

*México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine
(trans)nacional*

Editado por

Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler, "Una coherencia imaginaria: reflexiones desde México sobre el concepto de 'cine nacional'"

PARTE I: NACIÓN, REPRESENTACIÓN E HISTORIA

David M. J. Wood, "Cine mudo, ¿cine nacional?"

Eduardo de la Vega Alfaro, "De heroísmos y solemnidades: Don Benito Juárez en el cine"

Claudia Arroyo Quiroz, "Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: el caso del cine de Emilio Fernández"

Aleksandra Jablonska, "La nación y su negación en el cine mexicano contemporáneo"

PARTE II: IDENTIDADES ÉTNICAS Y SUBALTERNAS

James Ramey, "La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano"

Jesse Lerner, "Dante Cerano: *Día Dos*: sexo, parentesco y video"

Mauricio Díaz Calderón, "Representar y enmascarar: el tratamiento de la marginalidad en *Los Olvidados* de Luis Buñuel y *Los motivos de Luz* de Felipe Cazals"

PARTE III: GÉNERO Y NACIÓN

Mara Fortes, "Entre el burdel y el cine: *La mujer del puerto*, nacionalismo cosmopolita y la chica moderna mexicana"

Alicia Vargas Amésquita, "El sacrificio de la feminidad: la soldadera en el cine mexicano"

Michael K. Schuessler, "Vestidas, locas, mayates y machos calados: la imagen del homosexual en el cine mexicano"

PARTE IV: PERSPECTIVAS TRANSNACIONALES

Jesús Mario Lozano, "Mexican cinema vs. Cinéma mexicain: *Notas en torno a lo posible del "cine" y lo "mexicano" en el imposible cine mexicano actual*"

Lauro Zavala, "La frontera interior en el cine fronterizo"

Paul Julian Smith, "El cine transnacional: el caso de México y España"

NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES

INTRODUCCIÓN

Una coherencia imaginaria: reflexiones desde México sobre el concepto de "cine nacional"

Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler

Este libro busca problematizar la noción aparentemente simple de "cine mexicano", por ende también la de "cine nacional" y la forma en que ambas nociones se relacionan con el tema de la identidad. La categoría de "cine nacional" surgió desde los inicios del cine cuando comenzaron a identificarse estilos fílmicos característicos de ciertos países. Esta categoría ha tenido entonces la función de enmarcar y exaltar aquellas tendencias fílmicas que han sido consideradas por ciertas instancias como las más representativas de los distintos contextos nacionales. En la primera mitad del siglo veinte el término "cine nacional" daba cuenta de un deseo de consolidar un cine que pudiera expresar la identidad nacional. Este deseo surgió en contextos en los que el cine contribuyó a la formación de las comunidades imaginadas nacionales¹, como, por ejemplo, en contextos con un índice elevado de analfabetismo, como México y otros países latinoamericanos².

Pero, como señala David Wood en el presente libro, es importante distinguir los diferentes usos que se le han dado al término "cine nacional", ya que si por un lado ha expresado una aspiración nacionalista a que el cine dé cuenta de la "esencia" de la nación y de la identidad nacional, por otro lado también ha sido utilizado dentro de una perspectiva analítica y crítica

¹ Anderson, *Imagined*, 1991.

² Rowe y Schelling, *Memory*, 1991.

para referirse a la producción fílmica de un contexto nacional³. En la actualidad hay una tendencia crítica a cuestionar las implicaciones ideológicas que la noción de "cine nacional" ha tenido históricamente en el contexto de formación del Estado-nación. Esto se debe a que esta noción suele implicar una perspectiva esencialista que presupone la presencia de una identidad nacional estable tanto en los equipos de producción como en el nivel de la representación. Esta carga esencialista, claro está, ha variado históricamente, llegando a su punto más álgido en los periodos de exacerbación del discurso nacionalista en diferentes contextos. En estos periodos, la categoría de "cine nacional" en general implicó mecanismos de legitimación de aquellas expresiones fílmicas que eran más afines a la política identitaria nacionalista.

En el proceso de legitimación de la producción comprendida dentro del término "cine nacional", en el cual participan diversas instituciones, han regido criterios de índole ideológica o estética que han tendido a privilegiar cierto tipo de expresiones. Esto ha llevado a consolidar a las producciones dominantes (*mainstream*) y canónicas, las cuales provienen tanto del cine industrial y comercial como del llamado cine de arte. En ocasiones, las historias del cine reproducen este esquema legitimador al privilegiar un canon que excluye o desprecia producciones tales como el *exploitation cinema* que alude a filmes de diferentes géneros producidos con bajo presupuesto y técnica deficiente. En el caso de América Latina, por ejemplo, el *exploitation cinema* (cine de horror, de luchadores, de *sexploitation*, gore, etc) constituye una producción muy prolífica y popular que no ha recibido suficiente atención crítica debido a prejuicios de índole cultural⁴.

³ Wood, "Cine", 2009.

⁴ Tierney y Ruétalo, *Latsploitation*, 2009, pp.1-13.

Durante dos décadas, varios críticos han propuesto que la categoría de "cine nacional" es una conveniente ilusión, lo que Andrew Higson llamó en 1989 "una coherencia imaginaria"⁵. Para Higson, el concepto de cine nacional facilita "los procesos que establecen la hegemonía cultural dentro de cada Estado. . . y el poder de instituir como políticamente dominante un aspecto particular de una formación cultural pluralista, y de estandarizarla o naturalizarla"⁶. Higson afirma que la categoría de "cine nacional" permite que los poderes hegemónicos nacionales aumenten su fuerza a través de la cultura cinematográfica de un país: "Las proclamaciones de cine nacional son, en parte, una forma de 'colonialismo cultural interno': es, por supuesto, la función de las instituciones--y en este caso los cines nacionales-- de juntar diversos y contradictorios discursos, de articular una unidad contradictoria, de jugar un papel en el proceso hegemónico de llegar a un consenso, y de contener las diferencias y las contradicciones"⁷. Así que, para Higson, el proceso hegemónico que representa la institución de un cine nacional no es del todo negativo, sino simplemente una realidad que merece ser considerada con cuidado.

Otros críticos, como Stephen Crofts, toman una postura más severa al afirmar que hay un peligro inherente en "la tendencia actual de hipostatizar lo 'nacional' en el 'cine nacional'"⁸. Para Crofts, cualquier reificación discursiva de lo "nacional" pasa por alto las complejidades del debate y puede hasta tener un efecto negativo en el mundo de la producción cinematográfica en sí. Por ejemplo, por el hecho de que las películas pro-Estado y anti-Estado suelen ser agrupadas en la amplia categoría de "cine

⁵ Higson, "Concept", 1989, p.134.

⁶ *Ibid*, p.139.

⁷ *Ibid*.

⁸ Crofts, "Concepts", 1993, p.392.

nacional", una peligrosa equivocación puede ocurrir si uno no reconoce los diferentes niveles de dificultad involucrados en producir esos dos tipos diferentes de películas. Un ejemplo que señala Crofts es que en muchos países, "el espacio para el cine anti-Estado es muy limitado; emerge del subterráneo político en el caso del llamado Tercer Cine [y] de los intersticios de las contradicciones que caracterizan a los regímenes liberal-pluralistas que apoyan al cine."⁹ Así, se puede suponer que desde la perspectiva subversiva cualquier uso del término "cine nacional" puede ser escuchado con música de fondo siniestra.

El cuestionar la categoría de "cine nacional" también permite reflexionar sobre la significación que se le ha conferido, en ciertos contextos nacionales, a producciones culturales que han contribuido a legitimar la imagen de tales naciones a nivel internacional. Porque si, por una parte, el "cine nacional" ha sido históricamente promovido por las instituciones estatales, por otra parte, también ha sido en buena medida catapultado por instancias internacionales que han tenido una función legitimadora clave, en particular en el ámbito de los festivales y de la crítica de cine. En este respecto, Alan Williams plantea un "continuum" del estatus de lo nacional en el cine contemporáneo, definido más o menos en términos de presupuesto:

En un extremo, existe el cine "global" de los diversos géneros de "acción", que son intensamente capitalistas y cada vez más anónimos. En el otro extremo, existe el cine producido con bajo presupuesto para los festivales, en el cual un visible origen nacional es de *rigueur*. . . . [Y en medio] tenemos la producción "nacional" de presupuesto mediano, diseñado para un público

⁹ *Ibid.*

doméstico. . . . Una película ideal para ser un éxito en festivales. . . es una obra que va a contrapelo de su "propio" cine nacional o de instituciones estatales cinematográficas. . . . El *auteur* internacional proviene de una tradición nacional, pero se define tanto en contra como desde dentro de esta tradición¹⁰.

Por lo tanto, no debe sorprendernos que los varios niveles de cine realizado en un país sirvan como instrumentos legitimadores: las producciones de alto y mediano presupuesto sirven para legitimizar la industria cinematográfica nativa a nivel económico (para su propio sistema político interno), mientras que las producciones de *auteur*, si bien ofrecen un cuestionamiento político y estético, muchas veces sirven más que nada para evidenciar una autoreflexión nacional para los jurados de festivales en otros países, aunque sea poco probable que sus perspicacias lleguen a un público amplio en su país de origen.

En el caso de México, la ansiedad por consolidar una producción cinematográfica que pudiera cristalizar la 'identidad nacional' se puso de manifiesto desde los años veinte y treinta, como cuenta Andrea Noble en su libro *Mexican National Cinema*¹¹. Esta ansiedad fue saciada durante la llamada Época de Oro en la que tanto la industria como el discurso nacionalista alcanzaron su clímax. La sensación de plenitud frente a haber alcanzado la madurez y originalidad necesarias para honrarse de contar con un cine nacional "auténtico" fue en gran medida estimulada por el reconocimiento otorgado a ciertos filmes y productores en festivales internacionales de cine. El caso del filme indigenista *María Candelaria* (Emilio Fernández,

¹⁰ Williams, *Film*, 2002, pp.18-19

¹¹ Noble, *Mexican*, 2005.

1943), premiado en el festival de Cannes en 1946 y el festival de Locarno en 1947, y celebrado por el crítico francés Georges Sadoul, jugó un papel clave en ese proceso. Como señala Noble, la película tuvo éxito, en parte, porque "semiotiza" al personaje de María Candelaria como "México". Para Noble, María representa a México como un "ente nacional híbrido", porque encarna simultáneamente a la mujer indígena pre-colombina y post-colombina, y así evoca a la compleja historia cultural del país¹². El aplauso internacional iniciado por esta película contribuyó entonces a la consagración en México de un conjunto de filmes que con el tiempo fueron adquiriendo el estatus de clásicos.

De los años cuarenta en adelante, el discurso institucional oficial en México ha capitalizado al cine de la Época de Oro y a sus estrellas como un componente clave del patrimonio cultural de la nación, a través de múltiples eventos celebratorios tales como homenajes, exposiciones, publicaciones, retrospectivas, etc. Estas prácticas se inscriben dentro de lo que Roger Bartra denomina "patrimonialismo", que se refiere a la forma en la que el gobierno mexicano ha intervenido tradicionalmente en el ámbito de la cultura al administrar el patrimonio cultural con una tendencia a privilegiar expresiones nacionalistas y celebraciones espectaculares. En este sentido, Bartra afirma que "el patrimonio cultural ha sido entendido como una mina cuya explotación genera algo así como una renta nacional que alimenta la identidad de los mexicanos y fortalece la soberanía del Estado"¹³.

Mientras que el patrimonialismo, y el discurso de las empresas de medios, han promovido en el ciudadano y en el consumidor un sentimiento nacionalista de orgullo frente a la riqueza y originalidad del cine y el arte mexicanos, en el campo de estudios sobre historia cultural, sin embargo,

¹² *Ibid*, pp.81-82.

¹³ Bartra, *Fango*, 2007, p.103.

líneas de investigación han evidenciado las inestabilidades y fisuras de categorías que presuponen una cultura nacional monolítica. Los trabajos de Seth Fein y Ana M. López¹⁴, por ejemplo, han demostrado que, incluso en la cúspide del nacionalismo en los años cuarenta, la producción fílmica realizada en México no se caracterizó por tener una "pureza" nacional sino que constituyó un fenómeno más bien transnacional, en términos tanto de la política de colaboración entre los gobiernos mexicano y estadounidense como de la circulación de recursos y estrategias de representación que se dio entre la industria mexicana y la hollywoodense. Fein observa que el evidenciar la estructura transnacional del sistema de producción fílmica de ese periodo ha permitido evidenciar también la dimensión transnacional de la política oficial post-revolucionaria, y que los productos de la infraestructura cultural fueron diseñados precisamente para encubrir esa lógica internacional¹⁵. El uso oficial de mitología nacionalista para encubrir colaboración (o dependencia) internacional se ha hecho evidente también en tiempos más recientes, por ejemplo en 1993, con la expedición de timbres postales conmemorativos de las estrellas de la Época de Oro, justo cuando la administración de Carlos Salinas de Gortari estaba cerca de firmar el Tratado de Libre Comercio¹⁶.

El concepto del cine transnacional ha sido crucial como una alternativa a los varios modelos teóricos del cine nacional. Higson, por ejemplo, afirma que "lo transnacional emerge" de todo tipo de escape cultural y de las migraciones a través de fronteras nacionales: "el grado de cruce cultural e interpenetración, no sólo a través de fronteras sino dentro de ellas, sugiere que las formaciones culturales son invariablemente de naturaleza híbrida e

¹⁴ Fein, "From", 1999; Fein, "Myths", 2001; López, "From", 1998.

¹⁵ Fein, "Myths", 2001, p.188.

¹⁶ *Ibid*, p.162

impura. Mezclan constantemente diferentes 'indigenismos' y así siempre están reformulándose, en vez de estar exhibiendo una identidad ya totalmente establecida"¹⁷. La inestabilidad de categorías culturales nacionalistas y monolíticas, la cual hace urgente la categoría de lo transnacional, es subrayada en el presente libro por Jesús Mario Lozano, un cineasta destacado de Monterrey que también es teórico de cine. Lozano afirma que, aún cuando el término "cine mexicano" en cierta manera todavía pudiera generar consensos sobre lo que significa, en realidad hoy en día pareciera cada vez más cumplir las características necesarias para ser considerado como una especie de significante vacío, aquel cuyo significado no es claro. Para el autor, el término "cine mexicano" utilizado en la actualidad, que en general alude a largometrajes de ficción, no pertenece ni responde a un cierto estilo, un discurso o pensamiento cinematográfico que justifique su agrupación, sino a fuerzas del mercado o proyectos estatales/nacionales específicos que buscan sostener una ficción estabilizadora de la sociedad¹⁸.

A la luz de estas reflexiones, resulta necesario seguir investigando las formas en que el cine nacional canónico ha privilegiado ciertas temáticas en vez de otras, qué idea de nación ha promovido, qué identidades ha exaltado y a cuáles ha dejado fuera. En el caso de México, por ejemplo, es bien sabido cómo, en la cultura dominante, los grupos indígenas han sido tradicionalmente representados por las élites intelectuales no indígenas. Esta situación ha cambiado en las últimas décadas a través del acceso de ciertas comunidades a las nuevas tecnologías audiovisuales y a la facilidad con la que esas tecnologías permiten que imágenes de auto-representación circulen en diferentes contextos nacionales y transnacionales, como lo ejemplifica Jesse Lerner en este libro.

¹⁷ Higson, "Limiting", 2000, p.67.

¹⁸ Lozano, "Mexican", 2009.

El poder explicativo de las narrativas nacionales en torno al cine ha ido perdiendo fuerza a medida que han aumentado las coproducciones transnacionales en las que intervienen agentes (creativos y patrocinadores) de diferentes países. En tiempos en que los esquemas de financiamiento estatal resultan insuficientes, las coproducciones, así como la 'migración' de creativos, son cada vez más frecuentes. Éste es el caso de los directores mexicanos que han gozado de mucho éxito internacional en los últimos años. Los filmes de Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, cuyas narrativas se sitúan en contextos extranjeros (la Guerra Civil Española, en *El Laberinto del Fauno*, 2007) o que hacen referencia a problemáticas de dimensiones globales (*Babel*, 2006), difícilmente podrían entrar en la categoría de "cine mexicano" y, sin embargo, en México existe un discurso que capitaliza el éxito de estos directores como motivo de orgullo nacional y que, por lo tanto, sigue dando cuenta de una ansiedad por reafirmar el reconocimiento internacional.

La categoría de "cine nacional" también puede ser problematizada respecto a la recepción y el consumo cultural, ya que éstos pueden trascender por mucho el ámbito de lo nacional. La recepción de un filme puede estar más determinada por variables socioeconómicas, de capital cultural o de posición ideológica que por la pertenencia a una "cultura nacional". Por otra parte, como pregunta Higson, "¿Qué es un cine nacional si no tiene un público nacional?"¹⁹. Higson afirma que "los parámetros de un cine nacional deben ser delineados tanto en el sitio del consumo como en el sitio de la producción de las películas", y, en este sentido, hace un llamado a atender "la actividad de los públicos nacionales y las condiciones bajo las cuales interpretan y utilizan las películas que ven"²⁰. Desde una perspectiva que considera la

¹⁹ Higson, "Concept", 1989, p.141.

²⁰ *Ibid*, p.132.

recepción, se puede suponer que algunas expresiones de lo que se entiende por "cine mexicano" podrían ser interpretadas de manera muy heterogénea por distintos grupos sociales dentro de México, mientras que podría haber más coincidencias de interpretación entre sectores de diferentes países que comparten rasgos socioculturales, los cuales, incluso podrían constituir "comunidades interpretativas"²¹ transnacionales que tienen acceso a la circulación de ciertos bienes culturales en el contexto de la globalización.

La categoría de "cine nacional" ha sido desafiada no sólo en la investigación académica sino también en otros ámbitos como el de los festivales de cine. El mismo Festival Internacional de Cine de Morelia, en cuya sexta edición se conocieron por primera vez muchos de los contribuyentes al presente libro, contiene una sección que se llama "Cine sin fronteras" en la que se busca promover filmes cuya naturaleza híbrida precisamente desafíe los límites de lo que entendemos por frontera nacional. De hecho, el animado diálogo sostenido durante el festival problematizó la noción de 'frontera' más allá del criterio geopolítico, al sugerir que las fronteras que construyen y delimitan el campo de lo fílmico pueden estar definidas también por criterios formales y estéticos o por cuestiones identitarias que incluyen al género, a la orientación sexual o a la raza.

La invitación lanzada después del festival a problematizar las categorías de "cine mexicano" y "cine nacional" y la forma en que se han relacionado con cuestiones de identidad, recibió una respuesta muy productiva por parte de la comunidad de estudiosos sobre cine de México y el extranjero. Los artículos de investigación que fueron enviados y dictaminados por la editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana para conformar el presente libro respondieron a esa invitación por medio tanto de análisis críticos sobre los usos que se les ha dado a las categorías mencionadas como a través

²¹ Fish, *There*, 1980.

del estudio de una variedad de formas en las que el cine producido en México ha articulado respuestas a ciertos problemas identitarios. En este sentido, los artículos estudian el tratamiento dado por el cine a problemas de identidad relacionados con la etnia, la clase y el género y ubicados en contextos históricos y sociales específicos. Si bien estos problemas, en su mayoría, se inscriben dentro del ámbito de lo nacional, también lo desafían o trascienden. Así, algunos de los artículos exploran los puntos de encuentro entre el tratamiento dado a estos problemas por el cine mexicano y el realizado en otros contextos.

Las problemáticas estudiadas por los artículos fueron agrupadas en cuatro temas generales que marcaron la pauta para las secciones que conforman este libro: la representación de la nación y de su historia, la representación de las identidades étnicas y subalternas, la construcción de identidades de género y sexuales, y la dimensión transnacional del cine actual. La primera sección "Nación, representación e historia" agrupa artículos que se enfocan en estudiar los usos que se le han dado a la categoría de "cine nacional" en México, así como diferentes estrategias textuales empleadas por el cine mexicano, tanto clásico como contemporáneo, en su representación de la historia nacional y en su reproducción de un discurso sobre la identidad nacional. En particular, el trabajo de David M.J. Wood cuestiona hasta qué punto el cine mexicano de la época muda puede ser incluido dentro de la categoría de "cine nacional", considerando, entre otras cosas, los significados que se le atribuían a esta categoría en la época silente y en la Época de Oro, tanto en el discurso nacionalista como en el trabajo historiográfico sobre el cine emprendido entre los años 30 y los 50. Por su parte, Eduardo de la Vega Alfaro hace una reconstrucción minuciosa de las caracterizaciones del presidente liberal mexicano Benito Juárez en el cine mudo y sonoro, mexicano y extranjero, documental y de ficción, con un énfasis en los usos políticos que se le dieron a su imagen en el cine

mexicano y hollywoodense de acuerdo con las necesidades ideológicas predominantes en el contexto de los años 30, de la Segunda Guerra Mundial, de los años 50 y de los 70. El trabajo de Claudia Arroyo Quiroz estudia algunas de las estrategias de composición textual mediante las cuales el melodrama revolucionario de la Época de Oro, en particular el producido por el equipo de Emilio Fernández, expresa un discurso que exalta la conciliación de las clases sociales y la unidad nacional. En una línea de investigación afín a la de De la Vega y Arroyo, enfocada en los usos que el cine hace de la historia en función de las necesidades del presente, el trabajo de Aleksandra Jablonska muestra cómo el cine mexicano contemporáneo presenta tanto una tendencia que insiste en reiterar los rasgos de la identidad nacional (en el cine sobre la Conquista), como otra vertiente que está más bien preocupada por cuestionar dicha identidad (en el cine sobre la migración).

La segunda sección del libro, titulada "Identidades étnicas y subalternas", ofrece un panorama histórico sobre la forma en que la representación de estas identidades en México ha ido cambiando, en particular respecto a los grupos indígenas y la clase baja urbana. El ensayo de James Ramey realiza un análisis de tres filmes indigenistas de distintos periodos (*Tepeyac*, *Janitzio* y *Tarahumara*) a través del cual muestra cómo el cine indigenista mexicano ha registrado una resonancia de las voces y perspectivas de los grupos indígenas de la época de la Conquista por medio de complejas estrategias de representación de la subjetividad indígena. Por otra parte, tras hacer una breve semblanza de la historia de representación del indígena en el cine mexicano y de cómo se llegó a la auto-representación en las últimas décadas, el trabajo de Jesse Lerner estudia las formas en que el documental del cineasta indígena Dante Cerano, *Día dos*, trastoca las convenciones del género de cine etnográfico, entre otras cosas, al construir la posición ambivalente de un sujeto que es, a la vez, integrante y externo de la comunidad representada. Por último, el ensayo de Mauricio Díaz Calderón

explora la historia de la representación de la clase marginal urbana en el cine mexicano al trazar los puntos de contacto entre dos películas (*Los olvidados* y *Los motivos de Luz*), entre los que destaca una mirada problemática sobre la pobreza urbana que, proyectada desde la cultura dominante, alude a las limitaciones inherentes al trabajo de representación de la alteridad.

La tercera sección "Género y nación" explora la forma en que el cine mexicano ha participado en la construcción y representación de identidades de género y sexuales que históricamente han ocupado un lugar relativamente marginal en relación a una cultura patriarcal dominante. Tomando como estudio de caso *La mujer del puerto* (1933), Mara Fortes estudia la función social que tuvo el melodrama de prostitutas en el México de los años 20 y 30, argumentando que este género filmico ofreció un discurso alternativo sobre la identidad mexicana moderna que desafió los parámetros de lo "nacional" y de la moralidad establecidos por el nacionalismo oficial, al proponer modos distintos de sociabilidad. El trabajo de Alicia Vargas Amésquita estudia la contribución del cine de los años 40 a la construcción visual y dramática de la figura de la soldadera, a través del análisis textual de tres filmes clave de ese periodo (*Flor Silvestre*, *Enamorada* y *La negra Angustias*). A través de una revisión histórica del cambio en la concepción sobre la homosexualidad en la cultura mexicana, Michael K. Schuessler estudia la forma en la que la caracterización de los homosexuales en el cine mexicano ha evolucionado de una ridiculización estereotipada a una construcción de personajes complejos con profundidad psicológica, deteniéndose en la obra de Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo como punto de transición y en el cine reciente de Julián Hernández como ejemplo del cine *gay* actual.

Por último, la cuarta sección "Perspectivas transnacionales" muestra diferentes aristas de la forma en que el fenómeno de lo transnacional opera en relación al cine, al considerar aspectos que abarcan los niveles de

producción, representación, legitimación y distribución. El trabajo de Jesús Mario Lozano se enfoca en estudiar cómo el cine mexicano de ficción en la actualidad se encuentra inserto en procesos de legitimación en los que ciertas instancias internacionales juegan un papel clave, tales como las *Majors* hollywoodenses y los festivales de cine europeos más mediáticos. El trabajo de Lauro Zavala contribuye al estudio del género del cine fronterizo (aquel cuyas historias ocurren en la frontera entre México y Estados Unidos), a través del análisis de filmes estadounidenses recientes en los que la migración de mexicanos es representada como una experiencia que produce una frontera interior, la cual es definida como el cruce de un límite imaginario en el que está en juego la identidad. Paul Julian Smith discute conceptualizaciones del cine transnacional recientemente expresadas por los investigadores Robert Stam, Néstor García Canclini y Chris Berry, y analiza la manera en que dos filmes mexicanos recientes (*KM31*, 2006; *Todos los días son tuyos*, 2007) ofrecen una visión sobre una de las relaciones más importantes del cine transnacional, la de México y España.

El conjunto de trabajos compilados en este libro ofrece un panorama crítico sobre la historia y la situación actual del cine mexicano, en particular en relación a su construcción de narrativas históricas, representación de identidades marginales y su dimensión transnacional. Por medio de este panorama los trabajos contribuyen al desarrollo de líneas de investigación que problematizan no sólo la categoría de "cine nacional" sino también la pertinencia del concepto de lo nacional más allá del campo del cine. En este sentido, las voces reunidas en el libro hacen una aportación al desarrollo de los estudios de historia cultural en México, al mostrar cómo, históricamente, el proyecto de una cultura nacional con frecuencia ha implicado el establecimiento de ciertos parámetros que buscan delimitar y prescribir ciertas configuraciones identitarias. Así, el libro participa en la discusión vigente en el ámbito académico actual en torno al

cuestionamiento crítico sobre lo nacional y la conceptualización de lo transnacional.

Las traducciones de las citas de artículos originalmente en inglés son nuestras.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

Bartra, Roger, *Fango sobre la democracia. Textos polémicos sobre la transición mexicana*, México, Planeta, 2007.

Crofts, Stephen, "Concepts of national cinema" (1993), en *The Oxford Guide to Film Studies*, John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), Oxford, Oxford University Press, 1998.

Fein, Seth, "From collaboration to containment: Hollywood and the international political economy of Mexican cinema after the Second World War", en *Mexico's cinema. A century of film and filmmakers*, Joanne Hershfield y David R. Maciel (eds.), Wilmington, Scholarly Resource, 1999, pp. 123-63.

—, "Myths of cultural imperialism and nationalism in golden age Mexican cinema", en *Fragments of a golden age. The politics of culture in Mexico since 1940*, Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (eds.), Durham, Duke University Press, 2001, pp. 159-98.

Fish, Stanley, *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

Higson, Andrew, "The concept of national cinema" (1989), en *The european cinema reader*, Catherine Fowler (ed.), London y New York, Routledge, 2002, pp. 132-142.

- , "The limiting imagination of national cinema," en *Cinema and nation*, Mette Hjort and Scott Mackenzie (eds.), London y New York, Routledge, 2000, pp. 63-74.
- López, Ana M., "From Hollywood and back: Dolores Del Rio, a trans(national) star." *Studies in Latin American Popular Culture*, No. 17, 1998, pp. 5-32.
- Lozano, Jesús Mario, "Mexican cinema vs. Cinéma mexicain: Notas en torno a lo posible del "cine" y lo "mexicano" en el imposible cine mexicano actual" en Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler (eds.), *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México: UAM, 2009.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, London, New York, Routledge, 2005.
- Rowe, William y Vivian Schelling, *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*, London, Verso, 1991.
- Ruétalo, Victoria, y Dolores Tierney (eds) *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*, London y New York, Routledge, 2009.
- Williams, Alan, *Film and nationalism*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2002.
- Wood, David, "Cine mudo, ¿cine nacional?" en Claudia Arroyo, James Ramey y Michael Schuessler (eds.), *México imaginado: nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México: UAM, 2009.

PARTE I: NACIÓN, REPRESENTACIÓN E HISTORIA

***Cine mudo, ¿cine nacional?*¹**

David M. J. Wood

Cuando se estrenó el largometraje de ficción *Tepeyac* en la Ciudad de México en enero de 1918, ganó altos elogios en la prensa. A diferencia de otras "mal llamadas 'películas nacionales'", que "plagia[n] asuntos, tipos y situaciones de películas extranjeras y [los trasplantan] a temas que se quieren hacer pasar por mexicanos, pero que resultan exóticos, falseados y extravagantes", escribió el columnista Eduardo Gómez Haro del periódico *El Nacional* en los términos hiperbólicos que eran típicos de los críticos de la época, con *Tepeyac* "se trata efectivamente de algo 'nuestro', como inspirado en la poética y popular leyenda de la Virgen Morena, la Guadalupana, que simboliza nada menos que nuestra nacionalidad, pues encarna la tradición religiosa, la lucha por la independencia, en que fue lábaro esa imagen, y los anhelos y dolores de la raza indígena".² Asimismo, los anuncios publicados en la prensa para esta puesta en escena fílmica de la leyenda mexicana originaria de la aparición de la Virgen de Guadalupe ante el indio Juan Diego - entrelazada con una historia de amor contemporánea - pregonaban el estreno de esta "única película nacional", una "monumental película de Arte Nacional", reflejando su arraigo en lo mexicano, destacando sus paisajes,

¹ Agradezco el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyo Programa de Becas Posdoctorales ha hecho posible la investigación de la cual resultó este trabajo; y a Aurelio de los Reyes, por sus comentarios sobre una versión de este texto.

² Eduardo Gómez Haro, "Sección de cines. Una Película Nacional, 'Tepeyac' primer Film de la 'Colonial'", *El Nacional*, 21 de enero de 1918, p.3.

personajes, tradiciones, leyendas altamente nacionales o "netamente mexicanos".³

La religiosidad popular, las raíces indígenas y el espíritu independentista fueron temas frecuentes en las notas y anuncios relevantes a *Tepeyac* que aparecieron en los periódicos *El Nacional* y *El Universal* a lo largo de las dos semanas que duró en cartelera a finales de enero e inicios de febrero de 1918, que proclamaron la calidad nacional y nacionalista de la película. Su fuerza como una eficaz narrativa histórica nacional y nacionalista radica en su vinculación de dos tiempos: el tiempo pasado y mítico de Juan Diego - un indio cuya fe en la Virgen que se le aparece en el cerro del Tepeyac permite la incorporación de su raza (supuestamente bárbara) a la civilización criolla - y el tiempo presente que vuelve relevante la historia para un público del México contemporáneo. La premisa narrativa del filme es la preocupación de la protagonista contemporánea Lupita por su novio Carlos, quien ha salido en barco al extranjero por encargo del gobierno en una misión peligrosa. Pero pronto le llega a Lupita la noticia de que su barco se ha hundido (un suceso frecuente en las páginas de los periódicos de la época - recordemos que estamos en plena Primera Guerra Mundial): al navegar las aguas peligrosas de la bélica modernidad globalizante, parece que el héroe ha venido a menos. A falta de más información, Lupita se tranquiliza leyendo la leyenda de la Virgen de Guadalupe, así restaurando su fe en el provechoso destino religioso-nacional. El resto de la película se desarrolla en el tiempo de la Conquista mientras se narra la historia triunfal de Juan Diego, hasta que Lupita termina de leerla, y Carlos regresa sano y salvo a los brazos de su novia. El tiempo-espacio mítico de la leyenda de Tepeyac, pues, constituye un lugar seguro - definido por lo religioso-nacional - en el cual la heroína se protege de los horrores y las incertidumbres de un mundo

³ Véanse *El Nacional*, 23 de enero de 1918, p.7; 3 de febrero de 1918, p.7.

caracterizado por crecientes vínculos transnacionales (tanto constructivos como destructivos) que van desafiando las herméticas formas de vida locales y nacionales. El triunfo de la religiosidad nacional se consagra en la última escena, en la cual Carlos y Lupita reafirman tanto su fe en la Virgen como su mutuo amor visitando el contemporáneo cerro del Tepeyac - otro espacio, ahora geográfico, de refugio ante las incertidumbres de la modernidad.

Como ha señalado Aurelio de los Reyes, el ejemplo de la historia, la crítica y la publicidad de *Tepeyac* no fue ninguna anomalía durante una época en que el cine de ficción "conscientemente nacionalista" y frecuentemente propagandístico tuvo un auge, basado en costumbres, leyendas, géneros, estereotipos y personajes mexicanos.⁴ *Tepeyac*, al poner en escena una leyenda considerada una de las bases de la nacionalidad mexicana, contribuiría a consolidar en las mentes de sus espectadores las fuertes raíces históricas de la idea de la nación mexicana, en un momento en que la fratricida violencia revolucionaria amenazaba con debilitarla. Pero recordemos que esta reivindicación cinematográfica de lo religioso se realizó y se estrenó relativamente poco después de la Constitución de 1917 que había marcado el triunfo de la facción constitucionalista de la Revolución Mexicana, y el fuerte papel que desempeña la fe católica en el imaginario nacional promovido por esta película es algo idealizado a comparación con las verdaderas pugnas y negociaciones que se dieron durante el gobierno de Venustiano Carranza entre el laicismo y los acercamientos a la iglesia católica.⁵ La violenta e incierta realidad vivida en años recientes por la mayoría de los espectadores contemporáneos de la película, pues, hace poco probable que leyendas como ésta, con las fronteras tan rígidas y protectoras que erigían alrededor de la nacionalidad, fueran tomadas en sentido literal por sus públicos, asumiendo

⁴ Reyes, *Cine*, 1981, t.1, pp.202-209.

⁵ Womack, "Mexican", 1991.

más bien el papel de una caracterización utópica de lo que *podría* ser la nación, mientras en realidad ésta estaba aún sumergida en la incertidumbre.

¿Se puede plantear, pues, que *Tepeyac*, junto con toda la producción mexicana de la época del cine mudo de las primeras tres décadas del siglo veinte, forma parte de algo denominado el "cine nacional" mexicano? Ciertamente, para el historiador o crítico del cine contemporáneo, *Tepeyac*, que ha sobrevivido en un estado relativamente íntegro en el acervo de la Filmoteca de la UNAM, constituye una de las pocas fuentes primarias para el estudio de la época muda en México, y junto con otros pocos ejemplos como *Santa* (1918), *El automóvil gris* (1919), *El tren fantasma* (1927) y *El puño de hierro* (1927), conforma una parte sustancial del patrimonio fílmico mudo nacional. Pero como han observado varios críticos y teóricos en la creciente bibliografía teórica reciente sobre el cine nacional, el dar por hecho una tradición cinematográfica nacional puede constituir de por sí un acto ideológico.⁶ Más aún, cabe tratar de evitar caer en el ahistoricismo: si bien se hablaba ampliamente de un emocionante cine nacional en la época de *Tepeyac*, la noción históricamente contingente del "cine nacional" tenía en las primeras décadas del siglo veinte una serie de asociaciones muy lejanas a los significados que hoy se han consolidado alrededor de ella. Al considerar, analizar e historiar el cine mudo, entonces, ¿cómo nos enfrentamos a la idea del cine nacional?

El discurso del cine nacional y la Época de Oro

Antes de hablar de cine nacional, cabe preguntar qué implica el propio concepto de nación. En el libro *Nation and Narration*, el crítico literario y teórico cultural Homi K. Bhabha recoge una serie de textos que describen la nación moderna en términos narrativos, como una entidad específica y

⁶ Hjort/MacKenzie, *Cinema*, 2000; Vitali/Willemsen, *Theorising*, 2006.

delimitada, no inmanente sino narrada dentro de un "tiempo nacional" lineal en el cual un presente fijo y visible está atado a un pasado mítico y a un futuro inevitable.⁷ Para el historiador del nacionalismo Benedict Anderson, este "tiempo nacional" rechaza la vieja concepción medieval y "mesiánica" del tiempo en la cual el pasado y el futuro existen de manera simultánea en un "presente instantáneo" - una simultaneidad "omnitemporal" que depende de la vinculación de ambos momentos con la Divina Providencia - y la reemplaza con un moderno tiempo "homogéneo" y "vacío", lineal y medible mediante relojes y calendarios.⁸ La nación, pues, se concibe como "un organismo sociológico que se mueve calendáricamente a través del tiempo homogéneo y vacío"⁹ - un movimiento que se expresa, para Anderson, a través de narraciones escritas tales como el periódico y la novela. Varios críticos han extendido esta noción al surgimiento de cines nacionales durante el siglo veinte.¹⁰ Tales narraciones dan consistencia, coherencia y espesura al "tiempo nacional" causal y racional, y al propio concepto de nación, dejando la impresión de naturalidad: de que, de algún modo, la nación *siempre* ha existido.

Pero en *Tepeyac* se percibe una articulación algo distinta del tiempo nacional mexicano. Como afirma Susan Hayward en su estudio del cine nacional francés, la nacionalidad está íntimamente ligada al mito, y los mitos nacionales sirven para resaltar la diferencia, la continuidad histórica y la evidente otredad de cierta formación sociocultural respecto a otras.¹¹ Como hemos comentado, *Tepeyac* narra el arquetípico mito nacional mexicano de la

⁷ Bhabha, *Nation*, 1999.

⁸ Anderson, *Imagined*, 1991, p.24, mis traducciones.

⁹ *Ibid.*, p.26. Anderson toma los conceptos del tiempo mesiánico y del tiempo homogéneo y vacío de Benjamin, "Theses", 1999, p. 252.

¹⁰ Hayward, *French*, 1993; Hjort/MacKenzie, *Cinema*, 2000; Vitali/Willemen, *Theorising*, 2006.

¹¹ Hayward, *French*, 1993, pp.1-17.

Virgen de Guadalupe - pero el vínculo forjado a través de siglos mediante la lectura del mito entre Lupita y el indio Juan Diego (el "mexicano prehispánico" por excelencia) se parece no tanto al tiempo calendárico racional y medible de la modernidad sino más bien al tiempo mesiánico atado a la Divina Providencia, en el cual hechos y personajes dispares existen en una simultaneidad espiritual. La película, pues, como narración nacional y nacionalista, consolida la sensación de unicidad de la cual habla Hayward, y establece la continuidad narrativa de la nación - pero esta narración existe en un tiempo más mítico y condensado que lineal, homogéneo y vacío. Esta actitud hacia el tiempo parece reflejar la hostilidad hacia la nueva modernidad de México que expresa *Tepeyac*, como hemos constatado, al reivindicar la religión en contra de los vertiginosos cambios que se van dando a escala mundial.

Más allá de las historias y discursos que genera la propia película, otro tipo de narración que también contribuye a consolidar la sensación de un desarrollo nacional lineal - aunque su duración sea mucho menor y más reciente - es la propia narración del cine nacional. Durante la época muda, la producción cinematográfica mexicana - al menos en cuanto al cine argumental - fue irregular y frecuentemente artesanal, y para los años veinte la producción local llegó a sufrir gravemente frente a la abrumadora competencia del cine estadounidense. Aún así, Aurelio de los Reyes destaca una variedad de formas en las que el cine se conjugó con el nacionalismo en el período silente: su papel temprano en el fortalecimiento del patriotismo porfiriano y la diseminación por el país de la emoción del progreso a la vuelta del siglo; más tarde, el cine "inconscientemente nacional" que registró la revolución armada, finalmente encontrando un lenguaje propio tras años de dependencia estilística de cines extranjeros; luego el cine de ficción "conscientemente nacionalista" mencionado arriba que, a pesar de su temática, imitaba, muchas veces, formas y tipos italianos o (más tarde)

estadounidenses; y el cine patrocinado por el Estado durante el gobierno de Adolfo de la Huerta (1920) para fines diplomáticos, económicos, moralizadores y propagandísticos.¹² Asimismo, José Luis Barrios ha encontrado en las vistas y actualidades tempranas los prototipos de los paisajes, escenografías, espacios y personajes del cine melodramático que formarían la base de la industria cinematográfica nacional unas décadas más tarde.¹³ Como constatamos arriba en el caso de *Tepeyac*, al revisar los periódicos al menos desde la segunda mitad de los años dieces, es frecuente encontrarse con anuncios y críticas que pregonan con gran emoción el estreno del último éxito nacional - un fenómeno tal vez acentuado precisamente por la ausencia de una producción sostenida en gran escala durante esa época que captara el mercado local.

Pero como es bien sabido, fue hasta los últimos años treinta y, sobre todo, los años cuarenta, que una combinación de factores económicos, geopolíticos y estéticos facilitaron por primera vez el surgimiento y la consolidación de una industria cinematográfica en México financiada por capital mexicano, infundida por temas, personajes y paisajes mexicanos, y gozada por públicos conformados tanto por las clases populares como por la emergente y pujante clase media mexicana - la época comúnmente denominada "de oro". Mientras la nueva realidad permitía que ya se concibiera y se proyectara hacia el futuro un cine nacional, ciertas prácticas técnicas, políticas, institucionales y críticas también se esforzaron por "narrar-hacia-atrás" la historia del cine nacional - o al menos los "antecedentes" del nuevo cine nacional. En 1936 Elena Sánchez Valenzuela, actriz del cine mudo y estrella de la primera adaptación cinematográfica de *Santa* (1918), fundó en México la primera Filmoteca Nacional bajo los auspicios de la Secretaría de Educación Pública, con el objetivo de "concentrar en un

¹² Reyes, *Cine*, 1981, t.1, pp.199-227; Reyes, *Cine*, 1993, t.2, pp.60-63.

¹³ Barrios, "Cine", 2002.

establecimiento oficial, todas las películas propiedad del Estado", ya que "todas ellas constituyen la historia gráfica del proceso evolutivo del país y además son documentos artísticos y culturales".¹⁴ Este proyecto de institucionalización del patrimonio filmico nacional era contemporáneo con el establecimiento de los primeros archivos cinematográficos en Alemania, Francia, el Reino Unido y Estados Unidos, los cuatro países fundadores de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, cuyos propósitos variaban entre la propaganda gubernamental, la investigación científica o humanística sobre la historia del cine, el interés en salvaguardar el patrimonio nacional y propósitos didácticos más amplios.¹⁵

Por los mismos años el pionero del periodismo y crítica cinematográficos José María Sánchez García estuvo investigando, escribiendo, publicando y recopilando información sobre el cine mudo mexicano, que más tarde publicaría en forma sintética en 1955 como "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda" dentro de la *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*.¹⁶ Si bien no fue el primero en escribir sobre el cine mudo mexicano, el trabajo de Sánchez García, a pesar de sus múltiples errores y omisiones, es una heroica y exhaustiva indagación histórica que buscaba rescatar del olvido "los esfuerzos domésticos por crear una cinematografía propia". También fue durante los años cuarenta que Carmen Toscano, hija de Salvador, camarógrafo pionero de reportaje y actualidades del Porfiriato y de la Revolución, fue recopilando los materiales del archivo de su padre para realizar lo que finalmente sería *Memorias de un mexicano* (1950): un arreglo de pietaje antiguo altamente infundido por el nacionalismo de la época, y que enmarcaría las formas en que posteriormente se verían

¹⁴ *Negro y Blanco*, febrero de 1948, citada en Torres San Martín, "Elena", 1992 (mi énfasis); véase también Bonfil, "Patrimonio", 1997.

¹⁵ Houston, *Keepers*, 1994, pp.9-22.

¹⁶ Sánchez García, "Bosquejo", 1955.

estas imágenes que llegarían a constituir un elemento clave del imaginario audiovisual de la Revolución.¹⁷ Los críticos de la época alabaron la película rotundamente, celebrando a Toscano y su obra - en cierto modo acertadamente - como el "precursor" del cine nacional.¹⁸ De distintas maneras, Sánchez Valenzuela, Sánchez García y Toscano buscaron sentar las bases historiográficas y archivísticas para la "nacionalización" del pasado cinematográfico - definido por el pujante nacionalismo que caracterizaba los discursos públicos de la época - que era análoga a la creación de un "cine nacional" en la primera línea de la producción, difusión y consumo de las películas de la "Época de Oro".

Concepciones de cine nacional

Al hablar de un cine nacional, pues, cabe tomar en cuenta las condiciones históricas e ideológicas en las cuales se generó ese concepto. Al usar el término, ¿nos referimos a un cine que *pretende* ser nacional (ya sea por razones estratégicas, políticas, artísticas, económicas, etc.) de manera consciente, o estamos hablando desde una perspectiva crítica o histórica que proyecta un discurso nacional hacia el pasado para abarcar dentro de sí un cine ya existente? Hasta ahora hemos mencionado ambas propuestas, pero hablando sobre todo de expresiones del *nacionalismo* a través del propio cine, y de los discursos críticos y las prácticas archivísticas generados alrededor del cine. Sin embargo, como advierte Paul Willemen, es importante no confundir los discursos propiamente *nacionalistas* en el cine con los discursos que tratan de comprender las *especificidades de la nacionalidad* o

¹⁷ Las *Memorias* de Carmen estuvieron basadas en arreglos y ediciones de su material hechos por el propio Salvador Toscano, quien realizó varias versiones de una *Historia completa de la revolución mexicana* a partir de 1912, pero fue la película de Carmen en 1950 la que ganó un público amplio y alabanzas críticas a nivel nacional e internacional.

¹⁸ Wood, "Memorias", próxima publicación.

de la identidad nacional. Para Willemen, "los discursos *nacionalistas* siempre pretenden colonizar y extenderse para poder cubrir, mediante una homogeneización represiva, una formación compleja pero nacionalmente específica."¹⁹ Bhabha ve tales discursos nacionalistas, expresados mediante la temporalidad nacional, como un espejismo: la pretensión de un ente holístico que oculta elementos espaciales y temporales ambivalentes que interrumpen la supuesta totalidad de la nación.²⁰

Volvamos un momento al ejemplo citado arriba de *Memorias de un mexicano*, hecha a base de fragmentos de actualidades y de reportaje del archivo Toscano. Originalmente, la filmación, la exhibición y el consumo, en múltiples contextos, de tales fragmentos en distintas partes del país efectivamente estuvieron estrechamente vinculados con las negociaciones y luchas que se dieron en las primeras décadas del siglo veinte en torno al rumbo que tomaría una nación cuya propia definición estuvo, durante la Revolución, en pugna: en algunos casos expresaban algún tipo de sentimiento nacionalista, mientras en otras ocasiones eran más bien exposiciones de ciertos eventos específicos a la condición actual de la nación mexicana. Pero su consagración en *Memorias de un mexicano* (1950) convirtió a esas mismas imágenes en una narración nacionalista vertical y acabada, reprimiendo otros significados o implicaciones que pudieran tener.²¹ Por otra parte, un marco de análisis desde la especificidad nacional ni siquiera *tiene que ser* el marco más adecuado, incluso para este tipo de material. Tomemos, por ejemplo, el caso de *La venganza de Pancho Villa* (1935), un "mosaico cinematográfico" compuesto por Félix y Edmundo Padilla a lo largo de los años veinte durante su carrera itinerante entre el norte de México y el sur de Estados Unidos,

¹⁹ Willemen, "National", 2006, p.34, mis cursivas y traducción. Véase también Hayward, "Framing", 2000.

²⁰ Bhabha, *Nation*, 1999.

²¹ Wood, "Memorias", próxima publicación.

con base en una gran variedad de pietaje documental y de ficción filmado tanto en México como en Estados Unidos desde múltiples perspectivas genéricas e ideológicas, y rescatado por el documentalista e investigador fílmico Gregorio Rocha.²² Un acercamiento a esta película subordinado a lo nacional sería incapaz de comprender cómo el imaginario que construye en torno a Pancho Villa es producto de una compleja serie de retroalimentaciones entre distintas miradas - no sólo desde distintos países sino también desde distintas posiciones identitarias de clase, de género y de ideología sobre la frontera entre dos nacionalidades. Esta película difícilmente podría entenderse como parte de una narración lineal de la historia nacional (a diferencia de *Memorias de un mexicano*): es más bien una compresión temporal y espacial de una serie de imaginarios mutuamente conflictivos y contradictorios.

Para Emilio García Riera, "suele ser la producción de ficciones de largo metraje lo que define la existencia misma de un cine nacional".²³ Al aceptar esta definición, tendríamos que descartar como bases del cine nacional mexicano el cine documental y de reportaje de la Revolución Mexicana - probablemente lo más significativo de la producción mexicana de las primeras décadas del siglo veinte.²⁴ Para García Riera, fue más bien el breve auge de producción de cine de ficción entre 1917 y 1920 el que constituyó los tímidos inicios de un cine nacional, truncado por la caída en la producción durante los años veinte y que no surgiría de verdad hasta la Época de Oro, que él ubica en el período 1941-1945. Pero para otros estudiosos del cine nacional, lo importante no es simplemente, en términos cuantitativos, lo que se produce, sino lo que se consume y cómo se consume. Andrew Higson considera

²² Véanse sus documentales *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003) y *Acme & Co.* (2006).

²³ García Riera, *Breve*, 1998, p.32.

²⁴ Reyes, *Cine*, 1981, t.1, p.122.

al cine no como un producto definido por su origen, sino como un espacio social en el cual los públicos construyen y debaten sus identidades culturales - hasta tal grado que el consumo masivo de una película extranjera pero muy taquillera puede tener más impacto sobre un campo cinematográfico nacional que una película local pero que atrae poco público.²⁵

Efectivamente, en el caso de México algunos críticos han vinculado precisamente la eventual constitución de un *público* nacional masivo para el cine mexicano durante la Época de Oro con la consolidación de un cine nacional,²⁶ cumpliendo una función aglutinadora ideológica y social análoga a la de la palabra impresa para Anderson en la constitución de los nacionalismos europeos.²⁷ Pero en las décadas de 1910 y de 1920, cuando la mayoría del cine consumido por los (también considerables) públicos mexicanos era - como hoy - cine extranjero, el escenario se complica. Aurelio de los Reyes ha mostrado cómo el cine italiano y estadounidense de esos años fue clave en la importación, adopción parcial y apropiación de modas, formas de vida y aspiraciones de la modernidad cosmopolita - una tendencia que la producción local, por muy nacionalista que fuese, no podía ni empezar a invertir.²⁸ Por lo tanto, si consideramos al cine no como un producto mercantil sino como un espacio o, siguiendo a Bourdieu, como un campo dentro del cual las identidades culturales se forjan y se debaten,²⁹ ¿las películas extranjeras pero taquilleras e influyentes no podrían, de alguna manera,

²⁵ Higson, "Concept", 1989. Sin embargo, en un ensayo posterior el autor revisa algunas de las posturas establecidas en el ensayo citado: Higson, "Limiting", 2000.

²⁶ Noble, *Mexican*, 2005, pp.70-94.

²⁷ Anderson, *Imagined*, 1991.

²⁸ Reyes, *Cine*, 1981, t.1, p.136; Reyes, *Cine*, 1993, t.2, 278-281.

²⁹ Bourdieu, *Field*, 1993.

reivindicar un espacio dentro de la narración del "cine nacional" de la época?

Más aún, en un escenario cultural tan dependiente de los patrones extranjeros como era el cine mexicano de ficción de la época muda, difícilmente se puede aislar enteramente la producción mexicana como algo culturalmente propio. Higson, hablando de ejemplos mucho más recientes en el cine de Europa occidental, pero no sin relevancia para el presente caso, señala una paradoja que enfrentan los creadores deseosos de producir un cine conscientemente nacional (y no necesariamente nacionalista): para tener un impacto verdadero sobre el público local difícilmente pueden evitar acudir a formas de narrar hollywoodenses, a estas alturas ya transnacionales.³⁰ La misma paradoja se aplica al cine mudo mexicano de ficción: de las películas que han sobrevivido más o menos íntegramente hasta nuestros días, ni *Tepeyac* (1917), *Santa* (1918), *El automóvil gris* (1919), *El tren fantasma* (1927) ni *El puño de hierro* (1927) pudieron ni quisieron alejarse de las modalidades narrativas extranjeras en boga. *Tepeyac*, como hemos visto, se caracteriza por una temática altamente específica de lo nacional, y se expresa en términos extremadamente nacionalistas, pero no puede escapar a los patrones narrativos importados. En este sentido, un cine nacional y nacionalista en cuanto a su contenido, pero culturalmente dependiente en cuanto a su forma, parecería comprometer la definición de un cine propiamente nacional.

El cine mudo, hoy

Una reflexión final sobre las prácticas que han surgido alrededor del *performance* del cine mudo hoy complica todavía más su reducción a elementos de una tradición nacional lineal. Las tendencias relativamente recientes hacia la globalización y la transnacionalización en la producción y la

³⁰ Higson, "Concept", 1989.

distribución del cine (que se ven fuertemente reflejadas en los discursos académicos sobre el cine en los últimos años) han tenido sus repercusiones en la presentación del cine mudo: un ámbito minoritario pero con un creciente interés entre ciertos sectores de los públicos contemporáneos. De la misma forma que los estudios sobre el cine transnacional y las coproducciones internacionales han solido deconstruir las tradicionales narrativas nacionales en torno al cine, el mercado de la presentación pública del cine mudo, en algunos casos, ha empezado a "desnacionalizar" las historias tradicionales del cine mudo.

Brevemente, se pueden citar algunos ejemplos del cine realizado en México. *Tepeyac* y *El tren fantasma* han sido musicalizadas por la orquesta profesional el Grupo Laudes bajo la dirección de José María Serralde para destacar las influencias musicales cosmopolitas más allá de lo nacional que parecen haber rodeado estas películas incluso durante sus presentaciones originales; mientras que *El puño de hierro* ha sido acompañada por el grupo Nortec, un conjunto contemporáneo tijuánense que mezcla la música nortea tradicional con la música electrónica transnacional contemporánea, destacando así tanto las raíces transnacionales de la película original - enfocada en el tráfico y, sobre todo, la adicción a las drogas proscritas en el México provinciano de los años veinte - como las referencias fílmicas y sonoras globalizadas que pueden surgir entre los públicos contemporáneos de tal cine. Asimismo, tal vez la película muda mexicana más conocida, *El automóvil gris*, ha disfrutado en los últimos años de una nueva puesta en escena por el grupo Teatro de Ciertos Habitantes bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri, "sonorizada" por actores en vivo al estilo de los *benshi*, narradores japoneses de cine mudo, que van cambiando de idioma entre el japonés (sin subtítulos), el inglés y el español: una interpretación libre y sumamente gozosa de los encuentros interculturales, a veces caóticos, producidos cuando el cine mudo, en su época, cruzaba fronteras internacionales sin traducciones

prefabricadas. Tales experimentos musicales contemporáneos suelen destacar los elementos transnacionales ya presentes en el *performance* y el consumo de los primeros cines, además de establecer nuevos nexos culturales entre dos momentos históricos (el de la realización o estreno de la película y el de la presentación contemporánea), recordándonos que el vínculo lineal entre ellos depende de otros parámetros fuera de la nación. No hay espacio aquí para hablar de los nuevos usos del cine documental de la Revolución que rescatan o generan viejos y nuevos significados del material más allá de la rigidez del marco nacional.³¹

Hemos visto, pues, cómo las narraciones y prácticas surgidas en torno al cine mudo han servido a veces para fortalecer narraciones lineales preconcebidas sobre la nación. Pero para volver al ejemplo con el cual abrimos este ensayo, si bien los discursos críticos y publicitarios celebraron a *Tepeyac* en 1918 como un grandioso éxito *nacional*, no parecían verla sobre todo como parte de un cine nacional en el sentido actual del término - es decir, como otro episodio más en una larga historia lineal de producción y de expresión fílmica centrada en la nación mexicana - sino como un hecho único que excedía a sus competidores en sus esfuerzos por reflejar una "realidad" histórica nacional. Desde el presente, por supuesto, podríamos verla como parte de una tradición de "cine nacional", pero no debemos perder de vista las implicaciones historiográficas e ideológicas del término. Más aún, podemos ver las películas - incluso películas con fines netamente nacionalistas - desde su especificidad nacional sin descartar lecturas desde otros lados, tomando en cuenta distintas y novedosas prácticas de exhibición y de consumo. Las tendencias recientes a "desnacionalizar" el cine mudo mediante novedosas prácticas de *performance* no se deben celebrar puramente por el gozo de deshacerse de lo nacional, sino como una forma de abrir las

³¹ Trato este tema en profundidad en Wood, "Raiding", 2011.

historias del cine a otros marcos conceptuales. Sin duda, la categoría del cine nacional sigue siendo tan relevante e ineludible como siempre, pero tal vez no tanto como punto de partida (¿cuál es la historia del cine en tal nación?) sino como una manera de ver cómo el propio cine, y también los discursos y prácticas que han surgido alrededor de él, han participado en la tarea de ir pensando, negociando y estirando los límites de la nación.

Pies de foto

Imagen 1: Anuncio para *Tepeyac*, *El Universal*, 13 de enero de 1918, p.7.

Imagen 2: *Tepeyac* (1918)

Imagen 3: *Memorias de un mexicano* (1950). Ampliación de fotograma, Fundación Toscano.

Imagen 4: Fotograma de *La venganza de Pancho Villa* (c1935)

Imagen 5: *El automóvil gris* (1919), sonorizada y puesta en escena por el grupo Teatro de Ciertos Habitantes (dir. Claudio Valdés Kuri, 2002).

Hemerografía

El Nacional, ciudad de México.

El Universal, ciudad de México.

Bibliografía

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres/Nueva York, Verso, 1991 (edición original, 1983).

Barrios Lara, José Luis, "El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación" en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, t. 3, *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta, 2002, pp.217-250.

- Benjamin, Walter, "Theses on the Philosophy of History" en *Illuminations*, Londres, Pimlico, 1999, pp.245-255 (edición original en alemán, 1950).
- Bhabha, Homi K. (ed.) *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1999.
- Bonfil, Carlos, "El patrimonio fílmico" en Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, México, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 1997, vol. 2, pp. 130-143.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Imcine/Ediciones Mapa, 1998.
- Hayward, Susan, *French National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993.
- "Framing National Cinemas" en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.) *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000, pp.88-102.
- Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema", *Screen*, Universidad de Glasgow, vol. 30, núm.4, 1989, pp.36-46.
- "The Limiting Imagination of National Cinema" en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.) *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000, pp.63-73.
- Hjort, Mette y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.
- Houston, Penelope, *Keepers of the Frame: The Film Archives*, Londres, British Film Institute, 1994.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres/Nueva York, Routledge, 2005.
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, t.1, *Vivir de sueños (1896-1920)*, México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981.
- *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, t.2, *Bajo el cielo de México (1920-1924)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993.
- Sánchez García, José María, "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda" en *Enciclopedia*

- Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955, pp.36-103.
- Torres San Martín, Patricia, "Elena Sánchez Valenzuela", *Dicine*, Difusión e Investigación Cinematográficas, núm. 48, 1992, pp.14-16.
- Vitali, Valentina y Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*, Londres, British Film Institute, 2006.
- Willemen, Paul, "The National Revisited" en Valentina Vitali y Paul Willemen (eds.), *Theorising National Cinema*, Londres, British Film Institute, 2006, pp.29-43.
- Womack, John, "The Mexican Revolution, 1910-1920" en Leslie Bethell (ed.), *Mexico Since Independence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp.125-200.
- Wood, David, "Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage", *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, núm. 3, 2011 (de próxima publicación).
- Wood, David, "Memorias de una mexicana: La Revolución como monumento fílmico", *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, de próxima publicación.

Filmografía

- García Moreno, Gabriel, *El puño de hierro*, México, Centro Cultural Cinematográfico, 1927, c.77 minutos.
- García Moreno, Gabriel, *El tren fantasma*, México, Centro Cultural Cinematográfico, 1927, c.75 minutos.
- González, Carlos E., *Tepeyac*, México, Colonial Film, 1918, c.47 minutos.
- Padilla, Félix y Edmundo Padilla, *La venganza de Pancho Villa*, México/Estados Unidos, c.1935, c.60 minutos.
- Peredo, Luis G., *Santa*, México, Germán Camus, 1918, c.90 minutos.

Rocha, Gregorio, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, México, Archivia Films/Universidad de Guadalajara/BANFF Centre for the Arts, 2003, 49 minutos.

Rocha, Gregorio, *Acme & Co.*, México, Archivia Films/Fondo de Fomento al Cine de Calidad/Imcine, 2006, 92 minutos.

Rosas, Enrique, *El automóvil gris*, México, Azteca Films, 1919, c.111 minutos.

Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, México, Carmen Toscano, 1950, 110 minutos.

De heroísmos y solemnidades: Don Benito Juárez en el cine

Eduardo de la Vega Alfaro

A modo de prólogo

Ante todo, una confesión: el tema de este ensayo se inspiró en el loable hecho de que en la VI edición del Festival Internacional de Cine de Morelia fue exhibida una película a todas luces insólita en la historia de la cinematografía hollywoodense: *Juárez*, filmada en 1939 por William Dieterle y protagonizada por el célebre Paul Muni. El sentido de nuestro texto es el de aprovechar tal exhibición fílmica para tratar de aproximarnos a las imágenes cinematográficas del "Benemérito de las Américas", ello con el modesto propósito de hacer un primer análisis de conjunto de las mismas, lo que quizá pueda ayudar a ubicar mejor el caso de la cinta de Dieterle.

I.

Hasta donde ha podido investigarse, la figura del político oaxaqueño debió ser plasmada en el medio fílmico por vez primera en *Cuauhtémoc y Benito Juárez*, "hermosos cuadros sobre episodios nacionales" que, según Aurelio de los Reyes, fueron tomados por el pionero Carlos Mongrand y exhibidos en septiembre de 1904 en la ciudad de Aguascalientes¹. Se desconoce si Mongrand dio a su cinta un tono de ficción a través de alguna representación teatral *ex professo* o si, por el contrario, se trataba de algún documental que hacía referencia a ambos personajes históricos, pero lo más probable es que desde

¹ De los Reyes, *Filmografía*, 1986, p. 28

entonces la imagen cinematográfica del presidente oriundo de San Pablo Guelatao haya adquirido el tono hierático y estatuario que habría de caracterizarlo a lo largo del siglo XX.

Pocos años después, Juárez debió ser aludido y evocado en dos documentales de título similar, *Fiestas del Centenario de la Independencia*, filmados en septiembre de 1910 por los Hermanos Alva y Salvador Toscano, respectivamente. De más está decir que esas películas registraron los diversos actos que dieron sentido a la conmemoración del inicio de la gesta independentista encabezada por Hidalgo y Morelos. Diversos documentales de montaje que a su vez incluyen imágenes tomadas de una o de ambas fuentes nos permiten ver el momento solemne en que don Porfirio Díaz inauguró el "Hemiciclo a Juárez" situado en la Alameda Central de la ciudad de México. Es muy posible que el culto cívico a Benito Juárez, iniciado el día de su muerte, se haya consolidado plenamente con aquella ceremonia inaugural en la que el otrora correligionario en luchas liberales y después enemigo del "Benemérito de las Américas" consagró su efigie a través de un discurso en el que sobre todo exaltó la capacidad del héroe para preservar el país tanto del embate de los conservadores como de la intromisión extranjera avalada por éstos. Lástima que la carencia de sonido y el mal encuadre que privan en esas imágenes hayan evitado que hoy pudiéramos ser testigos privilegiados del momento en que Juárez, por boca de Díaz, quedó convertido en el Santo cívico que el epónimo dictador y quienes le sucedieron en el poder requerían para seguir construyendo una idea de Nación.

Ya en los terrenos del cine de ficción y largometraje, es muy posible que la primera alusión a Don Benito Juárez haya ocurrido en una insólita película alemana de la que, por lo demás, se sabe muy poco. Se trata de *Maximiliano, emperador de México (Bajo la corona de espinas)*, obra realizada en 1920 por Rolf Randolph y estrenada en la capital de nuestro país el 23 de julio de 1921 en los cines Arbeu, San Juan de Letrán, México, Venecia y

Trianon Palace. El filme fue producido por una empresa afincada en Munich y realizado en Berlín con fotografía de Ernest Krohn y actuaciones de Niels Jensen en el papel de Maximiliano; el mismo Rolf Randolf como el Príncipe Salten; Lys Andersen como Carlota; Rudolf Hilberg como el general conservador Mariano Miramón, y Ria Jende como una tal "Doloritas". Al parecer la película tenía una duración de 7 rollos, es decir unos 70 minutos, y contaba la tragedia de Maximiliano, el "Emperador de México [...] bajo la corona de espinas", pero con énfasis en las intrigas y amoríos ocurridos en su corte y en el escenario de un Castillo de Chapultepec probablemente representado en estudio y/o en el algún palacio germano. Todo indica que el héroe encarnado por Nils Jensen era presentado como un hombre bueno e ingenuo metido en la trampa política de la que ya no pudo salir vivo. Y es muy probable que por el título mismo en el original, *Bajo la corona de espinas*, se quisiera ver en la tragedia de Maximiliano una especie de nueva versión del martirologio cristiano.

II.

Desde sus orígenes mismos pero sobre todo durante los años veinte, el cine realizado en Hollywood difunde una imagen de México no muy positiva que digamos. De manera simultánea a su expansión como la cinematografía más poderosa del mundo occidental, la llamada "Meca del cine" muestra a los mexicanos como villanos favoritos de todo tipo de filmes e irrumpe de manera contundente el estereotipo cinematográfico del greaser ("grasiento"), ello como secuela histórica de las imágenes racistas establecidas desde la época de la Guerra entre México y los Estados Unidos, conflicto que terminó con el despojo de casi la mitad del territorio nacional previamente establecido en el periodo de la Colonia. Los cineastas mexicanos reaccionan a esa tendencia con los intentos de creación de una industria filmica de carácter

nacionalista que responda y contrarreste, en la medida de sus posibilidades y capacidades, a esa imagen denigrante de México y lo mexicano. Pero tales esfuerzos se verían coronados sólo a partir de la revolución tecnológica que representó la incorporación del sonido a la imagen, fenómeno surgido en nuestro país hacia 1929.

Como parte de ese proceso, en mayo de 1933 el michoacano Miguel Contreras Torres, en colaboración con Raphael J. Sevilla, acomete *Juárez y Maximiliano (La caída del imperio)*, una de las primeras "Superproducciones" hechas en México y la primera película nacional que obtuvo un inusitado éxito en taquilla al lograr permanecer por seis semanas en el cine Principal, su sala de estreno en la capital del país, fenómeno que no se repetiría con ninguna otra cinta mexicana sino hasta 10 años después con el caso de *Doña Bárbara*, de Fernando de Fuentes, estrenada en septiembre de 1943 en el cine Palacio. En vista de los antecedentes biofilmográficos de su realizador (quien siendo muy joven combatió en la Revolución de 1910-1917 del lado del Ejército Constitucionalista y durante los veinte del siglo pasado fue uno de los que más se esforzó por desarrollar un cine de fuerte raigambre nacional), cabría esperar una obra pletórica de elogios a los liberales mexicanos de mediados del siglo XIX que, encabezados por Don Benito Juárez, lograron derrotar a los conservadores y aniquilar los intentos de intromisión del imperialismo francés a través de la figura del Archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo. Pero no fue así. Acaso intuyendo que la muy necesaria recuperación en taquilla estaba más bien en darle vuelo al espectáculo histórico, Conteras Torres privilegió al personaje del iluso emperador, interpretado por Enrique Herrera, y al boato de su tan ridícula como breve corte. Ello tampoco fue obstáculo para que la imagen de Juárez ofrecida por el realizador quedara investida, de una vez por todas, por el pasmoso hieratismo que, sobre todo en la ideología liberal, corresponde a los héroes de esa estirpe; una rigidez que, por cierto, se fundamenta en la idea

de que la iconografía heroica debe suplir a las imágenes religiosas pero sin que pierdan el sentido sagrado de éstas últimas.

El Benito Juárez propuesto por Contreras Torres y encarnado por el tieso actor Froilán B. Tenes era definido en un letrero al inicio del filme como hombre "de cuna humildísima, pero de rara inteligencia y energía [sic]". Previo a la primera de las muy escasas apariciones de Tenes, la figura del "Benemérito" podía verse en la gran pintura oval que pendía de una de las paredes del cuartel militar comandado por el mismísimo Porfirio Díaz (Antonio R. Frausto). Esa imagen parecía dar a entender que el político nacido en San Pablo Guelatao iba a dominar de alguna manera en toda la obra a pesar de su notable ausencia en ella. Y cuando al fin se podía contemplar al supremo héroe liberal mexicano, éste irrumpía en pantalla encumbrado en un pequeño montículo, de perfil, ataviado de negro y mirando a lo lejos, en gesto quizá parecido al de la estatua de cera que representaba a Juárez implacable ante los ruegos de la princesa de Salm-Salm en pro de Maximiliano, efigie que, según una nota de la época publicada en *El Universal* el 27 de junio de 1934, fue diseñada y fabricada por el notable escultor Ignacio Asúnsolo para adornar el vestíbulo del cine Principal durante el tiempo que la cinta de Contreras Torres permaneció en exhibición. Como se supone que el personaje era captado justo en uno de los momentos de descanso durante su travesía por la campaña mexicana mientras huía del asedio de sus enemigos, luego le vemos descender de las simbólicas alturas para, tras de referir algo a su custodio Camilo, enfilarse rumbo al carruaje que habrá de llevarlo por el sendero que le había marcado la siempre previsora Historia Patria. De esta forma, la imagen de Juárez quedaría consagrada en el cine mexicano como una figura incólume a más de inaccesible. Esa concepción del héroe impregnó por completo el estilo de la envarada película de Contreras Torres, que de esta forma quedó convertida en una mera sucesión de estampas para ilustrar libros de

educación elemental basados en las ya para entonces arcaicas nociones de la Historia "de bronce".

Estimulados por el inusitado éxito comercial de *Juárez y Maximiliano*, en 1937 Contreras Torres y Raphael J. Sevilla emprendieron, cada cual por su lado, *La paloma y Guadalupe la Chinaca*, cintas que de alguna manera pueden considerarse secuelas de aquella. Huelga decir que ninguna de las dos obras se preocupó demasiado por exaltar con suficiente vigor la lucha comandada por don Benito Juárez contra el imperialismo francés. Y mientras que la cinta de Contreras Torres se olvidó por completo de la figura del gran liberal oaxaqueño para concentrarse en una historia de amores e infidelidades ocurrida entre los Emperadores Maximiliano y Carlota durante su breve estancia en México, la de Sevilla recurrió de nuevo a Floilán B. Tenes para justificar una tan fugaz como insulsa aparición del "Benemérito de las Américas", quien, desde la sede de su gobierno provisional en Guadalajara, da órdenes tajantes para que el protagonista del relato intercepte una conducta de armas, parque y un valioso tesoro, ello con el fin de beneficiar a la causa republicana.

Sin embargo, no pasaría mucho tiempo para que la figura de don Benito Juárez volviera a aparecer en la pantalla, ahora en plan un tanto más significativo que en las películas comentadas en el párrafo anterior. Esto ocurrió, curiosa y paradójicamente, en tres cintas cuya producción coincidió en Hollywood hacia fines de 1938 y principios del año siguiente: *The Mad Empress (La emperatriz loca)*², del inefable Miguel Contreras Torres; *Juárez*, dirigida por William Dieterle, y *Zorro's Fighting Legion*, serial de 12 episodios producido por la Republic y dirigido por William Witney y John English. La primera, protagonizada por Medea de Novara, esposa de Contreras

² También hay copias, al parecer piratas, que circularon con el título de *Carlota, emperatriz de México*.

Torres y también intérprete de la emperatriz Carlota en las dos anteriores incursiones del michoacano en el tema, fue concebida como una especie de versión en inglés de *Juárez y Maximiliano*, aunque con nuevas secuencias que incluyeron figuras históricas como Napoleón III (Guy Bates Post) y Abraham Lincoln (Frank McGlynn Sr.). Según las indagaciones de Gabriel Ramírez, buena parte de sus escenas de exteriores se habían filmado en México y Contreras Torres llegó a "La Meca del Cine" en la fecha mencionada con el propósito de concluir allá el rodaje y la postproducción, toda vez que contaba, al menos en teoría, con la oferta de apoyo por parte de la empresa fílmica encabezada por Gabriel Pascal, un importante productor independiente que por entonces pululaba en California³. Para los respectivos papeles de Juárez, Maximiliano y Porfirio Díaz, Contreras Torres contrató ahora a tres actores estadounidenses de regular perfil: Conrad Nagel, Jason Robards y Earl Gunn. Tras superar una serie de obstáculos (entre ellos el retiro de la posible ayuda de Pascal y Cía.), el realizador michoacano logró terminar con mucho esfuerzo su película, entonces promovida bajo el título de *Maximiliano y Carlota*, obra que quedó con alrededor de 72 minutos de duración. Para su nueva incursión en el tema del efímero imperio encabezado por Maximiliano, Contreras Torres contó con los servicios de dos guionistas estadounidenses, Jean Bart y Jerome Chodorov, quienes incorporaron al relato secuencias ubicadas en París, el castillo de Miramar, Washington D.C. y Chihuahua, a más de la representación del hecho histórico de la adopción del nieto de Agustín de Iturbide por parte de los emperadores. Tiempo después, esos cambios con respecto a *Juárez y Maximiliano* permitirían a Contreras Torres alegar que su obra había sido plagiada por los realizadores de *Juárez*. Para evitarse posibles líos diplomáticos con el gobierno mexicano, los directivos de Warner Brothers llegarían a un acuerdo con el cineasta michoacano consistente en

³ Ramírez, *Miguel*, 1994, pp. 53-56.

comprar los derechos de explotación comercial de *The Mad Empress* y, cuando menos en los Estados Unidos, la distribuyó y difundió bajo el rubro de dos de sus marcas subsidiarias: Vitagraph y First National⁴. Si en *Juárez y Maximiliano* la figura del gran liberal oaxaqueño adquiría el rostro del inmutable Froilán B. Tanes, en *The Mad Empress (La emperatriz loca)* al personaje interpretado por Jason Robards Sr. se le veía en cuatro ocasiones pero siempre de espalda y en planos abiertos; en la última de ellas profería ante un par de embajadores la famosa frase de "El respeto al derecho ajeno es la paz" para justificar su negativa a perdonar la vida de Maximiliano. Es muy probable que tal recurso se debió a que Robards Sr. no tuviera el menor parecido físico con don Benito Juárez y que por lo tanto se temiera alguna furiosa reacción contraria a la película, pero el hecho es que, instalado en el colmo de la retórica oficial, Contreras Torres convirtió al político mexicano en algo más que el equivalente a una nueva estatua de bronce: el personaje se trasmutaba en algo así como "la esencia más pura y abstracta de la Patria", cuyas órdenes y frases parecían resonar desde ultratumba.

Si, pese a todo, en la cinta de Contreras Torres privaba un afán en buena medida comercial toda vez que la fórmula de convertir a un episodio histórico en fuente para el espectáculo y el melodrama había probado sus buenos efectos en taquilla, el caso de *Juárez* se ofreció como algo hasta cierto punto diferente. Producida a todo lujo, la película sin duda formaba parte de la política "del buen vecino" pregonada por el gobierno de Franklin D. Roosevelt a raíz del inicio de la Segunda Guerra Mundial. Como es de sobra conocido, dicha política era una estrategia tendiente a aglutinar a los países del continente americano, obviamente encabezados por los Estados Unidos, para hacer frente a la amenaza, siempre latente, de una agresión por

⁴ Todo indica que en México la cinta se exhibió con el crédito de producción de la Hispano Continental Films, empresa oficial de Contreras Torres.

parte de las potencias nazifascistas. Inspirada en la Doctrina Monroe ("América para los americanos"), la propuesta de Roosevelt empleó todos los recursos a su alcance para convencer a los gobiernos y pueblos de América Latina de la necesidad de establecer un sólido bloque Panamericano y, desde el punto de vista ideológico, el cine podía y debía coadyuvar mucho en esa tarea. Entre otras cosas, Hollywood se convirtió entonces en una maquinaria para producir cintas cuyo contenido reforzara la idea de la Unidad Panamericana.

Es muy posible que luego de un repaso a la Historia de nuestros países, el caso de Juárez ante la intromisión imperialista de Napoleón III resultaba ideal para extender la idea de una América unida ante el posible embate de las potencias del Eje Berlín-Roma-Tokio. Como lo apuntara con certeza Emilio García Riera, la realización de *Juárez* fue

concebida a la vez como un halago y como una suerte de reparación cinematográfica a México, el más cercano 'buen vecino' del sur, y como una clarísima alegoría histórica: en el despotismo europeo que había provocado la intervención francesa en México y la imposición del austriaco Maximiliano de Habsburgo como emperador del país, en 1864, se vería un antecedente del nazismo alemán que en los treinta subyugaba, una tras otra, a las naciones europeas.⁵

A ello agregaríamos que, como parte de esa "clarísima alegoría histórica", el triunfo de Juárez y los liberales mexicanos contra aquella intromisión también se podía interpretar como una advertencia de que, en aquel preciso contexto, nuestros pueblos eran muy capaces de rechazar la posible agresión proveniente desde el "viejo continente", concretamente de Alemania. Y es que

⁵ García, *México*, t.1. p. 236.

no hay que olvidar que el título de "Benemérito de las Américas" le fue conferido a Juárez gracias a su talento para dirigir la resistencia que finalmente pudo derrotar al Imperio encabezado por Maximiliano y Carlota y, por lo tanto, de anular el nuevo intento de ingerencia europea en territorio americano. No es por azar que en la persecución de ese objetivo, que mucho tenía que ver tanto con la filiación de los hermanos Warner a las directrices políticas de su amigo Franklin D. Roosevelt como con el manifiesto antinazismo por parte de ellos mismos debido a su condición de judíos, a la película de Dieterle se le asignó una cantidad cercana a los dos millones de dólares para su producción, lo que a su vez implicó una cuidadosa investigación encomendada al historiador Aeneas Mackenzie, quien, según se dijo, consultó alrededor de 700 libros y 200 documentos "de primera mano". Los escenarios de la ciudad de México se recrearon en las más de 4 mil hectáreas de un rancho ubicado en Calabasas y para evitar cualquier posible desaguizado se contrató a tres guionistas de prestigio: Wolfgang Reinhardt, Abem Fiekel y el entonces muy joven John Huston. El papel protagonista se asignó al actor Paul Muni, de origen austriaco, quien por entonces se había especializado en películas de corte biográfico como *El enemigo del hombre o La vida trágica de Louis Pasteur (The Louis Pasteur Story, 1936)* y *La vida de Emilio Zola (The Life of Emile Zola, 1937)*, ambas dirigidas por el mismo Dieterle. Como una deferencia al gobierno y al pueblo de México, Muni aceptó la invitación extendida por el presidente Lázaro Cárdenas y en septiembre de 1938 viajó a la capital del país encabezando una especie de comitiva integrada por varios miembros del equipo de rodaje. En esa ocasión, el actor se dedicó a externar elogios a la figura del presidente oaxaqueño. La película tuvo un magno preestreno en una sala de Nueva York a la que acudieron como invitados especiales todos los representantes diplomáticos de América Latina.

Otro es el caso de *Zorro's Fighting Legion*, pues se trata de un filme seriado de entretenimiento al que se le dio un erróneo contexto histórico al

sitarlo en 1824, año en que, según una sinopsis publicitaria del argumento, "Benito Juárez, primer presidente de la recién formada república de México [sic], trata de poner en orden el tesoro de la república con embarques de oro desde las ricas minas de San Mendiolita". El Benito Juárez de esta cinta muy menor, interpretado por Carleton Young, hizo cuando menos una aparición en la que se le veía "particularmente precoz y avejentado (lucía de unos 50 años, aunque la verdad histórica le atribuya sólo 18 en 1824), vestido de algo así como un caballero 'californio' [y] dictaba órdenes en un escenario parecido en tamaño y estilo (también californiano) a las primeras gasolineras de Pemex", esto en palabras del memorioso Emilio García Riera⁶.

En contraste con los personajes actuados por Conrad Negel para *The Mad Empress* y Carleton Young para *Zorro's Fighting Legion*, los cuales, una vez más, sirvieron de simples comparsas o meros pretextos a fin de darle un margen pretendidamente histórico a las respectivas tramas de ambos filmes, el Juárez interpretado por Paul Muni tuvo, por supuesto, mayor densidad dramática y mucha más presencia en pantalla; sin embargo, eso tampoco se tradujo en una sólida aproximación a la figura histórica del gran liberal oaxaqueño. Trasformado por efecto del maquillaje en un hombre demasiado moreno y de gesto siempre adusto, la interpretación de Muni contagió a la obra de una ceremoniosa frialdad y una ampulosidad indignas del complejo carácter épico que privó a lo largo de la lucha sostenida por el gobierno y el pueblo mexicanos en contra de la impostura napoleónica y su sustento conservador. Si el principio, con imágenes del manifiesto rechazo popular a la llegada de Maximiliano (el británico Brian Aherne) y Carlota (Bette Davis) a territorio nacional, prometía un filme histórico más apegado al punto de vista de los habitantes del país agredido, inmediatamente después la trama se desdoblaba para dar paso a una estructura que iba alternando los derroteros

⁶ *Ibid.*, p. 243.

de Juárez y de su rival político, mostrado como un joven guapo, ingenuo y enamorado de su esposa, lo que contribuyó a que buena parte de los espectadores tendieran a identificarse más con éste último que con el presidente mexicano, a su vez contemplado como un héroe totémico, siempre dispuesto a lanzar frases trascendentales e, incluso, a enfrentar él solo a sus acérrimos enemigos conservadores.

Más que apegarse al sólido criterio de mostrar el triunfo de la lucha juarista como uno de los principales impulsos del nacionalismo liberal mexicano del siglo XIX, la película de Dieterle se dedicó a propagar, como bien lo señalara en su momento el para entonces ya destacado cineasta Alejandro Galindo, la idea de la democracia a la estadounidense pero "en una forma amena, fuerte, emocionante, de una manera más convincente, más dramática, que la de cualquier discurso pronunciado en una plaza pública por un demagogo del comunismo, del fascismo, del nacionalsocialismo, o de cualquier otro ismo"⁷. Por cierto que Galindo se indignó ante el momento en que, frente al cadáver de Maximiliano, el personaje interpretado por Muni profería la frase "'Please, forgive me" ("Por favor, perdóname"), misma que terminó siendo borrada de la banda de sonido en la copia exhibida durante el estreno formal en México. Cabe mencionar que la versión mostrada en el Festival de Morelia, proveniente de una cinemateca inglesa, contenía esa frase, lo cual quiere decir que lo más probable es que en el resto del mundo sí se haya escuchado a don Benito Juárez pedir perdón al difunto Maximiliano, cosa que en realidad jamás ocurrió.

Por otra parte, en su tan puntual como severa crítica a la película, el poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia detectó algunos méritos en la fotografía atribuida a Tony Gaudio, mismos que daban "la impresión de que Dieterle se empeñó a trasladar a la pantalla líneas de claroscuros y dibujos

⁷ Alejandro Galindo, revista *Hoy*, 3 de junio de 1939.

mexicanos. El grupo de sombreros de palmas, que aparece más de una vez en el filme, recuerda ciertas composiciones de Diego Rivera en sus frescos murales. El claroscuro de los velorios tiene algo goyesco que recuerda, al mismo tiempo, litografías de nuestro pintor [José Clemente] Orozco"⁸. Tales momentos algo recordaban también las imágenes filmadas por Sergei Eisenstein para su malogrado filme *¡Que viva México!* (1930-1932), por lo que no es muy aventurado señalar la posibilidad de que Dieterle y Gaudio no sólo se nutrieran de la obra de Rivera y Orozco, sino que quizá conocieron o tuvieron acceso a *Tormenta sobre México*, *Eisenstein en México* y *Kermesse fúnebre*, las primeras versiones hechas en Hollywood a partir de los materiales filmados por el genio soviético en nuestro país.

III.

El conflicto bélico desencadenado tras la agresión alemana a diversos países europeos daría pie a una nueva saga de películas evocadoras de la gesta de los liberales mexicanos encabezados por Juárez. Concebida como una especie de secuela de *Guadalupe la Chinaca, Amor chinaco* (1941), de Raphael J. Sevilla era una apresurada variante de la historia derivada del poema de Amado Nervo, aunque en esta ocasión la producción tomó como pretexto y punto de partida el relato *Caballero y marqués*, de Carlos Capilla, adaptado por el exiliado español Eduardo Ugarte. La reiteración del tema se debió a que la situación política resultaba ahora más favorable que nunca para la exaltación nacionalista de aliento épico, lo que dio pie a que la imagen de Juárez, de nuevo encarnado por Floilán B. Tenes, se mostrara, al igual que el resto del filme, un tanto más apegada a los hechos históricos: en su única aparición dentro del relato, el político oaxaqueño afirmaba categórico ante un soldado

⁸ Xavier Villaurrutia, revista *Hoy*, 1 de julio de 1939.

que a pesar de la derrota de los liberales en la batalla de Salamanca, "la razón y la justicia siguen estando de nuestro lado". Sin duda que tal frase hacía eco a las consignas oficiales en una de las épocas más turbulentas de la Segunda Guerra Mundial, pues su sentido reforzaba la idea maniquea de la lucha entre buenos y malos; sin embargo, puesta en boca del político originario de Guelatao también adquiriría connotaciones que, en relación a *Juárez y Maximiliano*, *Guadalupe la Chinaca* y *The Mad Empress (La emperatriz loca)*, sonaban más precisas y elocuentes en tanto que la atmósfera en que era dicha resultó más convincente.

Instalado en el mayor conformismo cinematográfico, en 1942 Miguel Contreras Torres acomete *Caballería del Imperio*, el último de sus melodramas situados en la época del gobierno encabezado por Maximiliano. En este caso, el michoacano se dio el dudoso lujo de ni siquiera aludir a la presencia física del presidente Juárez para derivar en un nuevo sainete sobre amoríos entre soldados liberales y mujeres de la corte del emperador.

En teórica oposición a ese tipo de recursos, durante el periodo de guerra películas pseudo históricas como *Mexicanos al grito de guerra* (Álvaro Gálvez y Fuentes e Ismael Rodríguez, 1943) y *Entre dos amores* (Porfirio Díaz), realizada en 1944 por Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, sí evocaron la egregia figura de Benito Juárez para tratar de darle un halo de verosimilitud a sus respectivas tramas. Interpretado en ambos casos por el recio actor Miguel Inclán, en la primera de esas cintas el prócer oaxaqueño adquiere una significación más bien bonachona pues su papel está centrado en promover la difusión del Himno Nacional previamente compuesto al alimón por el poeta Francisco González Bocanegra (Carlos Riquelme) y el músico catalán Jaime Nunó (Salvador Carrasco), esto con el claro afán de que sirva de estímulo oficial ante la inminente intervención francesa. En otro momento puede verse a Juárez ordenando que la pieza sea conocida en todos los cuarteles militares del ejército liberal y en otro más aparece muy

circunspecto proclamando una alocución en defensa de la nación, misma que remata con su célebre frase de "El respeto al derecho ajeno es la paz", todo ello en el mejor estilo de la postal patriótica decimonónica. En la obra restante se proyecta una breve imagen de Juárez recibiendo la bandera mexicana de manos del general Porfirio Díaz (José Luis Jiménez) para izarla en el asta mayor del Palacio Nacional como símbolo del triunfo definitivo de los liberales contra la reacción. Huelga decir que las dos películas quedaban homologadas en el mismo afán de recurrir a diversos pasajes y personajes históricos como el medio ideal para reforzar el discurso de la "Unidad Nacional" pregonado por el gobierno de Manuel Ávila Camacho como complemento, a nivel interno, de la "Unidad Panamericana" dictada desde Washington para afrontar la constante amenaza de intromisión bélica.

Convertido como nunca antes en un medio de propaganda nacionalista, una parte del cine mexicano de la época procuró recurrir a diversos pasajes históricos del periodo de lucha de los liberales contra la intervención francesa para confeccionar epopeyas que recordaban a propios y extraños la hipotética tradición del país para luchar en defensa de su territorio. En tal caso estarían títulos al estilo de *La guerra de los pasteles* (Emilio Gómez Muriel, 1943), *La fuga* (Norman Foster, 1943), *Una carta de amor* (Miguel Zacarías, 1943), *El camino de los gatos* (Chano Urueta, 1943), *Alma de bronce* (*La campana de mi pueblo*, 1944), de Dudley Murphy, *El jagüey en ruinas* (Gilberto Martínez Solares, 1944), etc. Y aunque la figura de don Benito Juárez no se hiciera explícita en ninguno de esos casos, puede decirse que las ideas del político oaxaqueño inspiraban, de alguna forma u otra, a los protagonistas de dichos filmes. En tal sentido hasta podría hablarse de una corriente de "cine juarista" en la que anidó el ímpetu patriotero y oficialista de aquella época turbulenta.

Concluidos los tiempos de guerra, durante las décadas cincuenta y sesenta del siglo pasado la imagen cinematográfica de Juárez tenderá a diluirse para dar paso a una serie de películas extranjeras (la gran mayoría de procedencia hollywoodense) que también ubicaron sus tramas en algunos momentos de la era juarista, particularmente en el periodo de las luchas contra el imperio encabezado por Maximiliano: *Furia roja* (1950), de Steve Sekely; *Veracruz* (1954), de Robert Aldrich; *Der Schtaz der Azteken (El tesoro de los aztecas,* 1964), de Robert Siodmak; *Giarrettiera Colt* (1967), de Niccoleta Machiavelli; *The Underfeated* (1969), de Andrew V. MacLaglen; *Two Mules of Sister Sara* (1969), de Don Siegel y *Charro* (1969), de Charles Marquis Warren. Sin embargo, en todas ellas la ubicación histórica era un simple telón de fondo para exaltar el individualismo de sus respectivos héroes, inspirados en mayor o menor medida en la mitología del *Western* clásico. Ajenos a los propósitos de este trabajo, lo que en todo caso resulta claro es que a dichos relatos la figura de Juárez les quedó demasiado lejana por no decir incomprensible.

Por lo que se refiera al cine mexicano, los esfuerzos por exaltar al liberal oaxaqueño y a su obra política y social se circunscribirían, de 1954 a la fecha, a la producción de unos cuantos filmes tan ambiciosos como fallidos en sus pretensiones didácticas y/o críticas. Supuestamente basada en los libros *El verdadero Juárez*, de Héctor Pérez Martínez; *Juárez y su México*, de Ralph Roeder, así como en las memorias del mismo "Benemérito de las Américas", *El joven Juárez*, filmada en 1954 por Emilio Gómez Muriel con patrocinio de la empresa oficialista CLASA Films Mundiales, pecó de nuevo de una infamante rigidez al exponer pasajes de la biografía del héroe liberal por antonomasia antes de que alcanzara la dimensión histórica que el destino parecía tenerle reservada. En la película desfilaban, pues, una serie de estampas escolares que sintetizaban la infancia, adolescencia y juventud de

Juárez como una serie de hechos ya consagrados y consignados por la Historia entendida de la forma más plana y pétrea posible, no obstante que en la labor de guión había intervenido José Mancisidor, prolífico escritor de arraigadas convicciones marxistas. Interpretado ahora por Humberto Almazán, actor mediocre con antecedentes en el cine europeo, el Juárez de la cinta de Gómez Muriel resultó demasiado apegado a la versión oficial acerca de la vida y obra del político originario de Oaxaca. El periplo que va de la época en que el protagonista se ganaba la vida como humilde pastor de ovejas hasta el momento en que resulta electo diputado y en consecuencia le es concedida la mano de la bella y rica Margarita Maza (María Elena Marqués), sólo parece un mero pretexto para las más elementales formas del didactismo histórico. Y es que estamos en la época en que el Estado Mexicano emanado de la Revolución liberal de 1910-1917 se siente urgido de consolidarse plenamente a través de la desmesurada exaltación del prohombre que dedicó sus esfuerzos para dotar al país de una idea mucho más clara de Nación gracias al triunfo contra los conservadores y el intervencionismo europeo del siglo XIX. Fiel al concepto más arcaico del cine histórico-biográfico, Gómez Muriel narró su obra en base a planos generales, elementales *American-shots* y escasos movimientos de los personajes hacia el interior del encuadre, recursos que dieron al filme un tono solemne que rayó en la caricatura. No es por azar que, realizada y difundida en una época en la que la modernidad había sentado sus reales en una buena parte de la sociedad mexicana, *El joven Juárez*, ejemplo supremo de un cine retrógrado y cursi, haya resultado un contundente fracaso en taquilla. Y es que, a esas alturas de la evolución del país, la Historia "de bronce" comenzaba a resquebrajarse tras los embates de nuevas tendencias acordes con una visión más crítica y sustanciosa.

Sin muchos referentes al respecto, hay noticia de que, en torno a 1960, se filmó *A cien años*, de director ignoto, cortometraje que según parece fue producido por alguna instancia oficial con el propósito de celebrar una de

las efemérides de la vida de Juárez. Es posible que se tratara de uno de los tantos docudramas hechos para ser exhibidos junto con los noticieros de esa época.

En 1972, al conmemorarse el Centenario de la muerte del "Benemérito de las Américas", su emblemática figura regresó a las pantallas por vía del filme *Aquellos años*⁹, realizado por Felipe Cazals en una coproducción de las empresas Alpha Centaury, Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco para lo que se contó con amplios recursos financieros en su mayoría provenientes del Banco Nacional Cinematográfico, entonces bajo el mando de Rodolfo Echeverría Álvarez, para más señas hermano del presidente en turno, lo que en buena medida garantizaba el carácter retórico y oficial de la empresa. Por otra parte, el guión perpetrado por Carlos Fuentes y José Iturriaga había sido concebido como una nueva lección de Historia Nacional para que su discurso se adecuara a la convulsa situación política internacional que por entonces comenzaba a vivir los estragos de la enésima crisis estructural del capitalismo a escala mundial. En aquella coyuntura, el Primer Mandatario Mexicano quiso asumirse como uno de los más destacados líderes del llamado "Tercer Mundo", y de ahí que la sorda lucha entre liberales y conservadores, sintetizada en la cinta durante el intenso periodo que va de 1862 a 1867, sirviera de pretexto para plantear una serie de correspondencias y analogías con el tiempo presente a través de frases inventadas pero atribuidas al político de Guelatao como "El imperialismo podrá cambiar de nombre mas no de propósitos" o "Que el campesino del día sea el guerrillero de la noche", esto último en clara alusión a la estrategia militar desarrollada por el ejército popular de Vietnam en su guerra contra la intervención estadounidense.

⁹ En un primer momento el título de la cinta iba a ser *Juárez*; es muy posible que el cambio se debiera a evitar alguna confusión con el filme homónimo de Dieterle.

El caso es que el Benito Juárez interpretado por Jorge Martínez de Hoyos resultó más totémico, estatuario y declamatorio que nunca, lo que sin duda es mucho decir, ello a pesar de que, en un principio, el propósito del director era "desmitificar al personaje hasta donde fuera posible, resbalar hasta los campos de una cierta intimidad irreductible, pero intimidad [...]"¹⁰. Sin embargo, maniatado por el peso de las convenciones históricas e historicistas, Cazals hizo que en todas sus intervenciones el protagonista se dedicara a decir parlamentos célebres, la mayoría de ellos proferidos en el tono más circunspecto e inverosímil que pudiera concebirse. El resultado fue desastroso en todos sentidos, menos en el aspecto técnico, donde el cineasta pulió el innovador estilo ya puesto en operación desde la época de *La manzana de la discordia* (1968), cinta independiente que lo situara a la vanguardia de la nueva generación de realizadores que entonces pugnaba por ganarse un sitio en el seno de la industria fílmica nacional.

También en 1972 se llevó a cabo otro estropicio fílmico inspirado en pasajes de la vida del "Benemérito"; se trata de *Juárez*, corto de dibujos animados producido por una instancia gubernamental bajo la dirección del mediocre Juan Ramón Arana, obra que, según palabras de Emilio García Riera, "intentó algo tan peregrino como dar a Juárez una imagen antisolemne y humorística, [lo que] provocó una tremenda rechifla" al ser presentado como preámbulo en la Muestra de Festivales celebrada en ese mismo año¹¹.

Luego de los sonados fracasos de *El joven Juárez*, *Aquellos años* y *Juárez* ya nadie pareció tomar en serio la figura del egregio político oaxaqueño. De esta manera, el ciclo dedicado a labrar las diversas estatuas fílmicas del gran héroe de la Reforma quedó al parecer definitivamente cerrado en uno de los grotescos episodios que conformaron *Visita al pasado* (1979), de René

¹⁰ García, *Felipe*, 1994, p. 97.

¹¹ García, *Historia*, 1995, p. 153.

Cardona, deplorable ejemplo de cine infantil en el que Ernesto Gómez Cruz (por aquella época consagrado como el mejor actor mexicano) encarnó a Juárez cuando era gobernador de Oaxaca pero risiblemente convertido en una de las figuras históricas que un grupo de niños excursionistas iba encontrando al final de los pasadizos secretos que hacían las veces de túneles del tiempo.

Y así, después de haber transitando de ida y vuelta entre lo estatuario, lo elemental y lo ridículo, la imagen cinematográfica de Benito Juárez reclama una perspectiva tan rigurosa como dialéctica, cosa que se diría imposible de concebir y lograr en estas épocas de predominio del más obtuso y rampante neoconservadurismo.

Bibliografía

De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero [1894-1940]*, t.1, México, Ediciones ERA-Universidad de Guadalajara, 1987.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, t.16, México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA-IMCINE-Gobierno del Estado de Jalisco, 1995.

García Tsao Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara, 1994.

Ramírez, Gabriel, *Miguel Contreras Torres (1899-1981)*, México, Universidad de Guadalajara, 1994.

Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: el caso del cine de Emilio Fernández

Claudia Arroyo Quiroz

Introducción

A partir de la década de los años 30, el cine latinoamericano, después de la introducción del sonido, se caracterizó por el predominio del género melodramático, como ha estudiado la investigadora Ana López. Esto sucedió también en México donde, según la autora, dos tendencias melodramáticas básicas se desarrollaron entre 1930 y 1960: los melodramas familiares, enfocados en los problemas del amor, la sexualidad y la crianza de los hijos, y los melodramas épicos que repasaron la historia nacional, especialmente los eventos de la Revolución de 1910. Estas dos tendencias con frecuencia se empalmaban, en melodramas familiares situados en el contexto revolucionario¹.

El melodrama revolucionario surgió y se consolidó como un género fílmico que llegó a gozar de gran popularidad durante la llamada Época de Oro (1935-1955) del cine mexicano. Este género engloba un conjunto de narrativas en su mayoría situadas en el medio rural que, por lo general, ofrecen un discurso celebratorio de la Revolución que apoya la reconciliación de las clases sociales. Este discurso difiere de manera marcada de la ideología expresada por la comedia ranchera, otro género fílmico surgido en la Época de Oro que, como observa Anne Doremus, tiende a negar la existencia de tensiones entre clases mientras que a la vez aboga por una sociedad basada en la diferencia de clases².

¹ López, "Tears", 1993, pp.149-150.

² Doremus, "Social", 2001, p.130.

Entre los cineastas que incursionaron en el melodrama revolucionario están el director Emilio Fernández y su equipo de colaboradores (el fotógrafo Gabriel Figueroa, el guionista Mauricio Magdaleno y la editora Gloria Schoemann, entre otros), al producir películas como *Flor Silvestre* y *Enamorada*, las cuales ofrecen un discurso celebratorio de la Revolución, en sus acercamientos de carácter trágico y cómico respectivamente. Estas películas fueron, por lo general, muy celebradas en México donde con el tiempo adquirieron un status de clásicos del cine nacional, al igual que otros filmes producidos por el mismo equipo de cineastas.

Los melodramas revolucionarios de Fernández, sin embargo, también han sido criticados de superficiales por algunos estudiosos del cine en México. En su conocido estudio "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", Carlos Monsiváis argumentó que *Flor Silvestre* era el ejemplo más representativo de cómo en el cine mexicano de los años 40, la Revolución es usada solamente como un escenario dramático y un tema estético³. En la década de los años 90, el crítico mantuvo esa interpretación al afirmar que los melodramas revolucionarios de Fernández sufren de la superficialidad que prevalece en dicho género⁴. Esta acusación de superficialidad ha sido compartida por otros estudiosos como Emilio García Riera cuya historia breve del cine mexicano reproduce el argumento de Monsiváis de que en *Flor Silvestre* la Revolución es usada simplemente como un escenario dramático y un tema estético⁵.

El presente trabajo plantea una interpretación distinta de los melodramas revolucionarios de Fernández, al señalar que estos filmes no hacen un tratamiento superficial de la Revolución sino, por el contrario, ofrecen

³ Monsiváis, "Notas", 1981, p.1512.

⁴ Monsiváis, "Mythologies", 1995, p.119.

⁵ García Riera, *Breve*, 1998, p.131.

representaciones densas y sofisticadas de dicho periodo histórico. Para plantear esta interpretación, el trabajo estudia el discurso de *Flor Silvestre* sobre la Revolución, por medio de un análisis textual de algunas de las estrategias de composición empleadas para articular dicho discurso.

La nueva familia revolucionaria

Estrenada en abril de 1943, *Flor Silvestre* es la película que inauguró la colaboración de Emilio Fernández con su equipo de cineastas y que sentó algunas de las bases del estilo fílmico del equipo, entre las que se encuentran una narrativa sobre la historia nacional contemporánea, la figura central de la pareja amorosa, la exaltación del paisaje rural y una composición altamente estetizada. La película celebra la Revolución como un trágico pero gratificante proceso que permitió la formación de una nación moderna. Este discurso es expresado a través de la historia de una familia de hacendados del Bajío que es desintegrada por el estallido de la Revolución. Una de las causas de esta desintegración es la postura revolucionaria del hijo José Luis (Pedro Armendáriz), que incluye su colaboración con el movimiento maderista y su matrimonio con una mujer campesina de nombre Esperanza (Dolores del Río), todo lo cual desafía el status y la tradición familiar. La desintegración de la familia de hacendados es completada por el ataque de un grupo de bandidos liderado por una pareja de hermanos, que saquean la hacienda y asesinan al padre de José Luis. Tras vengarse de uno de los hermanos bandidos, José Luis es finalmente capturado por el otro hermano y fusilado en la plaza del pueblo. Esta historia es narrada en *flashback* por la esposa de José Luis, desde un presente postrevolucionario no especificado.

El discurso explícito de la película representa a la Revolución sólo en términos del maderismo, caracterizándolo como un movimiento unificado y progresista cuyo único obstáculo es una ola de bandidaje desatada por el caos

de la guerra civil. Pero aunque el filme se refiere al estallido revolucionario y al esfuerzo del régimen maderista por consolidar su poder, en realidad la narrativa no está preocupada por la Revolución como un evento de armas⁶ sino en sus efectos en la esfera privada. Es en esta esfera donde la postura revolucionaria del hijo José Luis se despliega, por medio de la relación que establece con gente de la clase baja. A través de su matrimonio con una campesina, el personaje de José Luis es emblemático de una nueva generación revolucionaria que rompe con los prejuicios sociales de la era porfiriana y presenta un nuevo parámetro de relaciones de clase. Este matrimonio forma, así, simbólicamente, una nueva familia revolucionaria que sustituye a la familia porfiriana.

Esta pareja amorosa ha sido interpretada por Julianne Burton-Carvajal⁷ como una alegoría de la nación postrevolucionaria que estaba buscando ser más igualitaria. Por su parte, Anne Doremus observa que, mientras en los melodramas revolucionarios de los años 30 la unión de clases aparece solamente como una posibilidad (como en *El compadre Mendoza*, en el amor insinuado entre un líder zapatista y la esposa de un hacendado), en los melodramas revolucionarios de los años 40 como los de Fernández, esa unión se consume plenamente. *Enamorada* (1946), por ejemplo, desarrolla este tema a través de la relación amorosa entre un general zapatista y una mujer de clase

⁶ Las únicas escenas propiamente "revolucionarias" en *Flor Silvestre* son una serie de tomas extraídas de *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) que en el filme de Fernández cumplen con la función de anunciar el estallido de 1910 (tropas en batallas, tomando pueblos y viajando en tren). Mientras que en el filme de De Fuentes esas tomas se refieren a los logros militares de los villistas, el equipo de Fernández se apropia de ellas con el propósito de proveer su alusión al triunfo del movimiento maderista con un referente visual. Esta apropiación incluye la superposición de encabezados de periódico anunciando el estallido revolucionario, lo cual enmarca esas tomas aún más dentro de las necesidades discursivas del filme de Fernández.

⁷ Burton-Carvajal, "Mexican", 1997, p.188.

alta quien finalmente decide seguir al general en la lucha, lo cual forja una nueva familia revolucionaria que une a las clases sociales⁸.

Si bien la interpretación de la pareja amorosa en *Flor Silvestre* como alegoría de la unión de clases es muy convincente, resulta necesario investigar específicamente cuáles son las estrategias de composición empleadas por el texto fílmico para consumir esa unión de clases. El análisis que sigue plantea que la nueva familia revolucionaria no se forma en la narrativa fílmica sino hasta que el prejuicio social de los ricos y el escepticismo de los pobres son disueltos. Este proceso es moldeado por el melodrama a través tanto de un énfasis en ciertos valores morales como de una expresión acentuada de sentimientos. De hecho, es solamente por medio de una exaltación afectiva del campesino como moralmente virtuoso que los nuevos lazos familiares son creados.

Esto se pone de manifiesto en dos secuencias en particular, en las que los amantes desafían a la generación anterior. En la primera secuencia, la madre de José Luis, doña Clara (Mimí Derba) le ordena a Esperanza que desaparezca de la vida de su hijo debido a que su matrimonio está impedido por la diferencia social. Sin embargo, en la medida en que Esperanza va expresando su amor por José Luis y su disposición a renunciar a él, la firmeza inicial de doña Clara se va desestabilizando. Al final, la señora rompe en llanto, pidiendo perdón a Esperanza e incluso llamándola "hija mía":

Esperanza, no me mires con esos ojos tan tristes, ya ves, no sé ni lo que digo, yo creía que podía y no puedo, perdóname hija mía, estaba ciega...Dios me ampare, y dices que eres pobre, la pobre soy yo que me olvidé que hay algo más que una posición social y el dinero, ahora me explico porqué mi hijo te eligió.

⁸ Doremus, "Social", 2001, p.126.

El prejuicio social es disuelto aquí por el reconocimiento del "otro" subalterno como un sujeto moral. En el reconocimiento que hace doña Clara de la nobleza y devoción de Esperanza, la riqueza y la pobreza ya no son definidas por un parámetro socio-económico sino por uno moral. De esta forma, se da una inversión de posiciones en la que la campesina noble se convierte en "la rica" y la hacendada prejuiciosa en "la pobre".

En la segunda secuencia, el abuelo de Esperanza, don Melchor, y José Luis son alentados por el cura del pueblo⁹ a celebrar su nuevo vínculo de padre e hijo en la cantina. En este encuentro, el escepticismo de don Melchor sobre la viabilidad del matrimonio de su nieta con el hijo de un hacendado es disuelto por la firmeza de José Luis de defender su relación con Esperanza. En un *close-up*, don Melchor, llorando, define las cualidades morales de su nieta como un tipo de riqueza mucho más grande que la riqueza material:

Ni todo el dinero de los Castro, ni todo el dinero de los otros ricos del mundo sería bastante para construir las dotes de mi nieta como mujer. Es tan buena, tan dulce, tan pura, que realmente se me afigura una flor, aunque sea una flor silvestre.

Esta exaltación de la moralidad de la mujer campesina como virtuosa es reforzada por la canción "Flor Silvestre" que encuadra el viaje de José Luis y don Melchor a través del campo, hacia la hacienda. La canción define a la mujer campesina metafóricamente como una flor que, aunque silvestre, está llena de cualidades como la modestia, la naturalidad y la espiritualidad¹⁰.

⁹ En *Enamorada*, la Iglesia Católica también funciona como mediadora en la unión de las clases sociales, a través de la intervención del cura y al proveer el espacio donde el general y la mujer de clase alta reconcilian sus diferencias.

¹⁰ La letra completa de canción es la siguiente:

Un aspecto clave de estas dos secuencias es el hecho de que la exaltación de la moralidad del campesino se da a través de una expresión acentuada de sentimientos. La aceptación del "otro" y la unión de clases son consumadas solamente por medio de una comunicación afectiva intensa. En ambos encuentros entre la generación anterior y la nueva (Esperanza y doña Clara; José Luis y don Melchor), las tomas predominantes son *close-ups* de los rostros de los actores hablando y expresando sentimientos. Para poder comprender el significado de estos *close-ups*, el concepto de imagen-afecto (*affection-image*) propuesto por el filósofo y teórico de cine francés Gilles Deleuze resulta particularmente útil. De acuerdo con el autor, el *close-up* es la imagen-afecto, es decir, un tipo de imagen-movimiento que por lo general está dada por el rostro, que está separada del entorno y que es, en sí misma, expresión pura de afecto. La imagen-afecto está separada del entorno porque el *close-up* siempre retiene el poder de arrancar a la imagen de las coordenadas espacio-temporales con el fin de dar lugar al afecto puro como lo expresado¹¹. En las secuencias analizadas aquí, los *close-ups* expresan una gama de afectos puros: el amor y la resignación de Esperanza, el remordimiento y la compasión de doña Clara, la tristeza y el orgullo de don Melchor, y el amor y el coraje de José Luis. En conjunto, estos afectos enfatizan las cualidades morales de la mujer campesina, ya sea expresándolas directamente, reconociéndolas o exaltándolas.

Flor silvestre campesina / flor sencilla y natural / no te creen una flor
 fina / por vivir junto al nopal
 No eres rosa no eres lirio / mucho menos flor de lis / tu perfume es mi
 martirio / y con él me haces feliz
 Como tú mi flor silvestre / hubo en la sierra un amor / nunca supo de la
 suerte / y sí mucho del dolor
 Flor humilde, flor del campo / que engalanas el zarzal / yo te brindo a ti mi
 canto / florecita angelical
 Mientras duermes en el suelo / te protege el matorral / y el cardillo y
 cornizuelo / forman tu valla nupcial
 Siempre he sido tu esperanza / linda flor espiritual / yo te he dado mi
 confianza / florecita del zarzal

¹¹ Deleuze, *Cinema*, 1986, pp.87, 96.

Es importante señalar que estos afectos emergen en reacción a los afectos expresados por el "otro". Es el rostro de Esperanza expresando amor y obediencia puros lo que dispara la compasión de doña Clara, mientras que el orgullo de don Melchor incita el coraje de José Luis. Esta cadena interactiva de expresión afectiva es construida fílmicamente por la conexión continua de los *close-ups*, lo cual constituye un montaje afectivo (*affective montage*) (ver figura 1). Deleuze define al montaje como una conexión continua de tomas que puede ser activa, perceptiva o afectiva dependiendo del tipo de imagen-movimiento que prevalezca¹². Un montaje afectivo es entonces lo que en realidad crea los vínculos entre las clases sociales en el texto fílmico de *Flor Silvestre*, ya que la expresión de afecto puro en un *close-up* genera, a su vez, una reacción afectiva en el siguiente *close-up*. Y esta reacción finalmente conlleva una identificación emocional con la otredad, una comprensión compasiva del sufrimiento del "otro". Esta comunicación y composición afectivas, por lo tanto, cambian la forma en la que el "otro" es concebido, generando una transformación ideológica en la que el prejuicio social y el escepticismo son disueltos y la subjetividad del "otro" es aceptada e incluso apreciada.

Esta composición y comunicación afectivas son entonces centrales en la creación de los vínculos sentimentales entre diferentes clases sociales, que forman a la familia revolucionaria en la película. Se puede añadir que esta composición afectiva a su vez busca incitar una respuesta emocional en el espectador para generar simpatía por la idea de una nueva familia (nacional) que concilia las diferencias de clase. Es comprensible, por lo tanto, que en esta formación simbólica y melodramática de la familia revolucionaria, que busca movilizar emociones tanto dentro como fuera del texto, la 'imagen-afecto' sea un componente central. Esto es así no sólo porque el rostro es el

¹² *Ibid.*, p. 70.

sitio más recurrente para la expresión de afectos en el cine, como explica Deleuze, sino también porque en el melodrama la expresión de sentimientos y emociones reprimidas es un recurso constante y el cuerpo es el sitio más importante de construcción de significados, como señala Peter Brooks¹³.

La fraternidad entre las clases

El discurso de *Flor Silvestre* sobre la conciliación entre las clases sociales también es expresado a través de la relación que José Luis establece con sus empleados Nicanor y Reinaldo, quienes deciden abandonar la hacienda para seguirlo en el nuevo hogar que forma con Esperanza. La distancia que caracterizaba a la relación entre "amo" y empleado en la hacienda es significativamente acortada en el nuevo ámbito doméstico. El acercamiento físico y emocional entre las clases es propiciado por el gesto de José Luis de invitar a sus empleados a sentarse en el comedor de su casa y de declarar abiertamente que la relación entre ricos y pobres debe ser fraternal (ver figura 2):

Dios nos hizo a todos iguales y precisamente por eso ha surgido la Revolución, porque queremos que en México pobres y ricos sean realmente hermanos, ustedes son mis amigos y se sientan a mi mesa.

Este gesto es caracterizado como una gran innovación respecto a la tradición anterior. En la hacienda, las clases aparecen distantes una de la otra, lo cual es marcado, en términos espaciales, por la posición que los personajes ocupan en la puesta en escena, ya que el "amo" don Francisco (padre de José Luis) se dirige a los empleados sólo a través de una ventana o dándoles la

¹³ Brooks, "Melodrama", 1994, p.91.

espalda. En cambio, en su nuevo hogar, José Luis comparte su espacio privado con los empleados, e incluso momentos de diversión, como en la escena en la que Reinaldo se cae dentro del pozo y todos ríen cuando éste confiesa haberse tragado una rana. El humor es entonces otro recurso utilizado en el texto fílmico para acercar emocionalmente a las clases en este nuevo escenario "revolucionario". Y mientras que esta nueva relación amistosa entre las clases se forma gracias a la postura abierta de José Luis, también se ve posibilitada por la lealtad de los empleados hacia él. Cuando él es expulsado de la hacienda por su padre, ellos deciden partir también para continuar "sirviéndolo", motivados por un fuerte vínculo sentimental que es caracterizado como eterno por Nicanor cuando se despide de don Francisco:

El niño José Luis se ha ido y nosotros no podemos dejarlo solo [...] Las raíces que crecen juntas no se separan nunca, nunca, nunca...y nosotros con el niño José Luis somos como raíces de las cuales la más fuerte jala a las otras, por eso nos vamos, para servirlo como lo hemos servido toda la vida...

La partida de los "sirvientes" de la hacienda no está motivada por un descontento con su situación laboral sino por su compromiso con el "niño José Luis". La nueva relación fraternal entre las clases está, entonces, basada tanto en una actitud novedosa de los ricos como en una satisfacción de los subalternos con su posición dentro de la jerarquía social.

Los dos "sirvientes" son representados como campesinos nobles que están sentimentalmente apegados no sólo a su "amo" sino también entre ellos. El vínculo afectivo que existe entre ellos está construido en el texto fílmico a través del humor, ya que funcionan como un dúo cómico en el que el "listo" (Nicanor) constantemente reprende y se burla del "torpe" (Reinaldo), por ejemplo en relación a la caída del último en el pozo y a su fracaso en montar

un caballo salvaje en la fiesta del Herradero. Este dúo cómico es una excepción en los filmes de Fernández que más bien se caracterizan por un tono trágico¹⁴. No obstante, en la tradición del melodrama, este tipo de personaje cómico que juega un papel secundario y que representa a las clases populares es un elemento importante. En el melodrama teatral que surgió a raíz de la Revolución Francesa, la tríada protagonista (el traidor, la víctima, el justiciero) estuvo complementada por un personaje cómico que constituyó un aspecto clave de la matriz popular de este melodrama inicial. Este personaje cómico, el "bobo", aludía tanto a la figura del payaso, al relajar la tensión dramática y emocional, como al plebeyo, al funcionar como un antihéroe torpe y grotesco cuyo discurso coloquial y grosero desafiaba y se burlaba de la retórica "correcta" de los protagonistas¹⁵.

El dúo cómico de *Flor Silvestre* ayuda a relajar, hasta cierto punto, la tensión generada por los conflictos familiares y sociales vividos por los protagonistas. Sin embargo, a diferencia del "bobo", este dúo no desafía ni se burla de los modales de la clase alta, sino que más bien implica un modelo de conducta para la clase baja. Nicanor funciona como una especie de instructor que enseña a Reinaldo a ser prudente, tener respeto por la jerarquía social y adoptar una identidad de género "apropiada". En este proceso, constantemente describe a Reinaldo como un "conejo" por su falta de habilidades sociales y por no ser lo suficientemente "macho". Este aspecto prescriptivo del dúo cómico difiere de la actitud más desafiante del personaje cómico Cantinflas cuya interpretación del "pelado" (el estereotipo

¹⁴ Este dúo cómico podría estar inspirado en el personaje del rancharo cómico y pintoresco que acompaña al charro cantante protagonista en el género de la comedia ranchera. El comediante que interpreta a Reinaldo (Armando Soto la Marina, 'El Chicote') de hecho actuó como el acompañante de Jorge Negrete en una serie de comedias rancheras de los años 40 (Medina, "Sorrows", 1995, p.163).

¹⁵ Martín-Barbero, *Medios*, 1987, p.130.

del mexicano urbano de clase baja), sin embargo, también conlleva un mensaje de sumisión¹⁶.

Conclusión

A través del matrimonio de un hacendado y una campesina, y de la relación amistosa entre éste y sus "sirvientes", la narrativa melodramática de *Flor Silvestre* produce una nación "revolucionaria" simbólica en la que la diferencia de clase es armonizada. Este proceso requiere de ciertos atributos y actitudes de los miembros de ambas clases, es decir, de la compasión de los ricos y de la nobleza y la conformidad de los pobres. Esta nación "revolucionaria", como la producida por *Enamorada*, constituye una alegoría de la comunidad imaginada nacional, similar a la producida por las novelas latinoamericanas nacionalistas del siglo XIX que, de acuerdo con Doris Sommer, "comparten el proyecto común de construir reconciliaciones y fusiones de instancias nacionales que son encarnadas por amantes destinados a desearse mutuamente"¹⁷. De hecho, *Flor Silvestre* es considerada por Julianne Burton-Carvajal como un 'filme fundacional', en un intento de adaptar el término de 'ficciones fundacionales' acuñado por Sommer para el análisis de los melodramas fílmicos de la Época de Oro que narrativizan la historia de la pareja amorosa como análoga al proceso de formación nacional¹⁸.

Si el proyecto subyacente de las novelas del siglo XIX fue "contener los conflictos raciales, regionales, económicos y de género que amenazaban el

¹⁶ Monsiváis señala que "Cantinflas es el símbolo móvil de los de abajo, el peladito que puede serlo todo con la única condición de que se niegue al cambio de status" (Monsiváis, "Imagen", 1993, p.10).

¹⁷ Sommer, *Foundational*, 1993, p.24.

¹⁸ Burton-Carvajal, "Mexican", 1997, p.229.

desarrollo de las nuevas naciones latinoamericanas"¹⁹, las alegorías producidas por los 'filmes fundacionales' mexicanos parecen responder a una necesidad vigente en la cultura política de los años 40 de consolidar la hegemonía del Estado "revolucionario". Mientras que la refundación del Estado-nación en el México post-revolucionario estuvo basada en la incorporación de las clases populares, en la nación alegórica producida por los melodramas fílmicos de los años 40 esa incorporación está simbolizada por el romance y la fraternidad entre ricos y pobres. Basada en el amor y la hermandad entre gente de diferentes clases sociales, esta nación "revolucionaria" alegórica puede haber respondido a una necesidad de mitigar las tensiones sociales generadas por las políticas populistas de fines de los años 30, con el deseo de conseguir estabilidad social y consenso alrededor de las administraciones post-cardenistas.

Bibliografía

- Brooks, Peter, "Melodrama, Body, Revolution" en Jacky Bratton, Jim Cook, Christine Gledhill (coords.), *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, Londres, British Film Institute, 1994, pp. 11-24.
- Burton-Carvajal, Julianne, "Mexican Melodramas of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form", *Hispanic Issues*, núm. 15: *Framing Latin American Cinema, Contemporary Critical Perspectives*, 1997, pp. 186-234.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, Londres, Athlone Press, 1986.
- Doremus, Anne, "Social Control in 'Golden Age' Mexican Film: The Revolutionary Melodrama and the *Comedia Ranchera*", *Studies in Latin American Popular Culture*, núm. 20, 2001, pp. 117-134.

¹⁹ Sommer, *Foundational*, 1993, p.29.

- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, IMCINE/Mapa, 1998.
- López, Ana M., "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema", en John King, Ana M. López, Manuel Alvarado, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, Londres, British Film Institute, 1993, pp. 147-163.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Medina de la Serna, Rafael, "Sorrows and Glories of Comedy" en Paulo Antonio Paranaguá (coord.), *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute/IMCINE, 1995, pp.163-170.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, México, COLMEX, 1981, pp.1377-1548.
- , "La imagen perdurable y los momentos momentáneos: Cantinflas (1911-1993)", *Intermedios*, núm. 7, 1993, pp. 6-15.
- , "Mythologies", en Paulo Antonio Paranaguá (coord.), *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute/IMCINE, 1995, pp.117-127.
- Sommer, Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1993.

La nación y su negación en el cine mexicano contemporáneo.

Aleksandra Jablonska

Debido a mi interés por las representaciones de la historia en el cine mexicano contemporáneo- tanto de la historia lejana, la del siglo XVI, como la reciente, la que está en proceso de construcción- he ido trabajando en forma paralela sobre los discursos identitarios que dichos filmes despliegan. Y es que los temas de la historia nos confrontan, en realidad, con el problema de la memoria colectiva y con los modos que ésta encuentra para significar el pasado en función de las necesidades del momento presente. En su centro se encuentra el problema de cómo movilizar la memoria "al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad".¹ El problema es, en efecto, el que la identidad colectiva sea, por definición, frágil, porque su carácter es "puramente presunto, alegado"² y porque siempre resulta problemático definir lo que significa permanecer el mismo a través del tiempo.

Si bien el problema anunciado es resuelto en el cine contemporáneo mexicano de diversas maneras, es posible observar dos tendencias dominantes: la que se inclina por reiterar los rasgos de la identidad nacional y la que la cuestiona. En el primer caso se encuentra un grupo de películas que tratan una serie de temas relacionados con la conquista de América y que voy a ilustrar mediante el análisis de *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría.³ En el segundo está, por un lado, *Barroco* de Paul Leduc, cuya interpretación

¹ Ricoeur, *Memoria*, 2004, p. 110.

² *Ibid.*

³ Los otros filmes sobre la conquista conforme a los cuales dicho acontecimiento dio lugar a la construcción de una nación son *El jardín de tía Isabel* (1971) de Felipe Cazals, *Memoriales perdidos* (1983) de Jaime Casillas, *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich y *La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco.

realizaré en el segundo apartado y, por el otro, una serie de películas cuyo tema son las migraciones actuales y que serán comentadas en la tercera sección del trabajo. Entre ellas se encuentran *Mujeres insumisas* de Alberto Isaac, *Santitos* de Alejandro Springall, *Un día sin mexicanos* de Sergio Arau, *Bajo California: el límite del tiempo* y *Sólo Dios sabe* de Carlos Bolado, *Sin dejar huella* y *El jardín del edén* de María Novaro, así como *Los pajarracos* de Héctor Hernández y Horacio Rivera.

En busca de la homogeneidad.

Cabeza de Vaca de Nicolás Echevarría sitúa el origen de la identidad mexicana en la figura de un conquistador fracasado que adopta la cultura indígena y rompe con la propia. Un hombre que, una vez "convertido", no logra comunicarse con los europeos y lleva, en cambio, una excelente relación con los representantes de las otras razas y culturas. Un hombre que renuncia a su religión y al proyecto que lo llevó a América: la intención de conquistar y colonizar esta tierra y a sus habitantes.

Ilustración 1 (Cabeza de Vaca)

Álvar Núñez Cabeza de Vaca es, conforme a la película, totalmente apolítico. Renuncia al poder dentro del grupo español, que le correspondía en virtud de su función de tesorero de la expedición -como lo observamos en la escena del naufragio-, y no aspira a ninguna posición de poder dentro de la sociedad indígena. En el filme, se trata de un personaje pasivo que no emprende ninguna acción, sino que es víctima y objeto de las acciones de los demás. En un principio sufre un accidente marítimo y es abandonado por el capitán de la expedición. Más tarde es capturado y convertido en esclavo, esta vez víctima del hechicero y de las circunstancias adversas. Trata de escapar, pero es sometido por el chamán, quien decide cuándo y cómo liberarlo y quien determina su futura función, la de curandero. Ni siquiera la evidente asimilación dentro de la cultura indígena ni el juicio crítico frente al

comportamiento de los españoles, lo hacen actuar por cuenta propia. Al contrario, y de manera poco comprensible para los espectadores del filme, Álvar sigue a sus compañeros hasta llegar al campamento español.

En la película, Cabeza de Vaca se convierte por completo a la cultura indígena. Lejos de efectuar una suerte de síntesis entre ambas civilizaciones, como sí intentó hacer el personaje histórico, renuncia a la cultura española y adopta la "otra".⁴ Cura conforme a los rituales indígenas, sin invocar a Dios y sin emplear la oportunidad para evangelizar a sus beneficiarios. La "conversión" de Álvar Núñez se da, conforme a los autores de la película, prácticamente sin conflicto. Las hostilidades iniciales entre el personaje principal y los indígenas dan lugar a un respeto mutuo y a un reconocimiento de las diferencias, tan pronto como ambas partes se conocen un poco. La película no intenta reflexionar sobre la naturaleza de estas diferencias y la dificultad que conllevaría un esfuerzo de conciliación, sino que escoge el camino fácil e históricamente falso de su cancelación.

De este modo, América es reivindicada como el lugar donde los hombres sensibles llegados del viejo continente pueden despojarse, sin riesgo alguno, de su cultura y así renacer como hombres nuevos, carentes de bienes materiales, pero dueños de sí y de una espiritualidad superior. Este proceso, además, puede ocurrir, según la película, sin el ejercicio de la violencia, por el libre consentimiento y convicción de quien se someta a él.

De acuerdo con esta construcción, lo que ha dado origen a los mexicanos no es el proceso del mestizaje biológico, ni los procesos de aculturación o sincretismo, sino el regreso a una especie de estado de pureza originaria, representada por los pueblos americanos autóctonos. Así, los mexicanos de hoy no son producto de la imposición de una cultura sobre otra, sino un pueblo que ha sabido renunciar a la cultura invasora y afirmar los valores de su

⁴ Confróntese la narración de Núñez, *Naufragios*, 1998. Véase también el ensayo de Molloy, "Alteridad", 1993.

civilización original. Pero este argumento no se desarrolla en el filme sin contradicciones, ya que, tanto en el nivel de la enunciación⁵ como en el de la narrativa, la película incorpora y combina, por un lado, dos tipos de mentalidad, dos formas de concebir la relación del hombre con su exterior, y por el otro, dos tipos de realidad, una basada en las convenciones occidentales, y la otra en las normas de un mundo arcaico. Estas dos mentalidades distintas, así como los dos mundos que existen por separado al principio de la narración, se van entrelazando a medida que ésta avanza, hasta que la racionalidad occidental queda subsumida por una conciencia en que la magia gobierna los acontecimientos reales y hasta que la cultura indígena logra incluir, debilitándola, a la civilización occidental.

En efecto, en un principio los acontecimientos que muestra el filme se registran con una mirada occidental: las rupturas del tiempo son señaladas mediante los subtítulos que indican claramente su alcance y dimensión. Con el segundo de los subtítulos -"La Florida 8 años antes"- inicia un largo *flashback* durante el cual todos los acontecimientos son narrados de manera cronológica y respetando las relaciones de causa y efecto.

Pero poco a poco este punto de vista es oscurecido por otro que se va infiltrando en una especie de diálogo con el anterior. En realidad, desde las primeras secuencias hay indicios de la existencia de otro mundo, que se rige por normas distintas, aunque por lo pronto, al igual que los sobrevivientes, no sepamos cuáles son.

Este mundo se hace presente en la escena en que el hechicero decide impedir la huida de Álvar mediante un ritual en que, al controlar los movimientos de una lagartija, logra controlar los de Cabeza de Vaca. La escena es construida mediante un montaje alterno que permite observar en la

⁵ Me refiero a la instancia de enunciación o a la figura que algunos autores designan con el nombre de "narrador implícito" (Chatman, *Historia*, 1990; Neira Piñeiro, *Introducción*, 2003).

pantalla las consecuencias de las maniobras que efectúa el hechicero. En este momento el enunciador deja la racionalidad occidental para adentrarnos en una lógica distinta, propia de las mentalidades arcaicas, en la que no existe una separación clara entre lo natural y lo sobrenatural, entre el mundo visible y el invisible, entre el hombre y la naturaleza. El hechicero clava una estaca y ata a ella una lagartija. Le sopla y Álvaro, sin saberlo, da vueltas alrededor del lugar hasta caer de bruces junto al hechicero.

A partir de entonces la cámara se mueve entre los dos mundos, narra por igual los acontecimientos comprensibles para una mente racional, que otros que sólo pueden aceptarse si se admite la existencia de una realidad donde la magia gobierna los acontecimientos. La cámara ha asumido otra mentalidad e invita al espectador a aceptarla, a arriesgarse al mismo viaje que ella misma efectúa y que ha realizado Álvaro. Es de suponer que, dirigiéndose principalmente al espectador latinoamericano, le pide que asuma este doble mundo como propio, que esté dispuesto a jugar el doble papel, en suma, a representarse como producto del sincretismo cultural en que lo mágico y lo racional se interrelacionan estrechamente.

Sin embargo, el discurso del filme está más emparentado con la ideología nacionalista de lo que podría parecer en un primer instante. En efecto, comparte con ésta la idea según la cual nuestra identidad es producto de un origen común y está fincada en un proceso de sincretismo cultural cuya violencia y asimetría nunca se cuestionan. Al igual que la historia nacional, relega el conflicto a un último lugar y enfatiza los procesos de asimilación y homogeneización. Se refugia en la estereotipación y una visión maniquea de los "unos" y los "otros": los generosos y honestos indígenas, y los europeos devorados por la codicia, empequeñecidos por el egoísmo y la soberbia.

La subversión del discurso nacionalista

La ideología nacionalista, reiterada por la mayoría de los filmes que tratan sobre la conquista fue, no obstante, impugnada en *Barroco* (1989) de Paul Leduc, película inspirada en *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier. Se trata de un filme de difícil lectura, en la medida en que carece de diálogos, así como de un hilo narrativo. Otro obstáculo para la comprensión lo constituyen los constantes cambios de lugar, así como los saltos en el tiempo, ya que la película se refiere a algunos instantes de la historia de América y España comprendidos entre la conquista y la actualidad. Este tratamiento del tiempo y espacio hace que el espectador se forme una idea de Hispanoamérica como una unidad, y que le sea imposible percibir su historia en forma lineal y progresiva. Lo que le revela la pantalla es, en lugar de ello, una gran multiplicidad y heterogeneidad cultural, resultado de mezclas y superposiciones cuyo proceso exacto no se puede conocer, porque cada una de las manifestaciones culturales ya contiene huellas de tradiciones más diversas. Esta realidad multifacética, compleja y de extraordinaria riqueza se resiste a cualquier proceso homogeneizador que la idea de la nación necesariamente implica.

Ilustración 2 (Barroco)

Están ausentes en *Barroco* las ideas de progreso, de desarrollo lineal y de continuidad histórica. Por el contrario, la película habla de un pasado inconcluso, fragmentado e híbrido, falto de relaciones causales. La vinculación del pasado con el presente a través del personaje del Indiano no remite, en efecto, a la idea de la continuidad histórica, que la película desmiente constantemente, sino, más bien, a la idea de un devenir inconcluso, abierto, susceptible de tomar rumbos distintos e imprevistos. Entre los diversos sucesos que la película muestra no existe ningún vínculo casual, ninguna continuidad espacial o temporal. Lo que sí aparece es la yuxtaposición de elementos heterogéneos, de distintas tradiciones, lo mismo de la "alta cultura" que de la cultura popular.

El pasado nos es contado por el Indiano a quien, entonces, este último se le aparece como "la última capa de una serie de presencias que se acumulan y sintetizan, que están 'presentes' a distintos niveles de conciencia y de recordación de la mente y en los actos que realiza el individuo", como en una operación psicoanalítica en la que se pretende "desmontar los mecanismos de defensa que impiden vivenciar el pasado [...] con el fin de lograr una progresiva catarsis de su influencia sobre el presente".⁶ En esta perspectiva es posible comprender al Indiano como un sujeto transindividual, transhistórico y transcultural, quien pretende reconstruir su identidad mediante los recursos especialmente traumáticos del pasado, que corresponden a la pérdida de la libertad y a la lucha por su recuperación. En este proceso descubre la multiplicidad y la heterogeneidad cultural, en que confluyen las tradiciones ibérica, morisca, gitana, africana e indígena. Hay que reconocerlas y aceptarlas, parece decirnos la película, renunciando a comprender su origen y su proceso de desenvolvimiento, porque así es nuestra realidad, multifacética, compleja, extraordinariamente rica.

Pero la subversión de la visión tradicional de la historia que practica la película no se agota en los elementos antes descritos. En forma marcada el filme arma su discurso no a partir de los "hechos" sino de leyendas y creencias, de situaciones que los autores imaginan que pudieron haber ocurrido, pero sobre las cuales no hay fuentes fidedignas. Es una película que imagina y no reconstruye la historia a partir de los elementos que, a su vez, los europeos imaginaron y soñaron, cuando llegaron al Nuevo Mundo.

Sin embargo, aunque la película de Leduc desmiente y subvierte los discursos tradicionales sobre el pasado y, en este sentido, no se puede negar su potencialidad crítica, hay que reconocer que estas innovaciones no logran transformar el trasfondo ideológico y político de la película. El problema es

⁶ Hoyos, "Historia", 1997, p. 126.

que, cuando se examina dicho trasfondo, salta a la vista que *Barroco* emplea una forma narrativa no convencional para difundir una ideología que tradicionalmente ha servido para ocultar las dimensiones más dolorosas del proceso mediante el cual Europa no sólo ha expropiado a los pueblos originarios de América las riquezas materiales, sino también los ha privado de la posibilidad de ejercer su cultura y de vivir conforme a su propia visión del mundo y a sus costumbres. En lugar de mostrar esto, *Barroco* cuenta una historia de encuentros pacíficos y del enriquecimiento cultural del que se benefician todos los participantes. En este contexto, su insistencia en la aspiración libertaria de los pueblos de América y España resulta inexplicable o, bien, atribuible a algunas circunstancias contingentes. Parece una aspiración humana general, abstracta, y no una reivindicación frente a circunstancias de opresión instauradas históricamente. Y así nos enfrentamos a una situación paradójica en la que el discurso histórico que construye la película termina sustentando una visión ahistórica e idealizada de la cultura hispanoamericana. En este sentido se acerca a los discursos nacionalistas.

La descomposición de las identidades tradicionales.

En el mismo período en que se estaban filmando y exhibiendo las películas sobre la conquista apareció en nuestras pantallas otro grupo de películas interesadas en la historia reciente, una historia de contactos entre diversas culturas, debidos principalmente a la migración de los sujetos. Pero estos filmes, aunque contemporáneos de los otros, se apartan completamente de la perspectiva nacionalista. En efecto, se abandona la idea de la pertenencia no sólo a la nación, sino también, en grado creciente, a toda comunidad de tipo tradicional, sea la familia, la iglesia o la sociedad local. Cuando esto sucede, se modifican también otros referentes: el papel del género, la importancia que se le daba a la cultura nacional o al hecho de hablar el español, la relación con otras culturas y el ejercicio de los valores.

En todas las películas analizadas es posible encontrar algunos elementos en común, pero también se plantean formas distintas a través de las cuales los sujetos transforman su identidad, dependiendo tanto de los motivos que provocan la ruptura con su condición anterior, como de las nuevas experiencias que adquieren en el curso de un proceso de desplazamiento tanto geográfico como espiritual. Estas variaciones son asociadas, a su vez, en el cine mexicano, con la dirección del recorrido que emprenden los sujetos en cuestión. Los viajes hacia el norte se relacionan, por lo general, con la necesidad de romper con una tradición opresiva y de escapar de espacios que brindan pocas oportunidades a quienes los habitan. Quienes viajan hacia la frontera con los Estados Unidos buscan el empleo, una mayor libertad personal y la realización de las aspiraciones que no pueden siquiera plantearse en las sociedades conservadoras de las que provienen. Éste es el caso de *Mujeres insumisas* (1994) de Alberto Isaac, de *Santitos* (1998) de Alejandro Springall y de *Un día sin mexicanos* (2004) de Sergio Arau.

Ilustración 3 (Santitos)

Son distintas las motivaciones de quienes se aventuran hacia el sur. Se trata invariablemente de personas que buscan, más o menos conscientemente, sus raíces. Esta búsqueda los confronta con una nueva espiritualidad y con los valores que habían perdido vigencia en las sociedades modernas. Se trata de experiencias que los transforman profundamente. Se trata, la mayoría de las veces, de viajes iniciáticos. Los emprenden lo mismo los descendientes de los mexicanos (*Bajo California: el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado), que personajes ligados afectivamente con nuestros compatriotas (*Sólo Dios sabe* (2006) de Carlos Bolado), que personas que algún tiempo vivieron en la frontera o más allá de ella (*Sin dejar huella* (2000) de María Novaro) y ahora buscan un cambio en su vida.

Ilustración 4 (Bajo California)

Una tercera opción para los migrantes, conforme al cine mexicano, la constituye el asentarse en la frontera norte, lo que implica, por lo general, quedarse a la mitad del camino, no lograr la realización de las aspiraciones, vivir en una suerte de suspenso, sin un proyecto de vida claro. Quienes así lo hacen son caracterizados, por lo general, como sujetos liminales, vale decir, personas que abandonaron sus formas de vida anteriores y los valores asociados con éstas, pero que no lograron ingresar a una nueva estructura social que les diera un nuevo status y un nuevo rol que jugar en la sociedad.⁷ Como explica Luis H. Méndez, en todas las sociedades, quienes abandonan una identidad por razones de edad o de cambio de lugar de vida y adquieren otra, suelen pasar por tres etapas bien delimitadas. Estas etapas constituyen lo que en la literatura antropológica se denomina el *ritual de paso*. La primera de ellas consiste en la separación de la comunidad de origen, de sus hábitos, leyes y formas de vida. La segunda, llamada *liminal*, es la etapa en que empiezan a diluirse los hábitos anteriores y las rutinas que organizaban la vida. El sujeto vive un tiempo en un estado de libertad normativa y de independencia estructural. Deja de jugar los papeles que le asignaba la comunidad a la que pertenecía anteriormente.⁸ A esta etapa debe seguirle una en la que el sujeto adquiere nuevas normas y un nuevo papel en la estructura social.

Pero el proceso no siempre se cumple. En algunas circunstancias, los ritos de paso quedan trancos y los sujetos se quedan en la etapa liminal. Abandonaron una estructura social pero no lograron incorporarse a la otra. Dejaron rasgos de su identidad anterior pero la nueva no llega a definirse. Viven en suspenso, en una especie de limbo, en una constante transición. Esto es justamente lo que les sucede a los personajes de *El jardín del edén* (1994)

⁷ Méndez, *Ritos*, 2005.

⁸ *Ibid.*, p. 34- 35.

de María Novaro y de *Los pajarracos* (2006) de Héctor Hernández y Horacio Rivera.

Ilustración 5 (Jardín del Edén)

Las experiencias que narran los filmes hablan del debilitamiento de los viejos mitos y símbolos, el de la nación, el de la familia y de los valores que estaban asociados a ellos: la estabilidad, la permanencia en la comunidad de origen, la lealtad y la sumisión a la comunidad. Los protagonistas se rebelan contra las estructuras anteriores, percibiéndolas como el encierro, la inmovilidad y la opresión, que les impiden la realización personal. Fundan su nueva vida en torno a la idea del viaje, del riesgo, de una actitud activa ante las circunstancias. Desean estar "en otro lugar", con otra gente. Cruzan constantemente las fronteras, tanto las administrativas, como las morales, espirituales y mentales. Evaden todo tipo de controles institucionales (Estado, familia, Iglesia), huyen de las tradiciones que experimentan como opresivas, asfixiantes y destructivas y buscan nuevos lugares donde realizar las distintas facetas de su personalidad, nuevas formas de experimentar la religiosidad y de relacionarse con los *otros*.

En su percepción, las fronteras se han vuelto flexibles: no importa vivir en México o en Estados Unidos, hablar español o inglés, relacionarse con personas de la misma cultura o de otra. Las *otras* culturas dejaron de percibirse como una amenaza; a quien se le rehúye es al *otro* tradicional, el marido macho, el policía, el cura. La flexibilidad ante las nuevas circunstancias alcanza todos los órdenes de la vida -la pareja, la ortodoxia religiosa, el ámbito del desempeño laboral. La necesidad de la libertad parece haber sustituido a la necesidad de la identidad. Se diversifican las búsquedas de tipo espiritual en las que los personajes recurren, más que a credos religiosos concretos, a mitos y símbolos arraigados en una cultura en la que se mezclan diversos elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

Sus viajes son, muchas veces, verdaderos rituales iniciáticos, aventuras existenciales. Estas búsquedas o recorridos espirituales son acompañados del surgimiento de nuevas formas de solidaridad y de asociación basadas en la idea de la dignidad humana por encima del origen étnico, religioso o nacional. Entre éstas destaca la solidaridad de género, la búsqueda de la integridad propia a fin de poder relacionarse con el otro, o la asociación con base en los valores compartidos.

Ilustración 6 (Sólo Dios sabe)

Ya no se trata de adherirse rígidamente a determinados valores. Éstos se evalúan según las circunstancias de cada persona. Tampoco se trata de elegir entre una opción u otra. Cada vez más personajes se inclinan por aceptar tradiciones diversas, incluirlas todas en su vida, abrirse a la comunicación con otras culturas. Así, las películas pintan un horizonte más incluyente, abierto y flexible en el que se aceleran los intercambios culturales. Plantean el retorno a las formas de vida que quieren recuperar la integralidad entre el pensar y el sentir, unir la sabiduría antigua con la moderna.

Reflexiones finales

Las películas analizadas en este ensayo atestiguan diferentes formas de construir la memoria colectiva al servicio de la reivindicación de la identidad. Los filmes que tratan de la conquista parecen ser producto de lo que Paul Ricoeur ha llamado *la memoria impedida*.⁹ La conquista parece constituir a fines del siglo XX todavía un trauma del que es imposible hablar, un momento que no puede analizarse bajo ninguna circunstancia. En lugar de reconstruir los elementos de esta historia traumática, confrontarse con ella, realizar en definitiva el "trabajo del duelo" para reconciliarse

⁹ Ricoeur, *Memoria*, 2004, pp. 96-109.

con el pasado,¹⁰ las películas realizan una operación enteramente distinta. Parecen tratar de reconciliar, en efecto, al espectador contemporáneo con el pasado, pero no a partir de una reelaboración crítica de éste sino, en primer lugar, por medio de su negación. Y así, las películas niegan la brutalidad de la conquista, las fracturas de las sociedades que han surgido como su consecuencia, la escisión social y cultural que todavía sufren las sociedades latinoamericanas. Una vez negados los rasgos fundamentales del proceso por medio del cual fueron constituyéndose las sociedades actuales, los filmes ofrecen una idea positiva en la cual reconocerse, una imagen en extremo idealizada de la historia y construida conforme a una serie de criterios contemporáneos. No hay duda de que se trata de una operación que pretende producir un efecto terapéutico sobre los espectadores actuales, que viven en un mundo en el que valores tales como el respeto a la diversidad y la tolerancia son los más apreciados. Es por eso que precisamente estos valores, en realidad ausentes en el proceso de construcción de las sociedades latinoamericanas, son los que ocupan un lugar central en todas las narrativas contemporáneas. Eso explica el porqué los conflictos y las rupturas ocupen tan poco espacio en la pantalla, mientras los relatos acerca de la comprensión mutua que permite construir sociedades homogéneas, pacíficas e igualitarias sean los que predominen de manera absoluta.

Algo similar ocurre en los filmes que tratan del pasado reciente. Aunque este pasado sea percibido de manera más rica, sigue dominando la simplificación, el uso de los estereotipos y "el olvido" de los aspectos más conflictivos de la vida contemporánea. A diferencia de las películas sobre la conquista con una marcada presencia de las etnias indígenas, en este otro grupo de filmes, los habitantes originarios de nuestro territorio

¹⁰ Ricoeur emplea en esta parte del texto los términos de Freud adaptándolos a la conciencia colectiva (*Idem.*)

prácticamente no aparecen, excepto en los filmes de María Novaro en los que son representados también en forma en extremo estereotipada.

La omisión de este tema en los demás filmes parece obedecer a una de las características de nuestro imaginario colectivo: los indígenas son "cosa del pasado", tal como nos lo han enseñado los programas de historia en los que éstos sólo aparecen en el período anterior a la llegada de los españoles y durante la conquista. Así, no puede extrañarnos que los cineastas que hablan de la historia reciente olviden su existencia y piensen que los migrantes sean fundamentalmente individuos procedentes lo mismo de clases bajas que medias, pero sin importantes lazos culturales con sus grupos de origen. Esta visión individualista de la sociedad mexicana provoca que, si comparamos este grupo de películas con las que han tratado sobre la conquista, cambia completamente la idea de la pertenencia. Mientras los filmes anteriores emplearon la conquista como pretexto para construir un discurso sobre el origen de la nación mexicana, las películas que tratan sobre migrantes reflejan la existencia de otro imaginario que ha ido ganando terreno a fines del siglo XX y principios del XXI, bajo la influencia de la ofensiva neoliberal, fincada en la idea de una sociedad competitiva, construida a partir de individuos y no de grupos.

En síntesis, la manera en que el cine mexicano contemporáneo trata los temas históricos permite corroborar una vez más que el cine es, principalmente, tanto para quienes lo hacen como para quienes lo disfrutamos, "fuente y expresión del imaginario popular", antes que discurso, arte o testimonio.¹¹ Es por eso que no hay que esperar de él una visión particularmente crítica de los temas sociales sino más bien la perpetuación

¹¹ Lorente-Costa, "Sueño", 1989, p. 189.

de los temas, de las formas narrativas, de los mitos y de los símbolos más arraigados en nuestra cultura.

Bibliografía

Barrios, José Luis, "El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación", en *Otra Historia del Arte*, México, CONACULTA/CURARE, 2003, t. III, pp. 217-250.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990 (edición original en inglés, 1978).

Hoyos, Andrés, "Historia y ficción: dos paralelas que se juntan", en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997, pp. 122-136.

Lorente-Costa, Joan, "El sueño contemporáneo del héroe: Hermes en el cine", en Alain Verjat (ed.), *El retorno del Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 184-204.

Méndez y Berrueta, L.H., *Ritos de paso truncos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*, México, UAM-Azcapotzalco, Eón, 2005.

Molloy, Sylvia, "Alteridad y reconocimiento en los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", en Margo Glantz (coord.), *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, México, CONACULTA/Grijalbo (Los Noventa), 1993, pp. 219-242.

Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2003.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvaro, *Naufragios y Comentarios*, México, Porrúa ("Sepan cuantos..."), núm. 576), 1988.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

PARTE II: IDENTIDADES ÉTNICAS Y SUBALTERNAS

La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano

James Ramey

El libro *Unthinking Eurocentrism* (1994), de Ella Shohat y Robert Stam, ofrece una historia concisa y reveladora sobre las películas que tratan la conquista del Nuevo Mundo.¹ Este libro fue producto de un gran debate académico provocado por las celebraciones de Cristóbal Colón en 1992; examina la formación discursiva que impregnó y dio una inclinación positivista a los libros de texto de nivel preparatoria en lo que respecta a los "logros" de Cristóbal Colón y otros conquistadores en la era del imperialismo español. Shohat y Stam subrayan el problema de los libros de texto y las películas que muestran sólo una perspectiva europea, triunfal y heroica de la conquista, pues, según su argumento, esta postura termina por excluir otras "voces y perspectivas" del discurso cultural por no estar autorizadas para "resonar en el mundo".² Para el cine en particular, este problema se complica seriamente con las preguntas que hace Bill Nichols en el contexto de la teoría del cine etnográfico: "¿Cómo podrían el dialogismo, la polivocalidad, la heteroglosia

¹ Después de este libro han aparecido muy pocos estudios sobre la historia de películas relacionadas a la conquista. En México, Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera y Aurelio de los Reyes han escrito estudios sobre películas individuales, pero no en el contexto de una historia o historiografía de películas sobre el tiempo de la conquista o el tiempo anterior a ésta. Robert Stam vuelve a tratar el tema en *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, pero sólo en el contexto de Brasil. El propio Stam me hizo saber que no conoce ningún texto posterior sobre la historia de películas relacionadas con la conquista.

² Shohat y Stam, 1994, p. 62, mi traducción.

y la reflexividad evitar la censura fundamental que mantiene las relaciones jerárquicas y minimiza el uso-valor de otras voces si las preguntas, tecnologías y estrategias son tan evidentemente un artificio diseñado por nosotros mismos?"³ No cabe duda de que los intentos de representar la conquista en el cine euro-estadounidense con frecuencia mantienen esas relaciones de jerarquía y, también con frecuencia, son incapaces de presentar algo que no sea una serie de prejuicios, preconcepciones y actitudes euro-estadounidenses. ¿Esto significa, entonces, que las películas están condenadas a sufrir la "censura fundamental" que describe Nichols? Creo que una revisión de la historia del cine mexicano, desde la época del cine mudo y hasta mediados de la década de los 60, indicará que no es así. Yo sostengo que hay un admirable y abundante linaje de películas mexicanas que lograron capturar las resonancias distintivas de las "voces y perspectivas" de las víctimas indígenas de la conquista por medio de representaciones complejas y multi-discursivas de las culturas indígenas mexicanas.

La historia de Shohat y Stam, entre otras cosas, evalúa el éxito de cada realizador cinematográfico con respecto a si ofrece o no una "conmemoración resistente de la conquista". Los autores critican las películas a las que hacen referencia porque perpetúan la tradición discursiva de legitimación de la conquista que data del siglo XV, en particular dos películas biográficas de 1992 sobre Colón: *1492: The Conquest of Paradise*, de Ridley Scott, y *Columbus: The Discovery*, de John Glen.⁴ Shohat y Stam reservan sus alabanzas para lo que denominan películas revisionistas; es decir, películas que intentan, aunque sea imperfectamente, representar la complejidad cultural y

³ Nichols, "The Ethnographer's Tale", 1994, p. 72, mi traducción.

⁴ Para conocer comparaciones detalladas de películas biográficas de Colón (en particular sobre la película de Scott) y la "grandeza épica y las raíces históricas" explotadas por los Westerns de Hollywood, ver Peter Wollen, "Cinema's Conquistadors", 2001. Ver también George F. Custen, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, 1992.

lo distintivo de la perspectiva indígena: "Una narrativa anticolonial (...) representada por medio de proyectos con una visión 'desde la costa', películas y videos didácticos cuyos títulos revelan claramente su embestida anticolonial: *Surviving Columbus* (1990), *Columbus on Trial* (1992), *The Columbus Invasion: Colonialism and the Indian Resistance* (1992), *Columbus Didn't Discover Us* (1992)" etc.⁵

Otra de las voces en el debate sobre Colón es la de Stephen Greenblatt, quien explica que el estudiar los recuentos de conquistadores como Colón solamente es útil en cuanto al conocimiento general de las prácticas europeas de representación⁶ y rechaza terminantemente cualquier análisis respecto a la precisión de los europeos en sus representaciones de las culturas indígenas:

He sido muy cuidadoso en no tomar lo que los europeos escribieron o dibujaron como una descripción precisa y confiable de la naturaleza de las tierras y de los pueblos del Nuevo Mundo. (...) He resistido lo más que he podido la tentación de hablar a favor de las culturas indígenas o acerca de ellas como si la mediación de las representaciones europeas fuera una consideración incidental que puede corregirse fácilmente. (...) De lo único que podemos estar seguros es de que las representaciones europeas del Nuevo Mundo hablan de las propias prácticas europeas de representación.⁷

Pero la aparente humildad de Greenblatt también es un artificio de conveniencia, pues permite a su libro abstenerse de cualquier y toda

⁵ Shohat y Stam, 1994, p. 71, mi traducción.

⁶ Ver Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, 1992, y Stephen Greenblatt, "Introduction" en *New World Encounters*, 1993.

⁷ Greenblatt, *Marvelous Possessions*, 1992, p. 7, mi traducción.

discusión respecto a las culturas indígenas y sus perspectivas. Este acercamiento piadoso a la epistemología histórica le permite a Greenblatt, muy cómodamente, enfocar su libro enteramente en las perspectivas europeas de la conquista y en la "resonancia"⁸ (para usar una de sus propias frases célebres) que han tenido las prácticas de representación empleadas por los conquistadores para la subsecuente historia de las culturas occidentales.

En cuanto a las prácticas de representación del cine etnográfico, Fatimah Tobing Rony lleva aun más lejos el purismo de Greenblatt. En su introducción a *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, escribe "En esta división entre el Mismo Histórico -la subjetividad occidental-- y el Otro Primitivo, uno de los resultados siempre presentes es el hablar a favor de los pueblos representados en el cine etnográfico y, no obstante, silenciarlos; el dar por hecho una voz que se vuelve especialmente peligrosa debido a que se percibe que la película es una ventana a la realidad".⁹ Aunque Tobing Rony reconoce "la precariedad" de su postura al presentar una oposición tan rígida y, a pesar de que su siguiente movimiento es una promesa de "volver, en varios puntos del texto, a reflexiones sobre cómo vivió el proceso la gente de color que actuó y trabajó en estas películas", no parece haber duda de que los intentos por representar la "visión desde la costa" en las películas sobre la conquista le parecen algo profundamente contraproducente: un "silenciamiento de los pueblos representados".

Sin embargo, me parece que las posturas adoptadas por Greenblatt y Tobing Rony mantienen un tipo de erudición que refuerza la noción de que "sólo algunas voces y perspectivas (...) resuenan en el mundo". Resulta irónico

⁸ Greenblatt, "Resonance and Wonder", 1991, mi traducción.

⁹ Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, 1996, p. 13, mi traducción.

que, al enfocarse exclusivamente en lo que puede decirse respecto a las prácticas europeas de representación, sus discursos se equiparan a las prácticas discursivas excluyentes de los propios conquistadores. Es decir, debido a que Greenblatt, Tobing Rony y quienes apoyaban el colonialismo del imperio español, aunque todos por diferentes razones, se contraponen a los esfuerzos por representar la subjetividad de los indígenas, es posible identificar en Greenblatt y en Tobing Rony, la misma inclinación excluyente de las películas sobre Colón y de los textos criticados por Shohat y Stam. Es decir, la objeción de teóricos como Greenblatt y Tobing Rony a las representaciones que intentan representar la "visión desde la costa" desafortunadamente alinea sus posturas con cinco siglos de discurso que valida sólo la perspectiva de la "visión desde cubierta". Además, al descartar como falsa toda representación europea de las culturas de la "visión desde la costa", las posturas de Greenblatt y Tobing Rony desechan incluso lo valioso al negarse a evaluar la construcción de los personajes indígenas en esas representaciones. Las causas han cambiado, pero lo que constituye la herejía sigue siendo lo mismo.

La primera película de la conquista que comentan Shohat y Stam es *Christopher Columbus* (1949) de David MacDonald y la primera película "revisionista" que comentan es la brasileña *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. También incluyen varias películas mexicanas de la conquista, entre ellas, *Cabeza de Vaca* (1989) y *Bartolomé de las Casas* (1992). No obstante, en México se han hecho películas que expresan una "conmemoración resistente de la conquista" desde el tiempo de la Revolución Mexicana.¹⁰ Vale la pena mencionar que la propia Revolución (1910-17) fue, en un sentido, un proyecto

¹⁰ Existe evidencia en archivos de películas relacionadas a la conquista desde 1904, cuando Carlos Mongrand, un realizador francés en México, hizo *Cuauhtémoc y Benito Juárez y Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos*. Ver Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, 1986.

"revisionista", que tuvo lugar en el campo de batalla, en contra de la dictadura al estilo europeo de Porfirio Díaz y de su tradición colonial hegemónica. Sin embargo y tristemente, se han perdido muchas de las películas indigenistas del periodo revolucionario, incluyendo *Cuauhtémoc*, de Manuel de la Bandera, una película épica de 1919 que escenificaba, en términos que mostraban empatía, la derrota del último emperador mexicana. Asimismo, como lo señala Jorge Ayala Blanco, no sólo hay muy pocas representaciones de los pueblos indígenas en el cine mexicano, sino que esas pocas "fomentan una idea del indígena como *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social".¹¹ Ese marginalismo social ha conducido a que muchas comunidades indígenas mexicanas se retiren a áreas remotas e inhóspitas para vivir en una especie de limbo exílico dentro de su propia tierra natal. Como las raíces de este pernicioso predicamento datan de la época devastadora de la conquista, intento mostrar las instancias de estas raíces como objetos de representación deliberada en el cine mexicano.

Sobrevive un puñado de películas que muestran rastros de estas raíces. Por medio de complejas estrategias discursivas para representar a las culturas indígenas de México, estas cintas, que Ayala Blanco denomina películas "indigenistas",¹² registran resonancias distintivas de las "voces y perspectivas" de los indios conquistados. Por lo tanto, el argumento de Shohat y Stam respecto a que las películas revisionistas son un fenómeno reciente debería ser revisado en el caso de la historia del cine mexicano. Las tres cintas que voy a abordar pertenecen a diferentes periodos de la producción cinematográfica en México. *Tepeyac* es una película muda de 1917

¹¹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, 1993, p. 145.

¹² Ayala Blanco, p. 145. El término "indigenista" como lo usa Ayala Blanco se refiere a películas de ficción que tratan los problemas que enfrentan los indígenas en México.

que escenifica la legendaria aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531 al recién converso Juan Diego; *Janitzio*, de 1934, una de las primeras películas mexicanas sonoras, cuenta la historia de una comunidad indígena que vive en una isla sobre un lago y cuya amarga experiencia de la conquista española culmina con un severo impedimento de que las mujeres tengan relaciones sexuales con los forasteros. Y *Tarahumara*, una película de 1965 filmada en la sierra Tarahumara, que cuenta la historia de la conquista en la época moderna, visto desde la perspectiva de una de las culturas indígenas más marginadas de México. Como pienso demostrar, cada una de estas películas permite que las "voces y perspectivas" de las víctimas de la conquista "resuenen en el mundo" por medio de representaciones discursivas complejas de la subjetividad indígena en México.

Tepeyac

Tepeyac, realizada en 1917 por José Manuel Ramos y Carlos González, es un magnífico artefacto de la Revolución Mexicana que narra la historia original de la Virgen de Guadalupe. Como lo explica Emilio García Riera, *Tepeyac* "identificó el tema patriótico con el religioso" en la cambiante ideología nacionalista de México.¹³ La revolucionaria constitución mexicana de 1917 incorporó características progresistas respecto a la organización del territorio, las libertades civiles, las formas democráticas y también respecto a las cláusulas anticlericales y antimonopolio. *Tepeyac*, que se hizo en ese mismo año, se esfuerza por afiliarse tanto al proyecto revolucionario como a la mitología del catolicismo mexicano. El dogma oficial de la Revolución era que la iglesia representaba un remanente maligno del tiempo de

¹³ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, 1998, p. 42.

la conquista y de la Inquisición española, pero el liderazgo militar también reconocía que la abrumadora mayoría de los mexicanos era católica. La ruta discursiva de la película, como lo veremos, debe entonces leerse a la luz de la delicada relación que el liderazgo revolucionario anticlerical, que tenía el poder de prohibir cualquier película, estaba intentando negociar con el catolicismo del pueblo. Así, la película puede entenderse como un texto revisionista, con una mezcla incómoda de discursos, que refleja los intensos esfuerzos de la Revolución por encontrar un punto medio que distinguiera historiográficamente a los "bondadosos" miembros de la iglesia de los conquistadores "malos", logrando así hacer más defendible la unión de lo patriótico con lo religioso en la evolución de la comunidad mexicana imaginada en 1917.

Este andar sobre la cuerda floja política comienza desde el primer momento de la película. Al título le siguen inmediatamente tres intertítulos de citas (el segundo y tercero son una misma cita dividida en dos partes):

"El día que no se adore a la Virgen del Tepeyac en esta tierra, es seguro que habrá desaparecido, no solamente la nacionalidad mexicana, sino hasta el recuerdo de los moradores de la México actual."

Ignacio M. Altamirano

"Los mexicanos adoran a la Virgen de consuno: los que profesan ideas católicas, por motivos de religión; los liberales, por recuerdo de la bandera del año 10; los indios, porque es su única diosa;

los extranjeros por no herir el sentimiento nacional; y todos la consideran como un SIMBOLO esencialmente mexicano.”

Ignacio M. Altamirano

Estas citas identifican la película como una obra que ratifica la veneración de la Virgen de Guadalupe (a la que también se conoce como “Virgen del Tepeyac”, y “Virgen de consuno”, que significa “consentimiento común o universal”), y esa ratificación va en contra de la línea oficial de la Revolución. No obstante, las citas también parecen identificar la película con la línea pro-revolucionaria, pues refieren ostensiblemente a los “liberales”, quienes expulsaron a Porfirio Díaz, y al “recuerdo de la bandera del año 10”, que parece ser jerga patriótica para referirse al estandarte que fue desplegado por primera vez en 1910 por Francisco Madero. La cita sugiere entonces que los liberales del “México actual” veneran a la Virgen de Guadalupe precisamente por la “bandera del año 10”; es decir, que están agradecidos con la Virgen por haber concedido la victoria revolucionaria. Y para la mayoría de las tropas y del público pro-revolucionario, esta observación debe haber sido cierta, pues eran fervientemente católicos.

Desde el principio de la película, se manifiesta la intención de unir el patriotismo revolucionario con el fervor religioso por medio de las citas de un discurso textual. México era entonces, como lo es ahora, una nación que reverencia a sus personalidades de la literatura, de modo que las citas al inicio de esta película deben entenderse como un ejercicio de legitimación. De hecho, Ignacio Manuel Altamirano era conocido en 1917 como un distinguido novelista y poeta de origen indígena, y sus palabras imponían respeto. Sin embargo, el hecho de que Altamirano muriera a los 59 años, en 1893, complica este efecto de legitimación. Su cita proviene de su libro de 1884, *Paisajes y*

*leyendas. Tradiciones y costumbres de México*¹⁴, publicado en la época de Porfirio Díaz a quien serviría después como Cónsul General en España. La cita de Altamirano hace referencia entonces no a la Revolución que acabaría con la dictadura de su amigo y jefe tres décadas después, sino a la bandera de 1810, el año en el que el cura Miguel Hidalgo reunió a los "liberales" de ese tiempo para hacer, en nombre de la Virgen de Guadalupe, una revuelta en contra de la dominación española. Esa revuelta finalmente consiguió que México se independizara de España y, por suerte para los realizadores de la película, eso ocurrió precisamente un siglo antes de que comenzara la Revolución. Aquí resulta imposible no reparar en lo que Tom Gunning llamaría la "inquietud" generada por la artificiosa inserción de esta mezcolanza de yuxtaposiciones discursivas e históricas.¹⁵

La película continuamente hace alarde de su relación con el discurso histórico como su factor fundamental de legitimación, y ese acercamiento resulta particularmente significativo a la luz del hecho de que la película cuenta la historia de un milagro religioso. La estructura narrativa de la película es una historia dentro de otra. Una historia que ocurre en 1917, al estilo de un melodrama italiano,¹⁶ sirve de marco para la historia principal de la película: la leyenda de 1531 sobre el renacimiento de la diosa mexicana, Tonantzin, en la Virgen de Guadalupe. [FOTO TEPEYAC 2] El vínculo entre estas historias ocurre cuando Lupita, la protagonista de la historia que ocurre 1917, se sienta en la cama y toma un libro de historia. Cuando lo abre, vemos una página en la que se lee en caracteres antiguos: "El milagro de Guadalupe". En ese momento la película hace un corte a una escena al aire

¹⁴ Ignacio M. Altamirano, *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*, 1884, p. 483.

¹⁵ Ver Tom Gunning, "Film History and Film Analysis: The Individual Film and the Course of Time", 1990, pp. 7-8.

¹⁶ Ver Aurelio de los Reyes, "The Silent Cinema", 1995, p. 70.

libre en la que vemos a un sacerdote mexicana a la entrada de una cueva, frente al altar de Tonantzin, en un sitio llamado Tepeyac. En ese momento, la película revela su postura ideológica respecto a la conquista con un intertítulo en el que se nos explica que los indios cobran justa venganza de un conquistador al tenderle una emboscada cerca de la entrada del altar: "La raza conquistada no desaprovecha la ocasión de vengar en un blanco las humillaciones sufridas". De ese modo, el observador es cooptado por medio del discurso para entender desde una postura de empatía el sufrimiento de los indios y, por lo tanto, para adoptar una postura crítica respecto a la conducta de los conquistadores. Es así como la película se propone, ante el observador, como la adaptación de un texto histórico que da cuenta de una de las narrativas fundacionales de México: la reconciliación de las religiones, en 1531, producto del renacimiento de una diosa mexicana en una virgen-santa cristiana.

En otro frente discursivo, la secuencia inicial de *Tepeyac* revela una conciencia conspicua de la película como un artefacto cultural tan interpretable como un intrincado texto literario. Como se acostumbraba en las películas de ese tiempo, los créditos de inicio muestran a los actores haciendo una reverencia como si estuvieran sobre el escenario. Sin embargo, cabe señalar que los dos actores que representan a los descendientes de indígenas--la Virgen de Guadalupe y Juan Diego--aparecen vestidos con ropa moderna, mientras que los actores que representan los papeles de los blancos (Lupita, el obispo, el sacerdote y los conquistadores españoles) aparecen con sus vestuarios de época. Así mismo, el protagonista de la película, Juan Diego, aparece primero como un indígena moderno, sofisticado y dueño de sí mismo, que viste elegante ropa contemporánea, e inmediatamente después, aparece transformado en su papel de mexicana andrajoso con un lenguaje corporal de servilismo y el pelo largo enredado. Esto apunta hacia uno de los objetivos políticos más delicados de la Revolución: integrar las culturas

indígenas y blancas de México justo después de la violencia catastrófica. El montaje implica que la misión civilizadora de la iglesia ha transformado a los mexicas "bárbaros" en "sofisticados" mexicanos modernos. A pesar de que esta transformación de vestuario es claramente condescendiente en cuanto a que hace una diferencia con los personajes indígenas, como si fuera necesario que se "arreglaran", su objetivo principal parece ser el de sugerir que los indígenas del México moderno han accedido a altas posiciones sociales. Esta maniobra enfatiza la condición de la película como un sitio en el que ocurre el conflicto de los discursos políticos e históricos que se cruzan en una construcción cultural compleja de personajes indígenas por medio de variables de representación como vestuario, lenguaje corporal y contexto histórico.

El movimiento meta-discursivo de la doble presentación de los personajes indígenas se reitera y se intensifica, también en los créditos de inicio, con la presentación del fraile Bernardino de Sahagún, uno de los principales defensores de la cultura de los mexicas durante la conquista. Primero vemos un retrato del sacerdote pelón y frunciendo el ceño; a continuación, aparece un intertítulo que explica que ése es el retrato verdadero de Sahagún que está en la Galería Nacional del Retrato de México. Luego, el retrato se disuelve en la imagen del actor que hará el papel del fraile, pelón, frunciendo el ceño y también dentro de un marco de pintura. No debemos perder de vista que esta transformación de una imagen pintada en un actor de cine presagia, en reversa, el momento climático de la película en el que la Virgen de Guadalupe se esfuma para que, por obra de un milagro, su imagen aparezca en pintura sobre la humilde tilma de Juan Diego y que ésta se convierta en la famosa prueba requerida para convencer al obispo de que Juan Diego ha sido el perceptor de una visitación divina. [FOTO TEPEYAC 3] Esta notable relación formal de discursos intercalados en los créditos de inicio, más adelante incorpora el discurso del lenguaje cinematográfico formal, el discurso histórico de la conquista, el discurso religioso de la leyenda de la

Guadalupe y el discurso de legitimación de la Revolución Mexicana, que de por sí se había concebido como un intento revisionista de "fabricar" la cultura mexicana de nuevo.

Otras escenas de *Tepeyac* son evidentemente documentales en su estilo, lo que resulta interesante a la luz de lo que Ana M. López escribe sobre la evolución de la realización cinematográfica en México, que pasó de ser una industria dominada por el documental hasta antes de 1916, a una industria dominada por las películas de ficción y fuertemente influenciada por el melodrama italiano a partir de ese año.¹⁷ Así pues, *Tepeyac* está en el umbral entre la era documental del cine mexicano y la era del melodrama mexicano y, por lo tanto, incorpora características de ambas. Las escenas del tiempo de la conquista representan, en estilo documental, varias prácticas domésticas indígenas de ese periodo y, en las secciones correspondientes a 1917, la película documenta prácticas indígenas que son "carnavalescas" en el sentido bajtiniano, y que descienden directamente de la herencia mexicana. En una escena de 1531, vemos a la empobrecida familia de Juan Diego recolectando alimentos y preparando la comida con una imagen que habría de convertirse en un tropo del cine indigenista más esencial: una mujer haciendo tortillas. La mujer de Juan Diego, que al parecer no es una actriz profesional, prepara la comida para él y su tío, Juan Bernardino. Los hombres están atando los tallos de caña que recolectaron en el laberinto de canales de agua que rodean Tenochtitlan (la locación es Xochimilco, al sur de la Ciudad de México). Es así que, con una mezcla de técnicas documentales y de ficción, los realizadores de la película reconstruyen visualmente la esfera doméstica mexicana. En contraste con las locaciones en las que se ve la vida ordinaria

¹⁷ López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", 2000, p. 69, mi traducción.

del obispo y otros españoles, el sentido de exilio que experimentan los indígenas a partir de la conquista es inconfundible.

En la secuencia final, la pareja protagonista del melodrama de 1917 decide celebrar su felicidad yendo a una feria en La Villa, al lado de la Basílica de Guadalupe. Mientras están ahí, observan la presentación de un bailarín vestido como mexica -que yo leo como una representación carnavalesca de la resonancia de la conquista; es decir, de lo que verdaderamente trata la película. Después de ver ese espectáculo, Lupita va al mercado y compra velas y otras cosas en los puestos de las mujeres indígenas. Ambas escenas son de estilo documental y transmiten al observador la sensación de estar mirando desde el punto de vista de los indígenas mexicanos. De tal suerte que, para extrapolar otro término bajtiniano, entra en la película una especie de heteroglosia cultural; heteroglosia no en el estrato del lenguaje verbal, sino a nivel de sistemas culturales más grandes. En *Tepeyac*, la relación dialógica entre este tipo de visión documental de la perspectiva indígena y la realización cinematográfica narrativa comenzaba a convertirse en una tendencia en el cine mexicano. Como lo expresa López al referirse a ese periodo, esta mezcla de estilos fue "característica del cine mexicano en todo el resto del cine mudo y durante la primera parte del periodo del cine sonoro: transformar modelos de narrativas extranjeras [el melodrama italiano, por ejemplo] y plantearlas explícitamente como puestas en escena mexicanas".¹⁸ Uno sólo puede especular, pero no parece irracional imaginar que la combinación artística de documental y ficción en *Tepeyac* hayan servido como prototipo para algunas de las películas indigenistas posteriores a ella.

Janitzio

¹⁸ López, p. 70, mi traducción.

Janitzio, la película de Carlos Navarro de 1934, está ampliamente considerada como una de las precursoras más influyentes de la época de oro del cine mexicano. El actor que hace a Zirahuén, el protagonista, es Emilio "El Indio" Fernández, hijo de una madre indígena de Coahuila y quien habría de convertirse en uno de los directores más famosos de México. Fernández retomó la estructura de la trama de *Janitzio* en dos de sus películas más conocidas: *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948).¹⁹ *Janitzio* es una historia de amor condenado al fracaso entre dos indígenas que viven en una comunidad de una isla aislada en medio del lago de Pátzcuaro, en el estado de Michoacán. El guionista, Luis Márquez, escribió la historia en la década posterior a su visita a *Janitzio* en 1923. Esos años fueron un periodo de un extraordinario florecimiento cultural en México, en el que pintores como Diego Rivera y José Clemente Orozco e intelectuales como Emilio Abreu Gómez y José Rubén Romero emprendieron una búsqueda al interior y revaloraron la riqueza del material disponible para el arte y el estudio en las culturas indígenas de la nación. Márquez describió extensivamente la isla de *Janitzio* en su diario, del que vale la pena citar un fragmento:

Visité por primera vez la isla de *Janitzio* en 1923; se celebraba la famosa noche de muertos de la cual no se tenía conocimiento en la ciudad de México. . . . no iban turistas, no se permitía la entrada al panteón; era ceremonia de las mujeres. Al sacerdote lo metían en una barca y lo mandaban a Pátzcuaro. . . . me quedé un largo tiempo conviviendo con los indígenas de la isla: entonces comencé a conocer historias relacionadas con las costumbres de su vida; eran muy

¹⁹ Paranaguá, *Mexican Cinema*, p. 180, mi traducción.

conservadores de su tradición y no permitían que contrajeran matrimonio con extraños.²⁰

Así como *Tabú* (1931) de F.W. Murnau y Robert Flaherty, el drama de esta película gira en torno al hecho de que una mujer rompe las antiguas leyes de su cultura tradicional. Se acuesta con un forastero y debe sufrir la penalización correspondiente: ser apedreada hasta la muerte y arrojada al lago.

La forma de la película articula de manera retórica el conservadurismo extremo y el sentido de claustrofobia social que Márquez detectó en su investigación en la isla. El concepto visual primordial en la película es el uso de redes de pesca a modo de un lienzo a través del cual se observan varias escenas. Este artilugio expresa con elocuencia el tema dominante de la película: el enmarañamiento cultural, y es el que le da el acabado estético que tanta admiración ha merecido, así como una sorprendente dimensión metafórica. Las primeras escenas de la película son tomas pintorescas de los idílicos pescadores trabajando diligentemente con sus redes en forma de mariposas que son emblemáticas de Janitzio. Para los espectadores mexicanos era lógico que se usaran las redes como metáfora de los indígenas de Janitzio, pues sus redes eran de por sí una metonimia de ellos en la psique nacional. La presentación visual de los dos hombres blancos que llegan a la isla en chalupas se hace, en ambas ocasiones, a través del ondulante tejido de la red. De este modo, se interpela retóricamente al observador desde la perspectiva de la "visión desde la costa": el tejido de estas redes tradicionales y distintivas mediatiza la toma de la cámara y calibra sutilmente la mirada del observador para que vea la llegada de los hombres blancos envuelto en el tejido de la cultura indígena de la isla.

²⁰ Citado de García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, 1992, p. 84.

Varias otras tomas de la isla repiten la dicción cinematográfica de la red como una maraña cultural. En una escena, cuando los isleños se reúnen a discutir qué hacer respecto a la mujer que rompió la ley ancestral, la cámara graba la escena del grupo desde lo alto y a través del brumoso filtro de las redes. En otras escenas, las redes cuelgan monolíticamente encima y alrededor de los personajes indígenas. [FOTO JANITZIO 3] Y en la escena climática de la persecución, en el final catastrófico de la película, la toma de la pareja perseguida huyendo está hecha también desde lo alto y mediatizada por retazos de redes suspendidas. Las tomas de los inexorables isleños que los persiguen están hechas desde ángulos agudos y los personajes aparecen siempre cubiertos por las redes cada vez más opresivas. Así que, las redes no sólo son uno de los elementos de la textura visual tan aclamada de la película, sino que también comunican un afilado significado simbólico.

La película evoca varias veces la historia de la conquista española como un modo de explicar el contexto cultural e histórico de la "enmarañada" sociedad a la que representa. Don Pablo, el sabio mentor de Zirahuén en la película, es un mestizo barbado, mitad blanco, mitad indígena. Ninguno de los personajes indígenas de la película tiene barba, así como corresponde etnológicamente. Don Pablo, como el único mestizo de la película, es quien "está en medio": da amable consejo a Zirahuén, el indígena, y explica rigurosamente las rígidas costumbres de la isla a los recién llegados, los descendientes de los conquistadores. Advierte también a los visitantes blancos que la devastación de la conquista española todavía resuena con fuerza en los habitantes de Janitzio, quienes mantienen tenazmente sus costumbres e identidad cultural anteriores a la conquista. Por ejemplo, cuando los hombres de la isla descubren que los forasteros están pescando en el lago, abordan sus botes y lanzan un drástico ataque contra ellos. Don Pablo explica al señor Calderón, un hombre blanco recién llegado a la isla, la situación histórica y alude al hecho de la lealtad de Janitzio a

la capital del imperio tarasco²¹ antes de la conquista: "Usted ve. El derecho de todo el pescado en el lago de Pátzcuaro pertenece únicamente a la gente de esta isla, a los de Janitzio. Este derecho les fue dado por sus emperadores tarascos mucho antes de que México fuese conquistado por los Españoles. Hasta esta fecha, este derecho les es reconocido. Y si alguien que no sea de esta isla se atreve a pescar, tendrá . . . dificultades." Como confirmación de lo anterior, el heroico Zirahuén se echa al lago y mata uno de los pescadores furtivos en una brutal pelea acuática con cuchillos.

Para profundizar y hacer más complejo este retrato histórico-cultural, la película presenta un discurso al estilo de los del periodo de la Depresión sobre moralidad y ética sexual que incita al hombre blanco contra el indígena, al ciudadano contra el isleño rural y al hombre contra la mujer. El catalizador de la acción en la historia es la llegada de Manuel Moreno, un bribón de la ciudad de México con nombre español. Moreno llega a reemplazar a Don Pablo, quien está por retirarse de su cargo como representante de la compañía de la ciudad de México que les compra a los indígenas todo el pescado de la isla. Cuando Moreno entra a la oficina de Don Pablo para presentarse, chocan las palabras de blancos e indios:

DON PABLO: Es muy humilde verdad? Pero la isla tiene sus atractivos. Rodeada de un lago tan bello. A usted le gustará mucho.

MORENO: ¡Usted puede quedarse con todas estas bellezas! ¡Deme a mí la ciudad! Ha sido mi mala suerte que me haya aventado hasta acá.

²¹ El término 'tarasco' es un nombre inapropiado dado por los españoles; el nombre correcto para el imperio en cuestión es P'urépecha. La capital, en el extremo oriental del lago de Pátzcuaro, es Tzintunzan.

DON PABLO: Supongo que la ciudad ha de tener sus atractivos.

MORENO: ¡Bastantes! Pero tuve que dejar los míos por allá. Pero no creo que estén tan malos por aquí, luego que me encuentro una prietita que me ayuda olvidar la soledad de todo esto. ¿Como son ellas por aquí?

DON PABLO: Mi amigo, mi consejo es que se mantenga usted retirado de ellas.

MORENO: ¿A que se refiere usted?

DON PABLO: Hay una palabra que los hombres de la ciudad muy poco recuerdan. Se llama moralidad. Te parecerá algo muy extraño, pero la moralidad de esta gente es digna de respeto. Hay una ley tradicional que observan . . .

La llegada de María, una atractiva joven indígena, interrumpe su conversación. Mientras don Pablo la atiende, Moreno inevitablemente le coquetea con la mirada y, en ese momento, ella, llena de miedo, desvía la mirada. Don Pablo retoma la conversación diciendo "La ley se conserva desde el tiempo de los conquistadores españoles. Si una mujer nativa se entrega a un hombre extraño, después de castigarla con la muerte, arrojan su cuerpo al lago". Moreno, un sustituto de los conquistadores rapaces de los que desciende, responde "¡Esto me suena a leyenda!" Entonces el viejo dice con frialdad, "No solamente a la mujer arrojan al lago ...", y viene una disolvencia a negro. El principal conflicto de la película será la dramatización de la incompatibilidad fundamental de la cultura blanca

hegemónica en México con la sociedad indígena idílica de la isla. La película indica que el abuso y la violencia trágica siguen siendo tan inevitables entre los blancos y los indígenas como lo eran entre los conquistadores y las culturas indígenas de aquel entonces.

Aurelio de los Reyes ha indicado que la denuncia que hace la película del abuso de los blancos a los indígenas es meramente un flaco pretexto para hacer una película que explote el folclor tarasco. Dice, además, que así como *Tabú* de Murnau y Flaherty, *Janitzio* de Navarro está hecha desde un punto de vista paternalista y desprecia la cultura a la que representa.²² Esto puede ser válido en la medida en la que la película retrata en términos críticos la cultura sofocante de la isla, que termina por matar a la protagonista. Pero esto mismo también puede verse como una construcción compleja de una sociedad indígena, una construcción que no idealiza ni demoniza enteramente al pueblo que representa. Esta visión se fortalece con uno de los aspectos de la película que Reyes pasa por alto, y que a mi parecer es uno de los logros centrales de la cinta: el tratamiento que hace de las mujeres indígenas. *Janitzio* representa la subjetividad femenina indígena, las "voces y perspectivas" de las mujeres indígenas, en una forma en la que, hasta donde yo sé, no lo había hecho ninguna otra película en México que los estudiosos hayan documentado. [FOTO JANITZIO 2] Si la película funciona como una crítica a la violencia contra las mujeres de una cultura isleña cruelmente patriarcal, también critica duramente la afición predatoria que tiene el conquistador manqué de la ciudad de México hacia las mujeres.

La escena descrita más arriba entre Don Pablo y Moreno es una de las muchas que sirven para elaborar un retrato detallado de la subjetividad indígena femenina. La película se destaca por su representación ejemplar de

²² Aurelio de los Reyes, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, 1987, p. 194.

la esfera doméstica femenina, de las presiones y retos que enfrentan las mujeres en sociedades tribales rígidas y de los resultados psicológicos del auto-sacrificio femenino cuando una mujer trasgrede las costumbres establecidas. En la presentación de Eréndira, la esposa de Zirahuén, la vemos en una riña con su rival por el cariño de Zirahuén y, de manera cómica, echa a la otra mujer al lago. Luego de que Moreno encarcela a Zirahuén por haberse atrevido a rebelarse en su contra, convence a Eréndira de que se acueste con él si quiere volver a ver a su esposo en libertad. Eréndira, a pesar de saber que será sentenciada a muerte por la antigua ley, accede a tener relaciones sexuales con el hombre al que odia; de modo que elige una vida de exilio para salvar a su marido. El resto de la película se desarrolla sobre la base de ese "pecado virtuoso" y pasa por una resolución psicológica negociada cuidadosamente en la relación emocional y sexual entre Eréndira y Zirahuén. A modo de confección formal, la rival de Eréndira, a quien ella había arrojado al lago al inicio de la película, es una de las que, al final de la película, ponen al pueblo sobre aviso de la presencia secreta de Eréndira en la isla, lo que provoca la condena tradicional de que sea apedreada hasta la muerte y arrojada al lago. [FOTO JANITZIO 1]

Una de las estrategias fascinantes que emplea la película para representar a la mujer indígena es filmar en estilo documental la famosa ceremonia de la Noche de los Muertos, una manifestación sombría de lo carnavalesco en la cultura indígena de Janitzio. Justo después de tomar la decisión de sacrificarse por Zirahuén, pero antes de irse al exilio con Moreno, Eréndira asiste a la ceremonia de la Noche de los Muertos, lamenta a los muertos, y quizás también a su propia muerte que se acerca, junto a un grupo de mujeres indígenas, no actrices, vestidas en atuendo tradicional. Vemos miles de velas por toda la isla y mujeres con rebozos y niños chiquitos, todos participando en un rito anterior a la conquista que, como lo anotó el guionista Márquez, es exclusivo para las mujeres y en el que no

preside ningún sacerdote católico. Esta escena, así como otras en las que se muestra a mujeres haciendo tortillas o limpiando pescados en los desembarcaderos o tejiendo sus omnipresentes redes, le da un lustre de verosimilitud a la representación que hace la película del discurso cultural de la isla. El uso de imágenes de estilo documental en conjunto con la representación de la "visión desde la costa" de las isleñas es la clave de este logro de tridimensionalidad cultural.

Tarahumara

Según un escrito de 1993 de Ayala Blanco, *Tarahumara* de Luis Alcoriza es "la película que con mayor seriedad se ha dedicado al tema de los indígenas en el cine mexicano".²³ Alcoriza era un exiliado de la España franquista que llegó a vivir a México desde la década de 1940; además de tener en su haber varias películas propias reconocidas, escribió algunos guiones como *Los olvidados* y *El ángel exterminador* para Buñuel. *Tarahumara* lo hizo merecedor de grandes elogios en México y en el extranjero y acreedor, entre otros, al premio de la Semana Internacional de la Crítica del Festival de Cine de Cannes de 1965. Cuando se estrenó, *Tarahumara* fue comparada con las obras de Flaherty y de Joris Ivens, pero Ayala Blanco arguye convincentemente que, en *Tarahumara*, la mezcla del discurso documental con la ficción difiere fundamentalmente de obras como *Nanook of the North* (1922) o *The Spanish Earth* (1937). Este discurso híbrido en el contexto de una película indigenista es lo que hace que *Tarahumara* despierte un interés particular, pues permite a las "voces y perspectivas" indígenas "resonar en el mundo".

El título completo de la película aparece sobre una vista aérea de la sierra Tarahumara: *Tarahumara (Cada vez más lejos)*. El título presagia el

²³ Ayala Blanco, p. 151.

tema principal de la película: la creciente violencia y la privación inflingidas por los mexicanos blancos a los indígenas tarahumaras que viven en las rugosas y arbóreas montañas que vemos por primera vez desde una toma aérea y que será el lugar donde finalmente "atteriza" la primera secuencia de tomas. Sin embargo, el tratamiento que hace la película del *lacrimae rerum* tarahumara no es simplista. La película presenta una imagen de la creciente distancia socio-económica que existe entre la cultura mexicana hegemónica y los tarahumaras y expone las penurias a las que se enfrentan, pero no expresa una ideología de modernización. No insiste retóricamente en "arreglar" a los indígenas para que puedan convertirse en buenos trabajadores mexicanos con cheques asegurados y modales "civilizados". Más bien, la película ofrece un retrato matizado y agudo sobre la cultura tarahumara que deja ver su dignidad e integridad mientras explora su compleja problemática interna de manera realista. Esto se logra por medio del uso de tres estrategias primordiales: la aproximación formalmente austera de Alcoriza en la realización, su interpretación de la conciencia femenina y de la cultura carnavalesca y su extraordinaria forma de entretrejer los discursos políticos y económicos mundanos en una cinta sobre una cultura indígena remota que continúa en proceso de ser conquistada.

Para comprender adecuadamente la cualidad temeraria de la película, es necesario referir la historia de las películas indigenistas que se hicieron en el periodo de treinta años entre *Janitzio* y *Tarahumara*. Visualmente, *Tarahumara* está muy lejos de la línea imaginista, sentimental y azucarada de *Janitzio*. Esa escuela estética se inspiró conscientemente en la fotografía de Edward Weston y Tina Modotti, en los murales de Rivera y sus contemporáneos y en la cinematografía de Sergei Eisenstein en México. El resultado fue lo que algunos críticos mexicanos llaman hiperbólicamente la "tiranía" estilística de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, cuyo lenguaje cinematográfico dominó

la época de oro del cine mexicano. En su exposición sobre *Janitzio*, García Riera describe ese linaje:

Eisenstein murió sin lograr dar la forma deseada a su trabajo mexicano. Sin embargo, esa obra inconclusa tuvo gran influencia en una vertiente del cine nacional. Se encontraría en ella inspiración para el cultivo de un plasticismo que procuraba la significación trascendente con el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y fatalidad. Ese estilo plástico fue visto como afín a la pintura mural de un Rivera o un Alfaro Siqueiros.²⁴

En contraste con esto, la característica formal más conspicua de *Tarahumara* es lo "objetivo" de su lenguaje cinematográfico. Con regularidad inmutable, las escenas se graban con una disciplina anti-estetizada y un rigor que evoca las películas documentales antropológicas. Como lo explica Ayala Blanco, "Por primera vez en el cine mexicano, el tema de los indígenas se trata con la aspiración de abarcar la totalidad de sus implicaciones estéticas y extra-cinematográficas (sociales y políticas). *Tarahumara* quiere unir el cine científico y el narrativo. Un lenguaje objetivo, directo, a veces meramente expositivo, mantiene al autor y director siempre a distancia, con una actitud severa y rigurosa".²⁵ El valor que Ayala Blanco da a esta clase de distancia es compartido, en un contexto paralelo, por Bill Nichols en su descripción de películas que funcionan "a contrapelo de la típica narrativa del etnógrafo". Nichols explica que películas como la crónica

²⁴ García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 1998, p. 92.

²⁵ Ayala Blanco, p. 151.

etnográfica de Diane Kitchen, *Before We Knew Nothing* (1988), usan ciertas técnicas que "construyen un sentido bastante vívido de la distancia y la separación. Más que tratarse del espacio necesario para la representación y la fetichización del otro, esta distancia provee un espacio para la reflexión crítica".²⁶ A pesar de que la película de Alcoriza es ficción más que documental, la descripción de Nichols muy bien podría aplicarse al tipo de espacio distanciado que Alcoriza da al observador en *Tarahumara*.

La película se realizó en la sierra Tarahumara en Chihuahua. Emplea a una multitud de extras de una tribu tarahumara y a actores tarahumaras no profesionales para muchos de los papeles secundarios de la película. Y así, elabora sutilmente una mezcla retórica de los estilos del cine científico y el de ficción. A pesar de que la película en ningún momento pretende ser un documental "real", no siempre queda claro cuáles situaciones son esencialmente documentales y cuáles están escenificadas. De este modo, la forma de la película sobrepone hábilmente el discurso del cine científico documental al contexto de un largometraje narrativo y, así, da al observador la sensación de estar presenciando, con un "vívido sentido de distancia y separación", una representación altamente convincente de la subjetividad de los tarahumaras.

México no fue inmune a las revueltas sociales y políticas que tuvieron lugar en los Estados Unidos y Europa a mediados de la década de los 60, y muy pronto padecería la masacre estudiantil de 1968 en la ciudad de México. El claro énfasis que hace la película en la relación entre hombre y mujer y en los derechos de los indígenas debe ubicarse en el contexto de una nación dominada por un gobierno autoritario y notablemente corrupto al que se estaba criticando ampliamente por revivir la tradición de explotación indígena propia de la conquista española. A su modo, la película despliega un discurso

²⁶ Nichols, p. 77.

político en la medida en la que intenta representar la "otredad" de los tarahumaras sobre y en contraposición a la cultura mexicana hegemónica y, al mismo tiempo, evidencia sutilmente la dignidad y la severidad de la comunidad indígena a la que hace un escrutinio.

Las mujeres desempeñan una parte importante en lo que se refiere a dar carácter a la sociedad tarahumara y en establecer un sentido claro de la otredad. De hecho, es justamente a través de ellas que la película ubica con más contundencia la otredad de la subjetividad tarahumara, aunque se abstiene de caer en la tentación de ser sensacionalista con lo que muestra. Una secuencia del inicio de la película sigue a Belén, una mujer embarazada que está por dar a luz mientras pastorea a su manada en el escarpado terreno cerca de su choza. Su rostro muestra dolor; entra en contracción. Se detiene y se arrodilla; su cara se restriega contra la tierra. El dolor pasa; Belén se levanta y sigue adelante. De nuevo, una contracción la obliga a suspender su movimiento, pero la resiste y sigue adelante: su manada la necesita. Finalmente, la vemos afuera de su choza, colgada de los brazos a la rama de un árbol, pariendo en posición vertical. [FOTO TARAHUMARA 1] Poco a poco conjeturamos que esa debe ser una costumbre tarahumara. Su marido, Corachi, el protagonista indígena de la película, la ayuda con ternura, pero lo único que puede hacer es estar de pie detrás de ella y empujar su vientre hacia abajo hasta que el niño nace. Esta escena es un ejemplo de las tácticas de observación de la película. No hay juicio alguno, no hay ninguna intrusión eurocéntrica, la relación emocional entre marido y mujer es visible pero se actúa sin énfasis. Al declinar provocar emociones fuertes en el observador, Alcoriza evita el fetichizar a sus sujetos y, al mismo tiempo, provee al observador un "espacio para la reflexión crítica", como dice Diane Kitchen.

Así como en *Janitzio*, en *Tarahumara* buena parte de la representación de la otredad indígena se define en términos de la relación entre hombre y mujer. Una variedad de escenas de estilo documental presentan a mujeres

indígenas hablando tarahumara en una locación doméstica comunal: haciendo tortillas, llevando grandes ollas, riéndose juntas. Estas escenas contrastan con otras, también de estilo documental, que muestran a hombres del pueblo trabajando en sus milpas, cazando y cortando maderos. Algunas de estas secuencias documentales son atestiguadas desde la perspectiva de Raúl, el protagonista blanco y cuasi-antropológico, pero otras, como la del parto de Belén, se muestran al espectador directamente para efectos de ambientación cultural.

La película mantiene su distancia y se abstiene de hacer comentarios incluso cuando representa las diferencias culturales de los tarahumaras para conseguir un efecto dramático. Una escena que atrapa particularmente la atención muestra a una niña de catorce años que está pastoreando a sus cabras. Un joven indio la sigue e intenta seducirla. Como ella lo rechaza, él la echa a un lado del barranco y la viola; la cámara atestigua su agonía desde cerca. [FOTO TARAHUMARA 3] Más adelante, en la película, el hombre es enjuiciado de una forma que pone de relieve la otredad cultural del sistema de castigo tarahumara. Después de una rigurosa reunión comunal de los viejos del pueblo, al hombre se le sentencia a pagar al padre de la niña la cantidad de cuarenta pesos, suma que no puede cubrir. Uno por uno, los otros hombres del pueblo, incluido Corachi, se ofrecen a prestarle dinero al violador y se nos da a entender que tendrá que ir pagando la deuda gradualmente por medio de trabajo. Esto conduce al observador a concluir incómodamente que el crimen de la violación, a pesar de que es serio, es menos importante que la solidaridad entre ellos, un grupo que está en peligro de extinción cultural. No es un tema fácil de manejar, pero Alcoriza lo hace con certeza y sensibilidad.

Una de las representaciones más fascinantes sobre la subjetividad de la mujer indígena ocurre en una de las secuencias largas de estilo documental de la película. Los nuevos amigos de Raúl están celebrando con él su ceremonia

de admisión a la comunidad tarahumara en una fiesta alrededor de una fogata. Es de noche, y la escena muestra indígenas con sus vestidos tradicionales, algunos incluso con llamativa pintura corporal, bailando música tradicional y bebiendo tejuino a grandes tragos. Raúl, interpretado por el reconocido Ignacio López Tarso, es un personaje tímido al que le cuesta trabajo pasarla bien. Está sentado observando las festividades, pero no toma parte en ellas. Una jovencita a la que él había conocido antes en el día, está de pie observándolo. Él se queda paralizado, se siente atraído por ella, pero sabe que, bajo sus propios estándares culturales, es demasiado joven para él. Finalmente, ella le avienta una piedrita. Un mestizo mayor que está sentado cerca de ahí, otro personaje de "en medio", como el de Don Pablo en *Janitzio*, le dice a Raúl guiñándole el ojo, "Quiere que la sigas al monte. Así es como se hace aquí". Raúl mira alrededor escrupulosamente y la sigue hasta unos matorrales. Ella se recuesta y permanece enteramente pasiva. Él le acaricia el pelo y le habla en tono mitad romántico y mitad avuncular. Ella no dice nada; no obstante, parece claro lo que ella quiere que él haga. Él no se anima a tener una relación sexual con ella. La deja ahí y se regresa a la fiesta. La cámara se queda con ella hasta que él se ha ido; entonces la vemos ponerse de pie con un salto, en una actitud decididamente molesta. La reacción de Corachi y de los otros tarahumaras resulta de primordial interés: "¿Por qué la decepcionaste?" Para hacer aun más densa la trama, resulta que es ella misma la niña a la que violan unas escenas después. De esta forma, la película presenta un retrato complejo y cautivadoramente no juicioso de la subjetividad femenina indígena.

Quizás el discurso "extra-cinematográfico" más prominente en esta película es el discurso político sobre el derecho de propiedad indígena en México. Raúl llega a la sierra huyendo de un trabajo en la ciudad de México en el que atendía una enorme computadora y que le parecía profundamente deshumanizante. El gobierno lo envía a la sierra a desarrollar un estudio

sobre los tarahumaras, pero, conforme va conociendo a la tribu, se enamora de su cultura y comienza a enfrentarse a las amenazas políticas y económicas de los codiciosos terratenientes blancos que se valen de la corrupción política para expropiar a los tarahumaras más y más tierra de cultivo. Como lo explica Ayala Blanco, Raúl "se da cuenta de que los tarahumaras por sí mismos nunca opondrán ninguna resistencia a las injusticias de los blancos. Va perdiendo poco a poco su actitud de simple espectador y desarrolla un sentimiento de solidaridad".²⁷ También se supone que los espectadores sientan esta solidaridad y que se sientan esperanzados cuando Raúl se propone desafiar a los rancheros blancos al representar la causa indígena en la capital del estado. En un sentido, la trama de la película presenta la contraparte de *Janitzio* en cuanto a que, en este caso, el forastero blanco es un exiliado voluntario de la cultura hegemónica, que desea formar parte de una cultura indígena marginada que está intentando lidiar con la realidad del México moderno.

En un final serenamente trágico, un tirador, que en ningún momento aparece en la imagen de la pantalla, dispara y mata a Raúl en un paso de una montaña rocosa. [FOTO TARAHUMARA 2] El observador da por hecho que fueron los rancheros quienes dispusieron el asesinato, pero nunca se revela la identidad del tirador. Así, el realizador hace eco de su técnica formal de distanciamiento, en la que da al observador un "espacio para la reflexión crítica" para que llegue a sus propias conclusiones sobre las prácticas de la cultura tarahumara, pues en cuanto a la identidad del tirador, también el observador tendrá que llegar a su propia conclusión. En la secuencia final de la película, el amigo blanco de Raúl le ofrece su rifle a Corachi para que cobre venganza de la muerte de Raúl. Corachi se niega a aceptarlo y, de nuevo, la película se abstiene de dar una explicación. Quizás Corachi es

²⁷ Ayala Blanco, p. 151.

demasiado fatalista, quizás es un cobarde, quizás es pacifista y se resiste a la tentación de la violencia o quizás la cultura tarahumara no aprueba el vengar a un forastero, aunque se trate de un amigo. La decisión de Corachi en este momento crucial es poderosamente enigmática; pero, cualquiera que sea la razón, queda en el espectador una terrible sensación de pathos en su negativa. Luego, vemos el despegue del avión que lleva el cuerpo de Raúl y a Corachi correr, lo más rápido que puede, detrás del él; esa acción expresa su pesar impotente por la pérdida de su amigo. La cámara lo graba desde la perspectiva del avión que está ascendiendo. En la última toma de la película vemos a Corachi, un representante de las "voces y perspectivas" de los tarahumaras, cada vez más lejos.

Concluyo brevemente al señalar que las tres películas que he discutido aquí complementan la historia de Shohat y Stam sobre las películas revisionistas o con una "visión desde la costa". Cada una de ellas presenta una ficción que, desde distintos contextos, aborda la adversidad de las condiciones socio-históricas de las culturas indígenas en México, condiciones de exilio que resuenan explícitamente con la conquista. En cada una de las películas, esta resonancia adquiere un tono y un timbre particulares a partir de la vibración que generan todos sus discursos subyacentes: los discursos de política, historia, religión, género, otredad y exilio. Estos discursos nunca están completamente cómodos entre sí, pero como hemos visto, el contexto cultural históricamente contingente en el que cada película se produjo vuelve productiva esa tensión que existe entre ellos. Además, la densa yuxtaposición de estos discursos, como he tratado de demostrarlo, exhibe más claramente su destreza cuando las películas representan la subjetividad indígena por medio de vínculos innovadores entre las formas del cine y el contexto cultural en el que se produjeron estas películas; los principales ejemplos de ello incluyen la función política revolucionaria del intertítulo de el "recuerdo

de la bandera del año 10" en *Tepeyac*; las implicaciones sociológicas de la metáfora de la red como una cultura en *Janitzio*; y el rigor etnográfico de la lectura visual distanciada que hace el realizador sobre la cultura indígena en *Tarahumara*.

Las tres cintas usan imágenes de estilo documental para representar las festividades carnavalescas, las prácticas rituales, las tradiciones locales y otros varios aspectos de la vida cotidiana de los indígenas; y de este modo, le dan una especie de heteroglosia cultural a las películas. ¿Cómo podríamos explicar entonces el hecho de que la esfera doméstica femenina y la cultura carnavalesca indígenas aparezcan, aunque de formas muy distintas, como constantes en estos tres proyectos que pertenecen a diferentes corrientes estilísticas y periodos históricos? Puede ser que el fenómeno obedezca a un deseo común de los realizadores de presentar estos aspectos conspicuos de la cultura indígena en modos que eviten una construcción esencialista y trillada de la cultura indígena. Con este propósito, cada una de las películas representa lo carnavalesco y los aspectos femeninos de la subjetividad indígena en diálogo con contextos históricamente contingentes y también en diálogo con algo constante y omnipresente en las culturas indígenas de México: el "ruido de fondo" de la conquista. Para ello, cada una de las tres películas da su propia interpretación idiosincrásica de dos lugares comunes visuales de la vida indígena que han permanecido relativamente constantes en las distintas culturas indígenas desde **antes** del tiempo de la conquista: la esfera doméstica femenina y las manifestaciones carnavalescas. Esta interpretación idiosincrásica funge como una solución parcial al problema de representar la cultura indígena en forma compleja.

Desde mi perspectiva, estas soluciones parciales son eficaces y admirables y complementan la impresionante inventiva formal que es evidente en cada una de las tres películas. La narrativa que vincula *Tepeyac*, *Janitzio* y *Tarahumara* es una historia de esfuerzos crecientemente exitosos por

representar con agudeza y complejidad las subjetividades indígenas en exilio frente a la conquista. Un factor que podría otorgarles a las representaciones fílmicas mexicanas de la conquista un imprimátur de autenticidad es el hecho de que cada película demuestra, a su modo, que la conquista y sus agudas repercusiones todavía estaban presentes cuando las películas se estaban haciendo: las convulsiones sociales de la Revolución como se evidencia en *Tepeyac*, la explotación colonial/mercantil en *Janitzio* y la abierta expropiación territorial en *Tarahumara*. La afirmación de Tobing Rony respecto a que ese tipo de películas inevitablemente "silencian" a los pueblos que representan parece mucho menos precisa en el contexto de las películas mexicanas de lo que sería en el contexto de las prácticas de las películas etnográficas tradicionales que reproducen la "división entre el Mismo Histórico -la subjetividad occidental-- y el Otro Primitivo". Además, la sospecha epistemológica de Greenblatt respecto a que el análisis de "las prácticas europeas de representación" puede únicamente hablarnos de esas mismas prácticas está socavado, por lo menos en el caso de estas películas, por el retrato multidimensional y intrincadamente historizado de las culturas e individuos indígenas que ha logrado la práctica de representación de la producción fílmica indigenista.

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio M., *Paisajes y leyendas. Tradiciones y costumbres de México*, México, Imprenta y Litografía Española, 1884.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Miguel Hidalgo, Grijalbo, 1993.
- Custen, George F., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

- de los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, Ciudad de México, UNAM, 1986.
- , *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896-1947)*, Ciudad de México, Editorial Trillas, 1987.
- , "The Silent Cinema" en *Mexican Cinema*, Paolo Antonio Paranguá (ed.) London, British Film Institute, 1995, pp. 63-78.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, Ciudad de México, Ediciones Mapa, 1998.
- , *Historia Documental del Cine Mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Gunning, Tom, "Film History and Film Analysis. The Individual Film and the Course of Time", *Wide Angle*, vol. 12, no. 3 1990, pp. 4-19.
- Greenblatt, Stephen, "Introduction: New World Encounters" en *New World Encounters*, Stephen Greenblatt (ed.), Berkeley, University of California Press, 1993, pp. vii-xviii.
- , *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- , "Resonance and Wonder" en *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp & Stephen D. Lavine (eds.), Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 42-56.
- López, Ana M., "Early Cinema and Modernity in Latin America," *Cinema Journal*, no. 40, 2000, pp. 48-78.
- Nichols, Bill, "The Ethnographer's Tale" en *Visualizing Theory*, Lucien Taylor (ed.), New York, Routledge, 1994.
- Paranaguá, Paulo Antonio, *Mexican Cinema*, Paolo Antonio Paranaguá (ed.) London, British Film Institute, 1995.
- Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, New York, Routledge, 1994.

Stam, Robert, *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, Durham, Duke University Press, 1997.

Tobing Rony, Fatimah, *The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996.

Wollen, Peter, "Cinema's Conquistadors" en Ginette Vincendeau (ed.), *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*, London, British Film Institute, 2001, pp. 135-38.

Dante Cerano: *Día dos: sexo, parentesco y video***Jesse Lerner**

La drástica reducción en el costo de los medios digitales y su consecuente accesibilidad han hecho de la imagen en movimiento una herramienta poderosamente expresiva y de proporciones inesperadas en las comunidades rurales indígenas de México que, si bien han sido radicalmente alteradas por la migración y las imponentes fuerzas de la globalización, todavía están inmersas en su propia cultura local. Las videocámaras de bajo costo, ligeras y fáciles de usar, han promovido un proceso de transformación en cuanto a la producción mediática indígena en México. En este ensayo me gustaría delinear brevemente los principios generales de este cuerpo emergente de obras y, luego, revisar con mayor detalle *Día dos*, un documental reciente de Dante Cerano, uno de los artistas mediáticos indígenas más destacados de México.

A pesar del hecho de que la población indígena ha tenido una presencia significativa en el cine mexicano desde sus inicios, el desarrollo de los medios audiovisuales en las comunidades indígenas del país ha sido lento. Entre los primeros registros de las condiciones de vida que se grabaron en México en los últimos años del siglo XIX hay escenas que destacan la diversidad cultural nacional, espectáculos etnográficos si se quiere, tales como *Desayuno de indios* (1896). El cine mexicano de la época muda escenifica una serie de mitos, héroes y culturas indígenas en películas de ficción como *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo, 1914), *Tepeyac* (José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919) *De raza azteca* (Guillermo Calles y Miguel Contreras

Torres, 1921), *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926) y otras.¹ Por supuesto, estas primeras representaciones del México indígena, casi sin excepción, son obras hechas por gente de fuera de las comunidades indígenas. Las primeras voces indígenas en el cine mexicano fueron tardías, no llegaron sino hasta después de décadas de caricaturizaciones y representaciones equívocas en el cine comercial del país (como el Tizoc de Pedro Infante y la María Candelaria de Dolores del Río) y de la propaganda asimilacionista en los documentales (como *Centro de educación indígena*, Gregorio Castillo, 1938). Estas representaciones se convirtieron en estereotipos que resultaron bastante perdurables; Charles Ramírez Berg señala que a principios de la década de 1970, cuando el cine nacional estaba pasando por un periodo de revuelta y renovación ocasionado por la crisis, hubo serias revisiones tanto a las representaciones de las relaciones entre las clases sociales como a las de los roles de los géneros, pero la imagen de los indios en las películas comerciales permaneció como una imagen de

simplones rurales que dan un toque cómico o que fungen como sirvientes que cocinan, limpian y abren las puertas para los protagonistas de piel clara. (...) Se los reconoce por su actitud extremadamente sumisa, sus saltitos, su modo de andar a pasos cortos y su español con sonsonete y palabras mal pronunciadas.²

¹ En *Crónica del cine mudo mexicano*, (Ciudad de México: Cineteca Nacional, 1989), Gabriel Ramírez hace una revisión de ésta y otras producciones del cine mudo mexicano. Por sorprendente que parezca, no hay ninguna investigación histórica de las representaciones de las culturas indígenas en el cine mexicano.

² Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, (Austin: University of Texas Press, 1992), p. 138.

Cuando las voces indígenas entraron por primera vez al cine, no lo hicieron como autores en control de sus representaciones, sino supeditados, en calidad de colaboradores, a la buena voluntad de documentalistas mexicanos trabajando en 16mm; realizadores como Nacho López (*Todos somos mexicanos*, 1958), Alfonso Muñoz (*Él es Dios*, 1965-66) y Paul Leduc (*Etnocidio, notas sobre el mezquital*, 1977).

Una generación después, la super-8 permitió lo que a veces se conoce como "transferencia de medios", que abrió la posibilidad de que los amateurs, con un mínimo de capacitación técnica y ayuda (o interferencia) de los profesionales de los medios, antropólogos y burócratas pudieran representarse a sí mismos y a su cultura "desde dentro". Estos profesionales introdujeron equipos pequeños de filmación a las comunidades indígenas, ofrecieron algo de información útil y luego permitieron, a quienes mostraban mayor interés en el medio, crear sus propias representaciones de sí mismos. La experiencia previas que algunos de los participantes tuvieron en los proyectos de radio comunitaria sirvió como un precedente importante. Como resultado de la iniciativa de "transferencia de medios" surgieron algunos documentales notables, quizás el más conocido sea *La vida de una familia Ikoods* (Teófila Palafox, 1998) creado como parte del *Taller de Cine Indígena de San Mateo del Mar* en el Istmo de Tehuantepec, en Oaxaca; pero esta promesa no terminaría de cumplirse sino hasta la llegada de las videocámaras digitales de bajo costo y los sistemas de edición no lineal. Más o menos al mismo tiempo, algunas organizaciones de artes mediáticas, programas estatales ilustrados, grupos indígenas y activistas independientes de Australia, Canadá y los Estados Unidos emprendieron esfuerzos paralelos en sus respectivos países

En retrospectiva, ésta fue una etapa de transición que permitió, por fin, a los indígenas tener control sobre sus producciones, aunque todavía

dependían de gente ajena a la comunidad para conseguir el equipo, el revelado y otros recursos indispensables. El enfoque anti-intervencionista prometido por la "transferencia de medios" ha podido realizarse a lo largo de la última década. Hace no tanto, los sistemas sofisticados de edición como AVID eran exclusivamente para quienes podían disponer de miles (si no es que de cientos de miles) de pesos para gastar en la renta semanal del mejor equipo de su línea. Actualmente, la edición no lineal, accesible por medio de software como iMovie, Adobe Premiere y Final Cut Pro, es el punto de partida para que comunidades indígenas de toda Latinoamérica, comunidades marginadas durante mucho tiempo por el idioma, la geografía, el prejuicio, la economía y un sinnúmero de otro tipo de barreras, puedan representarse a sí mismas con imágenes en movimiento. La emigración masiva de las comunidades a las ciudades de México y de los Estados Unidos ha permitido y acelerado este proceso, tanto por medio del equipo que se consigue y se lleva de regreso a la comunidad, como por la dependencia del video para mantener el contacto a lo largo de las enormes distancias de separación y de las fronteras internacionales. A pesar de que los historiadores de los medios vinculan las representaciones anteriores de lo indígena a un proyecto colonial de dominación y exterminio --quizás la postura más enérgica al respecto sea la de Fátima Tobing Rony en su estudio *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*³--, la dinámica que vemos aquí es totalmente distinta. Las comunidades indígenas mexicanas han demostrado que son rápidas para capitalizar esta nueva disponibilidad y han creado verdaderos legados para sus comunidades, tradiciones y luchas en formas en las que nunca antes lo habían hecho. El contraste con representaciones anteriores

³ Durham: Duke University Press, 1998.

realizadas por gente externa a las comunidades con el propósito de documentar sus culturas, da una idea clara tanto de los términos que han cambiado con la transferencia del control de la imagen, como de los puntos en donde ha habido continuidad.

Muchos de los intereses expresados en esta nueva producción digital se traslapan con los intereses de otros activistas y artistas documentales que basan sus obras en las comunidades de México: la destrucción de los recursos naturales por parte de las empresas multinacionales, las luchas políticas en el contexto de naciones que persistentemente han ignorado y marginado a estas comunidades, las transformaciones de las tradiciones culturales ante la fuerza del avance de la globalización y los cambios generados por la migración masiva a los Estados Unidos. Sin embargo, me gustaría proponer que también hay mucho de nuevo. Quisiera ofrecer una lectura detallada del documental corto de Dante Cerano *Día dos* y considerar las formas en las que éste podría ser, si bien no representativo, por lo menos indicativo de las formas en que la producción audiovisual en las comunidades indígenas problematiza las normas de las representaciones etnográficas y de las categorías de los géneros. Beverly Singer escribió que los "términos que identifican a estas cintas como 'vanguardistas', 'documentales' o 'etnográficas' limitan la comprensión e información que contienen las películas o videos indígenas y, en nuestra experiencia, no son categorías naturales".⁴ Si bien concuerdo en que *Día dos* de Cerano no encaja bien dentro de ninguno de los géneros existentes fuera de la ficción, también es cierto que participa en un juego altamente consciente con géneros reconocibles, en especial, los del

⁴ Beverly Singer, *Wiping the War Paint off the Lens*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), pp. 2-3.

cine etnográfico y los de videos de bodas, aunque sin ajustarse enteramente a las convenciones de estos géneros. El pastiche de géneros de Cerano se extiende más allá de estas dos referencias principales; una interjección, un montaje complejo con tomas cerradas de botellas de cerveza Corona siendo consumidas durante la celebración, acompañado por música de Vivaldi, es una parodia mordaz de un anuncio de cerveza. Esta secuencia, introducida por el intertítulo "la sonata de la cerveza" y un gráfico de una botella de cerveza, indica un tipo de intertextualidad más cercano al espíritu de Austin Powers que al de una antropología visual. Este jugar con los géneros es lo que ha contribuido al éxito internacional del documental.⁵ En este sentido, la película es distinta de otras cintas indígenas más conocidas que han "pasado del otro lado" y han alcanzado a las audiencias no indígenas (*Atanarjuat: La leyenda del hombre veloz*, *Guerreros de antaño*, *Señales de humo*, etc.) En realidad, *Día dos* no introduce a la audiencia no p'urépecha a otro mundo, más bien, va y viene entre un mundo p'urépecha poco conocido y el mundo de las imágenes mediáticas masivas (y antropológicas) más conocidas.

Día dos adopta un tema antropológico clave: el parentesco y su articulación por medio del ritual del matrimonio. Dada la importancia del parentesco en la teoría antropológica, no es sorprendente que el tema del matrimonio esté profusamente representado en el corpus del cine antropológico, tanto en las primeras narrativas romantizadas como *The Wedding of Palo* (Knud Rasmussen, 1937) como en las que son parte integral de las clases de antropología, *Bride Service* (Tim Asch y Napoleon Chagnon, 1975) y *Tobelo Marriage* (Dirk Nijland y Jos Platekamp, 1982). El

⁵ La obra de Cerano fue exhibida dentro de la serie First Nations/First Features en el Museum of Modern Art de Nueva York y durante el Robert Flaherty Seminar.

documental de Cerano narra la forma en que la comunidad colma de regalos a los recién casados: ollas, sábanas, baldes, sartenes, un molcajete y utensilios de cocina que ellos y sus familiares cargan mientras bailan por las calles yendo de banquete en banquete. En su obra, Cerano adopta una unidad de tiempo, lugar y acción que admiraría incluso a los teóricos más conservadores del cine etnográfico, pues enmarca su tema dentro de un sólo día, un sólo lugar y una sola secuencia de acontecimientos en un ritual de matrimonio. El video muestra un día en la vida del novio y la continuación del ritual de matrimonio que comenzó el día anterior, el día uno, cuyos momentos principales se sintetizan en una serie de imágenes fijas durante los créditos iniciales del documental. Como película etnográfica, el video está claramente dirigido a quienes no pertenecen a la comunidad; la voz en off del director explica, con una narración dispersa e irreverente, partes del ritual que de otra manera resultarían incomprensibles, y sintetiza los movimientos y las relaciones sobre un beat electrónico, en un resumen gráfico que estéticamente es hijo de la era del videojuego de la década de los 80.

Aunque la música electrónica sea ajena al contexto de una boda p'urépecha tradicional, el hecho de hacer un resumen esquemático, un diagrama simplificado y animado que explica las relaciones sociales complejas, los movimientos y el intercambio, es una estrategia que, sin duda, tiene ya antecedentes en el cine etnográfico. Por las mismas razones que Cerano, el realizador etnográfico Timothy Asch, en colaboración con el antropólogo Napoleon Chagnon, explica, por ejemplo, comportamientos sociales multifacéticos y caóticos en *The Ax Fight* (1975) por medio de gráficas de parentesco, ofreciendo un tipo de descripción densa que los propios participantes no pueden dar. Así como las impresiones ópticas y las flechas sobrepuestas señalan y decodifican los comportamientos de los participantes clave en el canónico corto de Asch,

Cerano identifica a los participantes principales con títulos sobrepuestos, ayudando a los espectadores a comprender las relaciones sociales conforme ocurren en la pantalla. Y como para subrayar la convicción del etnógrafo de que los propios participantes no pueden articular todas las complejidades de la realidad social en la que interactúan, Cerano censura, durante el proceso de edición, al *talking head* (narrador) del video, que está intoxicado hasta el grado de la incoherencia.

La música dance electrónica es sólo uno de los fragmentos musicales extra-diegéticos incluidos en la banda sonora; se escuchan también fragmentos que van desde el hip-hop hasta el barroco, pasando por un neo-lounge frívolo y un repetitivo riff de guitarra de Heart, la banda de rock de los 70. Aquí es muy clara la distancia que toma Cerano de un proyecto de cine etnográfico concebido de forma más tradicional, con una sensibilidad de pura observación y con pretensiones positivistas. La condena que hace el antropólogo Karl Heider es típica de la desaprobación reservada a este tipo de decisiones editoriales en las películas etnográficas: "la música es inevitablemente una distracción salvo por los momentos en los que se trata del sonido real de los acontecimientos que estaban siendo registrados".⁶ Vale la pena señalar que el ejemplo que usa Heider respecto a la elección inapropiada de música (música folklórica irlandesa sobre imágenes de campesinos irlandeses recolectando las cosechas) es considerablemente menos incongruente que muchas de las elecciones de Cerano.

⁶ Karl G. Heider, *Ethnographic Film*, (Austin: University of Texas Press, 1976), p. 74.

En el contexto del video de boda, sin embargo, este tipo de inserción de citas musicales extra-diegéticas que parecen fuera de lugar, con frecuencia incluidas con intención de producir un efecto cómico, no está, para nada, fuera de la norma. También hay otras indicaciones de que *Día dos* puede situarse productivamente en relación a este otro género, el video de boda, que es incluso más marginal que la película etnográfica. Los videos de boda están únicamente dirigidos a los integrantes, es decir, a los participantes y, en especial, a los protagonistas del acontecimiento y a su parentela, así como las películas antropológicas están dirigidas sólo a los externos a la comunidad. Como lo explica James Moran, el video de boda es un género que colapsa las oposiciones binarias clásicas de amateur/profesional, privado/público y artesanal/industrial. El texto que aparece en la pantalla al inicio del video y que va de lo trascendental a lo banal sitúa la obra de Cerano dentro de los lugares comunes del género de video de boda:

Un día especial

Dios

Amor

Confeti

Banda

Padrino

Cerveza

Vals

Pastel

Regalos

Alegría

Costumbre

Responsabilidad

Esta lista, que mezcla los clichés del ritual con lo que podrían ser los puntos a seguir en la rutina de filmación del camarógrafo de bodas, nos ubica claramente dentro del ámbito de lo formulaico. Esta cualidad prescrita del video de boda es precisamente la razón por la que este género sólo es del interés de los participantes.

Más allá del pastiche genérico y del humor irreverente del video, *Día dos* de Cerano articula una posición que es, a la vez, la de un integrante de la comunidad y la de alguien externo a ella, una posición que, yo diría, es emblemática de los realizadores indígenas. El camarógrafo/narrador/director no oculta el hecho de que él es uno de los participantes en la celebración. Tomas en primera persona que muestran grandes acercamientos de un chile, de salsa roja mientras se sirve con cucharón sobre un platillo del banquete de la boda, y de un vaso de unisel con una bebida destilada no identificada, colocan a Cerano entre los parrandistas. Un familiar de la novia se lleva al documentalista a la pista de baile y entonces se introduce una secuencia de encuadre fragmentado. Así pues, Cerano se coloca como un participante (en contraposición a un auto lleno de mirones, al que identifica con el título: "fueron curiosos"), pero a la vez permanece lo suficientemente distanciado del acontecimiento como para ser capaz de traducirlo para los externos a la comunidad.

El momento en el que la postura de Cerano como participante/externo es más clara y problemática ocurre durante la secuencia dedicada a *Las bellas de la fiesta*. La imagen de las jóvenes purépecha bailando en cámara lenta se yuxtapone a imágenes del ideal de belleza femenina de Hollywood: Marilyn Monroe y Madonna, entre otras, aparecen flotando sobre la imagen como un cuadro dentro del cuadro. Otra de las selecciones musicales sumamente extrañas de Cerano —Puff Daddy (alias P. Diddy alias Sean

Combs) rapeando sobre un fragmento del éxito de 1983 "Every Move you Make, I'll be Watching You" de la banda del movimiento New Wave, The Police— y el trabajo de la cámara colocan la mirada masculina, tanto la de Cerano como la nuestra, al frente y al centro. ¿Pero quién exactamente está viendo a quién? Aquí, Cerano fusiona varias miradas: la mirada masculina sobre el ideal femenino cosificado, ya sea caucásico o p'urépecha, la mirada etnográfica del externo ante el espectáculo de la otredad y la mirada p'urépecha ante la idea inalcanzable de un estándar de belleza importado y ajeno. Desde luego, no se trata de que tomemos todas estas miradas como equivalentes dadas las circunstancias tan distintas y las dinámicas de poder que las enmarcan. ¿Cómo se puede leer la inclusión de Jennifer López, quien una vez fuera la querida de P. Diddy, en la secuencia? Que Cerano es el autor de esta exposición de belleza femenina, aunque sea limitada, y del ritual p'urépecha para nosotros, no p'urépechas e hispanohablantes, sugiere que una lectura políticamente correcta más familiar es inadecuada. El hecho de que Cerano sea miembro de uno de los grupos mostrados (los p'urépechas) y no del otro (las mujeres), de que algunas de las representaciones sean estáticas (las de las estrellas de Hollywood) mientras que otras (las de los p'urépechas) estén en movimiento, y de que los hombres que bailan no están yuxtapuestos a ningún ideal de belleza masculina, sugiere una política de representación que frustra las expectativas antropológicas y las prohibiciones de lo políticamente correcto.

Aunque declaré que no argumentaría que *Día dos* de Cerano es necesariamente representativa o típica de las artes mediáticas indígenas recientes en México, la he considerado aquí como un claro indicador de la forma en que esta producción se desvía de modelos más puramente documentales y trastoca los paradigmas establecidos del cine etnográfico. Me parece que *Día dos* es ejemplar en cuanto a la forma en que las nuevas

tecnologías digitales y el software de edición no lineal han permitido no sólo un nuevo tipo de practicantes, sino también nuevas representaciones del México indígena. Estas representaciones, así como la selección musical de Cerano y como mucho de lo que los externos ven y experimentan cuando pasan tiempo en las comunidades indígenas de México, resultan muchas veces sorprendentes e incluso, quizás, insondables. Lo que queda claro es que la producción audiovisual indígena está creciendo y madurando. Aunque todavía están comprometidos con el documental social, el cual ha sido la constante en la producción indígena, Pedro Daniel López y el proyecto *Mundos inéditos* de Chiapas se han embarcado en un plan ambicioso para hacer una academia de cine indígena que también fomente producciones de ficción y que culmine en 2012 con un largometraje. Estas nuevas iniciativas y producciones forman vínculos a través de fronteras internacionales por medio de las artes mediáticas, alejando la representación de las comunidades indígenas de México de las personificaciones vergonzosas del Tizoc de Infante y llevándola a un nuevo y emocionante ámbito de auto-definiciones.

Bibliografía

- Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 1976.
- Ramírez, Gabriel. *Crónica del cine mudo mexicano*. Ciudad de México: Cineteca Nacional, 1989.
- Ramirez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Singer, Beverly. *Wiping the War Paint off the Lens*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Tobing Rony, Fatima. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press, 1998.

Representar y enmascarar: el tratamiento de la marginalidad en *Los olvidados* de Luis Buñuel y *Los motivos de Luz* de Felipe Cazals

Mauricio Díaz Calderón

Para la escritora francesa, Amélie Nothomb, el dirigir la mirada hacia un objeto, situación o personaje, descubre una serie de competencias ligadas a la vista: "La mirada es una elección. El que mira decide fijarse en algo concreto y, por consiguiente, a la fuerza elige excluir su atención del resto de su campo visual. Ésa es la razón por la cual la mirada, que constituye la esencia de la vida, es, en primera instancia, un rechazo. Vivir significa rechazar."¹ En el fluir de significaciones latentes, la mirada se percibe como una multiplicación de características y cualidades que la construyen, especifican y limitan. Mirar es enfocar, distinguir, conocer, reconocer; exaltar, perturbar, incidir, vincular. Es puente, vigilancia, diferenciación, deseo, acercamiento, invasión o simulacro. Al mirar se privilegia al destinatario y, al mismo tiempo, se discrimina el entorno. La mirada vincula y aleja. A su alrededor se ha construido una mitología plural que la ha convertido en el sentido más exaltado de nuestra cotidianeidad. "La mirada no miente", también se dice, y los medios electrónicos de comunicación han usado y abusado de las imágenes para imponer una postura exenta de cualquier inocencia y plagada de intencionalidad. Vivimos en el siglo naciente de la mirada, de la vigilancia y de la saturación de imágenes deslumbrantes: en su umbral acechan los signos amenazantes de la deformación o la invidencia.

¹ Nothomb, *Métaphysique*, 2006, pp. 17-18.

El presente acercamiento a *Los olvidados* de Luis Buñuel² y a *Los motivos de Luz* de Felipe Cazals³ nace de la inquietud por reconocer los mecanismos y las posturas al representar a los llamados grupos marginales o "minoritarios" de la sociedad mexicana. Bajo la dirección de dos de los más destacados realizadores cinematográficos de México, la temática de la pobreza y el tratamiento que le otorgan, resultan apasionantes al abordarlos: son los puntos de contacto que establecen, a pesar de las separaciones temporales, y las formaciones culturales diferenciadas que los caracterizan, lo que intento destacar. De hecho, esta búsqueda forma parte de un proyecto más ambicioso, el cual considero por demás pertinente: establecer un diálogo transdisciplinario, crítico y lúdico entre los personajes más representativos en la temática cinematográfica de la pobreza mexicana. Imagino al Jaibo, de Buñuel, con toda su crudeza, conversando con un pobre de alcurnia y vocación como Pepe "el Toro"; o a Juana, de *La perla*, cuestionando a las soldaderas, lideradas por María Félix y su afectada elegancia; o al personaje de la Manuela, de *El lugar sin límites*, dialogando y seduciendo, al mismo tiempo, a un Cantinflas abrumado y pleno de palabras. Universo ilimitado de personajes y potencialidades, en un México propiciatorio y cómplice, cuya identidad pasa necesariamente por los rasgos de sus inmensas "minorías". *Los olvidados* es el filme mexicano de autor, probablemente, más conocido de nuestra cinematografía, en el contexto de la crítica cinematográfica internacional. Si bien la nacionalidad española de Buñuel problematiza la identidad nacional de este filme, el consenso es el de aceptarlo como parte del capital cultural mexicano. En este texto fílmico circulan

² Buñuel, Luis, *Los olvidados*, Ultramar Films, 1950, 80 minutos.

³ Cazals, Felipe, *Los motivos de Luz*, Chimalistac Postproducción, S. A., 1985, 96 minutos.

imágenes, condiciones y personajes que resultan reconocibles e integrables a la imagen errante que nos construye. Luis Buñuel tuvo el acierto de atreverse a abordar el tema y la existencia de los grupos marginales de la capital, con tal impacto que las fronteras entre lo real y la ficción parecen diluirse. Este efecto, se plantea, de inicio, en el proceso de hibridación que compone al texto, al convocar posturas artísticas como el realismo literario, naturalismo, neorrealismo italiano y, por supuesto, en el caso de Buñuel, los presupuestos surrealistas. Dichas corrientes convergen en la problemática de la manifestación artística y su contexto. De esta manera, el programa narrativo de *Los olvidados* es el de evidenciar las circunstancias y características que envuelven a los grupos marginales que se asientan en la periferia de la capital mexicana. Es precisamente la manera en que se abordan los hechos narrados lo que propició una serie de reacciones encontradas -en su mayoría negativas-, en la sociedad mexicana de la época, particularmente en los círculos políticos, artísticos e intelectuales: "Su estreno en México suscitó reacciones violentísimas, y se pidió la expulsión de Buñuel desde diversas instancias: prensa, sindicato, asociaciones. La película no duró más de cuatro días en cartel, sin que faltaran intentos de agresión física contra el cineasta."⁴

La animadversión de estos grupos aparece como signo relevante de los intereses, intenciones y proyectos de dichos grupos. En el núcleo de la controversia y las críticas se puede ubicar una especie de ruptura con la forma de concebir las imágenes del México de la época. Ernesto R. Acevedo-Muñoz describe con gran acierto las omisiones perturbadoras del status quo en *Los olvidados*:

⁴ Sánchez, *Luis*, 1984, p. 123.

In *Los olvidados* no national landmarks in the backgrounds retell national history, as did Diego Rivera's murals in the National Palace prominently featured in Emilio Fernández's *Río Escondido*. There are no singular geographic landmarks, like the volcano Popocatepetl, shot against the background of "inevitably" white clouds. There are only the hills of a garbage dump where the body of the last victim, Pedro, is unloaded.

(...)

(...) there are certainly no "traditional" family values in *Los olvidados* -no "God, nation, and home" in the fashion of the family melodramas of Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, and Julio Bracho.⁵

La ruptura con este modelo institucionalizado no fue producto del azar, fue parte de una postura explícita en Buñuel: "J'ai une profonde horreur des chapeaux mexicains. Je veux dire par là que je déteste le folklore officiel et organisé."⁶ Sobre la posición que ocupa *Los olvidados* en la evolución del cine mexicano y su grado de subversión a los cánones impuestos volveré más adelante, ya que ahora me parece relevante profundizar en el texto mismo.

⁵ Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel*, 2003, pp. 69-70. ("En *Los olvidados* no existen marcas de lo nacional en el paisaje, que recuenten la historia nacional, como lo hicieron los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional, prominentemente caracterizados en *Río Escondido* de Emilio Fernández. No existen marcas geográficas singulares, como el volcán Popocatepetl filmado contra el fondo de las "inevitables" nubes blancas. Están sólo las montañas de un tiradero de basura, donde el cuerpo de la última víctima, Pedro, es arrojado.

(...)

(...) no existen, ciertamente, valores "tradicionales" familiares en *Los olvidados* -ni "Dios, ni nación, ni hogar" a la manera de los dramas familiares de Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes y Julio Bracho.")

⁶ *Ibid*, p. 168. ("Tengo un profundo horror a los sombreros mexicanos. Quiero decir con esto que detesto el folklore oficial y organizado.")

La mirada que se nos ofrece del entorno de la miseria -cito a la anónima voz en *off* que presenta a la película- "no es optimista". A lo largo de la narración seremos testigos de una abrumadora puesta en escena de actitudes, circunstancias, personajes y formas de existencia pertinentes a estos grupos marginados. *Los olvidados*, desde el título, alude a una comunidad anónima, negada y con mínimas posibilidades de integración, ni siquiera entre los miembros de esa misma comunidad. Los lazos que unen al grupo han sido lacerados por la exclusión, y los valores dominantes "aceptados" son transgredidos reiteradamente: la traición y delación están a la orden del día (recuérdese la relación entre Julián y el Jaibo); la venganza es una forma de establecer una justicia anómala (me refiero al ataque que sufre Carmelo, el ciego, y la rivalidad que nace entre el Jaibo y Pedro); las disfuncionales relaciones entre padres e hijos (el Ojitos abandonado y Pedro padeciendo el rechazo de su madre); una lubricidad, exhibicionismo y erotismo femenino que resultaban transgresores para la época (recuérdese a la madre de Pedro); robos; familias fragmentadas; pederastia; trabajos esclavizantes; envuelven la denuncia de Buñuel. Más allá de la dualidad entre los dos diferentes finales de la película (el primero que transmite la muerte de Pedro a manos del Jaibo; o, el segundo, en el que Pedro se reintegra a la vida "productiva" a través de la "escuela granja", nombre por demás simbólico), la representación del mundo marginal es avasalladora y terrible. El efecto de cercanía y de identificación con lo narrado es lo que perturba al espectador: *Los olvidados* revelan un fragmento de la realidad nacional reconocible pero acallada hasta ahora. En esta revelación están implícitas una amenaza y una advertencia. Para alcanzar estas significaciones, el filme despliega una estrategia narrativa que impone, de manera insistente, el vínculo del filme con la realidad. Ya he mencionado líneas arriba la influencia de corrientes artísticas en la obra de Buñuel y su relación con

el referente extratextual. Lo que quisiera destacar ahora es que esas mismas corrientes no dejan de ser portadoras de ciertos valores sociales, políticos o ideológicos, además de su compromiso con lo real, o, precisamente, debido a él.

Uno de los espacios privilegiados en *Los olvidados* para comprender su carga significativa y la manera en que ésta se articula, puede ser identificado en el *incipit* o inicio de la película. Para Gerard Genette esta instancia textual puede ser conceptualizada como integrante de las entidades paratextuales, las cuales acompañan a diversos productos culturales.⁷ La función de éstas es la de dirigir los textos, acotar su significación, predisponer a los lectores o espectadores. Al reconocer la vocación delimitativa del *corpus* paratextual, este campo alcanza a generar una serie de oposiciones semánticas responsables de la estructuración profunda del filme de Buñuel.

Es de llamar la atención el arreglo con el que se han distribuido los paratextos de *Los olvidados*. La película da inicio con la clásica presentación de la casa productora, el título, el reparto y los créditos técnicos y de realización. Después de dar constancia de la dirección, en pantalla presenciamos un letrero que dice: "Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos". Así, con esta sentencia absoluta se pretende clausurar cualquier otra lectura acerca de la naturaleza del texto, para enviarlo al camino de lo real-verdadero. Esta advertencia, por demás categórica, se perpetua en el siguiente fragmento paratextual —los agradecimientos—, evidenciando una de las preocupaciones significativas y fundadoras del filme: "Agradecemos la ayuda valiosa que nos dieron para realizar esta película las siguientes personas y entidades. Dr. José Luis Patiño,

⁷ Genette, *Palimpsestes*, p. 67.

Director de la Clínica de Conducta de la Secretaría de Gobernación. Srita. María de Lourdes Ricaud del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación. Sr. Armando List Azurbide, director de la Escuela Granja de Tlalpan".

Como se ha detectado, la dialéctica entre lo textual y su contexto es por demás problemática, y, por lo tanto, plena de emanaciones significativas y simbólicas, las cuales no pueden ser asociadas a un sentido unívoco y mucho menos plenamente consciente por parte del director. Esta polivalencia no compromete en ningún momento la calidad artística de la obra. Por el contrario, la hace más atractiva y universal.

De esta manera, a pesar del desprecio público de Buñuel por las expresiones artísticas oficiales de la mexicanidad y el juego de complicidades entre el estilo emanado del ideario revolucionario y los grupos enquistados en el poder, no es posible soslayar la presencia de los agradecimientos arriba citados, ya que en ellos convergen tres instancias gubernamentales, cuya naturaleza es netamente extradiegética y, como lo define Althusser, corresponden a la categoría de "aparatos ideológicos de Estado"⁸. Dicha clasificación los ubica como entidades al servicio de la clase social dominante. Por el momento, no es necesario ahondar en la importancia de la obra de Buñuel en el contexto cultural mexicano. La afirmación de Acevedo-Muñoz da cuenta clara de su relevancia:

Los olvidados can also be seen as a film that addresses the defining problem of the systematic but slow transition to modernity after the Revolution, and not just as it relates to the historical context of alemanismo, but as it relates to the

⁸ Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1988, <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=81>> [Consulta: 21 de mayo de 2009].

discourse of classical cinema. The transition and negotiation of Mexican society into modernity was a deep concern of classical Mexican cinema that is especially treated in the canon-building 1940s films of Emilio Fernández.⁹

Sin embargo, habría que puntualizar esa noción de "transición", arriba señalada: el paso de una antigua realidad hacia una nueva conformación se manifiesta, en este caso, con el concurso simultáneo de discursos liberadores y de aquéllos que ratifican el status quo, el cual pretenden, de manera explícita, negar. De esta forma, tendría que revisarse la afirmación que hace el mismo Acevedo-Muñoz y redimensionar el papel de *Los olvidados*, sobre la base que proporciona el análisis de los paratextos, la voz en *off* inicial, e, incluso, la existencia de dos finales alternativos para la película, ya que me parece evidente un grado significativo de compromiso y parcialidad:

In *Los olvidados* Buñuel resists the temptation to "take sides", to judge in moral terms what Mexico is and what Mexico is not. In this sense, *Los olvidados* is, quite literally, an "amoral" tale: like Buñuel's *Las Hurdes*, it is emotionally detached from its subject (s).¹⁰

⁹ Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel*, 2003, p. 70. ("Los olvidados también puede ser vista como una película que trata el problema definido de la sistemática, pero lenta transición a la modernidad después de la Revolución, y no sólo como se relaciona con el contexto histórico del *alemanismo*; sino como se relaciona con el discurso del cine clásico. La transición y negociación de la sociedad mexicana hacia la modernidad, fue una profunda preocupación del cine clásico mexicano, que está especialmente tratada en los filmes de los años 40 de Emilio Fernández, los cuales construyeron el canon.")

¹⁰ *Ibid*, pp. 72-73. ("En *Los olvidados*, Buñuel resiste la tentación de "tomar partido", de juzgar en términos morales, lo que México es, y lo que México no es. En este sentido, *Los olvidados* es casi literalmente, una

¿Cuál es, entonces, el enfrentamiento discursivo que se instala en la estructuración semántica y simbólica de *Los olvidados*? El choque entre la postura posrevolucionaria de la burguesía mexicana, donde uno de sus pilares es el de la integración social a través del trabajo, y, por otra parte, la amenaza que representa para este proyecto de nación y de clase social, una postura delictiva, transgresora de los valores convencionales, vinculada a la juventud marginal. De esta manera, el filme de Buñuel denuncia y adoctrina sobre la amenaza más que simbólica de los desposeídos, de los pobres aquí representados y reiterativamente ubicados dentro del caótico concepto de lo real.

Los motivos de Luz de Felipe Cazals, realizada 35 años después del filme de Buñuel, narra una historia que profundiza la búsqueda de realidad de *Los olvidados*. Cazals convierte en imágenes los hechos sangrientos en los que se vio envuelta Elvira Luz Cruz en 1982 al asesinar a sus cuatro hijos en un ambiente de marginalidad y pobreza urbana. A través de la diégesis, se intenta reconstruir los acontecimientos que propiciaron el infanticidio. Sin embargo, la exposición de los hechos no está dada directamente por la voz del personaje de Luz. La instancia narrativa toma como personaje mediador, entre el espectador y los hechos, a la Dra. Reboyar, psicóloga, quien tratará de determinar el estado mental de Luz, adentrándose en un medio social que le es ajeno. En el entorno de la acusada, vemos desfilar una serie de personajes que complementan el universo de la marginalidad: líderes sociales corruptos; amantes abusadores que van desde un sacerdote, hasta una caricaturización aún más profunda de los llamados "charros cantores"; rivales femeninas que atacan a Luz con los poderes de los hechizos y la maternidad como armas

historia "amoral": como en *Las Hurdes* de Buñuel, está emocionalmente desligado de su(s) sujeto(s).")

implacables. Luz trata de integrarse, ya sea como parte de grupos que intentan reivindicar el derecho a la posesión de una vivienda; o como parte de un mundo laboral que la rechaza sistemáticamente por su condición de madre. A pesar de lo anterior y a diferencia del sentido comunitario de *Los olvidados*, Luz no pertenece a ninguna agrupación. Las secuencias en las que está sola y desamparada son mayoritarias. Ella se convierte en un signo impensable desde la resbaladiza condición de lo "normal" y un peligro social fehaciente: tiene visiones y su imaginario, o realidad, se construye con creencias prehispánicas (el nahual); con una clara asimilación icónica a la figura crística del martirio; y por su presencia se convocan referencias intertextuales míticas como Medea y la Llorona. Por si lo anterior fuera poco, es un personaje al que se le atribuye una erotización y una sexualidad muy desarrollada. Es el signo absoluto de la transgresión simbólica y criminal; representa la desestabilización de los valores imperantes.

En *Los motivos de Luz*, una de las tensiones que modelan al texto es el de la relación que se da en el binomio objeto vs. sujeto, y esta oposición no hace sino activar una manera de conceptualizar la otredad desde un "yo" dominante. Aquí la extrañeza parece vincularse con los acontecimientos de una sociedad extratextual cambiante y en plena desestabilización de los discursos y prácticas sociales de los años ochenta en México. En el centro de estos cambios y en el centro de la atención fílmica de Cazals se ubica a la mujer marginada social y económicamente, como un agente al que le son atribuidos los estereotipos de lo altéreo, por su condición genérica y, en un plano más amplio, por esa "crónica enfermedad social" que es la condición de la pobreza.

Como es posible observar, tanto *Los olvidados* como *Los motivos de Luz*, a pesar del distanciamiento cronológico y contextual que los separa, vehiculan puntos de contacto que hacen pensar en ciertos trazos

discursivos e ideológicos comunes: ambos textos son manifestaciones cinematográficas que se presentan en momentos críticos para la redefinición de las clases sociales dominantes (proyecto modernizador del país y erosión del Partido Revolucionario Institucional). La cualidad de productos culturales emanados de profundas transiciones sociales parece resolver el enigma de la pobreza sobre una descalificación que aparece como absoluta. En el caso de *Los olvidados*, es la frase donde Carmelo, el ciego, condena a los transgresores: "Ojalá los mataran a todos al nacer"; y, en el caso del filme de Cazals, hacia el final de la narración, la Dra. Reboyar desiste de intentar explicar el mundo mental de Luz con la frase: "Lo mejor que le puede pasar es morirse", mientras Luz, encerrada en su celda, no cesa de repetir: "Me quiero morir".

La pobreza representa, *de facto*, un espacio limítrofe del imaginario urbano: es la experiencia donde el saber y la racionalidad de la cultura dominante encuentran el umbral de sus negaciones, prohibiciones y silencios cómplices. La abundancia de transgresiones en los personajes pobres referenciados y la saturación de condenas a la que son expuestos, me parecen, por lo menos, sospechosas. Porque en el intento de identificar los comportamientos, las conclusiones o soluciones aparecen, en las dos películas, propuestas insuficientes, postergadas o imposibles. Infiero que se trata de saturar la imagen de la pobreza con los tabúes de aquellos quienes la miran o dicen intentar comprenderla. Aquí me gustaría citar una reflexión que realiza Carlo Ginzburg acerca de la hechicería y sus brujas, un grupo evidentemente marginal como ha sido categorizado el de la miseria urbana mexicana:

¿Quién decide qué es "el mal"? ¿Quién decidía cuando en Europa se daba la caza de brujas, que determinadas personas eran "brujas" o "brujos"? Su identificación (aquí es donde encabalgo la reflexión de Ginzburg con los filmes analizados) era siempre el resultado de

una relación de fuerza, tanto más eficaz cuanto más se difundían sus resultados (...) Por medio de la interiorización (parcial o total, lenta o inmediata, violenta o aparentemente espontánea) del estereotipo hostil propuesto por los perseguidores, las víctimas acababan perdiendo su identidad cultural propia.¹¹

Lo diferente, entonces, es un enigma. Pero es un enigma alimentado para perpetuarse. Si se le conociera verdaderamente a fondo, de inmediato las responsabilidades y complicidades culpables surgirían. Por lo anterior resulta que es mejor acallarlo o multinombrarlo; en el mejor de los casos, el artístico, se trata de no cesar de reinventarlo, de saturar la interrogante de la miseria. Estas estrategias articuladas desde los discursos oficiales forman parte de una práctica atribuible a la construcción del mito nacionalista en México. Roger Bartra ha profundizado en esa especie de tradición por definir y recrear lo mexicano: "... se trata de un manajo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masa. Estas imágenes sobre "lo mexicano" no son un reflejo de la conciencia popular (suponiendo, cosa que dudo, que dicha conciencia exista como entidad única y homogénea)..."¹² Dichos estereotipos, para el mismo Bartra, están "constituidos a partir de las imágenes que las clases dominantes se han formado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano"¹³ En un país como México —conformado de una manera brutalmente mayoritaria por los estigmas de la pobreza— a esa inmensa "minoría" no se le conoce ni se le

¹¹ Ginzburg, *Historia*, 1989, p. 41.

¹² Bartra, *Jaula*, 1987, p. 16.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

representa –en los planos políticos o artísticos– de una manera adecuada. Probablemente porque no es prioritario para los intereses hegemónicos; probablemente porque el enmascaramiento perpetúa el conflicto identitario nacional. La otredad, entonces, se instala desde las fronteras internas de lo mexicano para asentarse en el espacio cada vez más amplio de la miseria y enrarecer o acallar su voz. Así, el enfrentamiento con lo “diferente” puede resumirse con las palabras de Edmond Cros:

La alteridad no es representable, puesto que la identificación con el otro no puede hacerse más que a través de mis propios modelos discursivos que, a su vez, han sido producidos para expresar lo que yo sé, lo que yo soy o lo que imagino ser, y no han sido producidos más que para eso; de ahí su incapacidad para dar cuenta de lo que está fuera de mí y de mi universo.¹⁴

Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R., *Buñuel and Mexico. The crisis of the National Cinema, California, University of California Press, 2003.*
- AA.VV., *Buñuel, México y el Surrealismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.
- Cros, Edmond, “Le semblable et l'altérité: structuration de l'instance discursive du Nouveau Monde”, en Antonio Gómez-Moriana/ Danièle Trottier (eds.), *L'«Indien», instance discursive. Actes du Colloque de Montréal 1991*, Montreal, Balzac, 1993.

¹⁴ Cros, *Semblable*. 1993, p. 25.

- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor/Fernand Nathan, 1983.
- Evans, Peter William, *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, España, Paidós, 1998 (edición original en inglés, 1995.)
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Ginzburg, Carlo, *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*, Barcelona, Ediciones Península, 2003 (edición original en francés, 1989).
- Nothomb, Amélie. *Metafísica de los tubos*, Barcelona, Anagrama, 2006 (edición original en francés, 2000).
- Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984.
- Sánchez Vidal, Agustín/ Figueroa Flores, Gabriel/ Aviña, Rafael/ Monsiváis, Carlos, *Los Olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Fundación Televisa, 2004.
- Santaolalla, Isabel, et al. (coords.), *Buñuel, siglo XXI*, España, Prensas Universitarias de Zaragoza/ Institución Fernando el Católico, 2004.

PARTE III: GÉNERO Y NACIÓN

Entre el burdel y el cine: *La mujer del puerto, nacionalismo cosmopolita y la chica moderna mexicana*¹

Mara Fortes

El cine mexicano está obsesionado hasta la infamia con las prostitutas. Desde el melodrama de la prostitución -y sus varias permutaciones en películas de ficheras y cabareteras--, pasando por los *remakes* y hasta la literatura y la canción populares, la prostituta ha tenido un lugar prominente en el imaginario cultural. Sus distintas personificaciones sirvieron como conducto directo al estrellato para las actrices que se convirtieron en iconos y embajadoras de la industria del cine nacional. En referencia tanto a los personajes como a las actrices que les dieron vida, la actriz Diana Bracho afirma que "el cine mexicano ha padroteado a sus personajes femeninos, pues su viabilidad económica ha dependido durante muchos años precisamente de miles de esas mujeres".² La figura de la prostituta se ha leído como una alegoría de la modernización en lo que respecta a las elaboraciones míticas de la identidad mexicana; en específico, su asociación con el poderoso personaje histórico de la Malinche y a la dicotomía madre/prostituta que permea las interpretaciones

¹ Quiero agradecer a la profesora Miriam Hansen cuyo seminario "Modernismo vernáculo" y sus generosos comentarios inspiraron este ensayo y le dieron el contexto intelectual.

² Diana Bracho, "El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quién?," *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 1, No. 2. (Summer, 1985) p. 413.

esencialistas del carácter mexicano.³ En este ensayo quiero revisar la figura de la prostituta en relación a la topología del nacionalismo y al cambiante espectro social de la modernidad mexicana de finales de la década de 1920 y principios de 1930: su valor en las prácticas de representación como el cine y su relación con las prácticas sociales e institucionales que, en los años posteriores a la Revolución, buscaban redefinir el espacio de la "nación" con la intención de unificar a una población económica y racialmente polarizada, así como políticamente volátil. Me enfoco en el melodrama de la prostitución precisamente porque dramatiza (por medio del desplazamiento violento de la protagonista, quien abandona el idilio del campo por la clandestinidad urbana) la compactación del espacio, resultado de la urbanización sin precedentes que tuvo lugar después de la lucha revolucionaria. Mi argumento es que el paso de las prostitutas por la geografía de la nación moderna, como la representaban las películas, activó una promiscuidad de espacios y cuerpos que hizo surgir posturas contrarias que disputaban los límites de lo "nacional" como lo articulaba la nueva ideología nacionalista. El cine de éste género movilizó a una serie de cuerpos indisciplinables y aberrantes en relación a los ideales revolucionarios, rígidamente codificados, de ciudadanía, productividad (y reproductividad) y auto disciplina masculina y femenina.

³ Así como el traductor y amante del español, el conquistador Hernán Cortés, la Malinche está asociada al mestizaje y a la traición; una figura de madre/prostituta que traduce y corrompe a las distintas culturas. El término malinchismo es parte del vernáculo mexicano y, por lo general, se refiere al consume de bienes extranjeros (y, en particular, a la preferencia de los bienes extranjeros por encima de los nacionales). La Malinche también tiene resonancia en el retrato de la prostituta en el cine. Para más información sobre las formas en las que esta figura apareció en el cine, ver Joanne Hershfield, *Mexican cinema/Mexican woman, 1940-1950* (Tucson : University of Arizona Press, 1996) y Ana M. Lopez, "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema," *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, ed. Diane Carlson, Linda Dittmar, y Janice R. Welsch (Minneapolis: University of Minnesota, 1994) p.254-270.

La figura de la prostituta, vinculada al nuevo fenómeno transnacional de la chica moderna, implica también un deseo de cosmopolitismo y procura reconstruir las relaciones de propinquidad explícitamente en términos del género. Más allá de la pantalla, los cines y los burdeles mantuvieron una complicidad en sus producciones de distintas formas de socialización, que contradecían los esfuerzos del gobierno por reconfigurar las esferas de lo privado y lo público en el México posrevolucionario.

Voy a usar la película *La mujer del puerto* de 1933 como caso de estudio para mostrar cómo los melodramas de la prostitución de principios de la década de 1930 funcionaban como una especie de zona entre bastidores del proyecto nacionalista patrocinado por el estado. La Revolución había dejado al país en un estado precario: las implacables disputas territoriales, los desplazamientos masivos y una brecha abismal entre las áreas rurales y las urbanas exigían que el régimen posrevolucionario tuviera como prioridad generar un discurso de unificación nacional. Este proyecto ideológico, que buscaba consolidar a un pueblo dividido bajo una misma identidad política, así como rehabilitar la imagen de México ante el mundo, operaba claramente a través de protocolos culturales y de conducta. Al reunir los esfuerzos de legisladores, artistas, científicos e intelectuales, el proyecto logró producir un nacionalismo vernáculo que difundió una narrativa de independencia nacional y saturó el discurso público con imágenes que restauraban la herencia colonial de la nación y las tradiciones indígenas.⁴ El proyecto también hacía énfasis en la

⁴ Los paladines del indigenismo, fuertemente influenciados por el eugenismo, lucharon porque el indio fuera asimilado en la sociedad moderna por medio del mestizaje. Fue a la "raza" mestiza a la que se le confirió la capacidad de construir un nuevo futuro para la nación posrevolucionaria. Para una investigación crítica sobre literatura indígena, ver Anne Doremus, "Indigenism, Mestizaje, and National Identity in Mexico during the 1940s and the 1950s," *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 17, No. 2. (Summer, 2001), pp. 375-402. Ver también,

disciplina del cuerpo, la educación secular y la planeación urbana, en un esfuerzo por regular y estandarizar el aspecto, el comportamiento y la moral de los ciudadanos mexicanos.⁵ En este contexto, los melodramas de la prostitución presentaban un discurso alternativo de la identidad mexicana moderna que acogía los aspectos liberadores de la modernidad cultural censurados por el nacionalismo oficial y replanteaba el concepto de los lugares de "vicio", satanizados por los reformistas, como lugares que permitían un nuevo tipo de libertad. Me parece que el personaje de la prostituta en la película, particularmente realzado por la caracterización estelar de la actriz Andrea Palma, logró plasmar la ansiedad que provocaba este querer instituir una nueva cultura nacional precisamente en un momento en que los límites entre la vida privada y la pública se estaban redefiniendo continuamente. La forma ostensible en que Palma conducía su estrellato al estilo de Hollywood, ejerció una transacción entre el contexto local y el "problema" social de la prostituta, por un lado, y el alcance de las nuevas modas modernas, por el otro. También analizo la recreación del espacio en la película en relación a las aspiraciones nacionalistas y cosmopolitas; en particular, la forma en que la película recalibra el espacio del burdel como una heterotopía de la desviación en la que los hombres -y crucialmente los hombres-- podían entablar modos

Claudio Lomnitz, *Deep Mexico, Silent Mexico; An Anthropology of Nationalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

⁵ Para más detalles sobre los esfuerzos estatales en cuanto a la modernización del comportamiento, ver Katherine Elaine Bliss, "The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City," *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 79, No. 1. (Feb., 1999), pp. 1-40.

alternos de socialización y asumir comportamientos corporales que rebasaban los parámetros de la moralidad revolucionaria.⁶

Para situar mi argumento, voy a hacer una breve revisión general del contexto histórico que, me parece, creó las condiciones para que la figura de la prostituta en el cine fuera particularmente volátil en la era posrevolucionaria. En ese momento había dos "problemas sociales" prioritarios en la agenda nacional que amenazaban seriamente la viabilidad de la empresa nacional(ista): uno era el debate respecto al largo del pelo de la mujer, relacionado con la "invasión" de la moda *flapper* y el fenómeno transnacional de la chica moderna que, para la segunda mitad de los años 20, incluso provocó estallidos violentos⁷; y el otro era el regular y limitar la prostitución debido a que las enfermedades venéreas se habían convertido en una epidemia en los centros urbanos de México.⁸ Los sectores involucrados en la construcción de una nueva cultura nacional percibían la popularización de la moda *flapper* y de estilos similares vinculados a las industrias culturales de los Estados Unidos y Europa como un peligro que minaba la forma esencialista en que el estado se concebía a sí mismo como una entidad nacional autónoma con formas específicas de

⁶ Sobre la noción de heteroropia, ver Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics*, Vol. 16 (1986) pp. 22-27.

⁷ Para un recuento detallado y una interpretación lúcida del conflicto sobre el largo del pelo de la mujer en la década de 1920, ver Anne Rubenstein "The War on 'Las Pelonas;' Modern Women and Their Enemies, Mexico City, 1924," in *Sex in Revolution : Gender, Politics, and Power in Modern Mexico* editado por Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan, y Gabriela Cano (Durham: Duke University Press, 2006) pp.57-80.

⁸ Para un estudio extensivo sobre la prostitución en México, ver Katherine Elaine Bliss *Compromised Positions: Prostitution, Public Health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001).

ciudadanía moderna asignadas para la población masculina y femenina.⁹ El síntoma más conspicuo del furor *flapper*, difundido a gran escala por los medios masivos de comunicación, las revistas de moda y, en especial, por las pantallas del cine, era el corte de pelo bob (a la paje), un estilo que demostraba la independencia, la liberación sexual y la actitud vanguardista de sus defensores. A pesar de que la desestabilización que generaron las costumbres sexuales de los furores transnacionales modernos explica en parte la atención que recibió esta nueva moda, también es cierto que, con el escándalo en torno a las mujeres que adoptaban la moda *flapper* (conocidas en México como "las pelonas"), resurgieron otros temores; prudencia aparte, los debates sobre a quién le sentaba bien la nueva moda confirmaban una cierta incomodidad respecto a la flexibilización de los límites de las clases sociales. El consenso general era que el pelo corto les quedaba bien a las mujeres jóvenes, delgadas y blancas de las clases media y alta. En el contexto de un proyecto ideológico de nación que buscaba "integrar" a una población racial y económicamente diversa precisamente por medio del repudio a la diferencia, cualquier tendencia que enfatizara los límites de las clases sociales (e inevitablemente los límites raciales) era considerada particularmente amenazante. Por contraste, los arquetipos promovidos por el estado de lo que era la feminidad "moderna" deseable constituían un tipo de folklórico

⁹ El "Nuevo" orden social del periodo posrevolucionario refería, como lo explica Joanne Hershfield, "nuevos tipos de individuos y nuevos tipos de relaciones sociales. El diseñar a la chica moderna o a la mujer moderna mexicana (así como al hombre mexicano moderno) era, por lo tanto, uno de los proyectos del estado posrevolucionario" (pg.100). Sin embargo, la versión del estado sobre la mujer mexicana moderna, que enfatizaba lo "nacional" al invocar los arquetipos y el atuendo tradicional, no correspondía a (y ultimadamente no podía competir con) las formas transnacionales de la feminidad moderna promovidas por la cultura popular. Ver Joanne Hershfield, "The Hollywood Movie Star and the Mexican *Chica Moderna*," *Fashioning film stars: dress, culture, identity*, editado por Rachel Moseley (London : BFI, 2005) pp.98-108.

genérico inteligible en el ámbito nacional pero profilácticamente vago en su imaginería, de modo que no se reavivaran los sentimientos regionalistas.¹⁰ Sin embargo, estas imágenes idealizadas de la feminidad mexicana terminaron por minimizarse frente a la fascinación que ejercía en las mujeres mexicanas la modernidad transnacional que sintetizaban las estrellas de Hollywood como Marlene Dietrich, Clara Bow, Louise Brooks y Colleen Moore. La prostitución, que también amenazaba la empresa nacional, no sólo "incapacitaba" a la población joven, sino que además dañaba la reputación internacional del país, ya de por sí cuestionable debido a la inquietud civil de la Revolución. Así como la chica moderna, la prostituta generaba debates respecto a las formas adecuadas de ser un ciudadano mexicano moderno, a la reforma social y al desarrollo económico. Durante las décadas de 1920 y 1930, los higienistas sociales, las feministas, los legisladores, los líderes de la educación y la Iglesia, entraron a los debates sobre la prostitución. No obstante, a pesar de que a la prostitución se la señalaba como la primordial culpable de la alarmante diseminación de la sífilis en los centros urbanos del país, también representaba una importante fuente de ingresos para la nación, en especial para la industria del turismo, y eso dificultaba los esfuerzos por erradicarla.¹¹

¹⁰ Ver Alex Saragoza, "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952" en *Fragments of a Golden Age; The Politics of Culture in Mexico Since 1940* editado por Gilbert M. Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov (Duke University Press, Durham, 2001) pp.91-115.

¹¹ Mary Coffey explica sobre el estudio de prostitución de Katherine Bliss, "los debates respecto al lugar que ocupaba la prostitución en la sociedad posrevolucionaria trataban, por un lado, la salud de la nación, en cuanto a los esfuerzos por combatir las enfermedades venéreas y "redimir" a la mujer joven y; por el otro, la necesidad de explotar el turismo sexual para el desarrollo económico y para apaciguar a las redes sociales de una poderosa élite involucrada en las industrias de hotelería y entretenimiento". Ver Coffey, "Angels and Prostitutes: Jose Clement Orozco's Catharsis and the Politics of Female Allegory in 1930s Mexico," *CR: The New Centennial Review*, Volume 4, Number 2, (Fall 2004) p. 199. pp.

La retórica de la nueva cultura nacionalista, con su inclinación eugenista, percibía a la mujer como un agente contagioso; primero, porque se exhibía con estilos extranjeros que deshonraban las expresiones ideales de la feminidad mexicana, lo que connotaba una sexualidad dudosa y; segundo, porque transmitía enfermedades mortales que incapacitaban al sector más productivo de la población y, como afirma Catherine Bliss, lo volvían "económicamente pasivo".¹² A las mujeres que se aventuraban a salir del ámbito doméstico se las percibía como un peligro para sí mismas y para la nación, pues además de ser susceptibles de seducción, incitaban a la promiscuidad. No obstante, el aumento de la presencia femenina en lugares públicos etiquetó estos lugares como sitios de exhibición que incluían no sólo el anuncio comercial de bienes extranjeros, servicios sexuales, tendencias modernas, etc., sino que también permitían comportamientos que transgredían las formas normativas (nacionalizadas) de la masculinidad y la feminidad.

La extraña y perdurable afiliación del cine mexicano a dos de las manifestaciones más abyectas de la feminidad moderna: la prostitución y el estilo *flapper* encontraron su expresión tanto dentro de la pantalla como fuera de ella. Es decir que, no sólo fue el espacio virtual de las pantallas lo que constituyó un portal hacia las modas internacionales y a los estilos de vida cuestionables de las celebridades, sino que también el

185-217. En la década de 1930, los empresarios propusieron la creación de una zona de tolerancia que sería relativamente invisible (ubicada a las afueras de la ciudad), moderna ("limpia" y regulada) y que incluiría otras clases de entretenimiento popular (como cines, bares y tiendas). Así, podía continuar atendiendo a los turistas locales y extranjeros y, al mismo tiempo, preservar la reputación internacional de México como un país libre de males sociales conspicuos. Para un análisis detallado del mapa de la prostitución, ver Katherine Elaine Bliss *Compromised Positions*, pp.181-183 y "The Science of Redemption," pp. 1-40.

¹² Bliss, *Compromised Positions*, pp. 95-125.

teatro se convirtió en un espacio altamente sexualizado, aunque quizás inadvertidamente, debido a una serie de ordenanzas e incidentes. En 1921, se aprobó una ley que requería la instalación de luces verdes adicionales en las salas de los cines para desalentar los actos inmorales sin "interferir con la proyección".¹³ Ésta fue sólo una de la serie de regulaciones cuyo propósito era supervisar la exhibición pública del afecto. Con frecuencia, los cines estaban implicados en asuntos relacionados con la susceptibilidad de la mujer al vicio: el espacio oscuro y público de los cines alentaba la entremezcla de las clases sociales y de distintas clases de mujeres, pues asistían tanto las decentes como las licenciosas. Los esfuerzos del gobierno por combatir las enfermedades venéreas también encontraron un lugar en el cine: regularmente, antes de las presentaciones estelares, se proyectaban cortometrajes que advertían de los peligros de las enfermedades de transmisión sexual, lo que contribuía de forma incidental a la sexualización del espacio.¹⁴ También, la alineación de los cines y los burdeles fue resultado de la curiosa historia del bolero, que nació en los burdeles y fue popularizado por la radio y el cine.¹⁵ En resumidas cuentas, tanto los cines como los burdeles eran lugares en donde interactuaba todo

¹³ Ver Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vol. II Bajo el cielo de México 1920-1924* (Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982) p. 279.

¹⁴ El más famoso fue *The End of the Road* (1919), que se proyectaba antes de las presentaciones estelares a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. Ver Katherine Elaine Bliss *Compromised Positions*, p.185.

¹⁵ Ver Mark Pedelty, "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity," *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, No. 1. (Spring -Summer, 1999), pp.30-58.

tipo de gente y en donde tanto mujeres como hombres participaban de actos descarados de exhibición física y aprendían sobre el sexo.¹⁶

A principios de la década de 1930, la producción de películas en el país no mostró consistencia estética. Además, la presencia de extranjeros en la "industria de cine mexicano" --muchos de los cuales habían aprendido en Hollywood, incluyendo a los directores Antonio Moreno y Arcady Boytler, así como al operador de cámara Alex Phillips--, no pasó inadvertida, pues en la década anterior las relaciones con los productores estadounidenses se habían tensado debido a que sus películas mostraban imágenes denigrantes de los mexicanos.¹⁷ Por lo tanto, era imperativo para la anhelada "autonomía" y especificidad nacional de la industria del cine que la condición "extranjera" de sus principales actores fuera minimizada. Así que, en el caso de *La mujer del puerto*, el director Arcady Boytler fue "nacionalizado" por la prensa, y la crítica recibió su película con el epíteto "el ruso con alma de mexicano". Y Andrea Palma, que nunca había protagonizado una película estelar y que había vivido y trabajado en Hollywood, fue proclamada como la primera estrella mexicana.¹⁸

Estrenada dos años después del enorme éxito de la película sonora *Santa*, del director Antonio Moreno, el retrato trágico que hace *La mujer del puerto* de una mujer caída en desgracia siguió muy de cerca la vena de su predecesora. La película muestra la perdición de Rosario, una inocente

¹⁶ Ver Anne Rubenstein, "Raised Voices in the Cine Montecarlo: Sex Education, Mass Media, and Oppositional Politics in Mexico," *Journal of Family History*, Vol. 23 No. 2 (July, 1998) pp.312-323.

¹⁷ Para más información de la campaña contra las imágenes despectivas de México ver Laura I. Serna, "'As a Mexican I Feel it's My Duty:' Citizenship, Censorship, and the Campaign Against Derogatory Films in Mexico, 1922-1930" pp. 225-244.

¹⁸ Ver Alfaro de la Vega, *Arcady Boytler: Pioneros del cine sonoro* (México: Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1992) p. 47.

chica del campo que vive sola con su convaleciente padre en el estado costero de Veracruz. Poco después de saber que su novio la ha traicionado, Rosario ve morir a su padre cuando éste intenta vengar el honor de su hija. Sola y sin medios para mantenerse, Rosario se ve obligada a trabajar como prostituta en una ciudad portuaria cercana. Su suerte parece mejorar cuando conoce a un guapo marinero; sin embargo, no logra reconocer que se trata de su hermano, quien había estado ausente durante mucho tiempo e, inadvertidamente, comete incesto. Al darse cuenta de su infamia, esta mujer, golpeada por el dolor y el pesar, se arroja al mar y muere.

La película fue bien recibida en términos generales, pero muchos críticos encontraron una serie de incongruencias en su estética. Quizás la intención de la película de atraer a las audiencias en los extremos opuestos del espectro político por medio de un discurso simultáneamente progresista y conservador sea responsable de algunas de estas incongruencias. Se trata de disparidades que van desde esfuerzos por reconciliar la estética del Modernismo europeo con la imaginería folklórica nacional, hasta el combinar elementos altamente codificados del melodrama con formas más realistas. De hecho, la transformación estética de una forma ostensiblemente melodramática en una forma más impresionista puede rastrearse en el trayecto de la protagonista: su aparición como prostituta en la ciudad portuaria coincide con el discurso estético más experimental. Esta transformación también motiva una ligera desestabilización de la diégesis por medio de la alusión: la evocación de Palma del estrellato al estilo Hollywood, la presencia de Panseco, un cómico y personalidad del radio, y el hecho de que la esposa del realizador sea quien interpreta el tema de la película.

Cabe preguntar, ¿en qué forma la actuación y el atractivo de Andrea Palma hacen referencia a las contradicciones de la empresa nacionalista? Y ¿de qué modo prestó servicio u obstaculizó los esfuerzos de la cultura

nacional por modernizar a los ciudadanos? Poco después del estreno de *La mujer del puerto*, Palma fue aclamada como la primera estrella del cine nacional, una figura que finalmente podía competir e incluso sobrepasar a estrellas como Greta Garbo, Asta Nielsen y Marlene Dietrich. De hecho, además de los rasgos de impresionismo francés y de la cinematografía soviética presentes en la película, el porte glamoroso y estilizado de Palma realzó la estética sofisticada de la película y los méritos de la producción. Vale la pena señalar que ese atractivo era mayormente creación suya. Como lo explica quien una vez fuera la sombrerera de Marlene Dietrich, a ella la eligieron para el papel de Rosario por su "belleza universal" y, en este contexto, eso significa una belleza que trascendía los ideales nacionales de feminidad: esencialmente mexicana, comparativamente provincial y definida étnicamente.¹⁹ Haciendo alarde de su autoridad en todos aspectos (desde el maquillaje hasta la moda más vanguardista; lo que había aprendido al observar cuidadosamente las actuaciones de Dietrich), Palma llegó al set de *La mujer del puerto* y procedió a instruir a Alberto Gout, el maquillista en ese entonces, en lo referente a cómo debía pegarle las pestañas una por una, cómo debía peinarla, cuántos kilos tenía que bajar, etc.²⁰ Las contribuciones directorales de la actriz durante la producción de la película muestran que comprendía la importancia del nuevo estilo: su exitosa imitación de los encantos de una estrella internacional satisficieron las aspiraciones cosmopolitas de la nueva cultura nacional, en particular, el deseo de figurar en los estándares extranjeros de modernización y de mostrarse en el frente cultural global con una película que podía "competir con lo

¹⁹ Hershfield, "The Hollywood Movie Star and the Mexican *Chica Moderna*", pp.98-108.

²⁰ Ver Palma, citada en Alfaro de la Vega, *Arcady Boytler*, pp. 65-69.

mejor del cine extranjero".²¹ Pero su abierta demostración de esta feminidad moderna, internacionalmente inteligible, también fue significativa para el creciente público femenino de los cines. La Rosario interpretada por Palma representaba una figura con la que las mujeres mexicanas podían identificarse o a la que podían aspirar. Sin embargo, si este personaje habría de presentarse ante la audiencia femenina como un personaje viable y deseable, era indispensable que la libertad sexual que conjuraba el atractivo de la feminidad transnacional moderna también pudiera existir sin estar **exclusivamente** vinculado a la sexualidad condenable de la prostituta. Así que, el personaje de Palma no parece una prostituta, aunque lo sea. Esta observación sería irrelevante y banal si la película no presumiera también de un cierto realismo; pues la decisión de Boytler de contratar a prostitutas reales como extras para la película y de grabar en locación, además de los comentarios de Palma respecto a la adaptación de su personaje acentúan la flagrancia de esta incongruencia. La inclusión de prostitutas reales en la película no sólo enfatiza "lo extranjero" del atractivo de Palma, sino que también expone incidentalmente las diferencias de clase. La "confabulación" de Palma "con

²¹ Para leer una excelente disertación sobre el estrellato auto-diseñado de Andrea Palma, así como de la identificación de la película con un nacionalismo cosmopolita, ver Andrea Noble, primer capítulo, *Remaking Mexican Cinema*, en *Mexican National Cinema* (London: Routledge, 2005) pp. 25-49. Mi comprensión respecto a nacionalismo cosmopolita y a las aspiraciones de la película de equipararse con los estándares internacionales de modernidad cultural le debe mucho al agudo análisis de Noble. No obstante, en donde ella interpreta que el nacionalismo cosmopolita de la película (y el estrellato de Andrea Palma) tenían como base un repudio por el contexto local/vernáculo y estaban a favor de la vanguardia internacional de modernidad cultural, yo comprendo el discurso de la película y el atractivo de Palma como algo más ambivalente, en particular en lo concerniente al discurso de género; es decir, más que repudiar el contexto local, Boytler y Palma logran atraer a la audiencia femenina que constituye el contexto local (nacional/urbano) de recepción, pero cuyo entusiasmo por las modas transnacionales modernas las hace aberrantes en el nacionalismo vernáculo.

las prostitutas locales”, como lo reportó un periodista, era fascinante para quienes presenciaron la producción de la película, pues implicaba de inmediato una mezcla de diferentes clases de mujeres, de diferentes expresiones de la sexualidad femenina y de distintas formas de “desviación” de la feminidad.²²

Al describir su interpretación de la prostituta, Palma la calificó como fundamentalmente imperfecta:

“[V]eo con claridad los errores de mi rol en *La mujer del puerto*: una prostituta de Veracruz con un vestido negro, de mangas largas, tan clásico en las fotografías de la película, mientras todas las demás salen con ropa de organdí, transparente.”

En la misma entrevista, Palma repudió la feminidad más provincial que “le hicieron mostrar” en las escenas previas a que Rosario cayera en la prostitución. El aspecto de esa chica campirana se apegaba mucho más a los tipos de feminidad favorecidos por los dogmas nacionalistas de la pureza femenina. El atractivo sexual del estilo moderno, que rompía los límites del género y la clase, ponía en riesgo a la cultura nacional que estaba dedicada a preservar o inventar la autonomía de una nueva nación; pero, al mismo tiempo, el tener a una actriz que pudiera medirse con la celebridad de las estrellas internacionales precisamente al emular sus encantos, representaba una oportunidad para que el cine mexicano fuera tomado en serio dentro del ámbito internacional de la producción cultural.

²² El mismo periodista reportó que las prostitutas locales estaban fascinadas con la película y que la estaban tomando tan en serio, que no había mujeres disponibles para dar servicio al turismo local. Ver Alfaro de la Vega, *Arcady Boytler*, p.51.

Por otro lado, la representación del espacio del burdel en la película está vinculada a las expresiones de una masculinidad alejada de los ideales revolucionarios de disciplina, integridad moral y orgullo nacional. En particular, si se le considera en relación a otros dos espacios, el del carnaval y el de la casa de vecindad, el burdel se destaca como un sitio relativamente autónomo en donde los cuerpos se deleitan en la perdición, disfrutan de anonimato temporal y participan de una alegría multinacional. El carnaval, que hace las veces de telón de fondo para los acontecimientos que llevan a Rosario a su perdición, concede también, por su propia naturaleza, una suspensión temporal del orden y permite la trasgresión de las normas sociales. La tradición del carnaval recién había sido revivida después de una suspensión de casi cincuenta años y se había reinstituído como una celebración expresamente nacionalista.²³ De modo que no podía operar precisamente como un espacio subrepticio, como el burdel que, al congregarse a una multitud internacional o, como dice uno de los marineros: una multitud sin patria, también ofrecía la posibilidad de despojarse de la obligación de personificar la ideología nacionalista y de participar en un intercambio intercultural por medio del lenguaje "universalmente" inteligible del alcohol, el sexo y la parranda.

En la película, el supuesto sitio de degeneración, anomia y vicio se convierte en un círculo homosocial y cosmopolita que se distingue por la desgarrada exhibición física de los hombres. Para representar la bacanal, se hace un uso extensivo de disolvencias y primeros planos y el sonido se emplea de forma inusual, como si el ambiente del espacio representado por el burdel invitara a utilizar ese medio de forma indisciplinada y más

²³ Ver Andrew Grant Wood, "Introducing La Reina Del Carnaval: Public Celebration and Postrevolutionary Discourse in Veracruz, Mexico," *The Americas*, Vol. 60, No 1 (July 2003) pp. 87-108.

auto-reflexiva. A este respecto, es más impactante el montaje de la secuencia que sustituye el acto real del incesto. Se trata de una secuencia corta que incluye una rápida serie de vistas fragmentadas: manos que se extienden para alcanzar botellas de licor, un hombre flexionando su bíceps, una toma explícita del torso desnudo de una mujer. La banda sonora de la película es, casi en su totalidad, un discurso ininteligible y "ruido"; esto incluye el interludio musical de be-bop que interpretan los hombres, la repetición de chistes sin sentido, irrupciones de frases desarticuladas y una mezcolanza de acentos que indican la presunta diversidad cultural de la multitud. Al concebir la producción de *La mujer del puerto*, Boytler se obstinó con que quería atraer a un mercado más amplio de hispano-parlantes; explicó que había que evitar "hacer todas películas demasiado vernáculas para que las acepten y comprendan los demás países de habla española".²⁴ Al mismo tiempo, estaba perfectamente consciente del resentimiento que habían causado en la audiencia mexicana las películas de mala calidad que Hollywood había producido en un intento por preservar su mercado de hispano-parlantes. Con frecuencia, el denominado cine hispano de Hollywood empleaba actores de diferentes nacionalidades, de modo que el revoltijo de acentos que resultaba de ello era percibido por las audiencias latinoamericanas (que defendían su especificidad y autonomía) como un insulto al orgullo nacional.²⁵ Esto provocaba que el uso y el desarrollo de las tecnologías del sonido sincronizado en la industria del cine mexicano fuera un asunto políticamente cargado y que la "fidelidad acústica" fuera un *double*

²⁴ Boytler citado en Alfaro de la Vega, *Arcady Boytler* p.47.

²⁵ Para mayor información sobre el "cine hispano" de Hollywood, ver Lisa Jarvinen, "Hollywood's Shadow: The American Film Industry and its Spanish-Speaking Markets During the Transition to Sound, 1929-1936" (disertación de doctorado, Syracuse University, July 2006).

entendre: tanto en relación a la reproducción tecnológica precisa de la voz humana, como a la fidelidad al vernáculo mexicano.

Bajo esta luz, no resulta fortuito que, en una entrevista, le preguntaran a Boytler su opinión respecto al uso de la "ce" y la "zeta". Perfectamente consciente de la incisiva política de los acentos, el cineasta desplazó diplomáticamente la pregunta hacia temas de calidad acústica y estética:

"En mi calidad de ruso no pretendo revolucionar el idioma castellano suprimiendo la 'ce' y la 'zeta' pero la experiencia nos ha demostrado que ambas consonantes no son fonogénicas, porque por lo general se registran en el micrófono al pronunciarse como ríspidos chirridos."²⁶

La versión de Palma confirma que, de alguna manera, el director desvió el asunto hacia la calidad del sonido. Al comentar respecto a su relación con Boytler y a sus disputas (amistosas) en el set, ella explicó "'Enchufamos' divinamente, nos peleábamos mucho pues le decía: --Boytler, tú quieres que pronuncie en ruso y me estás dando tonos que no son mexicanos, que no corresponden a nuestro idioma. Él hablaba un español muy malo".

Sin embargo, la preocupación de Boytler con la fonogenia no es enteramente ingenua si se considera que una buena parte de la banda sonora está dedicada a discursos ininteligibles: expresiones desarticuladas, risas afectadas, be-bop, etc.; "ruido" que impregna la película de una vivacidad y musicalidad que, junto con los números musicales, dan al espectador placeres audibles inesperados. Además, utiliza las nuevas tecnologías del sonido, lo que quizás también era un movimiento en pro de

²⁶ La pronunciación de la "c" y la "z" diferencia el español de España del latinoamericano (el vernáculo del colonizador del de las colonias). En España, el fonema /th/ se usa en la pronunciación de ambas consonantes. Boytler citado en Alfaro de la Vega, *Arcady Boytler*, pp. 49-50.

trascender las diferencias lingüísticas y de validar un vernáculo "universal" de comunicación fonemática subversiva. El sonido de gente embriagada y desenfrenada de influencia extranjera, tan repudiada por los reformistas que intentaban modernizar/nacionalizar al pueblo mexicano, representa otro modo de resistirse a los programas de adoctrinamiento de la nueva cultura nacional; la mezcla de acentos aparece bajo el disfraz de un no-hablar embriagado, como si la ingobernabilidad del cuerpo y la no especificidad del balbuceo borracho constituyeran un vernáculo moderno que, de inmediato, a nivel local, atraería a los hombres que se oponían a los códigos de comportamiento de la nueva cultura revolucionaria **y además** animaría la fantasía de formar parte de una esfera multicultural.

Un análisis comparativo de este tipo de sonido, aunado al papel que desempeñaron la música y el bolero en otras películas del periodo, podría poner de manifiesto la forma en que el cine y el radio, en complicidad, forjaron un circuito de culturas modernistas alternativas y se instalaron en el inconsciente acústico del México posrevolucionario.

La película celebra lo irrefrenable e indeterminado de los cuerpos embriagados y lujuriosos, pero, al mismo tiempo limita estas transgresiones por medio de la narrativa del incesto. Tanto el final trágico como la eliminación de la prostituta aseguran que el discurso de la película quede suturado con un discurso más conservador. La contundencia del incesto y el hecho de que evoque la degeneración, indican, por un lado, los peligros de la urbanización: los aspectos simultáneamente liberadores y peligrosos de ser anónimo, el desplazamiento de la autoridad patriarcal de la esfera de lo privado familiar a la esfera del estado gobierno y; por el otro, el problema de la intrusión de la mujer en la vida pública. Sin embargo, en una lectura perversa, el burdel también constituye una escena de reencuentro entre Rosario y el hermano que había estado ausente tanto tiempo. En este sentido, también podría

aludir a las distintas formas de relación de parentesco y domesticidad que permitían los burdeles, tal y como los representaba el cine; pero eso excede el alcance de este ensayo. Sólo puedo señalar que la insistencia del incesto en el cine mexicano también está relacionada con esta dinámica de apertura y autonomía, con el deseo de ser parte del mundo modernizado, con la preocupación provocada por las influencias extranjeras y con la necesidad de preservar una identidad nacional que sigue en construcción y, quizás, continúe perpetuamente en construcción.

Bibliografía

- Alfaro-Velcamp, Theresa, "'Reelizing' Arab and Jewish Ethnicity in Mexican Film", *The Americas*, vol. 63, núm. 2, octubre, 2006, EEUU, pp. 261-280.
- Bartra, Roger, *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*, Christopher J. Hall (trad.), New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992 (edición original en español, 1987).
- Bliss, Katherine Elaine, "The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City", *The Hispanic American Historical Review*, EEUU, vol. 79, núm. 1, febrero, 1999, pp. 1-40.
- Compromised Positions: Prostitution, Public health, and Gender Politics in Revolutionary Mexico City*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001.

- Bracho, Diana, "El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... Quién?", *Mexican Studies / Estudios mexicanos*, vol. 1, núm. 2, junio-septiembre, 1985, EEUU, pp. 413-423.
- Coffey, Mary, "Angels and Prostitutes: José Clemente Orozco's Catharsis and the Politics of Female Allegory in 1930s Mexico", *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 2, septiembre-diciembre, 2004, EEUU, pp. 185-217.
- De la Vega, Alfaro, *Arcady Boytler: Pioneros del cine sonoro*, México, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, 1992.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930: Vol. II Bajo el cielo de México 1920-1924*, Mexico, Distrito Federal, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Doremus, Anne, "Indigenism, Mestizaje, and National Identity in Mexico during the 1940s and the 1950s", *Mexican Studies / Estudios mexicanos*, vol. 17, núm. 2, junio-septiembre, 2001, EEUU, pp. 375-402.
- Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*, vol. 16, 1986, EEUU, pp. 22-27.
- Gallo, Ruben, *Mexican Modernity: the Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2005.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar (ed.), *Alternative Modernities*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2001.
- García Canclini, Nestor, "Contradictory Modernities and Globalisation in Latin America," en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope; the Experience of Modernity in Latin America*, London, United Kingdom, Verso, 2000, pp. 37-52.

- Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Distrito Federal, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Gilfoyle, Timothy J., "Prostitutes in History: from Parables of Pornography to Metaphors of Modernity", *The American Historical Review*, vol. 104, núm. 1, febrero, 1999, EEUU, pp. 117-141.
- Hansen, Miriam Bratu, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism", *Film Quarterly*, vol. 54, núm. 1, septiembre-diciembre, 2000, EEUU, pp.10-22.
- Hershfield, Joanne, *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*, Tucson, Arizona, EEUU, University of Arizona Press, 1996.
- "The Hollywood Movie Star and the Mexican *Chica Moderna*", en Rachel Moseley (ed.), *Fashioning film Stars: Dress, Culture, Identity*, London, United Kingdom, British Film Institute, 2005, pp. 98-108.
- Jarvinen, Lisa, "Hollywood's Shadow: the American Film Industry and Its Spanish-speaking Markets During the Transition to Sound, 1929-1936", tesis de doctorado, Syracuse University, New York, EEUU, 2006.
- Knight, Alan, "Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940", *The Hispanic American Historical Review*, vol. 74, núm. 3, agosto, 1994, EEUU, pp. 393-444.
- "Revisionism and Revolution: Mexico Compared to England and France", *Past and Present*, núm. 134 , febrero, 1992, Oxford, United Kingdom, pp. 159-199.
- Lomnitz, Claudio, *Deep Mexico, Silent Mexico; an Anthropology of Nationalism*, Minneapolis, Minnesota, EEUU, University of Minnesota Press, 2001.
- Lopez, Ana M., "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema", en Diane Carlson / Linda Dittmar / Janice R. Welsch (eds.),

- Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, Minnesota, EEUU, University of Minnesota Press, 1994, pp. 254-270.
- Monsiváis, Carlos, "All the People Came and Did Not Fit Onto the Screen: Notes on the Cinema Audience in Mexico", en Antonio Paranaguá (ed.), Ana M. Lopez (trad.), *Mexican Cinema*, London, United Kingdom, British Film Institute, 1995, pp. 145-151.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, New York, New York, EEUU, Routledge, 2005.
- Olcott, Jocelyn, "Introduction: the Daughters of La Malinche: Gender and Revolutionary Citizenship", en *Revolutionary women in Postrevolutionary Mexico*, Durham, North Carolina, EEUU, Duke University Press, 2005, pp. 1-26.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Pedelty, Mark, "The Bolero: the Birth, Life, and Decline of Mexican modernity", *Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*, vol. 20, núm. 1, marzo-septiembre, 1999, EEUU, pp. 30-58.
- Ramírez Berg, Charles, "The Cinematic Invention of Mexico: the Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style", en Chon Noriega / Steven Ricci (eds.), *The Mexican Cinema Project*, Los Angeles, California, EEUU, UCLA Film and Television Archive, 1994, pp. 13-23.
- Rubenstein, Anne, *Bad Language, Naked Ladies, & Other Threats to the Nation; a Political History of Comic Books in Mexico*, Durham, North Carolina, Duke University Press, EEUU, 1998.
- "The War on 'Las Pelonas;' modern women and their enemies, Mexico City, 1924", en Jocelyn Olcott/ Mary Kay Vaughan / Gabriela Cano (eds.), *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in*

- Modern Mexico*, Durham, North Carolina, EEUU, Duke University Press, 2006, pp. 57-80.
- "Raised voices in the Cine Montecarlo: sex education, mass media, and oppositional politics in Mexico, *Journal of family history*, vol. 23, núm. 2, julio, 1998, EEUU, pp. 312-323.
- Saragoza, Alex, "The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952", en Gilbert M. Joseph / Anne Rubenstein / Eric Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age; the politics of culture in Mexico since 1940*, Durham, North Carolina, EEUU, Duke University Press, 2001, pp. 91-115.
- Schelling, Vivian, "Introduction: Reflections on the Experience of Modernity in Latin America," en Vivian Schelling (ed.), *Through the Kaleidoscope; the Experience of Modernity in Latin America*, London, United Kingdom, Verso, 2000, pp. 1-33.
- Serna, Laura I., "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, núm. 2, octubre, 2005, EEUU, pp. 225-244.
- Smith, Harry T., "The Screen," *The New York Times*, 24 de agosto, 1936, EEUU, p. 11.
- Wood, Andrew Grant, "Introducing la Reina del Carnaval: Public Celebration and Postrevolutionary Discourse in Veracruz, Mexico", *The Americas*, vol. 60, julio, 2003, EEUU, pp. 87-108.

El sacrificio de la feminidad: la soldadera en el cine mexicano**Alicia Vargas Amésquita**

Para el presente trabajo partimos de la premisa de que la mujer mexicana ha desempeñado y sigue desempeñando un rol sustancial en el establecimiento, perpetuación y/o modificación del orden social y de la identidad del México contemporáneo. Sin embargo, la cultura androcéntrica ha influido mucho más significativamente en la construcción y transmisión de saberes sobre los roles femeninos, gracias no sólo al control de las prácticas discursivas de prestigio, sino a la utilización de una serie de mecanismos (discursivos, sociales, culturales, políticos, económicos, etc.), que regulan las prácticas sociales, en general, y la circulación de saberes y representaciones sociales, en particular.

En este trabajo haremos un acercamiento a uno de los íconos femeninos surgidos a partir de la institucionalización de la Revolución Mexicana: el de la soldadera. Dice Elizabeth Salas en su libro *Soldaderas in the mexican military* que las "guerreras, las seguidoras, las coronelas, las soldaderas o Adelitas", por mencionar algunos de los nombres con que se les refiere, son las mujeres que acompañaban a los ejércitos en calidad de sirvientas (pagadas u obligadas), de compañeras sexuales, de enfermeras, de avitualladoras, de lavanderas e, incluso, como prostitutas.¹ Aunque la presencia de la mujer en los ejércitos mexicanos no fue un hecho nuevo en la Revolución Mexicana, su participación en ella tuvo un mayor impacto sociocultural gracias a que su imagen se explotó, juntamente con la del "Juan", como uno de los símbolos de la lucha armada. Así, empieza a aparecer como protagonista o como figura de ambientación en novelas, obras

¹ Salas, *Soldaderas*, 1990, p. xi.

de teatro, en la música, la fotografía, la pintura y, un poco más tarde, en el cine.

Este trabajo forma parte de un *corpus* mucho más amplio que incluye todas las artes mencionadas; sin embargo, ahora sólo abordaremos algunos filmes mexicanos representativos que explotan la temática revolucionaria, y analizaremos cómo se ha reproducido y afianzado, desde el discurso fílmico, una doble imagen de la soldadera en el imaginario social: ya como la figura idealizada de la participación de la mujer en el movimiento armado revolucionario, ya como el mal necesario dentro de él.

Para cumplir estos objetivos, adoptaremos las propuestas del Análisis Crítico del Discurso (ACD), que concibe el estudio de los discursos desde una postura analítica y política. Entendemos el discurso desde una perspectiva más amplia, que no sólo considera la mera puesta en acción de la lengua, sino a cualquier sistema comunicante. De esta manera, el estudio del discurso visual, con su gramática propia de codificación, y de los discursos orales y escritos involucrados en la obra cinematográfica, nos ayudará a desentrañar los diversos aspectos de la construcción de la imagen de la soldadera en el cine del México posrevolucionario².

Por razones metodológicas y de espacio, el *corpus* de análisis fue delimitado en función de tres criterios. El primero restringe la selección a aquellos filmes en los que las mujeres vinculadas a la lucha armada son protagonistas de la historia, sin pasar por alto la presentación de aquéllas que sirven como personajes de ambientación y que dan cuenta de esta doble representación de la mujer en el campo de batalla: abnegada y virtuosa o "cusca" y viciosa.

² Utilizaremos herramientas pragmáticas para el análisis de los aspectos referentes a agentividad y modalidad discursiva, por un lado; y, por otro, la propuesta de Theo van Leeuwen, para el estudio de la representación de actores sociales (Leeuwen, "Representation", 1996, pp. 32-70).

El segundo criterio considera cintas producidas entre 1940 y 1950, por ser ésta la década en que la industria fílmica mexicana alcanza su máximo apogeo y se consolida³. Durante los primeros cinco años de los 40, se afirman los modelos y géneros cinematográficos que serán la referencia hasta bien entrados los años 60. Julia Tuñón recuerda que esta "edad de oro" del cine nacional fue consecuencia de la dificultad que tuvo el cine norteamericano para surtir la demanda internacional de películas durante la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Gracias a ello, los filmes mexicanos se distribuyeron en los mercados latinoamericanos, en España y en Estados Unidos mismo⁴.

El tercer y último criterio reduce el análisis a aquellas películas dirigidas por realizadores nacidos antes de 1915. Este criterio nos da cierta garantía de que el conocimiento del proceso revolucionario y su consecuente representación son producto de una vivencia más directa --si es que cabe-- de los eventos históricos. Si tomáramos en cuenta directores de época posterior, correríamos el riesgo de tratar con representaciones que son resultado de una construcción indirecta del evento, en la cual ya están involucradas valoraciones pedagógicas e institucionales, las cuales son mediatizadas por los discursos históricos, políticos, culturales y académicos, y por las representaciones sociales que circulan en el entorno. Como bien indica Marcela del Río, sobre los discursos de interpretación histórica --y éste es el caso-- pesan ya los juicios académicos, didácticos y políticos que han intervenido en su valoración histórica⁵. Estos tres criterios nos aseguran cierta homogeneidad en las representaciones analizadas.

³ García, *Historia*, México, 1986, p. 160.

⁴ Tuñón, *Rostros*, México, 2003, p. 20.

⁵ Río, *Perfil*, 1997.

Así, nuestro *corpus* queda limitado a las siguientes cintas: de Emilio "El Indio" Fernández (1904-1986), *Flor Silvestre* (1943) y *Enamorada* (1946); y, de Matilde Soto Landeta (1910-1999), *La negra Angustias* (1949).⁶ Las películas de Emilio Fernández se insertan perfectamente en lo que conocemos como la "época de oro" del cine nacional. Muchas de sus películas, influenciadas fuertemente por la estética de Eisenstein⁷, continuarán los temas de exaltación nacionalista iniciados en el sexenio cardenista, aunque con un enfoque más costumbrista, rico en detalles y folklorismo⁸.

En la primera cinta, *Flor Silvestre*, la protagonista se perfila como una probable soldadera: Esperanza (Dolores del Río), nieta de un mediero, se casa a escondidas con José Luis (Pedro Armendáriz), el hijo del patrón, que se ha vuelto revolucionario contra todo dictado de su clase social. La primera parte del filme es usada para narrar las cuitas de los esposos por la oposición de la familia. José Luis impone su decisión y se queda con Esperanza; pero es echado de la casa paterna. Hacia el minuto 42, se nos presentan las primeras escenas netamente revolucionarias: ejércitos a caballo entrando a pueblos o a campo traviesa, sobre trenes o en plena batalla, sobrepuestas a imágenes de las primeras planas de periódicos que

⁶ Una cuarta película que podría haber sido considerada para el análisis es la de *Si Adelita se fuera con otro* (1948) de Chano Urueta. Sin embargo, esta película no cumple con el criterio de la representación dual de la soldadera. Por el contrario, esta cinta es una apología de las virtudes femeninas y masculinas y sintetiza todos los ideales de género de la época: virtud, abnegación, sacrificio y bondad femeninos encarnados en la protagonista, Adela Maldonado (Gloria Marín); y la bravura, valentía, honorabilidad y fidelidad masculinas, puestos en su coprotagonista, Pancho Portillo (Jorge Negrete).

⁷ Refiere Julia Tuñón que "En Hollywood, el futuro director ve algunos *rushes* de Sérguei Eisenstein y en ellos observa 'la lucha por una libertad y una justicia social'. Se decide entonces a dedicar su vida al cine." Tuñón, *Rostros*, 2003, p. 19.

⁸ Aviña, *Mirada*, 2004, p. 70.

dan cuenta del triunfo de la Revolución maderista. José Luis es invitado por Pánfilo, primo de Esperanza, a participar con el nuevo gobierno, para imponer la paz y controlar a los grupos de salteadores que amenazan la estabilidad y el triunfo de la Revolución. José Luis dice que no puede "por ahora" porque su mujer está en avanzado estado de embarazo. Aquí ella interviene y en su respuesta se encierra la esencia que dio origen al mito de la soldadera: "Por mí no te preocupes... Yo, o me quedo sola o te sigo a donde vayas".

El primo ensalza que hasta ella "que es mujer" sepa "ponerse a la altura de las circunstancias". Sin embargo, la representación visual (él con miradas de resignación, pensativo; ella con mirada y actitud de culpabilidad por ser un lastre), y posteriormente la verbalización de la idea de que la mujer "acobarda al hombre", "lo encadena", puestas en boca de Esperanza, desacreditan su actitud participativa y el elogio del primo a "esa mujer" que sabe actuar según se necesite.

Hay un segundo momento en el que Esperanza tiene asomos de soldadera. Aunque se trata de una representación incipiente de la soldadera armada, no deja de ser significativa: José Luis, avisado de que los hermanos Torres han asaltado la hacienda del padre, pide a Esperanza que le traiga la pistola. Ella sale cargando el sombrero, la pistola y el rifle. Él toma la pistola y el sombrero y, tras un "quédate tú con ella", sale, dejándola en la puerta con el rifle en la mano. Esta es la imagen inequívoca de la mujer empoderada por el varón, es decir, la delegación de los roles propios del varón a la mujer por ausencia, no por derecho o emancipación. Esta misma imagen aparece también en la cinta *Enamorada*. En ella es el padre quien arma a la hija y la deja a cargo de la seguridad de la casa. Insistimos en que si bien es cierto que el personaje de Esperanza no es el de una soldadera, hay una serie de elementos que dan cuenta de lo que más tarde será la representación idealizada de este actor social: sacrificio

del bienestar propio en beneficio del bienestar del hombre, que sirve de ejemplo incluso para ellos.

En oposición a la imagen de Esperanza, aparecen las que sí son soldaderas, mujeres que acompañan a las tropas de los que en el filme son designados como "los bandidos". Entendemos que la categorización⁹, es decir, llamarlos "bandidos", tiene una función ideológica específica, que es descalificar a ciertos grupos rebeldes a través de su criminalización. Y, por otro lado, el movimiento armado "legítimo" se construye discursivamente como un movimiento coherente, uniforme y con sentido de justicia en todo momento, al que se incorporan los héroes de la Revolución (Zapata, Villa, Madero, Carranza).

Dentro de este hilo de cosas no es de extrañar que las mujeres que acompañan a estos "grupos de salteadores" sean representadas de manera colectiva. En ningún momento se les personaliza, ni se les da voz. Aparecen como acompañantes de los hombres en las borracheras y en los burdeles; como bultos inmóviles al lado del hombre, en las escenas nocturnas en torno a las hogueras; como testigos silentes de ejecuciones y reyertas o asimiladas al ejército en movimiento a través de acercamientos que sólo focalizan la parte inferior de los hombres y las mujeres (faldas y calzones de manta en procesión), lo cual acentúa la pérdida de identidad de los allí representados, de "la bola". En la representación de estas mujeres se nota claramente la influencia de la fotografía de la Revolución. Esas imágenes que coadyuvaron (a falta de otro tipo de

⁹ Para Van Leeuwen, la categorización es un proceso discursivo que representa a los actores sociales en términos de la identidad o función que comparten con otros, ya sea por lo que hacen (por su actividad u ocupación) o por lo que son (por sus rasgos o vínculos relacionales). En este caso, se habla de "bandidos" en oposición a "revolucionarios" (Leeuwen, "Representation", 1996).

registros gráficos más efectivos como el cine o el video) a la construcción de una idea específica sobre la Revolución y sus actores.

En el caso de *Enamorada*, la transición de la mujer de un ámbito familiar al ámbito de la revuelta es mucho más claro. Sin embargo, perviven los dos discursos que le dan cuerpo a la imagen de la soldadera: el que la categoriza como mujerzuela y el que alaba su sacrificio sobrevaluándola como mujer y como persona. Una vez más, la lucha armada "triunfante" (como recita uno de los personajes al inicio de la película) es el telón de fondo de las acciones: el general José Juan Reyes (Pedro Armendáriz) llega a Cholula a hacer valer los principios de la Revolución. El hombre rudo del principio va mutando cuando conoce a Beatriz, la hija de uno de los hacendados (María Félix), y se propone conquistarla y casarse con ella a como dé lugar. En uno de los múltiples acercamientos del galán a la rejea Beatriz, ella le espeta que si quiere hablar, hable con sus "mujerzuelas", "soldaderas" o "como usted acostumbre llamarlas". José Juan, indignado, inicia la defensa de las mujeres que acompañan a la tropa, de la siguiente manera:

Tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia, porque no las conoce. Pero yo sí las conozco... Son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir sin esperar nada. Nada más el cariño del hombre que quieren. Puede que tenga usted razón en despreciarlas. Tal vez sí sean muy diferentes a usted. Después de todo, la gente no es toda igual por un simple accidente de nacimiento. Nada más por eso. Y si le hubiera tocado a usted nacer sin ninguna ventaja, como nacieron muchas de esas mujeres. ¿Qué clase de mujer hubiera sido usted? ¿Una mujerzuela?

Es paradójico, y a la vez no, que la defensa de las "mujeres de la tropa" salga de un varón, y que la descalificación más acérrima sea puesta en boca de otra mujer. Y esa lógica en la actuación de uno y otra se explica si pensamos que ella se asume como cualificada, como miembro del sexo femenino, para juzgar los actos de su mismo género; porque ¿quién mejor para valorarlos sino aquéllas a quienes se les han impuesto una serie de reglas de comportamiento y actuación en su convivencia con el sexo opuesto y en su función dentro de la sociedad, y que en teoría las cumplen?

En este sentido, en todo el *corpus* y no sólo en este filme, la soldadera encarna un actor social que violenta los valores simbólicos establecidos por la cultura patriarcal mexicana (que no es privativa de México, por supuesto). Aparece como una mujer que ha abandonado el espacio privado del hogar y de la familia, es decir una mujer pública, puesta en medio de un ámbito masculino, y con cuyos miembros interactúa, aparentemente de forma libre y con gran disposición. Esa "sospechosa libertad", dentro de un sistema de valores que ha puesto en alta estima la honorabilidad, la decencia y la virginidad femeninas a través de la restricción de la convivencia con el varón, sólo puede justificarse si se exaltan aquellos otros valores vinculados a la mujer y que son parte del sistema: abnegación, entrega, fidelidad a su hombre, espíritu de sacrificio.

Ya bien apuntaba Joanne Hershfield en su libro *Mexican cinema-mexican woman 1940-1950*, que:

Aunque las mujeres participaron en la Revolución y trabajaron como cocineras o enfermeras, y muchas cargaron y usaron armas, las soldaderas fueron valoradas por sacrificar sus cuerpos a la Revolución —no por ceder su vida, sino por ofrecer sus habilidades

sexuales y reproductivas a los héroes revolucionarios. En una sociedad conservadora patriarcal que otorga un alto precio a la virginidad de la mujer, ésta fue una manera de justificar la pérdida de la pureza femenina.¹⁰

En cuanto a la representación visual de esas soldaderas que acompañan al ejército de José Juan, al igual que en la película *Flor Silvestre*, están totalmente despersonalizadas. Hay una colectividad que actúa según el estereotipo: mujeres arrodilladas torteando, o mujeres borrachas y escandalosas acompañando a los soldados en la juerga. En realidad, la secuencia final es la que va a apuntalar la defensa de la soldadera: Beatriz, a punto de casarse con un extranjero, abandona todo y sale corriendo tras José Juan, quien se retira de Cholula sin pelear, ante la llegada del enemigo. Es significativo que en su huida lo único que atine a llevar es el rebozo que arrebató a una de las sirvientas, como signo de esa nueva vida de sacrificio que ha decidido emprender con el hombre que ama.¹¹

Así, ella se convierte en la única personalización de la soldadera, cuya representación de mujer enamorada, entregada a sacrificios y trabajos insospechados, sirve para justificar el que se trastoque y se atente contra la decencia y las buenas maneras. Beatriz, la protagonista, encarna la posibilidad de aceptación del actor social, legitimando su forma de vida y al mismo tiempo circunscribiéndola a nuevas prácticas sociales

¹⁰ Hershfield, *Mexican*, 1996, p. 26.

¹¹ Un interesante trabajo sobre la construcción visual de la soldadera en la fotografía de los 30, es el que realiza Marion Gautreau. En él afirma que el rebozo y las faldas amplias son los elementos característicos de la vestimenta de la soldadera, como mujer del soldado, y no como mujer-soldado. (Gautreau, "Les héroes", en *História*, vol. 26, no. 2, Sao Paulo, 2007, pp. 43-60).

"aceptadas" para tan *sui generis* forma de vida. Es decir, se acepta el abandono del hogar, pero sólo en aras del cuidado del amado. Dice Elena Poniatowska que "la imagen ideal de la soldadera la dieron Emilio el Indio Fernández y Gabriel Figueroa, al poner a María Félix, estatuaria y finalmente domada, siguiendo a pie a su hombre Pedro Armendáriz (a caballo) en la película *Enamorada*." ¹²

La última cinta del *corpus* resulta por demás interesante, ya que es la visión femenina (no por ello menos mediatizada) de la soldadera. Nos referimos a *La negra Angustias* (1949), dirigida por Matilde Soto Landeta. Matilde S. Landeta, como ella se firma, es una de las pioneras del cine mexicano sonoro de los años 30. Su cine, como el de su contemporánea Adela Sequeyro, se construye

en el marco de un proyecto nuevo de nación donde el 'orden y progreso' porfiriano se sustituyeron por la modernidad posrevolucionaria, y la identidad se legitimó mediante discursos nacionalistas que impusieron un orden simbólico en la producción de los bienes culturales, dominado por la rigidez opresiva de una cultura patriarcal.¹³

Sin embargo, la producción de Landeta intenta crear una nueva visión de los roles de género y de la posición de la mujer en la sociedad. Patricia Torres San Martín indica que Landeta "ubicó a sus heroínas fuera de las convenciones genéricas de la época: el hombre como agente activo que controla la historia y la narración, y la mujer como objeto pasivo,

¹² Poniatowska, *Soldaderas*, 1999, p. 24.

¹³ Torres, "Investigaciones", 1998, p. 43.

exhibicionista y narcisista, pasando por los diferentes estereotipos fincados por el cine hollywoodense y mexicano".¹⁴

Así, *La negra Angustias* cuenta la historia de la mulata Angustias (María Elena Marqués), hija del negro Antón Farrera (Eduardo Arozamena), salteador de caminos y justiciero de los pobres (un Robin Hood a todas luces). Angustias crece aleccionada por su padre contra las injusticias de los ricos, quienes abusan de los pobres y los desvalidos. Sin embargo, en su pueblo no es vista con buenos ojos: las mujeres la llaman "marimacho", por no aceptar el cortejo de los hombres, y los varones quieren abusar de ella. Un buen día, tras la muerte del padre y asesinato de uno de sus acosadores, huye. En su huida, primero cae en manos de un jefe militar que también intenta abusar de ella. Después, ayudada por uno de los empleados, escapa en busca de Zapata, "ése que ayuda a los probes".

Así, llega a un mesón donde escucha una conversación en la que se exalta la figura de su padre. Orgullosa de su ancestro, pide al huésped que le vea la cara, y el hombre reconoce en ella los ojos de Antón Farrera. Angustias arenga: "Pues anda y dilo, que aquí está Angustias, la hija del negro Antón, y que invito a todos a que me sigan. Vamos a juntarnos con Emiliano Zapata. Hay que quitarles a los ricos todo lo que se han robado. Viva la Revolución". Los hombres la nombran la "jefa", "la coronela".

Aquí se inicia un proceso de transformación, a varios niveles, de Angustias, que pasa de mujer débil y acosada por los hombres, a líder de los revolucionarios. Visualmente se observa un cambio a través del vestido: de usar ropa ligera, típica de Tierra Caliente, pasa a llevar camisa de manga larga, pañuelo al cuello, falda larga y pistola a la cintura, rememorando la vestimenta típica de las soldaderas de las

¹⁴ *Ibid.*

fotografías de Casasola. En el nivel del discurso verbal, se vuelve totalmente directiva: ordena, manda, establece, aunque no siempre le queden claras las razones por las que da esas órdenes. Son, finalmente, los varones, quienes terminan dándole los argumentos que justifiquen su agentividad¹⁵: se hace revolucionaria porque un varón reconoce en ella a la heredera de Antón Farrera; son los hombres los que la instituyen como su líder; son ellos quienes le dicen a quién fusilar, cómo y por qué. En otras palabras, termina dependiendo de una forma u otra, de la aserción, el adoctrinamiento, la instrucción y guía masculinas.

En lo hasta aquí descrito, podemos detectar perfectamente el proceso de masculinización de Angustias, quien para ser respetada tiene que asumir vestuario masculino y actitudes que con el paso de la narración se asimilan cada vez más a las de los hombres que la acompañan: se va de juerga con ellos, pero no como las muchachas con las que bailan y juguetean, sino como uno de ellos; se emborracha, fuma, maldice y despotrica como cualquiera de ellos, incluso se habla sobre conquistas amorosas como si ella también pudiera estar interesada en los rituales para seducir mujeres. No es gratuito, en este proceso de masculinización, que el mesero afeminado de la cantina se lamenta porque "el más hombre de todos los que están allí, sea mujer".

Y aun así, el clímax de la cinta llegará con el cuestionamiento sobre su feminidad, que, una vez más, es presentado a través del enamoramiento, en una argumentación discursiva y visual que establece la entrega al otro como la esencia de lo femenino. Dice Julia Tuñón que "la posición de clase o la conciencia política de las protagonistas se supedita, si son

¹⁵ Deborah Cameron define a la agentividad como la capacidad que tienen los actores sociales para actuar libre y autónomamente (Cameron, *Working*, 2001, p. 125).

'buenas', al amor."¹⁶ En este sentido, Angustias, como buena mujer, no queda exenta de ese atavismo de género. Se enamora del profesor que ha mandado traer para que la enseñe a leer (Ramón Gay) y una vez más la vemos transformarse, ahora nuevamente en lo que se espera de una mujer: se quita el uniforme de coronela y se pone vestido, se peina, limpia la habitación en la que recibe al "güerejo", pone flores que arregla mientras canta alegremente. Manuel de la Reguera y Pérez Cacho alaba el cambio con estas palabras: "¡Qué alegre y qué guapa! Así debería ser siempre: modosita, suave, buena niña". Sin embargo, cuando le declara que el cambio es por él, la rechaza. Tras éste y otros desprecios (porque hasta en el cortejo se vuelve masculina), Angustias regresa a su atuendo original y vuelve a asumir su rol de coronela, olvidando su feminidad desdeñada.

Así pues, podemos concluir que la industria fílmica mexicana ha contribuido a la reproducción del ícono de la soldadera, introduciendo discursos que van a venir a reforzar los aspectos relacionados con el sacrificio por el bien de la familia, del esposo, de los hijos, y, por supuesto de la lucha armada.

Históricamente, la representación de género en las cinematografías tradicionales de México, y por ende en casi toda la cinematografía latinoamericana, se inscribió dentro de una ideología patriarcal que respondió a un discurso oficial ligado a cuestiones de índole político-cultural.¹⁷

La recuperación de la figura de la soldadera, en México, se da en todos los ámbitos culturales: el literario, el pictórico, el fotográfico

¹⁶ Tuñón, *Mujeres*, 1998, p. 105.

¹⁷ Torres, *Cine*, 2001, p. 27.

y, finalmente, para captar la esencia de su construcción en imágenes en movimiento, en el cine. A lo largo de la descripción de los elementos visuales y discursivos de estos tres filmes, pudimos detectar cómo la soldadera queda atrapada en la intersección de las dos imágenes polarizadas que vertebran la feminidad en la cultura mexicana: la de la madre-virgen y la de la puta. Asociarla a una o a otra implicaba transgredir valores simbólicos y culturales: por un lado los de la pureza femenina; por el otro la legitimación e institucionalización de una lucha que intentaba establecerse como la Revolución del pueblo de México. Por ello, las representaciones tratan de definirla, de ponerla en uno u otro lado de la balanza. Sin embargo, en ese intento, la mirada cinematográfica, lo único que logra, es hablar de los valores de la sociedad misma que no tiene categorías para ubicarla. Es una sustancia resbaladiza que pisa dos terrenos: uno peligroso y perverso; el otro reconocido y valorado.

La Revolución constituyó, indudablemente, una coyuntura de cambios sociales sin precedentes para muchos de los aspectos de la vida nacional y sus actores sociales. La mujer no quedó exenta de ese influjo; no obstante, su participación ha terminado por convertirse en objeto de mitificación cuyo producto son las soldaderas y Adelitas que, desde nuestra perspectiva, responden, por un lado, a estereotipos de mujeres que lesionan la estructura social, y por el otro, a un ideal de mujer que legitima el movimiento revolucionario y su consecuente institucionalización, como el producto del esfuerzo conjunto de hombres y mujeres, o sea, del pueblo mexicano.

Bibliografía

- Aviña, Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Conaculta/Cineteca Nacional/ Océano, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, España, Anagrama, 2000 (edición original en francés, 1998).
- Cameron, Deborah, *Working with spoken discourse*, Great Britain, Sage, 2001.
- Castro Ricalde, Maricruz, "Género y estudios cinematográficos en México", *Ciencia ergo sum*, Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 16, núm. 1, marzo-junio, 2009, Toluca, México, pp. 64- 70.
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986.
- Gautreau, Marion, "Les héros anonymes de la Révolution Mexicaine sur papier glacé: le *juan* et la *soldadera* comme symboles de 'mexicanité'", *História*, Universidade Estadual Paulista, vol. 26, núm. 2, 2007, Sao Paulo, pp. 43-60.
- Hershfield, Joanne, *Mexican cinema / Mexican woman 1940-1950*, Tucson, EEUU, The University of Arizona Press, 1996.
- Leeuwen, Theo Van, "The representation of social actors", en Carmen Rosa Caldas-Coulthard/ Malcolm Coulthard (eds.), *Texts and practices. Readings in critical discourse analysis*, London / New York, Routledge, 1996, pp. 32-70.
- León, Magdalena, "El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género", *La ventana*, núm. 13, 2001, Guadalajara, Jalisco, pp. 94-106.

- Martín Rojo/ Luisa y Whittaker, Rachel (eds.), *Poder-decir o el poder de los discursos*, España, The British Council/Arrecife/ Universidad Autónoma de Madrid, 1998.
- Monsiváis, Carlos/ Bonfil, Carlos, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Ortiz Monasterio, Pablo/ Hamill, Pete/ Arroyo, Sergio Raúl/ Casanova, Rosa, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*, España, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/Turner, 2002.
- Poniatowska, Elena, *Las soldaderas*, México, Era/CONACULTA/ INAH, 2000, pp. 79.
- Río Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Salas, Elizabeth, *Soldaderas in the Mexican Military. Myth and history*, Austin, EEUU, The University of Texas Press, 1990.
- Stern, Steve J., *La historia secreta del género: mujeres, hombres y poder en México en las postrimerías del periodo colonial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (edición original en inglés, 1995).
- Taibo, Paco Ignacio I, *El indio Fernández: el cine por mis pistolas*, México, Planeta, 1991.
- Torres San Martín, Patricia, "Las investigaciones sobre el cine de mujeres en México", en Julianne Burton-Carvajal/ Patricia Torres/ Ángel Miquel (comps.), *Horizontes del segundo siglo. Investigaciones y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, México, Universidad de Guadalajara/ Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 39-44.

----- *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 2001.

----- "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano", *Nueva sociedad*, Buenos Aires, Argentina, núm. 218, noviembre-diciembre, 2008, pp. 107-121.

Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.

----- *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

----- *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/ IMCINE, 2003.

Wodak, Ruth/ Meyer, Michael (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, 2003 (edición original en inglés, 2001).

FUENTES AUDIOVISUALES

Fernández, Emilio, *Flor Silvestre*, México, Films Mundiales, 1943, 94 mins.

----- *Enamorada*, México, Panamericana Films, 1946, 96 mins.

Soto Landeta, Matilde, *La Negra Angustias*, Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados, 1949, 85 mins.

Urueta, Chano, *Si Adelita se fuera con otro*, México, Producciones Diana, 1948, 120 mins.

Vestidas, locas, mayates y machos calados:
la imagen del homosexual en el cine mexicano

Michael K. Schuessler

Para Kim R. Jurmu, qepd.

1. Preámbulo

*En la iglesia, en la calle,
 en las casas, en los teatros,
 y en todo México, locas hallarás
 a cada paso.*

José Joaquín Fernández de
 Lizardi (1776-1827)

Un dicho mexicano, de lo más revelador, confirma la irrefutable masculinidad de sus varones: "Ay, México, tierra donde se dan los machos... ¡Unos con otros!" Por medio de este breve examen de la relación conflictiva que históricamente han mantenido los mexicanos con respecto de la homosexualidad masculina -y de la actitud contradictoria que en torno a ella prevalece-, en este ensayo pretendo documentar y analizar las representaciones y reacciones de muchos mexicanos frente a lo que se percibe, por lo menos desde la perspectiva de las cúpulas del poder heterosexual, como un "vicio" depravado y, por lo tanto, inadmisibles. Para tal efecto, y con el propósito de reconstruir la evolución de este fenómeno, analizaré brevemente la forma en la que el cine mexicano ha

caracterizado a los hombres homosexuales¹, personajes cuyo origen se remonta a cintas como *La casa del ogro*, producida y dirigida por Fernando de Fuentes en 1938. Mi investigación está inspirada en e informada por el trabajo fundacional de Vito Russo,² de modo que el objetivo específico de mi indagación es el análisis de los si bien contados personajes homosexuales del cine mexicano y del contexto histórico, político y religioso que, en mayor o menor medida, ha definido y le ha dado forma a sus caracterizaciones. Aquí no se pretende revelar la supuesta homosexualidad de algunos actores aunque ésta haya sido notoria; por lo tanto, la vida, los escándalos y la preferencia sexual de Ramón Novarro - el Valentino mexicano- no son materia de esta investigación.

El presente ensayo está todavía en proceso, y de concluirse exitosamente, el resultado será un documental análogo al presentado en *The Celluloid Closet*, por medio de su excelente adaptación a video. A pesar de que pueda resultar prematuro formular una conclusión sobre la caracterización de los personajes homosexuales en el cine mexicano durante los últimos setenta y tantos años, luego de ver muchas de las películas relevantes de manera sistemática, puedo confirmar, a manera de tentativa, lo que era de esperarse: el cine mexicano muestra similitudes en muchos de los aspectos documentados por Russo respecto a la evolución de la homosexualidad con el cine norteamericano y el europeo -en especial, la transformación del "joto", personaje secundario y ridiculizado, en un protagonista con verdaderas dimensiones humanas. En México, el primer ejemplo de esta transformación dramática se encuentra en el personaje de

¹ No empleo el término homosexual en un sentido médico o anacrónico, sino como una forma neutral de la que, más adelante, se distinguirán otros apelativos como "joto", "loca" y "maricón".

² Ver *The Celluloid Closet*, 1987, Harper and Row, New York, la primera historia sobre la homosexualidad en el cine.

la Manuela, la anti-heroína de la extraordinaria adaptación de Arturo Ripstein a la novela *El lugar sin límites* (1978) de José Donoso, en la que la interpretación que hace Roberto Cobo de una "vestida" de pueblo logra elevar lo que antes había sido exclusivamente un objeto de burlas y humor vengativo -cuyo origen se remonta a las añejas carpas de comedia-- a la calidad de un sujeto de proporciones trágicas.

Antes del estreno de esta cinta a mediados de los años setenta, la incursión de personajes homosexuales (siempre estereotipados e inevitablemente afeminados) se limitaba a las breves apariciones del "marica",³ como sucede en la ya mencionada *La casa del ogro*, en la que uno de los residentes del edificio (a quien sus vecinos han bautizado como "doña Petrita") se destaca claramente de los demás residentes por el toque de maquillaje que lleva en conjunto con su bigote, la bata de seda floreada y los gestos ultra afeminados (léase *camp*) que caracterizan el "tipo" de estos personajes. (Fig. 1) Esta primera representación cinematográfica evoca una comparación, (que aun cuando parezca atrevida, resulta, a todas luces, apropiada), con las imágenes que, casi cuarenta años antes, había creado el célebre artista José Guadalupe Posada, quien ilustró -para que todo México lo viera- varios aspectos y consecuencias de la legendaria francachela de los Famosos 41, como los denominó su editor Antonio Venegas Arroyo. La más famosa de estas imágenes lleva por título: "Los 41 maricones encontrados en un baile de la calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901". En este grabado, los participantes son representados como hombres velludos y bigotudos envueltos en rasos y seda, lentejuelas y

³ "Marica" es quizás el término despectivo más universal para designar al hombre homosexual; "maricón" y "mariconerías" son variantes de éste último. Y es este mismo el término que se usa en la película, por boca de un vecino malicioso que provoca la ira de "doña Petrita".

cintas, una imagen casi idéntica del homosexual a la que se presenta en *La casa del ogro*. (Fig. 2)

La trascendencia icónica de las imágenes de Posada ha sido determinante en muchos sentidos, pero respecto a lo que aquí nos concierne, mi planteamiento es que esas imágenes fueron la fuente de inspiración de lo que más tarde sería una forma "heterodoxa" de representar al "otro" homosexual. Desde luego, el modo en el que se los caracterizó en el cine no fue la excepción.⁴ Esta imagen prototípica del homosexual mexicano ha estado vigente durante más de un siglo y como tal ha sido el recurso más explotado por los actores de cine cuando interpretan a un hombre homosexual. Tal vez el representante más exitoso de ello haya sido el comediante y galán Mauricio Garcés pues el rol de homosexual afeminado fue parte esencial de su actuación en películas como *Modisto de señoras* (1969) de René Cardona, en la que su personaje se hace pasar por homosexual con tal de seducir a varias mujeres. Evidentemente, en esta época un conocido actor sólo podía "representar" a un homosexual, y de la manera más burda, esto por miedo al "qué dirán" del público. No obstante, este y otros papeles cómicos convirtieron al actor en una celebridad de los años sesenta y setenta. Por si fuera poco, en su

⁴ Para poder entender la enorme influencia que Posada ejerció sobre los artistas mexicanos posteriores a él, sólo hay que reconocer la enorme deuda que con él tienen los pintores de la siguiente generación: Diego Rivera, José Clemente Orozco y, el más joven, David Alfaro Siqueiros. Es importante señalar que estos tres muralistas eran conocidos por la dura censura que ejercían sobre los homosexuales mexicanos más reconocidos, entre ellos, algunos de los Contemporáneos, a quienes Orozco ridiculiza cruelmente en un grabado poco conocido que se publicó en el periódico comunista *El Machete*, en 1924. Rivera también empleó a los "jotitos" como blanco de la masculinidad revolucionaria, y de ello es muestra el retrato que hizo de Salvador Novo (al que las malas lenguas decían "Nalgador Sobo") en uno de los murales que plasmó en la Secretaría de Educación Pública.

interpretación de D'Maurice, protagonista de *Modisto de señoras*, él hace alusión a la imagen creada por Posada y publicitada por los medios masivos de comunicación del Porfiriato. En la película, el personaje que representa Garcés confiesa tener 41 años de edad, evocando así el famoso guarismo, y luego lanza la provocadora exclamación: "Qué coincidencia, ¿verdad?"

2. Consideraciones históricas

En todo [el sodomítico] se muestra mujerial o afeminado, en el andar o en el hablar, por todo lo cual merece ser quemado.

Fray Bernardino de Sahagún

Libro X, *Historia general de las cosas de la Nueva España*

Para poder comprender cabalmente los motivos que subyacen en este estereotipado modo de representar a los homosexuales en el cine mexicano, debemos considerar ciertos fenómenos de naturaleza histórica y social que, con el paso del tiempo, produjeron, entre otros "tipos", a los jotos, las locas, los chichifos y los mayates mexicanos.⁵ Cada uno de estos "tipos"

⁵ En su "Glosario para Bugas" (Revista *Viceversa*, Agosto, 2000 p. 26), Juan Carlos Bautista define "chichifo" como: "Prostituto. Cualquiera que saca provecho de otro, sobre todo gracias a sus atributos físicos o su simpatía". El término "mayate" designaba originalmente una especie de escarabajo tornasolado del estiércol y, de acuerdo al *Diccionario de mejicanismos*, el término es ahora una "denominación genérica vulgar de insectos coleópteros o escarabajos". En el lenguaje popular -y para ilustrar una metonimia de lo más interesante-, el término "mayate" se refiere a un individuo que cobra por sus servicios sexuales y que, a diferencia del chichifo, no es necesariamente "activo".

ilustra la enorme complejidad y diversidad que existe dentro de la homosexualidad mexicana u homoculturalidad, como yo la he denominado en otros textos sobre el tema. A pesar de que pueda esgrimirse el argumento de que los resultados cinematográficos fueron los mismos que en Estados Unidos y otros países, la forma en la que se construyó la homosexualidad en México fue peculiar desde el principio, y esto se debe, al menos en parte, a la naturaleza sincrética -y doblemente homofóbica- de la cultura mexicana, heredera de lo mejor y de lo peor de las civilizaciones prehispánicas y europeas. A pesar de que estas dos civilizaciones se han tenido siempre por diametralmente opuestas (civilización vs. barbarie, monoteísmo vs. politeísmo), antes de su encuentro, tanto Mesoamérica como Europa habían llegado a la misma conclusión respecto a la naturaleza abominable de los varones afeminados y, por consecuencia, ambas culturas se dieron a la tarea de perseguir y castigar a quienes estuvieran acusados de ese "pecado nefando", como lo llamó fray Bernardino de Sahagún, el primer etnógrafo del continente americano.⁶ El castigo que se acostumbraba entre los mexicas para los homosexuales pasivos era destriparles el cuerpo de tal modo que les extraían los órganos por el ano. Por su parte, a los españoles les indignó tanto haber descubierto a su llegada a México, en 1519, la práctica de sodomía entre los habitantes de algunos pueblos cerca

⁶ Debo señalar que -como más adelante se hará evidente- pocas culturas mesoamericanas toleraban la homosexualidad, y es en este sentido en el que difieren de algunas de las culturas indígenas que ocuparon el territorio que ahora corresponde al suroeste de los Estados Unidos, en donde los *berdaches* ocupaban una posición social legítima. En Mesoamérica, los *muxes* de Juchitán también tienen un lugar establecido en la sociedad con papeles concretos y aceptación general.

del Golfo de México, que cronistas como Bernal Díaz del Castillo fueron rápidos en condenarla en sus obras.⁷

Para poder formular antecedentes concisos sobre la actitud negativa del México prehispánico respecto a la homosexualidad, es indispensable volver la mirada a tiempos muy remotos, por lo menos hasta la ciudad de Texcoco del poeta Nezahualcóyotl (1402-1472). Gracias a las investigaciones de Salvador Novo, el primer cronista oficial de la ciudad de México (y un hombre abiertamente homosexual), sabemos que para Nezahualcóyotl -quien en su poesía compara la vida con una pluma de quetzal y a un niño con una pieza preciosa de jade- las relaciones homosexuales eran tan repulsivas que incluso en su treceava ordenanza decreta que el hombre que resulte ser sodomita, debe morir por ello.⁸ Sin embargo, el castigo que recibían los varones homosexuales activos sí era menos horroroso e ignominioso que ser destripados -a ellos sólo los enterraban vivos. Esta distinción demuestra, o por lo menos destaca, la enorme importancia que tenía, y que aún tiene en el México moderno, el hecho de diferenciar con toda precisión entre el macho y la hembra, entre el activo y el pasivo, el *cuiloni* y el chichifo, la cuina y el mayate.⁹ Siglos más tarde, Octavio Paz resucitó este concepto en *El laberinto de la*

⁷ Véase el documental *Amores chacales* (2003) de Víctor Jaramillo y Juan Carlos Bautista para una versión actualizada de esta realidad erótica costeña.

⁸ *Las locas, el sexo y los burdeles* (México, Ed. Diana, 1979), de Salvador Novo, cuyo título se desprende de uno de los ensayos recopilados en el libro, puede incluso considerarse como el primero en tratar la homosexualidad mexicana, casi exclusivamente, desde una perspectiva histórica, pues, en su estilo jocosos, el autor explora el fenómeno tanto en el México precolombino como en la Nueva España colonial.

⁹De acuerdo al ya citado *Diccionario de mejicanismos*, el sustantivo "cuilón" significa "pusilánime, pendejo, maricón y hasta puto" (p. 334).

soledad (1950), libro que marcó un hito en el desarrollo del pensamiento socio crítico en México -aunque ahora resulte ya inevitablemente obsoleto-, en el que explica que, para la mayoría de los mexicanos, el único participante degradado en una relación homosexual es el hombre pasivo, el puto, a quien se confronta con el macho activo que, luego de la comparación, resulta aun más macho por haber dominado (penetrado) a otro hombre. Esta oposición será abordada más adelante, pues aparece dentro del contexto familiar clasemediero en la película *El callejón de los milagros* (1993), de Jorge Fons.

Como ya se mencionó, Bernal Díaz del Castillo, que luchó junto a Cortés durante la Conquista, señala en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* que los mexicanos y, en especial aquellos que vivían en las costas y en tierra caliente, eran sodomitas, y comenta que incluso los niños se paseaban vestidos de mujer para desempeñar la que él consideraba la más diabólica y abominable de las profesiones. Por su parte, los mexicas aborrecían tanto a los varones afeminados que, de acuerdo a Salvador Novo, durante la Noche Triste, los indígenas insultaron a los invasores gachupines con todas las ofensas imaginables, pero insistieron con la más humillante: “¡Cuiloni! ¡Cuiloni!” les gritaban a los conquistadores: “¡Putos! ¡Putos!”¹⁰ Después de la caída de Moctezuma y su frágil imperio, el Santo Oficio ocupó el lugar que las autoridades mexicas habían dejado, y como sabemos que la Plaza de San Diego estuvo reservada durante algún tiempo exclusivamente para los homosexuales novohispanos -a quienes, por lo general, quemaban en la hoguera-, parece

¹⁰ Los ecos de la carga ofensiva que lleva esta palabra pueden escucharse todavía en la cultura popular de México, por ejemplo, en la ofensiva canción “Puto” del grupo Molotov: “Puto el que no brinque y no salte / puto el que no grite y eche desmadre / puto el güey que quedó conforme... / puto nace y puto se muere...”

lógico concluir que existieron muchos casos de sodomía durante el periodo virreinal.

De continuar este recorrido de manera detallada y darnos cuenta de la poca información que se tiene al respecto, atestiguaríamos que desde los tiempos de Nezahualcóyotl se ha venido desarrollando un concepto estereotipado, antagónico y, en esencia, despectivo de los hombres homosexuales, una oposición en que el macho activo, o chichifo, se opone al puto afeminado, o cuilón.¹¹ Y es este el concepto a que se apropiaron los medios de comunicación de su época, empezando por los primeros cronistas, fray Bernardino de Sahagún y Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, quienes informaban a los avaros dignatarios españoles sobre el Nuevo Mundo, sus enormes riquezas y sus curiosos habitantes. Más adelante, los registros inquisitoriales y otros manuscritos que documentan los procesos legales y las tribulaciones del pasado colonial de México retomarán esta tarea de persecución. A principios del siglo XX, se reprodujo una situación análoga -una herencia pues-- en los artículos, corridos y grabados que aparecieron en los periódicos después del escándalo de los Famosos 41 y, más tarde, por supuesto, el cine, que debutó en la capital mexicana en 1896, con la llegada del famoso *cinématographe* de Lumiere.¹²

3. El origen de una nación "Queer"

Hubo siempre locas en México.

Salvador Novo (1904 - 1974)

¹¹ Estoy tentado a relacionar estas oposiciones binarias a las de santa y prostituta, virgen y puta, Guadalupe y Malinche, que se han empleado -con resultados mixtos-- para conceptualizar la historia de la mujer en México.

¹² La historia de los primeros años del cine mexicano está documentada en los capítulos iniciales del libro de Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society: 1896-1988*. Berkeley, UC Press, 1989.

La primera concepción moderna sobre la homosexualidad masculina en México se debe al prototipo del *Dandy* europeo, que, a todas luces, es parecido a la loca mexicana -afeminado, endeble, apático: monóculo, guantes, bastón y un anillo llamativo en cada uno de sus delicados dedos.¹³ Y fue precisamente el juicio de Oscar Wilde, como lo anunciaron los diarios mexicanos de finales del siglo XIX, el primero en sacar a la luz pública ese "amor que no se atreve a decir su nombre". Sin embargo, muy pronto se desató un escándalo que sacudió la ciudad de México y demostró que también ahí existía esa misma censurable "decadencia europea".¹⁴ De hecho, el verdadero punto de partida de la homo-cultura mexicana fue el "baile nefando" que tuvo lugar una noche de noviembre de 1901 y en el que algunos de los invitados fueron arrestados por la policía capitalina mientras bailaban y agasajaban, la mitad de ellos disfrazados de mujeres y la otra mitad, de hombres. Según la leyenda popular, luego de su irrupción en la fiesta, los gendarmes de Porfirio Díaz registraron la identidad de los detenidos y se llevaron una enorme sorpresa al ver que uno de ellos era el yerno del presidente Díaz, Ignacio de la Torre y Mier. "Nachita" fue inmediatamente sustraída de esa infame turba junto con otros que luego

¹³ Para un excelente análisis de la figura del *dandy* en la cultura latinoamericana, ver la tesis doctoral de Adriana González Mateos: "Between Pederasty and Dandyism: Distressed Masculinities in Intellectual Circles of Mexico and Argentina (1920-1984)", New York University, 2002.

¹⁴ Para una estimulante discusión -aunque un tanto abreviada- sobre la historia de la homosexualidad en México, ver el prólogo de Carlos Monsiváis a la autobiografía erótica de Salvador Novo *La estatua de sal* (México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998). Hasta donde yo sé, el primero en dedicar una monografía a los 41 fue el protegido de Novo, Miguel Capistrán, cuyo artículo "Los auténticos 41" -escrito con la ayuda de su maestro, quien, según se sabe, conoció a algunos de los participantes del baile-, apareció en la revista *Contenido* (no. 129, febrero 1974, pp. 64-68).

demonstraron ser biológicamente de género femenino. Quedaron entonces 41 los "maricones" encerrados en la cárcel de Belem; poco después, la mayoría de ellos fueron enviados a Yucatán para realizar trabajos forzados, acontecimiento que también registra uno de los grabados menos conocidos de Posada.

Por supuesto, tamaño acontecimiento se convirtió, de inmediato, en materia de una extensa documentación periodística, gráfica y oral que recorrió la ciudad entera, y no pasó mucho tiempo antes de que quedara inscrito en las mentes de los mexicanos contemporáneos, ávidos de chismorreos durante el lánguido periodo conocido como la *Pax Porfiriana*, en el que "el orden y progreso" (y las buenas maneras) eran el pan de cada día. Todos los periódicos locales reportaron el escándalo con enorme interés, pero los diarios ultra ortodoxos, como *El Imparcial*, sazonaron el bocadillo así:

La noche del domingo fue sorprendido por la policía, en una casa accesoria de la 4ª Calle de la Paz, un baile que 41 hombres solos verificaban vestidos de mujer. Entre algunos de esos individuos fueron reconocidos los pollos que diariamente se ven pasar por Plateros. Esos vestían elegantísimos trajes de señoras, llevaban pelucas, pechos postizos, aretes, choclos bordados y en las caras tenían pintadas grandes ojeras y chapas de color. Al saberse la noticia en los *boulevard* se han dado toda clase de comentarios y se censura la conducta de dichos individuos. No damos a nuestros lectores más detalles por ser en sumo grado asquerosos.¹⁵

¹⁵ Este texto fue reproducido por primera vez en "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana", artículo fundamental de Luis Mario Schneider publicado en *Casa del Tiempo*, (V: 49-50, pp. 82-86, febrero-marzo, 1985).

Como ya se había mencionado, José Guadalupe Posada no pudo resistir la tentación de publicar sus singulares caricaturas inspiradas en el baile y, para acompañarlas, su editor Venegas Arroyo les añadió un corrido picante:

Hace aún muy pocos días / que en la calle de la Paz,
 los gendarmes atisbaron / un gran baile singular.
 Cuarenta y un lagartijos / disfrazados la mitad
 de simpáticas muchachas / bailaban como el que más.
 La otra mitad con su traje / es decir de masculinos
 gozaban al estrechar / a los famosos jotitos.
 Vestido de raso y seda, / al último figurín,
 con pelucas bien peinadas / y moviéndose con *chic*...

Cabe mencionar que este escandaloso acontecimiento sirvió como fuente de inspiración para la primera novela mexicana que abordó el tema de la homosexualidad. En ella, las hazañas de los 41 célebres infames valieron para condenar la lascivia y para escarmentar a la "indolente aristocracia de Sodoma", cuyos miembros estaban directamente involucrados en el escándalo. *Los 41: novela crítico social* fue publicada en 1906 por el misterioso escritor Eduardo E. Castrejón y a juicio del propio editor, se trata del: "relato fiel de un hecho que produjo el escándalo y que ha dejado en las llamas de la sátira una memoria que durará por muchos años. El autor del libro deja sentir la fuerza de su imaginación, detalla sus cuadros y flagela de una manera terrible un vicio execrable, sobre el cual escupe la misma sociedad, como el corruptor de las generaciones". (p. VI)

La portada de la novela transmite, mejor que sus palabras, la forma en la que los artistas, autores y editores (por no mencionar a los lectores) de aquel tiempo percibían a semejantes "degenerados". (Fig. 3)

La imagen es la representación de un diablo robusto, vestido de bufón, que encaja su espada larga y masculina en una cabeza degollada que posee, como Jano, dos caras, pero a diferencia de Jano, con rasgos femeninos y masculinos; de este modo, la imagen enfatiza la noción del hermafroditismo que la Europa de *fin de siècle* asociaba a la homosexualidad y recalca el hecho de que el evento que la había inspirado era un baile travestí. La ilustración sugiere, sin duda, que la perversión que implica la homosexualidad debe ser destruida, a toda costa, por parte del orden masculino heterosexual.

Por sorprendente que parezca, incluso a más de cien años después del acontecimiento que lo originó, el estigma que sobrevino al número 41 todavía está presente en México, y se hace evidente en la forma en la que la cifra 41 se sustituye, en diversos contextos, por guarismos más aceptables como 40 bis o cuarenta y zafo".¹⁶ Para refrendar esta actitud tan peculiarmente mexicana, Francisco Urquiza, autor de la enciclopedia de *Símbolos y números*, publicada en 1965,¹⁷ declara con toda solemnidad:

En México el número 41 no tiene ninguna validez y es ofensivo para los mexicanos...Decirle 41 a un hombre es decirle afeminado. Estar bajo lo que ampare a ese número es ser en cierto modo afeminado. La

¹⁶ Debo señalar que el simbolismo asociado al número 41 no ha desaparecido por completo del México contemporáneo. Sin embargo, y a pesar de que en 2001 el Museo de la ciudad de México haya montado una exposición de las ilustraciones de Posada, si se le pregunta a los jóvenes mexicanos sobre el significado del número 41, muy pocos, si acaso alguno, saben algo al respecto. Cuando mucho, uno o dos sabrán que es un tabú, pero no saben por qué. Al parecer, la última generación en invocar este número -con cabal comprensión de su proveniencia- fue la enmarcada por los sucesos de 1968. A ellos se hará referencia en la siguiente sección.

¹⁷ Urquiza, *Símbolos*, México, Costa Amic, 1965.

influencia de esa tradición es tal que hasta en lo oficial se pasa por alto el número 41. No hay en el ejército División, Regimiento o Batallón que lleve el número 41. Llegan hasta el 41 y de allí se salta al 42. No hay nómina que tenga renglón 41. No hay en las nomenclaturas municipales casas que ostenten el número 41. Si acaso y no hay remedio, el 40 bis... Nadie cumple 41 años, de los cuarenta se salta hasta los 42... (p. 67)

Si bien es cierto que ya para los últimos lustros del siglo XX, tanto en los Estados Unidos como en Europa, se comenzaron a rescatar, por lo menos parcialmente, las expresiones de la cultura ahora llamada gay, en México aún prevalece un gran vacío respecto a la documentación y el análisis de esta realidad universal. Seguramente este ostracismo cultural de nuestra época es resultado de la dinámica histórica, religiosa y social codificada por la Revolución de 1910 y por la subsiguiente --e inevitable-- masculinización de la cultura nacional. Esto puede observarse, con toda claridad, en las obras épicas y didácticas de los homofóbicos muralistas ya mencionados (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros), de los escritores de la Revolución (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Francisco Urquiza) y de otras figuras de la nueva estética e ideología revolucionaria. En varias ocasiones, este machismo cultural institucionalizado apuntó su testosterona hacia un "grupo sin grupo" de poetas y pintores conocido como los Contemporáneos, entre los que estaban Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, José Gorostiza y Enrique González Rojo, algunos de los cuales homosexuales declarados; y es así como Orozco los presenta en su grabado, en el que podemos verlos posando, acicalándose, estrechándose y parloteando bajo un cielo agorero -

y apocalíptico.¹⁸ (Fig. 4) Es como si Orozco estuviera prediciendo el fin del mundo -o, por lo menos, el fin de México y de su Revolución- por culpa de las joterías de esas locas tan pervertidas.

Mucho ha cambiado desde que Orozco publicó su ofensivo grabado en 1924, y no todo para mal. Al igual que la historia cultural de todas las sociedades marginadas, la indiscutible contribución de la experiencia gay masculina a las artes plásticas del siglo XX (desde Saturnino Herrán hasta Nahum Zenil y Julio Galán), la poesía (Salvador Novo, Luis González de Alba, Juan Carlos Bautista), la dramaturgia (Emilio Carballido, Hugo Argüelles, José Dimayuga), la novela (José Joaquín Blanco, Luis Zapata, José Rafael Calva), el cine (Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Roberto Cobo, Julián Hernández) y la cultura popular (Juan Gabriel, Tito Vasconcelos, la Mitzi, la Reina Xóchitl), así como las interpretaciones individuales de cada uno de los artistas, han creado lo que, con toda razón, podría denominarse la homocultura mexicana. Lo que es más, gracias a la valentía de un grupo pequeño, pero bastante activo, de organizaciones políticas y sociales (100 Artistas contra el SIDA, El Clóset de sor Juana y Colectivo Sol, entre otras) México ha comenzado a allanar el camino hacia la construcción de una identidad y una cultura gay moderna, que es un elemento invaluable para la concreción de una sociedad completa. En el sector político, no hay que olvidar el enorme triunfo social que significa para los gays las recientemente instituidas sociedades de convivencia, que si bien no duplican los derechos de parejas heterosexuales, sí marcan un avance notable en la creación de una sociedad justa e inclusiva, al menos en la ciudad de México y el estado de Tamaulipas.

¹⁸ No todos están de acuerdo con esta lectura de la imagen. Para una interpretación distinta, ver la antes mencionada tesis doctoral de Adriana González Mateos.

4. De la personificación a la representación

¡Ucha, ucha, ucha, muchachos a la lucha!

¡No somos machos pero somos *muuchaas*!

Mauricio Garcés en *Modisto de señoras* (1969)

Muchos críticos de cine en México y el extranjero celebran, con merecida razón, el largometraje de Arturo Ripstein, *El lugar sin límites* (1978), como un parte aguas en la historia de la cinematografía nacional y destacan el realismo y la sinceridad con la que, por primera vez en la historia del cine mexicano, la película retrata a un personaje homosexual. Este resultado se logró gracias a que el personaje de la loca -que siempre había sido creado a partir de fórmulas baratas y en un tenor despectivo- adquirió una dimensión humana e incluso proporciones trágicas, esto quizá gracias a Manuel Puig, guionista de la película y celebrado autor gay. La cinta también explora y desconstruye, con enorme agudeza perceptiva, el mito del macho mexicano en el Jalisco rural, cuna de los charros, el tequila y el mariachi.¹⁹ Es importante destacar el hecho de que tanto *El lugar sin límites* como *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo -las dos películas que constituyen, en opinión de muchos, la base del verdadero cine *gay* en México- están ambientadas en ese mismo estado y que también las dos presentan -aunque de forma radicalmente distinta- una crítica a la heterosexualidad tradicional por medio de una deconstrucción del hasta entonces impenetrable ideal macho.

¹⁹ Ver la discusión instruida de Charles Ramírez Berg que, sobre esta película, aparece en *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas Press, 1992 (pp. 121-125).

Si bien reconozco la importancia de las innovaciones temáticas de Ripstein (y, desde luego, de las de José Donoso más de dos décadas antes), también es cierto que su película es de naturaleza de transición y que, como tal, hizo las veces de punto de partida para películas posteriores, como *Doña Herlinda...* y otras que habrían de venir con el tiempo. En *El lugar sin límites*, el personaje de la Manuela, interpretado magistralmente por Roberto Cobo, es todavía el estereotipo de una vestida vulgar que evoca de inmediato la representación histórica -y siempre ofensiva- del homosexual mexicano, la imagen que entró en circulación, como recordaremos, a partir de los grabados de Posada publicados después del escándalo de los 41. Así como seguramente lo hacían los "jotitos" finiseculares, el personaje de Cobo se refiere a sí mismo en femenino, es exageradamente afeminado en sus gestos, se viste como "bailaora" de flamenco y llega al poblado de El Olivo con un grupo de prostitutas encabezadas por su alcahuete, la Japonesa, interpretada con gran *camp* por la cantante ranchera Lucha Villa, quien junto a María Félix, Juan Gabriel y Pita Amor es uno de los iconos más queridos de la cultura popular gay de México. También es necesario señalar que no obstante el hecho de que el personaje de la Manuela se apegue a varios estereotipos, el enfrentamiento que tiene con Pancho (Gonzalo Vega) y la violencia del amorío que sostiene con él conforman el primero y el más importante de los intentos que se han hecho por cuestionar y destruir el mito del macho mexicano por medio de la homosexualidad. (Fig. 5) Y es precisamente la reacción de Pancho frente a sus deseos ocultos -e insidiosos- lo que culmina con la violenta agresión a la Manuela, quien es atacada por una muchedumbre liderada por un Pancho simbólicamente castrado y, de ese modo, se convierte en la primera representación cinematográfica de vejación *gay* (*gay bashing*) en el cine mexicano.

Doña Herlinda y su hijo, adaptada de una noveleta homónima del escritor mexicano Jorge López Páez, se considera, con justa razón, la primera película gay de México, pues es la primera en explorar las relaciones emocionales y familiares de dos hombres enamorados mientras que ilustra el impacto de ese amorío en la muy decorosa sociedad tapatía de mediados de los años ochenta.²⁰ La película trata de la historia de Rodolfo (Arturo Meza) y Ramón (Marco Antonio Treviño), dos jóvenes que provienen de diferentes contextos socio-económicos (Rodolfo es un pediatra hijo de una acaudalada viuda de sociedad y Ramón es un estudiante de música de la provincia) que deciden construir una relación juntos a pesar de que por ello tengan que enfrentarse a las miradas, siempre inquisitivas, de la sociedad mexicana convencional.²¹ Su relación se vuelve posible gracias a la perfidia de la madre de Rodolfo, pues a pesar de que "se lo imagina", ya está acostumbrada a la "debilidad" de su único hijo. De hecho, lo que en apariencia constituye el *mantra* personal de la madre, puede aplicarse - aunque de distinta forma- al hijo: "No tengo fuerza de voluntad". Doña Herlinda es incapaz de seguir una dieta y mantenerse delgada, mientras que su hijo es incapaz de adherirse a las estrictas tradiciones heterosexuales del catolicismo y sus opresivos valores sexuales. Y este es, precisamente, el tema de la cinta: Rodolfo intenta apegarse a los requerimientos

²⁰ Hace poco descubrí una película anterior de Hermosillo titulada *Matineé* (1977), que cuenta la historia de dos jóvenes fugitivos homosexuales, interpretados por Héctor Bonilla y Manuel Ojeda. Esta película puede compararse con *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro y quizás constituye una de las primeras cintas del cine gay mexicano. Otra de los filmes contemplados para la versión completa de este estudio es *El hombre de la mandolina* (1985), del director Gonzalo Martínez Ortega, que cuenta la terrible historia de un padre que mata a su hijo porque es homosexual.

²¹ Rodolfo sufre del estigma del soltero ya entrado en años encapsulado en el dicho mexicano: "Soltero maduro, joto seguro".

sociales de su clase y de su género, pero como es incapaz de hacerlo, su madre se ve en la necesidad de encontrar el modo de mantener contento a todo el mundo, aun cuando ello implique tomar una medida poco convencional que, sin duda, ella misma preferiría evitar (aunque eso nunca lo revela). Al final de la película, y de manera sorprendente, Rodolfo se casa con una joven (la mujer que había sido su novia mientras él mantenía su relación con Ramón) y tiene un hijo con ella. Este es un golpe muy duro para Ramón, quien termina discutiendo sus temores con su "jotera" preferida, interpretada por "Billy", un conocido personaje -de la vida real- de la ciudad de México, instigadora de la novela de Luis Zapata *Postulados del buen golpista* (1995). En la película de Hermosillo también descubrimos -por primera vez- ejemplos de una inter(homo)textualidad cultural urbana por medio de alusiones sutiles a personajes y lugares bien conocidos por la floreciente comunidad gay en México. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en la escena filmada dentro del popular bar "Los Panchos", que oficialmente es el más tradicional de los bares de taumaquia en la ciudad, pero que otras personas reconocen como uno de los principales lugares de reunión gay en el centro de Guadalajara, esto hasta su desaparición -mejor dicho, cambio de público-- a principios de los años 90.

Todavía más sorprendente resulta el hecho de que en la cinta, doña Herlinda, la madre manipuladora, incluye a Ramón en la familia hasta el grado de designarle un ala especial de su amurallada mansión para que le sirva de estudio.²² Como lo señala David William Foster en su artículo "Queering the Patriarchy in Hermosillo's *Doña Herlinda y su hijo*", esta

²² David William Foster señala que -simbólicamente- los muros que rodean la casa de Doña Herlinda no sólo protegen su espacio personal y familiar de los intrusos, sino que también sirven para mantener fuera al resto del mundo con todo y su visión tradicional del patriarcado y la heterosexualidad.

situación tan peculiar permite que dos miembros de grupos marginados - mujeres y homosexuales- encuentren estabilidad y alivio por medio de un acuerdo poco ortodoxo en el que Rodolfo puede continuar su relación con Ramón a pesar de estar casado y tener un hijo con Olga, su esposa, una mujer feminista que, a su vez, consigue la libertad que tanto añora de irse al extranjero a continuar sus estudios en su calidad de joven madre, algo que le hubiera sido imposible en un matrimonio heterosexual convencional.²³ En particular, la cinta muestra como, en el mundo aparentemente macho de Guadalajara, Jalisco, este amorío aberrante es orquestado hasta el punto en el que la astuta doña Herlinda logra, por fin, tener el nieto obligado -que, además, es un heredero varón- y su hijo puede continuar con su carrera y con sus dos amores: su esposa y Ramón.²⁴ Al parecer, las apariencias quedan guardadas, por lo menos hasta ese momento, y las cosas siguen su curso, así como lo han hecho durante tantas generaciones de tapatíos.

A partir de esta sinopsis de películas, libros y otros tipos de documentos de los años setenta y ochenta que tratan el tema de la homosexualidad en México, debe ya ser evidente que sucedió algo en este momento que ocasionó un cambio en la forma en la que se percibían muchas cosas, en especial, los grupos tradicionalmente marginados como las

²³ David William Foster, "Queering the Patriarchy in Hermosillo's *Doña Herlinda y su hijo*" en *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, ed. Ann Marie Stock, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

²⁴ A pesar de que la cinta tiene un final feliz casi cursi, es imposible imaginar cuánto más pueda durar este arreglo "utópico", pues Ramón ya manifiesta celos frente a su adversario femenino. Esta relación también parece apoyar la poligamia que, en el caso de Rodolfo, refuerza el patrón del patriarcado controlador y deja entrever que el estudio de Ramón es una versión moderna de la "casa chica", el hogar alternativo que tradicionalmente mantienen los hombres mexicanos para sus amantes secretas.

mujeres, los indígenas, los pobres y, desde luego, los gays y, aunque en menor escala, las lesbianas que, por lo general, han pasado desapercibidas por la mayor parte de la sociedad, pues las que se destacan por su diferencia suelen imitar el ideal masculino promovido en la cultura popular, por ejemplo, María Félix o la siempre tempestuosa y macha Irma Serrano.²⁵ Para poder comprender los significados detrás de la fundacional película de Ripstein, de la primera cinta gay de Hermosillo y de las caracterizaciones de homosexuales que muy pronto les seguirían, es indispensable considerar el ambiente político, histórico y cultural del que surgieron, uno que debutó con una tragedia colectiva.

En 1968, México se propuso como país anfitrión de los Juegos Olímpicos de Verano con tal de demostrar que sí era la nación moderna que tan desesperadamente quería ser. Sin embargo, antes siquiera de haber comenzado, y de manera trágica, este acontecimiento fue empañado por una confrontación violenta entre estudiantes y la seguridad del estado que terminó en el asesinato y desaparición de docenas de estudiantes y espectadores inocentes. Lo que se conoce como la *Noche de Tlatelolco*, así bautizada por Elena Poniatowska en su crónica homónima, corresponde al levantamiento político más importante en la historia mexicana desde la Revolución de 1910, mismo que logró unificar a la mayoría de la población joven y educada del país en contra de la "dictadura perfecta" del PRI, que había gobernado a México con mano dura desde la institucionalización de la Revolución llevada a cabo durante el mandato de Lázaro Cárdenas, en la década de 1930.

²⁵ Para una discusión respecto a esta actitud, ver la ya mencionada obra de Vito Russo.

En un intento por establecer un vínculo, hasta ahora inexplorado, entre estos actos políticos y los de naturaleza privada, como la orientación sexual, el travestismo, el lesbianismo y otras manifestaciones "aberrantes" de la sexualidad,²⁶ debo señalar que uno de los líderes más visibles del movimiento estudiantil mexicano -encarcelado por funcionarios del gobierno- fue el joven y carismático escritor Luis González de Alba, cuyo recuento sobre el movimiento y su propio encarcelamiento aparece en el testimonio *Los días y los años* (1972). Además de su participación activa en grupos militantes de estudiantes que protestaban por la negativa del gobierno a cumplir sus demandas, entre las que estaba la derogación del Artículo 145 del Código Penal, que permitía el encarcelamiento por el crimen de "descomposición social", González de Alba era también homosexual y, con el tiempo, sería reconocido como uno de los más prominentes activistas de los derechos de los homosexuales, así como autor de estudios tan influyentes (y polémicos) como *Bases biológicas de la bisexualidad* (1985) y de literatura abiertamente homosexual como la incluida en *El vino de los bravos* (1984) y *Agapi Mu / Amor mío* (1993). También fue el dueño original de "El Taller", el bar gay de más tradición en la ciudad de México, mismo que ha estado siempre activo como centro cultural, como punto de reunión para los hombres homosexuales (a las mujeres lamentablemente no se les permite la entrada) y como un bar "leather" bastante manso.

²⁶ Para una discusión detallada de este fenómeno en España ver "El despertar homosexual de cine español: identidad y política en transición", el tercer capítulo del excelente libro de Isolina Ballesteros: *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista* (Madrid, Fundamentos, 2001), que estudia el cine nacional después de Franco. Muchas de sus propuestas teóricas resultan también apropiadas para el estudio del cine latinoamericano, en especial el mexicano, dadas las similitudes políticas y culturales que comparten.

Una de las películas más importantes y premiadas de los años noventa, *El callejón de los milagros* (1993), dirigida por Jorge Fons y adaptada de una novela del escritor egipcio Naguib Mahfouz, confronta -entre otros asuntos familiares- el tema de la bisexualidad y de la paternidad al mismo tiempo que explora la intimidad de un patriarca respetable (Ernesto Gómez Cruz) y su relación sentimental con un joven llamado Jimmy (Esteban Soberanes). También muestra en detalle la respuesta violenta de sus hijos al descubrir su secreto y la forma en la que se abalanzan sobre su joven amante, casi hasta matarlo, en los conocidos (y ahora desaparecidos) Baños Torrenueva. Antes del ataque, la situación no parecía estorbarle al padre en lo más mínimo, no obstante sus amigos lo molestaran cada vez que el "jotito" lo iba a visitar a su cantina; de ese modo, la cinta ilustra el concepto expuesto por Paz en el ensayo antes mencionado pues el más "macho" sometía al más "afeminado" y de esta manera disminuye la transgresión sexual implícita en este acto.

Otra película que trata la homosexualidad, aunque quizás de forma más superficial, es *Danzón* (1991), de María Novaro, en la que Tito Vasconcelos hace una interpretación magistral de "Susy", una vestida que, con el afán de ayudarle al personaje de María Rojo -una operadora de un tablero de conmutadores- a encontrar a su pareja de baile, perdido en el puerto de Veracruz, le abre los ojos a un mundo completamente ajeno al suyo. Sin embargo, la más reciente y profunda de las exploraciones cinematográficas sobre la homosexualidad mexicana aparece (por breve que sea) en la exitosa cinta de Alfonso Cuarón *Y tu mamá también* (2001), que, a primera vista, parece ser un ejemplo más de una película para adolescentes, incluso comparable a prototipos norteamericanos como *American Pie*. Sin embargo, eso es lo que se aprecia a primera vista, pues tras una observación cuidadosa, en este largometraje aparecen diversas críticas sociales y de género respecto a las políticas de la corrupción,

las diferencias abismales que existen entre las clases sociales y económicas, la explotación cruel a la que son sometidas las clases bajas en México, etc. Estos conflictos sociales culminan de forma muy distinta al final de la película, cuando los dos protagonistas, Tenoch (Diego Luna) y Julio (Gael García Bernal), se involucran en un *ménage a trois* junto a una española (Maribel Verdú) y se descubren a sí mismos tanto estimulados como traumatizados en el momento en el que se dan cuenta de que se están besando y acariciando entre ellos y han dejado a la mujer a un lado. Ese hecho inenarrable termina por pesar tanto en la "masculinidad perturbada" de los dos amigos que se convierte en la causa de su separación permanente.

Por sorprendente que parezca, hasta antes del estreno de *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor*, en 2003, los estudios mexicanos no habían producido, en realidad, ninguna película que se pueda considerar como parte de un movimiento de "cine gay".²⁷ Sin embargo, a pesar de que este dato refleje una situación lamentable, la inclusión de personajes homosexuales en el cine mexicano no sólo ha tenido un enorme incremento, sino que se ha vuelto más compleja y más genuina al separarse por completo del tipo de caracterizaciones risibles que se hacían del personaje de la loca. Desde hace poco, existía un programa televisivo exclusivamente para los *gays*: *Desde gayola*, y la aparición de personajes homosexuales se extiende, incluso, hasta el mundo ultra conservador de las telenovelas, en donde, por primera vez, se han abordado temas que antes eran tabú, como la violación, la homosexualidad, el aborto y el SIDA. Sobra decir que cintas mexicanas recientes como *El callejón de*

²⁷ En el 2002, Jaime Humberto Hermosillo estrenó su película *eXXXorcismos*, que constituye su segunda cinta exclusivamente homosexual.

los milagros e *Y tu mamá también* han llevado el tema de la homosexualidad al cine popular y lo han hecho tanto con compasión como con indiferencia.

Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor, cuyo título expansivo y sinóptico está inspirado en el poeta, director y *gay* radical italiano, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), es más la evocación de un amor no correspondido que una secuencia episódica de sucesos, y su característica más notable es la filmografía soberbia de Diego Arizmendi, que al rodear la cinta en blanco y negro logra darle un efecto de *chiaroscuro* que es, al mismo tiempo, un homenaje a las películas clásicas de la "época de oro" del cine mexicano y una declaración estética en sí misma. Esta técnica funciona muy bien con la ambientación de la película, una ciudad de México pos apocalíptica: una metrópolis desolada y deteriorada que recuerda los perturbadores paisajes urbanos de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, filmados también en las márgenes de la capital mexicana -en donde, ya para la década de 1950, los grandes edificios agoreros comenzaban a esparcirse desordenadamente por lo que antes había sido un paisaje rural. En los inicios del siglo XXI, todo aquello que una vez fue innovador y emblemático del progreso y de la modernidad, se muestra convertido en un páramo humano, y ese es el lúgubre telón de fondo de los residentes de este paraíso perdido.

Gerardo, el desconsolado y absorto protagonista de la película, sufre el abandono de Bruno, su amante, quien no deja más que una carta a modo de despedida, de tal suerte que la película entera trata sobre los esfuerzos de Gerardo por recuperar su amor perdido. La cinta comienza con la imagen de Gerardo, al amanecer y dentro de un coche estacionado, practicando sexo oral con un hombre al que no había visto antes ni vuelve a ver después. Su ligue, un joven mexicano de origen europeo que le ofrece dinero a "Jerry" a cambio de sus favores, probablemente convencido de que, como es mestizo -y, por lo tanto, no de su misma clase-, debe ser un chichifo. Jerry se

desconcierta ante la propuesta económica, pero termina por aceptar la gratificación, aunque ciertamente resignado. Aun cuando este escenario pueda parecer demasiado familiar para muchos de los espectadores, lo que hace a esta película evocadora, original y en verdad hermosa es la forma en la que el director Julián Hernández consiguió visualizar el complejo argumento de Roberto Fiesco.

En *Mil nubes de paz...* prevalece lo que se conoce como "mirada gay", y la cámara se detiene en objetos de deseo homosexual, como son, botas de obrero, manos masculinas, torsos esculpados, etc., y se transmiten mensajes eróticos por medio de miradas sensuales: un lenguaje que cualquier gay reconoce de inmediato. Los creadores de la cinta también muestran un oído sensible ante la fuerza emocional de la música y, por consiguiente, Gerardo vincula la esencia de su añoranza a la canción *Nena*, interpretada por la diva española, Sarita Montiel, en la más celebrada de sus películas, *El último cuplé* (1957) -misma que ahora es un clásico del cine *camp*. La cinta también ilustra la universalidad del amor -de cualquier género- por medio del inextinguible poder de una carta de despedida, una llamada de teléfono mudo y los versos de una balada romántica.

Gerardo acaba de dejar su casa y, a sus 17 años, vaga por las calles desiertas, y extrañamente silenciosas, de las márgenes de la ciudad de México. Para poder pagar la renta, trabaja en un billar, lugar en el que, como en las cantinas, prevalece un ambiente macho, pero que, también, como las cantinas, es un lugar donde también se da el ligue entre hombres. Luego de haber sido maltratado por un tipo que lo seduce tan sólo para poder atacarlo, Gerardo va a ver a su madre, una vendedora de comida en el mercado. Al ver la cara golpeada y el ojo morado de su hijo, la madre expresa con zozobra: "¡Pareces otro... un alma en pena!" La presencia fantasmal de Jerry se desplaza sin rumbo fijo a lo largo de una especie de

sub-mundo urbano, buscando, sin cesar, al "Rey de Reyes", sobrenombre que emplea su sabia comadre (un amigo *gay*) para Bruno. A pesar de que Jerry confía en algunos de sus compañeros homosexuales, sus verdaderas amigas son mujeres, en especial, una mesera embarazada que trabaja en un café de chinos y que no sólo le atiende sus heridas emocionales, sino que le ofrece pan y café con leche. Ella también está pasando por momentos difíciles, pues sabe que su jefe la va a despedir en cuanto se entere de que está en cinta. La pérdida de Gerardo se ve reflejada en un personaje femenino que aparece hacia el final de la película; se trata de una mujer a la que se encuentra, siempre en el mismo sitio, cada vez que él va a merodear alrededor de la estación del metro que queda cerca del departamento de Bruno, en Ciudad Azteca.

Los largos espacios de silencio en la película se interrumpen, casi siempre, con el uso de *voiceover* o de un discurso no sincronizado que, en la mayoría de los casos, sirve para narrar lo que acontece en los pensamientos más íntimos de cada uno de los personajes; de hecho, algunas veces el diálogo queda a la imaginación del espectador. Dadas estas características, no es de sorprender que *Mil nubes de paz...* también llamara la atención internacional al recibir el "Teddy Bear" a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín del 2003.

En términos políticos, no se puede hacer un pronóstico positivo para el desarrollo futuro del cine *gay* en México, pues el reciente ascenso al poder del ortodoxo Partido de Acción Nacional ha traído consigo severos recortes al presupuesto asignado al área de cultura y una actitud de recelo permanente ante cualquier tipo de manifestación *gay*. Si bien el cine mexicano cuenta con muy poco, y a veces sin ningún, apoyo financiero gubernamental, esta falta de fondos aunada a la censura y a la discriminación afectan en mucho mayor medida al cine "experimental" o "de arte" que siempre es un nicho para todo aquello que pueda oler a sodomía,

especialmente cuando el tema recibe un tratamiento inteligente, humano y digno.

Bibliografía

Ballesteros, Isolina, *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.

Bautista, Juan Carlos, "Glosario para bugas", *Revista Viceversa*, agosto de 2000, p. 26.

Capistrán, Miguel, "Los verdaderos 41", *Contenido*, no. 129, febrero de 1974, México, pp. 65-68.

Castrejón, Eduardo A., *Los cuarenta y uno, novela crítico-social*, México, Tipografía la calle de Guerrero núm. 8, 1906.

Foster, David William, "Queering the Patriarchy in Hermosillo's Doña Herlinda y su hijo", en *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, ed. Ann Marie Stock, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

González, Adriana, *Between Pederasty and Dandyism: Distressed Masculinities in Intellectual Circles of Mexico and Argentina (1920-1984)*, tesis doctoral, New York University, 2002.

Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflections of a Society: 1896-1988*, Berkeley, University of California Press, 1989.

Novo, Salvador, *La estatua de sal*, Ed. Carlos Monsiváis, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. "Memorias mexicanas", 1998.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Cuadernos americanos, 1950.

Russo, Vito, *The Celluloid Closet*, New York, Harper and Row, 1987.

Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Ed. Porrúa, México, 2006.

Santamaría, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*, México, Ed. Porrúa, 1978.

Schneider, Luis Mario. "El tema homosexual en la nueva narrativa mexicana," *Casa del tiempo*, v. 49-50, febrero-marzo, 1985, pp. 82-86.

Urquiza, Francisco Luis, *Símbolos y números*, México, Costa-Amic, 1965.

Pies de foto

1. "Doña Petrita" en *La casa del ogro* (1938).
2. "En el famoso baile". Grabado de José Guadalupe Posada (1901).
3. Portada de *Los cuarenta y uno: novela crítico-social* de Eduardo Castrejón, 1906.
4. "Los anales", grabado de José Clemente Orozco publicado en la revista *El machete*, 28 de agosto - 4 de septiembre de 1924.
5. Roberto Cobo y Gonzalo Vega en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein.

PARTE IV: PERSPECTIVAS TRANSNACIONALES

Mexican cinema vs. Cinéma mexicain:

**Notas en torno a lo posible del cine y lo mexicano
en el imposible cine mexicano actual**

Jesús Mario Lozano

¿Hasta qué grado y en qué medida el cine mexicano actual tiene que ser primero juzgado, avalado y legitimado por instancias internacionales situadas fuera del territorio nacional para lograr ser exhibido en las salas cinematográficas del país? Instancias tales como los festivales europeos de cine más mediáticos y las estrategias mercadológicas de las principales empresas productoras hollywoodenses (o *Majors* como comúnmente se les ha denominado), que, paradójicamente, implícita y explícitamente promueven visiones cinematográficas racistas, clasistas y discriminatorias de México y sus habitantes.

El objetivo principal de este escrito reside en reformular esta pregunta con toda la amplitud que corresponde, así como esbozar posibles respuestas. Se trata de explorar de modo preliminar los dos casos específicos que aparentan actualmente ser los principales mecanismos de legitimación preponderantes de un cierto cine mexicano de ficción.

El campo del cine mexicano

Mi énfasis es en un cierto cine mexicano ya que, como la pregunta inicialmente planteada lo esboza, me refiero al grupo de aquellos largometrajes de ficción realizados en el territorio mexicano, por directores de nacionalidad mexicana, finalizados en soporte de 35 mm. y

que han sido exhibidos en salas comerciales de la República en los últimos años.

Este énfasis redundante resulta, sin duda, ya sintomático de la complejidad que hoy conlleva el término cine mexicano, y evidencia al menos dos presuposiciones que merecen una aclaración. La primera es que pone en duda la existencia de un solo cine mexicano. La segunda es que la delimitación presentada responde a una serie de convenciones en cierta medida arbitrarias, propias de lo que podríamos denominar el campo del cine en nivel internacional, pero específicamente del mexicano.

Siguiendo a Pierre Bourdieu, las delimitaciones de ese cierto cine mexicano, tales como la duración necesaria para que la película u obra audiovisual pueda ser considerada largometraje cinematográfico, el soporte en el que debe ser terminada la película para poder ser distribuida, el estilo cinematográfico, los condicionantes nacionales, entre otras, han sido establecidas explícitamente o implícitamente por una red o configuración de relaciones objetivas, llamadas "posiciones," las cuales conforman el campo.

Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de diferentes especies de poder (o capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo y de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera).¹

¹ Bourdieu, *Respuestas*, 1995, p. 64.

De este modo, podríamos decir que las convenciones propias y definitorias del cine mexicano que me ocupa responden a un modelo regido por la lógica del capital y el interés en la maximización de las ganancias por parte de sus "jugadores". Convenciones por demás arbitrarias que pudieran ser (y han sido) fácilmente refutadas a partir de casi cualquier análisis estético, semiótico, textual, icónico o filosófico de lo cinematográfico, en relación a su validez, pertinencia o eficacia por encima de otro tipo de prácticas y modelos audiovisuales (desde esta perspectiva, quizá, el más interesante cine mexicano y del que debería estar ocupándome hoy esté sucediendo en sitios de la Internet tales como *You Tube*).

Ya Casseti en sus *Teorías del cine*² se refería a la necesidad del historiador futuro de integrar como parte del ámbito cinematográfico a distintas prácticas audiovisuales tales como videoclips, trabajos experimentales, materiales audiovisuales didácticos, documentales etnográficos, etcétera, como también Victor Burgin nos lo ha recalcado al inicio de su libro *Remembered Film*³. Este autor incluso se refiere al cine como una especie de "heterotopia cinematográfica" constituida a través de variados espacios virtuales en donde encontramos fragmentos desplazados de las películas en la Internet, los medios y el espacio psíquico del espectador. Es decir, en una serie de elementos metonímicos de una película que quizá ni siquiera hemos visto. De este modo, Burgin llama al cine un objeto psíquico heterogéneo construido por trozos esparcidos en el tiempo y el espacio.

² Casseti, *Teorías*, 1993, pp. 346-347.

³ Burgin, *Remembered*, 2004, pp.7-11.

Por otro lado, el tema de lo nacional inscrito en el término cine mexicano añade sin duda una complejidad que aquí nos rebasa. En su libro *On the History of Film Style*, David Bordwell hace un repaso de una serie de estudios históricos y críticos en torno a la significación, la historización y la crítica del cine, entre los que se encuentran aquéllos basados en la agrupación de filmes tomando como base su nacionalidad⁴. Dichas interpretaciones planteaban "que la cultura de un país y su personalidad" eran la principal fuente del arte cinematográfico o respondían a políticas gubernamentales de instituciones nacionales que promovían un cierto tipo de cinematografía. Como Bordwell lo señala, en distintas ocasiones estas aproximaciones nacionales a las historias del cine han estado basadas en eventos *extrínsecos* a la cinematografía (Segunda Guerra Mundial, por ejemplo) y períodos de años que poco han tenido que ver con las transformaciones del cine en sí mismo o con su estilo, teniendo como consecuencia historizaciones inciertas e ineficaces. Por otra parte, resulta relevante lo que Homi Bhabha exponía hace ya varios años en torno a la cuestión nacional en su interesante texto *Naciones Ansiosas, Estados Nerviosos*⁵. En dicho texto planteaba que el fomento a la experiencia nacional por parte de los Estados a finales del siglo XIX y a principios del XX en Occidente respondía a la necesidad de establecer ficticiamente una fuerza estabilizadora capaz de lograr un consenso común y un modo de control social entre sujetos en un determinado espacio y tiempo (experiencia que se repite a principios de nuestro siglo, como Bhabha también lo señala). Sin embargo, desde su punto de vista, en el transcurso del tiempo dichos proyectos nacionales y sus modelos

⁴ Bordwell, *History*, 1997, pp. 1-11.

⁵ Bhabha, *Anxious*.1994, 201-217.

identitarios han sido excedidos ante la visibilidad y el surgimiento de nuevas minorías producto de las luchas sociales y la migración.

Ante esto, lo que es importante recalcar es que el cierto cine mexicano del que aquí se habla no pertenece ni responde a un cierto estilo, un discurso o pensamiento cinematográfico que justifique su agrupación, sino que contesta a fuerzas del mercado o proyectos estatales/nacionales específicos que buscan sostener una ficción estabilizadora de la sociedad, tal como la mexicana.

Es decir, la única (sin)razón por la que aquellos largometrajes de ficción presentados en salas comerciales realizados por directores en México puedan ser denominados como cine mexicano es sencillamente porque pertenecen al campo del cine mexicano. Para ponerlo en otras palabras, el campo del cine mexicano pareciera sostenerse a partir de ficciones auráticas sumamente complejas, excluyentes de todas aquellas prácticas audiovisuales que no pueden ser integradas en el juego de ganancias que el mismo campo establece. Por lo tanto, está cada vez más alejado de las prácticas auto-poiéticas y auto-referenciales propias de la sociedad, según la entiende Luhmann⁶, en la cual se realizan dichas películas. Y para decirlo en términos de Lyotard, es un campo que pareciera sostenerse únicamente a partir de sus posibilidades performativas⁷.

Podríamos incluso llegar a decir que aún cuando el término cine mexicano hoy en día aparentara generar consensos sobre lo que significa, en realidad pareciera ser más una especie de significante vacío, como lo llamaría Slavoj Žižek: Un significante puro sin significado y sin sentido, pero capaz de conferir identidad y unidad a algo que no la tiene⁸.

⁶ Luhmann, *Teoría*, 2002, p.

⁷ Lyotard, *Condición*, 1989, p.79-88.

⁸ Žižek, Slavoj. *Sublime*, 1992, p. 135.

Entonces, si las características de las películas que son consideradas como parte del campo del cine mexicano en realidad están basadas en requerimientos específicos de la lógica de capital, el interés por obtener más ganancias y por ficciones estabilizadoras nacionalistas al servicio de proyectos estatales expansionistas específicos, ¿qué prueba o qué justifica que una película mexicana tenga la calidad o el atractivo suficiente para ser exhibida y distribuida en salas comerciales en México? Es decir, ¿qué es o cómo se acepta una película mexicana en el campo del cine en México? ¿O acaso todo queda en manos de la performatividad de dichas películas, es decir, en su capacidad de hacer utilidades a través de una mano invisible (tan desprestigiada en nuestros días de crisis mundial) que escoge las películas entre las redes de la oferta y la demanda, y la maximización de supuestas utilidades?

Dos instancias legitimadoras del campo del cine mexicano

De modo provisional, ya que su cabal descripción requerirá de investigaciones posteriores, me propongo señalar por lo menos a dos instancias que (junto con otras) forman parte principal de los procesos de legitimación de este cierto cine mexicano al que vengo haciendo alusión. Lo paradójico del asunto es que precisamente dichas instancias operan primordialmente fuera del territorio mexicano, aunque sus estrategias tengan consecuencias directas dentro del mismo.

Me refiero, por una parte, a la operación en México de las principales productoras norteamericanas o *Majors* tanto en los procesos de distribución como, sobretodo, en los de producción de películas realizadas en el país a cargo de directores de nacionalidad mexicana. Por otra parte, me refiero a los comités de preselección y selección de películas de los

principales festivales internacionales con mayor atención mediática en México (entre los que podemos mencionar como ejemplos los casos de Cannes, Berlín y Venecia); así también aquellas fundaciones, principalmente europeas (y algunas pertenecientes a estos mismos festivales) que colaboran en la producción de películas en países denominados ambiguamente como "pobres", "en transición", "en vías de desarrollo" o "del sur" (como se les denomina por ejemplo en el fondo francés llamado "Fonds Sud Cinéma").

Evidentemente estas dos instancias operan y han operado en distintos lugares del mundo por mucho tiempo, pero la especificidad y contundencia con que su influencia ocurre en México pareciera ejemplar, ya que, en su mayoría, el público mexicano tiene acceso, en salas comerciales, a películas mexicanas que pasaron ya sea por los filtros de *Hollywood* o por los comités de selección de alguno de los grandes festivales mediáticos antes mencionados. Esto se puede comprobar cuantitativamente según las películas que han estado en cartelera en salas comerciales en México en los últimos cinco años, ya que, en su mayoría, o tienen injerencia financiera en su producción o en su distribución por parte de alguna de las *Majors*, o han sido seleccionadas y exhibidas en alguno de los principales festivales internacionales. De no cumplir con estos dos parámetros es porcentualmente mucho menos probable que la película llegue a ser exhibida o distribuida en algún circuito cinematográfico comercial en México.

De ninguna manera se podría decir que dichas instancias son nuevas, quizá incluso hayan sido parte inherente de la construcción simbólica del cine tal como hoy lo conocemos. Sin embargo, resulta interesante reconocer la gran influencia actual que dichos modelos siguen teniendo en la toma de decisiones sobre el cine mexicano, su producción y su distribución.

¿Hollywood versus Cannes?

A través de los años, distintos teóricos, historiadores e incluso realizadores cinematográficos han dado por hecho una naturalizada división simplista entre el cine norteamericano hollywoodense, aquél supuestamente centrado en la narrativa clara, obvia y transparente, reflejo de la realidad empírica (teniendo como origen y centro de producción a las *Majors*), y el cine europeo de arte en ocasiones anti-narrativo, obtuso y reflejo de la realidad simbólica (teniendo como referente principal al cine francés y a Cannes). Un ejemplo de dicha oposición es el simplista esquema comparativo expuesto por Peter Wollen en la década de los setenta que pretendía evidenciar las supuestamente claras oposiciones entre el cine hollywoodense y el de Godard⁹. Sin embargo, dichos esquemas binarios, más que responder a condiciones específicas de cierto tipo de películas diferentes entre sí, en realidad han respondido a una extraña apropiación, en la historia cinematográfica, de singulares modos de representar las relaciones sociopolíticas y culturales entre ciertos países europeos y Estado Unidos durante el siglo XX.

Como es sabido, hace ya varias décadas, en su más famoso libro, *Orientalismo*, Edward Said planteaba que la conformación de la identidad de Occidente había estado fundada a partir de la invención de su reflejo negativo en Oriente. Dicha invención se llevó a cabo a partir de la generación en Occidente de una serie de representaciones -categorías, imágenes y clasificaciones- de un supuesto Oriente que se denominaba como "todo aquello que no era Occidente"¹⁰. Recordar en este punto a Said nos podría llevar a preguntarnos entonces: ¿hasta qué grado el esquema binario

⁹ Wollen, Godard, 1972, p. 525-533.

¹⁰ Said, *Orientalismo*, 2002.

de "cine de arte europeo" opuesto al "cine comercial hollywoodense" no es otra cosa que un juego de espejos negativos similares a los que planteaba Said con respecto a la producción de Oriente por parte de Occidente? Espejos capaces de producir identidades cinematográficas ficticias a partir de la construcción de opuestos en el transcurso de la historiografía del cine mundial con la complicidad de críticos e historiadores norteamericanos y europeos (y sus seguidores en el resto del mundo).

Un modelo en cierta medida perverso, surgido a partir de una supuesta oposición radical entre dos cinematografías, que ha dado lugar a la generación de un campo cinematográfico internacional en donde lo que no se pone en duda y queda intacto es el circuito de los productos fílmicos, su circulación y sobretodo la necesaria rentabilidad del proceso.

Lo que resulta sorprendente es que desde lo más evidente de la situación ambos proyectos cinematográficos (si es que los podemos seguir denominando así) se sostienen mutuamente y se apoyan en su expansión. Los grandes festivales europeos, por ejemplo, siendo el escaparate por excelencia de las películas hollywoodenses y Hollywood, por otra parte, al ser el lugar *per se* de contrataciones de los nuevos directores y actores lanzados comercialmente por dichos festivales. Pero en un grado aún más significativo está la ficticia oposición entre Cannes, junto con los principales festivales europeos, y Hollywood. Es decir, el supuesto cine de arte europeo (y sus apropiaciones exóticas del resto del mundo) frente al llamado cine comercial hollywoodense (y sus *remakes* regionalizados a nivel mundial) no sólo serían dos caras muy similares de la misma moneda sino que precisamente sus supuestas luchas antagónicas (ni uno, ni el otro, sino juntos, a través de su imaginaria oposición) han generado y desarrollado el campo del cine hegemónico a nivel global, al que

evidentemente el cine mexicano hoy en día está inscrito y al cual pertenece.

En realidad, como también Bordwell lo ha puntualizado en el texto antes mencionado, en términos de la estilística cinematográfica, tanto el llamado cine hollywoodense como el supuesto cine de arte europeo, no son ni uno ni otro, sino una complicada amalgama diversa y heterogénea de películas producidas en distintos momentos, espacios y estilos sumamente diferentes entre sí, que por motivaciones extra-cinematográficas como él lo ha llamado -es decir, por cuestiones nacionales o relacionadas con el mercado- han sido etiquetadas como tales, excluyendo una gran cantidad de cinematografías, considerándolas como marginales o incluso inexistentes.

Pero regresando al caso mexicano, y como se ha indicado, el campo del cine en México se encuentra ligado de manera directa con el campo del cine a nivel global, sostenido entre Hollywood y los principales festivales internacionales europeos. Sin embargo, dicha liga es por demás problemática ya que, evidentemente, la situación sociocultural, política y económica de México es radicalmente distinta a la de cualquiera de los países europeos y a la de EUA.

El campo del cine, y específicamente los "decididores" del campo del cine en nivel internacional, tanto en Estados Unidos como en Europa, de manera voluntaria e involuntaria, explícita e implícitamente, influyen en la legitimación del cine mexicano. Es decir, los comités de preselección de películas en los festivales y los consejos directivos de las *Majors* en realidad comparten y forman parte de un ámbito epistemológico común, de una *episteme*, como lo pondría Foucault, o un *habitus*, siguiendo a Bourdieu, radicalmente distinto al mexicano, producto de condiciones históricas y sociales sumamente diferentes a las vividas en México. Es obvio entonces que los juicios, gustos y modos de percibir y entender la realidad y el cine de aquellos individuos que deciden sobre las películas

mexicanas y que habitan en países postindustrializados económicamente poderosos como EUA o la UE pertenecientes a la cultura logocentrista judeocristiana que se ha dado por llamar Occidente, son completamente distintos de los de alguien que dirige una película en el sur, norte o centro de México, sin que esto tenga que implicar, por supuesto, una visión, un gusto o un saber superior o inferior sobre la cinematografía (y mucho menos la capacidad natural de legitimar el cine del resto del mundo).

A pesar de la obviedad que lo anterior implica, lo asombroso de la situación reside en que para ser exhibida en México una película mexicana pareciera tener como requisito fundamental que alguien con las características de los *decididores* (de los festivales europeos o de las *Majors*) que habitan en países distintos a México (sean ellos de nacionalidad mexicana o no pero con un *habitus* de una sociedad occidental post-industrial americana o centro-europea) avale la película. Al respecto Bourdieu decía: "el imperialismo cultural reposa sobre el poder de universalizar los particularismos vinculados a una tradición histórica singular haciendo que resulten irreconocibles tales particularismos"¹¹. Tales particularismos ideologizados, propios de la cultura francesa (por poner una vez más el ejemplo de Cannes) o de cierta cultura californiana, son los filtros indispensables por los que debe pasar una película mexicana, ya no digamos para ganar premios en algún lugar del extranjero, lo cual sería quizá comprensible, sino para que tenga posibilidades de ser exhibida en México.

Dicho mecanismo está tan naturalizado en México que sería en vano intentar culpabilizar a los *decididores* con respecto a las repercusiones de las prácticas que llevan a cabo en sus países, sino que quizá en lo que

¹¹ Bourdieu, *Argucias*, 2001, p.7.

valdría la pena poner atención para enfrentar el problema (si es que alguien ve un problema en esto) es en el propio campo del cine mexicano, sus mecanismos de operación y sus mecanismos de auto legitimación ya que, como también lo señalan Bourdieu y Waquant, "efectivamente, la violencia simbólica no se ejerce nunca sin alguna forma de complicidad (arrebatada) de quienes la sufren"¹².

Si aplicamos al caso mexicano lo que muchos estudiosos del tema de la violencia simbólica en términos post-coloniales han dicho, tales como Stam y Shohat, entonces es fácil descubrir, entre algunos largometrajes cinematográficos legitimados por las instancias antes mencionadas, representaciones de lo mexicano que podríamos, una vez más, describir en dos grupos (entre otros muchos) de manera muy provisional: por una parte, representaciones estereotípicas que refuerzan las clases sociales media alta y alta de la sociedad mexicana, donde se reproducen prácticas discriminatorias (sociales y raciales) con respecto a miembros de clases bajas y, por la otra, representaciones abyectas, con cierta mirada pseudo antropológica, donde se objetualiza al humano con fines exotizantes.

Mi planteamiento es que las dos principales instancias que legitiman la mayoría del cine mexicano que se exhibe en cartelera son voluntaria e involuntariamente promotoras de un cine mexicano esencialmente racista y discriminatorio de aquellas características que podrían identificar a los habitantes de la sociedad mexicana.

Para Ella Shohat y Robert Stam la palabra imperialismo se refiere a un modo específico de colonización de 1870 a 1914 aproximadamente, en que las conquistas de territorio estaban ligadas a una búsqueda sistemática de mercados y la ambición expansionista del capital. Esto se lograba, entre otras formas, a través de la intervención política y cultural en general

¹² *Ibid.*, p. 29.

hecha por parte de los países del primer mundo en aquellos estados que antes fueron sus colonias y que ahora vivían su era post-independentista¹³. Sin embargo, al revisar las políticas de festivales o fondos de apoyo al cine mundial, pareciera que dichas políticas siguen vigentes. Por ejemplo, es bastante significativo que la Hubert Bals, una de las más reputadas fundaciones filantrópicas para apoyar el cine de los llamados países pobres, tenga una liga en su página a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo (OCDE) para presentar la lista de los países potenciales a los que puede financiar proyectos. Esto llama la atención porque la OCDE promueve entre sus objetivos el fomento al desarrollo económico, la estabilidad financiera y, sobre todo, el crecimiento del libre mercado en el mundo.

De este modo, podríamos fácilmente entender que los dos mecanismos de legitimación antes expuestos pudieran ser considerados como residuos imperialistas, un tanto trasnochados, de proyectos ideologizantes y expansionistas del capital por parte de las principales potencias económicas del mundo que, tras la apariencia filantrópica o de la búsqueda del supuestamente mejor cine del mundo, siguen operando a través y a partir de distintas cinematografías regionales, tales como la del campo del cine mexicano actual.

Preguntas finales

En una reciente conferencia¹⁴, José Luis Brea señalaba las incongruencias del arte contemporáneo y su autonomía en nuestro tiempo,

¹³ Shohat, *Unthinking*, 1994, p. 15.

¹⁴ Conferencia presentada en el II Simposio de Estudios Visuales organizado por la Facultad de Artes Visuales de la UANL el día 16 de abril 2008 en Monterrey, NL. La conferencia de José Luis Brea se tituló: *La muerte del arte y la muerte del arte y la muerte de la fe en el arte*. Sin publicar.

por precisamente responder a condicionantes históricas eurocentristas que son imitadas por artistas en distintos sitios del mundo (ponía el ejemplo del arte chino), descontextualizándolos de las fuerzas sociales de las que formaban parte y respondiendo a lineamientos hegemónicos del campo del arte contemporáneo, con el fin de poder denominar su trabajo como "arte contemporáneo" (y lograr acceso a galerías, bienales, etcétera). Algo que quizá también suceda en México con respecto al cine, sus modos de producción, sus estilos cinematográficos y sus modos de abordar la realidad.

En un irónico ejemplo, tal vez podríamos decir que si un realizador mexicano en ciernes que apenas inicia su carrera en la cinematografía se acercara para preguntarnos qué es lo que debiera hacer para lograr hacer una película y sobretodo lograr su distribución en México, la mejor recomendación, basándose en estadísticas, sería definitivamente irse al extranjero, a Los Ángeles o a París, por ejemplo, pero no tanto para estudiar cine, cuestión secundaria, sino para vivir por varios años en esos sitios con el fin de lograr entender la *episteme* imperante, adoptar un *habitus ad hoc* y un entendimiento no de aquellos países que visita, sino paradójicamente de México. Un aprendizaje del modo en que se percibe a México y lo mexicano desde el extranjero, sin importar la dosis estereotípica o racista que pudiera implicar dicha percepción. De este modo el interesado podría presentar "correctamente" en una película los valores socioculturales hegemónicos de quienes después legitimarán la película que realice, logrando así que su trabajo sea apreciado por los *decididores* en complicidad con los "jugadores" del campo del cine mexicano, hasta que finalmente su cine pueda llegar a tener altas probabilidades de ser exhibido en su propio país.

Ante tan contradictorio y extremo panorama habría que retomar la pregunta con que inició este escrito y potenciarla: ¿Hasta qué grado el

cine mexicano de hoy y los modos de legitimación antes expuestos, representan en sí mismos, no la explicación del funcionamiento de un campo social, sino la prueba de extinción y desaparición del "cine mexicano" en todas sus variantes y posibilidades? O, ¿hasta qué punto lo que se tendría que hacer es dejar de hablar del cine y su compleja relación con lo nacional, dejar que la tradición perezca y surjan nuevas prácticas visuales y auditivas bajo nuevas reconfiguraciones post-identitarias? O ¿acaso lo que actualmente sucede en el campo pudiera dar lugar a las condiciones de existencia de un cine mexicano más allá del cine mexicano tal como se le conoce actualmente? Es decir, ¿en qué medida existen hoy posibilidades de generar nuevos mecanismos de legitimación, de producción y de distribución capaces de responder por aquellas prácticas socioculturales y económicas que ocurren en el territorio mexicano, esto es, de expandir el campo del cine en México, adaptando y redibujando sus fronteras, reinventando sus límites y sus modos de pensarlo? Quizá un cierto geocine, que imagine este territorio de otro modo. Con otros ojos. A otro paso. Una vez más.

Bibliografía:

- Bhabha, Homi, "Anxious Nations, Nervous States", en Joan Copjec, *Supposing the subject*, London, Verso, 1994, p.p. 201-217
- Bourdieu, Pierre, Wacquant Loïc, *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre, Wacquant Loïc, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.

- Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Brea, José Luis, *La muerte del arte y la muerte del arte y la muerte de la fe en el arte*, Conferencia presentada en el II Simposio de Estudios Visuales, Facultad de Artes Visuales de la UANL en Monterrey, NL, el 16 de abril de 2008.
- Burgin, Victor, *The Remembered Film*. London, Reaktion books, 2004.
- Cassetti, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales, Lineamientos para una Teoría General*, Alianza - Universidad Iberoamericana, 1991.
- Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debate, 2002
- Shohat, Ella, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, Routledge, 1994.
- Wollen , Peter. *Godard and Counter Cinema: vent d'est* en Leo Braudy, Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.

La frontera interior en el cine fronterizo

Lauro Zavala

1. Introducción

La frontera entre México y los Estados Unidos ha tenido una presencia ininterrumpida, abundante y diversa en el cine producido en ambos países. En el estudio del historiador Emilio García Riera sobre la imagen de los mexicanos en el cine extranjero se registran 4,627 películas de largometraje producidas entre 1906 y 1988, de las cuales aproximadamente el 80% pertenece al cine estadounidense.¹

Simultáneamente al trabajo de García Riera, la antropóloga Norma Iglesias estudió las películas mexicanas en las que la historia se sitúa en la frontera, para lo cual observó casi 500 títulos producidos entre 1933 y 1988.²

En este trabajo presento algunos casos de personajes en los que se manifiesta la existencia de una frontera interior, en películas de origen estadounidense producidas entre 2004 y 2007, así como en algunas otras que son antecedentes inevitables del cine que se está haciendo en este momento.

2. Cine y frontera interior

¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, 1990, 6 vols. México, Ediciones Era / Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos, Universidad de Guadalajara. Cf. especialmente vol. 2 (1906 - 1940: *Filmografía*), vol. 4 (1941 - 1969: *Filmografía*) y vol. 6 (1970 - 1988: *Filmografía*).

² Norma Iglesias, *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 1991, 2 vols. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte. Cf. esp. vol. 2: *Directorio de películas fronterizas*.

Aquí entiendo por *frontera interior* una escisión entre el lenguaje, el comportamiento, los rituales y/o el proyecto de vida que pueden ser asociados respectivamente, de manera convencional, con la identidad de los mexicanos o de los estadounidenses. Esta escisión se puede observar (en estas películas) en manifestaciones aparentemente triviales pero sintomáticas, como en una conversación, un gesto o una mirada. Pero sus implicaciones y consecuencias pueden ser intensamente dramáticas.

La *frontera interior* se puede observar con claridad precisamente en las películas que forman parte de lo que se puede llamar *cine fronterizo*, es decir, aquel cuyas historias ocurren en la frontera entre ambos países, lo cual significa que ocurre en alguno de los estados de la frontera, y en los que se pueden llegar a mostrar diversas formas de migración, ya sea legal o ilegal (aunque esto último no es necesario para que sean consideradas como *fronterizas*). En otras palabras, reconocer la existencia de una *frontera interior* significa mostrar el cruce de algún límite de carácter simbólico, imaginario o ideológico, ya sea individual o colectivo, el cual no necesariamente está acompañado por el cruce de una frontera geográfica.

El estudio de las películas *fronterizas* producidas en los Estados Unidos y en México es ya un terreno académico nutrido por investigadores de ambos países.³ Aquí propongo contribuir a esta discusión introduciendo el concepto de *frontera interior*, el cual se puede extender (más allá del *cine fronterizo*) para referirse al momento en el que un personaje cruza un límite imaginario en el que está en juego su propia identidad.

³ En particular conviene reconocer, entre otros, los trabajos de Rosa Linda Fregoso, Chon Noriega y David Maciel, y el volumen colectivo coordinado por Gary Keller (Ver bibliografía). Uno de los panoramas críticos de la bibliografía especializada sobre cine chicano se encuentra en el artículo de C. Noriega (1998).

Las películas fronterizas sobre los migrantes mexicanos que viven en los Estados Unidos han transitado por al menos tres etapas bien diferenciadas. La etapa inicial de denuncia ideológica y militancia política corresponde al periodo de 1930 a 1960. Sin duda, la más representativa de las películas de militancia política es *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954), que no sólo es un valiente antecedente sobre la participación política de las mujeres en la lucha obrera, sino un ejemplo de las posibilidades del montaje dramático.

El caso más notable de lo que podría llamarse un cine fronterizo de denuncia ideológica, durante este periodo, es *Sombras del mal* (*Touch of Evil*, de Orson Welles, 1958), que transcurre en la frontera de Ciudad Juárez - El Paso, donde un honorable investigador de narcóticos de origen mexicano (Charlton Heston) es extorsionado por el execrable jefe local de la policía secreta (el mismo Welles), todo ello en el lenguaje expresionista del *film noir*.

El siguiente periodo del cine fronterizo producido en los Estados Unidos, de 1960 a 1990, se distingue por la reivindicación de los derechos civiles y el orgullo por las raíces culturales y étnicas. En este periodo se producen películas como la espectacular *Fiebre latina* (*Zoot Suit*, de Luis Valdez, 1982), que presenta, en formato musical, la historia del injusto juicio que se aplicó a un grupo de chicanos acusados de haber dado muerte a un blanco durante un enfrentamiento callejero.⁴ También a este periodo pertenece la conocida *Con ganas de triunfar* (*Stand and Deliver* de Ramón Menéndez, 1988), donde se muestra a un grupo de 18 estudiantes chicanos de pocos recursos, que inspirados por su maestro logran los mejores resultados en el Examen Nacional de Cálculo Avanzado. Ese mismo

⁴ Estudio la notable riqueza intertextual de esta película en "La metaficción dramatizada en *Fiebre latina*" en *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM Xochimilco, 2003, 66-69.

año se produce *Rompe el alba* (*Break of Dawn* de Arturo Arstenstein, 1988), donde un cantante mexicano de música popular conquista al público latino de una estación de radio en Los Angeles, en la década de 1920.

Como se puede observar, estas películas muestran de manera central la frontera interior de los personajes (quienes repetidamente cruzan diversas fronteras jurídicas y morales),⁵ pero no necesariamente tienen como tema central a los migrantes fronterizos.

A partir de los años noventa se inicia una etapa de afirmación de la identidad cultural específica de la comunidad chicana, donde es esencial que los personajes hablen inglés (con algunos términos en español), pues se trata de una generación que ha nacido y se ha formado en territorio estadounidense. Aquí podemos mencionar películas como *My Family* (Gregory Nava, 1995) y otras más. Sin embargo, hasta ahora se ha dejado de lado el estudio de lo que aquí llamo la frontera interior en estas películas.⁶

Antes de mostrar cómo se representa la frontera interior en las películas más recientes, vale la pena detenerse a observar su presencia en *La sal de la tierra* (1954), que es un referente indispensable para entender el concepto y sus connotaciones en la historia del cine fronterizo producido en los Estados Unidos durante los últimos 60 años.

2.1 *La sal de la tierra* (Herbert Biberman, 1954)

⁵ Estas fronteras interiores se señalan, por ejemplo, en el trabajo de José Lozano Franco: "La frontera desde el otro lado" en el volumen colectivo *Cruzando fronteras cinematográficas*. Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.). México, UAM Xochimilco, 2001, 183 - 196.

⁶ Por ejemplo, véase el trabajo de Cynthia Farah: "Hollywood en la frontera" en *Cruzando fronteras cinematográficas*, Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.). México, UAM Xochimilco, 2001, 55-62. En éste y otros trabajos sobre el cine fronterizo se enfatiza el proceso de producción y su dimensión política, dejando de lado la experiencia interior de los protagonistas.

La historia de esta película es emblemática de las luchas ideológicas que se sostienen en la producción y distribución del cine militante. Esta película fue una producción independiente (Independent Productions Corporation) con el apoyo del Sindicato Internacional de Mineros y Trabajadores del Metal (The International Union of Mine, Mill and Smelter Workers) y fue rodada en Zinc Town, New Mexico. Después de su estreno no sólo tuvo numerosas dificultades para su distribución durante los siguientes cincuenta años, sino que costó su carrera como actriz a la mexicana Rosaura Revueltas (hermana del escritor José Revueltas).

La razón de este enorme temor del sector más conservador de la sociedad se debe a que las tesis centrales de la película (presentadas en forma narrativa y dramática, pero también de manera explícita) parecen ser todavía peligrosas para el *status quo*.

En este sentido, la frontera interior más difícil de cruzar para los hombres de esta comunidad de mineros chicanos no fue una frontera territorial (cruzar un límite geográfico) ni sindical (tomar la decisión de irse a huelga por varios meses), sino la frontera simbólica que significó aceptar la participación decidida de las mujeres para sostener la piqueta durante varios meses, y experimentar personalmente la jornada cotidiana de las actividades domésticas.

Veamos tres momentos clave en los que esta frontera interior se define de manera dramática en *La sal de la tierra*.

(1) Las mujeres en la asamblea sindical

Los mineros de Zinc Town (antes llamado San Marcos por los primeros migrantes mexicanos) han sufrido numerosas muertes por las condiciones de poca seguridad en las que trabajan, además de que en sus casas los mineros de ascendencia mexicana no cuentan con agua caliente. Estas casas pertenecen a la compañía minera, a pesar de que el abuelo de Esperanza

(esposa de Ramón, el minero protagonista de la historia) criaba ganado en la región, proveniente de México. En 1953 la recién dictada ley Taft-Harley señala que los mineros tienen prohibido irse a huelga. Entonces una delegación de las mujeres asiste a la asamblea y propone que sean ellas, las mujeres, las que sostengan la piqueta, pues la ley no las menciona en su prohibición. Ellas ganan la votación (103 a 89), y al llegar los policías locales ellas les quitan las armas a pesar del gas lacrimógeno. Ramón prohíbe a Esperanza que participe. Pero ella le deja al bebé en sus brazos y ayuda a sus compañeras. Finalmente, cuando el auto de la policía se retira, escuchamos el fondo musical con las notas de la canción más característica de la Revolución Mexicana, *La Adelita*, como rúbrica de la victoria de las mujeres en su primera participación política.

(2) Los hombres en el patio del tendedero

Los hombres están colgando la ropa en el tendedero de sus casas, y sostienen la siguiente conversación:

--- Vecino: (*Distraídamente, mientras cuelga la ropa*): ¿Cómo le va?

--- Ramón (*Con un gesto de fastidio*): ¡Esto no tiene fin! Tres horas para calentar el

agua sólo para lavar la ropa. Te lo aseguro... aunque esta huelga triunfe, cosa que dudo, no volveré al trabajo si no ponen agua caliente. El sindicato tenía que haberlo exigido antes.

--- Vecino: ¿Y me lo dices a mí?

La conversación se interrumpe porque el bebé de Ramón llora. Él se dirige a la cuna y levanta el biberón, que se había caído de las manos del bebé.

--- Vecino: Según Charlie Vidal, hay dos tipos de esclavitud. La del asalariado y la

del ama de casa. Es el problema de la condición femenina. The Woman Question, he calls it.

--- Ramón: The Woman Question?

--- Vecino: Yep. El problema es qué hacer al respecto.

--- Ramón: So. Él qué quiere hacer al respecto.

--- Vecino: Dice que merecen igualdad en el trabajo, igualdad en el hogar y también

igualdad en el sexo. Sex equality.

--- Ramón: What do you mean sex equality?

--- Vecino: You know, lo que es bueno para el hombre es bueno para la mujer.

(3) Ramón y Esperanza conversan

Antes de la última secuencia de la película (en la que se obtiene el triunfo moral y político de la huelga), Esperanza sostiene la siguiente conversación con su esposo:

Ella: ¿No has aprendido nada de esta huelga? ¿Por qué tienes miedo de que yo sea

tu amiga?

Él: No sé de qué hablas.

Ella: ¿Aún crees que puedes tener dignidad si yo no tengo?

Él: ¿Hablas de dignidad después de lo que has hecho?

Ella: Los patrones te menosprecian y por eso los odias. "Quédate en tu sitio, sucio

mexicano". Eso es lo que te dicen. ¿Por qué me dices a mí que me quede en mi sitio? ¿Te sientes mejor si hay alguien inferior a ti?

Él: ¡Cállate! Dices tonterías.

Ella: ¿A quién tendré que pisar yo para sentirme superior? ¿Y de qué me serviría?

No quiero que nadie se sienta tan inferior como yo. Estoy lista para avanzar
y que todos avancemos.

Él: Ya cállate.

Ella: Si no lo entiendes, eres tonto. Porque no puedes ganar esta huelga sin mí. No

puedes ganar nada sin mí.

Después de esta conversación, Ramón sale de casa, se emborracha y regresa en la madrugada para dormir en la sala. Un par de días más tarde, los hombres de la empresa minera llegan para sacar las cosas de su casa y los vecinos se limitan a observar. Es entonces cuando Ramón le dice a Esperanza: "Pide a las mujeres que vuelvan a meter las cosas a la casa". Ante este abrumador gesto político de las mujeres, los policías se rinden. Y en ese preciso momento se gana la huelga.

Las fronteras que se cruzan en esta historia son un antecedente insuperable de las formas de cruce simbólico que siguen ocurriendo más de 60 años después. A partir de la diversidad de fronteras que se han conquistado desde entonces (en términos de roles sociales, familiares y políticos), también podemos observar lo que todavía es parte de una utopía social. Esta película, como muchas otras del neorrealismo de posguerra, contiene referentes de alcance universal que siguen resonando en el cine contemporáneo.

3. Las fronteras simbólicas

Al observar el cine producido entre 2004 y 2007 en los Estados Unidos, es posible reconocer diversas formas de la frontera interior en

películas independientes, como *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) y *Ángel Rodríguez* (Jim McKay, 2007), así como en películas comerciales, como *Ask the Dust* (Robert Towne, 2006), *G.I. Jesús* (Carl Colpaert, 2007) y *Espanglish* (James L. Brooks, 2005), y en películas chicanas, como *Real Women Have Curves* (Patricia Cardoso, 2004), *Tortilla Soup* (María Ripoll, 2004), *Bordertown* (Gregory Nava, 2007), *Bella* (Alejandro Gómez Monteverde, 2007), y *Walkout* (Edward James Olmos, 2007).

En siete de estas diez películas la historia ocurre en el estado de California, por ser ahí donde vive la mayor cantidad de migrantes de origen mexicano en el mundo. Pero también hay otras películas que pueden ser consideradas como fronterizas, aunque la acción transcurra en otra región geográfica, como es el caso de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*, cuya historia ocurre en el estado de Texas, o el caso de *Bella* y *Ángel Rodríguez*, que tienen lugar en la ciudad de Nueva York.

En lo que sigue me detendré a comentar una escena específica de cuatro de las películas mencionadas, en cada una de las cuales se puede observar, como en un microcosmos, el espacio simbólico que los personajes cruzan para negociar un importante cambio en su identidad cultural.

3.1 *Walkout* (Edward James Olmos, 2007)

En 1968, los estudiantes de bachillerato en el estado de California cuyos padres eran de origen mexicano tenían prohibido hablar español en clase. Fue entonces cuando la estudiante Paula Crisóstomo, con apoyo de su maestro Sal Castro, organiza un paro (*walkout*) en Lincoln High School, en el este de la ciudad de Los Angeles. A pesar de los encarcelamientos y la represión policiaca, al tercer día, este paro tuvo el apoyo público de los padres de familia y se volvió noticia de primera plana de alcance internacional.

Después de ser considerado este caso ante la corte estatal, la prohibición lingüística fue eliminada, así como muchas otras formas de discriminación educativa. En consecuencia, el número de estudiantes mexicano-americanos admitidos en la UCLA (Universidad de California en Los Angeles) aumentó dramáticamente en 1969, de 40 cada año a más de 1,200 con el beneficio de nuevas leyes estatales de protección contra la discriminación. Y en las preparatorias del este de Los Angeles en las que se hicieron otros paros durante los siguientes dos años, la población chicana aumentó de 2% al 25%, lo cual es un indicador de la densidad de la población chicana en la región.

Una breve escena casi al principio de la recreación ficcionalizada de estos paros muestra cómo un par de estudiantes reciben como castigo por hablar español en clase un par de nalgadas cada uno, impartidas por su maestro con una raqueta de tenis. Aunque es difícil imaginar hoy en día semejante conducta institucional, *Walkout* nos recuerda que hace apenas 40 años esto era aceptado como normativo en los Estados Unidos, donde los chicanos ocuparon el lugar que pocos años antes había ocupado la minoría de color.

A lo largo de la película vemos otras situaciones similares de discriminación racial en el trato cotidiano entre maestros y alumnos, avalado por determinadas normas de discriminación institucionalizada, que provocaban que sólo uno de cada cuatro estudiantes chicanos se graduara de bachillerato y que sólo el 2% de los chicanos tuviera acceso a la universidad.

Así que un hecho aparentemente nimio como recibir un castigo físico por hablar español en clase fue uno de los hechos de violencia innecesaria que despertó la conciencia social de Paula, la alumna más destacada de su clase, y que la impulsó a encabezar la exigencia de un trato justo y el respeto a ciertos derechos básicos en la escuela. Y, por supuesto, también

contribuyó haber asistido a la Conferencia Estudiantil Chicana, donde experimentó la hermandad de otros estudiantes del estado de California bailando junto a la playa, escuchando poesía chicana y canciones rancheras con mariachi, a un lado de la fogata.

En el camino de regreso ella conoce un bachillerato para blancos, que tiene libros en varios idiomas, incluyendo libros en español. En ese momento decide escribir un artículo titulado "Historia de dos escuelas". Es a partir de estos hechos cotidianos como se empieza a desarrollar su conciencia y como se integra a un movimiento que tuvo efectos permanentes para mejorar las condiciones de los chicanos en las escuelas del estado. La película muestra el proceso gradual que lleva a Paula a convertirse en líder natural de un movimiento civil de resistencia pacífica, y el momento preciso en el que cruza la frontera entre la inocencia política y el compromiso militante.

3.2 *Las mujeres verdaderas tienen curvas* (Patricia Cardoso, 2004)

No es casual que varias de las películas más incisivas sobre la frontera interior presenten el momento decisivo en el que una mujer debe decidir su ingreso a la universidad, lo cual significa una separación física de su familia inmediata. Considerando los fuertes lazos emocionales construidos en el interior de la familia por los migrantes mexicanos en el extranjero, esta decisión significa cruzar una frontera que no sólo es personal sino, sobre todo, cultural.

En *Las mujeres verdaderas tienen curvas*, la identidad de la protagonista (Ana García) y la decisión que debe tomar está ligada también a aquello a lo que alude el título mismo, pues (como muchas otras mujeres) tiene una marcada tendencia a la celulitis. En la película aparecen otras cuatro mujeres y todas ellas tienen esta misma condición, lo cual les resulta muy evidente porque trabajan en una fábrica de vestidos de noche.

Ana es una destacada estudiante en la preparatoria de Beverly Hills y su maestro (el Profr. Guzmán) la anima a que envíe su solicitud de ingreso a la universidad. Ana duda sobre sus posibilidades de acceso, en parte por su baja autoestima. Cuando ella tiene una relación romántica con un compañero de estudios que ha sido aceptado en la universidad, Ana recupera su autoestima, ayuda a su hermana a recibir un préstamo de su padre y decide enviar su solicitud de ingreso.

El momento en que el Profr. Guzmán visita a la familia para dar la noticia de que Ana ha sido aceptada en la Universidad de Columbia, su madre decide no abrirle la puerta, diciendo: "Es ese hombre que siempre está buscando a Ana". Finalmente, el papá de Ana lo recibe en la sala de su casa y transcurre la siguiente conversación, que es crucial para revelar el proceso fronterizo por el que atraviesan Ana y los demás miembros de su familia:

Profr. Guzmán: Señor García, usted dejó su país por una mejor oportunidad. Ahora

es el turno de Ana.

Sra. García: Mire, señor Guzmán, nosotros somos una familia y pretendemos seguir

así.

Ana (dirigiéndose a la Sra. García): Mamá, nada va a cambiar.

El señor García se levanta de su asiento para calmar a su esposa con una

suave palmada en el hombro y continúa:

Sr. García: Señor Guzmán, Ana irá a la universidad, pero no ahora. No llegué hasta

aquí para ver a mi familia separada.

Ana: Papá, no entiendo. ¿Por qué vamos a separarnos?

Sra. García (dirigiéndose a Ana): ¿Qué va a pasar con Estela y la fábrica?

Estela (escuchando desde la cocina, con mortificación): ¡Mamá!

Sra. García: ¿Y el abuelo? ¿Quieres abandonarlo?

Ana se queda callada y dirige una mirada preocupada a su abuelo, que ha

sido su único cómplice en la familia.

Ana (con mirada triste): No.

Su madre se levanta para dirigirse a la entrada y, abriendo completamente la puerta, le dice al maestro:

Sra. García: Bueno, muchas gracias, señor Guzmán, pero éste es un asunto familiar.

Sr. García (despidiendo al maestro): Gracias por venir hasta aquí para decírnoslo.

La aceptación temporal de esta negativa familiar permite a Ana, al devolver el préstamo que dio a su hermana para salvar la fábrica, pedirle apoyo para su decisión de ir a la universidad. En la secuencia final vemos a Ana saliendo del metro en Washington Square y caminar por Broadway St., con una satisfacción y confianza en sí misma que no tenía cuando la encontramos, casi al inicio de la película, al caminar por las calles del barrio latino de Los Ángeles.

Ana cruzó la frontera cultural que le permitió tener una carrera universitaria y acceder a la independencia económica y profesional en el ámbito más competitivo del sistema educativo del país.

3.3 *Tortilla Soup* (María Ripoll, 2004)

El cine fronterizo pone en escena, de manera inevitable, diversas formas de identidad cultural. Y tal vez el patrimonio inmaterial más

distintivo y difundido de la cultura de origen mexicano se encuentra en las costumbres gastronómicas (y en su variante más elaborada, como arte culinario). Esto último es central en *Bella*, donde el protagonista es un chef profesional de comida mexicana en un restaurante estadounidense elegante. Pero es en *Tortilla Soup* donde la comida ocupa el lugar central y adquiere un nivel de sensualidad excepcional (en oposición, por ejemplo, a la sobriedad y la extrema frialdad de *El festín de Babette*).

Las tres hijas de un chef de origen mexicano se encuentran en un momento crucial en sus vidas. Y es el padre, que también está por tomar importantes decisiones personales, el sorprendido testigo de sus decisiones, como ocurría en la película china de Ang Lee, *Comer, beber y amar* (1994), en la cual ésta está inspirada. En *Tortilla Soup*, las espectaculares secuencias en la cocina crean un ritmo casi musical.

En esta película conocemos a las tres hijas de un chef profesional de origen chicano, que viven con él después de la muerte de la esposa. Las tres están en un momento de transición crucial en sus vidas. Al final, la recatada maestra de escuela se casa súbita y románticamente con el entrenador de béisbol, que también es de origen chicano. Por su parte, la emprendedora y exitosa mujer de negocios rechaza una tentadora pero riesgosa oferta de trabajo en Europa para hacerse cargo del negocio familiar. Y la más joven de las tres ingresa a la universidad y conoce a un estudiante brasileño, con quien termina por no entenderse del todo.

Veamos este intenso diálogo casual entre los amigos, donde podemos observar más nítidamente las diferencias culturales entre ambas tradiciones (brasileña y mexicana), en el contexto de una universidad estadounidense:

Ella: ¿Cómo se llama a una persona que sólo habla un idioma?

Él: No recuerdo la palabra.

Ella: Estadounidense. (Ríe). Estoy bromeando. Yo soy estadounidense y hablo dos.

Y los hablo al mismo tiempo para enloquecer a mi papá, que es un purista.

Ella salta por todo el departamento y se sienta en la mecedora.

Ella: Me encanta tu departamento.

Él: Gracias.

Ella (*con súbita curiosidad*): ¿Por qué decidiste venir a los Estados Unidos?

Él: No quería ir directamente a la universidad. Hay un mundo entero esperando, y

yo tenía que verlo.

Ella (*pensativa*): ¿Cuánto tiempo planeas quedarte?

Él: No sé. Creo que si le dices a la vida lo que debe ser, la limitas. Pero si le

permites mostrarte lo que quiere ser, abrirá puertas que tú jamás creíste que existían.

Ella: Sí. ¿Y tus padres están de acuerdo con eso?

Él: Completamente.

Ella: Caray, Brasil debe ser lo opuesto a México.

Aquí se puede observar el contraste entre la identidad cultural mexicana más tradicional, y el sentido de la aventura que tradicionalmente se ha asociado con otras culturas. Precisamente las decisiones que toma cada una de las tres hijas (y al final de la película, también la decisión que toma su padre al elegir a una esposa para él mismo) terminan por contradecir este estereotipo, pues permiten que algunas posibilidades

insospechadas sean las que los lleven a elegir condiciones de vida más satisfactorias y plenas.

La frontera que cruzan estos personajes es la que va de una tradición culpígena, de origen católico, a la espontaneidad que surge de la propia sensualidad, precisamente el rasgo que está, en el fondo, en la raíz misma de la experiencia gastronómica.

3.4 *EspanGLISH* (James L. Brooks, 2005)

Una de las películas sobre inmigrantes legales más conocidas en los años recientes es *EspanGLISH* (2005), que presenta una historia cocinada con todos los componentes del cine hollywoodense: una parábola global acerca de la unidad familiar, una historia secundaria de naturaleza romántica, un montaje con ritmo espectacular, música discreta pero didáctica, diálogos edificantes y moralizantes y un relativamente inesperado final feliz.

Sin embargo, merece la pena señalar aquí que esta película es fronteriza en más de un sentido, al contar no sólo la historia de la contratación de una mujer que cruza la frontera con visa de turista, sino también el enfrentamiento de la hija adolescente con su madre soltera. De hecho, la historia está enmarcada desde la perspectiva de la hija, quien escribe un ensayo dirigido al comité de admisión de la universidad, en el que narra la historia que estamos viendo en pantalla, y que así cumple la función de un comentario de la hija (en la frontera de la edad adulta) acerca de la historia de su madre (en la frontera de la cultura estadounidense).

La secuencia final de esta película muestra precisamente el momento en el que se enfrentan la madre y la hija, pues esta última quiere quedarse a vivir con la familia que ha contratado a su madre para hacerse cargo de los quehaceres domésticos, y así tener la oportunidad de seguir

estudiando en una escuela privada. En cambio, su madre ha decidido buscar trabajo con otra familia, y que su hija estudie en una escuela pública.

El momento más agudo de este enfrentamiento ocurre cuando madre e hija discuten mientras caminan hacia la parada del autobús suburbano. En el momento en que la madre trata de abrazar a su hija en un gesto de reconciliación, escuchamos en *off* la voz de la hija comentando esta situación:

El breve camino hasta la parada de autobús ha sido el momento más largo de mi vida. Insulté a mi madre y ella nunca reaccionó. Y fue en ese preciso momento, al ver que ella trató de acercarse a mí, cuando dije la típica frase americana:

--- No ahora. Necesito mi espacio.

(A lo que ella responde inmediatamente, acercando su cara hasta tocar la de su hija):

--- ¡No hay espacio entre nosotras!

Durante la confrontación, ella mantuvo la calma y actuó con claridad. Y entonces me dirigió la pregunta más importante de mi vida, al menos a mi corta edad:

--- ¿Es eso lo que quieres para ti? ¿Convertirte en una persona tan diferente de mí?

Esta secuencia concluye mientras escuchamos en *off* el fragmento final de la carta de motivos que escribe la hija para solicitar su ingreso a la universidad, mientras observamos a madre e hija abrazadas en el asiento del autobús:

Ha sido para mí muy difícil decidir que deseo ingresar a su universidad, considerando las opciones que tengo disponibles para

obtener una beca. Sin embargo, lo que espero que este ensayo muestre, en caso de que me acepten, no es mi decisión sino el hecho de que mi identidad descansa firme y felizmente en un único e indiscutible hecho: Yo soy la hija de mi madre.

Esta conclusión revela la reconciliación de la protagonista con sus raíces identitarias en el contexto de la compleja transición entre la niñez y la edad adulta. Esta difícil reconciliación resuelve las tensiones narrativas desarrolladas a lo largo de la película, y muestra el momento preciso en el que también se cruzan simultáneamente (y en cierto sentido, se reconcilian) diversas fronteras de carácter lingüístico, cultural, geográfico y familiar.

4. Conclusión

En las películas estudiadas ---a las que he llamado fronterizas por su ubicación geográfica y la identidad racial de sus protagonistas, pero también por el momento decisivo que viven estos últimos--- es crucial el lugar que ocupa la familia. Esta última es una red compleja que se define por las inevitables tensiones que existen en su interior, y que se producen en la relación de pareja, en las relaciones entre padres, hijos y hermanos, y en las relaciones de sus integrantes con el mundo exterior, ya sea laboral, estudiantil o de otra naturaleza.

En todos los casos, lo que parece estar en juego son aquellos procesos en los que se negocia la independencia de cada miembro de la familia sin por ello dejar de contar con el apoyo emocional y el sentido de pertenencia que, por su naturaleza, ofrece la familia.

A su vez, el cine ofrece a sus espectadores un espacio imaginario en el que es posible repensar constantemente los procesos por los que, de ser necesario, podemos redefinir nuestra identidad. Y es nuestro privilegio,

como espectadores, escuchar estas posibilidades y ejercitar nuestra imaginación, pues es así como podemos imaginar nuevos horizontes para nuestra historia, precisamente en relación con la frontera última, donde se articulan lo personal y lo colectivo.

Bibliografía

- Farah, Cynthia, "Hollywood en la frontera", en *Cruzando fronteras cinematográficas*. Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.) México, UAM Xochimilco, 2001, pp. 55-62.
- Fregoso, Rosa Linda, "El espacio simbólico de México en el cine chicano" en *México y Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*. México, IMCINE / Filmoteca UNAM / CISAN, UNAM, 1996, 189 - 196.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 1990, 6 Vols. México, Ediciones Era / Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos, Universidad de Guadalajara. Vol. 1: 1894 - 1940; Vol. 2: 1906 - 1940: *Filmografía*; Vol. 3: 1941 - 1969; Vol. 4: 1941 - 1969: *Filmografía*; Vol. 5: 1970 - 1988; Vol. 6: 1970 - 1988: *Filmografía*, 223 p.
- Iglesias, Norma, *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 1991, 2 vols. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte. Vol. 2: *Directorio de películas fronterizas*.
- Kaplan, Louis, "En la frontera con *El peregrino*: Los zigzags en la firma de Chapl(a)in" en *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Scott Michaelsen y David E. Johnson (coords.) Barcelona, Gedisa, 2003 (1997), pp. 115 - 143.
- Keller, Gary D. (compilador), *Cine chicano*, México, Cineteca Nacional, 1988.

- Lozano Franco, José, "La frontera desde el otro lado" en *Cruzando fronteras cinematográficas*. Yolanda Mercader y Patricia Luna (comps.) México, UAM Xochimilco, 2001, pp. 183-196.
- Maciel, David R., *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, México, Cuadernos Americanos, Núm. 5, UNAM / The University of New Mexico, 1994.
- Noriega, Chon, "Un nuevo acercamiento histórico al cine chicano" en *Horizontes del Segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 82 - 93.
- Zavala, Lauro, "La metaficción dramatizada en *Fiebre latina*" en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2005, pp. 66 - 69.

Filmografía

- Artenstein, Arturo: *Break of Dawn (Rompe el alba)*, EUA, 1988.
- Biberman, Herbert: *The Salt of the Earth (La sal de la tierra)*, EUA, 1954.
- Brooks, James L.: *EspanGLISH*, EUA, 2005.
- Cardoso, Patricia: *Real Women Have Curves (Las mujeres verdaderas tiene curvas)*, EUA, 2004.
- Menéndez, Ramón: *Stand and Deliver (Con ganas de triunfar)*, EUA, 1988.
- Nava, Gregory: *My Family (Mi familia)*, EUA, 1995.
- Olmos, Edward James: *Walkout (Resistencia)*, EUA, 2007.
- Ripoll, María: *Tortilla Soup (Cocinando la vida)*, EUA, 2004.
- Valdez, Luis: *Zoot Suit (Fiebre latina)*, EUA, 1982.
- Welles, Orson: *Touch of Evil (Sombras del mal)*, EUA, 1958.

El cine transnacional: el caso de México y España

Paul Julian Smith

Este trabajo está dividido en dos partes. En la primera abordaré tres recientes conceptualizaciones del cine transnacional, término que parece haber sustituido a la globalización como palabra fetiche en el discurso académico; en la segunda analizaré dos películas poco conocidas que dan una nueva visión de una de las relaciones más importantes del cine transnacional, es decir la de México y España. Los filmes son *KM31* de Rigoberto Castañeda de 2006 y *Todos los días son tuyos* de José Luis Gutiérrez (de 2007 en el festival de Morelia, pero estrenada en México, DF en agosto del 2008).

Como en el caso de los dos largometrajes archiconocidos asociados con la llamada "Nueva Ola Mexicana" (*Amores perros* y *Y tu mamá también*), estos filmes de directores jóvenes y noveles emplean a actores españoles en papeles protagónicos. Sin embargo, a diferencia de aquellas películas, que lograron combinar elementos genéricos con el prestigio del cine de autor o de arte, éstas son de género puras y duras, de terror y policíaca, respectivamente. Como ya veremos, si la teoría del cine transnacional es compleja y algo contradictoria la práctica lo es incluso más.

Empiezo con las tres versiones del cine transnacional, que proceden de conferencias plenarias leídas en agosto del 2008 en un congreso que tuvo lugar en Puebla, México, patrocinado por la sucursal de la universidad británica de Nottingham en China y la Universidad Iberoamericana, y cuyo tema fue "El cine transnacional en las sociedades globalizantes". La gran novedad de ese congreso a mi modo de ver fue la

yuxtaposición de dos áreas geográficas pocas veces comparadas, más concretamente de América Latina y Asia oriental.

La conferencia de Robert Stam, conocido especialista de New York University, fue "Desde la revolución a la resistencia: una estética alternativa en los medios de comunicación transnacionales - los casos de Brasil, Chile y México"¹. Como ya indicó su título, el enfoque fue más bien textual, basándose en secuencias concretas de películas consagradas o poco conocidas. Si bien no teorizó Stam explícitamente lo que sería esa "resistencia" actual que había venido a sustituir a la tendencia revolucionaria de los 60, notó que en contexto pedagógico sus alumnos neoyorquinos se mostraron reacios al cine militante de antaño, tal como *La hora de los hornos*, mientras que se entusiasmaron por recientes trabajos de vídeo realizados por directores indígenas (los cuales constituyen un énfasis especial del festival de Morelia). Lo que no quedó claro en la ponencia fue cómo el enfoque de Stam, que él mismo definió como una "estética politizada", podía llegar a abarcar la interconexión de los textos, sometidos a un minucioso análisis formal, y las cuestiones extratextuales, como serían las socioeconómicas esenciales para un acercamiento al cine nacional y transnacional.

Este ámbito socioeconómico fue el enfoque de otro distinguido conferenciante, Néstor García Canclini de la UAM, quien discurreció sobre "El cine latinoamericano como industria y cultura: su reubicación transnacional".² García Canclini (que en otra ocasión³ había pronosticado la desaparición definitiva del cine en América Latina) prefirió en Puebla diagnosticar la condición actual de los medios de comunicación en el

¹ Stam, "From Revolution", 2008.

² García Canclini, "Latin American", 2008.

³ García Canclini, "Will", 1997.

continente. Empezó por redefinir la noción de cultura, siguiendo las pistas del teórico de la sociología Arjun Appadurai, no como una posesión de individuos sino como "una forma de articular las fronteras de la diferencia", como sería el proceso intercultural en que se plasma el cine actual. En segundo lugar, García Canclini reconoció que los valores tradicionales de la autonomía de la estética y de la individualidad de la creación artística ya no sirven para unas nuevas circunstancias en las que el cine y la televisión cultural se han aproximado a las industrias culturales comerciales. (No citó en este contexto a González Iñárritu, Cuarón o del Toro, directores que serían los ejemplos por antonomasia de esta tendencia.)

En tercer lugar, si el cine de arte o de autor se ha visto influenciado o contagiado hasta cierto punto por el diseño, el urbanismo, el turismo y la moda, la internacionalización de unas industrias culturales anteriormente nacionales ha coincidido con la disminución de las salas de cine como vía principal de exhibición, reducidas éstas a un mero elemento de la distribución multimediática. Un ejemplo, que García Canclini ya había citado en otra ocasión⁴, es el de las clasificaciones empleadas por los videoclubs en Latinoamérica, donde las películas nacionales (a diferencia de las norteamericanas) no se definen según su género (p.ej. de terror o policíaca) sino como "cine extranjero" en su propio país de origen.

Para García Canclini, entonces, la globalización sigue siendo sinónimo de la norteamericanización. Por eso, dentro de este panorama algo desolador, García Canclini hizo hincapié en la dominación estadounidense de la distribución, y en NAFTA que, según él, había contribuido al descenso de producción de largometrajes mexicanos en la década que siguió

⁴ García Canclini, *Los nuevos*, 1994, p. 334.

a su ratificación. La existencia de acuerdos hispanos económicos y culturales, como el de Ibermedia, al parecer positiva, también se veía lastrada por una asimetría: en este caso, el predominio de la España que proporciona dos terceras partes del presupuesto de ese organismo. En cambio, escribe García Canclini, es posible sólo en Madrid (y no en Buenos Aires, ni en Ciudad de México) ver en las salas en cualquier momento hasta diez películas venidas de países distintos de lengua española. Para remediar esta visión tan negativa para México, García Canclini propone tan sólo cierto alejamiento de los EEUU y el cultivo de intercambios culturales con el resto de América Latina. Es más, García Canclini da por sentado que el apoyo estatal a la cultura, en su definición limitada, es imprescindible para el sector de la industria audiovisual que no ha abandonado completamente la autonomía estética y la individualidad creativa.

Si Robert Stam no llega a contextualizar su "estética politizada" dentro del nuevo orden socioeconómico transnacional, García Canclini, al abordar valiosamente ese orden, sigue apoyándose en unas conceptualizaciones ya desmitificadas por su propio análisis. Así que, aunque García Canclini propone que se amplíen las fronteras de la categoría de "cultura" para abarcar nuevos medios y nuevas formas de producción, no cuestiona la trascendencia del largometraje cinematográfico de ficción. Por eso cuando lamenta que "no nos vemos [los latinoamericanos] representados" en pantalla no parece tomar en serio la aportación de los cortos y documentales en vídeo, ni de la potente y ubicua producción televisiva mexicana.

De forma semejante, aunque García Canclini reconoce en teoría que la producción actual no puede dejar de ser globalizante, cruzando las fronteras nacionales tal como cruza las fronteras estéticas, en la práctica se concentra en el número de películas "nacionales" producidas al

año, definiéndolas según los clásicos criterios financieros y geográficos. No parece apreciar, ni teorizar, el inusitado auge de los directores globalizantes mexicanos (González Iñárritu, Cuarón, y del Toro, otra vez) que apenas tienen equivalentes en ningún otro país. Por consiguiente, las películas de del Toro rodadas en España no pueden figurar en su análisis, ni contrapesan con su aportación cultural mexicana el déficit socioeconómico supuesto por el declive de la producción de largometrajes de ficción dentro de las fronteras mexicanas.

Por último, García Canclini no pone en tela de juicio el papel problemático del Estado o, más bien, del gobierno mexicano, considerando a éste como la única salvación de una industria audiovisual amenazada por el imperialismo norteamericano. Huelga decir que los directores arriba mencionados, globalmente reconocidos, han llegado a criticar duramente la política cultural y el control artístico ejercido por los organismos gubernamentales en México. González Iñárritu hasta se enorgulleció de haber realizado *Amores perros* sin aceptar ni un peso de IMCINE.⁵

Quisiera terminar esta panorámica teórica con la conferencia del congreso de Puebla que me pareció la más convincente y fructífera para el cine mexicano, irónicamente tal vez la de Chris Berry, catedrático de estudios fílmicos y televisivos en el Goldsmiths, Universidad de Londres, con especialidad en el cine chino. Como ya veremos, existen ciertos parecidos entre el caso del cine en lengua china (compartido entre la República Popular, Taiwán y Hong Kong) y el de los países hispanos.

El título de Berry fue "El cine transnacional chino como un cine transfronterizo".⁶ Coincidiendo con los conferenciantes anteriores, Berry notó que claramente ya no se podía dar por sentada la existencia de

⁵ Smith, *Amores*, 2005, p. 15.

⁶ Berry, "Transnational", 2008.

cualquier cine nacional. (A modo de paréntesis, es notable en el caso hispano que recientes libros sobre los cines nacionales español y mexicano, escritos respectivamente por Nuria Triana-Toribio⁷ y Andrea Noble⁸, se han dedicado a la desconstrucción de tal concepto). Berry citó unas cifras mostrando el supuesto colapso de la producción cinematográfica en Taiwán, muy parecidas a las mencionadas por García Canclini en el caso de México. Pero para Berry este interés por los números de películas producidas, basados en criterios financieros y geográficos, es algo miope, ya que resulta de una "presunción nacional" que se ha visto superada por las circunstancias actuales. De hecho la producción taiwanesa se ha "dispersado", aprovechando las ventajas comparativas de cada país de lengua china: p.ej. la mano de obra barata de la República Popular, las reconocidas aptitudes para escribir guiones en Taiwán, y la sofisticación financiera y jurídica de Hong Kong. Dadas esas circunstancias se necesitan unos criterios que valorizan más acertadamente las aportaciones y participaciones creativas de cada territorio en películas específicas, y ya no se puede recurrir a análisis basados tan sólo en factores económicos o político-estatales.

Este nuevo modelo da por supuesto, entonces, que lo transnacional ha sustituido a lo nacional, un flexible pos-Fordismo al Fordismo de antaño, y los "paquetes" discretos de producción al sistema de estudios anteriormente dominantes tanto en China como en México y EEUU. Sin embargo, para Berry este nuevo panorama no rompe con dos premisas tradicionales: asume la ideología globalizante y no cuestiona la definición del "cine" como largometrajes de ficción. Por eso, y siguiendo las pautas de Anna Tsing, Berry propone un nuevo paradigma para lo

⁷ Triana-Toribio, *Spanish*, 2003.

⁸ Noble, *Mexican*, 2005.

transnacional, diferenciándolo netamente de lo globalizante: si éste (lo globalizante) constituye un discurso ideológico en el que el capitalismo global es un flujo cuasi-natural sólo impedido por barreras comerciales, ése (lo transnacional) es más bien una práctica social que se manifiesta en proyectos específicos que podrán o no promover el capitalismo global, según el caso. Por ejemplo es notable que los directores chinos transnacionales no suelen trabajar en Hollywood, sino, aprovechándose de afinidades culturales y núcleos creativos locales, recurren a los territorios vecinos o "transfronterizos" con quienes comparten una lengua y no una historia ni un sistema político.

Berry finalizó, en términos algo más abstractos, sugiriendo que el vocabulario de Foucault o de Deleuze y Guattari es más adecuado que el de la economía política para investigar esta nueva topología tan flexible y cambiante. Como ya es sabido, en tal tipología foucaultiana el poder ya no es exclusivo del Estado unitario, sino que circula por múltiples relaciones; las prácticas no son independientes del poder sino afectadas por éste; y, finalmente, la reducción del poder estatal no resulta en el flujo inimpedido y globalizante sino en la aparición de nuevas fuerzas que sirven para canalizar ese flujo. El cine transfronterizo (término que Berry finalmente sustituye al transnacional) no es por lo tanto una red o un sistema sino más bien un "assemblage" deleuziano en el que múltiples niveles se articulan entre sí, afectándose mutuamente. Acaso sea éste un modelo que se podría desarrollar para analizar la realidad actual de los cines transnacionales hispanos, como la de los chinos.

Una precisión muy concreta de Berry tiene relevancia especial para el caso de España y México. Es la siguiente. Aunque existen tantos y tan fructíferos ejemplos de cooperación creativa entre los territorios de lengua china, ha emergido tan sólo una clase de película masivamente taquillera que arrasa en todos los mercados: la épica histórica rodada y

ubicada en la remota China imperial y adornada con las vistosas artes marciales en que son maestros los especialistas hongkonganos (*Tigre y dragón*, *Héroe*, o *La maldición de la flor de oro*). En cambio, las películas ambientadas en el presente apenas si se exportan, ya que los públicos de Taipei, Beijing y Hong Kong demuestran mutuamente cierto desinterés por la vida cotidiana contemporánea de sus vecinos. No sería de extrañar, entonces, que los países hispanoparlantes, menos integrados, en cuanto a las contribuciones creativas, a proyectos específicos que los equivalentes de habla china, rechazaran la contemporaneidad y recurrieran a momentos históricos si no compartidos por lo menos reconocibles por todos cuando se trata de películas transnacionales.

A modo de conclusión voy a tratar las dos películas mexicanas que cité al principio de este trabajo: *KM31* y *Todos los días son tuyos*. Lo que me interesa es que, siendo películas de género ambientadas en el presente, hacen referencia, sin embargo, al pasado colonial y a cierta historia compartida con España.

Como ya es sabido, *KM31* fue un gran éxito comercial en México atrayendo a un público superior a los tres millones; es más, gozando de unos valores de producción poco frecuentes en el cine latinoamericano, ganó premios Ariel en las categorías técnicas de efectos visuales, vestuario y sonido. El propio director Rigoberto Castañeda manifestó que había querido realizar una película de terror "digna de competir con el cine de cualquier continente"⁹; y el casting del actor catalán Adrià Collado en el papel protagonista masculino, señal habitual de la coproducción hispano-mexicana (en este caso, la española Filmmax y la mexicana Lemon Films), aseguró la recepción en el mercado español. Ya que a Collado se le conocía sobre todo por su presencia en la telecomedia *Aquí*

⁹ Castañeda, "Notas", 2006 [2008].

no hay quien viva (en la que representó a un joven gay digno y simpático), *KM31* aprovechó la íntima familiaridad del público español con este artista televisivo.

KM31, por consiguiente, parecerá a primera vista un ejemplo patente de esas dos influencias colonialistas (verbigracia, la norteamericana y la española) denunciadas por García Canclini y tal vez del triunfo globalizante del comercio sobre el arte cinematográfico. Pero la situación es más compleja. Rechazando el tipicismo mexicano y el folklore costumbrista tan vendible en el exterior, *KM31* fue rodada en el nada exótico Desierto de los Leones, locación que, con sus pinares lúgubres, para un público extranjero recordará menos a México que a Suiza o Suecia. Y de hecho la película granjeó poco público en el único mercado no hispano en que recibiera exhibición teatral, Gran Bretaña.

Es más, aunque *KM31* es una historia de terror que emplea de forma ejemplar las típicas técnicas cinematográficas de ese género, muy accesibles a los espectadores internacionales, la trama recurre a un elemento clave histórico dirigido exclusivamente a los públicos transnacionales o transfronterizos hispanos: el simpático Nuño de Collado, al parecer asiduo novio español de su pareja mexicana en coma, es (o así se supone) la reencarnación del brutal conquistador colonial que sedujo y abandonó a la doncella que sería la Llorona (identificada con la hermana gemela de la novia moderna). Así las cosas, unos traumas y deudas históricas muy específicas se superponen sobre una base transnacional genérica, formando un "assemblage" de múltiples niveles que se afectan mutuamente y que son difíciles de interpretar, tanto en el ámbito geográfico como en el histórico.

Al igual que *KM31*, *Todos los días son tuyos* es una película de género realizada por un director novel, en este caso José Luis Gutiérrez, egresado del CUEC. De hecho el filme, una producción nacional con

colaboración de IMCINE, formó parte de un programa de óperas primas patrocinadas por esa escuela nacional. Si *KM31* salió en más de doscientas pantallas, *Todos los días* se estrenó en agosto del 2008 en unas abundantes sesenta salas sólo en el DF. Aunque no fue coproducción, *Todos los días* logró atraer la participación de Emma Suárez, una de las actrices más respetadas del cine español, conocida tal vez en el exterior sobre todo por sus tres colaboraciones con el vasco Julio Medem. Mientras que *KM31* cumple con las condiciones del género de terror, *Todos los días* cae de lleno dentro de las pautas del cine policíaco y del *thriller*, con unas secuencias de persecuciones o de tiroteos rodadas en Ciudad de México clásicas en el género y totalmente transnacionales.

Lo que llama la atención, sin embargo, es que a diferencia de la simpatía del personaje de Collado en *KM31* (sólo desenmascarado en el desenlace como a un cruento conquistador de antaño), la *femme fatale* de Suárez, llamada despectivamente "la Rubia", es sumamente negativa desde su apariencia, combinando estereotipos antifemeninos y anticolonialistas. Esta policía secreta seduce y traiciona al prudente comisario mexicano de Alejandro Camacho; y no deja de insultar a sus colegas de México. Sumamente arrogante, "actúa", en palabras del guión, "como si fuera en su propio país". Tales referencias al colonialismo castellano se podrían relacionar a la larga historia mexicana de resistencia al poder colonial, o tal vez al ámbito contemporáneo en el que, como es bien sabido, la España moderna goza de una importante influencia sobre las economías latinoamericanas menos globalizadas a través de su política de inversiones.

Lo que llama la atención, sin embargo, no son tanto estos resentimientos históricos algo burdos (tratados de forma mucho más creativa en el terrorífico *KM31*), sino el acercamiento en *Todos los días* a la actualidad política del Estado español. A espaldas de la experiencia

cotidiana de los ciudadanos mexicanos, quienes se han manifestado repetidamente contra la intolerable inseguridad en que viven, *Todos los días* se enfoca en una situación inventada y muy minoritaria: los supuestos asesinatos de miembros de la banda terrorista ETA en la capital mexicana por las fuerzas secretas españolas. Aunque la política lingüística del filme tendrá su interés (son pocas las películas latinoamericanas en que se oyen diálogos en euskera), la aproximación a la temática es ingenua, cuando no apologética: la única explicación del conflicto es la ofrecida por un vejete con la típica boina: "Luchamos por la libertad de un pueblo".

Si *KM31* ofrece una reinterpretación, en marco fantasmático, de las problemáticas relaciones históricas y transnacionales de México y España, *Todos los días* manifiesta un profundo desinterés por la España actual, en que el estado de las autonomías es uno de los grandes logros de la transición a la democracia y donde la inmensa mayoría, incluso de los ciudadanos vascos, rechaza la violencia etarra. Es una ignorancia doblemente inquietante cuando se toma en cuenta el hecho de que el pueblo mexicano ha experimentado, tal como el español, atentados sangrientos por parte de ciertos elementos antidemocráticos. Como en el caso del cine de lengua china, tal vez sean las narrativas históricas algo generalizadas y no las circunstancias concretas de la vida contemporánea las que funcionan mejor como la base de una cultura audiovisual compartida por todos.

A modo de conclusión, quisiera volver a esos modelos de lo transnacional que esboqué al principio de este trabajo, sugiriendo unas nuevas prioridades para la investigación. En primer lugar, si es cierto, como lo sugiere Stam, que la resistencia ha sustituido a la revolución (en el cine como en la vida), necesitamos nuevas formas de teorizar esa resistencia y reconocerla en las películas, proponiendo vías de agencia que no sean simplemente oposicionales. En segundo lugar, hay que ampliar

el objeto de estudio (y el objeto cultural valorizado) más allá del largometraje de ficción vindicado por García Canclini, para abarcar (como en el festival de Morelia) los cortos y documentales y, sobre todo, la ficción televisiva, la cual es tal vez el auténtico espejo del público mexicano. Finalmente, deberíamos, con Berry, superar los criterios económicos y geográficos a la hora de definir un cine transnacional para elaborar un modelo transfronterizo basado en los núcleos creativos o en las afinidades culturales, modelo más adecuado para el cine nómada de hoy. Si los directores mexicanos (tanto los consagrados como los noveles) ya no creen que el compromiso político o la estética autónoma triunfen sobre el entretenimiento o el comercio, esto no significa que no existan, ni se puedan examinar en sus obras, nuevas formas de poder y de agencia potenciadas por el mismo flujo transfronterizo que ha globalizado las finanzas como lo ha hecho a la creatividad.

Bibliografía

- Berry, Chris, "Transnational Chinese Cinema as Transborder Cinema", Conferencia plenaria leída en el congreso Transnational Cinema in Globalizing Societies - Asia and Latin America (University of Nottingham Ningbo, China, y Universidad Iberoamericana, Puebla), 31 de agosto de 2008.
- Castañeda, Rigoberto, "KM 31: Notas del director", 2006, <<http://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/3179/comentario.php>> [Consulta: 6 de diciembre de 2008.]
- García Canclini, Néstor, *Los nuevos espectadores: cine, televisión, y vídeo en México*, Ciudad de México, IMCINE/CONACULTA, 1994.

- , "Will There be a Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era", en Ann Marie Stock (coord.), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, Minneapolis: University of Minneapolis, 1997, pp. 246-58.
- , "Latin American Cinema as Industry and Culture: Its Transnational Relocation", Conferencia plenaria leída en el congreso Transnational Cinema in Globalizing Societies - Asia and Latin America (University of Nottingham Ningbo, China, y Universidad Iberoamericana, Puebla), 30 de agosto de 2008.
- Noble, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 2005.
- Smith, Paul Julian, *Amores perros*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Stam, Robert, "From Revolution to Resistance: Alternative Aesthetics in Transnational Media - The Cases of Brazil, Chile, and Mexico", Conferencia plenaria leída en el congreso Transnational Cinema in Globalizing Societies - Asia and Latin America (University of Nottingham Ningbo, China, y Universidad Iberoamericana, Puebla), 29 de agosto de 2008.
- Triana-Toribio, Nuria, *Spanish National Cinema*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003.

NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES

Claudia Arroyo Quiroz es Doctora en Estudios Latinoamericanos por el Birkbeck College de la Universidad de Londres. Actualmente es profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, donde es miembro del Cuerpo Académico "Expresión y Representación". Se ha especializado en el estudio de la historia cultural de México de los siglos XIX y XX y ha publicado sobre representaciones identitarias en la literatura y el cine mexicanos.

Eduardo de la Vega Alfaro es Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, España. Es profesor investigador Titular "C" adscrito al Departamento de Sociología de la Universidad de Guadalajara e integrante del sistema Nacional de Investigadores (nivel II). Ha publicado crítica y ensayo en diarios y revistas especializadas nacionales y extranjeras.

Mauricio Díaz Calderón es profesor-investigador Titular B de la Universidad de Guadalajara, México. Doctor por la Université Paul Valéry de Montpellier, Francia. Su campo de investigación es el de las representaciones femeninas en la literatura y el cine, así como la creación de discursos enfocados a la construcción del concepto de identidad nacional.

Mara Fortes es estudiante de doctorado en cine y estudios sobre medios en la Universidad de Chicago. Actualmente está investigando sobre la relación entre el cine y. También es traductora independiente y realizadora cinematográfica. films.

Aleksandra Jablonska Zaborowska, de origen polaco, naturalizada mexicana, tiene el doctorado en Historia del Arte. Es profesora- investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores desde 2007. Ha publicado, entre otros, *La Revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1912* (en coautoría), así como numerosos ensayos y artículos en libros y revistas en México, España, Francia y Alemania.

Jesse Lerner es director, professor, curador y escritor. Lleva su interés en las relaciones entre México y los Estados Unidos con sus películas documentales, entre ellas *Nativos* (1991, con Scott Sterling), *Fronterilandia* (1995, con Rubén Ortiz Torres), *Ruinas* (1999), *El Egipto americano* (2001), *T.S.H.* (2004) y *Magnavoz* (2006).

Jesús Mario Lozano es director y guionista cinematográfico. Entre sus trabajos se encuentran los largometrajes de ficción: "Así" (2005) y "Más allá de mí" (2008). Doctor en Filosofía por la Escuela Europea de Graduados.

James Ramey es Doctor en Literatura Comparada y Estudios Fílmicos de la Universidad de California de Berkeley. Actualmente es profesor investigador adscrito al Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, y es miembro del Cuerpo Académico Expresión y Representación. Ha publicado artículos en revistas que incluyen *Comparative Literature Studies*, *James Joyce Quarterly*, y *Comparative Literature*, y es co-editor de la antología *La generación encontrada: Cuentos Estadounidenses Contemporáneos* (2003).

Michael K. Schuessler es Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Los Ángeles. Actualmente es profesor

investigador adscrito al Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, y es miembro del Cuerpo Académico Expresión y Representación. Es autor de *La undécima musa: Guadalupe Amor* (1995, 2009), *Elenísima: ingenio y figura de Elena Poniatowska* (2003, 2009), y editor del libro perdido de Alma Reed: *La peregrina: mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto* (2006).

Paul Julian Smith es catedrático en la Universidad de Cambridge, Reino Unido, desde 1991, y Miembro de la British Academy. Es autor de 15 libros, entre ellos *Amores perros* (BFI y Gedisa); *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet* (Manchester University Press); y *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television* (Liverpool University Press). Es colaborador asiduo de *Sight & Sound*, la revista del British Film Institute.

Alicia Vargas Amésquita es profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara, México. Doctora en Lingüística General y Teoría Literaria por la Universidad Autónoma de Madrid, se ha especializado en el estudio de las representaciones femeninas en la literatura y las artes visuales en el México revolucionario.

David Wood es investigador sobre historia y teoría del cine y vive en la Ciudad de México. Ha hecho un posdoctorado en el Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México y es Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por el King's College de la Universidad de Londres, Reino Unido. Ha publicado sobre diversos temas relacionados con el cine latinoamericano.

Lauro Zavala es Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es Profesor - Investigador Titular en la Universidad Autónoma Metropolitana desde 1984, donde coordina la creación de la Maestría en Teoría y Análisis Cinematográfico, y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI Nivel 2) desde 1994. Es Presidente de SEPANCINE: Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico, y Director desde el año 2000 de la revista de investigación *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve* (www.cuentoenred.xoc.uam.mx).