
Orozco Espinel, María Paula. 2025. *Estrategias de película. Lupe Vélez y Dolores del Río en las industrias fílmicas de México y los Estados Unidos, 1921-1946*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 245 pp.

Entre la agencia y las restricciones: Lupe Vélez y Dolores del Río en las industrias cinematográficas de México y Estados Unidos

Mara Viveros Vigoya

En *Estrategias de película. Lupe Vélez y Dolores del Río en las industrias fílmicas de México y los Estados Unidos, 1921-1946*, María Paula Orozco Espinel reconstruye las trayectorias de dos figuras centrales del cine mexicano y hollywoodense a partir de una pregunta que desplaza el foco de las biografías individuales hacia las condiciones históricas de producción de las imágenes cinematográficas: ¿cómo actuaron estas mujeres en industrias atravesadas por jerarquías de género, racialización y relaciones asimétricas entre México y Estados Unidos? El resultado es una investigación que articula historia cultural, estudios de género, historia del cine y análisis de las relaciones políticas y culturales entre ambos países.

El principal interés del libro reside en no considerar a Lupe Vélez y Dolores del Río simplemente como víctimas de los estereotipos que las industrias cinematográficas produjeron sobre las mujeres mexicanas y latinoamericanas. El concepto de *estrategias* atiende a las formas concretas en que ambas negociaron sus posiciones dentro de estructuras que no controlaban. Más que plantear una oposición entre agencia y estructura, la investigación permite observar cómo las posibilidades de acción se encuentran siempre social e históricamente condicionadas: las protagonistas actúan dentro de relaciones industriales, económicas, raciales y de género que delimitan sus márgenes de maniobra, pero que también son reproducidas, negociadas y eventualmente modificadas por sus prácticas.

Desde esta perspectiva, las estrategias de Vélez y Del Río son también prácticas mediante las cuales esas estructuras se actualizan y adquieren formas concretas (Sewell 2006). Esta lectura permite evitar tanto una interpretación estructuralista, que reduciría sus trayectorias a los efectos de las condiciones de la industria, como una lectura individualista, que convertiría sus carreras en historias de voluntad y superación personal. Uno de los aportes del libro consiste precisamente en mostrar cómo las restricciones y las posibilidades de acción se constituyen mutuamente.

La cuestión racial ocupa un lugar importante en esta argumentación. El libro muestra que las identidades raciales y culturales no operaban como categorías fijas (Aguilera Skvirsky 2016). Durante el periodo del cine mudo, Vélez y Del Río podían interpretar personajes de procedencias diversas: europeas, griegas, aristocráticas o definidas como “exóticas”, sin que la voz constituyera todavía un marcador tan decisivo de diferencia. La llegada del cine

sonoro modificó radicalmente esta situación. El acento, la dicción y la modulación de la voz adquirieron un peso mayor en la clasificación de las actrices y en la valoración de sus capacidades profesionales.

Así, el tránsito al cine sonoro permite examinar una dimensión poco evidente de la racia-
lización: no se trata únicamente de cómo son vistos los cuerpos, sino también de cómo son escuchados. Entre 1927 y 1930, Vélez y Del Río tuvieron que adaptar sus formas de actuación a una tecnología que hacía audible aquello que el cine mudo podía mantener relativamente indeterminado. La voz podía entonces confirmar o desmentir la imagen racial y cultural que la industria había construido de una actriz. La tecnología cinematográfica aparece, de este modo, no como un elemento neutral de la historia del medio, sino como parte de los mecanismos mediante los cuales se reorganizaron las posibilidades de representación y las trayectorias profesionales.

El caso de Lupe Vélez permite a la autora profundizar en esta cuestión a partir de una documentación particularmente desigual. Sabemos menos de sus primeros años en México que de los de Dolores del Río, y Orozco Espinel convierte esa ausencia en un problema histórico. Las huellas disponibles remiten a una joven vinculada con el teatro popular, el jazz y una modernidad urbana que podía ser considerada sospechosa. Pero esas mismas huellas dan cuenta de cómo atributos que podían descalificarla —ser “demasiado mexicana”, “demasiado popular” o “demasiado excesiva”— se convierten también en recursos de diferenciación.

Aquí se encuentra uno de los aportes metodológicos más sugerentes del libro: la atención a los silencios y desigualdades del archivo. Las mujeres no dejan necesariamente las mismas huellas documentales que los hombres ni participan en condiciones equivalentes en la producción de los registros históricos. La fragmentariedad del archivo de Vélez obliga, por tanto, a preguntarse por las condiciones que determinan qué vidas pueden ser reconstruidas y cuáles permanecen parcialmente fuera de campo. Esta perspectiva permite evitar que la ausencia documental sea interpretada simplemente como ausencia histórica.

La noción de *estrategia* adquiere una dimensión concreta en algunos episodios analizados por la autora. Uno de ellos es la introducción, por parte de Lupe Vélez, de pequeñas frases o comentarios en español que no formaban parte de los guiones originales. Estos gestos permitían establecer una comunicación particular con el público hispanohablante y producir sentidos que podían pasar inadvertidos para la audiencia angloparlante. La escena es significativa porque muestra que la agencia no necesariamente se expresa mediante confrontaciones abiertas con la industria. Puede consistir también en intervenciones mínimas, realizadas dentro de un sistema que conserva el control sobre buena parte de las condiciones de producción.

Este ejemplo, más que resolver, profundiza en la cuestión de las estrategias. Las intervenciones de Vélez no ocurren fuera de las relaciones de poder que organizan la producción cinematográfica; son posibles precisamente dentro de ellas y a través de los recursos que esas mismas relaciones ponen, de manera desigual, a su disposición. La pregunta no sería, por tanto, en qué medida estas acciones transforman una estructura concebida como exterior a ellas, sino cómo prácticas aparentemente menores pueden reproducir, desplazar o resignificar las relaciones en las que se inscriben. El interés del caso está en mostrar que la agencia no constituye el reverso de la estructura: es una de las formas mediante las cuales las estructuras se mantienen, se negocian y, eventualmente, se transforman.

La trayectoria de Dolores del Río ofrece una configuración diferente de esta problemática. Su regreso a México es interpretado como un proceso de “recuperación de la voz”, no solamente en el sentido de volver a actuar en español, sino también en el de ampliar sus posibilidades de decisión y negociación dentro de la industria cinematográfica mexicana.

La actriz pudo intervenir en la realización de proyectos y desempeñar funciones de mediación que desbordaban su papel como intérprete. Su experiencia en Hollywood, lejos de quedar reducida a una etapa anterior de su carrera, se convirtió en un recurso para negociar una posición diferente en México.

El análisis de *Flor silvestre* permite observar esta transformación. La voz de Dolores del Río introduce y cierra el relato, en cuyo recorrido vincula la experiencia familiar con una interpretación de la desigualdad y de la Revolución mexicana. En este caso, la actriz no aparece únicamente como cuerpo representado, sino como voz que participa en la construcción de una narrativa sobre la nación. El desplazamiento es importante porque plantea una pregunta acerca de la autoridad narrativa de las mujeres en un campo en el que tradicionalmente se les asignaron posiciones de representación antes que de enunciación.

La comparación entre Vélez y Del Río resulta productiva precisamente porque sus trayectorias no son idénticas. Sus experiencias en México y Estados Unidos, sus posiciones dentro de las industrias y las formas en que negociaron sus identidades muestran que no existe una única manera de habitar las categorías de *mujer mexicana*, *actriz latina* o *estrella cinematográfica*. Al mismo tiempo, la comparación invita a considerar qué elementos de sus diferencias derivan de sus decisiones y cuáles de las posiciones estructurales que ocuparon en los distintos mercados.

Otro aspecto relevante de *Estrategias de película* es la articulación entre escalas. Las relaciones personales, los conflictos profesionales y las decisiones de las protagonistas se leen en conexión con procesos históricos de mayor alcance: la Segunda Guerra Mundial, la política de la Buena Vecindad y las transformaciones de las industrias culturales en el espacio hemisférico. Esta conexión constituye una de las fortalezas del libro porque evita separar las experiencias individuales de los procesos políticos y económicos que las condicionaron.

A la vez, esta amplitud de escalas plantea un desafío para la lectura. La multiplicidad de dimensiones biográficas, industriales, tecnológicas, culturales y geopolíticas puede hacer que algunas de ellas queden necesariamente más desarrolladas que otras. La principal virtud del libro es establecer esas conexiones; su contrapartida es que algunas preguntas quedan planteadas como líneas de investigación que podrían desarrollarse más allá de sus páginas. En particular, la relación entre las estrategias individuales de las actrices y las transformaciones estructurales de las industrias cinematográficas ofrece un campo fértil para futuras investigaciones comparativas.

El trabajo de archivo constituye el soporte fundamental de la investigación. Orozco Espinel consultó materiales en bibliotecas y archivos de Nueva York, Los Ángeles y Washington D. C., además de revistas, documentos de producción cinematográfica, correspondencia y archivos oficiales. Esta diversidad documental permite reconstruir las trayectorias de las protagonistas desde distintos ángulos y, sobre todo, situarlas en los circuitos transnacionales en los que se desarrollaron sus carreras.

La importancia de este trabajo documental se hace particularmente evidente porque el libro no se limita a recuperar a dos figuras del pasado cinematográfico. Su apuesta es mostrar cómo se construyeron las condiciones sociales y políticas que hicieron posibles determinadas imágenes de las mujeres mexicanas y latinoamericanas. En este sentido, la investigación desplaza la pregunta sobre “qué representaban” Vélez y Del Río hacia otras más complejas: ¿qué relaciones de poder hicieron posible que fueran representadas de determinadas maneras? y ¿qué margen tuvieron ellas para intervenir en esas representaciones?

Esta perspectiva dialoga con trabajos anteriores, como el de Clara E. Rodríguez (2011), que ya había mostrado las trayectorias de ambas actrices en circuitos transnacionales y las tensiones entre autonomía laboral, control industrial, estereotipos y representación de las comunidades latinas. Lo que Orozco Espinel añade a esta historiografía es una ampliación del marco documental y temporal y, sobre todo, una articulación más explícita entre género, racialización y política hemisférica, a partir de la noción de *estrategias* como clave para analizar las posibilidades de acción de las protagonistas.

Las preguntas que surgen del libro mantienen, además, una clara actualidad. Los problemas acerca de quién puede representar a quién, cómo se producen los estereotipos raciales y sexuales y qué significa la diversidad en las industrias culturales no pertenecen exclusivamente a la historia del cine de las décadas de 1920 a 1940. La persistencia de estas cuestiones permite leer el pasado cinematográfico como un laboratorio histórico para comprender mecanismos de exclusión y formas de negociación que continúan operando, aunque adopten lenguajes diferentes.

En síntesis, el libro ofrece una vía para pensar la relación entre representación y poder, así como para interrogar los límites de la agencia en contextos en los que las posibilidades de intervención están desigualmente distribuidas. Su lectura deja abierta una cuestión especialmente pertinente para las ciencias sociales: cómo reconocer las capacidades de acción de los sujetos sin perder de vista las estructuras históricas que delimitan aquello que, en cada momento, puede ser dicho, visto y escuchado.

Así, el principal aporte de *Estrategias de película* está en combinar una reconstrucción histórica detallada con una pregunta por las posibilidades de acción de mujeres situadas en espacios culturales profundamente jerarquizados. La investigación evita tanto reducir a sus protagonistas a víctimas de la industria como convertirlas en figuras excepcionales cuya voluntad habría bastado para superar las restricciones de su tiempo. Entre ambos extremos, propone pensar las estrategias como prácticas situadas, ambiguas e incompletas. Así, devuelve la complejidad a dos figuras que con frecuencia han quedado atrapadas en las imágenes estereotipadas construidas alrededor de ellas. Pero, sobre todo, el libro permite comprender que esas imágenes fueron producidas en la intersección de industrias culturales, proyectos nacionales, jerarquías raciales y sexuales, transformaciones tecnológicas y relaciones de poder transnacionales.

Referencias

1. Aguilera Skvirsky, Salomé. 2016. "Las cargas de la representación: notas sobre la raza y la representación en el cine latinoamericano". *Hispanófila* 177: 137-154. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0034>
2. Rodríguez, Clara E. 2011. "Dolores del Río and Lupe Vélez: Working in Hollywood, 1924-1944". *Norteamérica* 6 (1): 69-91. <https://www.revistanorteamerica.unam.mx/index.php/nam/article/view/124>
3. Sewell, William H., Jr. 2006. "Una teoría de estructura: dualidad, agencia y transformación". *Arxius de Ciències Socials* 14: 145-176. <https://www.uv.es/~sociolog/arxius/arxius14.pdf>

Mara Viveros Vigoya

Doctora en Antropología por la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) y magíster en Estudios Latinoamericanos por el Institut des Hautes Études de l'Amérique latine (IHEAL), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Francia. Profesora titular de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. Cofundadora y miembro del Grupo Interdisciplinario de Estudios de Género (GIEG). <https://orcid.org/0000-0003-3257-7149> | mviverosv@unal.edu.co