUAC. "Mural de Hierro. Manuel Felguérez. Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC". 23 de febrero de 2017. Video, 2m 30s. <https://youtu.be/ucbFpWrLMJg>

Rodríguez, Nadia. "Arte y geometría en la obra de Manuel Felguérez". TV-UNAM, 24 de febrero de 2020. Video, 2m:33s. <https://www.youtube.com/watch?v=YI4nAJ3Sn2w>

Sánchez Medel, Leticia. 2014. "La UNAM comprará el Mural de Hierro de Felguérez". *Milenio*, 21 de mayo de 2014. <https://www.milenio.com/cultura/la-unam-comprara-el-mural-del-hierro-de-felguerez>

Sánchez Medel, Leticia. 2019. "Resurge mural de Manuel Felguérez en la Concamin". *Milenio*, 10 de enero de 2019. <https://www.milenio.com/cultura/resurge-mural-de-manuel-felguerez-en-la-concamin>

Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) "Homenaje Nacional. Recordando a Felguérez: memorias y afectos", Facebook, 12 de diciembre 2020, video, 49m 40s. <https://www.facebook.com/INBAmx/videos/317838766001068>

Sierra, Sonia. 2014. "Éramos el público de nosotros mismos". *El Universal*. 21 de mayo de 2014. <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220ramos-el-pblico-74292.html>

Exposiciones

www.muac.unam.mx

Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967

Museo Universitario Arte Contemporáneo

Del 27 de marzo al 31 de agosto de 2014.

<https://muac.unam.mx/exposicion/desafio-a-la-estabilidad>

Reverberaciones: arte y sonido en las colecciones del MUAC
Museo Universitario Arte Contemporáneo
4 de marzo a 6 de agosto de 2017
<https://muac.unam.mx/exposicion/reverberaciones>

Manuel Felguérez. Trayectorias
Museo Universitario Arte Contemporáneo
7 de diciembre de 2019 a 18 de octubre de 2020
<https://muac.unam.mx/exposicion/manuel-felguerez>

Imágenes

Fig. 1, *Mural de Hierro* en la sala 9 de Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), tomada de <https://muac.unam.mx/exposicion/desafio-a-la-estabilidad>

Fig. 2, detalle del *Mural de Hierro*, tomada de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220ramos-el-pblico-74292.html>

Fig. 3, detalle del *Mural de Hierro*, tomada de: <https://www.artesproyecta.com/instalaciones-y-murales-de-felguerez-amorales-y-rodri-guez-sepulveda-reverberan-sonidos/>

Fig. 4, Manuel Felguérez con su *Mural de Hierro* en el Cine Diana, tomada de: <https://i.pinimg.com/originals/64/88/26/64882651a-c128e4e69037bd761142453.png>

Fig. 5, Manuel Felguérez conduciendo la visita guiada que ofreció a su público para la exposición *Trayectorias*, en el MUAC, 27 de febrero de 2020. Fotografía: Gloria Hernández Jiménez.

GLORIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

(Ciudad de México, 1968)

SÍNTESIS CURRICULAR

Comunicóloga, feminista y crítica de arte.

Profesora universitaria en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Su trabajo profesional como crítica de arte le ha llevado a vincular historia, comunicación y arte, una labor que se ha traducido en artículos, ensayos, investigaciones y conferencias orientadas a hacer visible la participación social de las mujeres.

Entre 2004 y 2011 colaboró como especialista en crítica y feminismo con el Instituto Mexicano de la Radio IMER. Ha sido asesora en curaduría de arte con perspectiva de género, y gestión cultural, para Bancomext (1999-2001), así como para la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte COMUARTE-México, en el período 2007-2008.

Fue Secretaria General de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en la sección México entre 2005-2009.

Ha publicado en periódicos y revistas como: *El Financiero*, *La Jornada*, *Debate Feminista*, *La Correa Feminista* y en *Las Genaras*.

Ha escrito y publicado ensayos en libros colectivos:

--"En pos de la conciencia propia", incluido en Ximena Bedregal (ed.): *Ética y feminismo* (1994). México: La Correa Feminista, pp. 50-54.

--"Beatriz Zamora", en *EL NEGRO*. Obra de la pintora mexicana Beatriz Zamora. CONACULTA. México 2006.

--"Mujer y sociedad contemporánea", en *Transparentes*, publicado por el Ateneo de Madrid. España, 2007.

--"Muerte de todos. Ofrenda de participación. Una pieza de Eloy Tarcisio", en *La crítica de arte en el contexto de los discursos estéticos*

contemporáneos. Memorias de las segundas Jornadas de Crítica de Arte, organizadas por AICA-México y el Gobierno de Yucatán, México, en 2009.

--“**Teoría(s) e Historia(s) Queer**”, en *Cultura y Género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México*, coordinado por Elvira Hernández Carballido y publicado por CONACULTA, 2011.

--“**La fotografía como testimonio femenino**”, en *Revoluciones Femeninas 2010-1910-1810*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. México, 2013.

--“**De la inmovilidad. Obra de Eloy Tarcisio**” Catálogo de exposición. Galería Machado Arte Espacio, abril 2017.

Y algunos ensayos en línea: *Analogía(s): Escri(p)toPin)tura en palabra(s) de Lilia Carrillo y Cinco pintoras abstractas mexicanas. Una mirada feminista*, ambos en la biblioteca virtual del Museo de Mujeres Artistas Mexicanas (2009) <http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/>

Forma parte del *Círculo de Investigación en Comunicación y Género* en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

Ha presentado conferencias especializadas en arte, comunicación y crítica.

Marzo, 2020.



La recuperación de un mural. El Cine Ermita y
“El día y la noche” de Xavier Guerrero

*Dra. María de las
Mercedes Sierra Kehoe*

I

Tacubaya y sus salas de cine

Los primeros años del siglo XX en México fueron testigos del nacimiento de salas cinematográficas a lo largo y ancho de la Ciudad de México.

El barrio de Tacubaya, uno de los más antiguos, albergó algunas de ellas. La primera fue el cine Cartagena ubicado en la 1ª calle de Independencia 6, más tarde Martí número 6, con un aforo de 1508 butacas divididas en dos categorías 1008 para luneta y 500 en lo que se conocía como Galería. Tenía un total de 1676 butacas (Morales, 2005, 211).



Figura 1
El triangulo de Tacubaya,
Cartel Cine Cartagena 1915.
Fotografía, Cine silente Mexicano

Un pasaje importante es que este cine fue utilizado para realizar ceremonias importantes entre las que se cuentan los festejos del Centenario de la Independencia en 1921.

Otra sala muy conocida en aquel barrio fue el conocido como cine Primavera, la historia marca su construcción anterior al Cartagena, mas no su funcionamiento el cual inició hacia 1915.



Figura 2
Cine Primavera 1915
Foto: La ciudad de México en el tiempo (2005)

Entre 1915 y 1927, fueron 5 salas de cine las que abrieron sus puertas; aunque la proyección constante de cintas cinematográficas se inició en 1915 cuando aparecen las primeras carteleras impresas para la difusión de las funciones. De esa forma, el Cine Primavera se ubicó en la calle de Carlos B. Zetina y la calle Primavera frente al jardín del mismo nombre, su capacidad fue de 475 espectadores dividido en 350 sentados en sillas, 100 en galería y los restantes en cinco palcos (Morales, 2005, 212).

A su vez, el cine Tacubaya se ubicó en la 1^a de Morelos 27; este espacio era más grande que el Primavera con un aforo de 490 espectadores, 400 en luneta, 80 lugares en galería y dos palcos.

El cuarto cine fue conocido como Barragán y se localizó en 8^a de Independencia 170; su capacidad exacta no se conoce; sin embargo, se sabe que sus dueños lanzaban su oferta declarando *“venimos animados con las mejores intenciones para satisfacer al culto y distinguido público de esta colonia y ofrecer desde hoy, no omitir gasto ni sacrificio alguno, a fin de presentar las mejo-*

res producciones cinematográficas y los estrenos mas recientes en los teatros de New York y París” (Morales, 2005, 213).



Figura 3
Cartel Cine Barragán
Foto: Cine silente Mexicano



Figura 4
Fachada Cine Barragán
Foto: Cine silente Mexicano

Por último, el cine Hollywood abrió sus puertas en la 7^a calle de General Cano número 920 con un aforo desconocido; no obstante, se tienen datos de que sus carteleras aparecieron desde 1926. En pocos años, Tacubaya pasó de ser entonces una provincia cercana a la Ciudad de México, a parte de ésta.

Pero, ¿cuál era la función básica de las salas de cine y su consolidación a lo largo de los años?

Este tipo de salas fueron pensadas para el espectador, por lo que su construcción resultaba un reto donde debían ofrecer decora-

ciones atractivas, lobbies impresionantes donde hacían que el público hiciera suyo el espacio además de disfrutar una película. En 1929, el arquitecto Juan Segura concluía el edificio Ermita ubicado en un espacio conocido como el triángulo de Tacubaya que dividía la avenida Jalisco de avenida Revolución. En dicho edificio, en 1936, abrió sus puertas el cine Hipódromo Condesa.



Figura 5
Cine Hipódromo dentro del edificio Ermita. Foto: Cine silente Mexicano

Algunos años después, el arquitecto Juan Sordo Madaleno construyó el cine Ermita que se inauguró en 1950.



Figura 6
Cine Ermita, Cuadernos de Arquitectura 34, UNAM, México

En su construcción, se logró que el juego de volúmenes, en conjunto con un gran ventanal en la fachada para ingresar, así como el concepto de terraza lo que creaba un *mezzanine* que invitaba al público a permanecer ahí mientras iniciaba la función. Todo esto logró que todos los espacios y remates visuales usados desembocaran en un cuerpo de escalinatas, lo que lograba una integración arquitectónica importante para su época, pues en ello se conjugaba el diseño y la funcionalidad del espacio.

Su importancia estriba en que forma parte de una serie de construcciones de salas cinematográficas que propusieron el uso de los espacios integrales, para lo cual se otorgaron amenidades que los cines anteriores no habían ocupado ni visto como un centro importante de reunión de los espectadores.

El interior de la sala fue decorado con un mural de gran tamaño de Xavier Guerrero, el cual proyectó su solución a partir del momento plástico que se vivía en esa época y de sus conocimientos en el uso de los materiales al cual dedicaré un inciso amplio en líneas posteriores.



Figura 7
Fotografía interior
cine Ermita.
Fotos: Guillermo
Zamora en Juan
Sordo Madaleno



Figura 8 y 9
Fotografías interior cine Ermita.
Fotos: Guillermo Zamora en Juan Sordo Madaleno

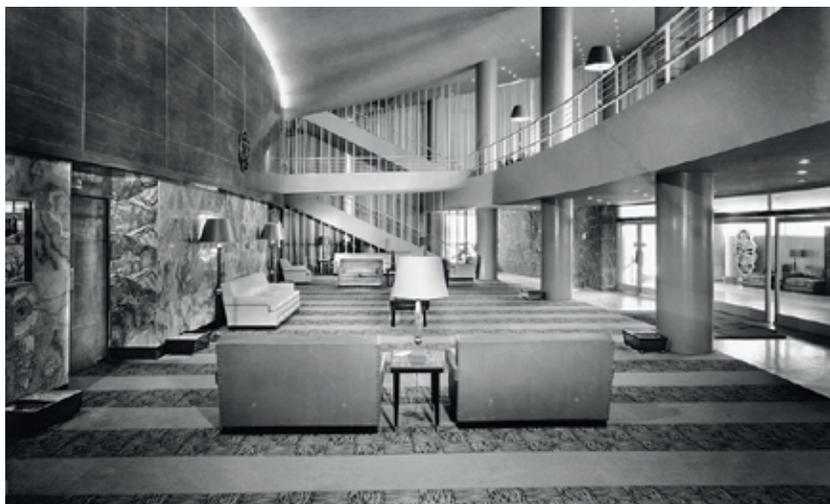


Figura 10 y 11
Fotografías interior cine Ermita.
Fotos: Guillermo Zamora en
Juan Sordo Madaleno

II

Xavier Guerrero

Pensar en la “escuela mexicana” de pintura sin la presencia de Xavier Guerrero resulta una tarea difícil de comprender pues su constante figura y apoyo a sus compañeros lo convirtió en parte toral de la historia del arte en Latinoamérica.

Guerrero trabajó en innumerables proyectos en colaboración, entre otros, con Roberto Montenegro en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; con Diego Rivera y Siqueiros en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy Antiguo Colegio de San Idelfonso, así como en los murales de la SEP y en la excapilla y oficinas administrativas de Chapingo, entre otras obras.

Considerado un artista importante, poseedor de grandes cualidades en el quehacer plástico, Justino Fernández lo plantea así:

[...] fue uno de los primeros en investigar y hacer experimentos técnicos, mas, por desgracia para el arte, estas actividades y otras de carácter político principalmente alejaron a este artista, dotado de excelentes cualidades, de la pintura mural [...]

De fino temperamento, parece que Guerrero tiene mayor éxito en sus cuadros de caballete, pues sus murales, si bien inteligentemente concebidos adolecen cierta debilidad, no obstante sus formas monumentales. En los últimos tiempos sus obras de caballete son de un exquisito refinamiento en el dibujo y en la técnica, y su Autorretrato (1947, en color sanguíneo, es fuerte y revela el fino dibujante que hay en Guerrero[...]) (1994, 91-92).

Quizá su obra mural más acabada sea la que ejecutó en el cine Ermita, en Tacubaya, D.F. en 1950, en donde se percibe su sentido del

dibujo, su capacidad de proyección en espacio de gran tamaño, su desarrollo narrativo, además del empleo de materiales y técnicas novedosas con gran acierto al arriesgarse a la experimentación. Es su conocimiento de las técnicas, su refinamiento formal y un cierto eclecticismo lo que caracteriza la obra de Guerrero (Fernández, 1994).

A principios del siglo XX, Guerrero tuvo un papel fundamental dentro del muralismo mexicano, considerado erróneamente por algunos como un ayudante de Diego Rivera.

Fue integrante del proceso de la primera etapa del muralismo; colaboró en diferentes momentos en el enriquecimiento y aportación para la preparación de los muros, incorporando como ingrediente importante la baba de nopal mezclada con otros materiales, lo que funcionaba como aglutinante y, con ello, logró una imprimatura con un acabado de alta calidad; todo esto debido a su conocimiento previo y su experiencia dentro de su quehacer familiar dedicado a la restauración y decoración.

Siqueiros lo describió así:

Más que un artista de las bellas artes era un obrero de la pintura práctica, un investigador, un estudioso de materiales autóctonos, un descubridor de puntos de referencia tradicionales. Buen caminante, recorría las más remotas regiones del país, desentrañando secretos plásticos. Era a la vez, el obrero y el científico de nuestro grupo (Charlot, 1985).

El desarrollo de su obra plástica no fue poca; sin embargo, sus producciones en obra de caballete es mucho más numerosa. No obstante, los proyectos que culminó permitieron reconocer su capacidad de sintetizar en una simplicidad de trazo donde lo

mexicano, según palabras de Rivera, era indiscutible alejándose con ello de lo pintoresco, de lo arqueológico.

Sus temas fueron diversos y su capacidad de composición se considera notable.

De niño, su vida estuvo abrigada por un entorno provinciano donde el descontento y el entorno político-social de donde creció parecería dar pie a su inclinación hacia la política de izquierda.

En 1923, con el lanzamiento del Manifiesto del Sindicato de Obreros y Técnicos, Pintores y Escultores, titulado "*Declaración política y estética*" incursionaría de modo formal como segundo vocal y con ello inició una cruzada estético-ideológica dentro de nuestro país. Un año después, apareció *El Machete* una publicación quincenal cuyo responsable era Guerrero.

Un tono combativo, radical y con críticas antifascistas y en contra del imperialismo fueron las líneas abordadas; con ello, se logró plasmar los sentimientos en contra de aquellos que se alejaban de un pensamiento basado en los ideales de la Revolución.

Los temas para su publicación versaron en la lucha de clases, la explotación del pueblo y la crítica feroz hacia la alta burguesía; a la par, Guerrero continuaba su trabajo plástico donde realizó innumerables grabados y una viñeta la cual apareció en cada publicación de *El Machete*.

Guerrero tuvo innumerables obras publicadas, además de una continuada carrera dentro de la pintura monumental.

En 1929, viajó a la URSS donde radicó por 4 años; mientras, dejaría en México una relación amorosa con Assunta Adelaide Luigia Modotti, mejor conocida como Tina Modotti, la cual se vio interrumpida por un amor entre Julio Antonio Mella y Tina,



Figura 12

Hoz, estrella y martillo que aparece en todos los números del periódico El Machete



Figura 13

Tierra y libertad
[“Homenaje al General
Emiliano Zapata en el
aniversario de su muerte”],
en El Machete,
México, D.F., 1924

cuando Guerrero se encontraba en aquel país, situación que le dolería profundamente.

Sin embargo, su estancia en la URSS le permitió conocer a diversos compañeros de lucha; entre ellos a Clara Porset, artista y diseñadora cubana reconocida como importante defensora de la creación bajo el concepto de artesanía tradicional, e importante representante del Modernismo. Ella se convirtió en su segunda pareja sentimental con quien viviría el resto de su vida.

Xavier Guerrero, en 1910, realizó su primera obra mural de 300 m² para el Palacio de las Vacas, actualmente conocido como Colegio Vasco de Quiroga, en Guadalajara, Jalisco.

Su ejecución versó alrededor de temas bíblicos, escenas campesinas, bodegones y escenas románticas, alegorías, cenefas y paisajes. En 1913, pintó *La Resurrección* en un plafón del Hospital de San Camilo en la capital de Jalisco. (Villareal, 2017).

En 1925, en conjunto con Amado de la Cueva y David Alfaro Siqueiros, realizó diversas decoraciones en la casa del gobernador José Guadalupe Zuno; en esta residencia, Guerrero decoró plafones, pisos, una banca y la entrada principal.

De 1921 a 1952, su labor como muralista logró 10 obras más, considerada entre ellas la más importante la realizada junto con Siqueiros en el vestíbulo de la escuela México ubicada frente a la Plaza Héroes de Iquique, en Chillán, Chile.

- 1921. *Signos Zodiacales* un mural al temple de 20 metros cuadrados.
Pintado en la cúpula de la capilla del ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, Correo Mayor y Mina, México, D.F.
- 1923. *Búsqueda de la mexicanidad en el arte*, fresco de 40 metros cuadrados.

Realizado para decorar el techo y muro de lo que fue la residencia del director de la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, D.F.¹

- 1923. *Motivos mexicanos*, temple de huevo un mural de 30 metros cuadrados.

Esta obra fue pintada al temple en la casa del licenciado José Guadalupe Zuno en Avenida del Bosques en Guadalajara, Jalisco.

- 1935. *Los elementos de la naturaleza; la apropiación capitalista de la riqueza; las luchas sociales; Precursores revolucionarios mexicanos; La Revolución y la ciencia dueña de los elementos al servicio del hombre.*

Este es un fresco de 60 metros cuadrados pintado en las instalaciones del Edificio SUTAJ en Guadalajara, Jal.

- 1941-1943. *Amistad entre México y Chile*, fresco de 20 metros cuadrados.

Esa obra es un fresco en el techo del Club Social Aguirre Cerca de los Trabajadores del Hipódromo, Santiago de Chile.

- 1941 -1943. Vestíbulo de la Escuela México en Chillán Chile, fresco (Suárez, 1972).
- 1950. *El día y la noche*, en el Cine Ermita. Av. Revolución 67, México D.F.

Óleo sobre aplanado. Mural de 300 metros cuadrados. Esta obra fue realizada en 2 secciones: 150 metros cuadrados de cada lado, en óleo sobre un aplanado con incisiones rellenas con fósforo.

- 1952. *Las pensiones para el pueblo*, Piroxilina sobre cemento. 12 x 4 metros.

Elaborado en el Multifamiliar Benito Juárez en la calle de Japala y Antonio M. Anza, México, D.F.

1 Esta obra fue desprendida con la técnica del Srappo por restauradores del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes cuando el edificio fue demolido.

- 1952. *América*, relieves en óleo, piroxilina y colores fluorescentes 25 metros cuadrados.

Esta obra se creó en una residencia particular del abogado José de Jesús Lima, en la calle hornito en Cuernavaca, Morelos.

- 1952. *Morelos*, piroxilina sobre aplanado 3 x 2.3 metros cuadrados.

Esta fue su última obra de gran formato para la Escuela Granja El Amate, en Cuernavaca, Morelos.

III

De Chillán al cine Ermita

En enero de 1939, la República de Chile sufrió un devastador terremoto donde murieron más de 30,000 personas; Chillán, provincia del centro de Chile, quedaría destruida.

México, en un gesto solidario, donaría un edificio escolar el cual sería decorado por Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, recordemos que este último se encontraba en prisión y, mediante una gestión con el cónsul de Chile en México, Pablo Neruda, sería enviado a aquella provincia.

Guerrero decoró la entrada del recinto con una extensión de 400 metros donde los temas abordados fueron: la mujer en la socie-



Figura 14
Vestíbulo, Escuela
México en Chillán, Chile.
Consejo de
monumentos, Chile



Figura 15
Vestíbulo, Escuela México en Chillán, Chile.
Consejo de monumentos, Chile

dad, la hermandad, reconstrucción y esperanza de los pueblos (La Discusión); Siqueiros, a su vez, pintó su famosa obra *Muerte al Invasor*, considerada una de las más importantes del pintor.

En algún momento, María Izquierdo, pintora mexicana y amiga de Xavier Guerrero, escribió un artículo en la revista *Hoy* número 282 alrededor la labor de Guerrero en este mural; en sus palabras, ella consideró estas las mejores obras hasta ese momento realizadas por Guerrero (Coronel et al. 2012, 253).

El temple, temple de huevo, fresco, óleo sobre aplanado, piroxilina sobre cemento, óleo, piroxilina y colores fluorescentes fueron algunas de las técnicas utilizadas por Guerrero para realizar las diferentes obras de gran formato.

Su matrimonio con la diseñadora cubana Clara Porset y la relación profesional que ella sostenía con diversos arquitectos importantes

como Mario Pani, Luis Barragán y el arquitecto Juan Sordo Madaleno, sería la razón por la que Guerrero fue invitado a decorar las paredes del interior del cine Ermita, construido en el barrio de Tacubaya en 1950, ubicado en Av. Revolución esquina Antonio Maceo.

La realización de este mural —durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)— coincide con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes, creado con fines claros y definidos, con autonomía en la toma de decisiones y de los destinos de los fondos monetarios para la realización de proyectos artísticos. Ello marcó, en palabras de Jorge Alberto Manrique (2007), “la culminación – en términos de aceptación y reconocimiento— del ciclo de cultura nacionalista” momento en el que la pintura mural y la Escuela Mexicana fueron piezas medulares.

Hasta este momento, la trayectoria de Guerrero era extensa y su vida transcurría desde el inicio del muralismo mexicano hasta los embates de nuevas discusiones alrededor del arte.

Asimismo, su proceso creativo también había evolucionado y sus trazos llevaban nuevas narrativas acorde con el momento por el que la plástica mexicana transitaba.

La llegada de Mathías Goeritz, la visita de Henry Moore, así como las creaciones de nuevas galerías en la ciudad sin olvidar el ir y venir de nuevos exponentes del arte mexicano le permitieron a Guerrero un espacio de reflexión y creación para desarrollar una propuesta, a los ojos de todos, diferente para ornamentar el recinto ofrecido por el arquitecto Sordo Madaleno y que, sin lugar a dudas, habría tenido alguna injerencia en la temática que se pretendía abordar.

Este mural fue el segundo más grande dentro de su trayectoria en obra de gran formato, además de llevar su discurso de modo diferente y acorde con los tiempos vividos en esos años dentro de la plástica mexicana.

Su propuesta resultó novedosa y atrapó la atención del arquitecto pues en su proyecto incluía una experimentación con incisiones rellenas de fósforo que, mezclado con los colores, se convertiría en la parte medular para que el discurso y narrativa de la obra pudiese ser apreciado al momento de apagar las luces; es decir, en la obscuridad.

Para Guerrero, crear un mural en 1950 representaba la trascendencia de su obra plástica y la oportunidad de abordar discursos y narrativas diferentes a lo realizado en su primer momento como muralista.

Decorar 300 metros de muros bajo una concepción diferente fue la base fundamental que dio a Guerrero la grandiosa oportunidad de demostrar sus habilidades plásticas como la experimentación inusual de pigmentos involucrados con elementos como el fosforo, lo cual permitió que su apreciación y disfrute —con luz ambiental y sin ella—, su visualización por un efecto fluorescente causó una sorpresa al espectador quien podía apreciarlo en ambos momentos.

Este proceso es imprescindible retomararlo y explicarlo pues sienta las bases del mismo en el concepto fundamental del muralismo “La ornamentación del espacio de acuerdo a su función”.

150 metros decorados de cada lado del recinto permitieron a Guerrero realizar su última obra de gran formato en un importante momento para la historia del arte en México.



Figura 16 y 17
Vista lado izquierdo del cine Ermita.
Fotos (Guillermo Zamora)

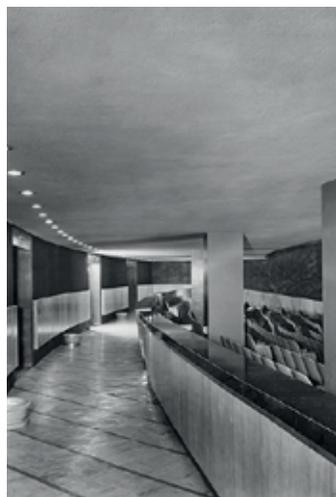


Figura 18 y 19
Vista panorámica y trasera.
Fotos (Guillermo Zamora)



Figura 20
Xavier Guerrero y
Luis Enrique Delano
(Cine Ermita)

Escenas distantes unas de otras, pero con fuerza propia permiten reconocer la capacidad compositiva de Guerrero que conjuga, en cada una, la expresión, la composición y la estética de un pueblo con fuerza e identidad propias.



Figura 21 y 22
Xavier Guerrero, De piedra completa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Temas como la mujer, la familia, el trabajo se hacen presente en una propuesta sumamente austera, pero con la contundencia plástica de un pintor experimentado.

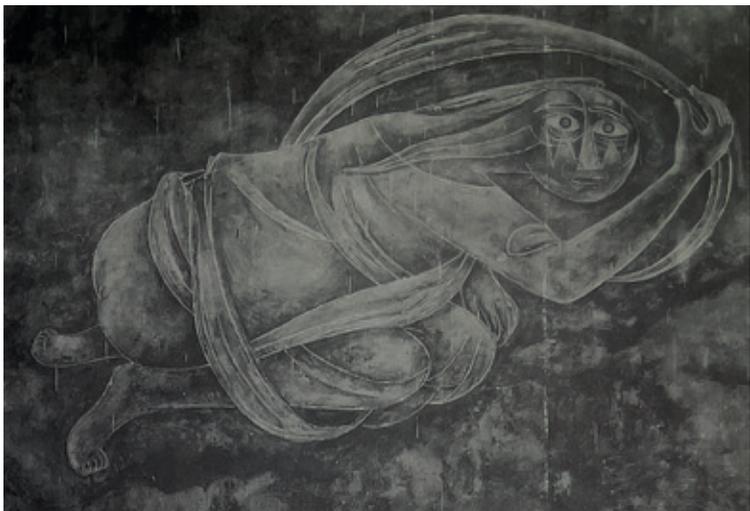


Figura 23
Xavier Guerrero, De piedra completa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Figura 24
Xavier Guerrero, De piedra completa,
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Escenas construidas y exquisitamente logradas hicieron del recinto un espacio decorado que correspondía contundentemente con su tiempo y su arquitectura.



Figura 25
Xavier Guerrero, De piedra completa,
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Figura 26
Xavier Guerrero, De piedra completa,
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Figura 27
Xavier Guerrero,
De piedra completa,
Consejo Nacional
para la Cultura y
las Artes

Finalmente, este mural sobrevivió a los embates del proceso y desaparición de grandes cines; fue conservado, a pesar de que el cine en sí mismo formó parte de la fragmentación de las grandes salas al ser dividido en varias pequeñas salas de exhibición conocidas como Eco-cinemas, formato creado a finales de los años setentas para poder competir con los nuevos complejos de cines. Cercano al año 2000, cerraría definitivamente sus puertas; por varios años, tanto el cine como el mural de Xavier Guerrero estuvieron en espera de un mejor destino.

IV LA RESTAURACIÓN Un relato personal

El tiempo a veces resulta impredecible y los momentos históricos se transforman dando paso a la reflexión y a la escritura.

Hacia 2016, tuve la fortuna de poder ingresar al recinto del Cine Ermita invitada por el CENCROPAM debido a que se iba a realizar el retiro del mural “El día y la noche” de sus muros.

Mi corazón latía y latía fuerte, era un momento histórico para mí y para el muralismo mexicano.

Mi corazón temblaba, y fue así como un sábado llegué por la mañana y volví a pisar ese cine que visité tanto en mi infancia.

El momento era diferente, su esencia ahí estaba; sin embargo, algo había desaparecido, tal vez esa nostalgia de los años 50.

Miraba hacia todos lados, buscaba aquel olor a palomitas, galletas y más; no obstante, entendí que la historia era justa y daba a este recinto una nueva oportunidad.

Entrar a ese corredor fue emocionante; esperaba encontrarme de nueva cuenta con ese mural, así fue.

En principio, su abandono resultó un ejercicio conmovedor donde los recuerdos y la nostalgia se apoderaban de mi esencia.

Minutos después, la emoción de saber que la obra estaba segura me llenó de tranquilidad: ver el proceso magnánimo de mis compañeros restauradores cuidando cada centímetro de la obra, cada proceso y tiempo para lograr que el desprendimiento fuera exitoso.



Figura 28 y 29
Interior del cine
Ermita cerrado.
Fotografía:
Mercedes
Sierra Kehoe

La meticulosidad centímetro a centímetro daba cuenta del conocimiento, de la técnica y del proceso de retiro de la obra, días y horas de espera y de cuidado resultaron necesarias para lograr el objetivo.



Figura 30 y 31
Murales preparados para ser desprendidos.
Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe

Horas precisas, tiempos calculados, y la obra hizo lo suyo, permitió que se le retirará y se le resguardara para su restauración. Subir esos andamios, observar milímetro a milímetro esa obra en proceso de desprendimiento resultó un asunto importante para el registro y restauro de una obra importante dentro del acervo del maestro Xavier Guerrero.



Figura 32 y 33
Desprendimiento del mural.
Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe

Su retiro resultó un ejercicio invaluable pues recordemos que esta obra contiene elementos y sustancias utilizadas por Guerrero para su ejecución no empleadas anteriormente.

Cada elemento, en este caso para su desprendimiento, se convirtió en motivo de discusión y evaluación lo cual se inserta en el terreno de lo científico. Por ello, la importancia de este desprendimiento.

Su proceso resultó un éxito, se trasladó un ejemplo en el cuidado de obras de gran formato.

Ahora, seguiría el segundo momento que contiene, en sí mismo, igual importancia: el traslado.



Figura 34
Murales ya desprendidos
y enrollados.
Fotografía:
Mercedes Sierra Kehoe



Figura 35
Murales ya desprendidos y enrollados. Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe



Figura 36
Traslado al Lobby del cine Ermita. Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe



Figura 37 |
Traslado al Lobby del cine Ermita. Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe



Figura 38 |
Mural desprendido y extendido en el lobby del cine Ermita.
Fotografía: Mercedes Sierra Kehoe

El proceso concluyó y el mural fue trasladado a los talleres del CENCROPAM, perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes para ser restaurado.

Cabe mencionar que la construcción del nuevo complejo Ermita se encuentra en proceso. Al día de hoy, por instrucciones del INBA, fueron conservadas partes fundamentales de la construcción y el proyecto se desarrolló con base en estas instrucciones para la preservación de la memoria y acervo arquitectónico de nuestro país.

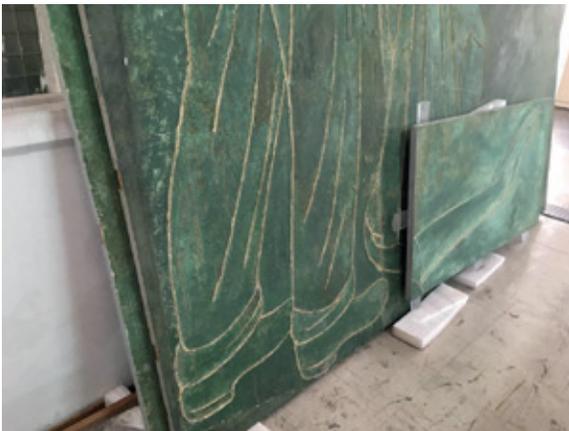


Figura 39 y 40
Murales segmentados ya
en el CENCROPAM/INBA
Fotografía: Iván Alvarado

Por el momento, los paneles del mural se encuentran aún en las instalaciones del CENCROPAM en espera de poder ser devuelto a su espacio de origen.



Figura 41
Murales desprendidos y en proceso de restauración
Fotografía: Iván Alvarado CENCROPAM/INBA



Figura 42
Murales desprendidos y en proceso de restauración
Fotografía: Iván Alvarado CENCROPAM/INBA

Afortunadamente, la remodelación y nuevo concepto lo realiza el despacho Sordo Madaleno el cual ha cumplido cabalmente con lo solicitado; prontamente, se espera que el mural de Xavier Guerrero sea reinstalado en ese mismo sitio. Tal vez en diferente muro, sin embargo, regresará a el sitio donde fue concebido desde el principio.

Fuentes Bibliográficas

Alfaro Salazar, Francisco. 2015. *Espacios Distantes... Aún vivos; Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Azuela de la Cueva, Alicia. 2013. *Antología de la pintura contemporánea 1960*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cardoza y Aragón, Luis. 1998. *Pintura contemporánea de México*. México: Era.

Charlot, Jean. 1985. *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*. México: Domés.

Comisarenco Mirkin, Dina. 2012. "Xavier Guerrero (1896-1974). De Piedra Completa". En Juan Rafael Coronel Rivera y Monserrat Sánchez Soler, eds., *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=141143973008>

De Anda Alanís, Enrique. 2017. *Estudios sobre imagen en publicaciones mexicanas del periodo 1920-1970*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

La discusión. (s. f.) "Murales escuela México". *La discusión*. <http://www.ladiscusion.cl/murales-escuela-mexico/>

Manrique, Jorge Alberto. 2007. *Una visión del arte y de la Historia Tomo IV*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,

Suárez, Orlando. 1972. *Inventario del Muralismo Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, sus líneas de investigación han versado en torno al muralismo en México, su restauración y los procesos de investigación y divulgación a partir de las nuevas tecnologías.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores CONACYT.

Actualmente es coordinadora del seminario Imagen y Narrativa en el arte mural en México

Coordinadora de la publicación especializada en muralismo *“Reflexiones del muralismo en el siglo XXI”*, en sus versiones digital e impresa.

Ha escrito varios libros sobre la iconografía y sus reinterpretaciones en el muralismo del siglo XX,

Es miembro fundador y profesor invitado para la Licenciatura en Muralismo de la Universidad Nacional de la Plata en Argentina.

Mercedes Sierra es Profesor invitado por la Universitat Politecnica de Valencia, España trabajando para el Centro de Investigación “Arte y Entorno” de la propia Universidad.

Ha impartido diversas conferencias a nivel nacional e internacional acerca del muralismo en México y sus nuevos procesos de interpretación y divulgación.

Galardonada con el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz que otorga a Universidad Nacional Autónoma de México a mujeres destacadas en su área.

Un hombre latinoamericano, el mural de
Octavio Ríos en el Cine Latino

Mtra. Margarita
Aguilár Urbán



La paulatina transformación del cinematógrafo en una novedosa devoción moderna, la del entretenimiento en una sala oscura ante una asombrosa pantalla, fue posible debido a la secularización, cuyo proceso arranca en el siglo XIX con la creación de nuevos cultos: el Espíritu laico cultivado por los poetas modernistas; el Orden y Progreso porfiristas (Monsiváis, 2000); la “religión de la Patria”, proclamada por Justo Sierra desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (Vázquez, 2000); el nacionalismo y el indigenismo entronizados en el muralismo a partir del *Manifiesto* de 1923 (Manrique, 2000). Estos flamantes objetos de adoración van ocupando lugares perceptibles en las mentalidades y son impulsados desde diferentes púlpitos: la filosofía, las constituciones, la literatura y el arte.

Así es como, a partir de los años treinta, primero en la Ciudad de México y luego en otros centros urbanos del país, grandes empresarios crean corporaciones para construir cines de amplia capacidad allegándose un equipo de profesionales en diferentes ramas: arquitectos, diseñadores, artistas y técnicos. Por su monumentalidad, se les ha llamado “palacios” y, aludiendo al proceso de secularización, “templos”, ya que, efectivamente, se constituyeron como sitios de un nuevo culto (Alfaro y Ochoa, 1998, 18-19). Los espacios religiosos se desacralizaron y dieron cabida a lugares donde se practicaron otros rituales laicos; los teatros que habían llevado nombres de santos fueron rebautizados:

el Teatro San Hipólito, pasó a ser el Cine San Hipólito y luego el Monumental; el San Rafael se transformó en el Universal; el San Juan de Letrán en el Princesa; el Santa María la Redonda pasó a ser conocido como Isabel; el Ex convento de Jesús María se convirtió en Progreso Mundial, el atrio de San Feli-

pe Neri dio nacimiento al Teatro Arbeu y el Ex convento de San Jerónimo al Salón Fausto (Rosas Mantecón, 2017, 25-26).

En este contexto, surge el muralismo realizado en los espacios cinematográficos. Resulta necesario el estudio de estas obras que, por razones diversas, no se consideraron en su momento dentro del corpus de los murales elaborados en edificios públicos, escuelas, mercados, sindicatos, fábricas y talleres. Empero, no puede negarse que estas creaciones se derivan de una tradición de muralismo arraigada en el país. El objetivo de este artículo es analizar la que decoró el vestíbulo del Cine Latino, en la ciudad de México. Ésta lleva el título de *Un hombre latinoamericano* y fue creada por el pintor y escenógrafo Octavio Ríos (1920 -?). Lamentablemente, en 2009, fue demolida junto con el recinto que la albergaba, por lo que, para describirla, sólo podemos basarnos en fotografías y en los relatos de quienes la conocieron.

Muralismo en los cines: ¿una aberración ideológica?

Es indudable que, en México, el gran movimiento artístico del siglo XX fue el muralismo. Este quehacer monumental de tantos pintores nació con una mística muy clara expresada en el *Manifiesto* y que, debido a su objetivo didáctico, fue avalada por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública. De acuerdo con la clasificación de Antonio Rodríguez, la primera generación de muralistas pintó, durante los años veinte, en edificios públicos de importancia oficial; la segunda generación (años treinta y cuarenta) intervendría escuelas y mercados (Rodríguez, 1970).

Para Jorge Alberto Manrique (2000), el muralismo mexicano no se agota en los “tres grandes” porque admite todavía a otros artistas “más o menos destacados” de la primera generación como

Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueeltas, Manuel Rodríguez Lozano. No obstante, las obras posteriores son el trabajo de epígonos; es decir, seguidores que no han conservado el impulso genuino de los creadores originales del movimiento. Ahí encasilla a Juan O’Gorman, O’Higgins, González Camarena, Alfredo Zalce y a José Chávez Morado. No le parece necesario mencionar otros nombres.

Después vendría lo que el mismo Manrique llama una “subcorriente” de la “escuela mexicana”, la de espíritus finos, lejanos de la grandilocuencia de los anteriores: Julio Castellanos, Carlos Mérida, Agustín Lazo, el Corzo Antonio Ruiz y Alfonso Michel.

Contrariamente a las apreciaciones de Manrique, la crítica del siglo XXI ha decidido explorar las obras de otros artistas que habían permanecido fuera del canon. No obstante, es evidente que los murales en los cines tuvieron un origen ajeno a los ideales del *Manifiesto*, fueron contratados con temas impuestos por los empresarios y su primera finalidad fue ornamental. Esto no significa que los artistas hayan concebido obras triviales o menores, sino que sus murales, inscritos en centros glamorosos de entretenimiento, no tendrían un significado que el público deseara desentrañar más allá del atractivo monumental.

Asimismo, en la construcción de los palacios cinematográficos, las nuevas demandas arquitectónicas privilegiaron “actualidad, seguridad y lujo”. El aliento nacionalista e indigenista de la Escuela Mexicana de Pintura quedó pobremente inscrito en los nombres de algunos cines, los dedicados a los héroes o a la patria como Hidalgo, Morelos, Juárez, Zaragoza, México, Nacional; o los que homenajaban la cultura indígena como Maya, Azteca,

Mitla, Etna, Putla, Yaqui, Huasteco, Tariácuri, Caltzontin, Anáhuac, Xicoténcatl y Cuauhtémoc. Por otro lado, como señalan Alfaro y Ochoa: “La interpretación arquitectónica del color local incorporó en los nombres, las fachadas y los interiores de las salas una lectura híbrida de lo prehispánico y lo colonial y lo barroco, que a menudo derivó en ejemplos inmejorables del kitsch” (1998, 36).

De este modo, puede afirmarse que el arte mural en las salas cinematográficas, baluartes de una industria que afianzaba el capitalismo, dejó en claro que la ideología quedaba al servicio de los grandes empresarios. Aun así, algunos muralistas de gran prestigio y dotes como Carlos Mérida, Xavier Guerrero y Manuel Felguérez participaron en este nuevo proyecto dentro de la arquitectura de las salas gigantes. Otros, desconocidos, como Octavio Ríos, dejaron también su huella en la historia de esas grandes construcciones tan entrañables para muchos, sobre todo, cuando se les otorga el valor simbólico de toda una época cuando el cine guio los afectos de una gran cantidad de ciudadanos ávidos de soñar a través de las historias vistas en la pantalla.

Un pintor desconocido

Existe poca información sobre Octavio Ríos. Su hermana, Martha Ríos, proporcionó escasos datos a la investigadora Idoia Leal Belausteguigoitia (2005). El autor del mural del Cine Latino nació en Santa Rosalía, Baja California Sur, el 15 de febrero de 1920. Su estancia en este pequeño poblado de herencia cultural francesa no fue muy larga, ya que cuando tenía cinco años, se mudó con su familia a la Ciudad de México. No se tienen datos sobre sus estudios profesionales o su experiencia laboral previa a su incursión en el muralismo. La informante mencionó que fue contratado por la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), consorcio

monopólico de William O. Jenkins (1878-1963). Este empresario, junto con sus socios prácticos, Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón, controló la mayoría de los cines en México entre 1940 y 1960, cuando fue adquirida por el Estado (Paxman, 2017).

Es posible que el desconocimiento de este pintor se deba a que su trabajo como muralista se circunscribió únicamente a los cines. Su hermana declaró que, además de la obra *Un hombre latinoamericano* (1960), pintó el mural del Cine Cosmos (Ciudad de México) de título y tema ignorados (circa 1948), aunque, en los círculos de cinéfilos, se hace alusión a la idea legendaria de que tal mural representaba a Ícaro, personaje de la mitología greco-latina¹. También creó el mural del plafón del Teatro Macedonio Alcalá, en la ciudad de Oaxaca, que algunas fuentes registran con el título de *El triunfo del arte* (1950). En orden cronológico, le siguen el díptico *Riqueza algodонера* (1952), en el Cine Nazas (hoy Teatro Nazas), en Torreón, Coahuila; así como tres murales de título desconocido firmados en el mismo año (1952), en el Teatro Principal Ricardo Castro (antes Cine Principal, hoy Teatro Ricardo Castro). Es decir, su producción conocida hasta ahora en el arte monumental fue de siete murales.

Podemos observar que Octavio Ríos tuvo resultados favorables en su participación en la empresa COTSA, pues se le contrató repetidamente durante los años que esta compañía fue privada. El joven pintor entregaría su primer trabajo, el del Cine Cosmos, cerca de llegar a los treinta años; el último que se le conoce, el del Cine Latino, lo realizó cuando tenía cuarenta. En la época en que la empresa

1 Pueden revisarse los comentarios al respecto en la página de Facebook: *¡Cácarool!, los viejos cines de la Ciudad de México*.

pasó a manos del gobierno, como puede deducirse, el artista dejó de producir murales, pues su hermana reportó sólo los mencionados.

Una mirada general a los trabajos de Ríos muestra una formación clásica del pintor en el dibujo anatómico, la composición, el color y la iluminación. En cada una de sus obras incluye la figura humana, que demuestra el equilibrio de las proporciones y de las líneas direccionales para crear tensión y movimiento. Su apropiación de las diferentes técnicas se percibe en etapa de adiestramiento, quizá aún con una utilización rígida que no le permite mostrar mayor libertad en sus creaciones.

En el mural *El triunfo del arte* (1950), del Teatro Macedonio Alcalá (fig. 1), el artista hace la representación de las musas que circulan alrededor de la fuente Castalia, localizada en Delfos, el santuario dedicado a Apolo. El tema tiene que ver con la arquitectura porfiriana del inmueble, construido en estilo renacentista con motivos griegos como ornamentación. Por ejemplo, en el telón aparecen el Partenón y el Monte Parnaso y el carro de Apolo tirado por cuatro caballos (Sic Mexico, s. f.). Este mural logra crear eficientemente el movimiento en equilibrio radial. De la misma manera, el juego de intenciones lineales hace que las musas se perciban flotantes y volátiles en el espacio bidimensional en forma de herradura.

Por otro lado, el mural *Riqueza algodonera* (1952) es un díptico de 12 x 4 m, realizado con pintura de aceite mate, sobre muro tiroleado. Los dos paneles que lo conforman están separados por una fuente. Esta obra se localiza en el vestíbulo del Teatro Nazas en Torreón, Coahuila.



Figura 1
Octavio Ríos,
El triunfo del arte (1950)²

Según la investigadora Idoia Leal Belausteguigoitia, el inmueble, llamado entonces Gran Teatro Cine Nazas, se inauguró el 29 de noviembre de 1952 y funcionó hasta que el empresario Ricardo Salinas Pliego lo compró en la década de los ochenta. A partir de ese momento, cayó en el abandono. En los noventa se utilizó como sala de cine para adultos hasta que fue cerrado.

² Crédito fotográfico: reprografía de Carina Pérez (2019, septiembre 4), Teatro Macedonio Alcalá: joya arquitectónica (Pérez, 2019).

En 2004, la edificación tan significativa para la comunidad y para la historia de la ciudad tuvo la suerte de contemplarse para un proyecto de restauración donde participaron: el gobierno estatal, durante la gestión del gobernador Enrique Martínez y Martínez; el gobierno municipal, al frente de José Guillermo Anaya Llamas, y un patronato constituido por empresarios representados por Eduardo Tricio Haro.

Para la restauración del mural, se comisionó al artista José Méndez. Lamentablemente, este pintor murió durante el proceso, por lo que la tarea fue terminada por Carola Sánchez Anívarro.³



Figura 2
Octavio Ríos, *Riqueza algodонера* (1952). Muro izquierdo.
(Fotos: Julián Parra, 2021)

3 Toda la información sobre el mural *Riqueza algodонера* y sobre el Teatro Nazas fueron tomados de Leal Balausteguigotia (2005, 121-122). El dato de



Figura 3 y 4

Octavio Ríos, *Riqueza algodonera* (1952). Muro izquierdo.
(Fotos: Julián Parra, 2021)

la medida del mural fue proporcionado por la misma investigadora en correo electrónico del 16 de octubre de 2020.



Figura 5, 6 y 7
Octavio Ríos, *Riqueza algodонера* (1952). Muro derecho.
(Fotos: Julián Parra, 2021)⁴

4 Agradezco a la investigadora Idoia Balausteguigotia por haber gestionado la ejecución de las fotografías de Julián Parra para este trabajo.

El tema, elegido por COTSA, habla de la actividad agrícola del algodón en la zona lagunera. En esta obra, resalta el contraste del fondo negro con las figuras humanas: diez mujeres, tres hombres y un niño. Sobresalen los colores llamativos de las faldas y los mantos de las féminas. Resalta también el uso del color blanco para crear iluminación en los trabajadores del algodón y en el puente sobre el río Nazas. Estas figuras parecen flotar en el tercer plano de los dos paneles y representan, por un lado, la actividad agrícola; por el otro, la vocación modernizadora de la ciudad de Torreón. Es interesante ver cómo el pintor usa lienzos como ropajes de las figuras femeninas en una alusión clara a los textiles que se crean a partir del algodón. Leal Belausteguigoitia encuentra en los personajes de la mujer y el niño retratados en el panel izquierdo “una alegoría de Torreón, una ciudad joven, protegida, resguardada, al amparo de la monumental mujer: madre tierra, madre agricultura, madre campo, madre naturaleza” (2005, 124).

Siguiendo la revisión de los murales de Ríos, en el Teatro Ricardo Castro se encuentran dos en los costados de la sala y otro, en las oficinas. El investigador Pedro Núñez López apunta que estos murales fueron elaborados “en grisalla en color mamey con pigmentos de tierra con un tono monocromático” (2020). Para una descripción más técnica, podría determinarse que estas obras son sanguíneas o sinopias, lo cual puede hacernos pensar que los murales, por alguna razón, podrían haber quedado en una primera fase del proceso.⁵ Uno representa la explotación minera del Cerro de Mercado, famoso por su abundancia de hierro; el otro

5 Las sinopias pueden llegar a tener un buen nivel artístico, por lo que se les podría dar la calidad de obra terminada: “La sinopia monocroma, aunque quede cubierta con la capa final de mortero, es imprescindible para el artista como guía para ejecutar la pintura y facilita una idea muy

narra la caída de un meteorito que formó el Cerro de Mercado, según una leyenda regional. El meteorito es personificado en figuras humanas masculinas que descienden de manera vertiginosa anudados en una ráfaga incandescente.

Por otro lado, el mural ubicado en las oficinas representa la figura de un hombre de complexión atlética cayendo desde las alturas. De acuerdo con la investigación de Núñez López (2020) este último fue hecho sólo como muestra del trabajo que se realizaría en la sala y, en efecto, puede observarse que la imagen ahí representada es un detalle del mural del meteorito. Como puede apreciarse (fig. 8, 9 y 10), debido a la técnica utilizada, los tres murales basan su estética en la iluminación y en el movimiento. Cabe señalar que el artista muestra predilección por pintar figuras en vuelo y movimiento, sean las musas de *El triunfo del arte* o el meteorito humano y la

Figura 8
Octavio Ríos.
Explotación
del Cerro
de Mercado
(1952)
(Foto de
Salvador
Escalier Triana,
2021)



aproximada del resultado final, por lo que se ha pensado que también se realizaban para que los mecenas pudiesen ver el proyecto casi completo antes de ser ejecutado” (Alegre et al. 2011, 180).



Figura 9
Octavio Ríos.
Meteorito.
(1952)
(Foto de
Salvador
Escalier Triana,
2021)



Figura 10
Figura
descendente.
(1952).
(Foto de
Salvador
Escalier Triana,
2021)⁶

6 Agradezco el apoyo del periodista Geraldo Rosales, quien desde Durango gestionó la obtención de las fotos presentadas en este artículo, así como la información proporcionada por Pedro Núñez López sobre la historia del teatro y de los murales.

figura descendente de los murales del Teatro Ricardo Castro. Este dato es importante porque puede considerarse un antecedente del mural de *Un hombre latinoamericano*, del Cine Latino.

Con excepción del mural del Teatro Macedonio Alcalá, podría decirse que los murales de Octavio Ríos descritos tienen como objetivo narrar acontecimientos que los empresarios eligieron para vincular los recintos a la identidad del lugar donde se encontraban los cines. Aunque la intención es ornamental, cabe la posibilidad de un resultado didáctico, sin ideología expresa, en los espectadores. El artista utiliza escasos elementos iconográficos, sin complejidad en la composición, pero logra con efectividad crear ambientes sensoriales diferentes. En el Teatro Nazas, con un tono contemplativo y una visión un tanto artificial remite al espectador a un ambiente natural idílico con la presencia de la modernidad; en el Teatro Ricardo Castro, consigue ensalzar la laboriosidad de los trabajadores —sin asomo de sentimientos de opresión por lucha de clases— y hace patente, por otro lado, el dramatismo de un fenómeno natural. De cualquier modo, Ríos demuestra sus habilidades artísticas en obras sensibles que pueden ser atractivas en un lugar destinado a disfrutar del séptimo arte.

El Cine Latino

Ubicado en el número 296 del Paseo de la Reforma, el Cine Latino fue un sitio emblemático de entretenimiento para los cinéfilos, quienes, aprovechando la ubicación privilegiada del inmueble, disfrutaban de la Zona Rosa de la Ciudad de México después de una función. Este cine forma parte de las construcciones que se integraron a corredores trascendentes en la configuración de la ciudad. Según Alfaro Salazar y Ochoa Vega, "... el Paseo de la Reforma logró consolidarse como arteria comercial y de oficinas

hasta las décadas cincuenta y sesenta; [...] su desarrollo como corredor urbano implicó un escaparate para la arquitectura contemporánea de la ciudad” (1995, 11).

El proyecto lo realizaron el arquitecto Carlos Vergara O. y los ingenieros Gabriel Romero y Guillermo Salazar, como podía verse en la placa ubicada a la entrada del cine (fig. 11). El edificio inició su construcción en el año de 1942, pero su inauguración ocurrió el 28 de abril de 1960, con la proyección de la película *Salomón y la Reina de Saba* (1959), del director King Vidor, con los actores Yul Brynner, Gina Lollobrigida y George Sanders y una producción de Edward Small para United Artists. La película duró en cartelera siete semanas (Amador y Ayala, 1986, 21).



Figura 11
Mención de arquitecto e ingenieros de la obra.
(Foto de José Mondragón, 2009)

En la revista *International Projectionist*, se consignan datos interesantes sobre las características de este cine: fue el primero de seis recintos en México que utilizaron el procedimiento de proyección llamado Dimensión 150, una innovación tecnológica que “abarca tanto el sistema fotográfico como el sistema de proyección; creando ambos sistemas combinados imágenes muy aproximadas a la condición de la visión humana para la mayoría de los espectadores.”⁷ Contaba con 1871 butacas, una pantalla curva de pared a pared, de 90 x34 pies, proyectores y sonido Cinemeccanica de 35/70 mm, lámparas Ashcraft y rectificadores Kneisley. (fig. 12).

Por haber sido proyectado tempranamente, conservó soluciones arquitectónicas de la década de los cincuenta como la construcción de dos niveles, luneta y anfiteatro, que ya no correspondía con los usos de 1960. Otras características como el pórtico, el número de butacas y el vestíbulo de doble altura, lo hermanan con los cines monumentales de los años treinta y cuarenta, pero sin incluir la abundante decoración que prevalecía en aquella época dorada. En cambio, el toque de modernidad se lo dio el estacionamiento propio, espacio que se incluyó en cines posteriores (Alfaro y Ochoa, 2010).

Las letras CINE LATINO lucían sobre la marquesina. Además del equilibrio que proporcionaba la forma rectangular de la fa-

7 “El sistema fotográfico emplea cámaras de 65 mm y una nueva serie de lentes cuyo campo de visión fluctúan entre unos cuantos grados y un máximo de 150 grados. El sistema de proyección usa proyectores comunes de 70 mm, los lentes de proyección rectifican levemente la imagen para permitir la proyección libre de deformación, sobre la pantalla considerablemente curva” (Villegas, 1967).



Figura 12
Publicación de la revista
*International Projectionist*⁸



Figura 13
Reproducción en la revista
Eco Cinematografista.⁹
(Foto de José Mondragón. 2021)

chada, las cuatro columnas que sostenían el pórtico daban una impresión visual de estabilidad. Las fotos rescatadas muestran que desde la altura de la banqueta se alzaba una escalinata, con barandales de latón, que conducía al acceso de vidrieras. (fig. 14).

8 Foto tomada de la página *Cinema Treasures*. Recuperado de Cine Latino - Mexico City - Cinema Treasures.

9 En la revista de *Eco Cinematografista* de noviembre-diciembre de 1968, se reproduce una de las fotografías y la información traducida.

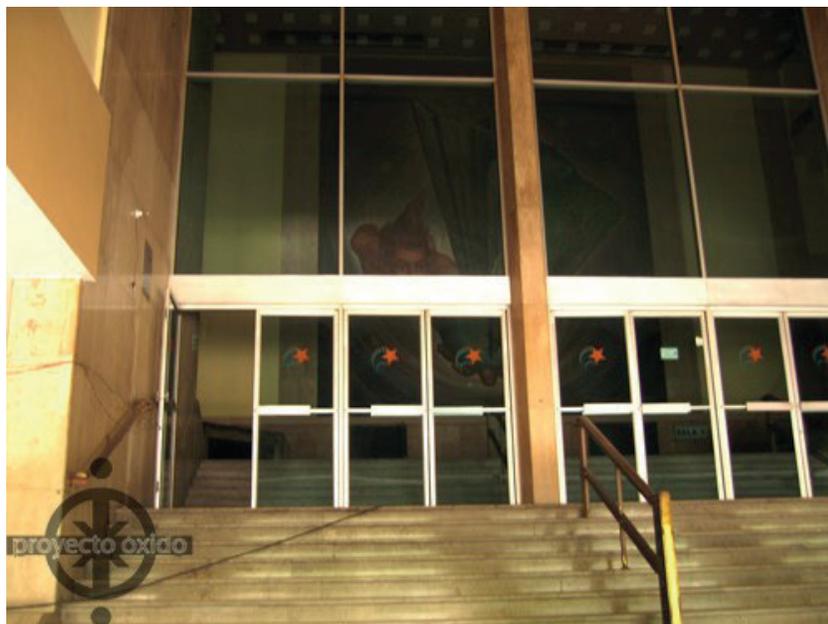


Figura 14
Acceso al Cine Latino.
(Foto de Nelly Rodríguez Tobón, 2008)

De acuerdo con la descripción del señor José Mondragón, existían dos taquillas, una a cada lado de la escalinata. Una de ellas se utilizaba entre semana y la otra, durante los fines de semana. También en esta parte, junto a las taquillas, había una vitrina para la publicidad y justo sobre ella estaba una placa con los nombres del arquitecto e ingenieros, así como un emblema de la Compañía Operadora de Teatros, que era un águila sobre un mundo, en una lámina de cartón plastificado. (fig. 15). De la misma manera, en esta sección de entrada, aproximadamente a unos cuatro metros de altura, se encontraba una imagen plateada de

la comedia y la tragedia. (fig. 16). Dentro del edificio, junto a la taquilla de la derecha, se localizaba una oficina grande ocupada por el administrador del cine; junto a la taquilla de la izquierda estaba la oficina del sindicato ocupada por el jefe de los empleados.



Figura 15
Placa de
COTSA a la
entrada del
Cine Latino
(Foto: José
Mondragón,
2009)



Figura 16
Imagen de
la comedia y
la tragedia.
(Foto: José
Mondragón,
2009)

Siguiendo con las apreciaciones del señor Mondragón, en el vestíbulo de doble altura, lo primero que veía el visitante era el enorme mural de Octavio Ríos, de aproximadamente 8 metros de alto por 6 de largo, el cual se levantaba a 3 metros del piso. Justo en ese espacio se encontraba la dulcería y, a ambos lados, había puertas que conducían al área de luneta. Dentro de la sala, existían dos salidas de emergencia sobre las cuales aparecía un croquis del recinto. (Fig. 17).



Figura 17

Señal en la salida de emergencia del Cine Latino.

(Foto: José Mondragón, 2021)

Había dos escaleras que conducían al área del anfiteatro. Éstas nacían a un costado de cada una de las puertas de entrada a la sala principal. Subiendo por esas escaleras, se podían encontrar los sanitarios de mujeres (al lado derecho) y de hombres (al lado izquierdo).

El estacionamiento era subterráneo, de un solo nivel, abarcaba toda la planta del edificio, de calle a calle. En esa área estaban instalados una planta de luz y los controles eléctricos del edificio. El espacio era suficientemente amplio para estacionar aproximadamente 250 automóviles, que entraban y salían por la calle Strasburgo, a espaldas del cine.

Algunos testigos recuerdan que, en la primera época del cine, frente a la enorme pantalla había tres fuentes danzarinas que eran todo un espectáculo, las cuales fueron retiradas en una remodelación del cine, realizada a mediados de los sesenta o principios de los setenta, según las indagaciones entre personas que lo recuerdan. Sin las fuentes, se instalaron unas cortinas azules delante de la pantalla y se dotó al cine con proyectores de 70 mm; otros aficionados cuentan que estaba equipado para exhibir películas *sensurround* como *Terremoto* (1974).¹⁰ En todo caso, el cine fue el espacio donde un gran sector de la población asistió a estrenos, premieres y muestras internacionales. Un lugar memorable porque se cruzó en las historias de muchas personas que ocuparon sus butacas para olvidar un momento su rutina.

En 1993, el cine fue vendido a la iniciativa privada. El empresario Alberto Saba Rafful, asociado con Ricardo Salinas Pliego, quedó a cargo de éste y otros cines más de la metrópoli. A partir de este año, la nueva visión empresarial empezó a hacer los cambios pertinentes para tener rendimientos a partir de esta compra. Según el señor José Mondragón, las estrategias fueron, entre otras, reducir el personal al 50%, rentar los recintos para

¹⁰ Comentarios diversos de los miembros de la comunidad de Facebook, *¡Cácarool!*, los viejos cines de la Ciudad de México.

diversos fines, convertirlos en tiendas y dividir la sala grande en salas más pequeñas y así ofrecer carteleras múltiples. Este fue el caso del Cine Latino, que fue fraccionado en tres salas. No obstante, aun con esta nueva fisionomía, siguió albergando a la Muestra Internacional de Cine hasta el año de 1995, luego de que el Cine Roble cerrara por las afectaciones sufridas durante el terremoto de 1979.

En 1997, el Cine Latino cerró definitivamente. Alfaro Salazar y Ochoa Vega, argumentando la importancia del recinto como sede de esta importante muestra, apuntaron:

Por esta razón proponemos que se recupere la sala única -al estar fragmentada actualmente en 3- y que sea destinada a los grandes estrenos de la cinematografía mundial, además de volver a ser el recinto espectacular que un evento como la citada muestra requiere (1997, 192).

La propuesta anterior habría llevado a la conservación de un patrimonio cultural y artístico, pero la decisión fue demolerlo a partir de noviembre de 2009, sin salvar al mural de Octavio Ríos. En el año 2015, inició una nueva época con la construcción de la Torre Reforma Latino, un proyecto ideado por el empresario Moisés Saba Masri, hijo de Alberto Saba Rafful, quien lamentablemente no logró ver su objetivo realizado porque murió cuando su helicóptero se desplomó en su trayectoria del aeropuerto de Toluca a la Ciudad de México el 10 de enero de 2010 (Expansión, 2010). En 2018, la revista Forbes (2019) declaró que este edificio había sido reconocido como el más sustentable e inteligente de ese año. (fig. 18 y 19).

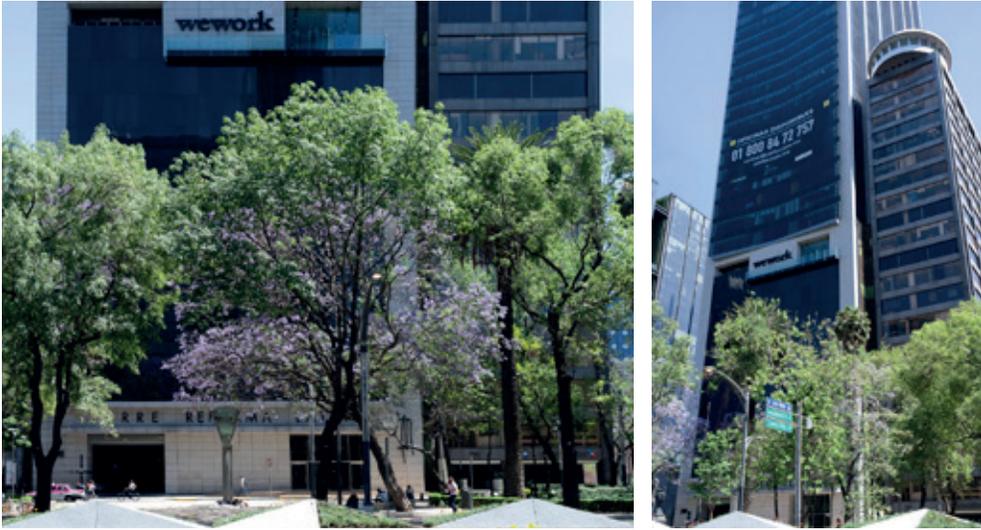


Figura 18 y 19
Torre Reforma Latino.
(Fotos de Andrea Martínez, 2021)

El mural *Un hombre latinoamericano*

Desde el siglo XVI, los españoles nacidos en el nuevo continente se unieron en un creciente sentimiento de despojo, el ejercido por los peninsulares. Desde este momento, comenzó a consolidarse la identidad latinoamericana. Después de la independencia de los diferentes países, Simón Bolívar propuso crear un organismo que los uniera políticamente. La amenaza de la potencia imperial anglosajona incrementó esta percepción de coincidencias culturales e históricas en Latinoamérica (Vázquez, 2007).

De ese modo, comenzó a construirse una entelequia que rebasaba los nacionalismos, pero crecía paralelamente en las mentalidades. El ideario teórico-práctico de José Martí, pasando por la

noción de identidad latinoamericana sustentada por José Enrique Rodó, el rechazo a las intervenciones militares y anexiones de los Estados Unidos en América Latina, las variadas ideas de Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, Julio Antonio Mella y tantos otros pensadores, contribuyeron a crear la idea de la integración latinoamericana como una fuerza contra los embates de la América anglosajona (Casas, 2007). Rubén Darío escribió en 1898:

De tal manera la raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular. Desde Méjico hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente en donde la antigua semilla se fecunda, y prepara en la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza (4).

Con estos antecedentes, el siglo XX vio desarrollarse el sentimiento de identidad latinoamericana que se acentuó con el triunfo de la revolución cubana, la nueva trova, la canción de protesta y el boom de la literatura latinoamericana. Así, no es extraño que el Cine Latino de la Ciudad de México evocara este orgullo identitario y que se pidiera a Octavio Ríos que realizara una pintura monumental que sublimara la figura de este ser cósmico que proclamó Vasconcelos. (fig. 20 y 21).

El mural fue realizado en una superficie rectangular vertical (8 x 6 m) y representa a un hombre que sostiene en la mano izquierda una esfera de la cual se eleva, en primer plano, la parte continental de Latinoamérica, es decir, México, Centro y Sudamérica.



Figura 20 y 21
Octavio Ríos. *Un hombre latinoamericano*.
(Fotos de José Mondragón, 2009)

Esta última se presenta con una superficie en color verde y azul, con líneas dispuestas en diferentes direcciones las cuales crean ritmo y movimiento. Estas estrías parecen siluetas de ramas y arborescencias, pero también remiten connotativamente a las venas de un organismo vivo. La tierra que sostiene la superficie continental es un muro en forma de biombo o abanico. En el costado derecho se distinguen las raíces de los árboles que se hunden en forma caprichosa creando una decoración sinuosa. Del lado izquierdo, este muro muestra figuras antropomorfas y vegetales difíciles de identificar, pero semejantes a inscripciones primitivas en piedra. No obstante, hay un objeto que se puede reconocer con claridad: una cadena cuyos eslabones atraviesan

como cinturón el muro y que podría contener una protesta velada en contra del imperialismo anglosajón, factor importante para la integración de Latinoamérica.

En segundo plano, aparece, en escorzo, el hombre latinoamericano, el protagonista de la narración del mural. La primera reflexión que podría surgir en el observador es que la figura masculina representada evoca a Atlas, el personaje que en la mitología griega había sido condenado por Zeus a cargar la bóveda celeste. Las diversas representaciones pictóricas y escultóricas del titán lo muestran con una rodilla sobre el suelo, encorvado y agobiado por el peso que carga sobre sus hombros y cuerpo musculoso. Las versiones populares interpretaron la esfera del cielo como el mundo, de ahí que en algunas imágenes aparezcan en ella los continentes en lugar de las constelaciones.

El atlante de *Un hombre latinoamericano* conserva la musculatura extraordinaria de las estampas de Atlas, pero exhibe particularidades significativas: el hombre es joven y con rasgos raciales mestizos; lleva el mundo sin esfuerzo en una sola mano y, lo más revelador, no está sobre el suelo, sino que se suspende en un vuelo sideral y muestra el mundo con orgullo. Esta representación remite también al cómic, específicamente a las imágenes de superhéroes que vuelan justamente en la misma posición: el muralismo en el cine se contagia de la cultura pop.

El fondo y tercer plano del mural es una espiral en ignición de la que prorrumpe el protagonista. Los colores de esta espiral van de los fríos a los cálidos; de los oscuros a los claros. Una lectura inferencial de esta imagen podría remitir a teoría de la explosión del Big Bang sobre la expansión del universo.

De acuerdo con estas apreciaciones, podría afirmarse que *Un hombre latinoamericano*, el último mural conocido de Octavio Ríos, corona la producción de este artista con una obra que logra dar su propia visión sobre la identidad del hombre de la raza de bronce. Inserto en el latino americanismo, el artista alude a diferentes fuentes de la cultura y la estética occidentales. En una composición sencilla, logra enriquecer las obras con intertextos fácilmente reconocibles para el espectador atento, el que quiso tal vez contemplar el mural más allá del efecto intuitivo de su monumentalidad en un palacio cinematográfico.

A manera de conclusión

Si, parafraseando a Ruskin, el mundo escribe su autobiografía en el manuscrito de sus edificaciones arquitectónicas, es deplorable llegar al momento de la decisión de terminar con un recinto que no sólo ha ocupado un lugar en la fisonomía urbana, sino que ha albergado infinidad de vivencias para quienes recorrieron sus instalaciones y accedieron a la experiencia cinematográfica.

Para el Cine Latino ese tiempo llegó en noviembre de 2009, cuando empezó la demolición que se prolongó aproximadamente cinco meses en los que se estuvo evaluando la viabilidad de rescatar el trabajo artístico de Octavio Ríos. El señor José Mondragón, quien acudió al lugar durante este proceso, narró cómo, durante esos meses, la obra fue llenándose de polvo y manchándose con la humedad de las goteras. En cambio, irónicamente, se ordenó que se conservaran unos bloques de concreto, imitación de mármol, que se encontraban abajo del mural. Para retirarlos sin daño, tuvieron que hacer maniobras que arrancaron abruptamente trozos de pintura de *Un hombre latinoamericano*.

La demolición fue documentada en fotos minuciosamente tomadas por nuestro informante, quien también rescató algunos objetos que conserva por su valor simbólico y afectivo. (fig. 22 y 23).



Figura 22 y 23
Imágenes de la demolición.
(Fotos de José Mondragón, 2009)

Analizar la obra *Un hombre latinoamericano*, de Octavio Ríos, en el Cine Latino no escapa a la reflexión sobre la creación artística destruida por diferentes razones y su permanencia efímera sólo en la mente de quienes conocieron las obras y en las letras de quienes las estudian para rescatarlas del olvido.

Referencias

- Alegre Carvajal, Esther; Genova Tusell García; Jesús López Díaz. 2011. *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aredes.
- Amador, María y Jorge Ayala. 1986. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alfaro Salazar, Francisco y Alejandro Ochoa Vega. 1995. "Los cines en la Ciudad de México". *Arquitecturas del Sur*. 11 (23). Los cines en la ciudad de México - Dialnet (unirioja.es)
- _____. 1997. *Espacios distantes...Aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. 1998. *La república de los cines*. México: Clío.
- _____. 2010. "Adiós al cine Latino". *Docomomo* (27). http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin27/boetinl27_1.pdf
- _____. 2019. "Los palacios cinematográficos de la Ciudad de México". *Apuntes*. 32(1). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-1.cpcc>
- Casas, Alejandro. 2007. *Pensamiento sobre integración y latinoamericanismo Orígenes y tendencias hasta 1930*. Colombia: Ediciones Ántropos. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/libros/libros-000005.pdf>
- Darío, Rubén. 2003. *El triunfo de Calibán*. Biblioteca virtual universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/155.pdf>
- Expansión. 2010. "Moisés Saba muere al caer helicóptero". *Expansión*. 10 de enero de 2010. Moisés Saba muere al caer helicóptero (expansion.mx)
- Forbes Staff . 2019. "Torre Reforma Latino, el edificio más sustentable e inteligente de 2018". *Forbes México*. <https://www.forbes.com.mx/torre-reforma-el-edificio-mas-sustentable-e-inteligente-de-2018/>
- Leal Belausteguigoitia, I. 2005. *Arte mural en La Laguna. La historia a través del color*. México: Despacho de Ingeniería Cultural, S. C.
- Manrique, Jorge. 2000. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Paxman, Andrew. 2017. *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*. (S. Strikovski, trad.). México: Penguin Random House.

Pérez, Carina. 2019. "Teatro Macedonio Alcalá: joya arquitectónica". *NVI Noticias*. 4 de septiembre de 2019. <https://www.nvinoticias.com/nota/124956/teatro-macedonio-alcala-joya-arquitectonica>

Rodríguez, Antonio. 1970. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. London: Thames and Hudson.

Rosas Mantecón, Ana. 2017. "Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas". *Alteridades*. 58. 1-66. <https://flacsocultura.files.wordpress.com/2017/06/iralcinearmtoma2.pdf>

Sistema de Información Cultural México. 2020. "Teatro Macedonio Alcalá". <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table>

Vázquez, Josefina. 2000. *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México.

Vázquez Semadeni, María. 2007. "Ariel y la pregunta por la identidad latinoamericana". *Latinoamérica. La revista de estudios latinoamericanos*. (45), 31-58.

Villegas, Virginia. 1967. "Nuevo sistema de proyección". *Eco Cinematografista*. (México: Sindicato de Trabajadores de Industria Cinematográfica. Diciembre de 1967.

MARGARITA AGUILAR URBÁN

Es poeta, docente e investigadora de arte. Licenciada en letras españolas por la Universidad Iberoamericana y maestra en arte por el Instituto Cultural Helénico.

Escribió los poemarios *Como estación de tren* (1988) y *Algodón en el corazón* (2012). Ha sido incluida en los volúmenes *Voces de tierra* (1994), *Campos ignotos* (1998) y *Taller Literario "Pablo Ochoa"* (2009). Recopiló las memorias del artista tarahumara Erasmo Palma en el libro *Donde*

cantan los pájaros chuyacos (1992, reedición 2016). Ha escrito artículos sobre arte y literatura para diversas publicaciones. Su obra *Aurora Reyes. Alma de montaña* (biografía y ensayo) fue considerada el mejor libro del 2011 por el suplemento *Día siete* de *El Universal* y por la página de crítica literaria *Salón de Letras*.

Agradecimientos

No fue fácil indagar sobre un cine demolido, un mural inexistente y un pintor apenas conocido. Por eso, es preciso reconocer a las personas que, desinteresadamente, ayudaron con información y fotografías para delinear el contenido de este artículo. Gracias al señor José Mondragón por su reconstrucción hablada del Cine Latino, por la narración de la historia y demolición de este recinto y por las fotografías del edificio, del mural y de otras publicaciones.

Menciono también la útil aportación de Geraldo Rosales, Pedro Núñez López y Salvador Escalier Triana, sobre el Teatro Ricardo Castro; de Idoia Leal Belausteguigoitia, Julián Parra y Esperanza Dávila Sota, sobre el Teatro Nazas; de David Aguilar Rodríguez y Alma Ortiz Gómez, sobre el Teatro Macedonio Alcalá. De la misma manera, agradezco el apoyo de Nelly Rodríguez Tobón y Luis Helguera, de la página de Facebook *iCácaroo!, los viejos cines de la Ciudad de México*; y de Andrea Martínez, por sus fotos de la Torre Reforma Latino. La investigación constituye, sin duda, un quehacer colectivo que nos vuelve actores y cómplices en la generación de conocimiento. Estas personas son la prueba de este postulado.

Los danzantes del Manacar, su historia y una nueva danza

María Guadalupe

Robles-Ruíz

Resumen. A lo largo de la historia han sucedido diversos cambios en la estructura de nuestra sociedad donde no se puede dejar de lado al arte en sus diferentes formas de existencia.

El cine conocido como el séptimo arte ha necesitado lugares dedicados a la proyección de este para las masas, por esta razón en el presente artículo, repasamos brevemente la historia sobre la creación de recintos cinematográficos dentro de la capital mexicana desde su arribo hasta la creación del conjunto Manacar objeto de esta investigación.

El muralismo surgido en México abrió sus puertas a artistas como el guatemalteco Carlos Mérida cuya destreza podemos observar no sólo en murales, uno de estos trabajos y mejor conservado es el mural "Los danzantes", dentro de la extensión del presente artículo conoceremos la historia de este en el conjunto Manacar y su reubicación en la nueva Torre Manacar.

El arquitecto responsable de la nueva torre, Teodoro González de León, decide brindarle un nuevo espacio donde permanece estático. A partir de ahí surge la idea de recrear aquellos movimientos que lo caracterizaba, esto con ayuda de medios digitales siendo el modelado 3D una de las herramientas principales, uniendo así la importancia de cada uno en algo nuevo que transporta a la sala del conjunto nutrido por la historia del lugar y para transmitir su relevancia a nuevas generaciones.

Palabras clave. Restauración digital, modelado 3D, Salas de Cine, Muralismo, Arquitectura siglo XX

Salas de cine en la Ciudad de México

Cuando se le pregunta a alguien sobre las salas de cine que conoce, normalmente pensaría en Cinépolis o Cinemex, en cualquiera de sus modalidades, ya que gracias a estas cadenas asistir a la exhibición de una película es una experiencia compuesta por diferentes partes que resultan en un valor agregado. Además de estas empresas, existen otro tipo de salas conocidas por sólo un puñado de personas siendo un ejemplo la Cineteca Nacional o las proyecciones audiovisuales ofrecidas en la Biblioteca Vasconcelos.

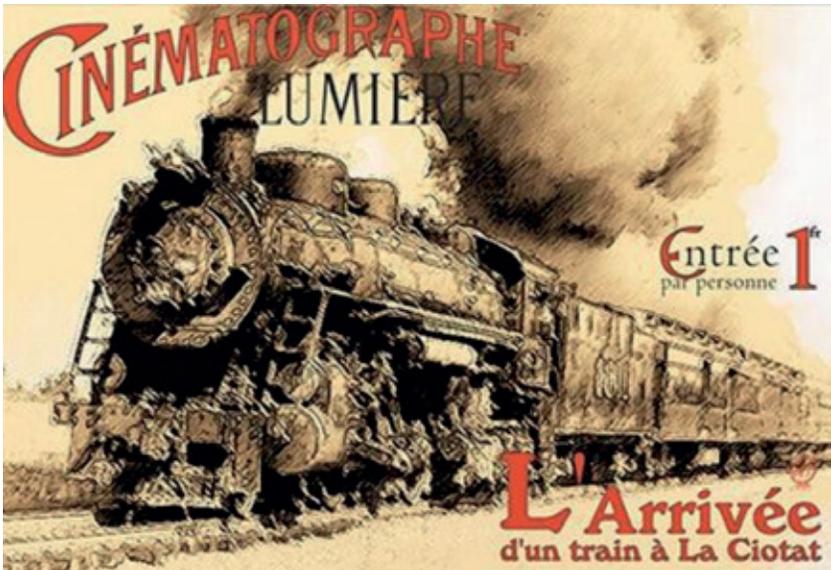


Figura 1

Autor desconocido, Cartel de "L'Arrivée d'un train à La Ciotat"

(La llegada del tren a la estación de La Ciotat) [Ilustración] disponible en: <https://cultura.amia.org.ar/eventos/que-es-la-kabala/125-anos-de-cine/>

Para nosotros en el tiempo que vivimos es muy normal ver una película fuera o dentro de una sala de cine, pero recordemos que las cosas no han sido siempre como las conocemos hoy. Tal es el caso de la salas donde se proyectan las películas que tanto nos gustan, ya que, las estructuras con las que estamos familiarizados han sido resultado de un largo proceso de experimentación y adaptación de estilos arquitectónicos los cuales siempre buscaron brindar la mejor experiencia posible al usuario, cambios que conoceremos a continuación.

Con la creación de la fotografía y el desarrollo de los negativos, era cuestión de poco tiempo para que el cine pudiera surgir como una nueva propuesta comunicativa. La primera vez que esta maravilla llegó a México fue en 1896, gracias a los hermanos Lumière y sus representantes Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard; a su llegada fueron exhibidos pequeños filmes como “Llegada del tren a la estación de La Ciorat” y “Salida de los obreros de la fábrica” a Porfirio Díaz y a un puñado de personas. Posteriormente, la primer presentación donde asistirían personas de diferentes estatus sociales sería el mes de agosto de ese mismo año, mostrando los primeros cortos tomados en México.¹

Las cortos filmicos tuvieron un gran impacto a nivel social, tanto que requirieron de normas que las regularan, por quejas de los medios y de la iglesia; generando un grado de audiencia abundante donde destacaban los analfabetas pues al no saber leer, la imagen cumplía con brindarles información. Esta numerosa audiencia

1 Cine Silente Mexicano. (2012, 30 abril). 1896. *Y nos llegó el cinematógrafo. La Calle de abril 24, 2012*. Recuperado 14 de junio de 2021, de <https://cine-silentemexicano.wordpress.com/2012/04/23/1896-y-nos-llego-el-cinematografo-la-calle-de-abril-24-2012/>

requería más de un lugar para poder presenciar las nuevas propuestas visuales, generando una nueva necesidad inexplorada que implicaba adaptar o crear lugares que funcionaran como cines.

Los lugares utilizados para las exhibiciones fueron el Castillo de Chapultepec (adaptando algunas de sus habitaciones), un establecimiento llamado Droguería Plateros en la Calle Plateros (actualmente Madero) y en los Bajos del Hotel de la Gran Sociedad en la Calle del Espíritu Santo (hoy Isabel la Católica) núm. 4 en la Ciudad de México.² Como una alternativa, adaptaron una parte de la Casa Borda ubicada entre la calle Bolívar y Madero, a lo que sería conocida como El Salón Rojo cuya capacidad para albergar personas es desconocida. Pese a su popularidad al pasar los años, dejó de ser una sala de cine conocida a un recinto que se adaptó para muchas otras pequeñas estancias.³

De este modo, desde la llegada del cine a nuestro país y tras las primeras tomas conocidas, los lugares para poder apreciar su contenido han cambiado constantemente desde su localización hasta la estructura que los caracteriza individualmente. La Ciudad de México, antes Distrito Federal, es conocida por la cantidad de personas que viven en ella y como una zona con numerosos habitantes, siendo un espacio pluricultural; no es de extrañar que al urbanizarse surgieran una gran suma de colonias cercanas o no al centro de esta.

2 Elsa Núñez. (2019, 30 julio). Del esplendor al ocaso: las *grandes salas de cine de CDMX*. Disponible en: <https://animal.mx/2019/07/cines-antiguos-cdmx/>

3 Xochiketzalli Rosas Cervantes. (2016, 24 octubre). El primer cine capitalino y el primero con escaleras eléctricas. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo-nacion/sociedad/2016/10/24/el-primer-cine>



Figura 2
Primer Cinematógrafo en México [Fotografía], artículo de Lara, Héctor. (2019).
“La primera exhibición del Cinematógrafo en México” disponible en: [https://
moreliafilmfest.com/primer-exhibicion-del-cinematografo-en-mexico/
Aclaración: El artículo de donde es tomada la fotografía trata al lugar como
la primera exhibición pública a este lugar, aunque otras fuentes
lo mencionan como una de las primeras salas de cine](https://moreliafilmfest.com/primer-exhibicion-del-cinematografo-en-mexico/)

Con un crecimiento constante de la población, la ciudad debía crecer Francisco Alfaro y Alejandro Ochoa (1999) mencionan en *Espacios Distantes...* Aún vivos, las salas cinematográficas de la ciudad de México que “En este amplio proceso de urbanización, los cines fueron elementos sustantivos del equipamiento para la ciudad. Es por ello que ya en la década de los años 30 el universo de los cines registrados es importante.” (p. 90) Al ser los cortos bien recibidos, poco a poco fueron creciendo en cantidad y calidad, las salas de cine que fueron edificándose también trataban de adaptarse a las nuevas necesidades de las personas que asistían a estas muestras.

Antes de las primeras construcciones de los cines que hemos llegado a conocer, se adaptaban teatros o se construían con la premisa de uno, tomando en consideración las necesidades de equipamiento. Siendo la pantalla, el ángulo de visión del espectador, los parlantes, las luces, los espacios entre las butacas, et- cetera, lo que hizo más complicada e innovadora la búsqueda de soluciones, pues parte de su ornamentación venía de la influencia académica que poseían los arquitectos encargados de la creación (fig. 3).

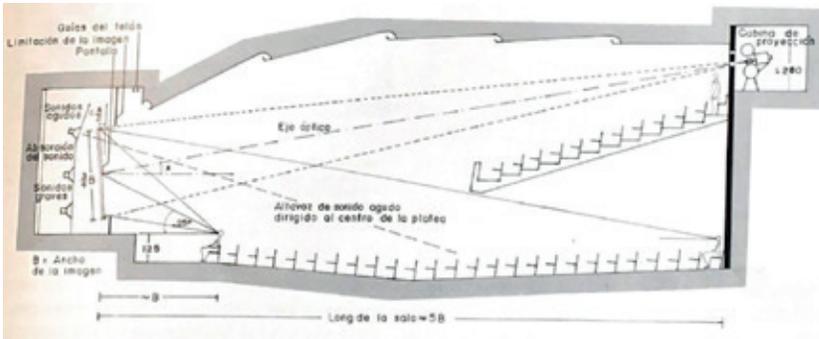


Figura 3
Ejemplificación de los elementos a considerar en los planos de las salas.
Nota: Imagen del libro de Alfaro Salazar, Haroldo Francisco, y Ochoa Vega, Alejandro. (1999). *“Espacios distantes . . . aún vivos, las salas cinematográficas de la ciudad de México”* (1.a ed.). Ciudad de México, UAM Xochimilco, México, 1999, p. 115

En un principio al haber pocas salas, la mezcla de las clases sociales era inevitable y no había ninguna diferencia entre unos u otros, ya que ingresaban por igual. Una vez disponible una mayor cantidad de lugares para asistir, dependiendo igualmente de su zona de localización, comenzó a surgir una brecha social al no poseer todos la misma accesibilidad a las nuevas variantes

de salas convirtiendo así la experiencia de asistir en cine en un privilegio para muchos.

Un ejemplo, es la implementación de distintos géneros arquitectónicos concebidos con un propósito diferente al que se podría usar en los cines, obligando así a los arquitectos a explorar otros campos. Aunque no fue resuelto al primer intento, el cambio de su estructura fue contemplando espacios de seguridad para los espectadores, sitios de recreación o descanso mientras esperaban a su función, corredores para mantener un tránsito adecuado, esto sin desatender el pensamiento popular de esta experiencia como una probada de otra realidad que las personas no podían vivirlo en su cotidianidad.

La edificación de salas cinematográficas en el contexto del desarrollo urbano en la capital del país implica una presencia arquitectónica novedosa porque correspondió a la introducción de otros lenguajes edilicios, mismos que representarían una imagen de modernidad para la ciudad. (Aroldo et al., 2015, p. 107)

La extravagancia que caracterizaba a los primeros cines construidos por estos arquitectos fue llevada a otro extremo con el Movimiento Moderno. Pasando de aparatosas fachadas para llamar la atención de las personas a una línea más discreta y simple, ya que en algún momento se pensó que restaba importancia a los teatros o centros de ópera. Estos cambios se vieron influenciados por los que se hicieron en Estados Unidos, donde aprovecharon de otras maneras la iluminación y los espacios disponibles. Creando un nuevo tipo que cubriría estas nuevas necesidades.



Figura 4

Facha del Cine Odeón, inaugurado en 1922 y diseñado por Carlos Crombé [Fotografía], artículo de: Cine Silente Mexicano. (2011). "Tres cines de los años 20: Granat, Isabel y Odeón" disponible en: <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2010/12/30/los-cines-granat-e-isabel/>

Este moderno edificio de películas no debe ser una simple copia de arquitecturas pasadas que fueron diseñadas para responder a un propósito enteramente diverso, de una época en que las condiciones sociales y políticas eran sumamente diferentes a las de hoy [...] Por otra parte, un alejamiento radical y consciente de la tradición no conduciría a la meta buscada. Una tentativa de sólo producir ilusiones es contraria al espíritu del diseño arquitectónico en su aspecto serio (Carrol en Sexton et al., 1930).

Pese a que una nueva propuesta fue realizada, el cambio de una a otra llevó bastante tiempo por la idea de que el espectador se sintiera decepcionado por no encontrar algo que lo maravillara a la hora de asistir a alguno de estos cines, y que sólo con la extravagancia existente podía desconectarse de su realidad para sumergirse completamente en las películas proyectadas. Pese a los diferentes motivos de cada arquitecto, alrededor de los años treinta y sesenta es notable el cambio e incluso algunos años anteriores, al ser más elegantes, sobrios guiados por el funcionalismo y el *art déco*.

Dichos cambios llegaron a crear un espacio artístico, porque no sólo se pensó en la arquitectura como el principal elemento, sino este compartía su protagonismo con intervenciones que van desde una ambientación temática, esculturas especialmente pensadas para un recinto, hasta murales completos realizados por artistas mexicanos o algún extranjero.

Estas intervenciones terminaron por formar parte de la identidad de cada uno de los cines, como en el caso del Palacio Chino donde proyectaban estrellas mientras se reproducía un filme; el mural pintado por Diego Rivera en el Cine Ermita (fig. 5) que permanecía ligeramente iluminado cuando las luces se apagaban, y en el Cine Manacar un mural que desempeñaba un papel importante dentro de la sala como un telón. Este último, es el cine de nuestro interés.

¿Cómo era el Cine Manacar?

La ornamentación se hizo una sola con la identidad de cada cine, en el caso de Manacar, la pieza más importante se encontraba dentro de la sala donde proyectaban los filmes. Un hecho que de-



Figura 5
Fachada exterior del Cine Ermita [Fotografía] MX City. (2020). *“Nostalgia urbana: sobre el Cine Ermita y el Paseo de las Estrellas”*. Disponible en: <https://mxcity.mx/2020/07/cine-ermita-y-paseo-de-las-estrellas-cdmx/>

bemos destacar es el cambio que sufrió el conjunto con el pasar del tiempo, pues como se señala en la siguiente cita, el inmueble se caracterizó por integrar distintos ideales arquitectónicos enriquecidos por su localización.

En el cruce de Mixcoac y la avenida de los Insurgentes en la Ciudad de México, se erigió uno de los primeros edificios mixtos de la capital mexicana. Inspirado en el movimiento *Bauhaus*, el conjunto Manacar fue una inaugurado en 1963. Con 15 niveles de altura, el proyecto arquitectónico lo realizó Enrique Carral Icaza, que junto con Augusto H. Álvarez ideó la terminal original del aeropuerto capitalino. (Almazán, 2020, p. 3)



Figura 6
Vista del conjunto Manacar México [Fotografía], artículo original de Alfaro Salazar, Haroldo Francisco, y Ochoa Vega, Alejandro. (2013). CONJUNTO MANACAR, UN ÍCONO QUE SE ESFUMA. Recuperado 11 de junio de 2021, de http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin31/bol31_1.pdf

El arquitecto Enrique Carral Icaza no fue el único que estuvo involucrado, trabajó con Víctor Bayardo y Héctor Meza en el diseño de este conjunto, influenciados por el arquitecto Mies van der Rohe.⁴ No hay que olvidar tampoco que los desarrolladores que lo hicieron posible más allá de los planos fueron los herma-

4 Mies van der Rohe (1886-1969): Arquitecto alemán, representante del racionalismo arquitectónico. Entre sus características principales encontramos la composición geométrica a base de proporciones y la ausencia de ornamentaciones, dando así más importancia al contenido.

nos Manuel, Antonio y Carlos Santa Cruz. La torre tenía oficinas, espacios de renta y el cine, parte de su popularidad se atribuía al ser considerado como un lugar lujoso.

En el boletín #31 de Do.co mo.mo (2013) Alfaro Salazar y Ochoa Vega, describen al conjunto de la siguiente manera:

...a lo largo de casi 50 años se convirtió en referente urbano; ofrecía su expresión elegante y moderna, a partir de un bloque horizontal que albergaba una plaza comercial, el volumen sólido de una sala cinematográfica, una equilibrada torre de cristal para oficinas, complementando todo con una estacionamiento resuelto en sótano y azotea. El esquema funcional se resolvía con pasajes interiores que comunicaban la zona comercial, el cine y la torre de oficinas con la plaza de acceso y calles vecinas. Al exterior, fueron parte de la imagen urbana por muchos años tanto del Banco de Industria y Comercio como el Sanborns y la Librería de Cristal. (p. 1).

Pese a la belleza que componía a este conjunto, pasó sin mucha pena ni gloria, tras el sismo que hizo retumbar a toda la Ciudad de México en 1985, Manacar no quedó exento de daños internos. Se hicieron inversiones para reparar cada una de las zonas afectadas pero su popularidad se vio perjudicada, disminuyendo con ello su concurrencia. En cuanto a la sala del cine, fue separada en nueve salas pequeñas bajo el encargo de Cinemex, retirando así el mural permanentemente de su lugar de origen.

En ese momento, las cosas tampoco saldrían como se esperaban, se cerraron las salas de cine, el restaurante, los locales comercia-

les y las oficinas.⁵ Dejando en abandono las instalaciones. Corrían rumores sobre convertirlo en un casino, hasta que la empresa mexicana Pulso Inmobiliario adquirió el conjunto, se llevaron a cabo planes para una remodelación los cuales se vieron afectados por un incendio accidental el 19 de marzo 2013, posterior a esto fue demolido con planes de crear un nuevo conjunto.

Se tenía previsto solamente hacer uso del terreno donde se encontraba el conjunto original, pero una vez comenzada la planeación se dieron cuenta del gran potencial que poseía toda la cuadra. Internamente se tomó la decisión de comprar los terrenos aledaños que incluían una gran variedad de construcciones (un edificio de departamentos, casas, oficinas); llevar a cabo estos planes demoró un año hasta que pudieron adquirir todo e iniciar con nuevas medidas. Fue un trabajo en conjunto, que incluyó al arquitecto Teodoro González de León, la consultora de ingeniería ARUP y el despacho especializado en diseño de interiores *FTA Design Studio* para su elaboración.

Hablar sobre Teodoro González de León, es hablar sobre uno de los arquitectos mexicanos más reconocidos. Nació en la Ciudad de México, el 29 de mayo de 1926 y murió el 16 de septiembre de 2016 con 90 años, poco antes de poder inaugurar la Torre Manacar en la que trabajó arduamente. Sus estudios fueron realizados en la Escuela Nacional de Arquitectura (1942-1947), obtuvo una beca para trabajar codo a codo con *Le Corbusier*⁶ quien tuvo una gran influencia en su trabajo.

5 Haroldo Francisco Alfaro Salazar, y Alejandro Ochoa Vega (2013). Conjunto Manacar, Un Ícono Que Se Esfuma. Disponible en http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin31/bol31_1.pdf

6 Le Corbusier (1887-1965): Fue un arquitecto, urbanista; es considerado como



Figura 7
Retrato del arquitecto Teodoro
[Fotografía] artículo de Adrià, M.
(2016). “Teodoro”. Disponible en:
<https://www.arquine.com/teodoro/>

En su regreso a México después de 18 meses, comenzó con su carrera profesional trabajando en proyectos de urbanismo, vivienda popular y entonces se involucró en planes de edificios públicos y privados. Varios de ellos fueron realizados en colaboración con Abraham Zabludovsky como el Colegio de México, la Universidad Pedagógica, el Museo Rufino Tamayo, y los cambios en el Auditorio Nacional.

Con la participación del arquitecto Teodoro, era seguro un tipo de Torre diferente a la conocida, él ofrecería un mayor aprovechamiento del espacio donde se planeó. La construcción de la

uno de los grandes exponentes del movimiento arquitectónico moderno. Él buscaba la proporción y creación de figuras geométricas concretas.

nueva torre inició en 2013, para 2016 comenzaron a hacer rentar de lugares logrando llenar un 90% antes de su apertura y en 2017 fue su inauguración para todo el público. En la revista *Energy Management*, al inicio de su artículo “Torre Manacar” describe al nuevo conjunto de la siguiente manera:

Cuenta con 22 pisos de oficinas; siete niveles de centro comercial; 11 niveles de estacionamiento subterráneo, con capacidad para 3 mil 285 autos, y cinco para el centro comercial. El quinto piso cuenta con 13 salas de cines y en el piso seis hay un gimnasio equipado con alberca. Son 12 niveles bajo nivel de banqueta, pero uno corresponde al *food court*, por ello son 11 de estacionamiento (Energy Management, 2018).



Figura 8
Vista externa de la nueva Torre Manacar [Fotografía] Artículo de Arquine, fotografía de Lynen Frank. (2018). “Conjunto Manacar”. Disponible en: <https://www.arquine.com/torre-manacar/>

En la elaboración, también tomaron en cuenta factores importantes como el flujo de vehículos, peatones, el tráfico y semáforos, respetando lo que fuera mejor para su ambiente, esto implica no obstaculizar el paso a terceros; el gasto energético compensado por los ventanales, dejando un gran papel a la luz natural. También una de sus innovaciones es el complejo sistema de seguridad antisísmica (*ARUP Nueva York*) propuesto por el arquitecto Teodoro, este puede garantizar la seguridad de los visitantes ya que cumple más allá de las normas requeridas por la Ciudad de México.

El conjunto Manacar y la Torre Manacar, no se tratan de sólo edificios comerciales, también han sido parte importante de la vida para quienes tuvieron la oportunidad de presenciar la belleza del primero e incluso del segundo, en diferentes momentos cada uno con cargas emocionales que dan un valor agregado a cada una de estas experiencias. Parte de la finalidad de incluir arte en los cines, es sensibilizar a las personas que no tienen contacto constante con este, pero pueden comenzar un camino a través de los trazos que ofrece Carlos Mérida en “Los Danzantes”.

Carlos Mérida y el mural

El muralismo se conoce como una corriente artística de suma relevancia para México ya que renueva la expresión, da relevancia a distintos temas sociales que transcurrían, y se mantuvo como una corriente de muchos cambios, creando así un movimiento tres generaciones de escuelas muralistas. En la primera se buscaba reivindicar la cultura mexicana prehispánica, hacer crítica política e igualdad social; la segunda pretendía abrir ca-

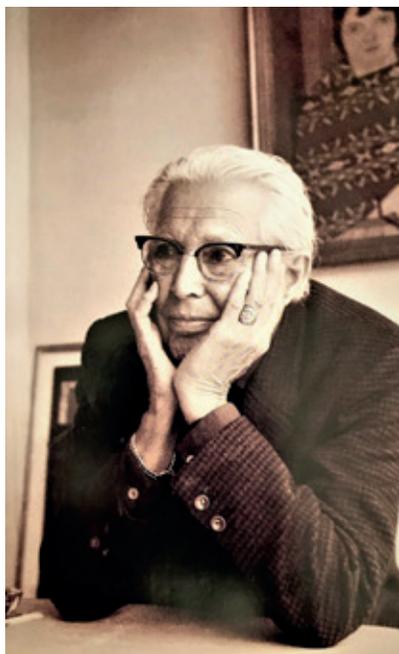


Figura 9
Retrato de Carlos Mérida
[Fotografía] artículo de Carlos
Mérida. (publicado en 2019)
“Carlos Mérida, un autorretrato
escrito”. Disponible en: [https://
elperiodico.com.gt/cultura/el-
acordeon/2019/01/13/246314/](https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2019/01/13/246314/)

mino hacia un alcance mundial;⁷ la tercera generación mezcló técnicas europeas con morfologías de arte indígena.

La segunda generación, fue afectada por el fin del cardenismo (1939) y a partir de 1940 el nuevo gobierno anuló muchas de las reformas previas. Como consecuencia hubo una apertura al mercado mundial, generando una mayor producción de arte mural, situación aprovechada por las industrias privadas para incorporar a los murales en edificios para atraer turismo e inversores extranjeros dejando a un lado el mensaje revolucionario.

Correspondiente a la segunda generación podemos identificar nombres de artistas como Juan O’Gorman, Manuel Rodríguez Lozano, Miguel Covarrubias y Fermín Revueltas. Parte de su diferenciación con la generación previa, es la incorporación de corrientes europeas, siendo el caso de Carlos Mérida quien mez-

7 Andrea Merino Vázquez. (2020). El muralismo mexicano: contexto, evolución y técnica de “los tres grandes”. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/106389>

cló el cubismo en sus obras más maduras, marcando una gran diferencia a sus inicios en los que colaboró con Diego Rivera.

Carlos Mérida nació el 2 de diciembre de 1891 en Guatemala, de ahí que sobresalga entre los mencionados ya que el muralismo fue principalmente llevado por artistas de origen mexicano. Estudió en París en 1908 hasta 1914, donde conoció a Diego Rivera, Pablo Picasso, Amedeo Clemente Modigliani y a diversos artistas. A su regreso a Guatemala incorpora motivos indígenas y locales a su obra, ya que su conexión con su origen maya-quiché era muy fuerte tomándola como una de sus principales características.

Así como Carlos Mérida creció y aprendió nuevas técnicas, con el tiempo su estilo artístico cambió constantemente al estar en contacto con diferentes países, personas y corrientes artísticas, la breve biografía redactada en *Latin American Masters* describe lo siguiente:

La pintura de Mérida tiene tres cambios importantes de estilo: un periodo figurativo de 1907 a 1926, una fase surrealista de los últimos años 1920's hasta mediados de los 1940's y un periodo geométrico de 1950 hasta su muerte en 1984 (*Latin American Masters*, s. f.).

El trabajo más maduro de Carlos Mérida lo podemos encontrar en lienzos o en murales, incluso tuvo participación en las portadas de los libros de matemáticas para el tercer grado de primaria en la edición correspondiente al año 1993 (fig. 10). Realizó trabajos para diferentes propósitos, uno de los más importantes y que aún se conserva en un buen estado es el telón mural llamado "Los Danzantes", que se encontraba en el conjunto Manacar original.

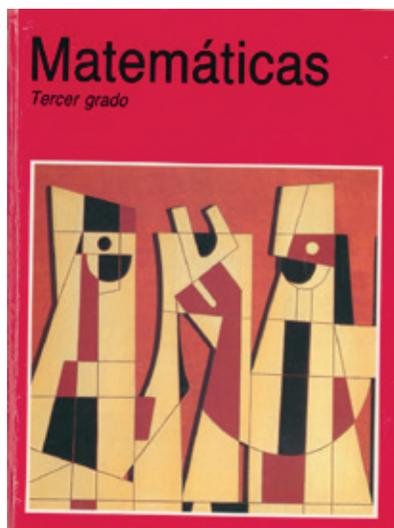


Figura 10
“Retablo” (1961), portada del libro de Matemáticas de 1993, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, edición digital. Disponible en: <https://www.gob.mx/conaliteg/articulos/conoce-el-catalogo-historico-de-los-libros-de-texto-gratuitos>

Como ya ha sido mencionado la sala se dividió en 9 más pequeñas, haciendo imposible que “Los Danzantes” permanecieran intactos en su lugar como telón. La distribución original del recinto permitía el acceso de 3,550 personas a su máxima capacidad, lo que dejaba espacio amplio que fue aprovechado por el mural.

El arquitecto Enrique Carral fue quien le pidió a Carlos Mérida la realización de este mural con una dimensión aproximada de 293.5 metros cuadrados, dividido en doce paneles de once metros de alto por tres ancho, elaborado con una técnica de acrílico sobre loneta de algodón, montada sobre tubulares de hierro. Cada panel contaba con un sistema de pernos que permitía su traslape por medio de rieles eléctricos, para la apertura y cierre del telón.⁸

8 Regresó el telón monumental Los danzantes, de Carlos Mérida, a su antigua casa en la Torre Manacar. (s. f.). Disponible en: <http://www.mex4you.net/articulo.php?n=19925>



Figura 11

Interior de la sala con visión al mural [Fotografía] Colección de una vida moderna (2014). Disponible en: <https://unavidamoderna.tumblr.com/search/manacar>

Tras el retiro del mural en los años noventa se perdió su ubicación y en el año 2002 fue donado al INBA, institución que lo tuvo guardado. Misma que buscó un espacio para reubicarlo en el Auditorio Nacional, aunque no se tuvo éxito al no hallar el lugar indicado para sus dimensiones. Pudo ser rescatada del olvido por el arquitecto Teodoro González de León, quien previo a su deceso pidió que se colocara el mural dentro de la nueva construcción ya que la obra del pintor Carlos Mérida en su mayoría se encuentra con gran deterioro.

Para su restauración el grupo Pulso Inmobiliario cubrió una inversión de un millón 169 mil pesos, se realizaron estudios por

restauradores y biólogos del Cencropam con tal de hacer una propuesta de intervención que incluiría desinfección, limpieza superficial, reparación de rasgaduras, resanar zonas afectadas del tejido y la reintegración cromática. Proceso que duraría alrededor de seis meses gracias a un gran desempeño de equipo.



Figura 12
Detalle del tratamiento a la tela de algodón [Fotografía] Tomada por García German, artículo publicado por El Universal (2016), disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/07/25/los-danzantes-de-carlos-merida-vuelven-la-luz>

Con la restauración finalizada fue colocado en un espacio dedicado exclusivamente para el mismo, donde no sólo está exhibido, sino que toma un nuevo protagonismo en la entrada principal de la nueva Torre Manacar (fig. 13). Dentro de las consideraciones tomadas por el arquitecto Teodoro González de León y solicitadas por el Cencropam, es mantenido a una temperatura adecuada

gracias a un sistema de doble aire acondicionado, los cristales de la fachada lo protegen de la luz solar ya que cuentan con filtros UV y se le da mantenimiento cada dos años.



Figura 13
LOS_DANZANTES_FOTO_7. (s. f.). [Fotografía]. postimage.cc.
<https://postimg.cc/KkhL5Bqm>

Reconstrucción digital

Al poseer un nuevo lugar donde es exhibido no pudo mantener la misma función con la que fue creado, ahora se mantiene fijo dejando en el espectador un deseo de poder presenciar esa danza realizada por aquellos personajes retratados por el artista

Carlos Mérida. De esta curiosidad por saber cómo es que llevaban a cabo esa danza, surge la idea de recrear digitalmente la esencia de este telón mural.

Para mí como una persona que no pudo contemplar este mural dentro de su elemento original busco una respuesta la pregunta “¿Cómo se movía?”, a raíz de esa cuestión empecé a pensar una manera en que pudiera verlo reflexionando sobre las herramientas disponibles a mi alcance, siendo una de ellas el modelado 3D a la cual tenía un previo conocimiento cuyas posibilidades son ilimitadas.

La realidad virtual es una nueva dimensión del mundo digital con la que muchos de nosotros estamos familiarizados ya que no sólo se limita a lo que podemos ver en las pantallas de cine. En muchas películas de renombre donde se combinan ambas realidades, aunque pueda llegar a ser difícil de creer, gran parte de su contenido es elaborado digitalmente haciendo que la calidad de estos efectos aumente a pasos agigantados, creando mundos enteros que sí bien no existen en nuestro mundo, lo hacen posible y nos permite experimentarlo de cerca.

La aplicación fuera de la gran pantalla puede variar en el uso personal o lucrativo como lo encontramos con videojuegos, en su modo regular y en su versión de realidad aumentada, también se ha extendido el campo hacia los artistas que crean personajes o escenarios nuevos para las redes sociales, e incluso la creación de humanos digitales. Entre la extensa cantidad de aplicación del 3D este también es usado con fines publicitarios dejando que las marcas experimenten nuevas versiones de sus productos.

Para crear en el mundo 3D existen un sinnúmero de herramientas útiles a la hora de comenzar a aprender su uso, dependerá de cada persona cuales sean las opciones que elija para poder dar vida a esos nuevos proyectos. Existiendo entre estas herramientas programas como Cinema 4D (útil para modelado en 3D, renderizado y animación) que en esta ocasión es el principal apoyo para poder revivir una parte de lo que en algún momento fue la sala de cine Manacar junto con el movimiento de “Los Danzantes”. A continuación, se describirá a manera de listado los pasos seguidos para la digitalización parcial del cine y el mural.⁹

Vectorización

Selección de fotografía guía.

Al no contar con una visión completamente de frente al mural, pero sí con varias fotos de este, fue seleccionada la (fig. 14) que permite una mejor visión. Sin embargo, para lograr una guía que fuera útil fue intervenida haciendo uso del programa *Adobe Photoshop*, la herramienta de corte y a su vez de perspectiva (la cual con una malla de 9 rectángulos permite ampliar o reducir la zona que se quiere como resultado), esto con fin de eliminar todos los demás elementos correspondientes a la sala (fig. 15).

Trazo a mano (fig. 16).

Para esta parte del proceso fue necesaria una mezcla de herramientas. Se utilizó papel albanene y una pantalla que permite completa movilidad de esta para colocarla boca arriba, con uso de funciones básicas de *Windows* para configurar el uso de múl-

9 La realización de cada paso no fue aislada, pero ha sido dividida en pasos para un mejor entendimiento del proceso que se ha realizado. Se mezclaron entre ellos conforme fue requerido por el mismo proyecto.

Figura 14
Vista interna de
la sala Manacar
[Fotografía] R. (2015).
“#ParaElRecuerdo
| Cine Manacar en
Insurgentes”. [https://
www.masformas.com/
cdmx/paraelrecuerdo-
cine-manacar-en-
insurgentes/](https://www.masformas.com/cdmx/paraelrecuerdo-cine-manacar-en-insurgentes/)



Figura 15
Resultado de edición, imagen con
cambio de perspectiva



Figura 16
Resultado parcial del
trazo a mano alzada.
Lápiz sobre papel
albanene



tiples pantallas (“ampliar” específicamente), se abrió el archivo de la imagen corregida para poder trazar los contornos de cada danzante. También se hizo una división aproximada de los paneles, permitiendo así que se generara una copia fiel al original

Escaneo del trazo.

En la gran variedad de herramientas disponibles en los teléfonos móviles, se utilizó la aplicación *CamScanner* que escanea con una calidad útil dependiendo del documento, en esta ocasión fue de gran ayuda considerando la cantidad de trazos que detallan a la obra. Se tomó una fotografía del documento y se cambiaron los valores con opciones de filtro ofrecidas por la misma aplicación.

La conversión (fig. 17 y 18).

Por excelencia el programa para trabajar con vectores es, *Adobe Illustrator*. Antes de usarlo concretamente se hizo una “mesa de trabajo”¹⁰ a escala tomando en cuenta las dimensiones que utilizarían en Cinema 4D, evitando posibles deformaciones.

Las imágenes escaneadas se acomodaron dentro del documento de *Illustrator* para que pudieran tener una continuidad adecuada. Una vez encajadas las tres imágenes, se comenzó a trazar con la herramienta “Pluma” colocando varios puntos de referencia para detallar cada parte de los danzantes, dividido en diferentes capas esto con la finalidad de organizar los elementos de la mejor manera posible y poderlos manipular individualmente.

¹⁰ Opción del programa para trabajar en una o más páginas dentro del mismo documento.

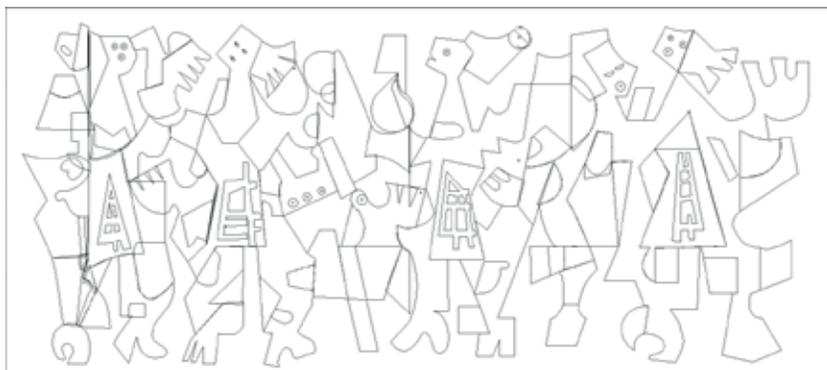


Figura 17 |
Vista del trazo realizado para la vectorización



Figura 18 |
Vista completa de la vectorización del mural

Separación (fig. 19).

Con la completa vectorización del mural, se dividió en doce partes iguales con las herramientas de selección y recorte, recordemos que durante el trazado a mano se dejaron guías como auxiliares para su posterior división. Se utilizaron nuevas mesas de trabajo en archivos individuales con las medidas adecuadas

para exportar cada una en un formato de imagen PNG con medidas de 1024 pixeles por 4560 pixeles y de poca compresión para no perder calidad.

Maquetación en Cinema 4D

Base inicial del mural.

Conociendo las medidas de proporción aproximadas, se generaron 12 paneles, cada uno correspondiendo a su igual dentro del mural. Se agregaron nombres a cada una de ellas y fueron distribuidas en el espacio de trabajo cuidando la proximidad entre cada una de ellas.

Animación de prueba.

Ya que la exigencia de recursos del programa es amplia, se optó por designar un color a cada uno de los paneles (fig. 20) para facilitar la distinción. La animación se genera con una serie de configuraciones manuales dentro del programa, haciendo uso de *keyframes*¹¹ y desplazamientos planeados; la prueba consistió en generar una vista previa antes de cargar los materiales correspondientes.

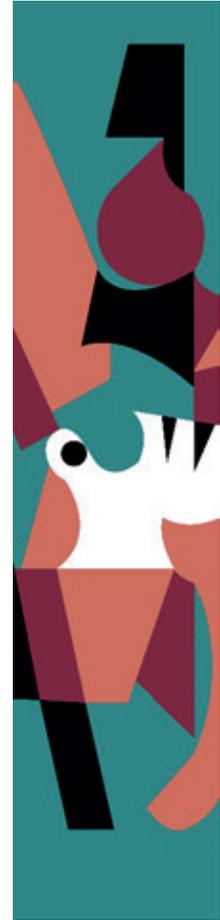


Figura 19
División
correspondiente
al panel #6

¹¹ Los keyframes son fotogramas clave, su importancia está en que marca una diferencia entre los fotogramas previos y posteriores como una guía de cada cambio hecho.

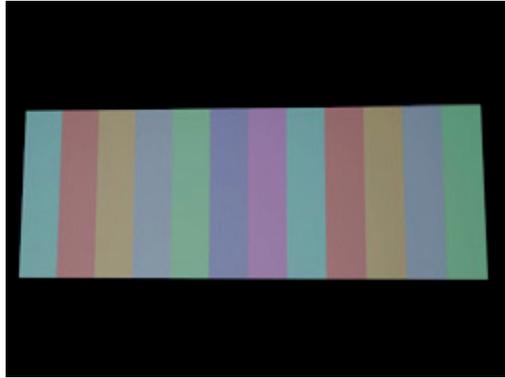


Figura 20
Paneles de prueba

Aplicación de materiales.

Como ya fue mencionado, la exportación de los paneles individuales cumple la función de material dentro de Cinema 4D en el modelado.

Se cargaron cada uno como un nuevo material modificando las propiedades por defecto del programa y se designaron al panel correspondiente, una vez con todos asignados a un panel fueron separados para simular la profundidad del mural colocado como telón dentro de la sala.

Detalles.

Cinema 4D tiene como opción generar un “suelo” para los modelados, utilizando este mecanismo y cambiando materiales, se designó una imagen que simula la textura de una alfombra parecida a las de cines para aplicarla al suelo.

Otro de los detalles agregados, son las barras de material que sostenían al mural siendo estos los que permitían el funcionamiento del sistema de movimiento.

Base de butacas

Búsqueda de referencias (fig. 21).

Al no contar con las medidas que tenían las butacas usadas en el Manacar, se hizo una búsqueda de posibles referencias, encontrando una que sin ser igual comparte características similares que sirvieron a la hora de empezar a modelar.

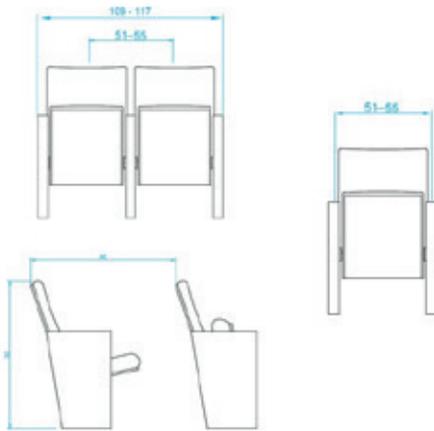


Figura 21
Proyección de butaca disponible en:
[http://www.telonesdecoratel.com/
butaca-atrea/caracteristicas-tecnicas-
de-la-butaca-atrea/](http://www.telonesdecoratel.com/butaca-atrea/caracteristicas-tecnicas-de-la-butaca-atrea/)

Modelado de butaca individual (fig. 22).

Usando como guía la imagen encontrada, se realizaron dos propuestas de sillas, una donde el asiento está desplegado y la otra con el asiento doblado. Se usaron diferentes grosores en las partes del asiento, generando por separado la base de aluminio y la parte acolchonada, a cada una de estas partes se le diseño un material de capa similar a lo que fue. No sólo se utilizó la imagen encontrada, sino también se cotejó con las imágenes ya conocidas del interior del Manacar con la intención de hacerlo lo más parecido posible.



Figura 22
Butacas modeladas en Cinema 4D

Generar filas.

Contando con la butaca base ya hecha, utilizando como guía la *figura 23* se contaron las filas de dos de los grupos, teniendo un incremento gradual en el primer grupo y una constante de 13 butacas por fila en el segundo grupo. También se tomaron en cuenta aspectos como la distancia entre ellos además de la altura a que iban cambiando las filas.



Figura 23
Vista interior del
cine Manacar
[Fotografía]
Obtenida de la
Colección
Villasana-Torres

A la hora de unir los asientos con el mural hubo una serie de complicaciones, ya que el equipo utilizado no pudo procesar el renderizado de tantos objetos, por ello, no son incluidas todas las butacas que se planearon pero se cuenta con una vista dentro del vídeo.

Maquetación de vídeo

Para finalizar con este proceso, se unieron ambos escenarios (mural y butacas) en uno mismo para su posterior renderización como una sola pieza, mostrando como era visto el mural por los espectadores de esos asientos y una vista más alejada para contemplarlo completo.

A la hora de montar el vídeo del renderizado en *Adobe Premiere Pro* se tomaron en cuenta especificaciones sobre el lugar para dar contexto a quien no conoce sobre este importante recinto y su historia, se buscó también una canción dentro del banco de música *EpidemicSound* una canción que fuera acorde a la ocasión, además se agregaron imágenes que fueron utilizadas aquí para ejemplificar el proceso creativo dentro.

Conclusiones

Teniendo en cuenta la importancia de los recintos cinematográficos en la Ciudad de México y conociendo la historia de los mismos se puede hablar sobre el impacto que han tenido en la vida de muchas personas, ya que, no sólo se trataban de lugares a los cuales se podía asistir cada que alguien o algunos quisieran ver una película, va más allá porque se incorporan de una manera en la que las vivencias de cada persona con otros cobran un significado valioso. De ahí la relevancia sobre saber de ellos para no dejar perderse aquellas historias.

Muchos de estos lugares se han perdido con el pasar del tiempo por razones diferentes dejando atrás todo lo que les hacía especiales, muchos han sido modificados o simplemente derrumbados para ser cambiados por nuevos edificios que cumplan las nuevas necesidades que deban cubrirse. El Manacar es un ejemplo del último evento mencionado (y teniendo en cuenta que tuvo influencias como la Bauhaus), era un edificio importante que logró mantener una conexión entre las oficinas que albergaba y un centro de recreación por otro lado.

Siendo resultado de muchos cambios, Manacar me parece un lugar donde se perdía la lejanía al arte al ser difícil apartar la mirada de aquel mural que precedía a las películas que eran proyectadas ahí. Consideremos que el pasar del muralismo revolucionario a uno más comercial no es un hecho aislado, sino un evento resultado de la integración de arte en diferentes modos a nuestras vidas como en algún momento "Los Danzantes" se volvieron parte importante de muchos de los asistentes del Manacar.

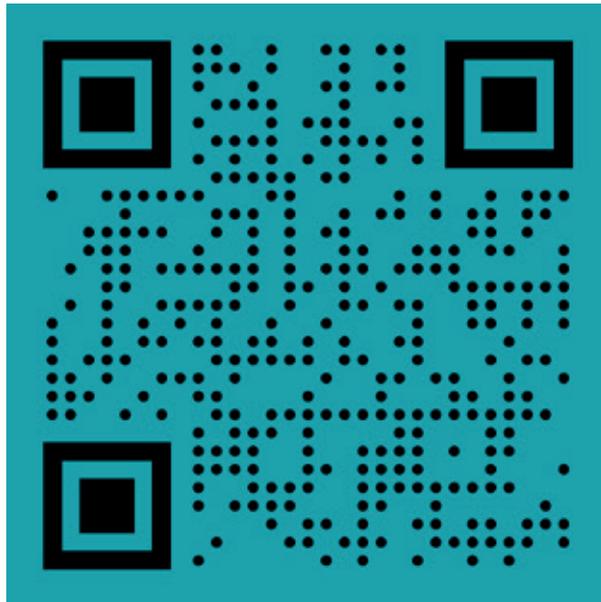
Al poseer una mente inquieta e iniciar la investigación sobre el conjunto conociendo cada uno de los cambios por los que pasó, no pude evitar deseos por querer verlos bailar, siendo este el motivo principal por el que he realizado este gran proyecto. Sin duda las fotografías de lo que en algún momento fue me cautivaron a un grado en el que me motivó a seguir pacientemente el recorrido que emprendí una vez que me había decidido a elaborarlo.

Desde la dificultad por no poder trazar digitalmente directo desde una imagen a resolverlo de la mejor manera en que pude para ese momento y con los recursos que poseo, hasta finalmente montar cada uno de los pasos que di en un vídeo acompañado

de una canción a piano, me ha hecho reforzar conocimientos que poseo y me ha sido un reto continuamente por darme motivos para lograr algo que anteriormente no me habría sentido capaz de hacer de la manera en que lo he podido resolver.

“Los danzantes” para mí no es sólo un mural, sino una pieza importante dentro de un recinto que también lo es y ahora forma parte de mi vida. Considero que todo esto ha tomado más valor sabiendo que no sólo ha sido un inmueble sino el resultado de muchos cambios continuos que siguen sin importar cuanto podamos estar seguros de que se quedará definitivamente.

Puedes ver la nueva danza de este mural accediendo en el siguiente código QR o dando click en el directamente.



Manacar a través del tiempo



1965

Inauguración del recinto, su tiempo como una única sala de cine sería de 50 años aproximadamente.

1985

Posterior al sismo del 19 de Septiembre, la popularidad del lugar disminuyó y con el tiempo la sala principal fue dividida en 9 pequeñas, para Cinemex.



2013

Durante días de remodelación, ocurrió un accidente que incendiaria el techo del cine donde se estaba impermeabilizando, ese mismo año, comenzaría la demolición para la nueva Torre.



2014

Se expandió el terreno de uso para la Torre, debido a la compra de toda la manzana que rodeaba al conjunto original.





2016

Se comenzaron a destinar espacios de renta, llenando un 90% del mismo.



2017

La Torre Manacar fue inaugurada para todo el público.

Los Danzantes



Conjunto Manacar



Torre Manacar

Fuentes consultadas

Adrià, M. (2016). Teodoro. Recuperado 22 de junio de 2020, de <https://www.arquine.com/teodoro/>

Alfaro Salazar, Haroldo Francisco, y Ochoa Vega, Alejandro (2013). CONJUNTO MANACAR, UN ÍCONO QUE SE ESFUMA. Recuperado 22 de junio de 2020, de http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin31/bol31_1.pdf

Alfaro Salazar, Haroldo Francisco, y Ochoa Vega, Alejandro (1999). *Espacios distantes . . . aún vivos, las salas cinematográficas de la ciudad de México* (1.ª ed.). Ciudad de México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Almazán George, Jessica. (2020). ESTRUCTURA ANTISISMICA TORRE MANACAR. Recuperado 8 de marzo de 2021, de <https://www.scribd.com/document/467417782/ESTRUCTURA-ANTISISMICA-TORRE-MANACAR>

Arquine. (2018). Conjunto Manacar. Recuperado 29 de junio de 2020, de <https://www.arquine.com/torre-manacar/>

Butaca Ancha. (2013). 10 notas sobre otros cines emblemáticos del área metropolitana – Butaca Ancha. Recuperado 11 de junio de 2020, de <http://butacaancha.com/10-notas-sobre-otros-cines-emblematicos-del-area-metropolitana/>

Carlos Mérida expresó la danza a través de sus trazos. (2019). Recuperado 11 de junio de 2021, de <https://inba.gob.mx/prensa/11779/carlos-m-ea-cuterida-expres-oacute-la-danza-a-trav-eacutes-de-sus-trazos>

Cine Manacar (1965–1985) - WikiCity. (2020). Recuperado 6 de junio de 2020, de [https://www.wikicity.com/Cine_Manacar_\(1965-1985\)](https://www.wikicity.com/Cine_Manacar_(1965-1985))

Cine Silente Mexicano. (2011). Tres cines de los años 20: Granat, Isabel y Odeón. Recuperado 3 de mayo de 2021, de <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2010/12/30/los-cines-granat-e-isabel/>

Cine Silente Mexicano. (2012). 1896. Y nos llegó el cinematógrafo. La Calle de abril 24, 2012. Recuperado 8 de abril de 2021, de <https://cinesilentemexicano.wordpress.com/2012/04/23/1896-y-nos-llego-el-cine-matografo-la-calle-de-abril-24-2012/>

Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos. (2019). Conoce el Catálogo Histórico de los Libros de Texto Gratuitos. Recuperado 15 de mayo de 2021, de <https://www.gob.mx/conaliteg/articulos/conoce-el-catalogo-historico-de-los-libros-de-texto-gratuitos?idiom=es>

Expansión. (2016). Teodoro González de León, el arquitecto del paisaje de la Ciudad de México. Recuperado 17 de marzo de 2021, de <https://expansion.mx/estilo/2016/09/16/teodoro-gonzalez-de-leon-el-arquitecto-del-paisaje-de-la-ciudad-de-mexico>

García, Germán. (2018). Exhiben belleza de «Los Danzantes», en Torre Manacar. Recuperado 20 de mayo de 2021, de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/exhiben-belleza-de-los-danzantes-en-torre-manacar>

Historia y Biografía. (2018, 23 septiembre). Le Corbusier. Recuperado 25 de junio de 2021, de <https://historia-biografia.com/le-corbusier/>

Inmobiliario, Pulso. (2016). Torre Manacar un Proyecto Emblemático de Pulso Inmobiliario. Recuperado 10 de junio de 2021, de <https://www.arquired.com.mx/arq/arquitectura/torre-manacar-proyecto-emblematico-pulso-inmobiliario/>

Jiménez, Patricia. (2013). 3º Generación de Muralistas Mexicanos. Recuperado 3 de junio de 2021, de <https://prezi.com/m5yros-ssyf/3-generacion-de-muralistas-mexicanos/>

Lara, Héctor. (2019). La primera exhibición del Cinematógrafo en México. Recuperado 5 de abril de 2021, de <https://moreliafilmfest.com/primer-exhibicion-del-cinematografo-en-mexico/#:%7E:text=La%20primera%20exhibici%C3%B3n%20p%C3%ABlica%20del,14%20de%20agosto%20de%201896.>

Latin American Masters. (s. f.). Carlos Mérida - Latin American Masters. Recuperado 13 de mayo de 2021, de <https://www.latinamericanmasters.com/es/artistas/carlos-merida>

Libre en el sur (2020). Sobre las ruinas del Cine Manacar se construirá una torre de 25 pisos; tendrá oficinas, tiendas y... ¡nuevos cines! Recuperado 12 de junio de 2021, de <https://libreenelsur.mx/sobre-las-ruinas-del-cine-manacar-se-construira-una-torre-de-25-pisos-tendra-oficinas-tiendas-y-nuevos-cines/>

Mxcity. (2020). Nostalgia urbana: sobre el Cine Ermita y el Paseo de las Estrellas. Recuperado 20 de abril de 2021, de <https://mxcity.mx/2020/07/cine-ermita-y-paseo-de-las-estrellas-cdmx/>

Marín Poblete, Belén. (2016). Carlos Mérida (Guatemala, pintor y escultor, 1891–1984) Es uno de los artistas guatemaltecos más universales; su nombre está indisolublemente asociado, no sólo al surgimiento, sino también al destino. Recuperado 10 de junio de 2021, de <https://docplayer.es/12858720-Carlos-merida-guatemala-pintor-y-escultor-1891-1984.html>

Mercado Vázquez, Andrea. (2020). El muralismo mexicano: contexto, evolución y técnica de «los tres grandes». Recuperado 3 de junio de 2021, de <https://idus.us.es/handle/11441/106389>

Mérida, Carlos. (s. f.). Recuperado 13 de junio de 2021, de http://www.nacionmulticultural.unam.mx/inmigracionydiversidadcultural/wp-content/uploads/2011/11/merida_carlos.pdf

Mérida, Carlos. (2019). Carlos Mérida, un autorretrato escrito. Recuperado 13 de mayo de 2021, de <https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2019/01/13/246314/>

Merino Vázquez, Andrea. (2020). El muralismo mexicano: contexto, evolución y técnica de “los tres grandes”. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado 3 de junio de 2021, de <https://idus.us.es/handle/11441/106389>

García, Samantha. (2018). Carlos Mérida. Retrato escrito (1891–1984). Recuperado 13 de mayo de 2021, de <https://www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/arte/carlos-merida-retrato-escrito-1891-1984>

MXCITY. (2017). TORRE MANACAR: TRANSFORMACIÓN INMOBILIARIA AL SUR DE LA CIUDAD. Recuperado 1 de junio de 2021, de <https://mxcity.mx/2017/03/torre-manacar-transformacion-nmobiliaria-al-sur-de-la-ciudad/>

Noelle, L. (1987a, agosto 6). Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre | Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado 5 de junio de 2021, de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1372>

Núñez, Elsa. (2019, 30 julio). Del esplendor al ocaso: las *grandes salas de cine de CDMX*. Recuperado 25 de marzo de 2021, de <https://animal.mx/2019/07/cines-antiguos-cdmx/>

Raíces Digital. (1966, junio). Cuadernos de Arquitectura INBA. *Arquitectura de Vanguardia en México, 18(1)*. Recuperado de <https://fa.unam.mx>

Regresa el telón-biombo como mural. (2018). Recuperado 4 de junio de 2021, de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/regresa-el-telón-biombo-como-mural/1238739>

Repoll, Jerónimo, Portillo Sánchez, Maricela (2014). ¿Qué hubiera sido de mi vida sin el cine? La experiencia cinematográfica en la Ciudad de México | *Contratexto*. *Contratexto*, 22. Recuperado de <https://revistas.ulima.edu.pe>

Revista Arquitectura y Diseño. (2021). *Mies van der Rohe (1886–1969): menos es más*. Recuperado 18 de junio de 2021, de <https://www.arquitecturaydiseno.es/creadores/mies-van-der-rohe>

Revista Energy Management. (2019). Torre Manacar. Recuperado 17 de marzo de 2021, de <https://e-management.mx/torre-manacar/>

Revista Sin Embargo (2017). El mural Los Danzantes, de Carlos Mérida, vuelve a la esquina que ocupó el Cine Manacar. Recuperado 11 de junio de 2020, de <https://www.sinembargo.mx/10-04-2017/3189397>

Rosas Cervantes, Xochiketzalli. (2016, 24 octubre). El primer cine capitalino y el primero con escaleras eléctricas. Recuperado 24 de marzo de 2021, de <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/10/24/el-primer-cine>

Salazara, F. H. A. (2019, 17 junio). Los palacios cinematográficos de la Ciudad de México | Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural. Recuperado 11 de junio de 2020, de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/26395>

Secretaría de Cultura. (2016). Lo que busco en cada una de mis obras es que la arquitectura se vuelva un faro, un faro hermanable. Teodoro González de León. Recuperado 15 de marzo de 2021, de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/lo-que-busco-en-cada-una-de-mis-obras-es>

que-la-arquitectura-se-vuelva-un-faro-un-faro-hermanable-teodoro-gonzalez-de-leon

Sierra, Sonia. (2016, 28 julio). «Los danzantes» de Carlos Mérida vuelven a la luz. Recuperado 22 de junio de 2020, de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/07/25/los-danzantes-de-carlos-merida-vuelven-la-luz#imagen-1>

Visallana, Carlos, y Gómez, Ruth (2020). El arte que había en varios cines capitalinos. Recuperado 5 de marzo de 2021, de <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-arte-que-habia-en-varios-cines-capitalinos>

Zavala Alonso, Manuel. (2013). Artes e Historia México. Recuperado 3 de junio de 2021, de https://web.archive.org/web/20130911222920/http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=5949&id_documento=524



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán

latindex



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
ISSN -2448-721X