

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

Mtra. Margarita
Aguilera Urbán



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

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

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

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

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

Muralismo en los cines: ¿una aberración ideológica?

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

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

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

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

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

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

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

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

Un pintor desconocido

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



Figura 3 y 4

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

El Cine Latino

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

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

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



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

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

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

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

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



Figura 12
Publicación de la revista
*International Projectionist*⁸



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

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

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

9 En la revista de *Eco Cinematografista* de noviembre-diciembre de 1968, se reproduce una de las fotografías y la información traducida.



Figura 14
Acceso al Cine Latino.
(Foto de Nelly Rodríguez Tobón, 2008)

De acuerdo con la descripción del señor José Mondragón, existían dos taquillas, una a cada lado de la escalinata. Una de ellas se utilizaba entre semana y la otra, durante los fines de semana. También en esta parte, junto a las taquillas, había una vitrina para la publicidad y justo sobre ella estaba una placa con los nombres del arquitecto e ingenieros, así como un emblema de la Compañía Operadora de Teatros, que era un águila sobre un mundo, en una lámina de cartón plastificado. (fig. 15). De la misma manera, en esta sección de entrada, aproximadamente a unos cuatro metros de altura, se encontraba una imagen plateada de

la comedia y la tragedia. (fig. 16). Dentro del edificio, junto a la taquilla de la derecha, se localizaba una oficina grande ocupada por el administrador del cine; junto a la taquilla de la izquierda estaba la oficina del sindicato ocupada por el jefe de los empleados.



Figura 15
Placa de
COTSA a la
entrada del
Cine Latino
(Foto: José
Mondragón,
2009)



Figura 16
Imagen de
la comedia y
la tragedia.
(Foto: José
Mondragón,
2009)

Siguiendo con las apreciaciones del señor Mondragón, en el vestíbulo de doble altura, lo primero que veía el visitante era el enorme mural de Octavio Ríos, de aproximadamente 8 metros de alto por 6 de largo, el cual se levantaba a 3 metros del piso. Justo en ese espacio se encontraba la dulcería y, a ambos lados, había puertas que conducían al área de luneta. Dentro de la sala, existían dos salidas de emergencia sobre las cuales aparecía un croquis del recinto. (Fig. 17).



Figura 17
Señal en la salida de emergencia del Cine Latino.
(Foto: José Mondragón, 2021)

Había dos escaleras que conducían al área del anfiteatro. Éstas nacían a un costado de cada una de las puertas de entrada a la sala principal. Subiendo por esas escaleras, se podían encontrar los sanitarios de mujeres (al lado derecho) y de hombres (al lado izquierdo).

El estacionamiento era subterráneo, de un solo nivel, abarcaba toda la planta del edificio, de calle a calle. En esa área estaban instalados una planta de luz y los controles eléctricos del edificio. El espacio era suficientemente amplio para estacionar aproximadamente 250 automóviles, que entraban y salían por la calle Strasburgo, a espaldas del cine.

Algunos testigos recuerdan que, en la primera época del cine, frente a la enorme pantalla había tres fuentes danzarinas que eran todo un espectáculo, las cuales fueron retiradas en una remodelación del cine, realizada a mediados de los sesenta o principios de los setenta, según las indagaciones entre personas que lo recuerdan. Sin las fuentes, se instalaron unas cortinas azules delante de la pantalla y se dotó al cine con proyectores de 70 mm; otros aficionados cuentan que estaba equipado para exhibir películas *sensurround* como *Terremoto* (1974).¹⁰ En todo caso, el cine fue el espacio donde un gran sector de la población asistió a estrenos, premieres y muestras internacionales. Un lugar memorable porque se cruzó en las historias de muchas personas que ocuparon sus butacas para olvidar un momento su rutina.

En 1993, el cine fue vendido a la iniciativa privada. El empresario Alberto Saba Rafful, asociado con Ricardo Salinas Pliego, quedó a cargo de éste y otros cines más de la metrópoli. A partir de este año, la nueva visión empresarial empezó a hacer los cambios pertinentes para tener rendimientos a partir de esta compra. Según el señor José Mondragón, las estrategias fueron, entre otras, reducir el personal al 50%, rentar los recintos para

¹⁰ Comentarios diversos de los miembros de la comunidad de Facebook, *¡Cácarool!, los viejos cines de la Ciudad de México*.

diversos fines, convertirlos en tiendas y dividir la sala grande en salas más pequeñas y así ofrecer carteleras múltiples. Este fue el caso del Cine Latino, que fue fraccionado en tres salas. No obstante, aun con esta nueva fisionomía, siguió albergando a la Muestra Internacional de Cine hasta el año de 1995, luego de que el Cine Roble cerrara por las afectaciones sufridas durante el terremoto de 1979.

En 1997, el Cine Latino cerró definitivamente. Alfaro Salazar y Ochoa Vega, argumentando la importancia del recinto como sede de esta importante muestra, apuntaron:

Por esta razón proponemos que se recupere la sala única -al estar fragmentada actualmente en 3- y que sea destinada a los grandes estrenos de la cinematografía mundial, además de volver a ser el recinto espectacular que un evento como la citada muestra requiere (1997, 192).

La propuesta anterior habría llevado a la conservación de un patrimonio cultural y artístico, pero la decisión fue demolerlo a partir de noviembre de 2009, sin salvar al mural de Octavio Ríos. En el año 2015, inició una nueva época con la construcción de la Torre Reforma Latino, un proyecto ideado por el empresario Moisés Saba Masri, hijo de Alberto Saba Rafful, quien lamentablemente no logró ver su objetivo realizado porque murió cuando su helicóptero se desplomó en su trayectoria del aeropuerto de Toluca a la Ciudad de México el 10 de enero de 2010 (Expansión, 2010). En 2018, la revista Forbes (2019) declaró que este edificio había sido reconocido como el más sustentable e inteligente de ese año. (fig. 18 y 19).



Figura 18 y 19
Torre Reforma Latino.
(Fotos de Andrea Martínez, 2021)

El mural *Un hombre latinoamericano*

Desde el siglo XVI, los españoles nacidos en el nuevo continente se unieron en un creciente sentimiento de despojo, el ejercido por los peninsulares. Desde este momento, comenzó a consolidarse la identidad latinoamericana. Después de la independencia de los diferentes países, Simón Bolívar propuso crear un organismo que los uniera políticamente. La amenaza de la potencia imperial anglosajona incrementó esta percepción de coincidencias culturales e históricas en Latinoamérica (Vázquez, 2007).

De ese modo, comenzó a construirse una entelequia que rebasaba los nacionalismos, pero crecía paralelamente en las mentalidades. El ideario teórico-práctico de José Martí, pasando por la

noción de identidad latinoamericana sustentada por José Enrique Rodó, el rechazo a las intervenciones militares y anexiones de los Estados Unidos en América Latina, las variadas ideas de Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, José Carlos Mariátegui, Julio Antonio Mella y tantos otros pensadores, contribuyeron a crear la idea de la integración latinoamericana como una fuerza contra los embates de la América anglosajona (Casas, 2007). Rubén Darío escribió en 1898:

De tal manera la raza nuestra debiera unirse, como se une en alma y corazón, en instantes atribulados; somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular. Desde Méjico hasta la Tierra del Fuego hay un inmenso continente en donde la antigua semilla se fecunda, y prepara en la savia vital, la futura grandeza de nuestra raza (4).

Con estos antecedentes, el siglo XX vio desarrollarse el sentimiento de identidad latinoamericana que se acentuó con el triunfo de la revolución cubana, la nueva trova, la canción de protesta y el boom de la literatura latinoamericana. Así, no es extraño que el Cine Latino de la Ciudad de México evocara este orgullo identitario y que se pidiera a Octavio Ríos que realizara una pintura monumental que sublimara la figura de este ser cósmico que proclamó Vasconcelos. (fig. 20 y 21).

El mural fue realizado en una superficie rectangular vertical (8 x 6 m) y representa a un hombre que sostiene en la mano izquierda una esfera de la cual se eleva, en primer plano, la parte continental de Latinoamérica, es decir, México, Centro y Sudamérica.



Figura 20 y 21
Octavio Ríos. *Un hombre latinoamericano*.
(Fotos de José Mondragón, 2009)

Esta última se presenta con una superficie en color verde y azul, con líneas dispuestas en diferentes direcciones las cuales crean ritmo y movimiento. Estas estrías parecen siluetas de ramas y arborescencias, pero también remiten connotativamente a las venas de un organismo vivo. La tierra que sostiene la superficie continental es un muro en forma de biombo o abanico. En el costado derecho se distinguen las raíces de los árboles que se hunden en forma caprichosa creando una decoración sinuosa. Del lado izquierdo, este muro muestra figuras antropomorfas y vegetales difíciles de identificar, pero semejantes a inscripciones primitivas en piedra. No obstante, hay un objeto que se puede reconocer con claridad: una cadena cuyos eslabones atraviesan

como cinturón el muro y que podría contener una protesta velada en contra del imperialismo anglosajón, factor importante para la integración de Latinoamérica.

En segundo plano, aparece, en escorzo, el hombre latinoamericano, el protagonista de la narración del mural. La primera reflexión que podría surgir en el observador es que la figura masculina representada evoca a Atlas, el personaje que en la mitología griega había sido condenado por Zeus a cargar la bóveda celeste. Las diversas representaciones pictóricas y escultóricas del titán lo muestran con una rodilla sobre el suelo, encorvado y agobiado por el peso que carga sobre sus hombros y cuerpo musculoso. Las versiones populares interpretaron la esfera del cielo como el mundo, de ahí que en algunas imágenes aparezcan en ella los continentes en lugar de las constelaciones.

El atlante de *Un hombre latinoamericano* conserva la musculatura extraordinaria de las estampas de Atlas, pero exhibe particularidades significativas: el hombre es joven y con rasgos raciales mestizos; lleva el mundo sin esfuerzo en una sola mano y, lo más revelador, no está sobre el suelo, sino que se suspende en un vuelo sideral y muestra el mundo con orgullo. Esta representación remite también al cómic, específicamente a las imágenes de superhéroes que vuelan justamente en la misma posición: el muralismo en el cine se contagia de la cultura pop.

El fondo y tercer plano del mural es una espiral en ignición de la que prorrumpe el protagonista. Los colores de esta espiral van de los fríos a los cálidos; de los oscuros a los claros. Una lectura inferencial de esta imagen podría remitir a teoría de la explosión del Big Bang sobre la expansión del universo.

De acuerdo con estas apreciaciones, podría afirmarse que *Un hombre latinoamericano*, el último mural conocido de Octavio Ríos, corona la producción de este artista con una obra que logra dar su propia visión sobre la identidad del hombre de la raza de bronce. Inserto en el latino americanismo, el artista alude a diferentes fuentes de la cultura y la estética occidentales. En una composición sencilla, logra enriquecer las obras con intertextos fácilmente reconocibles para el espectador atento, el que quiso tal vez contemplar el mural más allá del efecto intuitivo de su monumentalidad en un palacio cinematográfico.

A manera de conclusión

Si, parafraseando a Ruskin, el mundo escribe su autobiografía en el manuscrito de sus edificaciones arquitectónicas, es deplorable llegar al momento de la decisión de terminar con un recinto que no sólo ha ocupado un lugar en la fisonomía urbana, sino que ha albergado infinidad de vivencias para quienes recorrieron sus instalaciones y accedieron a la experiencia cinematográfica.

Para el Cine Latino ese tiempo llegó en noviembre de 2009, cuando empezó la demolición que se prolongó aproximadamente cinco meses en los que se estuvo evaluando la viabilidad de rescatar el trabajo artístico de Octavio Ríos. El señor José Mondragón, quien acudió al lugar durante este proceso, narró cómo, durante esos meses, la obra fue llenándose de polvo y manchándose con la humedad de las goteras. En cambio, irónicamente, se ordenó que se conservaran unos bloques de concreto, imitación de mármol, que se encontraban abajo del mural. Para retirarlos sin daño, tuvieron que hacer maniobras que arrancaron abruptamente trozos de pintura de *Un hombre latinoamericano*.

La demolición fue documentada en fotos minuciosamente tomadas por nuestro informante, quien también rescató algunos objetos que conserva por su valor simbólico y afectivo. (fig. 22 y 23).



Figura 22 y 23
Imágenes de la demolición.
(Fotos de José Mondragón, 2009)

Analizar la obra *Un hombre latinoamericano*, de Octavio Ríos, en el Cine Latino no escapa a la reflexión sobre la creación artística destruida por diferentes razones y su permanencia efímera sólo en la mente de quienes conocieron las obras y en las letras de quienes las estudian para rescatarlas del olvido.

Referencias

- Alegre Carvajal, Esther; Genova Tusell García; Jesús López Díaz. 2011. *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Aredes.
- Amador, María y Jorge Ayala. 1986. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alfaro Salazar, Francisco y Alejandro Ochoa Vega. 1995. "Los cines en la Ciudad de México". *Arquitecturas del Sur*. 11 (23). Los cines en la ciudad de México - Dialnet (unirioja.es)
- _____. 1997. *Espacios distantes...Aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. 1998. *La república de los cines*. México: Clío.
- _____. 2010. "Adiós al cine Latino". *Docomomo* (27). http://www.esteticas.unam.mx/Docomomo/boletin27/boetinl27_1.pdf
- _____. 2019. "Los palacios cinematográficos de la Ciudad de México". *Apuntes*. 32(1). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apc32-1.cpcc>
- Casas, Alejandro. 2007. *Pensamiento sobre integración y latinoamericanismo Orígenes y tendencias hasta 1930*. Colombia: Ediciones Ántropos. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/libros/libros-000005.pdf>
- Darío, Rubén. 2003. *El triunfo de Calibán*. Biblioteca virtual universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/155.pdf>
- Expansión. 2010. "Moisés Saba muere al caer helicóptero". *Expansión*. 10 de enero de 2010. Moisés Saba muere al caer helicóptero (expansion.mx)
- Forbes Staff . 2019. "Torre Reforma Latino, el edificio más sustentable e inteligente de 2018". *Forbes México*. <https://www.forbes.com.mx/torre-reforma-el-edificio-mas-sustentable-e-inteligente-de-2018/>
- Leal Belausteguigoitia, I. 2005. *Arte mural en La Laguna. La historia a través del color*. México: Despacho de Ingeniería Cultural, S. C.
- Manrique, Jorge. 2000. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Paxman, Andrew. 2017. *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*. (S. Strikovski, trad.). México: Penguin Random House.

Pérez, Carina. 2019. "Teatro Macedonio Alcalá: joya arquitectónica". *NVI Noticias*. 4 de septiembre de 2019. <https://www.nvinoticias.com/nota/124956/teatro-macedonio-alcala-joya-arquitectonica>

Rodríguez, Antonio. 1970. *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*. London: Thames and Hudson.

Rosas Mantecón, Ana. 2017. "Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas". *Alteridades*. 58. 1-66. <https://flacsocultura.files.wordpress.com/2017/06/iralcinearmtoma2.pdf>

Sistema de Información Cultural México. 2020. "Teatro Macedonio Alcalá". <https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table>

Vázquez, Josefina. 2000. *Nacionalismo y educación en México*. México: El Colegio de México.

Vázquez Semadeni, María. 2007. "Ariel y la pregunta por la identidad latinoamericana". *Latinoamérica. La revista de estudios latinoamericanos*. (45), 31-58.

Villegas, Virginia. 1967. "Nuevo sistema de proyección". *Eco Cinematografista*. (México: Sindicato de Trabajadores de Industria Cinematográfica. Diciembre de 1967.

MARGARITA AGUILAR URBÁN

Es poeta, docente e investigadora de arte. Licenciada en letras españolas por la Universidad Iberoamericana y maestra en arte por el Instituto Cultural Helénico.

Escribió los poemarios *Como estación de tren* (1988) y *Algodón en el corazón* (2012). Ha sido incluida en los volúmenes *Voces de tierra* (1994), *Campos ignotos* (1998) y *Taller Literario "Pablo Ochoa"* (2009). Recopiló las memorias del artista tarahumara Erasmo Palma en el libro *Donde*

cantan los pájaros chuyacos (1992, reedición 2016). Ha escrito artículos sobre arte y literatura para diversas publicaciones. Su obra *Aurora Reyes. Alma de montaña* (biografía y ensayo) fue considerada el mejor libro del 2011 por el suplemento *Día siete* de *El Universal* y por la página de crítica literaria *Salón de Letras*.

Agradecimientos

No fue fácil indagar sobre un cine demolido, un mural inexistente y un pintor apenas conocido. Por eso, es preciso reconocer a las personas que, desinteresadamente, ayudaron con información y fotografías para delinear el contenido de este artículo. Gracias al señor José Mondragón por su reconstrucción hablada del Cine Latino, por la narración de la historia y demolición de este recinto y por las fotografías del edificio, del mural y de otras publicaciones.

Menciono también la útil aportación de Geraldo Rosales, Pedro Núñez López y Salvador Escalier Triana, sobre el Teatro Ricardo Castro; de Idoia Leal Belausteguigoitia, Julián Parra y Esperanza Dávila Sota, sobre el Teatro Nazas; de David Aguilar Rodríguez y Alma Ortiz Gómez, sobre el Teatro Macedonio Alcalá. De la misma manera, agradezco el apoyo de Nelly Rodríguez Tobón y Luis Helguera, de la página de Facebook *¡Cácarooo!, los viejos cines de la Ciudad de México*; y de Andrea Martínez, por sus fotos de la Torre Reforma Latino. La investigación constituye, sin duda, un quehacer colectivo que nos vuelve actores y cómplices en la generación de conocimiento. Estas personas son la prueba de este postulado.