

# Entre críticos y fanáticas: La recepción de las “divas” italianas en el México posrevolucionario

Rielle Navitski\*

**Resumen:** La recepción de películas protagonizadas por las “divas” italianas Pina Menichelli, Francesca Bertini y Lyda Borelli en la Ciudad de México a fines de los años 1910 y comienzos de los años 1920 fue clave en forjar nuevas nociones del espectador de cine, así como del novedoso papel profesional del crítico de cine. En los textos de la época sobre divas, varios periodistas (usualmente hombres eruditos) establecieron su autoridad como críticos al contrastar sus juicios estéticos con el comportamiento y preferencias de los fanáticos de cine (en particular, las fanáticas femeninas y el público de clase media). Las reacciones al cine de divas por parte de los dos grupos alimentaron debates acerca de los efectos sociales de frecuentar el cine, de formas relacionadas de consumo cultural y de la producción local de largometrajes de ficción, todos evaluados a la luz del nacionalismo posrevolucionario.

**Palabras clave:** cine silente italiano, cultura cinematográfica en México, estudios de recepción, estudios de género, crítica cinematográfica.

---

## Early Film Critics and Fanatical Fans: The Reception of the Italian “Divas” in Post-Revolutionary Mexico

**Abstract:** The reception of Italian “diva films” starring Pina Menichelli, Francesca Bertini, and Lyda Borelli in Mexico City was pivotal in shaping conceptions of the film spectator and the new professional role of the film critic in Mexico City in the late 1910s and early 1920s. In early writings on the divas, journalists (typically erudite and male) established their critical authority through contrasts with the behaviors and preferences of fanatical fans (usually middle-class and female). Both groups’ responses to diva films fueled debates regarding the effects of moviegoing, interconnected forms of consumer culture, and the local production of feature films in relation to post-revolutionary nationalism.

**Keywords:** Italian silent cinema, Mexican film culture, reception studies, gender studies, film criticism.

---

## Entre críticos e fanáticas: A recepção das “divas” italianas no México pós-revolucionário

**Resumo:** A recepção dos filmes estrelados pelas “divas” italianas Pina Menichelli, Francesca Bertini y Lyda Borelli na Cidade do México nos fins dos anos 1910 e começos dos anos 1920 foi fundamental na constituição de novas concepções do espectador de cinema e o do papel profissional do crítico de cinema. Nos textos da época sobre as divas, jornalistas (normalmente homens eruditos) estabeleceram sua autoridade como críticos ao fazer contrastes entre seus juízos estéticos e o comportamento e preferências de aficionados e sobre tudo, aficionadas mulheres e o público de classe meia. As reações dos dois grupos aos filmes das divas alimentaram debates sobre os efeitos sociais de frequentar a sala de cinema, das formas relacionadas da cultura do consumidor e da produção local de longas-metragens de ficção, todos avaliados à luz do nacionalismo pós-revolucionário.

**Palavras chave:** cinema silencioso italiano, cultura cinematográfica mexicana, estudos de recepção, estudos de gênero, crítica cinematográfica.

**E**n 1917 –un año clave en la Revolución Mexicana marcado por la adopción de una nueva constitución– un crítico de cine pionero, Rafael Pérez Taylor, observó profundas disrupciones en la vida cotidiana de la Ciudad de México. El periodista describe una experiencia urbana caracterizada por la violencia, la crisis económica, el ritmo acelerado de la vida moderna y un fanatismo por el cine encarnado en la pasión de las espectadoras femeninas por la actriz Pina Menichelli, una de las “divas” célebres del cine italiano.<sup>1</sup> Comenta,

el nuevo régimen, en el apogeo de las carreras de autos, suicidios, carestía de artículos de primera necesidad, desesperación de los eléctricos y otras zarandajas por el estilo, fructifica, entre la clase media, una pasión devoradora por el cine que más bien parece enfermedad que ha hecho profunda huella entre nuestras niñas cursis, y que podemos llamar, sin hipérbole, un caso clínico denominado el menichelismo.<sup>2</sup>

Según Pérez Taylor, las películas protagonizadas por Menichelli inspiraban a las jóvenes a imitar sus gestos provocativos, volviéndolas vulnerables a la seducción y abandono de sus pretendientes. El crítico además temía que las fanáticas de Menichelli intentaran seguir sus pasos y convertirse en estrellas de cine –una meta difícil de lograr dado el estado incipiente de la producción cinematográfica en la Ciudad de México–. De frustrarse sus ambiciones, las “menichelistas” corrían el riesgo de “después de besuquearse con cualquier ‘quidam’ en la penumbra de un cine, [seguir] su afán de exhibición hasta caer, rotundamente en los tentáculos palpitantes del vicio”.<sup>3</sup> Para Pérez Taylor, el “menichelismo” era un peligro para las formas

---

<sup>1</sup> Este artículo se publicó previamente en inglés como “Early Film Critics and Fanatical Fans. The Reception of the Italian Diva Film and the Making of Modern Spectators in Postrevolutionary Mexico”, *Film History*, vol. 29, n. 1, pp. 57-83. © 2017. Reimpreso con el permiso de la Indiana University Press. La autora agradece a las siguientes personas por sus comentarios sobre el texto en proceso y su ayuda con materiales de investigación: Juan Sebastián Ospina León, Diana Norton, Emily Sahakian, Colin Gunckel, Dolores McElroy, Kim Tomadjoglou y David Wood.

<sup>2</sup> HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “El menichelismo”, *El Universal*, 14 de octubre de 1917, reproducido en GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México*. México: UNAM, 2000, p. 456. Para otro texto sobre el “menichelismo”, véase JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. “El ‘lalandismo’”, *El Universal Ilustrado*, 25 de enero de 1923, p. 11.

<sup>3</sup> HIPÓLITO SEIJAS, *ibid*, p. 459.

tradicionales del cortejo y matrimonio y amenazaba con convertir muchachas honradas de clase media en mujeres perdidas.<sup>4</sup>

La denuncia del “menichelismo” hecha por Pérez Taylor se asemeja a los animados debates acerca del comportamiento de las espectadoras que surgieron en los años 1910, provocados en parte por la popularidad masiva de estrellas femeninas de cine. En Italia, la fascinación pública con Lyda Borelli (“borellismo”) generó imitaciones de su forma de vestir y peinarse e incluso de su lenguaje corporal. En los Estados Unidos, los discursos sobre la “muchacha loca por el cine” (*movie-struck girl*) vinculaban la concurrencia asidua de las jóvenes a las salas de cine con el espectro de la sexualidad ilícita.<sup>5</sup> Señalando un impulso semejante por controlar a la espectadora femenina, el texto de Pérez Taylor cumple otra función menos obvia dentro del discurso de la crítica cinematográfica que surgía en la Ciudad de México a fines de los años 1910. Sus comentarios sirven para validar el juicio estético del crítico de cine, un nuevo rol, a través de un contraste implícito con la fanática de cine de clase media que, según Pérez Taylor, no lograba mantener el desapego apropiado en relación a la imagen cinematográfica, y en consecuencia, amenazaba a la moralidad pública.

Sin compartir del todo las actitudes alarmistas de Pérez Taylor, otros periodistas de cine como Francisco Zamora, Rafael Bermúdez Zataráin y Carlos Noriega Hope desarrollaron sus perfiles como críticos a través de textos sobre el cine de las divas italianas: es decir, melodramas con fuerte carga erótica protagonizados por actrices como Menichelli, Borelli, Francesca Bertini y Hesperia (el nombre artístico de Olga Mambelli). Habiendo logrado popularidad internacional a mediados de los años 1910, estas “mujeres fatales” encarnaron la pasión romántica y un intenso sufrimiento sentimental a través de sus gestos altamente estilizados.<sup>6</sup> Asociadas con una

---

<sup>4</sup> HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “El fuego”, *El Universal*, 22 de marzo de 1917, reproducido en GONZÁLEZ CASANOVA, *Por la pantalla*, p. 179.

<sup>5</sup> STAMP, Shelley. *Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000 y GRIEVESON, Lee. *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 151-191.

<sup>6</sup> DALLE VACCHE, Angela. *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.

sexualidad perturbadora y un refinamiento artístico cuestionable, las divas italianas ocuparon una posición ambigua dentro de las jerarquías del gusto en construcción en el México posrevolucionario, una época de transición para la cultura cinematográfica local marcada por el desplazamiento de las producciones italianas por parte del cine norteamericano.<sup>7</sup> En sus escritos sobre las divas, los críticos formularon cuestiones claves sobre los efectos sociales del cine, la censura, la estética cinematográfica, las diferencias entre cines nacionales y los modelos deseables para la incipiente producción mexicana. Al abordar estos variados asuntos, debatieron sobre si el consumo de películas importadas fortalecía o subvertía los esfuerzos para forjar una nación próspera y culturalmente moderna tras la Revolución. La recepción de las divas italianas dio una oportunidad a los pioneros críticos de cine –generalmente hombres eruditos<sup>8</sup>– de establecer su autoridad crítica a través de contrastes con el comportamiento real o imaginado de los fanáticos de cine (generalmente mujeres de clase media). En el proceso, evaluaban los efectos de la práctica de ir al cine, las formas relacionadas de consumo cultural y la producción local de largometrajes de ficción a la luz del nacionalismo posrevolucionario.

La recepción de las divas italianas ejemplifica el proceso de “triangulación” que, según Paul Schroeder Rodríguez, caracterizó a la cultura cinematográfica en Latinoamérica durante la época muda; esto es, una negociación activa entre las concepciones de cultura nacional y cine importado tanto de Europa como de Estados Unidos.<sup>9</sup> Enfocándome en el caso de la Ciudad de México, donde la exhibición, producción y crítica cinematográfica fueron más fuertes, pretendo extender algunos estudios recientes que examinan los “sitios de la circulación transnacional de los

---

<sup>7</sup> Sobre la “invasión yanqui” a las pantallas mexicanas de la época, véase SERNA, Laura Isabel. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2014, pp. 19-46.

<sup>8</sup> La crítica Cube Bonifant, que inició sus escritos sobre cine en los años 1920, es una excepción notable. Véase MAHIEUX, Viviane (ed.). *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. México: UNAM, 2009 y MAHIEUX, Viviane. “Cube Bonifant: The Little Marquise de Sade of the Mexican Chronicle”, *Review*, n. 80, 2010, pp. 19-37.

<sup>9</sup> SCHROEDER-RODRIGUEZ, Paul A. “Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics”, *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-57 y PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

medios en los cuales los procesos de construcción de la nación y las desigualdades del capitalismo global, aún cuando claramente presentes, se pueden ocultar a favor de las conexiones aparentemente íntimas y personales creadas por el consumo de estrellas transnacionales”.<sup>10</sup> A diferencia de dicho análisis, afirmo que la recepción de las divas italianas en el México posrevolucionario no sólo no ocultó, sino que resaltó los debates entorno a la nacionalidad y las implicaciones políticas de la circulación global (desigual) de bienes culturales.

Al mapear los procesos de triangulación en la crítica cinematográfica mexicana de la época, vemos que la recepción de las divas italianas indica trayectorias alternativas para el *star system* y las prácticas de los fanáticos que preceden y exceden la presencia polémica del cine estadounidense en las pantallas mexicanas. Este ensayo plantea la necesidad de ampliar el estudio de la intersección entre género, cultura visual y consumismo en el México posrevolucionario más allá de las influencias norteamericanas.<sup>11</sup> En efecto, los defensores locales del cine italiano afirmaron su afinidad cultural con el público mexicano basándose en una identidad latina compartida (aunque no muy bien definida) que las películas norteamericanas no podían igualar. Antecediendo los debates acalorados sobre la figura de la pelona (análoga de la *flapper* norteamericana), las reacciones apasionadas respecto a las divas italianas hicieron visibles nuevas formas de consumo y sexualidad femenina, que algunos cronistas de la época concibieron como eminentemente modernas. Otros insinuaron que estas prácticas entraban en conflicto con los ideales de la domesticidad femenina puesta al servicio de la nación. Al referirse con frecuencia al ejemplo del cine de las divas, los comentarios sobre la producción cinematográfica local resaltaron las tensiones entre las ambiciones nacionalistas y las potencialmente problemáticas influencias extranjeras. Tanto periodistas como productores

---

<sup>10</sup> MEEUF, Russell y Raphael Raphael. “Introduction”. En: Meeuf, Russell y Raphael Raphael (eds.). *Transnational Stardom. International Celebrity in Film and Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, p. 6.

<sup>11</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México vol. III. Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013, pp. 146-190; HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham, NC: Duke University Press, 2008 y SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 123-145.

presentaron la producción de largometrajes como una labor patriótica para mejorar una imagen nacional dañada por las “películas denigrantes” estadounidenses que estereotipaban a los mexicanos como flojos y sádicos *greasers* y señoritas atractivas.<sup>12</sup> Al imitar las producciones italianas, los cineastas locales evitaban el problemático cine de Hollywood sin consumir plenamente sus ambiciones nacionalistas.

El cine italiano jugó un papel clave en la popularización del largometraje al nivel mundial; justamente, el primer largometraje realizado en la Ciudad de México (pero no en el país) *La luz, tríptico de la vida moderna* (Ezequiel Carrasco, 1917), se basó en la cinta italiana *Il fuoco* (*El fuego*, Piero Fosco [pseud. Giovanni Pastrone], 1915), protagonizada por Menichelli.<sup>13</sup> En 1917, la actriz Mimí Derba y el camarógrafo veterano Enrique Rosas fundaron la productora Azteca Film, que lanzó cinco películas de trama melodramática y ambientación aristocrática que recuerdan el cine de divas.<sup>14</sup> Los críticos de cine evaluaron estas producciones –que lamentablemente están todas perdidas– con referencia a aspectos apreciados del cine italiano como la actuación expresiva y los paisajes pintorescos. Sin embargo, criticaron su falta de elementos de la cultura nacional y su enfoque en las clases acomodadas, visto como inapropiado dentro del orden social posrevolucionario. En este contexto, la participación activa de mujeres tanto en la producción como en el consumo de cine fue vista como prometedora y al mismo tiempo problemática para un país en vías de modernización.

Según Joanne Herschfield, la cultura visual posrevolucionaria pone en evidencia “un intento de amplio espectro, entre varios grupos sociales, de fabricar una subjetividad

---

<sup>12</sup> Sobre este tema, véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 154-179; SERNA, Laura Isabel, “As a Mexican I Feel It’s My Duty: Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930”, *The Americas*, vol. 63, n. 2, 2006, pp. 225-244; DE LOS REYES, Aurelio. “Las películas denigrantes a México”. En: AA.VV. *México/Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*. México: IMCINE, 1996, pp. 23-35 y VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997, pp. 93-94, 170-176.

<sup>13</sup> El primer largometraje de ficción producido en México fue *1810 o los libertadores de México*, realizado por Carlos Martínez Arredondo en Yucatán en 1916.

<sup>14</sup> Véase MIQUEL, Ángel. *Mimí Derba*. Harlingen, TX: Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000, pp. 45-73 y GARCÍA, Irene. “Mimí Derba and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Filmmaker”. En: GUTIÉRREZ CHONG, Natividad (ed.). *Women, Ethnicity and Nationalisms in Latin America*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 147-169.

y un cuerpo femeninos que respondiera a las demandas de un nuevo ambiente socio-político que exigía que las mujeres fueran mexicanas y modernas”.<sup>15</sup> Tras el conflicto que expulsó al dictador Porfirio Díaz, el gobierno y las élites intelectuales renovaron las iniciativas modernizadoras emprendidas durante su régimen, invirtiendo en la educación y la salud pública y expandiendo la infraestructura del transporte. Al mismo tiempo, estos grupos buscaron forjar una identidad nacional moderna y secular que uniera a la población más allá de las divisiones regionales, étnicas y de clase.<sup>16</sup> Las mujeres ocuparon un lugar privilegiado en la retórica del nacionalismo posrevolucionario: se les encargaba criar futuros ciudadanos que fueran sanos, educados y económicamente productivos dentro del hogar.<sup>17</sup> Al mismo tiempo, las nuevas culturas de entretenimiento y consumo permitían que las mujeres participaran en prácticas sociales vistas como modernas, incluyendo la compra de bienes importados y moda.<sup>18</sup> La presencia de las mujeres en la esfera pública generó debates intensos en la época, sobre todo tras un decreto del general Venustiano Carranza de 1914 y algunas provisiones en la constitución de 1917, que permitieron el divorcio por primera vez. A medida que las ideas sobre el deber patriótico de la mujer en el hogar entraron en conflicto con su consumo público de productos materiales y culturales, su tiempo de ocio se entendió como cuestión de interés nacional.<sup>19</sup>

Tanto en su país de origen como en su circulación transnacional, las divas ejemplificaron una feminidad incompatible con los ideales de matrimonio y

---

<sup>15</sup> HERSHFIELD, *op. cit.*, p. 13.

<sup>16</sup> KNIGHT, Alan. “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”, *Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n. 3, 1994, pp. 393-444; SARAGOZA, Alex. “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952”. En: AA.VV. *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001, pp. 91-115; VAUGHN, Mary Kay y Stephen Lewis, (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006 y LÓPEZ, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

<sup>17</sup> Véase BLISS, Katherine A. “For the Health of the Nation: Gender and the Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico”. En: VAUGHN y Lewis, *op. cit.*, pp. 196-218 y PRINCE, Gretchen. “Fighting Bacteria, the Bible, and the Bottle. Projects to Create New Men, Women, and Children”. En: Beezley, William H. (ed.). *A Companion to Mexican History*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 505-515.

<sup>18</sup> HERSHFIELD, *op. cit.*; SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 123-153.

<sup>19</sup> SERNA, *ibid.*, pp. 134, 143-145.

maternidad puestos al servicio de la construcción del estado moderno. Angela Dalle Vacche afirma que en Italia, el sufrimiento teatralizado de la diva reflejaba una subjetividad femenina sujeta a las exigencias contradictorias de la tradición patriarcal y la modernidad tecnológica.<sup>20</sup> Algunos cronistas italianos juzgaron a las divas no sólo como “opuestas a la feminidad tradicional sino también a los valores del fascismo que exaltaba la maternidad, la reproducción y el servicio a la familia y a la nación.”<sup>21</sup> Si las divas desafiaban los modelos de feminidad ligados al nacionalismo hegemónico, este desafío adquirió nuevos matices en su recepción transnacional. En el imperio otomano, los escritores masculinos vieron la fascinación de las espectadoras con las divas como una amenaza a las relaciones heterosexuales y a la construcción de un fuerte estado-nación turco libre de influencias extranjeras.<sup>22</sup> En México, la recepción de las divas evidenció las definiciones antagónicas sobre los roles de género en un momento de reconstrucción nacional. Como hemos visto, Pérez Taylor, un arquitecto importante de la política cultural posrevolucionaria, vio el “menichelismo” como un mal que amenazaba la institución del matrimonio y por extensión, la salud de la nación.<sup>23</sup> En cambio, otros periodistas celebraron la capacidad del cine de divas para generar nuevas formas de auto-expresión por parte de las mujeres, permitiéndoles retar la moral burguesa y la tradición religiosa y ayudando a forjar un orden social posrevolucionario moderno y secular.

Los debates acerca de las divas italianas coincidían con el surgimiento de la crítica cinematográfica como un discurso especializado en la prensa capitalina. Fundados en 1916 y 1917 respectivamente, los diarios de formato moderno *Excelsior* y *El Universal* mostraron un interés por el cine sin precedentes. Aunque otros periódicos habían incluido una cobertura esporádica del medio a partir de 1914, estas publicaciones

---

<sup>20</sup> DALLE VACCHE, *op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>21</sup> LANDY, Marcia. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008, p. 22.

<sup>22</sup> BALAN, Canan. “Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul”. En: Gledhill, Christine (ed.). *Doing Women’s Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015, pp. 53-65.

<sup>23</sup> Organizó el concurso de la “India Bonita” para seleccionar una reina de belleza indígena en 1921; posteriormente, se convirtió en director del Museo Nacional. LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 33-34, 139.



introdujeron las primeras columnas regulares dedicadas al cine. “Escenarios y pantallas” apareció en el primer número de *Excelsior*, lanzado en marzo de 1917, mientras la columna de Pérez Taylor, “Por la pantalla”, debutó en *El Universal* ese mismo mes.<sup>24</sup> A comienzos de la década de 1920, los *magazines* ilustrados *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, publicadas en este momento por las respectivas editoras de los diarios mencionados, empezaron a dedicarse de forma más sistemática a temas cinematográficos, sobre todo después de que Carlos Noriega Hope, un gran entusiasta del cine, se convirtió en jefe de redacción de *El Universal Ilustrado*. Participando en una tendencia internacional, las revistas ilustradas mexicanas de la época buscaban involucrar a sus lectores en prácticas participativas desarrolladas alrededor de las estrellas de cine, funcionando como promociones cruzadas de las películas y las publicaciones.<sup>25</sup> Una iniciativa notable de esta índole fue el concurso patrocinado por *El Universal Ilustrado*, en 1920, que invitó a sus lectores a votar por la actriz que consideraban “La Reina del Cine” (fig. 1). Los fans escribieron a la revista no sólo para expresar sus preferencias, sino también para defenderlas. Al articular sus propios juicios críticos, estos aficionados cobraron visibilidad pública, alimentando una nueva noción de espectador distinta de aquel del fanático fuera de control. Este, en cambio, fue imaginado como observador apasionado y al mismo tiempo culto y criterioso.<sup>26</sup> Como ha señalado Laura Isabel Serna, la cobertura del cine en la capital se alimentaba de revistas norteamericanas de cine en español que circulaban por los dos lados de la frontera.<sup>27</sup> Los textos sobre las divas indican que los críticos de cine capitalinos, además, consultaban revistas y diarios publicados en Italia, España y Argentina, indicando un marco de referencia multinacional más que bilateral (fig. 2).<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> MIQUEL, Ángel. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México: UNAM, 2013, pp. 214, 239 y MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995, pp. 51, 67.

<sup>25</sup> ORGERON, Marsha. “You Are Invited to Participate: Interactive Fandom in the Age of the Movie Magazine”, *Journal of Film and Video*, vol. 61, n. 3, 2009, pp. 3-23.

<sup>26</sup> “Nuestro primer concurso cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920, p. 23; “Nuestro Concurso”, *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920, p. 2.

<sup>27</sup> SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 85-122.

<sup>28</sup> Véase, por ejemplo, “El progreso del cinematógrafo en Italia”, *El Nacional*, 26 de septiembre de 1917, p. 8 y TEDESCHI, Enrique. “Hablando con Francesca Bertini”, *Revista de Revistas*, 21 de octubre de 1917, p. 10.

25 de marzo de 1920 EL UNIVERSAL ILUSTRADO 23

## Nuestro Primer Concurso Cinematográfico



**NORMA TALMADGE**



**MABEL NORMAND**



**GABRIELLE ROBINNE**

**H**ACE un lustro hubiera sido infantil hablar de concursos cinematográficos. El cine era entonces un niño cuyas manitas principiaban a moverse mientras la Vida estremecía su pequeño cuerpo. Los actores y actrices constituían la escoria del drama, porque todos los fracasados de la farándula refugiaban su incompetencia en los pequeños talleres donde se fabricaban películas de cien pies, llenas de gestos estruendosos, de golpes, carreras y balazos. No era entonces la cinematografía más que una pequeña industria que principiaba a surgir. Ahora es un adolescente, armonioso y perfecto, y de la humilde categoría de industria secundaria ha llegado a formar un nuevo arte, sintético, con toda la médula del drama—la acción—y desprovisto de las palabras que muchas veces disfrazan la idea.

En Europa los periódicos más serios discuten acerca del arte de Madama Nazimova y comparan a Sessue Hayakawa con un Henry Irving. El cine y el teatro son igualmente respetables y desde Maeterlinck hasta George Bernard Shaw todos los inmortales trabajan y piensan para el cine.

EL UNIVERSAL tiene el mérito de ser, incuestionablemente, el único diario de México que ha hecho propaganda con todo entusiasmo, por la nueva manifestación artística. Fué el primero en dedicar una plana a la cinematografía (marzo 22 de 1919) y el primero en enviar un redactor a Los Angeles con el exclusivo objeto de estudiar el cine por dentro.

**BASES PARA NUESTRO PRIMER CONCURSO CINEMATOGRAFICO**

Ahora bien, por primera vez en México EL UNIVERSAL ILUSTRADO inicia un concurso entre sus lectores para decidir, de una manera categórica, CUAL ES LA MEJOR ARTISTA DE CINE.

El adelanto de la cinematografía americana ha colocado frente a Francesca Bertini y Pina Menichelli a varias otras estrellas de indiscutibles méritos, tales como Mary Pickford, Mabel Normand y Constance Talmadge. Nosotros ignoramos si la mayoría del público sigue rindiendo pleitesía a sus antiguos ídolos, o si, por el contrario, prefiere ya a estas nuevas artistas.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO abre hoy el concurso de referencia invitando cordialmente a todos sus lectores a tomar parte en él. Este concurso se cerrará el día último del próximo mes de abril.

A su debido tiempo se darán a conocer los nombres de tres prominentes intelectuales de México, así como de dos conocidos comerciantes en películas que harán el escrutinio total de los votos recibidos. Mientras tanto, la redacción del periódico dará a conocer escrutinios parciales.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO se compromete a organizar una gran función cinematográfica en uno de los mejores salones de esta capital en honor de la artista premiada, exhibiéndose, en esa ocasión, las mejores películas—conocidas o desconocidas—de la actriz triunfante.

Entre los concursantes que hayan votado por la artista premiada se rifarán cinco cuadros de tamaño natural de la estrella de referencia.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO se compromete, además, a conseguir cincuenta retratos autógrafos de la artista premiada que serán, igualmente, rifados entre los concursantes que hayan votado por ella.

Los sobres que contengan cupones para el concurso deberán rotularse así: EL UNIVERSAL ILUSTRADO.—Departamento de Concursos Cinematográfico.—Ap. 909, México, D. F.



**PRISCILLA DEAN**



**FRANCESCA BERTINI**



**PINA MENICHELLI**

**CUPON**

Considero que la mejor artista de cine es... ..

Firma... .. Domicilio... ..

**NOTA.**—Cada concursante puede enviar el número de votos que desee.

Fig.1.- El concurso de la "Reina del Cine" enfrentó a las divas italianas contra las estrellas norteamericanas. *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

DOMINGO 28 DE ABRIL DE 1918. **Crónica de Cine.** REVISTA DE REVISTAS.—19

## LA CINEMATOGRAFÍA ITALIANA

**A** pesar de la guerra admira verdaderamente el auge maravilloso que ha tomado en Italia la industria cinematográfica. El número de casas productoras de películas que antes de que estallara el conflicto apenas si llegaba a una decena se ha quintuplicado en la actualidad y según la estadística publicada por una revista de Nápoles, son más de sesenta las empresas filmicas que están en plena producción en la península italiana.

En este año de 1918, las principales casas editoras de películas preparan positivas novedades, y la competencia será muy intensa.

Sabido es que cada una de las más poderosas empresas cinematográficas tiene contratada exclusivamente a alguna de las estrellas del arte mundial. La famosa casa romana "Caesar Film" tiene como primera figura de su personal artístico a Francesca Bertini, que se encuentra secundada por Tilde Kassay, Gustavo Serena, Camillo de Hilo, Alfredo de Antoni y Guido Tronzi.

La "Itala Film," de Torino, tiene

figuran Alberto Collio, Tullio Carmignani y Emilio Ghione.

En la "Ambrosio Film" se encuentran Elena Makowska y Febo Mari,

¿Cuáles son las más bellas películas que últimamente se han editado o cuya aparición en el mercado es inminente? Vamos en seguida a hacer un resumen de las principales producciones interpretadas en estos primeros meses del año en curso por las artistas más conocidas del público mexicano. Debemos hacer constar que es México uno de los pocos países en que casi al mismo tiempo que en Italia se estrenan las más famosas producciones cinematográficas.

y como nota curiosa de actualidad, diremos por último que la deliciosa opereta La Duquesa del Bal Tabarin acaba de ser puesta en cine por la casa Cyrillus Film.

### La Historia de Charlie Chaplin, contada por él mismo

(De "Lectures pour tous.")

**C**UANDO debuté en el cine — y de esto hace ya mucho tiempo — no creía en el desarrollo ni en el éxito de esta industria. Por una casualidad debuté en Los Angeles, California, y, después de hacer un "vaudeville" pude obtener el que me pagaran diez libras por semana, de las cuales me servía para mis gastos de hotel. Desde esa vez, comencé a usar el traje que todos conocen. Mis pies desmenstrados y mi bastón, provocaban invariablemente una risa loca. Se hizo muy popular también mi sombrero Derby. Después de una semana de trabajo allí, mis honorarios se elevaron a 25 libras, y ocho días después ganaba treinta.

En los orígenes del cine, el público no era exigente, pues las gentes se mostraban satisfechas con tal de que hubiese mucho movimiento en la pantalla.

Más tarde, separado de mis primeros compañeros, hice un contrato con una compañía, para componer doce escenas en un año, con ciento treinta y cuatro mil libras de honorarios.

¿Por qué he seguido cultivando el género cómico? Porque Chaplin trágico desconcertaría a mi público, me aljaría y no me podría cotizar ya por las ciento treinta y cuatro mil libras famosas.

He tratado una o dos veces, de ensayar el melodrama, y en cada ocasión en que me he mostrado despojado de mi original vestido, el descontento es manifiesto. Por lo tanto, soy prisionero de mi propia reputación.

Creo que seguiré indefinidamente en el cine, y esto es bastante para mí.

Charlie Chaplin, llamado CHARLOT.

Comenzaremos con las vistas interpretadas por Pina Menichelli, cuyas creaciones despiertan siempre un intenso entusiasmo en el público; la artista de "El Fuego" cuenta como novedad las siguientes películas: La Pasajera, La Mujer de Claudio, La Trilogía de Dorina y Gemma de San Eremio.

La Bertini tiene las siguientes nuevas películas: Tosca, Frou-Frou, Llana, y la gran obra simbólica titulada: Los Siete Pecados Capitales, que será, según el decir de la prensa de Roma, el acontecimiento cinematográfico del año.

Por su parte, Lyda Borelli, ha hecho las siguientes producciones: El Drama de una Noche, Carnavalesca, La Historia del Trece, Rapsodia Sinfónica, con música especial de Mascagni esta última.

Por su parte, la hermosa Hesperia ha interpretado los siguientes cine-dramas: La Mujer Abandonada, La Princesa de Bagdad, La Vieja del Pasado, Por el Honor de la Guerra.

Diana Karene, ha trabajado en Pierrot, La Mujer de Porcelana, Justicia de Mujer, y el bellissimo drama bíblico María Magdalena, dividido en tres episodios. El Amor Profano, El Amor Sagrado, y Muerte y transfiguración.

Fabiène Fabreges, tiene El Último Canto, La Leyenda de Costa Mala, Epasmo y El Huracán.

Leda Gys, cuenta las siguientes producciones: El Refugio, de Darío Nicodeme, Leda sin Cisne, de Gabriel D'Annunzio; La Pecadora, La Princesa, y Bohemia; y Elena Makowska ha hecho recientemente, La Tortuga, Tormento, Caín, y Amleto. Olga Benetti es la protagonista de la gran reconstrucción histórica titulada. La Jerusalén Libertada, y además ha hecho La Señorita Montecristo, y la vista simbólica "Paris-Lyon-Mediterráneo."

Linda Pini tiene como nuevas producciones La Felicidad, La Enemiga, y La Insión; Lidia Quaranta ha hecho últimamente La Novela de la Muerte, El Vértigo del Pecado, Noche de Bodas, y Tilde Kassay ha puesto Martirio y Níniche; María Jacobini ha interpretado Resurrección y El Hilo de la Vida; Margot Fellini es la protagonista de la célebre novela de aventuras Rocambole,

al frente de sus artistas a Pina Menichelli y además a Itala Almirante Mazzini y entre los hombres a Alfredo Nepoti, al célebre Macisto y a Gabriel Moreau.

La veterana casa "Cines" cuenta como estrella a Lyda Borelli y a la bella artista Tea, aún desconocida en México.

Con la "Tiber Film" trabaja la hermosa Hesperia, y la espiritual María Jacobini, y entre sus actores

y en la "Electra Film" están Linda Pini y Mario Bonard.

Diana Karene y Alberto Capozzi, laboran en la "Karen Film;" Fabiène Fabreges está contratada con la "Latina Ara," Olga Benetti, es la primera actriz de la "Guazzoni Film," y Leda Gys está con la "Polifilms," de Nápoles.

Pina Menichelli, en sus últimas creaciones "La Pequeña Atolondraña" y "La Trilogía de Dorina."



**\$35 nada más**

vale en nuestra casa un buen traje hecho especialmente para la estación de Verano.

Ud. comprará este modelo el día mismo que lo conozca

**Bucher Bros.**



**NO MAS CABELOS DIERCOS**

**Agua Sallés**

devuelve al cabello pardo ó blanco y á la barba su color natural, rubio, castaño, moreno y negro.

EL AGUA SALLÉS es absolutamente inofensiva y su eficacia pronta y duradera la hace preferir á todas las tinturas y nuevas preparaciones.

E. SALLÉS, tel. 504, 73, Rue de Turigo, Paris.

VENDE EN TODAS LAS PERFUMERIAS Y FARMACIAS

DE VENTA EN MEXICO:

Avenida 18 de Septiembre No. 24.

**ESCOBAR HNOS.**

Peritos Agrónomos

Apartado 29. C. Juárez, Chih.

**ESCUELA PARTICULAR DE AGRICULTURA**

Cursos profesionales en 4 años.

Cursos especiales por Correspondencia.

**SEMILLAS Y BARROTES FINOS.**

Remite el importe de los pedidos en giro postal

**EL PROBLEMA AGRARIO**

Por el Ingeniero Rómulo Escobar.

Precio del Ejemplar \$2 00

Fig 2.- Un reporte sobre cine italiano durante la Primera Guerra Mundial indica la familiaridad de la prensa mexicana con acontecimientos internacionales en el mundo del cine. Revista de Revistas, 28 de abril de 1918. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de la Hacienda y Crédito Público

La existencia de este marco de referencia señala que las influencias culturales presentes en el México posrevolucionario de ninguna manera se limitaron a la creciente hegemonía de productos y bienes culturales norteamericanos en los mercados locales.<sup>29</sup> En este contexto, los debates críticos sobre los méritos respectivos del cine italiano y norteamericano enmarcaron los juicios estéticos sobre cine en términos de la nacionalidad. Los periodistas relacionaron elementos de narrativa y estilo cinematográficos con características nacionales estereotipadas, contraponiendo el supuesto carácter “latino”, sensual y sentimental, compartido por Italia y México con la energía y dinamismo asociados con los Estados Unidos. Mientras la mayoría de los críticos aclamaron la perfección técnica y el naturalismo del cine norteamericano, algunos cronistas defendieron al cine italiano basándose en esta supuesta identidad cultural compartida.

La oposición binaria entre la estética cinematográfica “latina” y “anglo” demuestra que las películas importadas se interpretaron localmente a través de relaciones geopolíticas, señalando una multiplicidad de posiciones que críticos y fanáticos podían asumir frente a los productos culturales importados disponibles en el mercado local. La preferencia por el cine italiano se presentó como reflejo de una pertenencia racial y lingüística que podría ser evocada para desafiar la creciente hegemonía cultural de los Estados Unidos. Al examinar la recepción de las divas italianas en la Ciudad de México es posible explicar cómo el surgimiento de la crítica cinematográfica inauguró concepciones del espectador moderno condicionado por el género, la clase social y el nacionalismo y permitió negociar visiones rivales de la modernidad nacional a través de los debates sobre el cine importado.

### **Distribuir y promover el cine de divas en la Ciudad de México**

Las producciones italianas dominaron las pantallas mexicanas durante gran parte de la Revolución junto a las producciones francesas, alemanas, danesas y unas pocas cintas norteamericanas. Entre 1914 y 1917, el cine italiano tuvo la más alta

---

<sup>29</sup> Véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 19-46.

participación en el mercado de exhibición en México, llegando a un pico del 54 por ciento de los largometrajes estrenados en 1916.<sup>30</sup> Épicas históricas como *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) y *Gli ultimi giorni di Pompeii* (*Los últimos días de Pompeii*, Ubaldo Maria del Colle and Giovanni Enrico Vidali, 1913) tuvieron un gran éxito de taquilla en la Ciudad de México, donde duraron varias semanas en cartelera.<sup>31</sup> De acuerdo con la prensa de la época *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) se exhibió durante sesenta y cinco días en el elegante Salón Rojo en 1916.<sup>32</sup>

La recepción inicial de las divas en la Ciudad de México coincidió con el surgimiento del *star system*. Aunque algunos *films d'art* protagonizados por Bertini y otros actores italianos celebrados se exhibieron en la capital a partir de 1912, sus nombres no ocuparon un lugar prominente en las campañas publicitarias hasta comienzos de 1914.<sup>33</sup> La exhibición de *Ma l'amor mio non muore* (*Muero...pero mi amor no muere*, Mario Caserini, 1913), generalmente considerado el primer ejemplo del cine de divas, ayudó a fortalecer la percepción del actor de cine como un atractivo en sí. Este atractivo tenía su raíz, en parte, en las conexiones entre la película y la farándula local. El personaje de Borelli en *Ma l'amor mio non muore* evocaba su carrera como actriz de teatro, sobre todo su interpretación del papel principal de *Salomé* (Oscar Wilde, 1891). La obra había sido representada en el Teatro Arheu de la Ciudad de México durante la gira latinoamericana realizada por la actriz entre 1909-1910.<sup>34</sup> Aunque *Salomé* no alcanzó el éxito comercial esperado en la capital, las memorias de su visita probablemente aumentaron el atractivo de *Ma l'amor mio non muore* cuando se estrenó en abril de 1914.<sup>35</sup>

Las circunstancias de exhibición de *Ma l'amor mio non muore* la convirtieron en un evento prestigioso, en contraste con la asociación entre el cine de divas y los públicos

---

<sup>30</sup> AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009, pp. 160-1.

<sup>31</sup> AMADOR y Ayala Blanco, *ibid.*, pp. 19, 21.

<sup>32</sup> “De Méjico”, *Cine-Mundial* (New York), junio 1916, p. 240. Amador and Ayala Blanco registran el tiempo en cartelera como de tres semanas. AMADOR, y Ayala Blanco, *ibid.*, p. 50.

<sup>33</sup> AMADOR y Ayala Blanco, *ibid.*, pp. 13-14.

<sup>34</sup> BLOM, Ivo. “Diva Intermedial. Lyda Borelli between Art, Photography, Theatre and Cinema”. En: AA.VV. *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 28, 31.

<sup>35</sup> MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 178 y anuncio, *El Diario*, 29 enero de 1910, p. 2.

de clase media que surgiría en la crítica cinematográfica más tarde. Estrenada en el Teatro Hidalgo, la cinta fue apreciada por una “[d]istinguidísima concurrencia (...) lo más selecto de nuestra alta sociedad”, cuya presencia se señaló por la fila de sus automóviles presentes afuera del teatro.<sup>36</sup> Incluso los espectadores sin carro pudieron disfrutar de ese transporte moderno en conexión con la película: la empresa ofreció un paseo gratis en coche desde la taquilla hasta la sala.<sup>37</sup> *El Diario* describió la película como heraldo de “una brillante temporada de arte cinematográfico”, notando que había sido adquirida por el empresario Humberto Langella cuando viajó a Italia para firmar acuerdos de distribución.<sup>38</sup> A lo largo de 1914, numerosos largometrajes italianos se estrenaron en salas prestigiosas como el Salón Rojo, administrado por Jacobo Granat. En 1916, las cintas italianas se promocionaron como atracciones especiales en el catálogo de cintas distribuidas por Ignacio Navascués y Germán Camus.<sup>39</sup> Varias películas protagonizadas por las divas se exhibieron durante la segunda mitad de 1916, incluyendo *Il fuoco* y *Tigre reale* (*Tigre real*, Piero Fosco [pseud. Giovanni Pastrone], 1916) con Menichelli y *Assunta Spina* (Francesca Bertini y Gustavo Serena, 1914) y *Odette* (Giuseppe de Liguoro, 1916) con Bertini.<sup>40</sup>

Los exhibidores aprovecharon el prestigio que el origen europeo del cine de divas ofrecía para afirmar el carácter cosmopolita de los entretenimientos locales y atraer al espectador en busca de diversiones modernas. Los anuncios publicitarios y artículos (en muchos casos textos promocionales) enfatizaron el éxito crítico y taquillero del cine de divas en el extranjero, invitando al público local a demostrar que poseía los mismos gustos refinados. Un artículo sobre la serie de películas *I sette peccati capitali* (*Los siete pecados capitales*, varios directores, 1918-1919) declaró que “la cultura de nuestro público hará que ‘Los Siete Pecados Capitales’ tenga la misma acogida que alcanzó en la civilizada Europa”.<sup>41</sup> La publicidad para el cine de divas anunciaba con orgullo que

---

<sup>36</sup> “Correo de Espectáculos”, *El Imparcial*, 13 de abril de 1914, p. 6.

<sup>37</sup> Anuncio, *El Diario*, 8 de abril de 1914, p. 8.

<sup>38</sup> “El arte cinematográfico en México y la Empresa Langella”, *El Diario*, 9 de abril de 1914, p. 3.

<sup>39</sup> Anuncio, *El Nacional*, 22 de septiembre de 1916, p. 6.

<sup>40</sup> AMADOR y Ayala Blanco, *op. cit.*, pp. 55-59 y MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 235.

<sup>41</sup> “En Elogio de la Eximia Francesca Bertini”, *El Universal*, 26 de febrero de 1919, p. 7. Véase también “Éxito colosal de Francesca Bertini en ‘Fedora’”, *Excélsior*, 8 de abril de 1917, p. 5.



las cintas se estrenaron simultáneamente o casi simultáneamente en México y Europa, afirmando la modernidad de la cultura cinematográfica local.<sup>42</sup> Significativamente, en 1917, *Revista de Revistas* declaró que “la gran Artista Francesca Bertini (...) constituye la actualidad cinematográfica en México” (fig. 3).



Fig. 3.- Una tapa de revista describe a Bertini como emblemática de las novedades cinematográficas, *Revista de Revistas*, 21 de octubre de 1917. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de la Hacienda y Crédito Público.

Además de subrayar la procedencia europea del cine de divas, la publicidad local enfatizaba las habilidades de las protagonistas como actrices y la larga duración de las cintas. Un anuncio representativo de 1914 menciona “novedades de extraordinario metraje (entre 6 y 8 partes) de los asuntos más interesantes, editados últimamente en Europa, entre las que se cuentan la colosal serie de obras teatrales interpretadas por la eminente artista

reina del arte dramático italiano LYDIA [sic] BORELLI”.<sup>43</sup> Ya en 1916, las habilidades de Bertini como actriz se discutieron tanto que mencionarlo se convirtió en un cliché.<sup>44</sup> Por contraste, el estilo de actuación de Menichelli —vista como más caprichosa y juguetona— se asoció más con la afectación que con el arte verdadero. Varios críticos capitalinos juzgaron su interpretación del deseo erótico, en películas

<sup>42</sup> Anuncio, *Excelsior*, 10 de septiembre de 1918, p. 7; anuncio, *Excelsior*, 10 de octubre de 1921, p. 6 y “La verdad desnuda,’ última obra de la Menichelli”, *El Universal Ilustrado*, 5 de enero de 1922, p. 7.

<sup>43</sup> Anuncio, *El País*, 17 de marzo de 1914, p. 3.

<sup>44</sup> HUMBOLDT, Jean. “Crónicas de Cinematógrafo”, *El Nacional*, 13 de julio de 1916, p. 6.

como *Il fuoco*, *Tigre reale* y *La moglie di Claudio* (*La mujer de Claudio*, Gero Zambuto y Giovanni Pastrone, 1918), alarmante. Uno declaró en 1918, “¡Oh Menichelli! ¡Cómo perturbas hogares y cómo evitas matrimonios!”<sup>45</sup>

Al intentar describir el estilo de actuación característico de las divas, los críticos de cine recurrieron a la gimnástica verbal. En una de sus primeras reseñas para *Excelsior*, Francisco Zamora describió a “la señorita Menichelli, retorciéndose eternamente en el lienzo como un gusano de luz, torciendo la boca o entreabriéndola cual si fuera a chupar o a morder”.<sup>46</sup> Otro periodista observó cómo en *La contessa Sara* (*La condesa Sarah*, Roberto Roberti [pseud. Vincenzo Leone], 1919), Bertini “ondula y se dobla y se retuerce y se yergue, según el instante frívolo o dramático que marca la situación del argumento”.<sup>47</sup> El crítico juzgó que, entre los artistas italianos, Bertini poseía la mayor capacidad de adaptar su cuerpo y su vestimenta a las exigencias dramáticas de la narrativa, una observación que señala la importancia de las modas atrevidas para el fenómeno de las divas.

Muchas espectadoras de cine en la Ciudad de México imitaron la apariencia elegante de las divas, señalando conexiones entre el medio y una cultura de consumo que se había expandido considerablemente durante el régimen de Díaz y tenía fuertes influencias europeas, más que norteamericanas.<sup>48</sup> De acuerdo con el historiador de cine Aurelio de los Reyes, las capitalinas adoptaron en masa vestidos escotados, faldas diáfanas y túnicas tras la exhibición de *Il processo Clemenceau* (*El proceso Clemenceau*, Alfredo de Antoni, 1917), protagonizado por Bertini. Además, él nota que las mujeres de la alta sociedad imitaron las poses, maquillaje y modas de las divas cuando eran fotografiadas

---

<sup>45</sup> FLORISEL [pseud.]. “La gramática en el cine”, *El Demócrata*, 15 de junio de 1918, citado en Miquel, *Mimí Derba*, p. 77.

<sup>46</sup> ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “Pina Menichelli en ‘La Tigre Real’”, *Excelsior*, 7 de abril de 1917, p. 5.

<sup>47</sup> CINE-CRONISTA [pseud.]. “El mayor triunfo de Francesca Bertini”, *El Universal*, 15 de abril de 1920, p. 8.

<sup>48</sup> BUNKER, Steven B. *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012, p. 9.



para la crónica social.<sup>49</sup> En 1917, el gran almacén La Ciudad de Londres promocionó modelos de vestidos con los nombres Bertini, Hesperia y Susana (probablemente una referencia a la actriz francesa Suzanne Grandais).<sup>50</sup> Se utilizaba el nombre de Bertini en anuncios para jabón y tacones hasta inicios de los años 1920.<sup>51</sup> Estas estrategias de publicidad nunca igualaron a las promociones cruzadas, y sistemáticas, de estrellas de Hollywood y bienes de consumo en las revistas de cine en los años 1920; sin embargo, indican nuevas conexiones entre el cine, la prensa y la cultura de consumo de la época.<sup>52</sup> Los intereses económicos de los exhibidores y los grandes almacenes coincidían en la promoción de las divas. Por su parte, alejados de semejantes intereses comerciales, los críticos pioneros de cine veían al cine de divas como un asunto de gran trascendencia para la nación, debatiendo sus efectos sobre las mujeres y la clase media a medida que la popularidad de las películas italianas se incrementaba.

### **Espectadores impresionables: cuestiones de género y clase social en la crítica cinematográfica**

Como observa Mary Ann Doane, el público femenino se ha asociado históricamente con una “una identificación exagerada con la imagen” que hace colapsar la distancia entre pantalla y espectador, generando reacciones sentimentales y corporales excesivas.<sup>53</sup> En efecto, los críticos cinematográficos capitalinos de la época describieron las experiencias de la espectadora ya sea como mimesis —un modo de imitación basado en una reacción visceral a la imagen— o como teatralización, la puesta en escena de uno mismo para el consumo público.<sup>54</sup> En primer lugar, los críticos declararon que las tramas trágicas y la actuación expresiva del cine de divas

---

<sup>49</sup> DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*. México.: UNAM, 1981, pp. 199-200.

<sup>50</sup> Anuncio, *El Nacional*, 22 de febrero de 1917, 4.

<sup>51</sup> Anuncio, *Excelsior*, 11 de septiembre de 1921, sección 2, 5; anuncio, *El Dictamen* (Veracruz-Llave), 6 de agosto de 1922, p. 4.

<sup>52</sup> Véase SERNA, *Making Cinelandia*, pp. 98-99.

<sup>53</sup> DOANE, Mary Ann. “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Screen*, vol. 23, n. 3/4, 1982, p. 80.

<sup>54</sup> Sobre la mimesis y la experiencia del espectador, véase BEAN, Jennifer M. “Technologies of Stardom and the Extraordinary Body”, *Camera Obscura*, vol. 16, n. 3, 2001, pp. 36-48.

frustraron el desapego emocional. Uno observó en una reseña de *L'orgoglio* (*Soberbia*, Edoardo Bencivenga, 1918) que “la Bertini llora de dolor y el público que cree que es real lo que está viendo, llora con ella”.<sup>55</sup> Más allá de esta supuesta suspensión de la incredulidad por parte de los espectadores, se atribuía al cine de divas la capacidad de generar una identificación con sus protagonistas que subvertía los valores tradicionales del matrimonio y la maternidad. Bermúdez Zatarain comentaba el atractivo que tenía la actuación de Bertini en *La contessa Sara* para las mujeres en matrimonios de conveniencia que “encuentran una pasión indomable, terrible, que aunque sólo sea en espíritu, les hace abdicar sus deberes de esposas o de madres (...) en cada público hay ‘Condesas Sarah’ que se creen brutalmente reflejadas en el lienzo, por medio de una fotografía en todo fidedigna”.<sup>56</sup> Sus comentarios ponen en evidencia cómo las narrativas del cine de divas, en las que la pasión romántica se enfrentó con las convenciones sociales, resonaban en el público en un momento en que los nacionalistas encargaron a las mujeres la crianza de ciudadanos ideales dentro de una estructura familiar tradicional.

Además de imaginar al público del cine de divas como mayoritariamente femenino, los críticos atribuían su popularidad a las pretensiones de la clase media.<sup>57</sup> Los impulsos reformistas evidentes en sus escritos se dirigen principalmente a las mujeres pequeño burguesas, percibidas como particularmente vulnerables a los atractivos de Menichelli, Bertini y Borelli. Mientras el comportamiento sexual de la clase obrera había sido objeto de reformas durante largo tiempo, se consideraba que estos sectores sociales tenían poca dignidad que perder.<sup>58</sup> Por contraste, se esperaba que las mujeres de clase acomodada o media mantuvieran su rectitud moral. Y eran

---

<sup>55</sup> FACUNDITO [pseud.], “Los Siete Pecados Capitales: Soberbia”, *Teatro y deportes*, 6 de marzo de 1919, p. 15.

<sup>56</sup> MIQUEL, *Por las pantallas*, pp. 126-128 y BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. “Los estrenos de la semana. La Condesa Sarah”, *El Universal*, 25 de abril de 1920, p. 18.

<sup>57</sup> Por ejemplo, en una de sus columnas Pérez Taylor describe tres espectadores varones apasionados debatiendo los méritos de Bertini, Menichelli y Hesperia. HIPÓLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “Los exaltados”, *El Universal*, 25 de abril de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, pp. 196-197.

<sup>58</sup> PICCATO, Pablo. *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke University Press, 2001, p. 80.

vistas como especialmente vulnerables a los deseos (eróticos y de consumo) generados por las nuevas formas de cultura masiva. En un artículo satírico de 1920 sobre los públicos de cine, un periodista identifica “las creaciones lujuriosas de la Menichelli y los episodios acrobáticos de Antonio Moreno”, galán de las películas en serie, como programas típicos de los cines frecuentados por la clase media.<sup>59</sup> El crítico se burla de “las actitudes de las personas que jamás supieron de publicidad, cuando se ven, por casualidad, frente a un aparato de cine, en plena calle. Allí he visto cincuentonas [a]francesadas adoptar posturas imitación de la Bertini”. Esta descripción sugiere que ir al cine podía generar en el espectador una conciencia de su imagen pública, provocando actos risibles frente a la cámara.

Los críticos de cine percibían a la clase media como particularmente susceptible a lo que vieron como el falso refinamiento del cine de divas, incapaz de distinguir dicho cine de obras de arte más elevadas. En una reseña de *Tigre reale*, Zamora nota sus afinidades con el melodrama teatral y la novela por entregas, productos culturales de un valor artístico dudoso: “Nuestro público ordinario de cines, cuyos conocimientos literarios parten de las novelas de Ibo Alfaro y alcanzan como máximo a ‘La dama de las camelias’ de Dumas hijo (...) ha descubierto que Pina Menichelli es una artista notable. Para ese público trabajador, lo afectado es lo artístico”.<sup>60</sup> De acuerdo con Zamora, ya que sus deberes cotidianos le dejaban poco tiempo a la clase media para contemplar los matices estéticos, le costaba distinguir entre la pretensión de arte y el artículo genuino. Al evocar una supuesta preferencia de las clases medias por el melodrama, Zamora refuerza la percepción de sus propios gustos elevados. Para él, el “agudo sadismo” de *Tigre reale* evocó el entretenimiento popular de la corrida de toros, cuyo atractivo para diversos sectores sociales provocó comparaciones con el cine.<sup>61</sup> Zamora opina que la escena culminante de la cinta —en que la protagonista Condesa

---

<sup>59</sup> DON JUAN EL BOBO [pseud.]. “El Reino del Ridículo: Los que Van al Cine”, *El Universal*, 6 de junio de 1920, p. 16.

<sup>60</sup> ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “Pina Menichelli en ‘La Tigre Real’”, *Excelsior*, 7 de abril de 1917, p. 5.

<sup>61</sup> FÓSFORO [pseud. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán]. “Entre el cine y el folletín”, reproducido en González Casanova, Manuel (ed.). *El cine que vió Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 135.

Natka (Menichelli) exhorta a su amante (Febo Mari) a suicidarse por haberle sido infiel— posee una “estética de plaza de toros muy poco convincente”. Él presenta el atractivo visceral de la película en términos de género, afirmando que el “erotismo enfermizo” de la actuación de Menichelli tendría efectos dañinos en “los nervios apasionados de nuestras muchachas”. Sin embargo, el crítico elogió “los trajes espléndidos, los mobiliarios espléndidos, los escenarios espléndidos”, elementos de las producciones italianas que los realizadores locales pronto intentarían emular.

Ya en 1919, Zamora había adoptado una actitud más serena acerca de los efectos sociales del cine de divas, evidente en un texto que critica la imposición de la censura. Respondiendo a los temores de que el cine fomentara la criminalidad y la inmoralidad sexual, el decreto tomó efecto en enero de 1920.<sup>62</sup> Frente a las protestas de los exhibidores, fue eliminado en julio del mismo año.<sup>63</sup> Presentándose como “un espectador sencillo de cinematógrafo” inmune a las tentaciones eróticas o criminales del cine de divas o las películas en serie, Zamora afirma: “Mi concepto de moralidad no se inquieta ni por la eficacia loable con que ‘Fantomas’ delinquía, ni por las complicaciones pasionales y carnales con que besa la señora Menichelli. Pero ¡ay! no todos tienen esta mi indiferencia ante el pecado cinematográfico; he sabido con horror que por culpa de Lyda Borelli hay actualmente muchachas que se desvelan tratando de inventar besos nuevos para sorprender al novio”.<sup>64</sup> Con su ironía, Zamora subraya su distanciamiento crítico del cine al contrastarlo con las reacciones miméticas de la fanática susceptible.

Zamora mantuvo este escepticismo acerca del pánico moral provocado por el cine en textos posteriores, aunque daba crédito hasta cierto punto a su impacto en la

---

<sup>62</sup> Sobre las percepciones del cine como una escuela de crimen, véase MATUTE, Álvaro. “Salud, familia y moral social (1917-1920)”, *Históricas*, n. 31, 1991, pp. 25-34 y PICCATO, *op. cit.*, p. 176. Sobre el mencionado decreto de censura, véase “Reglamento de censura cinematográfica”, *Excelsior*, 1 de octubre de 1919, p. 3; “El reglamento de censura de cines es odioso”, *Excelsior*, 25 de enero de 1920, p. 1.

<sup>63</sup> SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope]. “La muerte de la censura”, *El Universal*, 11 de julio de 1920, p. 18.

<sup>64</sup> JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. “El cine y la moralidad”, *El Universal*, 1 de septiembre de 1919, p. 3.

expresión corporal de los jóvenes mexicanos. Según Zamora, “Pina Menichelli ha enseñado a retorcerse, a ondular, a estirarse a pasarse el dorso de la diestra por los cabellos, a besar succionando, a gran número de nuestras chicas que antes andaban normalmente y besaban con la boca abierta, como los niños”.<sup>65</sup> Zamora vincula la flexibilidad del celuloide con la creciente maleabilidad de los cuerpos de los espectadores, comentando con más ironía que preocupación, “Si el cinematógrafo vive por la gelatina, ¿cómo diablos no va a tornar gelatinosos a sus devotos? Temblemos, amigos y amigas porque el ‘shimmy’ —que algo también tiene que ver con la gelatina— y el cinematógrafo acabarán por reblandecer el busto de nuestras mujeres y el meollo de nuestros jóvenes cinematófilo-bailantes”. Con un tono burlón, el texto de Zamora evoca temores de decadencia física y moral provocada por las formas importadas de la cultura masiva.

Mientras Zamora observó los efectos corporales del cine de divas con una mezcla de preocupación e ironía, el poeta Rafael López celebró abiertamente la fuerza perturbadora del cine de divas, aunque lo veía como un modelo poco adecuado para la producción local. En una reseña de *La tigresa* (Mimí Derba y Enrique Rosas, 1917), López se muestra poco entusiasta con el “escaso valor estético del modelo italiano, cuyo gesto dramático lo conceptúo más cerca del manicomio que de la belleza”.<sup>66</sup> Sin embargo, aclamó sus efectos disruptivos en el público: “le estoy agradeciendo a la Menichelli por haber hecho palpitar algunos kilos de carne burguesa con la inquietud de una gesticulación inocente”. Para López, el cine de divas tenía la capacidad de transformar el orden social a través de “una voluptuosidad imprevista y profunda”. Él añade, “confieso que me pongo de buen humor al ver esa invasión de tigresas en este país de costumbres patriarcales y de puchero español, en agraz aún hasta para que funcione la institución del divorcio; aquí donde la mayoría de nuestras mujeres rezan el rosario junto a la rueda familiar y viven amuralladas en sus habitaciones”. Sin embargo, nota un desajuste entre el “aristocrático ambiente social” característico del

---

<sup>65</sup> JERÓNIMO COIGNARD [pseud. Francisco Zamora]. “Del arte mudo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de julio de 1921, p. 21.

<sup>66</sup> LÁZARO P. FEEL [pseud. Rafael López]. “Películas nacionales”, *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1917, p. 5.

cine de divas y el carácter democrático de la sociedad mexicana posrevolucionaria. De esta manera, los comentarios de López señalan las tensiones presentes en la adopción del cine de divas como modelo para la producción de un cine patriótico.

### **Adaptar a las divas en la producción capitalina**

Al ser entrevistadas por periodistas locales, las estrellas de los primeros largometrajes realizados en la Ciudad de México mencionaron a las divas como una fuente de inspiración, aprovechada para fines nacionalistas. Emma Padilla, protagonista de *La luz*, declaró que *Il fuoco* era su película predilecta y Pina Menichelli su actriz favorita.<sup>67</sup> Por su parte, Mimí Derba citó la carrera de Borelli como su motivación para fundar Azteca Film.<sup>68</sup> Entrevistada por la revista norteamericana *Cine-Mundial*, Derba expresó el deseo de exportar sus películas a los Estados Unidos como modo de propagar “la verdad de un México culto, social y progresivo; a borrar el prejuicio, aquí tan arraigado, del México incivil, siempre rebelde, cada vez más atrasado”.<sup>69</sup> Derba rechaza la percepción negativa de la nación generada en parte por la Revolución y subraya las oportunidades que el conflicto había generado para la modernización nacional: “La Revolución mexicana, que todo lo ha subvertido, nos obliga a cimentar sobre las ruinas de lo viejo una civilización amplia y rápida, y la paz, que va arraigando en todos los ánimos, da base a toda clase de iniciativas”. De hecho, si las películas de no-ficción documentando la guerra se habían realizado con el patrocinio de los mismos caudillos, esta dinámica persistió con los largometrajes de ficción. El general Pablo González organizó una sesión de preestreno para *La luz, tríptico de la vida moderna* en su casa y se cree que fue inversionista en Azteca Film.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “Srita. Emma Padilla”, *El Universal*, 27 de abril de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, p. 199.

<sup>68</sup> GARCÍA, *op. cit.*, p. 102.

<sup>69</sup> LIEDO FUMILLA. “La escena muda en México”, *Cine-Mundial*, enero 1918, p. 17.

<sup>70</sup> HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “Luz – película mexicana de arte”, *El Universal*, 16 de mayo de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, p. 220; MIQUEL, *En tiempos de revolución*, p. 248.

Mientras la crítica aclamó *La luz* como un logro para el cine mexicano, fue evaluada en relación a la actuación expresiva y los paisajes pintorescos del cine italiano, un claro punto de referencia para la película. Tal como en *Il fuoco*, el modelo para la cinta, en *La luz* una mujer fatal seduce y abandona a un joven con consecuencias trágicas. En su reseña del film, Pérez Taylor mostró simpatía por Emma Padilla, a quien mencionó varias veces en su columna. Sin embargo, notó una “falta de calor para las escenas pasionales” y la subordinación del desarrollo narrativo a una sucesión de vistas pintorescas.<sup>71</sup> Comentando que “más bien podría titularse la película ‘El paseo de los novios por el Distrito Federal,’” menciona escenas ambientadas en “las clásicas chinampas de Xochimilco”, la colonia de Coyoacán, el elegante San Ángel Inn y el parque de Chapultepec, producto de las reformas urbanas al estilo parisino, sitios que volverían a aparecer en las películas de Mimí Derba y Enrique Rosas.<sup>72</sup> Estos dos últimos lugares, en particular, se asociaban a las clases altas y la elegante “vida moderna” referenciada en el título de la película.

La adopción de convenciones del cine de divas en *La luz* generó incongruencias como “una linda meserita vestida de napolitana y un gondolero en las apacibles aguas de Xochimilco vestido de charro”.<sup>73</sup> La yuxtaposición de iconografías italianas y mexicanas se exacerbó por el desajuste entre la ambientación aristocrática de la película y sus valores de producción. Un periodista observó en *El Pueblo* que el vestuario de Padilla no poseía “el lujo que habría de corresponder al menaje de las casas en que los acontecimientos se desarrollan (...) lleva un vestido de verano blanco, semi-transparente, que se vería muy bien en los hombros de una mecanógrafa oficial a medio sueldo, [que] afecta el buen vestir”.<sup>74</sup> A pesar de las reacciones mixtas de los críticos, *La luz* fue exhibido en varios cines de la capital, en un momento al lado de *Fior di male* (*Flores del mal*, Carmine Gallone, 1915), protagonizado por Borelli.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> HIPOLITO SEIJAS [pseud. Rafael Pérez Taylor]. “Luz – película mexicana de arte”, *El Universal*, 16 de mayo de 1917, reproducido en González Casanova, *Por la pantalla*, pp. 222, 220.

<sup>72</sup> ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “En defensa propia”, *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3 y ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “Alma de sacrificio”, *Excélsior*, 22 de julio de 1917, p. 5.

<sup>73</sup> PERQUILLO [pseud.] “Cinematografía Nacional – La Luz”, *El Pueblo*, 8 de abril de 1917, p. 12.

<sup>74</sup> GIL TOR [pseud. Gilberto Torres]. “La primera cinta mexicana”, *El Pueblo*, 18 de junio de 1917, p. 7.

<sup>75</sup> Anuncio, *El Pueblo*, 23 de junio de 1917, p. 6.

Posteriormente al estreno de *La luz*, Azteca Film lanzó una serie de melodramas, realizados en el estudio establecido por Rojas y Derba en el centro de la capital, cerca a la Alameda.<sup>76</sup> Terminaron su primer largometraje, *En defensa propia* (Enrique Rosas y Joaquín Coss), en julio de 1917. La película narra las tribulaciones de Enriqueta (Derba), una institutriz casada con su antiguo patrón, cuya armonía doméstica se encuentra amenazada por una coqueta (María Caballé), asemejándose al cine de divas por su ambientación aristocrática y su énfasis en lo sentimental.<sup>77</sup> La crítica declaró la película un éxito parcial, subrayando su voluntad de demostrar el crecimiento económico y la modernización de la capital. El crítico teatral Roberto Núñez y Domínguez comentó que “sus escenas de conjunto y algunos de sus cuadros aislados tienen el ‘cachet’ propio de las cintas europeas”, pero que sus paisajes se hubieran mejorado al optar por filmar en la noche como en las producciones italianas.<sup>78</sup> Tal como *La luz*, *En defensa propia* se percibió como una representación deficiente de las élites capitalinas; Zamora juzgó su “reproducción de la alta vida social metropolitana (...) en extremo defectuosa”.<sup>79</sup> Sin embargo, añadió que la película mostraba “todo lo que puede exigir la civilización más adelantada en cuanto a eso que llaman los angliarlistas, ‘confort’ [sic]”, sugiriendo cómo las producciones nacionales podrían demostrar la prosperidad de México.

Azteca Film lanzó una serie de producciones en rápida sucesión, provocando un cansancio por parte de muchos críticos, que eventualmente se mostraron menos favorables a la casa productora. Sólo una semana después de la exhibición de *En defensa propia*, la productora estrenó *Alma de sacrificio*, que narra las tribulaciones de la abnegada Rosa (Derba), que hace pasar el hijo ilegítimo de su hermana Catalina (Emilia del Castillo) como suyo para que Catalina se pueda casar. Las afinidades de la película con el melodrama teatral y el folletín —puntos de referencia claves, como

---

<sup>76</sup> MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 53; ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “*En defensa propia*, película mexicana”, *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.

<sup>77</sup> MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 57.

<sup>78</sup> ROBERTO EL DIABLO [pseud. Roberto Núñez y Domínguez]. “*En defensa propia*”, *Revista de Revistas*, 22 de julio de 1917, p. 19.

<sup>79</sup> ZETA [pseud. Francisco Zamora]. “*En defensa propia*, película mexicana”, *Excélsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.



hemos visto, en la recepción local del cine de divas— desagradó a críticos como Zamora. Para él, la cinta ejemplificó un problema más amplio: “El argumento para cintas, como es notorio, está en un período de transición, o mejor de adaptación, no ha encontrado aún su manera propia”, y las cualidades específicamente cinematográficas quedaban subordinadas a las teatrales y literarias.<sup>80</sup> Azteca Film siguió aprovechando el cine de divas y las formas asociadas de melodrama en *La tigresa*, que se estrenó en septiembre de 1917. Aunque su título recuerda a *Tigre reale*, su trama fue más cercana a *Il fuoco*, con un desenlace más funesto. La protagonista aristocrática Eva (Sara Uthoff) seduce a un joven pintor (Fernando Navarro) y después lo abandona para casarse con un hombre rico. Enloquecido por su rechazo, el pintor queda internado en un manicomio; vuelve a encontrarse con Eva cuando ella hace una visita de caridad y la estrangula. La próxima producción de la Azteca, *La soñadora* también se enfocó en los destinos violentos de amantes desafortunados: un pintor (Eduardo Arozamena) recuerda su aventura amorosa juvenil con Emma (Derba), que ha caído en la prostitución. El reencuentro de los dos queda truncado cuando el pintor se muere en un enfrentamiento con un soldado.

Para muchos críticos, las producciones de Azteca Film no llegaron a ser suficientemente nacionales ni modernas. Uno de ellos hizo una dura crítica de la escena en *La soñadora* donde los personajes bailan un minué que “resulta desusado en estos tiempos violentos de danzón y fox trot”, añadiendo, “¡cuánto mejor hubiera resultado que la belleza ‘nacional’ de Mimí hubiérase presentado ataviada con el típico traje, ‘punteando’ un atrevido y alegre jarabe!” (una danza regional que se estaba convirtiendo en un elemento clave de folclor nacional).<sup>81</sup> El último largometraje de Azteca Film, *En la sombra*, no era más nacionalista: su atractivo principal fue la participación de una compañía italiana de ópera que estaba de visita en la capital.<sup>82</sup> Con el cierre del ciclo de producción de Azteca Film, el optimismo sobre el incipiente cine mexicano decayó. Mientras las divas italianas tuvieron un gran peso en la crítica cinematográfica y las tentativas tempranas de producción

---

<sup>80</sup> ZETA [pseud. Francisco Zamora], “Alma de sacrificio”, *Excélsior*, 22 de julio de 1917, p. 5.

<sup>81</sup> “La soñadora”, *El Pueblo*, 27 de septiembre de 1917, p. 6.

<sup>82</sup> MIQUEL, *Mimí Derba*, p. 70.

cinematográfica en la capital, desde los inicios de la década del 20, la ascendencia del cine norteamericano estaba generando nuevos debates sobre las diferencias nacionales en la estética cinematográfica y nuevas concepciones de la experiencia del espectador cinematográfico.

### **Críticos y fanáticos debaten los cines nacionales**

En vísperas de los años 1920, los críticos observaron la creciente popularidad del cine norteamericano, sobre todo de las películas en serie. No obstante, uno notó, “indudablemente que la supremacía está con Italia, que con Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lidya [sic] Borelli y otras estrellas, nos presenta a cada instante verdaderas joyas. Díganlo sino [sic], los mismos empresarios de cine, que sobre este asunto pueden proporcionarnos, mejor que nadie, el fallo de Su Majestad el Público”.<sup>83</sup> Los críticos se mostraron cada vez más escépticos sobre esta preferencia por el cine italiano, que asociaban con las supuestas características étnicas del público mexicano. Rafael Bermúdez Zatarain escribió en 1920, “(...) si el público latino –que es el que más ve las películas italianas– prefiere siempre los asuntos truculentos, plenos de dolor, de barbarie, de indolencia, justo es que los editores italianos, comerciantes antes que propagadores de arte, manufacturen películas de dolor intenso y sentimientos bárbaros”.<sup>84</sup> De manera semejante, en 1919 Carlos Noriega Hope declaró con respecto al éxito local de las películas de Bertini y Menichelli: “el cine no puede hallarse a la altura de la época entre nosotros que, latinos por excelencia, tenemos el prurito de posponer la acción a la sensibilidad (...) los yankees han encontrado en el fotodrama la expresión más sintética y profunda de ‘su’ arte, porque, en resumidas cuentas, ellos como profesores de energía, llevan consigo otro concepto de la Vida, basado exclusivamente en el predominio de la acción”.<sup>85</sup> Para Noriega Hope, al enfatizar la acción, las películas de Hollywood encarnaron las

---

<sup>83</sup> NEMO [pseud.] “La cinematografía en Estados Unidos”, *Don Quijote*, 28 de mayo de 1919, n/p.

<sup>84</sup> BERMÚDEZ Z[ATARAIN], Rafael. “Carnavalesca”, *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1920, p. 10.

<sup>85</sup> NORIEGA HOPE, Carlos. “La mujer de Claudio’ por Pina Menichelli”, *El Universal Ilustrado*, 21 de febrero de 1919, p. 14.

capacidades específicas del medio, a diferencia de las producciones italianas que aprovecharon el gusto por “melodramas o (...) novelas de ‘fin del siglo’”. Al mismo tiempo, Noriega Hope insinúa que existe un desajuste entre el “sentimental” público mexicano y las producciones norteamericanas.

Tales comentarios ejemplifican la tendencia en la prensa mexicana de asociar características étnicas imaginadas a la estética cinematográfica e invitar a los lectores a concebirla en términos de rivalidades nacionales. Por ejemplo, al anunciar el concurso para elegir la “Reina del Cine”, *El Universal Ilustrado* comentó que “el adelanto de la cinematografía americana ha colocado frente a Francesca Bertini y Pina Menichelli a varias otras estrellas de indiscutibles méritos, tales como Mary Pickford, Mabel Normand y Constance Talmadge. Nosotros ignoramos si la mayoría del público sigue rindiendo pleitesía a sus antiguos ídolos, o si, por el contrario, prefiere ya a estas nuevas artistas”.<sup>86</sup> Al responder a la llamada de la revista con votos y cartas a la redacción, la mayoría de los lectores afirmó su preferencia por las actrices italianas. Algunos evocaron una identidad cultural compartida, así como afinidades sentimentales en base a su género. En una carta reveladora, dos lectoras declaran, “Nosotras no comprendemos cómo una mujer que sienta, una mujer que tenga alma, una mujer latina, en fin, puede votar por otra artista que no sea Francesca Bertini”.<sup>87</sup> Aunque muchas cartas se hicieron eco de este elogio a Bertini, uno de los colaboradores de la revista discutió su intención de votar por Mimí Derba como un acto patriótico (fig. 4), argumentando que la popularidad de las divas italianas fue producto de un complejo de inferioridad nacional.<sup>88</sup> Unas pocas cartas apoyaron a las estrellas norteamericanas; una de ellas aclamó la “naturalidad” y “sencillez” de Mary Pickford, en fuerte contraste con los “gestos lujuriosos” y la “multitud de contorsiones” que juzgó ser las “únicas armas de las artistas italianas”.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> “Nuestro primer concurso cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 25 de marzo de 1920, p. 23.

<sup>87</sup> FREGOSO, Paz y Elena Platas, carta reproducida en “Nuestro buzón cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 29 de abril de 1920, p. 22.

<sup>88</sup> “La sal de la vida – Por qué voto en favor de la Mimí Derba”, *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1920, p. 29.

<sup>89</sup> FUENTES Jr, Rafael., carta reproducida en “Resultado de nuestro concurso cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1920, p. 19.

6 de mayo de 1920

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

29

# ❖ ❖ LA SAL DE LA VIDA ❖ ❖

## POR QUE VOTO EN FAVOR DE LA MIMI DERBA

SIEMPRE he creído que en México hay una completa falta de patriotismo práctico. Los descendientes del heroico Cuauhtémoc y el soñador Moctezuma, somos muy afectos a defender a nuestro país, gritando, a voz en cuello, que México va a la cabeza del mundo y que los mexicanos somos "la puritita miel en penca", los hombres más civilizados, más generosos y más inteligentes del mundo, y, sobre todo ¡los más valientes! Para nosotros, en cuestión de valentía, D'Artagnan es pato y Cyrano es correlón como una gallina.

Pero en nuestro fuero interno y con frecuencia en nuestros pliegos domésticos, solemos hablar de nosotros mismos más mal todavía que de los yanquis, a pesar de que a éstos les tenemos peor voluntad que a un actor de juzgado civil a la hora del embargo.

Va uno por esas calles de Dios y la curiosidad lo obliga a detenerse en una esquina con el exclusivo objeto de escuchar la conversación que sostienen dos individuos, quienes hablan fuerte para que todo el mundo se entere de sus luminosas ideas. Y pescamos, íntegro, el siguiente diálogo:

—¿Qué me dice usted de la situación?

—Que está de todos los demonios. Hay que convencerse, amigo, los mexicanos somos un atajo de desgraciados.

—¿Hombre, no sea usted cáustico!

—¿Cáustico?... ¡Sinapismo me siento, cuando veo la desvergüenza de todos...

Temeroso de meterse en alguna dificultad, uno se aleja rápidamente de aquel par, asaltando el primer camión que cruza, sin saber si va para Tacubaya o para Peralvillo.

En el camión, que por su desbarajuste mecánico resulta más peligroso que una propaganda política, tiene uno que escuchar, a chaleco, otro diálogo, entre dos honrados pero apuestos obreros, quienes ponen a los "desgraciados mexicanos" como Dios puso al perico.

—Yo te lo decía mano—le eructa el uno al otro—los mexicanos somos unos... tales. Ya viste como se portó Macario, tan hablador y tan frijolero. A l'hora de l'hora, cuando se trataba de enseñar los pantalones, nos dejó encampanados.

—Confieso que me relataste el purito catecismo—le responde el otro, inundando el vehículo de olor a residuos de refino. Pos la verdad es que los del "país" somos retemulas.

—Y si los compañeros son rajones, ya ves los de arriba. Esos que les dicen los caudillos quieren que se pele uno p'al cerro...

Naturalmente el que se pela del camión es "uno", porque el olor a "mugre nacional" le empieza a provocar las boqueadas de la agonía.

Hablando en serio, los mexicanos no sabemos ser patriotas. Nos conformamos

con rajar de todo el mundo, inclusive de nosotros mismos y somos incapaces de alentar a un paisano cuando, por casualidad, se le ocurre una idea nueva o se propone lograr algo que salga de lo vulgar.

artista que el propio Max Linder o (si la interrogada es mujer) que la mismísima Pina Menichelli. Pero pregúnteseles a renglón seguido, a las mismas personas, qué opinan y de las vistas hechas en México y contestarán, indefectiblemente, que son una solemne porquería.

Lo que pasa es que cada uno de los mexicanos estamos siempre parodiando la vanidad del viejo torero "El Gallo", quien decía: "Después de mí... nalden".

\*\*\*

Y no atestiguo con muertos. Vean ustedes el caso fresquecito del concurso cinematográfico organizado por este periódico. Se ha preguntado, ingenuamente, al público cinematófilo de México, que está compuesto de todos los que no se bañan, que son los más y de los que se bañan cada semana, que son los menos:

—¿A juicio de usted quién es la mejor artista de cine?

Los votos han llovido en la redacción, llenando de angustia y de fatiga al Meritorio, que es el encargado de coleccionarlos y ponerlos en orden. La mayor parte de los votantes son mujeres, pero ha habido muchos hombres que han tenido tiempo de enviar su voto, lo cual demuestra que a los mexicanos "nos sobra tiempo".

Cuando se cierre el concurso (si Dios y los políticos lo permiten) verán ustedes que, en este caso como en todos, ninguno de los paisanos que han votado, han sentido el menor impulso patriótico. Yo he aprovechado un descuido del Meritorio, he escudriñado en su carpeta del concurso y me he convencido. Todos los votos, sin faltar uno, están suscritos por paisanos y ni uno solo de ellos es en favor de una artista mexicana.

Me dirán ustedes que no hay una sola artista mexicana que pueda resistir la comparación con Mabel Normand, con Francerca Bertini o con la Nazimova. Pues precisamente ahí está el chiste; un buen patriota hubiera dicho: "voto por Fulanita porque, aunque no sea tan artista como las Italianas o las gringas, es paisana".

Yo no quiero echarmela de lado, pero como soy indio y no olvido lo que le debemos a Doña Marina, a pesar de que nos tanteó con Don Hernán, quiero dar una muestra de verdadero patriotismo votando por una artista de cine mexicana; por la Mimi Derba.

No pongan ustedes el grito en el cielo. Ya sé que mi "candidata" no resiste la comparación artística. Ya sé que me van ustedes a aplastar con argumentos sobre la "pose", la gesticulación, el temperamento y otras zarandajas.

Pero a mí eso me importa un pito. Mi voto es un voto razonado. Y lo doy a favor de Mimi porque ayer, precisamente ayer, la ví bajarse de un camión, y caballeros, para ser del país... ¡está muy aceptable!



PINA MENICHELLI Caricatura por DUHART

Esta idiosincracia (vean ustedes el diccionario, porque yo no tengo tiempo) se revela en todos los casos. A la hora de lo abstracto, cuando no hay nada a discusión, los mexicanos somos "la mera suavidad", pero cuando se habla de algo en concreto, igual de la moralidad de la raza que de la última zarzuela de autor mexicano, no vacilamos en decir que los hijos de esta tierra de bendición "valemos bonete". Naturalmente hacemos siempre honrosas excepciones, en las que el que habla siempre procura colarse de rondón.

Esta manera de ser (debería yo decir esta "majadería de ser") se ha puesto relieve con la iniciación de la industria del cine en nuestra república. Pregúntesele a un mexicano si se siente capaz de filmar y responderá que se siente más

- - - Mansión Profunda - - -

Una caricatura de Pina Menichelli acompaña la justificación de un periodista de su voto por Mimi Derba en el concurso de la "Reina del Cine", *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1920. Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas Libraries, University of Texas at Austin.

El concurso de la Reina del Cine constituyó una disputa entre nociones de feminidad concebidas en términos nacionales en un momento caracterizado por la creciente presencia de productos culturales estadounidenses. Serna plantea que “el concurso –en esencia un debate sobre los méritos de las formas de feminidad representados por las divas y las actrices norteamericanas– señaló que un nuevo tipo de mujer, la chica moderna, se estaba convirtiendo en el ejemplar de la mujer moderna”.<sup>90</sup> De hecho, la victoria de Francesca Bertini en el concurso—recibió más de 3600 votos, más del doble recibido por Mabel Normand, quien ganó el segundo lugar —no fue indicativa de una popularidad duradera para las divas—. <sup>91</sup>

Más allá de señalar la influencia de las estrellas cinematográficas en roles de género cambiantes, el concurso puso en evidencia el surgimiento de una novedosa concepción del espectador como un observador culto. La revista observó que el concurso “ha venido a demostrar que mucha gente seria y culta y erudita piensa con demasiada frecuencia en el fotodrama (...) la importancia que va adquiriendo el nuevo arte se nota en los arranques pasionales de ciertas personas, que toman a pecho el triunfo de la artista Fulana o de la estrella Mengana”.<sup>92</sup> Además de evocar la figura ya familiar del fanático apasionado, la revista dio reconocimiento público al crítico amateur ilustrado.

Un intercambio entre Noriega Hope y una lectora que firmó sus comunicaciones con el nombre de Marisa Shaydon, publicado en *El Universal*, ejemplifica la nueva visibilidad pública del espectador entendido. En una carta que dejó a Noriega Hope “convenc[ido] con alegría de la decidida preponderancia del cinematógrafo entre las clases cultas”, Shaydon desmiente las frecuentes críticas de las divas como afectadas.<sup>93</sup> Afirma que los espectadores mexicanos “pertenece[m]os mil veces más a

---

<sup>90</sup> SERNA, *Making Cinelandia*, p. 127.

<sup>91</sup> “Resultado de nuestro concurso cinematográfico”, *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1920, p. 19.

<sup>92</sup> “Nuestro concurso”, *El Universal Ilustrado*, 29 de mayo de 1920, p. 2.

<sup>93</sup> SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope]. “Variaciones sobre el mismo tema”, *El Universal*, 27 de junio de 1920, p. 18.

Italia [que a los Estados Unidos] por la raza, los instintos y la simpatía”.<sup>94</sup> Declarando el cine italiano como “el preferido de nuestras clases cultas” y el cine norteamericano como un entretenimiento de clase media —lo opuesto a lo sostenido por críticos como Zamora— ella opina que el público norteamericano “se interesa por la moral, no por el arte, y sin el inevitable acompañamiento de reflexiones [sic] filosóficas del más auténtico sabor burgués, ninguna obra de arte paréceles completa”. En su respuesta Noriega Hope rechaza las preferencias basadas en una supuesta simpatía de base racial o étnica, opinando que “a medida que el arte se eleva” pasaría “del regionalismo sentimental, impuesto por las características raciales (...) a la universalidad estética”, y las mejores películas de cada industria llegarían a ser “ejemplos, no del ‘temperamento latino’ o del ‘temperamento sajón,’ sino de ese arte magnífico, sintético y humano que se llama el cinematógrafo”.<sup>95</sup> Al evocar la universalidad, irónicamente, Noriega Hope recurre a un tropo retórico —el cine como idioma universal— desarrollado en Estados Unidos por intelectuales como Vachel Lindsay y utilizado por las productoras norteamericanas para justificar su hegemonía nacional e internacional.<sup>96</sup> Esta estrategia discursiva permitió a los defensores del cine norteamericano como Marco-Aurelio Galindo, colega de Noriega Hope en *El Universal Ilustrado*, abogar por la superioridad de Hollywood a pesar de las preocupaciones que generaba su creciente influencia cultural.<sup>97</sup>

A la par de la exportación creciente de cine norteamericano a México, la popularidad de las divas decaía. A finales de 1920, Bermúdez Zatarain observó que las películas estelarizadas por Borelli ya no atraían la concurrencia de antes.<sup>98</sup> El crítico declaró “es de encomiarse la actitud de una gran parte del público que ya ve con desgano, aunque

---

<sup>94</sup> SHAYDON, Marisa, “¿Cinematografía italiana o americana?”, *El Universal*, 27 de junio de 1920, p. 18.

<sup>95</sup> SILVESTRE BONNARD [pseud. Carlos Noriega Hope], “Variaciones sobre el mismo tema”, 27 de junio de 1920, p. 18.

<sup>96</sup> HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991, pp. 77-78.

<sup>97</sup> GALINDO, Marco-Aurelio. “¿Cinematografía europea o americana?”, *El Universal*, 6 de junio de 1920, p. 18.

<sup>98</sup> BERMÚDEZ Z[ATARAIN], Rafael. “El drama de una noche”, *El Universal Ilustrado*, 2 de septiembre de 1920, p. 10.

con cierto rescoldo de cariño, las actitudes supranaturales de la Bertini o la Menichelli, para solazarse con el encanto sugestivo de estos alientos a la vida y al bienestar” ofrecido por las cintas estadounidenses.<sup>99</sup> Al expresar su preferencia por un Hollywood en ascendencia, los periodistas capitalinos evocaron de nuevo la pasión de los espectadores ingenuos por las divas. En 1921, Galindo describió su encuentro con un abogado obsesionado por la belleza física y la elegancia sartorial de las divas, a quien intentó convencer de que “las películas americanas (...) son hoy por hoy las mejores y las cintas italianas (...) están en franca decadencia”.<sup>100</sup> La figura del fanático *naïf* que confunde los atractivos físicos con el arte sirve para hacer más persuasivos los juicios críticos de Galindo.

A mediados de la década del 1920, las modas y los gustos cinematográficos habían sufrido una transformación contundente. Incluso la “Menichelli mexicana” Emma Padilla se había convertido en pelona y planeaba mudarse a Los Ángeles para iniciar la próxima fase de su carrera artística.<sup>101</sup> En un texto de 1926, el académico Jorge Fernando Iturribarria identificó la popularidad desvanecida de las divas como signo de cambios más amplios: “Pasaron aquellos tiempos de la bertinomanía y de la meniquelomanía (...) la bohemia en definitiva ha sido substituida por el ‘flapperismo.’”<sup>102</sup> Iturribarria atribuye la decadencia de la diva a transformaciones geopolíticas, sobre todo a la influencia creciente de los Estados Unidos después de la Primera Guerra Mundial, y la fuerza avasalladora de la modernidad industrial: “la satandarización [sic] de todo y la industrialización de cuanto existe —inclusive la belleza femenina—, ha venido a dar a la vida moderna una fisonomía dura, en la que, por cierto, ha salido mal librado el sentimentalismo latino”. Presentando a la diva retrospectivamente como la encarnación de un ideal de la feminidad más en

---

<sup>99</sup> BERMÚDEZ Z[ATARAÍN], Rafael. “Los estrenos cinematográficos”, *El Universal Ilustrado*, 18 de noviembre de 1920, p. 25.

<sup>100</sup> GALINDO, Marco-Aurelio. “Pina, Constance, y Eleen [sic]: Tres personas y tres artes”, *El Universal Ilustrado*, 11 de agosto de 1921, p. 18.

<sup>101</sup> SOTO Jr., Epifanio. “La cinematografía en Méjico”, *Cine-Mundial*, junio 1918, p. 339 y GALINDO, Marco-Aurelio. “Abierto toda la noche”, *El Universal Ilustrado*, 4 de junio de 1925, p. 29.

<sup>102</sup> ITURRIBARRÍA, Jorge Fernando. “Vida Moderna”, *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1926, p. 22.

consonancia con el carácter mexicano, Iturribarria señala cómo la cultura norteamericana encarnaba cada vez más los placeres de la modernidad que estaban, sin embargo, asociados al temor del imperialismo yanqui.

La recepción de las divas italianas en la Ciudad de México generó nociones dinámicas del consumidor y productor de cine: la fanática deslumbrada por el deseo erótico, los excesos emocionales y la sobreestimulación nerviosa; el público de clase media seducido por asuntos melodramáticos y pretensiones estéticas; el crítico profesional que presumió de su resistencia a todos estos atractivos como testimonio de su juicio estético; el cineasta que se apropió de las convenciones del cine italiano con fines patrióticos no siempre alcanzados; y el espectador erudito que debatía los méritos de los cines nacionales a la par de los periodistas profesionales. El cine de divas cristalizó las preocupaciones acerca de la experiencia del espectador en un momento en que las culturas importadas del consumo y del entretenimiento eran vistas, al mismo tiempo, como oportunidades y amenazas para la modernización nacional. Así el fenómeno de las divas constituyó una negociación de jerarquías de género, clase y nación, así como de modelos rivales de modernidad cultural, en el México posrevolucionario.

### Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. México: UNAM, 2009.
- BALAN, Canan. "Imagining Women at the Movies: Male Writers and Early Film Culture in Istanbul". En: Gledhill, Christine (ed.). *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2015, pp. 53-65.
- BEAN, Jennifer M. "Technologies of Stardom and the Extraordinary Body", *Camera Obscura*, vol. 16, n. 3, 2001, pp. 36-48.
- BLISS, Katherine A. "For the Health of the Nation: Gender and the Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico". En: Vaughn, Mary Kay y Stephen Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006, pp. 196-218.



- BLOM, Ivo. "Diva Intermedial. Lyda Borelli between Art, Photography, Theatre and Cinema". En: AA.VV. *Performing New Media 1890-1915*. New Barnet: John Libbey, 2014, pp. 22-33.
- BUNKER, Steven B. *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2012.
- DALLE VACCHE, Angela. *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930, vol. I. Vivir de sueños*. México: UNAM, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Las películas denigrantes a México". En: AA.VV. *México/Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine*. México: IMCINE, 1996, pp. 23-35.
- \_\_\_\_\_. *Cine y sociedad en México vol. III. Sucedió en Jalisco o los Cristeros*. México: UNAM, 2013.
- DOANE, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator", *Screen*, vol. 23, n. 3/4, 1982, pp. 74-88.
- GARCIA, Irene. "Mimí Derba and Azteca Films: The Rise of Nationalism and the First Mexican Woman Filmmaker". En: Gutiérrez Chong, Natividad (ed.). *Women, Ethnicity and Nationalisms in Latin America*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 147-169.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (ed.). *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México*. México: UNAM, 2000.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *El cine que vió Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GRIEVESON, Lee. *Policing Cinema. Movies and Censorship in Early Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna. Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917-1936*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.
- KNIGHT, Alan. "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940", *Hispanic American Historical Review*, vol. 74, n. 3, 1994, pp. 393-444.

- LANDY, Marcia. *Stardom Italian Style. Screen Performance and Personality in Italian Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.
- LÓPEZ, Rick A. *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- MAHIEUX, Viviane (ed.). *Una pequeña marquesa de Sade. Crónicas selectas (1921-1948)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Cube Bonifant: The Little Marquise de Sade of the Mexican Chronicle”, *Review*, n. 80, 2010, pp. 19-37.
- MATUTE, Álvaro. “Salud, familia y moral social (1917-1920)”, *Históricas*, n. 31, 1991, pp. 25-34.
- MEEUF, Russell y Raphael Raphael. “Introduction”. En: Meeuf, Russell y Raphael Raphael (eds.). *Transnational Stardom. International Celebrity in Film and Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 1-16.
- MIQUEL, Ángel. *Por las pantallas de la Ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mimí Derba*. Harlingen, TX: Archivo Fílmico Agrasánchez, 2000.
- \_\_\_\_\_. *En tiempos de revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*. México, UNAM, 2013.
- ORGERON, Marsha. “You Are Invited to Participate: Interactive Fandom in the Age of the Movie Magazine”, *Journal of Film and Video*, vol. 61, n. 3, 2009, pp. 3-23.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PICCATO, Pablo. *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham: Duke University Press, 2001.
- PRINCE, Gretchen. “Fighting Bacteria, the Bible, and the Bottle. Projects to Create New Men, Women, and Children”. En: Beezley, William H. (ed.). *A Companion to Mexican History*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 505-515.
- SARAGOZA, Alex. “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952”. En AA.VV. *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001, pp. 91-115.

- SCHROEDER-RODRIGUEZ, Paul A. "Latin American Silent Cinema: Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review*, vol. 43, n. 3, 2008, pp. 33-57.
- SERNA, Laura Isabel, "As a Mexican I Feel It's My Duty: Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930", *The Americas* vol. 63, n. 2, 2006, pp. 225-244.
- \_\_\_\_\_. *Making Cinelandia. American Films and Mexican Film Culture Before the Golden Age*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- STAMP, Shelley. *Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- VASEY, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- VAUGHN, Mary Kay y Stephen Lewis (eds.). *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.

---

**Fecha de recepción:** 7 de septiembre de 2020

**Fecha de aceptación:** 17 de octubre de 2020

**Para citar este artículo:**

NAVITSKI, Rielle. "Entre críticos y fanáticas: La recepción de las "divas" italianas en el México posrevolucionario", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 149-183. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/326>> [Acceso dd.mm.aaaa].

---

\* **Rielle Navitski** es profesora asociada en el Departamento de Teatro y Estudios del Cine de la Universidad de Georgia (EEUU). Es autora del libro *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth-Century Mexico and Brazil* (2017) y co-editora, con Nicolas Poppe, de la antología *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017). E-mail: [rielle.navitski@gmail.com](mailto:rielle.navitski@gmail.com).