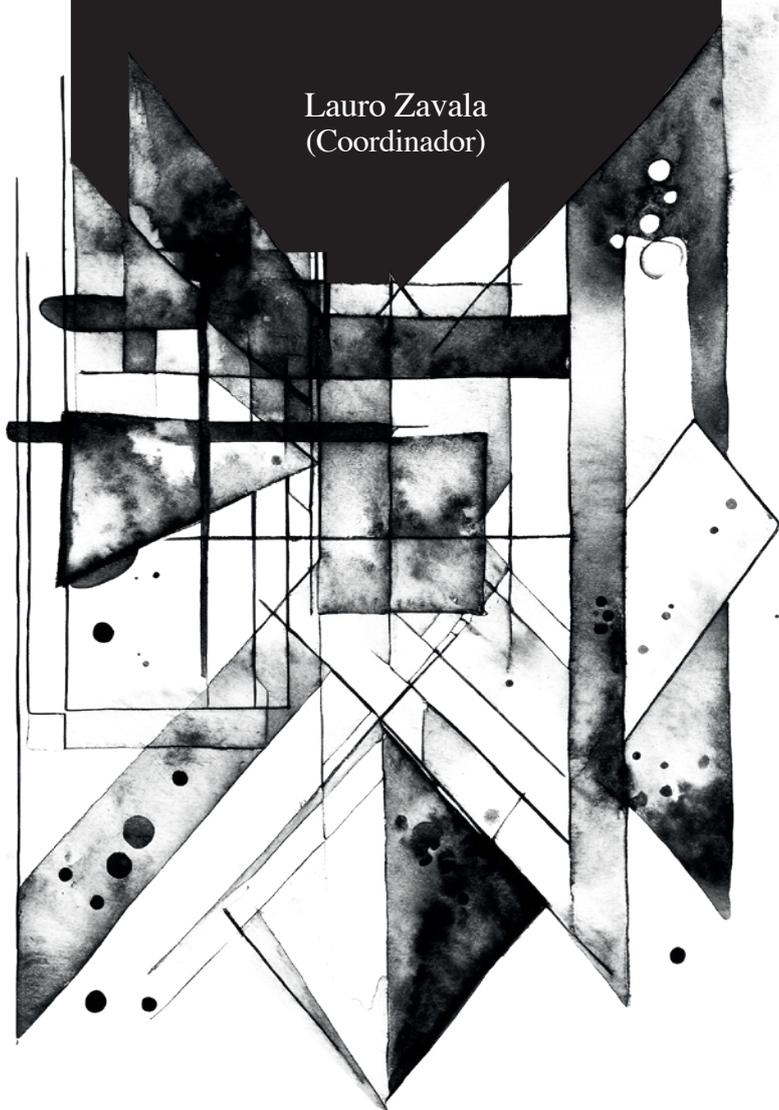


EL CINE MEXICANO VISTO DESDE MÉXICO Y EL EXTRANJERO

Lauro Zavala
(Coordinador)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

EL CINE MEXICANO
VISTO DESDE MÉXICO
Y EL EXTRANJERO

EL CINE MEXICANO VISTO DESDE MÉXICO Y EL EXTRANJERO

Lauro Zavala
(Coordinador)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

EL CINE MEXICANO VISTO
DESDE MÉXICO Y EL EXTRANJERO

Primera edición 2023

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria, 20100
Aguascalientes, México
editorial.uaa.mx/
libros.uaa.mx/

Lauro José Zavala Alvarado
Ignacio M. Sánchez Prado
Roberto Domínguez Cáceres
Francisco Javier Ramírez Miranda
Yolanda Norma Mercader Martínez
Rubén Olachea Pérez
Siboney Obscura Gutiérrez
Dolores M. Tierney
Silvia Álvarez Olarra
Rebecca Claire Suzanne Janzen

ISBN: 978-607-8909-99-5

Hecho en México / *Made in Mexico*



ÍNDICE

Presentación

Lauro Zavala 9

Prólogo

El cine mexicano desde la perspectiva contemporánea
Ignacio M. Sánchez Prado 11

Desde México 25

Semiótica en el cine clásico mexicano
Roberto Domínguez Cáceres 27

Cine y modernidad en México: *El despojo* de Antonio
Reynoso
Javier Ramírez Miranda 61

La producción del cine mexicano contemporáneo
ante los nuevos procesos de comunicación
Yolanda Mercader Martínez 79

Heli y otras películas en el aula universitaria
Rubén Olachea Pérez 93

Algunos aspectos de la investigación reciente sobre cine documental en la UNAM y la UAM-X <i>Siboney Obscura Gutiérrez</i>	113
Desde el extranjero	145
La puesta en escena en <i>Enamorada</i> : estética e ideología <i>Dolores M. Tierney</i>	147
El cine mexicano merece distintas aproximaciones para su estudio. Entrevista a Dolores Tierney <i>Lauro Zavala</i>	169
La reinención del género de carretera: Representación del duelo en <i>Lake Tahoe</i> (2008) <i>Silvia Álvarez Olarra</i>	179
La muerte y el Estado en <i>Luz silenciosa</i> de Carlos Reygadas <i>Rebecca Janzen</i>	209
Sobre los autores	235

PRESENTACIÓN

Los ensayos aquí reunidos ofrecen un panorama general de los estudios contemporáneos sobre cine mexicano, tanto los realizados en el interior del país como los elaborados por mexicanistas extranjeros.

Al observar la orientación de estos trabajos es evidente la existencia de tradiciones académicas distintas que requieren un diálogo constante para enriquecer sus perspectivas. Es evidente la importancia del feminismo y los estudios sobre el lenguaje cinematográfico en la tradición inglesa; el peso de los estudios culturales y la interdisciplinariedad en la tradición estadounidense y la diversidad de enfoques en la academia mexicana, con registros que van de la semiótica y los estudios de género a la aproximación ideológica e historiográfica.

En particular, este volumen contiene trabajos acerca del cine de la *Época de Oro* (Dolores Tierney); el cine contemporáneo (Yolanda Mercader); los géneros cinematográficos (Silvia Álvarez Olarra); el cine documental (Siboney Obscura); el cine y la educación (Rubén Olachea); cine y política (Rebecca Janzen); cine e ideología (Javier Ramírez) y el lenguaje cinematográfico (Roberto Domínguez).

En el ensayo de Ignacio Sánchez Prado que abre el volumen se hace un balance de los antecedentes que explican las dife-

rencias entre los estudios de mexicanistas que trabajan en el país y los mexicanistas extranjeros que se especializan en cine mexicano.

Esperamos que este volumen contribuya al intercambio de ideas entre los investigadores de cine mexicano que trabajan en el país y en el extranjero.

Lauro Zavala

PRÓLOGO

El cine mexicano desde la perspectiva contemporánea

Ignacio M. Sánchez Prado

El estudio del cine mexicano se encuentra en un momento de gran riqueza y debate. Los ensayos incluidos en este volumen son una demostración fehaciente de dicha salud. A través del trabajo de especialistas en muy diversas ubicaciones, se ha constituido un campo de estudio que ha sido beneficiado por la creación y desarrollo de programas académicos, así como con la publicación constante de libros y artículos sobre cine mexicano.

En términos generales, se observa en los textos de este volumen una serie de preocupaciones que tienen que ver tanto con la consolidación institucional de la disciplina como en las diferentes contribuciones que distintos lugares han hecho al campo. Para el caso de México, cabe observar algunos factores. Es importante decir que la disciplina de *film studies*, en el sentido anglosajón del género, no existe en México como tal. Los estudios de cine se hacen en un ecosistema complejo y

diverso de disciplinas en las ciencias sociales y humanidades, donde muchos investigadores estudian el tema a veces a contrapelo de los criterios disciplinarios de sus colegas y departamentos. Destacaría en este espacio la existencia de cuatro o cinco espacios en particular.

Primero, habría que recordar que existe un importante contingente de críticos literarios que han hecho su trabajo desde la prensa, la reseña, el ensayo, el estudio crítico... Resulta indiscutible que cualquier campo académico de estudio del cine mexicano tiene deudas inconmensurables con precursores de estos espacios que han mantenido viva la flama de la crítica de cine y han escrito libros señeros sobre el tema. Aquí debe reconocerse a figuras como Rafael Aviña, Carlos Bonfil, Leonardo García Tsao, Jorge Ayala Blanco y muchos otros.

Segundo, los trabajos de Aurelio de los Reyes, Margarita de Orellana, Eduardo de la Vega, Ángel Miquel o José Felipe Leal, por mencionar sólo a un puñado de sus figuras más eminentes, han demostrado el valor de las disciplinas relacionadas con la historia en la elucidación de nuestro cine. Sin el trabajo de estos colegas, sería imposible pensar, por ejemplo, en un conocimiento mínimo sobre el cine silente.

En tercer lugar, hay que destacar el impacto que, en años más recientes, han tenido los enfoques formalistas y semióticos en la disciplina. Esto ha permitido, como demuestra el trabajo de figuras como Lauro Zavala y Raquel Gutiérrez Estupiñán, engarzar los estudios sobre cine a una larga línea de tradiciones de crítica textual en las humanidades mexicanas, dándole no sólo un espacio institucional, sino también un lenguaje para el estudio de la forma misma del cine y sus procesos de significación.

No debemos olvidar, sin embargo, al campo más amplio de las ciencias sociales. Un cuarto espacio han sido los programas de ciencias de la comunicación y disciplinas sociales conectadas –como la sociología y las ciencias políticas–, a partir de las cuales el cine ha sido estudiado desde ecosistemas mayores de

medios y con relación a su circulación social y de audiencias. Resulta indiscutible que uno de los trabajos de mayor centralidad hoy por hoy en el campo está en el estudio de las audiencias y la circulación de cine de estudiosas como Patricia Torres San Martín, Lucila Hinojosa Córdova o Ana Rosas Mantecón, quienes a su vez constituyen una segunda generación siguiendo trabajos señeros de científicos sociales como Néstor García Canclini y Enrique Sánchez Ruiz.

Y, finalmente, es importante observar que, aunque existen, ante la escasez de institutos y unidades dedicadas exclusivamente al estudio del cine, emergen trabajos desde una mirada de disciplinas, lo que refleja el impacto social de la industria cinematográfica. Caben destacar los estudios jurídicos (Adriana Berruero y Tonatiuh Lay Arellano han escrito libros de gran importancia); las instituciones dedicadas a la pedagogía (de donde ha emergido Aleksandra Jablonska) y otros espacios. Hay que decir además que, más allá del proverbial centralismo de nuestro país, el cine es cada día más estudiado en espacios a lo largo del país. El liderazgo institucional de Guadalajara, donde, gracias a la labor precursora de Emilio García Riera se hace mucho del mejor trabajo sobre cine en México, vemos ahora agregados esfuerzos considerables en espacios como Tijuana, Aguascalientes, Puebla, Veracruz y Michoacán, entre otros, creando un mapa cada vez más diverso de lecturas y aproximaciones.

En el ámbito del habla inglesa, los estudios sobre cine han seguido un derrotero distinto, lo que a su vez ha resultado en una tradición con preguntas y enfoques particulares. Hay que recordar que el campo de *film studies* como tal ha estado constituido por décadas por la Society of Cinema and Media Studies, el brazo profesional del gremio, fue fundada en 1959 y tiene arriba de tres mil miembros activos; sin embargo, en ese gran ecosistema, el cine mexicano y latinoamericano ocupa un lugar relativamente marginal: los estudios pioneros sobre la región datan de los setenta y los ochenta. Aún hoy en día, el

cine latinoamericano representa un porcentaje pequeño de las ponencias en el evento. Y aunque la existencia de programas de estudios de cine en las universidades estadounidenses está en pleno crecimiento, la gran mayoría de ellos no cuentan con un estudioso de cine latinoamericano en su profesorado. Por esta razón, por un persistente eurocentrismo en los estudios de cine, el cine mexicano como tema ha florecido en otros espacios, particularmente en los programas de estudios hispánicos, latinoamericanos y en los departamentos y programas de lengua y literatura en español.

No obstante, hay que decir, que en los orígenes no fue así. En los años fundacionales, había mayor atención al llamado “tercer cine”, gracias al impacto que éste tuvo en Nueva York y a figuras como Peter Rist y Robert Stam que emergieron del estudio del *cinema novo* brasileño y del cine argentino de base para comenzar a poner al cine latinoamericano en masa. Después, los estudios fundacionales de figuras como Ana López comenzaron a ubicar el cine mexicano en una perspectiva más continental. Pero quizá el desarrollo más importante fue debido al empuje de estudiosos chicanos y mexicanoamericanos como Charles Ramírez Berg, David Maciel y Carl Mora, que escribieron los libros pioneros sobre cine mexicano en inglés y establecieron diálogos y contactos importantes en México. Maciel, por ejemplo, fue interlocutor de Carlos Monsiváis y sigue en diálogo constante con muchas figuras. Estos autores produjeron libros y artículos seminales sobre la *Época de Oro*, el cine del *echeverrismo* y el *lopezportillismo*, así como la historia general del cine mexicano.

Tras estas intervenciones iniciales, podemos ver que el cine mexicano se ha convertido en objeto de gran interés. Tan sólo en años recientes hay intervenciones importantes de Colin Gunckel, Laura Isabel Serna y Rielle Navitski en el cine silente; Charles Ramírez Berg y Robert McKee Irwin sobre la época dorada y Misha MacLaird, Frederick Aldama y Paul Julian

Smith en el cine contemporáneo, además de las perspectivas de Sergio de la Mora, Isabel Arredondo y otros, quienes cubren el arco histórico general del cine mexicano.

Resumir esta enorme producción en las pocas líneas que tengo aquí es imposible, pero dado que es la menos familiar para los lectores mexicanos conviene mencionar algunas. Primero, podría decirse que el estudio del cine deriva en términos generales del impacto que los llamados estudios culturales tuvieron en la academia estadounidense. Esto ha constituido un foco importante respecto a temas relacionados con este paradigma: la constitución de subjetividades nacionales y populares, la relación entre cine e ideología, la tensión entre lo nacional y lo transnacional y el cine como ecosistema de prácticas culturales. Segundo, parte del interés en el cine mexicano tiene que ver con el crecimiento de las poblaciones hispanas y latinas en los Estados Unidos y en la valoración de la cultura mexicana bajo esta luz.

Resulta imposible disociar el interés que autores como Berg o Aldama tienen en el cine mexicano sin entender lo significativo que es nuestro cine para la comunidad migrante. En los sistemas de cable de los Estados Unidos, existen al menos una decena de canales dedicados a la transmisión exclusiva de cine mexicano y latinoamericano, desde canales como Cine Nostalgia, dedicado a la época de oro; De Película, desarrollado a partir del catálogo de Televisa; Cine Mexicano, dedicado al *videohome* y al narcocine, y Viendo Movies, centrado en el cine latinoamericano y español actual. Asimismo, algunas formas del cine mexicano comienzan a tener mayor proyección en la cartelera comercial, sobre todo gracias a Pantelion, que permite que algunas producciones desarrolladas entre Videocine y Lionsgate alcancen un número limitado pero considerable de pantallas en el circuito. De esta manera, la presencia viva del cine mexicano en la comunidad hispanohablante de los Estados Unidos ha derivado, por ejemplo, en el concepto de “mex ciné”

de Aldama, interesado desde una perspectiva cognitiva en el consumo de esta producción, o en el trabajo que históricamente han conducido Berg, Mora y Maciel sobre la valoración de la cultura mexicana en el contexto de los debates sobre raza y migración en los Estados Unidos.

Aquí convendría recordar que el ámbito anglosajón de crítica no se limita a los Estados Unidos, sino que, en muchos de los fenómenos, la producción crítica de la academia de Gran Bretaña es de una importancia fundamental. A través de espacios editoriales como Intellect (casa que edita *Studies in Latin American and Iberian Cinemas*) o Manchester University Press, se ha creado una comunidad de especialistas notables, entre los que se incluyen Deborah Shaw, Dolores Tierney, Niamh Thornton y Miriam Haddu, entre otros, además de ser el lugar de procedencia de algunos emigrados a EE. UU., como Paul Julian Smith. El auge de los estudios británicos ocupa una variedad de periodos y se conecta también con el tema de los estudios culturales, escuela de pensamiento cuya raíz surgió del marxismo inglés. De ahí emerge el trabajo de Dolores Tierney, que comentaré más tarde.

La otra línea que me interesa subrayar es el rol fundante que ha tenido la academia británica en el estudio del cine mexicano transnacionalizado. Al igual que en Estados Unidos, parte importante de la atención que el cine mexicano atrae en la academia británica tiene que ver con el éxito de Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón a nivel internacional. De hecho, Cuarón ha producido algunos de sus filmes en la Gran Bretaña. De esta producción, conviene hacer notar el rol precursor de Tierney y Deborah Shaw en comprender el cine mexicano más allá de las fronteras de lo nacional. El trabajo de Tierney sobre Emilio “el Indio” Fernández muestra de manera rigurosa los lazos estilísticos con el cine transnacional de la época, mientras que Shaw, directora de la revista *Transnational Cinemas*, ha producido un corpus crítico

de gran importancia en torno a las conexiones transnacionales del cine mexicano posterior a 1994. Siguiendo otra línea de los estudios culturales, Haddu y Thornton han producido libros sobresalientes en torno a la relación entre cine y política en México.

Tras este panorama, procedo al breve comentario de los artículos que componen este libro. El artículo de Roberto Domínguez es un ejemplo excelente de las importantes contribuciones que el enfoque semiótico tiene en el estudio del cine mexicano. Fundado en la lectura de semióticos y teóricos de la hermenéutica como Jean Mitry, Hans Robert Jauss y Umberto Eco, así como de nuevas líneas del cognitvismo, entre las que destacan el trabajo de Earl MacCormac y Robert Sternberg, Domínguez hace un trabajo cuidadoso sobre la relación entre técnica, significado y experiencia en la Época de Oro, particularmente en la obra de Emilio Fernández. A partir de un riguroso trabajo de lectura textual, Domínguez muestra la forma en que el cine mexicano dota de sentido a una serie de tropos que se convierten en dispositivos de significación de largo alcance en la tradición nacional. Signos e imaginarios como el descenso social, la tierra, la vestimenta y otros se vuelven máquinas de producción simbólica gracias a mecanismos como la metáfora. El texto, a mi parecer, ofrece dos contribuciones de gran importancia. Primero, respecto a su objeto de estudio, es uno de los recorridos más ricos sobre el lenguaje de Emilio Fernández y provee un fundamento ideal para complementar lecturas estilísticas, como la avanzada por Berg en su libro más reciente o el trabajo culturalista de Tierney. Segundo, a nivel teórico-metodológico, el ensayo nos muestra la vigencia que las lecturas formales, textuales y semióticas tienen para entender los mecanismos del lenguaje cinematográfico. Cabe decir que éste es un enfoque que en el ámbito anglosajón se ha perdido, dado que la semiótica ha caído del favor de los académicos a raíz de la revolución de los estudios culturales. En el texto se

demuestra la necesidad de fundar mejor las interpretaciones analíticas en el análisis formal, ya que en el estudio cuidadoso de símbolos y formas se encuentran las bases de otras aproximaciones ideológicas y teóricas.

El texto de Javier Ramírez presenta una serie de contribuciones mayores que, a mi parecer, lo hacen uno de los artículos más sugerentes sobre cine mexicano en los últimos años. No es un trabajo ampliamente teórico ni metodológico, pero crea un argumento de gran valía respecto a la relación entre cine y modernidad, a partir de la perspectiva provista por la lectura de *El despojo*, un cortometraje de 1959. Este año es particularmente crucial para entender el cambio paradigmático entre las últimas etapas de la Época de Oro, y el inicio de un cine de los años sesenta que, como han estudiado David Maciel y otros críticos, vivió simultáneamente de un *impasse* resultado de estructuras sindicales y estéticas osificadas por el institucionalismo del cine y la efímera emergencia de una generación de cineastas jóvenes que buscaban traer al cine las tendencias experimentalistas y a las audiencias de corte urbano que emergían como resultado del llamado “milagro mexicano”. Ramírez presenta *El despojo* como un filme bisagra que buscaba reorientar el régimen de representación del México indígena y rural, fuertemente territorializado, como ejemplifican filmes como *Tizoc*, hacia formas oficialistas y nacionalistas de representación. Así, Ramírez ubica el esfuerzo de su director Antonio Reynoso y del fotógrafo Rafael Corkidi en una coyuntura de modernización traída por el neorrealismo antes de la llegada de la nueva ola francesa que un par de años después sería un interlocutor esencial del cine mexicano. A partir de esto, Ramírez construye un argumento fascinante respecto a la importancia del segundo lustro de los cincuenta como momento fundamental de reorientación de los procesos de modernidad del cine mexicano. Es un testamento del agotamiento del modelo del cine de la Época de Oro como dispositivo ideológico y la recuperación

de un momento efímero en la reconfiguración de sus políticas y estéticas antes de que llegara la ola francesa que suscitara cambios como el concurso de cine experimental.

El texto de Yolanda Mercader trae a la mesa lo que ella llama “inclinaciones” y que consisten esencialmente en el efecto que diversos fenómenos comunicativos tienen en la formación del cine mexicano de la era contemporánea. Mercader define esto de manera amplia e incluye entre sus objetos de reflexión el desarrollo de medios y plataformas de distribución material (desde soportes físicos como el DVD y el Blu-ray hasta la emergencia de plataformas digitales como Netflix y Claro Video), la definición del cine de autor y comercial como prácticas comunicativas, el desarrollo de la mercadotecnia y otros factores. En estos términos, Mercader nos recuerda un elemento central en la perspectiva de las ciencias de la comunicación: la necesidad de vincular el trabajo que se ha hecho en torno a los cambios estéticos e ideológicos del cine contemporáneo con cambios fundamentales en la infraestructura material de producción y consumo del cine. Resulta sin duda imposible pensar en la reconstitución del cine mexicano en los noventa sin pensar en la multiplicación de pantallas traída por los cineplexes o en el impacto que el cine mexicano tiene en las comunidades latinas de los Estados Unidos sin el DVD o la televisión por cable. Resulta asimismo fundamental para entender los premios Óscar a directores como González Iñárritu o Cuarón sin plantearse la pregunta respecto a los cambios de noción y contaminaciones mutuas entre el cine comercial y el cine de autor. Sin duda, se podría leer este texto al lado de contribuciones como la lectura de Misha MacLaird sobre cuestiones de producción o el trabajo de Rosas Mantecón sobre las audiencias en México.

Rubén Olachea trae a la mesa una lectura que se anuncia como dirigida al aula universitaria, pero que, de manera más amplia, pertenece a la tradición de la lectura a pelo o *close reading*. El impulso pedagógico del que parte Olachea radica en

la necesidad de la atención. Su escritura recorre descripciones, análisis, exposiciones, razonamientos y cubre de manera exhaustiva el filme *Heli*. Los temas que trae a la mesa tienen referencias teóricas implícitas. Entre las afinidades de Olachea se observan los estudios de género, la teoría narrativa, el problema del cuerpo y los estudios étnicos. Pero el resultado central radica en su capacidad de capturar al filme de Amat Escalante desde una perspectiva holística que transforma la escritura misma del ensayo en un acto de leer, la descripción en recorrido, la crítica en cartografía. Más que una lectura unificada de *Heli*, Olachea pone de manifiesto un método que pertenece tanto a la educación como a la crítica: la necesidad de visitar una película en sus afinidades, sus genealogías, sus referencias, sus texturas y sus elementos. De partir siempre del conocimiento detallado de un filme y los filmes que lo circundan para iniciar la crítica desde ese gesto.

El último texto de la sección mexicana, de Siboney Obscura Gutiérrez, ofrece una última perspectiva en torno a la disciplina: la relación entre los estudios de cine y la infraestructura institucional. Es importante que la sección mexicana concluya con este tipo de reflexión porque en un campo de estudio que, en muchos de sus frentes, sigue en formación, el balance institucional es siempre una pregunta esencial para determinar los temas que se estudian y las condiciones materiales para hacerlo. En sus mejores momentos, el artículo muestra la conexión entre el campo internacional de producción de documental, la forma en que la producción mexicana se vincula o distancia de dicho campo y la relación que estos dos fenómenos tienen en la institucionalización del estudio del género. El artículo, riguroso y sistemático, nos lleva de la mano a través del rol que la UNAM y la UAM han tenido tanto en la producción de cine documental como de su estudio. Resulta interesante observar la manera en que distintas unidades al interior de cada una de estas instituciones construyen formas distintas de este pano-

rama. Así, más allá el cine documental, el artículo de Obscura Gutiérrez es una contribución al estudio de las genealogías intelectuales del estudio universitario del cine. El documental nos permite ver el impacto que líneas como la historiográfica o los estudios culturales han tenido en la formación de nuestro propio campo. En vista de la discusión con la que inicié esta pieza, queda claro que la conciencia crítica en torno a los campos de estudio es esencial para poder desarrollar el estudio de cine a futuro.

Abriendo la sección de textos del cine mexicano visto desde el extranjero, tenemos dos intervenciones de Dolores Tierney. La primera es una versión de uno de los textos incluidos en su libro sobre Emilio Fernández que, en mi opinión, ha redefinido en muchos sentidos el estudio del director y de la Época de Oro en el ámbito de lengua inglesa. Con enfoque en *Enamorada*, Tierney muestra en su texto una de las grandes contribuciones de la academia en lengua inglesa al cine nacional: un estudio amplio y riguroso de la tensión entre lo nacional y lo transnacional. Su impresionante análisis de *Enamorada* es un punto de llegada de un número considerable de estudios sobre cine mexicano y latinoamericano que cita en su texto y que recorren varias temáticas: el rol del musical en el cine transnacional, la construcción de la masculinidad y la figura de la mujer desde distintos aportes de los estudios de género, el enfoque industrial, etcétera. Al poner todas estas piezas juntas, Tierney agrega la importancia de *entender* el trabajo de Fernández y Figueroa con formas de la puesta en escena cinematográfica desarrolladas en contextos transnacionales, particularmente, en su argumento, la comedia tipo *screwball*. A partir de esto, Tierney plantea implícitamente una semiótica de la forma cinematográfica distinta a la presentada por colegas en México. No está construida en análisis semánticos, sino en la comprensión de la estética, ideología e institucionalidad de la que están revestidas las formas cinematográficas. De ahí, Tierney desterritorializa

a Fernández de la noción de cine nacional y abre pistas para entender la idea de que el cine mexicano es siempre un cine cosmopolita. En la entrevista con Lauro Zavala, Tierney revela varios de los orígenes de su forma de ejercer la crítica y queda patentemente claro que su formación corre paralela al desarrollo de los enfoques anglosajones descritos arriba, de los cuales ella es una de las más brillantes representantes.

El texto de Silvia Álvarez Olarra, también formada en la academia norteamericana, trabaja en una línea que ha predominado en los Estados Unidos desde la fundación del campo: *genre studies*, dedicado a los géneros cinematográficos. El texto de Álvarez Olarra se dedica a leer el *road movie*, género al que se han dedicado cantidades considerables de páginas, que abarcan la tradición norteamericana, directores europeos como Wim Wenders y, en años más recientes, el apogeo del género en Argentina, Brasil y México, sobre lo cual han salido varios trabajos (por ejemplo, el libro de Natalia Pinazza sobre el género en Argentina y Brasil y una colección en preparación, sobre el género en América Latina, editada por Verónica Garibotto y Jorge Pérez). Partiendo de un enfoque semiótico informado por Roland Barthes, Álvarez Olarra hace una lectura ejemplar de *Lake Tahoe* desdoblado cuestiones de subjetividad y representación del espacio, entre otras. Creo que el texto muestra una forma particular de la lectura detenida de los textos como se ejercen en los estudios cinematográficos norteamericanos, fuertemente influidos en el caso latinoamericanista por la crítica literaria, formación que subyace este texto.

Finalmente, Rebecca Janzen realiza una lectura de *Luz silenciosa* de Carlos Reygadas desde un encuentro de diversas perspectivas teóricas. Janzen tiene formación en crítica literaria y parte de una emergente genealogía crítica interesada en las minorías religiosas y los llamados estudios de discapacidad o *disability studies*. La perspectiva de Janzen en el artículo muestra de manera precisa la importancia de salir de los paradigmas

de la nación en el estudio del cine mexicano. Janzen representa una nueva generación ocupada en la crítica ideológica, cuyo punto no es tanto la relación entre cine, política e identidad nacional, sino la operación cinematográfica con relación al problema mismo de la constitución de la subjetividad. Informada por las teorías de la discapacidad y el cuerpo de los últimos años, el problema que Janzen pone de manifiesto no es sólo la representación de “lo menonita”, sino también los mecanismos en que el cine opera con relación a formas de subjetivación, en este caso, concretamente la religión. Es un texto ideal para cerrar este volumen, porque ilustra las nuevas tendencias del estudio del cine desde los estudios culturales, cuyo potencial recién alcanzamos a visualizar.

DESDE
MÉXICO

SEMIÓTICA EN EL CINE CLÁSICO MEXICANO

Roberto Domínguez Cáceres

Desde su llegada al país en 1909, el cinematógrafo provocó la apertura de espacios de recreación para la gente decente y el populacho. Las “vistas” cumplían con el modesto propósito de entretener e informar, y se asimilaron rápidamente a las costumbres de entretenimiento en la Ciudad de México, Puebla, Monterrey o Guadalajara, así como en las numerosas localidades de provincia a las que llegaban los aparatos de los hermanos Lumière.

Como se puede recuperar de los copiosos estudios sobre los orígenes del cine en México, sus modestos inicios poco auspiciaban la inmensa transformación y complejidad de una industria tan próspera como la petrolera o la minera. El llamado periodo clásico del cine mexicano, 1936 a 1957, produjo más de un centenar de cintas que han sido abordadas en diversos estudios, cuyas conclusiones nos animan a seguir indagando sobre su condición como hechos cinematográficos complejos. Este periodo, sus condiciones de producción, sus influencias, sus propuestas de sentido, siguen siendo elocuentes para los interesados en el sugerente poder de las imágenes, sus creadores y sus espectadores.

Es complejo poder determinar cuáles serían los puntos comunes señeros o constantes entre las cintas producidas a lo largo de veinte años de cinematografía nacional. Los adjetivos como “nacional”, “clásico” o “mexicano” se toman con cautela para referirse a producciones realizadas en México, con capitales nacionales y que abordan de una manera peculiar los asuntos comunes a géneros como el melodrama, la comedia de situaciones, adaptaciones de obras de literatura también clásica o, por lo menos, ampliamente conocida.

Si el inicio del periodo lo marca la producción de una comedia ranchera, en sí misma el comienzo de un género, *Allá en el Rancho grande*, 1936, de Fernando de Fuentes, el final de este lapso lo marca trágicamente (o, más bien, melodramáticamente) la muerte del actor Pedro Infante. Tanto los escenarios convenidos para el idilio campirano como la creación cinematográfica del ídolo nacional tienen como signo común la exacerbación de la realidad filmica con la que se entabla un juego de reflexiones doble: como reconocimiento de lo que no se es, pero se anhela llegar a ser, tanto como la visión de aquello que se prefiere conocer agrandado por la puesta en escena: la música, la historia de amor, el humor, el llanto o la alegría con las que las imágenes van volviéndose permanentes, sin dejar de moverse entre los diversos ámbitos de la cultura nacional con la que están entretejidas.

Hemos seleccionado tres “clásicos” para reflexionar sobre algunos aspectos de la imagen en movimiento como construcciones de sentidos. De entre los directores del periodo, el Indio Fernández ha declarado con más contundencia cómo en su cine promueve la construcción de una imagen de “lo nacional”, “lo mexicano”, en todas sus cintas, tal vez es más obvio en *María Candelaria* (1943) o en *Río escondido* (1947), sin duda un proyecto estético que siempre podrá ser debatido, pero que permea la plástica cinematográfica de *Las abandonadas*, de 1944, *Enamorada*, de 1946, y *La Malquerida*, de 1949.

Fernández dirigió en total 23 cintas, de las cuales 17 se realizaron en el periodo clásico del cine mexicano, determinado casi universalmente por el criterio de la conformación de una industria fílmica fuerte, con directores, productores, escenógrafos y músicos, creó un profuso imaginario representado por un cuadro de actores igualmente excepcional. Con historias originales o adaptadas acercaron una variedad de asuntos, anhelos y desencantos al gran público.

Para Fernández, el cine es un instrumento más para la configuración de una propuesta que construya una imagen plástica de su visión de lo que debe ser el cine. Como lo define Julia Tuñón: “Su intención explícita es aprovechar la pantalla para construir un proyecto de nación y, en este propósito, sus personajes tiene un papel preciso: ellos son el instrumento del cambio, pero también su finalidad; muestran en una forma didáctica las formas humanas ideales para ese futuro país anhelado”.¹ El cine del periodo tiene en este autor uno de sus exponentes más convencidos del impacto que la reiteración de soluciones plásticas, los ritmos de la historia, los enfrentamientos entre las fuerzas insondables del destino y la fragilidad humana se pueden acompañar para la suprema creación de un efecto de realidad. Sus cintas más conocidas internacionalmente, *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Maclovía* (1948), respondieron a las expectativas de una audiencia ávida de imaginar un país, sus contradicciones, sus injusticias y bellezas en una recreación que podía leerse en varios niveles. Pero también estas cintas consignan que las soluciones cinematográficas de Fernández, efectivas y bellas, se repiten, se parodian y provocan reacciones adversas en la crítica. *Maclovía*, por ejemplo, para el poeta Efraín Huerta es un “desbarajuste macloviano”.

1 Julia Tuñón, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio “Indio” Fernández*. México, CONACULTA, Serie IMCINE, 2000, p. 13.

El esteticismo, el culto a la raza, el inmovilismo, la búsqueda constante de la plasticidad que congela a los seres y a las cosas; todo esto que había sido aplaudido tiene ahora una presencia que resulta irritante[...] Emilio comienza con *Maclovía* a dar vueltas alrededor de sí mismo; ejercicio patético que continuará hasta su último film.²

Estas reiteraciones son también muy útiles para destacar constantes semióticas de las imágenes. Las cintas estudiadas aquí, *Las abandonadas* (1945), *Enamorada* (1946) y *La malquerida* (1949), comparten un “aire de familia”, como diría Carlos Monsiváis, entre sí al presentar elementos constantes: el equipo de producción, el director, el adaptador-escritor de la historia, el fotógrafo, la editora y más arriesgadamente podríamos afirmar que comparten un estilo identificable, un cierto aire de familia en el que respecta al tratamiento visual de los temas,³ el abordaje de la historia, si la hay, en el desarrollo (o no) de los personajes más allá de la formidable presencia física de la estrella que los encarna.

Créditos	<i>Las abandonadas</i> (1945)	<i>Enamorada</i> (1946)	<i>La malquerida</i> (1949)
Dirección	Emilio Fernández	Emilio Fernández	Emilio Fernández
Guion (historia, adaptación y diálogos)	Emilio Fernández Mauricio Magdaleno	Benito Alazraki (sin crédito) Emilio Fernández Mauricio Magdaleno Íñigo de Martino (cinedrama)	Jacinto Benavente (teatro) Emilio Fernández Mauricio Magdaleno

2 Paco Ignacio Taibo I, *La Doña*, Planeta Mexicana, 1991, p. 142.

3 Lauro Zavala dice: “En términos generales, el punto de vista es un concepto que involucra diversas dimensiones: tecnología, discursividad e ideología”. *Narratología y lenguaje audiovisual*, pp. 29-30.

Continuación de tabla

Créditos	<i>Las abandonadas</i> (1945)	<i>Enamorada</i> (1946)	<i>La malquerida</i> (1949)
Reparto	Dolores del Río, Pedro Armendariz, Víctor Junco	María Félix, Pedro Armendariz, Fernando Fernández	Dolores del Río, Pedro Armendariz, Columba Domínguez
Producción	Felipe Subervielle	Benito Alazraki	Francisco Cabrera, Felipe Subervielle
Música	Manuel Esperón	Eduardo Hernández Moncada	Antonio Díaz Conde
Cinematografía/ fotografía	Gabriel Figueroa	Gabriel Figueroa	Gabriel Figueroa
Edición	Gloria Schoemann	Gloria Schoemann	Gloria Schoemann
Diseño de producción / escenografía	Manuel Fontanals	Manuel Fontanals	Manuel Fontanals (dirección de arte)
Decorados	Manuel Parra	Manuel Parra	Manuel Parra
Vestuario	Royer	Xavier Peña y Armando Valdés Peza	Royer
Grupos musicales/ música adicional	Trío Calaveras Mariachi Vargas	Trío Calaveras, “Ave María” de Schubert, Coro de Niños de la Catedral de Morelia, canción “La malagueña”, “Por una ingrata mujer”, sin crédito	Trío Calaveras, Mariachi Vargas, canciones “La negra noche” y “El venadito” de E. Romero, corrido “La malquerida” sin crédito

El descenso como redención

La secuencia de créditos de *Las abandonadas* termina con una cartela que dice “En el México turbulento de 1914”, la cual nos ubica en un impreciso pasado, previo al idealizado periodo de la lucha armada que veremos más precisamente en *Enamorada*. Esta peculiar historia construida con elementos de muchas, se aleja del mexicanismo evidente para retratar una condición de lo humano abatido por el destino representado como fuerza inabarcable, desconocida e inmensa. Al inicio, dos empuerqueñecidas figuras humanas, una mujer y un hombre, corren por la costa —¿Acapulco?— a la orilla de un soleado mar. Vertiginosamente, tres planos generales como panorámicas de relación nos ubican en el idilio tórrido. El cuarto es un primer plano de Margarita, de esplendente sensualidad, que recibe a su amante postrada sinuosamente en una hamaca. Luego de la entrega, la promesa de volver por ella. Así, Margarita llega sola su casa de donde es arrojada por un iracundo padre que castiga en ella su deshonor.

Postrada, Margarita iniciará un descenso moral que se representa como un largo recorrido cuesta arriba. Nueve grandes planos, o planos generales, nos llevarán con ella tierra adentro y, al tiempo que la alejan del hogar, su imposible retorno al honor está signado por la distancia que recorre. Su figura empuerqueñecida y oprimida por el peso del cielo, del descampado, de lo incierto que la espera. Un fundido a negro revela su destino: una perspectiva de lo que parece la fachada de un edificio solemne enmarcado desde la torre de un campanario —¿la Plaza de Santo Domingo?— y una serie de planos generales que nos ubican en una lavandería.

El descenso moral se grafica en la escalera que descienden las mujeres que cargan pesadas canastas de ropa. Margarita, en medio del agua, no puede lavar su culpa, la lleva con todo el peso en el cuerpo vencido y agotado por el trabajo y el embarazo. Como madre que va a ser, se le presenta dignificada por

la centralidad del encuadre, por el segundo primer plano de su rostro, que resplandece ahora no por la sensualidad, sino por el sudor y el dolor del parto. La maternidad asciende a Margarita sobre las demás mujeres con las que está representada: un alegre grupo de prostitutas buenas y una fiel amiga, Gualupita, la nana de Margarito, el hijo del pecado se transforma en la razón de todos los sacrificios de la ahora elegante Margot. Como lo anuncia el inserto del foco que nos ubica primero en el paupérrimo lupanar y luego en el elegante burdel, la luz que la recorta de entre de ese mundo, no es de pureza ya que está atizada por las pasiones y el deseo. Este nuevo y falso ascenso de Margot culmina cuando la vemos aparecer, como una aparición divina recamada de lentejuelas, plumas y destellos blancos, en lo alto de una escalera. Un grito la descubre como una estatua flanqueada por dos luminarias. Voces y música siguen ajenos al glacial porte que capta la mirada del general Juan Gómez. De un plano americano pasamos del primer plano del general al primer plano de ella. Hay un juego de espejos que complementa la belleza masculina con la femenina. Dos balazos captan la atención de todos para oír la advertencia más famosa y repetida de la película “El que se acerque a esa mujer se muere”. Así, como centro de un haz de miradas, el general le pide “Baje, por favor, quiero convencerme de que existe y no es una ilusión”.

Este descenso en silencio signa ese romance como una ilusión. Es un nuevo descenso que la pone a la altura de una falsa mejor vida que la hundirá más. La aparente luz de los lujos que vive oculta “días de sombra y de sangre” que ella ignora. La farsa termina con un nuevo diálogo de primeros planos. Él baja la mirada derrotado, ella, aderezada con plumas blancas, destellos brillantes y enormes diamantes robados, termina en el suelo abrazada del cadáver de su amado. Enjuiciada por la ley, representada por un juez severo, viejo, barbudo y coronado de laureles, Margot/Margarita se entera como nosotros de la suplantación de identidad del occiso. Juan Gómez, quien, des-

de que se calza la gorra con el águila del verdadero general, merece el respeto de sus subalternos, era una ilusión, como ella. Él paga su falta con la muerte. Ella paga la ilusión con otro descenso: ocho años de cárcel. Un movimiento de cámara en retroceso ascendente nos deja claro que la reja de la cárcel es un umbral debajo del nivel en que está todo lo demás. Un encadenado de esa reja nos deja ver que han pasado ocho años ya. Margarita se va acercando al tiempo que la cámara se aproxima para recibirla en su gris libertad. Así, sobreviviendo los golpes del destino, Margot caerá nuevamente para sostener el ascenso de su hijo, custodiado en el orfanatorio Benito Juárez, que lo redime de todo pecado original de su madre. El siguiente descenso, será negarse ella misma delante del hijo diciéndole que su madre ha muerto. Una lágrima firma el nuevo rostro de Margarita, cruzado por la sombra de su falsa muerte, que es otro largo castigo agrandado por los ruegos y la desesperación para obtener dinero para mantener a Margarito. Ella descenderá y él ascenderá como consecuencia de la misma ilusión: ser un gran abogado. Ella se prostituye frente a la escuela de jurisprudencia donde él estudia. Luego la encontramos bajo la luz de un farol en la esquina en la que espera cubriéndose o descubriéndose para atraer clientes.

Como equivalencia a los peldaños que descendió en la escalera, una compresión temporal nos presenta siete veces cómo deposita una carta con dinero en un buzón, una agonía que se le ve en el rostro. Él escala posiciones en el imaginario del éxito mientras esa mujer sombra, su madre, es golpeada y envejecida por una incomprensible saña existencial. Ella admira la apoteosis del brillante abogado desde una altura trágica, la galería de la sala del juzgado, la de madre negada y mártir puesta en un altar desde el que no puede bajar a la realidad para cosechar su parte del triunfo del hijo. Una panorámica ascendente lo descubre en la escalinata del juzgado, él es ahora la estatua admirada que es bajada en hombros, como las figuras de culto. Y desde la

altura, un picado nos lleva hacia el último descenso de Margarita: el silencio entre los vítores del pueblo. Ella cae por última vez y es levantada por su hijo, quien le regala una moneda y se aleja subido en la admiración de todos. La escena se va vaciando y un picado elevado deja a Margarita a los pies de una escalera. Su mutismo, roto sólo para decir “un gran hombre”, es en realidad es una forma de postración de la condición humana vencida por un inescapable destino y una posible redención sólo en el imaginario promovido por los movimientos de ascenso y descenso en que se asienta esta cinta que está formada de varios elementos a veces discordantes. En el artículo dedicado a esta película en *El Indio Fernández. El Cine por mis pistolas*, de Paco Ignacio Taibo I, encontramos esta explicación:

–Dígame don Mauricio (Magdaleno): ¿de dónde salió el argumento de *Las abandonadas*? –Fue Emilio el que lo creó. La verdad es que reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los Estados Unidos. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: “Yo vi esto y lo podemos aprovechar”. También tomó cosas de la historia real de México. Y de nuestro cine. Hay algo de *La banda del automóvil gris*. El general que aparece está copiado de la película muda. También aparecen secuencias de un filme norteamericano muy famoso, *La mujer X*. Es la famosa escena del abogado que defiende en un juicio que ignora que es su madre. Yo tuve que trabajar mucho en la adaptación para componer el rompecabezas.⁴

Ésta es la clave que anima una aproximación a este clásico del melodrama cinematográfico elaborado en términos de un dispositivo más que de un género. En breve, el género en cine implica la reiteración de soluciones narrativas para lograr un

4 Paco Ignacio Taibo I, *El Indio Fernández. El cine por sus pistolas*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1986.

efecto en la entrega (*delivery*) de un argumento al espectador que ya prevé de alguna manera qué o a quién le va a pasar.

Metáforas visuales

Proponemos una aproximación a la cinta *Enamorada* (1946) por medio de un diálogo de parecidos y comparaciones según se presentan en el filme. Dado que la sustitución y la semejanza son los rasgos principales para fundamentar dos teorías semánticas de la metáfora, la tesis *sustitutiva* (una palabra en “sentido propio” se sustituye por otra palabra “extraña”) y la tesis *comparativa* (es un elemento retórico cuya función es embellecer y producir agrado, siempre hay una comparación implícita y condensada), nos decantamos por esta acepción del término: “Una metáfora visual será, entonces, aquella imagen o secuencia en la que percibimos o intuimos alguna semejanza entre dos elementos (presentes o no en el plano, en *presentia/ausentia*) que pueden incluso sustituirse”.⁵ En las líneas siguientes presentamos algunas de sus ocurrencias que, por sustitución o semejanza, ayudan a contar una conocida historia de amor con novedosas soluciones en imágenes.

Asumimos también que en el caso de la similitud (semejanza) entre los términos que componen una metáfora visual (MV), no necesariamente existe entre los elementos, sino que es producida gracias al tratamiento técnico que sobre éstos implementa el producto de la imagen. Esta es la tesis interaccionista, en la cual la metáfora crea la semejanza y “puede implicar la existencia de una comparación pero no es simplemente una comparación; es más, porque en términos de la metáfora no sólo se contemplan similitudes sino también diferencias”.⁶

5 Oquitzin Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”, *Culturales*, 8, 16(2012): 33-84.

6 Boquera citado en Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual...”, 41.

Para Johns,⁷ la metáfora visual es una yuxtaposición de elementos *familiares* de una forma poco *familiar*, que *conecta ideas* que no o estaban con anterioridad. Forceville⁸ considera que las metáforas no son un mero asunto del lenguaje, sino que también corresponden al pensamiento, por ende, no es necesario que el espectador traduzca verbalmente una metáfora visual o multimodal a palabras ni que demuestre su existencia parafraseándola.⁹ Siempre expresan las concepciones del mundo del autor.

La secuencia de títulos del inicio abre con cuatro planos detalle de una batería de cañones que dispara su carga al unísono, en cuatro tiempos, hacia el fuera de campo que ubica, a la izquierda, la plaza por conquistar. Luego, un gran plano general largo, inmenso, en panorámica de seguimiento de un batallón de avanzada, a todo galope, y durante treinta segundos recorre el llano soleado con un jinete a la cabeza. Corte y la compañía de federales, con quepí, uniforme de campaña y guayín, huye en la misma dirección del avance. Aparece el crédito de “Panamerican Films S.A. presenta”. Estamos ya en el poblado, en una calle principal en la que vemos una señorial casa una de cuyas ventanas se abre en pleno tronido de coces y balas para descubrirnos a la estrella: María Félix, enmarcada en la ventana acompañada de su inmenso crédito “María Félix en” (se cuenta que su participación habría costado unos 200 mil pesos de la época), que se corta para descubrir un bello encuadre de algunos soldados federales, un arco en ruinas bajo el que se enmarca la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en la cima del cerro que oculta la pirámide de Cholula, Tlachihualtépetl

7 Bethany Johns, “Visual Metaphor: Lost and Found”, *Semiotica*, 52, 3-4 (1984).

8 Charles Forceville, “Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research”, 2006. <https://doi.org/10.1515/9783110197761.5.379>

9 Aguilar Leyva, “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”, *Culturales*, 8, 16(2012): 46.

(del náhuatl “cerro hecho a mano”, cuyo basamento, de más de 400 metros por lado, es el más grande del mundo) sobre el que aparece el título de la cinta “Enamorada” y un segundo después aparece un jinete montano en un negro alazán: Pedro Armendáriz, con toda la parafernalia en su sitio, como fondo del segundo crédito “Pedro Armendáriz”, que caracolea en el extremo derecho del plano para sembrar que sus artes ecuestres no son decorado: es el general a caballo, centauro mitológico, que completa el primer cuadro de la historia. Cuando el protagonista abandona el plano, los volcanes de fondo enmarcan el sitio de la acción; corte a las 21 cúpulas del Capilla Real del Convento franciscano de San Gabriel Arcángel; corte a la presentación del tercer crédito: Fernando Fernández, que aparece arrodillado en actitud de haber sido perturbado por los tronidos de las detonaciones, frente a un magnífico altar, la *capilla* de la Virgen del *Rosario*, obra del siglo xvii, anexa al Templo de Santo Domingo sita en la ciudad de *Puebla*, México.

Los créditos de reparto se revelan con la historia de una batalla campal: “Un cinedrama de Emilio Fernández e Íñigo de Martino” aparece con el cerro de la Malinche de fondo y el general de negro en su caballo; créditos técnicos aparecen sobre un plano enmarcado por un maguey rey en primero y la iglesia en la pirámide al fondo, en el medio un jinete hace suertes ecuestres, señal de domino sobre el terreno que está conquistándose de nuevo. Luego, la cartela para los créditos del vestuario (seis nombres en total en que se precisan los sastres, el diseñador, Armando Valdés Peza, y su ayudante, X(avier) Peña); la tropa cruza un vado hacia el pueblo. El crédito de la música de Eduardo Hernández Moncada, interpretaciones del Trío Calaveras, el “Ave María” de Schubert interpretado por Fernando Fernández y el Coro Infantil de la Catedral de Morelia. Enseguida se repite el encuadre de la iglesia arriba desde el arco y aparecen los créditos del sólido equipo: escenografía de Manuel Fontanals, decorados de Manuel Parra, arquitecto de la

casa del Indio, y edición de Gloria Schoemann. El crédito de fotógrafo Gabriel Figueroa aparece sobre un contrapicado sobre un plano detalle de la fachada de la iglesia de San Francisco Acatepec; otro detalle de la misma fachada, pero tomado en paralelo al campanario girado con respecto a la portada, presenta al productor Benito Alazraki. Finalmente, un encuadre contrapicado de la bandera izándose en la plaza principal, con unos soldados trepados en la cresta del festón y un cielo de nubes llenas de agua atrás, da fondo al crédito del director: Emilio Fernández.

Esta serie de créditos sobre la secuencia inicial es un antecedente cronológico, cuya función estructural es la de prefacio, “clásico” en el diseño tipográfico que nos introduce al universo de la historia, que está llena de buenos augurios. La idea es mostrar algunas de las imágenes con las que se construye la metáfora de lo visual en esta secuencia de hombres en guerra. Una mujer, el vestigio de la conquista, una iglesia y amor bastarían para ir tejiendo una complicación de una trama que guarda alientos con otras versiones.¹⁰

En la cinta *Enamorada* de Emilio Fernández, de 1946, se alude a la noción, desde tiempos de don Juan Manuel, de domar el ímpetu femenino. Es una película montada sobre el antecedente de la conquista: material o sentimental, y la subyugación:

10 *Enamorada* está emparentada con el capítulo XXXV de *El Conde Lucanor*, un libro escrito entre 1330 y 1335 por el infante don Juan Manuel que dice en un momento: “En la misma ciudad vivía otro hombre mucho más rico y más poderoso que su padre, el cual tenía una sola hija cuyas cualidades eran muy contrarias a las del joven, pues cuanto las de éste eran buenas, malas y atravesadas eran las de aquella, por eso no había hombre en el país que quisiera casa con aquel diablo de mujer”. El infante nos deja un ejemplo que hoy podemos leer en otro sentido. Por su parte, William Shakespeare relata algo semejante, doscientos años después en *La fierecilla domada*, (*The Taming of the Shrew*) hacia 1590 o 1592. En el siglo xx, B. Traven, entre muchos más, han hecho versiones de este ejemplo. El relato muestra la condición de la unión de una pareja como un trámite donde poco cuentan las voluntades individuales.

emocional, voluntaria o forzada. La historia se va inscribiendo como una metáfora en la imágenes de la lucha armada (violencia funcional), de la pirámide de Cholula conquistada por la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (violencia de amplitud estilística mayor), la tierra conquistada por el poder de los hombres cuyos representantes están llamados a conservarla así (el ejército, un general, la Iglesia, un sacerdote).

Cholula en el filme es un vestigio de lugares de poder, ganados cedidos, conquistados. La ascendencia de una fuerza sobre otra (en el amor, como en la guerra) se presentará por cotas de altura: más arriba está la iglesia en la pirámide, luego, las torres de las iglesias, desde donde Sierrita avista la llegada de Beatriz en dos ocasiones, o el coro al interior del templo desde donde ve entrar a José Juan mientras cantan los niños; los techos (cúpulas) del convento de Huejotzingo/San Gabriel usados por los vigilantes; el pretil del edificio del portal y otro más adyacente en el que aparecen sentados soldados rasos para marcar su vigilia sobre “los dominados” de abajo. El ángulo picado se emplea para reforzar la idea de debilitamiento momentáneo del personaje representado, como cuando, durante la serenata, Beatriz atisba al cabizbajo Juan José al pie de su balcón, elevado, alejado.

La superioridad se marca por el desnivel de las alturas: él desde arriba (pero afuera) sigue los pasos de ella abajo (pero adentro) en la célebre secuencia con *travelling* por el Portal. Este *travelling* es el puente que une el inicio de la secuencia (31min-36min): las bofetadas de Beatriz con el cierre de este encuentro, que incluye el volamiento del general que se eleva más arriba de su caballo, expulsado por un cohete un “16 de septiembre”, según don Chonito, y que luego será nuevamente expulsado por las explosiones violentamente festivas en las que estallan los castillos, diablos y demás artefactos almacenados en la cerería y cuetería (*sic*) “La Explosión”. Aquí la metáfora de la atracción pasional es el fuego incontenible, peligroso y bello, con el que se inicia esta extraña conjetura de opuestos juntos pe-

ligrosamente, como las velas y la pólvora, previstas para una explosión que está en vez de la pasión: donde hay dolor (bofetada, caída, quemadura) hay placer (verle las piernas, verle la cara a ella).

Ver cuesta, ver doble cuesta el doble, por eso, ella justo después de propinarle su cobro, mientras lo fulmina con la mirada, hace un ademán con el que se cruza el pecho con el reboso, a manera de canana. Así, ambos están emparejados como dos rivales a mano, listos para enfrentarse con todo su ingenio o destreza, caminan con el pecho cruzado de balas o de palabras listas para ser usadas. Ella se detiene dos veces, una para advertirle que no necesita “guajes para nadar” –una metáfora verbal que alude a poderse valer por ella misma– y una segunda ocasión, donde la composición es armónica y la torre de la iglesia del fondo funge como alusión a los dos poderes que ciñen la plaza: el público/laico, el interior/religioso y que atestiguan el encuentro en un espacio *intersticial*, cubierto pero externo, que es el Portal.

Derribado como por un golpe de un rayo (*un coup de foudre*, *bolt of lightning* o amor a primera vista), José Juan cae desplomado ante el ingenio/belleza de Beatriz, a quien le ha visto más que las piernas, el fuego de la mirada. Es una especie de violencia romantizada, que profundiza en la connotación cultural de relaciones amorosas que nace y germinan con diferencias de estatus en la pareja, con posiciones de privilegio y sometimiento, o sea, como “conquista amorosa”.

El balcón

En su primera aparición, Beatriz abre una ventana para ver el escape de las fuerzas de la ley, luego de recibir una pistola para quedar al cuidado de la casa paterna, sale al balcón para ver cómo se llevan a su padre al cuartel de “los revolucionarios”. El balcón, en la tipología arquitectónica tradicional iberomexicana, representa una zona de aparato para mostrarse en las ocasiones oficiales o de fiesta, para ver pasar frente a la casa, para

dejarse ver. Altura es poder: distancia física, social y emocional. El balcón da la posibilidad de una visión panóptica, pero también emplaza a ser visto desde todos lados. Es como el portal, un espacio intersticial: lo privado que se puede hacer público, vulnerable.

En la cinta, el cortejo de José Juan, que pasa una y otra vez frente al balcón, se declara por medio de una comprensión en sentido lato: varias veces, varios días “pasándole” a la querida en espera de una respuesta. Los postigos obstinados siguen sin abrirse. La metáfora es por semejanza ausente; ella no cede, no da paso a nada.

Así, cuando lo vemos hablar viendo hacia arriba, es a Beatriz, que está arriba y adentro. Será la música lo que podrá “subir” hasta ella y obrar un cambio y darse cuenta de que está enamorada. Y así, la metáfora más famosa del filme está dibujada por la apertura literal de unos ojos que significa “darse cuenta”, “despertar a la idea”, hacerse consciente de que algo ha pasado dentro, en el corazón.

En una secuencia formidable, José Juan y el padre Sierra, Sierrita, general y párroco, están enmarcados por el interior barroco de la Capilla del Rosario, impropio para hablar “de una muchacha”, caminan a la sacristía, ese sitio umbral entre lo político, doctrinal y confesional para entablar un diálogo que resume la condición que se enfrenta: los valores de lo estable, lo que se queda, la tierra, que se metaforiza en Beatriz. José Juan describe a la mujer que ya todos vimos. Esto da la oportunidad de plantear un juego de representaciones metafóricas. José Juan (JJ) la describe (en voz en *off*) mientras vemos el cada vez más intrigado rostro del padre Sierra (S):

JJ – Mira, hace unas horas que la vi, y me quiero casar con ella. La vi pero no sé quién es./ S- Pues no sé cómo va a estar eso./ JJ- Tienes que decirme quién es. Mira, es la mujer más linda que yo he visto y su cara es un sueño, y

sus ojos, los ojos son dos almendras de sombra y de cielo y cuando te miran, te olvidas de todo, hasta de ella misma. Para ver sus ojos, los ojos de ella nada más. Su frente es alta y limpia. Te dan ganas de rozarla con los labios como un cariño, más que como un beso. Y rozarle las mejillas con tus labios secos. Y su boca, unos labios como dos relámpagos rojos cuando se enoja. Porque te advierto tiene su genio./ S- ¿Y dices que tiene su genio?/ JJ- Digo.../ S- No te puedes casar con esa mujer./ JJ. ¿La conoces?/ S- Naturalmente, es Beatriz. Es decir, la hija de don Carlos Peñafiel./

Nosotros oímos la narración mientras vemos la cara de Sierrita quien imagina lo descrito y, junto con él, coimaginamos, pues juntos estamos construyendo el signo “Beatriz” por sus rasgos: “ojos que son almendras de sombra y de cielo”; “frente alta y limpia”, labios que son “relámpagos rojos”. Estas son las metáforas de lo visible, las imágenes verbales que rematan las visuales recordadas en la memoria fílmica.

Así, la mujer luz se construye de cielo, relámpago y amplitud, pero también bulle dentro la pasión: el color rojo, la sombra, el genio. Sierrita, tal vez enamorado también de Beatriz, increpa a su amigo y le dice para disuadirlo: “No tienes derecho y no te la mereces” [...] “Qué derecho tienes a aspirar a otra vida si ni siquiera eres dueño de la tuya. Porque tu vida te lleva por los caminos de lo incierto y ella representa la seguridad, el arraigo de la casa, de la tierra, de lo que no cambia, de lo que no se conquista luchando como tú luchas”.

Todo lo han dicho los hombres y ella ¿qué dice? La fuerza del relámpago rojo (el habla) es literal: ella insulta, reta, provoca; también abofetea y recibe los golpes del general en el atrio de la iglesia. Luego, en la sacristía, le confiesa al padre Sierra que quisiera ser “hombre” para arrastrar al general y pegarle. Pero en ese momento, el padre Sierra señala la pintura religiosa como símbolo del poder doblegado de los de arriba ante la

caridad inspirada por el santo niño. Se cita la intertextualidad de la imagen que educa (evangeliza, calma), convence, y torna la furia en admiración; abona así a la conquista “por el entendimiento que llega por los ojos”.¹¹ La pintura es la metáfora de los ideales del revolucionario. Una contradicción, sin duda, si no se la lee desde la doctrina franciscana y jesuita que la película chapurrea.

Pero ¿cómo hacer visible la transición del cambio de estado de Beatriz? José Juan alude a otra imagen, la de la Virgen del Rosario en su esplendoroso altar, para indicarle a Beatriz cómo la querrá siempre. Ella metonímicamente como en una dolorosa,¹² acepta en silencio y huye de esa oferta (00:01:17; 00:57-61:21, 00:44:00). Dolido, José Juan tendrá que ceder a su querida en otro gran acto metafórico. El gringo Roberts es llevado frente al general, pues intenta pasar con un vestido de novia que ha ido a buscar a la Ciudad de México. Los dos enamorados de la misma mujer se enfrentan con miradas más que con palabras. Antes de dejarlo ir a casarse, un plano cerrado revela la mano del general Reyes acariciando la tela –satin nacarado– del ajuar y tomando en sus manos un delicado ramo de azahares. La tela del vestido es el cuerpo de la novia, es su metáfora.

Entrega una caja que lleva la tradición dentro: el arca de una alianza entre caballeros y un intercambio de mujer que pasa de unas manos a otras. El machismo se representa con sus ceremoniales violentos, como esta concesión que objetualiza la mujer *in extremis*.

Beatriz no volverá a hablar en el resto del filme salvo por unas palabras decisivas. Ella se refugia detrás de su compro-

11 Se alude al sistema de representación icónico como programa de educación del espíritu, ver Jeffrey Hamburger, *The visual and the visionary*, obra citada.

12 Según el Diccionario de la RAE, imagen de la Virgen María en la acción de dolerse por la muerte de Cristo.

miso con Roberts, que es la rima de la modernidad, la igualdad y la fría matemática de la conveniencia de una relación entre iguales, pero exenta de amor: (1:26, 40) “Allá afuera hay un hombre que te quiere tanto como yo a ti. ¿Estás segura de que quieres casarte conmigo? ¿Estás segura que no quieres a otro hombre y que sólo me quieres a mí? Te pregunto esto porque ese otro hombre te quiere tanto como yo podría quererte a ti. Entonces, ¿estás segura que quieres ser mi esposa?” le pregunta a Beatriz, quien, lacónica, contesta un “sí”, otro “sí” y un débil “estoy segura”. Roberts le pone el regalo de bodas: una sarta de perlas, sellando así el compromiso. Proceden al salón para realizar la ceremonia del matrimonio final de toda historia de amor clásica y melodramática, pero que guarda un giro.

Perlas, rebozo y sombras

En el momento cercano al final, Beatriz se detiene en el acto de firmar el acta y su collar se rompe. Las perlas caen al piso. Las perlas botan como saltan las lágrimas. La metáfora es clara: se ha roto el compromiso, ella, como las cuentas, está fuera de la sarta/hilo que la sostenía atada a algo. Beatriz corre y, al paso, arranca el rebozo a Manuela, quien, sin créditos en la película, cumple la función de donante del último signo que completa la transformación de la bravia en enamorada: con el humilde rebozo¹³ de mujer de servicio, Beatriz sale a la calle para enfrentar el río de la vida frente a ella. Ese río son las sombras que pasan proyectadas (como en la caverna de Platón) en el muro de la casa paterna. Encuentra a José Juan con la mirada, vuelve para abrazar al padre y corre hacia donde todos parecen irse.

Un plano general lo resume todo: los hombres y mujeres que se quedan detenidos, en la acera, observan incrédulos e

13 Como prenda está llena de valores que construyen el signo “mujer” en la iconografía plástica y filmica, <http://www.amigosmap.org.mx/2014/08/30/el-rebozo-una-prenda-de-identidad-mexicana/>

impotentes cómo la bola, el caos, el cambio, el azar, lo fugaz, pasa y se lleva a su paso a Beatriz. Luego, en una panorámica que se asemeja con la secuencia del inicio, una columna de jinetes, seguida de una columna de soldaderas, avanza hacia su incierto destino.

Épica melodramática, la pareja armónica y dispar, ha ganado una batalla al orden invariable del mundo, que en forma de volcán los mira desde las alturas al tiempo que nosotros admiramos la última metáfora del relato: el orden de la naturaleza se ha roto, el inestable ha convertido lo estable en su compañía; el amor/ímpetu avanza en contra de lo establecido, pero el orden ha de reestablecerse en el futuro. La panorámica del jinete seguido de su soldadera altiva y a pie es un oxímoron. La pareja avanza dejando una momentánea sensación de brío, de fuerza que va de izquierda a derecha, para enfrentar un destino, incierto, pero común, de héroe épico, contraviniendo, si no el orden, por lo menos la estereotipada costumbre de contar las cosas en otro orden para que alcancen un nuevo sentido.

Amor, honor y tierra

La malquerida, obra que don Jacinto Benavente le dedicó a la actriz María Guerrero, fue un éxito de taquilla cuando se estrenó en el Teatro de la Princesa el 12 de diciembre de 1913 en Madrid. Las diferencias que se pueden mencionar entre la obra y la película son tantas como ojos y trasvases se consideren autorizados para hacerlo. En los créditos, aparece “argumento de don Jacinto Benavente Martínez” y “adaptación de Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno”, tan libre que la advierten en una singular cartela que dice:

De un anhelo de rendir fervoroso homenaje al alma de la raza, nace esta versión mexicana de la clásica obra de Don

Jacinto Benavente. Nuestra adaptación se tomó libertades de forma que en nada afectan la sustancia viva de la *Malquerida* y que comprueban elocuentemente que los acentos que alientan en ella y que el genio de Benavente sublimó en gloria del idioma, son comunes a España y México, y a todos los países de nuestra raza.

Coincidimos con los adaptadores en que su versión es elocuente. Aquí queremos apuntar que en la intención de este comentario subyace un reconocimiento al poder que estas imágenes, acompañadas de música y movimiento, han tenido en la configuración de formas de vernos, de habernos visto y ojalá sean un motivo de una reflexión futura. No sabemos las semejanzas entre “razas” o “la sustancia viva” aludidas en su advertencia, sino del común denominador que es el cine como una forma de representación y reflexión estética.

Nos interesa esta versión de la historia porque resulta de una traslación de situaciones, de sentidos y de posibilidades expresivas propiamente cinematográficas. Así, del “drama rural” español a la película de Fernández se mantienen algunos elementos propios del melodrama con acentos trágicos, como la imposibilidad de compaginar el deseo con el deber, pero más profundamente se evidencia la compleja asimilación en la figura de “la enamorada”, cuando puede ser indistintamente ocupada por dos mujeres sucesiva o simultáneamente. El sentido de la cinta es emplazar la historia y contarla con imágenes y movimientos, acotar, extender o repetir las emociones con la música. Así, la historia de Benavente da paso a otro universo: el de Fernández que se apropia y gesta una nueva “*La malquerida*”.

El binomio madre-hija se enfrenta entre sí y da la cara a un tercero: el amado. Es un triángulo entre el odio, el amor y el honor. La primera parte de la historia se organiza en torno a descubrir qué otro sentimiento, además de odio, hay en el corazón de Acacia.

Un amor sólido

Una categoría que organiza el género del melodrama¹⁴ es la complicidad que el espectador debe guardar con el desarrollo de los conflictos. Así, en la trama sospechamos que la hija está enamorada del esposo de la madre, lo que ignoramos es si será correspondida. Sabemos a ciencia cierta que la madre ha ofrecido todo su amor al hombre que la ha salvado y acompañado para sostener un hogar, un territorio, enraizado en El Soto, es decir, en un apoyo, una base.

Las imágenes de esta solidez del amor de Raimunda por Esteban se trasladan al plano visual: la hacienda como territorio delimitado, con nombre y linderos claramente marcados, muebles sólidos, trastos de barro, vigas y piedras que se ven o se hacen resonar por coces o espuelas. En ese marco, caporales y rancheros regresan al solar, arrean los caballos y apaciguan el brío de uno de ellos, llamado el Amo, y dicen: “No dejes que se junte con la Niña”, en un territorio extenso y viril.

Una disolvencia nos lleva al interior, femenino, en el que nos recibe la niña Acacia, joven y frágil, pero de mirada dura que ve hacia abajo mientras parece ocultarse el ruido de unas espuelas que hacen rechinar la piedra. El descenso de la escalera nos descubre la inmensidad del sobrio y magnífico salón, la vemos avanzar entre sólidos muebles hacia el fondo de la cocina y se detiene frente a la mesa. Juliana, la sirvienta, la despeja molesta mientras Acacia dice: “Ya te he dicho mil veces que yo no como con ellos”. “Ellos” son la pareja territorial. Ella será la tercera, la pieza que no se deja acomodar en un lugar. Por eso, el signo de Acacia es la contención o la agresión: “Ésta será la casa de mi padre, aunque ahora esté en manos de un extraño”. Vela por el honor al tiempo que contiene el cambio que ha provocado la presencia de Esteban en El Soto. Los tres son una fa-

14 Véase Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, obra citada.

milia, son dos bandos enfrentados. Juliana se quiebra ante esta tensión provocada por el odio de Acacia a Esteban, que lo ha convertido todo en “un infierno”; intenta irse, pero Raimunda, en cambio, tratará de mantener su mundo unido y la devuelve diciéndole: “los árboles y las piedras nunca se van de donde están, aunque los azote el viento. Y tú eres mucho más que un árbol o una piedra de El Soto... Anda vete a tu cocina” (05:38).

Todos los símiles que usa Raimunda apelan a la materialidad de su amor por Esteban. Los enfrentamientos de quien dice algo con autoridad se marcan por un plano contra plano y un picado. Juliana le habla de pie a Acacia y le pide lo que “debe ser”; luego Acacia le habla así a su madre, que desde abajo hace un llamado a la razón aduciendo la experiencia de los años. De esta manera se gana la empatía del espectador. Ante la negativa de la hija por escucharla, la obliga a sentarse y a escuchar las “buenas razones”. Entonces, arrodillada, cuenta “lo que es” su versión de mujer enamorada. La reacción nos convoca la imposible empatía de la hija con la madre, pues media el amor en común. El ángulo picado otorga superioridad a quien habla, desde su honestidad, que está abajo. La revelación ocasiona una ruptura entre ellas. Acacia corre a su habitación. Esta vez la distancia que media no implica amplitud del espacio, sino el alejamiento y la diferencia de alcances del amor de la madre y el de la hija. Por eso la cámara se mantiene a distancia. Este es el espacio en el que se puede engrandecer al personaje melodramático que aun arrodillado crece, conforme la hija, incomprensiva, se va reduciendo en su egoísmo (00:09:17).

Un contraplano emplazado en las alturas, por las que ha desaparecido Acacia, nos presenta a Raimunda que va creciendo desde la mujer enamorada –que ha confesado su debilidad– a la madre formidable que enfrenta a la hija para hacerla entrar en razón (00:09:20-00:09:38); sin embargo, Acacia declara: “lo odio con toda mi vida, con toda mi sangre” (00:10:45). Las dos mujeres enfrentadas son un ser anómalo; por ello, el especta-

dor debe mantenerse en vilo sin poder decantarse por una o por la otra, pues ambas tienen motivos para odiar/amar. Lo que espera es la resolución de esa anomalía que ocurrirá con un asunto de honor.

El espectador está al tanto de lo que sucede. No así Faustino, a quien Acacia le pide rescatarla. Faustino es joven y valiente. A diferencia del otro pretendiente de Acacia, el pusilánime Norberto. Faustino sabe que Acacia no lo quiere, pero se aventura a pedir su mano porque además su padre le había “echado el ojo a las tierras de El Soto”. Entonces, su conquista puede ser doblemente benéfica: tenerla a ella y tener las tierras.

La tierra

La tierra es el segundo elemento: la pugna por el poder sobre la tierra/Acacia. Raimunda acierta al preguntarle a don Eusebio si viene a tratar un asunto de amor o de negocios cuando van a pedir la mano de Acacia. La hija es un objeto de deseo doble para Faustino y don Eusebio así como para Raimunda y Esteban, quienes impiden su cesión o su partida. De ahí que se produzcan el suspenso de saber cómo se resolverá el conflicto. A pesar de la negativa, el deseo de Acacia sigue en pie: irse de El Soto, odiar a Esteban, dejar a la madre que le ha entregado todo a otro hombre. Acacia, el ente doble, desea algo contradictorio: irse de sí misma y así huir de sus sentimientos. Pero Acacia no se puede ir, como los árboles y las piedras, como el agua de la acequia que la refleja en su huida (00:24:43), porque nadie puede huir de sí mismo.

Una panorámica la sigue hasta su encuentro con Faustino en terreno abierto. Esteban, el amo de todo por nombramiento de Raimunda, sale a reclamarla para evitar que se la lleve Faustino, a quien mata (00:25:29). Este suceso da paso a que se forme una pareja nueva –Esteban y Acacia– unida por la muerte.

El cuerpo del usurpador yace en los terrenos (el cuerpo de Acacia), propiedad del amo de El Soto. Rubio, el capataz, se hace cómplice al disponer del cadáver, con el que “razona” y al que le pide perdón. A partir de ese momento, Rubio pugnará por tener más poder sobre la tierra, al tiempo que Esteban buscará tener a Acacia, que, como la tierra, está manchada por una muerte que los ha acercado. Es en el exterior donde se gesta y se agranda la pareja Acacia-Esteban; el único sitio donde no se sabe de ellos es dentro de la casa –el espacio o conciencia de Raimunda–. El resto del pueblo se entera de este suceso gracias al corrido, historia que viaja en forma de sonido, y como imagen, la caricatura del asesinato de Faustino en *La Voz del Pueblo* (00:39:29). En éstos se pregona, como un guiño a la velocidad con la que cunden las desgracias, la muerte de Faustino y su sangre que manchó la tierra de El Soto. Será Rubio quien conecte estos dos momentos cuando primero ve los dibujos de la historieta en que se ha convertido el hecho, escucha el pregón y luego oímos, junto con él, el corrido “La malquerida” en la cantina cantado por el Trío Calaveras, que repite lo que don Eusebio había dicho ya: “El que quiera a la de El Soto tiene pena de la vida”. Esta saturación de la anécdota, repetida como imagen-viñeta y como corrido, es una intertextualidad dentro del filme con la que se alude al tamaño de la falta y su enorme peso contra lo establecido: un triángulo de amor prohibido que puede ser incesto o infidelidad.

La pareja prohibida tendrá como espacio de posibilidad de ser el terreno abierto. La primera caminata de Acacia por la acequia cuando intenta huir se muestra en el gran plano general; luego se les retrata en la inmensidad cuando Esteban regresa a Acacia (00:25:00-00:27:36). Si en el interior de la casa, que es el espacio de Raimunda, no podrán acercarse ni tocarse, el exterior es el espacio del amor imposible, que se representa en la segunda caminata de Acacia por la acequia (00:40:00), nuevamente como hija/mujer en el reflejo, avanza al lento rimo

de una guitarra y se escuchan pájaros. Es el idilio del amor y la naturaleza. El sonido de las espuelas, y luego su sombra, anuncian la presencia de Esteban, que acaban con ese brevísimo remanso de paz. Esteban revela sus sentimientos y se besan.

Rubio declara que él también quiere ser administrador de pie frente a Esteban, cuando expone su admiración por el amo, pero al querer igualarse comete *hybris*, pues salta los límites de su autoridad. Termina suplicando por su vida abrazado a los pies del poderoso. Ahora él tiene que vengarse de la afrenta.

El honor

El tercer elemento, luego del odio/amor y tierra, es el honor. Don Eusebio y Rubio son los antagonistas de Esteban. El padre del difunto buscará vengar la muerte “del más hermoso de sus hijos”; el capataz querrá vengarse por la humillación y la justicia querrá aclararlo todo. Así, el que reclama venganza o justicia se presenta siempre en grupo: la familia de los cinco hermanos, padre y madre sentados a la mesa (00:11:00); el grupo de hermanos que rodea el coche en que regresan Faustino y don Eusebio (00:21:50) o don Eusebio dolido que reclama justicia al alguacil (00:32:29-00:33:06). El honor de la familia como clan se traduce en originales composiciones del cuadro para que quepan los hombres con sus inmensos sombreros. Este espacio saturado refleja la solidaridad del grupo unido contra algo que lo amenaza, también son así las escenas del rezo en casa de don Eusebio (00:51:02).

La amenaza, Esteban, se presenta alejado de los grupos. Raimunda dice “él quiere hacer solo todos los trabajos de la Hacienda”. Está aislado por un amor que no debía ser, así Esteban deberá retratarse aislado de los conjuntos, monumental y solitario (00:33:18). Por ejemplo, una panorámica de relación nos descubre un grupo de jinetes que entra a El Soto (00:36:54) para interrogar a los dueños. Primero los enfrenta Esteban

solo, que se ve gigantesco en un contrapicado recortado en el pórtico, luego salen las mujeres, que aparentan un solo bloque que en realidad está fracturado, por eso se presentan en línea, pero separadas. El tamaño de las figuras humanas en el plano aparenta fuerza y unidad frente a lo externo que amenaza. Este hecho ocurre en un espacio de transición entre dentro y fuera: el pórtico, donde los tres aparecen más vulnerables y a la vez engrandecidos (00:38:26).

Raimunda con Esteban, en primeros planos, encaran, literalmente, las preguntas del alguacil; luego Acacia, monumental por el contrapicado, llega para apoyar. Su primer plano voltea hacia la pareja. Ahora son tres contra los demás, como un triángulo escaleno: sin equilibrio, que por la mirada de Acacia queda amarrado contra lo demás (00:38:45).

La presencia de Esteban hace que Acacia y Raimunda se enfrenten por un mismo aspecto: mujer que desea/mujer enamorada. Estos careos son los puntos más tensos en la historia y dan pie a varias soluciones de la escena que se resuelven con planos contra planos; ángulos –picado/contrapicado– o en la composición en cuadrantes. Un caso es cuando Raimunda le explica a Acacia por qué eligió a Esteban (00:08:58) o cuando Faustino le dice a Acacia que volverá por ella, mientras Raimunda escucha. Las mujeres están separadas por una sombra en forma de cruz. Al fondo, del lado izquierdo, Raimunda y un retrato de ancestro; del derecho al frente, Acacia y Faustino de perfil. La equidistancia no significa equilibrio sino enfrentamiento (00:19:56). En otro ejemplo del triángulo sucede cuando Acacia accede a sentarse a la mesa con su madre y Esteban. Es el momento de mayor empatía por la madre, que no puede ver lo que el espectador sabe. Así, la figura de la madre se hace más trágica, se le señala con el fondo de otro retrato de ancestros (que alude a la tradición, la materialidad de la familia); se alternan los primeros planos de la madre y Acacia, cada vez más sensual o provocativa como una uva (00:48:40). La conversación

de ella y las miradas de Acacia cierran el triángulo cuyo vértice es Esteban, enfocado en plano medio en *scherzo*. Las miradas trazan el triángulo cada vez más inestable, pues todos se voltean a ver. El equilibrio se rompe por segunda vez, antes con el asesinato, ahora con la convivencia imposible bajo el mismo techo. Por eso Esteban deben salir de la casa; pasa frente a “La dama” y acaricia el cuello de la yegua que se llama “La niña”, metáfora de Acacia.

Una panorámica de relación muestra el carruaje de Raimunda llegando a casa de don Eusebio donde será rechazada, otra, la sigue hasta el atrio de la iglesia (Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala); en ambos tránsitos la figura de la engañada alcanza dimensiones solemnes. En estas secuencias el trazo de los desplazamientos nos indica la distancia trágica. Llegada empujada por su dolor y se va reduciendo más en el recorrido por la nave de la iglesia. El héroe es el que atraviesa varios umbrales, los arcos de la nave, para enfrentarse con la verdad. El primer plano de perfil avisa que encarará la verdad y que, si ha entrado como una mujer, saldrá hecha una dolorosa. Por eso su imagen rima con la figura de la Virgen en el altar, bella e inocente. Ahí el monstruo de la verdad la muerde (las palabras del feo Humberto) en un juego de plano contra plano de la conversación frente al altar, que es así confesión verdadera, una declaración irrefutable. Ella incrédula, huye. Un plano idéntico al de la entrada presenta su salida, en la que va cambiando de ser una figura humillada y pequeña hasta convertirse en un ser monumental capaz de devolver el orden a su mundo sacrificando su amor por el deber, ahora que sabe toda la verdad. Un corte directo nos saca de la iglesia y nos lleva a la cantina donde Rubio canta el corrido y está borracho: lo sagrado y lo profano, concomitantes del drama humano (00:55:14). Como ya se ha visto, la cámara no sigue a los personajes, los deja crecer o disminuirse para marcar una distancia que acrecienta o modula el dramatismo. Así, a veces la lejanía se traduce como fuerza o como aislamiento del

entorno o como fragilidad ante el peso del entorno. El plano general y las panorámicas de relación en esta cinta se traducen como comentarios sobre los protagonistas.

La figura trágica de Raimunda se hiperboliza cuando sube al carruaje y el viento le trae a los oídos el corrido que canta el Rubio en la cantina. Su humillación es pública, pero su figura se presenta dignificada por la distancia del plano general que la presenta alejándose de la iglesia. El crimen y la verdad expulsan a Esteban del Soto. El dolor se traduce visualmente en la prostración de Raimunda que se desploma mientras entra el viento de la desgracia (01:04:40).

El Soto ensombrecido, como Acacia, aguarda el retorno del héroe. Como Acacia, Raimunda es también un ente doble y también lo espera, pues, además de mujer y madre, es la dueña del Soto. Esta ambivalencia se muestra con la sinécdoque de la ropa de Esteban, que Raimunda acaricia, similar con la escena en la que él acariciaba la yegua "La niña". Los objetos son metáforas de lo deseado (01:14:20). Cuando regresa Esteban, Raimunda suplica y declara "Tú y yo nos iremos juntos, mañana estaremos muy lejos de aquí; te quiero con toda el alma, no puedo vivir sin ti, Esteban". Él dirige la mirada fuera del campo y mientras vemos el descenso de Raimunda, descubrimos que viene a buscar a Acacia. Ante el horror de ver que ha regresado por la hija, no reaccionará como mujer celosa de su rival, sino como madre defensora de la hija, en quien se deposita la solución del conflicto: ser mujer o ser hija. Esta transformación se resuelve con el último enfrentamiento de los tres dentro de la casa. La tensión se resuelve cuando Acacia torna de ser mujer, rechazando a Esteban, para convertirse de nuevo en hija, ante lo cual el hombre debe desaparecer. Las dos mujeres de entidad doble cambian para volver a equilibrar su mundo: del estado mujer /hija (Acacia) y del estado mujer/ madre (Raimunda) se mueven cada una al mutuamente compatible: hija/madre. En planos equivalentes, cuando Raimunda suplica a Esteban,

se postra a sus pies (01:18:48), igual que lo hace Acacia para pedir perdón a su madre (01:20:35). En concordancia con lo establecido en tomas anteriores, se mantiene el contrapicado como un elemento que subraya el dramatismo y acrecienta las figuras de poder.

El magnífico emplazamiento en el arranque de la escalera alude también al drama trágico, pues algo ha descendido a su forma más humilde y será engrandecido luego. La voz de Juliana, la voz de la conciencia, avisa qué sucederá. Así, Esteban sólo confirma lo que ya sabemos, entonces no es un criminal sino un héroe que sale a enfrentar su destino. Nuevamente la imagen repite lo que el sonido (la voz) ha pregonado. Esta repetición hace las veces de la distancia trágica que logra su intención catártica sin la sorpresa por la repetición, en el goce estético no del qué sino del cómo va a suceder lo que ya se avisó. Así las percusiones marcan el ritmo casi ritual de esa ejecución a balazos prefigurados en la música.

El exterior, que fue el espacio de la pareja, ha sido invadido por la muerte de Faustino, que repite la verdad en forma de corrido, es el escenario para la inmolación del enamorado, quien tiene pena de la vida por malquerer. Nuevamente una hipérbole: cinco jinetes contra un hombre que camina al centro de su destino, empequeñecido por la distancia del gran plano que lo enmarca entre los pilares del atrio y su caballo, signos de autoridad viril. La saña con la que es abatido se asemeja al potencial daño que hubiese ocasionado la consumación de su desafortunado amor. Esta muerte no venga solamente a Faustino, sino que vuelve a poner orden en el mundo en que las mujeres se quedan solas y los hombres despechados sustituyen la justicia con la venganza. Así, aparece el grupo del honor que rodea y acaba con el mal, mientras una cruz atestigua desde lo alto. Un círculo de jinetes que alude a la fortuna, a la espiral mortal que es la vida retratada desde arriba, deja ver en picado

el cadáver de Esteban. Una figura dolorosa se agiganta por contrapicado y se acerca a su cadáver.

La vertical del poder y la horizontal de la muerte ordenan el mundo como una simetría prístina: como su hija, ella ha provocado una muerte. Las finas manos ensangrentadas de Raimunda se cierran, en un plano detalle, como su corazón, formado por sus dos puños que alude a dos fuerzas: el amor y el deber fundidos en él. Raimunda, en primer plano recortado contra el cielo del ocaso, ordena llevarlo adentro, para que se le vele como lo que fue: el amo del Soto. Ella se aleja en un idéntico trazo como en el que se acercó y se va reduciendo para meterse en el cuerpo de Esteban que es el suelo del Soto, donde se perpetuará este trágico triángulo amoroso. Así termina esta singular versión de un melodrama mexicano ya clásico.

En las películas revisadas, el uso de ángulos de cámara o las distancias para marcar el dramatismo, las asimilaciones o semejanzas entre los personajes y los objetos que los acompañan hasta ser sus metáforas y la composición de las escenas, promueven otras lecturas del amor, el honor o la tierra desde los clásicos del cine mexicano, cuyas aportaciones, soluciones estéticas y apropiaciones siguen influyendo desde la pantalla –de todo tipo de dispositivo– al imaginario contemporáneo con el que enfrentamos la vida.

Referencias

- Aguilar Leyva, Oquitzin. “Enfocando la imagen visual: ópticas cognitivas I”. *Culturales*, 8, 16(2012): 33-84.
- Bethany Johns, “Visual Metaphor: Lost and Found”, *Semiotica*, 52, 3-4 (1984).
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. EE.UU.: State University of New York Press Albany, 2003.

- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazzábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- Fernández, Adela. *El Indio Fernández, vida y mito*. México: Panorama Editorial, 1986.
- Fernández, Emilio, dir. *Enamorada*. México: Panamericana Films S.A., 1946. DVD.
- Fernández, Emilio, dir. *La malquerida*. México: Cabrera Films, 1949. DVD.
- Fernández, Emilio, dir. *Las abandonadas*. México: Films Mundiales, S. A., 1945. DVD.
- Forceville, Charles. "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research", 2006. <https://doi.org/10.1515/9783110197761.5.379>
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*. México: IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998.
- García Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*. México: Universidad de Guadalajara, 1987.
- Hamburger, Jeffrey F. *The visual and the visionary. Art and female spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1988.
- Herlinghaus, Herman. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". En *Narraciones anacrónicas de la modernidad e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Mac Cormac, Earl R. *A cognitive theory of metaphor*. Londres: The MIT Press, 1990.
- Más de cien años de cine mexicano. Películas del cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>, recuperado el 12 de octubre de 2015.

- Mitry, Jean. *La semiología en tela de juicio. Cine y lenguaje*, trad. Mar Llinares García. Barcelona: Akal, 1990.
- Salinas Muñoz, Claudio. “Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas en cine actual: de *Amores Perros a Sábado*”. *Aisthesis*, no. 48, 2010.
- Sternberg, Robert. *Metaphors of mind. Conceptions of the nature of intelligence*. Cambridge: University Press, 1992.
- Zavala, Lauro. “La representación de la violencia en el cine de ficción”. *Versión. Estudios de comunicación y política*, no. 29, 2012. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/ver>

CINE Y MODERNIDAD EN MÉXICO: *EL DESPOJO* DE ANTONIO REYNOSO

Javier Ramírez Miranda

Según Raymond Bellour, hay un estado del tiempo que Gilles Deleuze no consideró en su taxonomía de las imágenes en movimiento: la interrupción del movimiento, el momento en el que el cine lucha contra su propio principio: ser imagen movimiento. Para Bellour, en el cine hablado “la representación está sometida a los efectos homogeneizadores de la palabra y el sonido, el tiempo primeramente se despliega sobre todo como movimiento más o menos lineal”, cuya apariencia de continuidad está asegurada por una serie de normas de montaje, frente a las cuales “la detención de imagen es virtualmente extraña al cine clásico”;¹ cine clásico que representa la existencia de

1 Raymond Bellour, *Entre imágenes*, Argentina: Ediciones Colihue, p. 114.

un discurso hegemónico, del cual se puede ubicar su periodo de esplendor entre las décadas de los años treinta y sesenta, y cuyos fundamentos discursivos son cuestionados a partir de la posguerra y durante las siguientes dos décadas.²

La ruptura moderna está marcada por la irrupción de estos momentos extraños en la retórica fílmica, capaces de reconfigurar en muchos casos la experiencia del espectador frente al aparato cinematográfico. La detención de la imagen, por ejemplo, propone una nueva experiencia frente al tiempo en el cine. La modernidad significó, en buena medida, la puesta en cuestión del estatuto temporal de la imagen cinematográfica, como bien observó Gilles Deleuze; por ello, dicho momento estaría marcado por la transformación del estatuto de la imagen-movimiento en imagen-tiempo, una transformación radical de las formas de estructurar el relato.

Hacia mediados del siglo xx, la modernidad cinematográfica surgida en Europa significó diversas maneras de confrontar el modelo hegemónico del discurso fílmico, representado ejemplarmente por el cine de Hollywood y teorizado por André Bazin.³ Así, surgieron operaciones discursivas alternativas, rupturas con algunos de los presupuestos de lo clásico cinematográfico y la confrontación con un discurso cerrado; en sínte-

-
- 2 Aunque los orígenes del clasicismo fílmico se pueden ubicar desde los primeros tiempos del cine, es a partir de la generalización del sonoro en los primeros años treinta que los mecanismos de distribución, el sistema de estrellas, la diferenciación de los géneros y el perfeccionamiento de un sistema expresivo, que desde la industria norteamericana se puede hablar con toda propiedad del cine clásico, que será hegemónico al menos durante las siguientes tres décadas. El agotamiento de este modelo tiene que ver con diversos factores, algunos externos como el surgimiento de la televisión, pero fundamentalmente, con la necesidad de cambios buscados desde el mismo espectador. El aparato hegemónico ha tenido históricamente la capacidad de adaptarse a las exigencias del público y de asimilar las transformaciones que se generan en su entorno.
 - 3 Los textos escritos por Bazin en los años cincuenta, recopilados en el libro *¿Qué es el cine?* (1958), dan cuenta justo de estas posturas.

sis, diversas formas de apelar al espectador en el marco de una nueva cultura cinematográfica.

En México, estas ideas se conocieron en un momento de recambio del proceso de las artes y de irrupción de una nueva generación. Agotados los modelos que en las artes subsistían a partir de la Revolución mexicana, desde las letras, la plástica, el teatro o la música, se buscaban formas de renovación que superaran las que eran vistas como prácticas anquilosadas en los terrenos del arte;⁴ al mismo tiempo, las nuevas prácticas denunciaban la decadencia del proceso revolucionario y la corrupción imperante en el régimen surgido del movimiento armado tras décadas de institucionalización.⁵ Ambos procesos confluyeron en el cine nacional, en un momento crucial del largo proceso de decadencia sobrevenido tras la Época de Oro, cuyos últimos brillos se apagaron a mediados de los años cincuenta; la muerte de algunas de las personalidades más relevantes de aquel momento (Jorge Negrete en 1953, Miroslava Stern en 1955, Joaquín Pardavé en 1955 y Pedro Infante en 1957), coincidió con el debilitamiento de la industria fílmica nacional, misma

4 Pongamos el ejemplo de la plástica, hacia 1956 se publica el texto "La cortina del nopal", una dura crítica del modelo de la plástica representado por el movimiento muralista que se sostenía en una concepción nacionalista, además de apelar a un arte capaz de ver al mundo y de entender las propuestas de renovación que se sustentan en el mundo en esa época. Firmado por José Luis Cuevas, condensaba la visión de muchos jóvenes artistas que harían presencia en la escena mexicana en los siguientes años. Con mayor o menor grado de confrontación, casos de ruptura semejante se pueden ubicar en la literatura, el teatro o la música mexicana en esta época.

5 Resulta ejemplar la publicación de novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962) o *Los relámpagos de agosto* (Jorge Ibargüengoitia, 1964), pues dan cuenta de la desgastada épica de la Revolución, denunciando la corrupción de la clase gobernante surgida del movimiento armado, en forma de los recuerdos de un viejo combatiente en el caso de Fuentes o haciendo sátira del formato de novela de la Revolución, a través de unas supuestas memorias en el caso de Ibargüengoitia.

que pocos años antes colocaba sus productos con gran éxito en los diferentes mercados latinoamericanos, pero que veía a los espectadores de los diferentes países inclinarse por propuestas diferentes.⁶ Este cambio propició una importante merma en los recursos disponibles en México para filmar; la industria mexicana del cine se vio obligada a buscar formas de sobrevivir a esta crisis sin cambiar sus políticas, pues la larga inercia de éxito comercial había generado fuertes intereses sindicales y económicos. El cine nacional se enfrentó a la necesidad de renovación y a la imposibilidad de hacerlo desde la industria formal, pues ésta cierra sus puertas a nuevos elementos: para dirigir una película había que pertenecer al sindicato, pero para pertenecer al sindicato había que tener una película dirigida.

En estas condiciones, jóvenes artistas, provenientes de diferentes campos del quehacer artístico, pero formados en la nueva cultura del cine, ven en éste un territorio propicio para explorar nuevas propuestas. Esta generación enfrenta fuertes dificultades y resistencias, pero logrará lentamente incidir en la producción formal. Muchos de ellos habían conocido los rudimentos de la creación filmica en los noticieros que se producían regularmente y que permitían el acceso a algunos nuevos elementos,⁷ pero la mayoría se había formado en la vida univer-

6 El efecto de la Segunda Guerra Mundial benefició a la industria filmica nacional, pues a la Guerra Civil en España se suma el boicot de película virgen para Argentina y el abandono de Estados Unidos del mercado hispano, ya que su industria estaba ocupada en la propaganda bélica. Al final de la guerra, la situación se revierte con lentitud y, a mediados de la década siguiente, ya la crisis en México es inevitable por la pérdida paulatina de su importancia en diferentes mercados locales. Entre los diferentes estudios que han atendido el asunto *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, de Maricruz Castro y Robert McKee Irwin, o *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* de Francisco Peredo Castro.

7 Aunque el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) dominaba la producción de largometrajes de ficción, había un sindicato alternativo, el de los Trabajadores de la Industria

sitaria y se enfrentaba a la producción con más entusiasmo que herramientas técnicas; así, los cineastas emergentes a fines de los años cincuenta fueron capaces de proponer al mismo tiempo una serie de temas novedosos, acercamientos a tópicos poco comunes de la cinematografía nacional y propuestas que desde lo formal trastocaban el modelo clásico y el cine de la época de oro mexicana. Pasarían todavía algunos años para que se ampliaran las posibilidades de acceso a la producción en México, pero en estos años se ponían las bases del cambio.

En este marco se realiza *El despojo*, un cortometraje dirigido en 1959 por Antonio Reynoso que proponía un cambio respecto a la forma hegemónica de representar el mundo indígena-campesino en el cine nacional. Es un trabajo con una propuesta fuertemente anclada en la forma filmica y en su carácter discursivo. La formación en cine-reportaje sumado a las enseñanzas del neorrealismo y la nueva ola francesa resultan cruciales para entender esta cinta en su dimensión estética y en la importancia de su implementación como parte fundadora de la modernidad filmica mexicana. Es clave también el uso de un “cine directo” en esta cinta cuya referencia es la obra literaria de Juan Rulfo, quien participa en el guion.

Utilizando la interrupción del movimiento, Antonio Reynoso realiza una película donde la bifurcación temporal abre un sentido difícilmente discernible. Cabe preguntarse ¿cuál es la verdadera historia que se contó? ¿A qué parte de la realidad diegética corresponde la huida de la pareja protagónica, que ocupa la mayor parte del metraje? ¿Cuál es el papel de la detención de la imagen? Quizá podemos suponer que lo indiscernible constituye al filme en su conjunto; el juego entre imagen y sonido contri-

Cinematográfica (STIC), que tenía a su cargo la realización de cortometrajes y noticieros, así como sostener algunas políticas diferentes. La producción de noticieros en particular recibió un impulso mayor a partir del trabajo de productores como el yucateco Manuel Barbachano Ponce, quien dio oportunidad a otros realizadores que no tenían cabida y a muchos jóvenes fotógrafos, guionistas y realizadores.

buye a generar un discurso abierto para el espectador y éste se funda justamente en la detención del movimiento.

Sin duda, el momento histórico en que se realiza el filme es relevante para su análisis. Quizá porque el neorrealismo ejercía una importante influencia, quizá por una forma de apropiación de las prácticas que ese y otros movimientos propiciaban o incluso quizá por el desgaste de los modelos clásicos en las cinematografías nacionales, en los años cincuenta se comienzan paulatinamente a integrar modos de representación *realistas* en el discurso de la ficción: el uso de escenarios naturales en lugar de foros, el emplazamiento de personajes reales en lugar de actores, pero sobre todo, el uso de la cámara en forma menos esquemática, valiéndose de planos largos, profundidad de campo, movimientos libres y otros elementos que hacen patente un quiebre con el modo hegemónico de la fotografía y el montaje. Sin duda, una parte fundamental del manejo de la cámara en *El despojo* tiene que ver con la formación de Reynoso y Corkidi en el noticiario, con su carga de inmediatez y de eficiencia que, muchas veces, era ajena a la producción de ficción.

A finales de los cincuenta, ambos cinefotógrafos deciden renunciar al sindicato regular y formar su propia compañía: Cinefoto, la cual atravesó serias dificultades económicas por la falta de trabajo, pero que les permitió llevar adelante este proyecto fílmico.⁸ Su primera intención fue adaptar un cuento de Juan Rulfo, y entraron en tratos con el escritor, quien se negó tajantemente a permitir la adaptación, pero en las negociaciones terminó por acceder a la realización de un proyecto conjunto. Los tres comenzaron a buscar locaciones en el Valle del Mezquital, una zona marginal cercana a la Ciudad de México, en la que los

8 Según contó Rafael Corkidi “Sufrimos siete años sin trabajo, porque los que hacían los noticieros decidieron que lo que nosotros hiciéramos de comerciales no se exhibiría, entonces no nos daban trabajo. Estuvimos siete así a mediados de los años cincuenta, haciendo Cinefoto” (Entrevista con Elisa Lozano y Álvaro Vázquez).

cineastas veían el ambiente propicio para recrear la literatura rulfiana: espacios áridos, poblados abandonados y desiertos en los que se sentía la huella de antigua riqueza.

Sobre la marcha, y a partir de las imágenes que aquella región les proporcionó, construyen secuencias y estructuran un relato. La arquitectura de los poblados que visitan, con viejas e inmensas casonas medio abandonadas, le confieren a la región el aspecto de pueblo fantasma, evidenciando la gloria perdida de una antigua riqueza minera. En ese lugar se ubica la historia de un campesino, quien, perdido todo su patrimonio, decide cobrar con su vida al cacique del pueblo antes de ceder sus últimas posesiones: su familia, es decir, su hijo y principalmente su esposa, decidido a ceder todo, menos a la mujer.

Si bien la temática de la cinta no planteaba una diferencia radical de la manera en que el problema indígena-campesino había sido representado por el cine hegemónico, sí se sumaba a una serie de propuestas que avanzaban hacia la transformación de la manera en que el cine había mirado al indio. Jorge Ayala Blanco sintetiza así el asunto:

Las cintas indigenistas, o que incluyen en su argumento personajes indígenas, aparte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre.⁹

La década de los años cincuenta es un momento de revisión del tema en México. En el cine se comienza a resituar el asunto

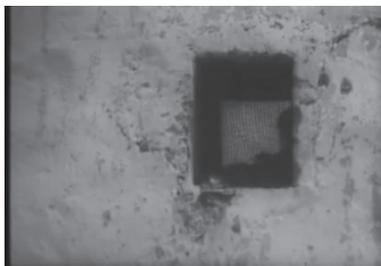
9 *La aventura del cine mexicano*, México: Editorial Posada, p. 209.

a través de cintas como *Raíces* dirigida por Benito Alazraki en 1955, que avanzan hacia una concepción diferente del personaje indígena. *El despojo*, por su parte, hace uso de una retórica documentalizante para erigirse como una denuncia de las condiciones miserables en las que sobrevivían los campesinos en aquella región; pero muestra, además, a un personaje dueño de una agencia y de un deseo propios, un indígena pocas veces visto, si bien la tragedia como destino ante las imposiciones de un cacique, es un lugar común en el cine referido a este tema.

La cinta se sitúa en escenarios naturales y utiliza como protagonistas a los mismos pobladores, utilizando únicamente actores profesionales para el doblaje de los diálogos. Reynoso decidió no capturar el audio directamente, sino grabar posteriormente la narración para sobreponerla a la imagen, y en la banda sonora se construyó el relato propiamente: la música etnográfica, los textos escritos por Rulfo, los sonidos en *off* montados en una contraposición con la imagen, en un estilo cercano al de los mismos noticieros filmicos.

El ojo de Reynoso trabaja sobre una visualidad poderosa, experimentando poéticamente con la forma. Capta, por ejemplo, una serie de imágenes de mujeres asomadas por puertas, ventanas y otras recovecos y oquedades en las construcciones, con ello construye una secuencia de gran fuerza donde se subraya la dolorosa soledad y el aislamiento de la pareja protagonista frente a estos pobladores elusivos e indolentes que le niegan amparo; según Reynoso “en ese mundo sólo se percibe gente por los huecos de las puertas y por el polvo que está cayendo de las ventanas”;¹⁰ de igual manera, los parajes semidesérticos, la tierra yerma, las casonas semiderruidas captados por la cámara de Reynoso y Corkidi, ahondan la denuncia sobre las condiciones miserables de vida, mientras la sequedad el paisa-

10 Gabriela Yanes Gómez, “Entrevista con Antonio Reynoso”, en *Juan Rulfo y el cine*, México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad de Colima, p. 58.



je establece una relación alegórica con los personajes mismos, con la sequedad de los hombres que habitan, sufren y mueren ahí; la narración es la de una tragedia que sólo se completa en el tono documental que la imagen le impone a la cinta, tragedia que surge de la tensión entre la promesa y la imposibilidad de cumplirla, de la esperanza inútil: “Todo es una huida, de un lugar a otro donde todo es verde”, pero al que los personajes no podrán llegar.¹¹

11 *Ibidem*, p. 59.

Pero quizá, el asunto más novedoso que *El despojo* aporta tiene que ver con el manejo del tiempo y lo indiscernible que éste es. Juan Rulfo había dispuesto en sus relatos una narratividad que rompía la linealidad temporal y construía su particular visión a partir de este tiempo fragmentado y difícilmente reconstruible en forma lineal. *Pedro Páramo* es una novela cuya narrativa está dada justo por el emplazamiento de un estatuto temporal discontinuo, en el cual lo menos importante es armar linealmente los acontecimientos. Hay una duda constante en el lector de e lugar que un acontecimiento ocupa en la linealidad de la diégesis, y esta es la apuesta formal de la novela. Cuando Carlos Velo adaptó al cine esta novela, en 1966, hizo un gran esfuerzo por armar la historia linealmente y quizá por ello la cinta resultó un fracaso estrepitoso.



Al inicio de *El despojo*, el protagonista sale de entre un grupo de cactáceas, se mueve con desconfianza y mira a la cámara de soslayo. Lleva a la espalda un guitarrón cuya posible significación nunca se aclara. Varios cortes nos muestran su gesto impasible, mientras la voz en *off* anuncia su intención de volver al pueblo para recuperar a su mujer sin importar el costo:

Ora no puedo volverme atrás, a como dé lugar tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa don Celerino, pues ya Dios dirá. Pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, ¿qué importa? Al fin y al cabo, ya le perdí el amor desde hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas, pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos, para nunca.

Esta última frase no es gratuita, aclara la intención del protagonista de llevar a su familia a un lugar en el tiempo donde no pueda alcanzarlos don Celerino, el cacique que les ha traído la desgracia. Mientras camina por el pueblo encuentra a su enemigo, quien le reclama su presencia y el reto termina en un intercambio de balas donde ambos caen abatidos. En una toma casi cenital, él avanza lentamente, da unos pocos pasos antes de caer, pero mientras gira, la imagen se congela y en una disolvencia se abre otra parte del relato. De pronto él se halla corriendo en medio de un rebaño de borregos en las afueras del pueblo, libre del guitarrón, toda la escena enmarcada por una música de flautas.

El tiempo en que se desarrolla en adelante la historia no está claro, no se sabe si es lo que pudo haber pasado, si es lo que él imagino antes de morir, si es su deseo frustrado o si en verdad sucedió. En todo caso, no cabe reclamar la verdad diegética, es decir, la ubicación de estos sucesos en un *continuum* no transforma la tragedia que la historia narra.



El hombre regresa a su casa para emprender la huida con Petra, su esposa, y su hijo Lencho que está gravemente enfermo, “está paralizado desde que lo apedrearon por defender a su padre”. Al llegar le dice a ella que deben huir pronto, pues “acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia”. A partir de este momento se abre un tiempo diferente e incompatible, pues resulta imposible que regrese por ellos y que acabe de ser muerto por el mismo cacique. La familia vive en una casa muy vieja sin ningún adorno, la pintura de las paredes está totalmente desgastada y no hay algún elemento que suavice la miseria

que el cuadro dibuja. Ambos personajes visten ropa muy vieja y maltratada, cuestión que tampoco es suavizada. Ella tomó todo su guardado de un jarro, apenas unas cuantas monedas. En los siguientes minutos, y a modo rulfiano, los protagonistas entran y salen de poblados abandonados donde el sonido contradice la imagen. Él con el niño en brazos, ella detrás. Al dar la vuelta en una esquina, se oyen los gritos de niños jugando o de una fiesta, pero la imagen es la misma: la calle desierta y abandonada.



En una escena lenta, silenciosa y contemplativa, ella vende su última propiedad: un cántaro, mientras él espera sentado afuera con el niño, una niña pasa corriendo por una calle y regresa acompañada de un grupo de mujeres tapadas con su rebozo, una imagen fantasmal, seguida de una ventana que se cierra. Finalmente, abandonan el pueblo de calles desiertas y casas ruinosas. Cada imagen contribuye a subrayar la soledad de esta familia durante su huida, el único que les responde la mirada es un viejo campesino que él identifica como un nahual, un mal augurio.

En la siguiente secuencia, la familia cruza por el campo árido, entre plantas del desierto, él dice que van a un lugar donde se librarán de la gente maligna, pero el niño cada vez está más enfermo y el camino más difícil y escarpado. Al subir un camino vuelven a encontrar al nahual, mientras ellos apuran el paso. El largo montaje, las tomas primero con cámara en mano, luego largas panorámicas, muestran un espacio de desolación donde parece cada vez más lejano el sitio que buscan. Entran nuevamente a un caserío, el paso veloz de ambos sirve para cruzar rápidamente, la música y el ambiente festivo es todavía mayor que el anterior y contrasta con las ruinas de las casas, sin techo y completamente abandonadas e invadidas por la vegetación.





La música de flautas del principio enmarca la siguiente escena: el niño muere, pero en los últimos instantes, la pareja parece abrir un tiempo distinto, con sólo un cruce de miradas que juega con lo indeterminado: mientras el niño agoniza, los padres miran hacia el lado contrario y la imagen es la de otro tiempo, pasado o futuro. Inicialmente, ella se recarga en la pared con la desesperación de la agonía de su hijo; luego, en una disolvenca, se ve a una mujer, probablemente ella misma, amamantando a un bebé, que puede ser su hijo en algún momento del pasado. Después, él levanta la cabeza y mira hacia un sitio lejano. En la siguiente escena aparece una mujer desnuda del torso mientras peina su cabello, posiblemente ella misma en un tiempo remoto. Tras una disolvenca, ambos acomodan una cruz en la tumba del niño en medio de aquellas ruinas.

De esta secuencia, sigue nuevamente la imagen congelada que retoma su movimiento mientras el hombre continúa su caída. Cae muerto con el guitarrón en la espalda y la pistola en la mano mientras es rodeado por la gente del pueblo y aparece la palabra "Fin". La imagen del hombre que interrumpe su caída marca una bifurcación del tiempo en la cinta; entre es-

tos dos momentos sucede la larga secuencia de la huida cuyo contenido no se sitúa fácilmente en la diégesis, pues no se presenta como un sueño ni como una posible imaginación del protagonista. Es una imagen directa del tiempo que constituye una retórica diferente, ya no un *flashback* ni un recuerdo ni un sueño ni una proyección, más bien una imagen que se integra a la narración.

El despojo es muy probablemente la primera cinta mexicana que integra orgánicamente esta forma retórica en una ficción. En ella se suman de alguna manera las constantes del universo rulfiano: los espacios, los modos del habla, la estructura temporal con el modo fílmico heredado del noticiero, las imágenes de aquellos poblados desérticos. Resulta probablemente inútil establecer una genealogía a partir de esta cinta, hablar de una influencia directa en tal o cual cinta posterior, pero sin duda es muy productivo considerarla como inaugural de un modo de aprovechamiento de lo documental en la ficción, que encontraría otros caminos para expresarse en los siguientes años.





La indiscernible imagen en movimiento de la verdad en la diégesis está marcada por la irrupción de la imagen detenida, del movimiento congelado que es capaz de abrir un nuevo tiempo. Si esta breve cinta es inaugural de la modernidad fílmica en México es por esta disrupción, por la integración mediante un ejercicio plástico de una estructura temporal diferente, de la capacidad de integrar este otro tiempo.

Junto a la plástica, las letras mexicanas del medio siglo tendrán un papel preponderante en la renovación del cine mexicano. Juan Rulfo es uno de los pioneros junto a José Revueltas, quien había participado en la industria desde una década atrás. En los siguientes años, varios importantes escritores mexicanos, muy jóvenes aún, participarían siguiendo los pasos de Rulfo en distintas formas del naciente cine nacional: José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Juan García Ponce o Salvador Elizondo.

A partir de 1961, la pregunta por el tiempo determinará la transformación del discurso cinematográfico. Cintas tan distintas como *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) o *La jetée* (Chris Maerker, 1962) apelan a nuevas formas de producción de sentido a partir de una reformulación de la lógica temporal. En México también se funda una modernidad fílmica en esa época, pero sus componentes tienen que ver más con una renovación temática que con la experimentación formal. *El despojo*, en todo caso, es una cinta que renueva la forma de concebir el estatuto temporal en un momento incipiente de cambio en la cinematografía nacional.

Referencias

- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Posada, 1968.
- Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Argentina: Ediciones Calihue, 2009.
- Cuevas, José Luis. "La cortina de nopal". *Ruptura*. México: Museo Carrillo Gil, 1988.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Secretaría de Cultura Jalisco, IMCINE, 1997.
- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas, 2000.
- Pereira, Armando y Albarrán, Claudia. *Narradores mexicanos en la transición de Medio Siglo 1947-1968*. México: UNAM, 2006.
- Rulfo, Juan. *El gallo de oro*. México: Era, 2006.
- Yanes Gómez, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*. México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad de Colima, 1996.

LA PRODUCCIÓN DEL CINE MEXICANO CONTEMPORÁNEO ANTE LOS NUEVOS PROCESOS DE COMUNICACIÓN

Yolanda Mercader Martínez

*L*a historia reciente del cine mexicano ha sido una crisis recurrente cruzada por breves periodos de renovación, pero el nuevo milenio ha traído un “resurgimiento” caracterizado por la producción de películas con presencia en las pantallas cinematográficas, conquistando a la audiencia nacional y en algunos casos a la internacional. Durante esta última década, nuevos desafíos y oportunidades han colocado al cine mexicano en una nueva situación con múltiples transformaciones.

La visita a las salas cinematográficas en México ha tenido un repunte en las taquillas, por lo que México es uno de los mayores consumidores de cine. Se considera que cada mexicano asiste 2.16 veces por año. En cuanto al consumo de cine

nacional, también ha ido en aumento: en el 2012, la asistencia era de 5%; en 2013 aumentó a 13%, es decir, se duplicó la asistencia para ver películas nacionales favoreciendo la producción de filmes mexicanos.¹

La producción cinematográfica actual está sujeta a condiciones muy específicas: las relaciones entre filmes, productores y consumidores de cine se reconfiguran dentro de la llamada *cultura de la convergencia*, donde el cine tiene que integrar nuevos formatos, lenguajes y estrategias discursivas de los medios de comunicación masiva emergentes en sus producciones para poder sobrevivir, lo que da lugar a nuevos procesos de comunicación social.

Con el surgimiento y la popularización de los nuevos medios de comunicación se ha abierto un proceso de innovación cultural y social que interrelaciona el cine, el público y que afecta también a los contenidos. La influencia de las tecnologías digitales en la cultura contemporánea ha dado lugar también a tipos de narraciones que dan cuenta de una nueva forma de ver y comprender el mundo que nos rodea. Sin embargo, el surgimiento de estos en el ecosistema no ha desplazado a los medios anteriores, sino que conviven y se mezclan dando lugar a novedosas formas caracterizadas por la hibridación formal y discursiva.

Por ello se hace necesario hacer una reflexión sobre las perspectivas que ofrece el actual cine mexicano, para poder ubicar las características de la producción cinematográfica nacional y con ello permitir el desarrollo de la investigación para analizar las posibilidades de encuentro, creación y apropiación de los discursos cinematográficos nacionales.

1 Agustín Torres, "Aumenta la visita a las salas cinematográficas", *Excélsior*, 19 de junio 2016, p. 9.

Periodos de transformación/transición

La industria cinematográfica nacional ha pasado por diferentes etapas a partir de mediados del siglo xx, que han marcado una transformación en las formas de producción del cine mexicano: la primera de ellas es el nacimiento del cine independiente en 1953 con la introducción de los equipos de cine semiprofesionales (8 mm y 16 mm) que hicieron su entrada en el mercado al mismo tiempo que el cine de Hollywood se complicaba con el cinemascopio y el sonido estereofónico. Esta tecnología destinada principalmente al aficionado, pronto fue aprovechada por cineastas profesionales, quienes encontraban en ella una herramienta para poder hacer cine a bajo costo. *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, significó la primera incursión del cine mexicano con una nueva forma de producción cinematográfica independiente de las grandes compañías productoras.

A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos mexicanos de cine comenzó a hacer notar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda, donde ellos no se sentían obligados a defender al cine mexicano por simple nacionalismo; además, el público había cambiado debido al acceso a otros productos fílmicos, fundamentalmente el cine europeo que se exhibía en las pantallas del país. En este periodo de renovación se destaca la convocatoria realizada por el Sindicato de Trabajadores de la Producción cinematográfica (STPC) al “Primer concurso de cine experimental de largometraje”, del cual, con la participación del CUEC, de los cineclubs y del grupo “nuevo cine”, surgieron propuestas frescas e interesantes.² Las producciones tienen calidad y los con-

2 Emilio García, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*, México: CONACULTA, 1998, p. 76.

tenidos dan una nueva perspectiva, pero “los jóvenes directores no pueden ingresar a la industria, porque nadie los contrata”.³

El surgimiento de un “nuevo cine mexicano” fue durante el sexenio de Luis Echeverría, donde el Estado se encargó del financiamiento de la producción, distribución y exhibición, preservación y enseñanza del cine. Se presentaron producciones de calidad en el contenido y estéticamente, pero fueron todas ellas fracasos de taquilla. Luego, en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari se presenta “el nuevo cine”, dentro de la crisis neoliberal, donde la producción del cine se agudiza y el control del cine se traslada a CONACULTA. El gobierno rompió un esquema de más de cincuenta años en la relación cine-gobierno, que estaba considerado al mismo nivel que la radio y la televisión. Sin embargo, el proyecto del cine se centraba en crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de las escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año; participar en festivales internacionales de cine y conservar los estudios Churubusco y América; se favoreció a las coproducciones y con ello inicia la atracción del espectador nacional y la incursión de nuevos directores, entre ellas, a las del sexo femenino.

A partir de 1995, la expectativa de la producción del cine mexicano se ha cifrado en las nuevas generaciones. Los jóvenes realizadores han tenido que integrarse a los nuevos sistemas de exhibición y distribución, donde hay que competir con éxito en los agresivos mercados internacionales. Los nuevos actores combinan el atractivo de las estrellas con habilidades histriónicas y las nacientes formas de consumo. El público, cada vez más joven, ha sido el objetivo del cine mexicano. Así

3 Enrique Sánchez Ruiz, “La industria cinematográfica del TLCAN: Del mercado libre a las políticas públicas”, en Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006, p. 61.

se inicia un “resurgimiento” del cine mexicano que desea ofrecer una alternativa importante con variadas opciones culturales que satisfagan a los gustos fragmentarios del nuevo espectador cinematográfico.

Uno de los elementos fundamentales para el desarrollo actual del cine mexicano ha sido la nueva forma de exhibición y distribución del cine, pues el mercado cinematográfico ha cambiado, la evolución de las salas cinematográficas se ha transformado, desaparecieron las grandes áreas de exhibición por salas pequeñas que se adaptan a las preferencias del consumidor.

Otro factor que debe considerarse en la producción cinematográfica actual son los soportes de exhibición, los cuales alteraron a las audiencias a partir de la incorporación del videocasete, Laserdisc, DVD, Blu-ray, que afectó a la exhibición del cine porque el público dejó de asistir a las salas, fenómeno que había sido iniciado por la TV, luego con la video renta y ahora con la exhibición en las plataformas digitales.

La producción cinematográfica contemporánea ha tenido que incursionar en nuevas políticas para su expansión: la participación en festivales ha sido uno de los detonantes en casi todas las producciones del nuevo milenio, ya que permite a los cineastas dar a conocer sus películas y, a la vez, tener acceso a un mercado internacional. Hoy en día los festivales son los escaparates que contribuyen a difundir, a crear de públicos y promocionar la cultura cinematográfica, además de ampliar el mercado de los filmes. En este momento de procesos globalizados, los festivales son parte del proceso fílmico porque provocan un impacto económico, social y cultural, tanto para la industria cinematográfica como para la sociedad en general. Por ello los nuevos directores presentan sus películas en festivales y después las exhiben en México, de tal forma que muchas veces se reconoce al cine mexicano en el exterior, pero no dentro del territorio nacional.

Los festivales representan un espacio que amplía la oferta cinematográfica dando salida a películas mexicanas que, en las circunstancias actuales del mercado, no podrían ser difundidas y exhibidas; sin embargo, debido a su exposición en festivales, llegan a nuestras pantallas y se permite la expansión de las audiencias. Es una forma en que los nuevos realizadores han encontrado una forma para promover sus óperas primas, así como conseguir coproductores, distribuidores o ventas en el extranjero.

El cine mexicano, al participar en los festivales, admite una nueva posición empresarial basada en relaciones de negocios globalizados, intercambio de ideas, experiencias, opiniones entre el gremio y el público, que fomenta una reflexión y crítica cultural cinematográfica, estética y política.

El cine mexicano actual

La producción cinematográfica en México, en esta última década, se ha enfrentado a nuevos desafíos y oportunidades, condiciones novedosas y también riesgos, dando un nuevo cauce a la producción, distribución y exhibición del cine, donde se destacan algunas inclinaciones específicas. Cabe señalar que no se trata de hacer una tipificación del cine mexicano actual, sino señalar algunas de las tendencias con mayor constancia dentro de la producción cinematográfica, hablaremos de ellas a continuación.

Primera inclinación: cine al grito de Hollywood

A partir de 1995, las nuevas películas mexicanas empezaron a tener presencia en el extranjero gracias al video, que ayudó a la difusión, pues las salas cinematográficas eran insuficientes; así, la videocasetera ayudó al proceso de recuperación del gusto

por el cine mexicano y con ello el mercado comercial. A partir de ese momento algunos directores, cinefotógrafos, actores, guionistas, diseñadores, vestuaristas, etc., que realizaban alguna producción exitosa en México, se dieron a conocer por medio del videocasete en México y en el extranjero, lo que permitió que las productoras de Hollywood se interesara en ellos y se inicia la emigración.

Estas películas no son producciones nacionales ni hacen referencia al país, son filmes para el consumo masivo internacional, con grandes presupuestos y actores del *star system*, todo ello garantiza una amplia distribución y un reconocimiento internacional. Este apoyo de la mercadotecnia hollywoodense se ha traducido en premios o reconocimientos honoríficos, como ejemplo, podemos señalar a los directores Alfonso Arau, Guillermo del Toro, Carlos Cuarón, Alejandro González Iñárritu; actores como Adriana Barraza, Gael García, Diego Luna; los cine fotógrafos Emanuel Lubezki, Rodrigo Prieto, Carlos Hidalgo, Pedro Gómez Millán; al guionista Guillermo Arriaga y en efectos visuales a Charlie Iturriaga. Aunque no es un cine mexicano propiamente dicho, todos los participantes se promueven como directores o técnicos mexicanos, lo que ha servido de apoyo motivacional al cine nacional, ya que son referencia de forma indirecta para promover la producción nacional.

Segunda inclinación: la “otra” nueva generación

En este grupo de representantes del cine mexicano actual, todos nacieron en las décadas de los 60 y 70, y comenzaron a filmar largometrajes en la primera década del 2000. Ellos representan la vanguardia creativa del cine mexicano del siglo XXI: narran de manera novedosa sus historias, se alejan de los planos que descubren multitudes en conflictos sociales para colocar la cámara sobre los individuos que muestran desde la intimidad lo cotidiano y sus problemas.

Son una generación definida con distintos nombres, como los “jóvenes quietos” o los del “cine contemplativo”; filman sus historias por medio de imágenes ante la visión de un plano demorado, premeditado, intencional, directores que prefieren la excepción a la norma; se han situado al margen de las corrientes estilísticas preestablecidas y han creado sus propias tendencias, en algunos casos, han reusado la cámara móvil o incluso vertiginosa y recurren a la edición rápida y fuera de control, tendencia cuyas producciones van incorporadas al denominado “cine de autor”, donde el director es un creador, manipula lo visual y sonoro, para realizar una obra personal.

Es un cine relacionado con el cine de manufactura independiente. Estos filmes tienen una propuesta artística, visual y sonora, incorporan temas considerados “tabús” o usan actores desconocidos, o no actores, cuentan con presupuestos exiguos y las temáticas son siempre ubicadas en locaciones nacionales.

Generalmente estos directores exponen sus obras en festivales poco convencionales o en los muy especializados en ciertas temáticas, dentro de esta inclinación se encuentran: Carlos Reygadas, Fernando Eimbcke, Julián Hernández, Amat Escalante, entre otros.

Estas producciones han creado un nuevo nicho en el mercado nacional e internacional, muchas de ellas han sido multipremiadas exteriormente. Cabe señalar que muchas de las películas se exhiben primero en el extranjero y finalmente llegan a México a salas específicas, han creado un espectador especializado mexicano que reconoce y consume este tipo de cine.

Tercera inclinación: el cine comercial

Las películas orientadas al gran público para la generación de beneficios económicos como uno de sus objetivos principales pertenecen a esta categoría. A ésta pertenecen la mayoría de las películas que se proyectan en las salas de cine, que están

orientadas al beneficio económico, algunas de ellas son promocionadas mediante grandes campañas de publicidad, realizadas por productoras nacionales, muchas veces apoyadas por instituciones estatales, y más tarde por alguna distribuidora norteamericana.

Las producciones apelan al cine ceñido a los géneros cinematográficos, en muchos casos son *remakes*, incorporan siempre a actores ya reconocidos de la televisión; las historias son sencillas, fáciles de digerir para el público masivo, su único interés es la ganancia en taquilla. Se pueden mencionar los filmes como *No se aceptan devoluciones*, *Amor de mis amores*, *Cantinflas*, *Nosotros los nobles*, *Paraíso*, *Amar a morir*, *Sexo pudor y lágrimas*, *Kilometro 31*, *No eres tú soy yo*, entre otras.

Cuarta inclinación: el cine entre la mercadotecnia y la independencia

La liberación del precio del boleto de cine, en 1992, marca el rompimiento de la industria cinematográfica nacional con la clase trabajadora que, incapaz de costear su admisión, deja de asistir a las salas. Surge así un nuevo grupo consumidor del cine mexicano: la clase media, cuyo mayor poder adquisitivo atrae la atención de productoras privadas dispuestas a hacer del cine un negocio rentable. Comienza así la era de la mercadotecnia del nuevo cine mexicano, por medio de despliegues publicitarios, distribución comercial masiva de las cintas y apoyo de otros recursos promocionales como la banda sonora. Es un cine que pretende mezclar lo comercial con ciertas pretensiones artísticas.

AltaVista Films constituye uno de los pilares de este tipo de cine, que logró establecer un modelo de producción que ha sido imitado por otras productoras nacionales. Muchos de los directores provienen de la televisión, la publicidad u otros medios, que han logrado comunicarse satisfactoriamente con el sector

consumidor de películas. La mayoría de las productoras son pequeñas e independientes, con capital nacional cuyo interés es realizar filmes con temáticas de actualidad; actores no tan reconocidos en los circuitos comerciales; personajes menos estereotipados; directores con experiencia dispuestos a encontrar un equilibrio entre su propuesta estilística personal y lo que se narra –haciendo énfasis en relatos del escenario social mexicano donde se manifiestan elementos críticos del país–, pero siempre con el interés de recuperar la inversión y obtener ganancias.

Podemos señalar a Canana films que produjo *Abel, Sin nombre, Miss bala, Año bisiesto*, por mencionar algunas; otras productoras en las mismas condiciones son Alebrije, Argos, Armagedón, Videocine. Todas ellas tienen como objetivo realizar películas con temas actuales y bien contadas, además de tener calidad visual y sonora, los personajes están bien contruidos y son representados con buenas actuaciones; sin embargo, estos filmes suelen tener poca difusión y se exhiben sólo en algunas salas.

Quinta inclinación: cine con la mirada a su reubicación multimedia

Las películas continúan sus estrenos en las salas de cine, sin embargo, cada vez se vuelve más importante recuperar las inversiones para financiar la producción, por lo que se busca una segunda salida para los filmes, ya sea en DVD, Blu-ray, televisión o en diversas plataformas de internet. El éxito y desarrollo del cine depende, actualmente, de la interdependencia entre los diferentes sectores audiovisuales, muchas producciones ya están pensando en salir directamente en plataformas digitales excluyendo las pantallas cinematográficas.

El cine vigente se encuentra en una competencia internacional: el alto nivel tecnológico y la accesibilidad a través de internet es un punto clave para capturar al público masivo, de tal manera que ahora debe concebirse un cine no sólo pensado

para ser presentado en las salas cinematográficas, sino para ser difundido por multimedia incorporando todas las estrategias mercadológicas impuestas por el cine hollywoodense.

Podemos señalar cómo Fernando Eimbcke ha remasterizado su obra prima: *Temporada de patos*, para presentarla en Blu-ray y, al mismo tiempo, en plataformas digitales, agregándole extras como audio comentarios y cortometrajes. Es decir, el cine mexicano apuesta por los nuevos entornos digitales para poder tener una posibilidad de subsistir en la era digital. Así, tenemos la incursión de Cinépolis con la renta de películas vía internet con su opción Cinépolis Klic o IMCINE y su plataforma digital de películas bajo demanda Filminlatino,⁴ que permite disponer de películas mexicanas. Esto posibilita dar servicio no sólo a espectadores mexicanos, sino a expandir y crear consumidores fuera de nuestras fronteras, de tal forma que está en pleno crecimiento y desarrollo los denominados *servicios on demand* (SVOD). Se puede señalar también la plataforma latinoamericana pantalla CACI,⁵ la cual además de películas, tiene en su catálogo entrevistas y conferencias sobre temas cinematográficos. En 2015 se incorporaron 90 filmes mexicanos y cortometrajes en la plataforma Filminlatino, el cual arrancó con 500 filmes, la mitad son nacionales, con un costo de 100 pesos mensuales.⁶

4 La compañía española Filmin se alianza con IMCINE para lanzar esta plataforma de películas.

5 Plataforma promovida por la conferencia de autoridades cinematográficas de Iberoamérica. El proyecto fue presentado en el Festival de Cannes, el objetivo es cubrir el territorio de América Latina y va destinada a centros culturales y educativos, así como instituciones de educación media y superior. El CACI fue en un principio IberoMedia digital, que tenía como objetivo la transmisión de 142 películas en televisión pública.

6 César Huerta, "El cine nacional se podrá ver en internet", *El Universal*, 15 de junio 2015, p. 5.

Sexta inclinación: el control

El cine es visto sólo como industria mercantil, los filmes, producto-mercancía, deben lograr el mayor beneficio económico posible, para ello, se debe controlar la cadena productiva: producción-exhibición-distribución, lo que garantiza obtener el máximo beneficio para la explotación del material filmico. Cinépolis, por ejemplo, se ha involucrado en desarrollar este modelo (producción-exhibición-distribución) y con ello garantiza el éxito de su inversión.

Séptima inclinación: México como centro de filmación

La promoción de México como un lugar para filmar bajo el argumento de ofrecer diversidad y riqueza de locaciones. Como ejemplo se puede señalar la filmación de *James Bond: Spectre* (2015) que rodó algunas escenas en la Ciudad de México. Blanca Guerra, presidenta de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en México expresó que los rodajes extranjeros le sientan bien a la industria nacional, esto “incitará a que proyectos nacionales se propongan emular la calidad de producciones internacionales”,⁷ es decir, además de obtener recursos por la filmación de películas extranjeras se espera mejorar la calidad del cine.

7 Mario Alberto Cabrera, “Contribuye el 007 al cine mexicano”, *Reforma*, 26 de marzo 2015, p. 5.

Octava inclinación: capacitación laboral

Aquí se incorporan las producciones realizadas por el sector académico e institucional, cuyo objetivo es exhibir las películas en sectores específicos prescindiendo de los circuitos comerciales, como es el caso de Petróleos Mexicanos, que produce filmes en 35 mm. Actualmente, cuenta con 18 producciones con temáticas que tienen como objetivo capacitar y concientizar a los trabajadores y a las poblaciones donde tienen instalaciones petroleras.

Las películas recrean los problemas y las posibles soluciones a los que se puede enfrentar el personal, de tal manera que señalan problemas de salud, procedimientos preventivos y robos de combustibles. Las películas se exhiben a través de tráileres móviles que despliegan una carpa de exhibición y que pueden atender a 92 espectadores. Las películas se hacen a través de la compañía productora Cinetransformer, que se vale de actores profesionales para tener un mayor impacto gracias a la colaboración de TV Azteca y Televisa, entre ellos, Fernando Ciangherotti, Rosa Gloria Chagoyán, Sergio Mayer, Julio Camejo, Liz Vega, Lili Brillanti. Los filmes del 2009 al 2015 han tenido un costo de inversión de 564 millones de pesos, 31 millones en promedio por película.⁸

Reflexión final

La producción cinematográfica mexicana está presentando nuevas propuestas estilísticas y narrativas, así como producciones con fórmulas garantizadas de consumo, pero todas ellas miran al nuevo ecosistema mediático, donde el cine se adapta

8 Noé Cruz, "Gastó Pemex 558 millones de pesos en producir películas", *El Universal*, 25 de junio del 2015, p. 24.

a los nuevos entornos digitales que ofrecen nuevos géneros, formatos, contenidos y posibilidades estéticas.

Es importante destacar el papel de la mercadotecnia en el cine contemporáneo, factor determinante de la industria, y que afecta los contenidos de las películas, las reacciones y el comportamiento de los espectadores, cada vez más fragmentados pero deseosos de satisfacer sus experiencias audiovisuales por medio del cine.

Referencias

- Barbero, Jesús Martín. *Convergencia digital y diversidad cultural. Mutuaciones de lo visible*. Barcelona: Paidós, 2010.
- Cabrera, Mario Alberto. *Contribuye el 007 al cine mexicano. Reforma*, 26 de marzo 2015, p. 5.
- Cruz, Noé. “Gastó Pemex 558 millones de pesos en producir películas”. *El Universal*, 25 de junio del 2015.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1987-1997*. México: CONACULTA, 1998.
- Huerta, César. “El cine nacional se podrá ver en internet”. *El Universal*, 15 de junio, 2015, p. 5
- Huerta, César. “Lanzarán cineteca online con 500 películas”. *El Universal*, 19 diciembre, 2013, p. 5.
- Sánchez Ruiz, Enrique. “La industria cinematográfica del TLCAN: Del mercado libre a las políticas públicas”. En Néstor García Canclini, Ana Rosas Mantecón y Enrique Sánchez Ruiz (coords.), *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006, pp. 11-87.
- Santos Jiménez, Noé. *El hipercine y las nuevas tendencias narrativas en el cine mexicano*. Pachuca: CONEICC, 2012.
- Torres, Agustín. “Aumenta la visita a las salas cinematográficas”. *Excélsior*, 19 de junio 2016, p. 9.

HELI Y OTRAS PELÍCULAS EN EL AULA UNIVERSITARIA

Rubén Olachea Pérez

***Heli*: un tipo de joven mexicano**

*H*eli, personaje interpretado por Armando Espitia, es el único de los actores principales que cuenta con entrenamiento profesional en *Heli*, película de Amat Escalante (2013). Se trata de un tipo delgado, aproximadamente de veinte años, *moreno claro*, ese eufemismo tan mexicano para describir a un mestizo que es más criollo que indígena. La blancura de Armando Espitia en sus fotos de la vida real sorprende al contrastarla con el personaje de Heli, pues el maquillaje se encargó de representarnos al típico joven mexicano: flaquito, esbelto, sí (no enclenque), pero también de una tez asociada a una población mayoritaria, un mito nacional vivo –*la raza de bronce*– imposible de comprobar en la realidad fáctica, mas no imposible de representar en la realidad virtual que el cine siempre ha ofrecido. Tal es el caso, como ejemplo del cine clásico en blanco y negro, de

Marga López haciendo el papel de la *muy* mexicana Beatriz en *Nazarín* de Luis Buñuel (1959).

En cuanto al físico o tipo de cuerpo, dejando de lado el asunto del color de la piel, ese tipo de mexicano de figura fina y delgada, como si de *hijos* o réplicas del Quijote se tratara (un guiño literario nada fortuito), no es el más común en México, aunque abunda. La referencia cinematográfica obligada aquí es “el Jaibo”, en *Los olvidados*, también de Luis Buñuel (1950). Recordemos que la frase que enmarca al personaje buñueliano es “*A mí el que me la hace, me la paga*”, augurio de violencia y venganza sin fin, aunque dicho con *esa* cierta tranquilidad de los verdaderos criminales: con talento de moderno esquizofrénico. El inolvidable Jaibo fue interpretado de manera magistral por Roberto Cobo, quien automáticamente se incorporó a la memoria visual y acústica, perenne, del cine mexicano; también por haber interpretado con gran maestría al travesti la Manuela, conquista y víctima de la violencia machista en *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein (1978). Algo mágico tienen estos tres directores mencionados que, aquí, brevemente se entrelazan. Entre sus muchas virtudes está que son estupendos directores de actores. Estoy hablando, obviamente, de Luis Buñuel, Arturo Ripstein y Amat Escalante.

El Jaibo parece torero o bailarín, parece ese muchacho de barrio que pasa por tu calle y que te genera primero confianza, luego desconfianza y, así, quizá, hasta el infinito. El típico mexicano es un tipo difícil de encasillar, porque desde el juego de cartas de la lotería, ya son muy identificables cierto tipo de fisonomías de personajes mexicanos: el valiente, el músico, el negrito, el catrín, el mundo, el soldado, el borracho, el apache..., imágenes y estereotipos como el cuerpo delgado, mas no juvenil, del catrín; el cuerpo es joven y atlético en el mundo, el apache, el valiente y el soldado. Esta condición atlética permanece vigente incluso en la figura del diablito, acaso más alegórica que mítica; en el borracho, que es un hombre mayor,

dicha condición ha desaparecido y en el negrito todo el acento se concentra en su negritud. Es el músico el único a quien se le concede el *lujo* de ser más robusto y rollizo que el resto, pero, por supuesto, señalo aquí generalidades de meros estereotipos. Recordemos, empero, que dichos estereotipos son, inevitable e indudablemente, cargas de información circulante. Obvio es que no son verdad absoluta, pero sí son la representación de *algo* tan inmanente como inminente que flota en el ambiente. El mejor ejemplo está en la violencia del valiente, a menudo con un puñal ensangrentado. Contradicción y desafío de un mundo sin ley que llega hasta la vista del jugador. Desde niños se nos prepara, se nos programa, para ser inmunes a la impunidad.

El tipo de personaje que Heli representa es un típico mexicano flaco, como el Jaibo, pero en extremo opuesto al criminal callejero. Heli es el característico mexicano *decente*, pobre *pero* honrado. Es, si volvemos a *Los olvidados*, el Julián (Javier Améz-cua), aquel muchacho decente incapaz de golpear con ventaja a Jaibo, pues aquél ignora que éste finge andar lastimado de un brazo. También ignora que ese Jaibo está dispuesto a matarlo por la espalda. Julián se pierde en la noche, en los ecos de su padre alcohólico que lo busca, plañidero, en un eterno afán vengativo que se enlaza con el lamento fantasmagórico de la Llorona/Malinche/Guadalupana, que llora por sus hijos: “¿No estoy yo aquí que soy tu madre? / Tú, el más pequeño de mis hijos...”, siempre en su búsqueda, para brindarles amparo y protección. Quedan así demarcados radicalmente los estereotipos que definen el binario imaginario mexicano: maniqueo, fundacional en extremo. El eterno masculino: el macho violento y trasgresor, desapegado hasta la soledad más brutal, por un lado; por el otro, la madre, el eterno femenino: imagen de compañía, bondad, dulzura, sumisión, resignación, sacrificio y una capacidad infinita de perdón. Dinámica de dualidad.

Heli no es el típico mexicano del siglo XXI, porque si nos regimos por la democracia representativa, ese joven coterráneo

contemporáneo sería un gordo, obeso, pesado y amorfo, con cara de ensimismado y deprimido, esperando turno en una clínica para que le sean diagnosticadas diabetes e hipertensión, o a que le sea recetado un paliativo. Yo sé que sueño burlón, pero no es ésa mi intencionalidad: pido compasión para todos ellos, víctimas de un sistema perverso. Yo también tengo sobrepeso y no es por casualidad. Mi solidaridad surge genuina cuando batallo con el sobrepeso. También apuesto por una actitud dispuesta al cambio. Los mexicanos necesitamos volver a creer en la frase *nunca es demasiado tarde*, pues el *a ver qué pasa* nos ha demostrado infinidad de veces ser vaticinio de los sucesos más nefastos, que mueven a pesimismo y desazón.

Heli es mayor de edad: tiene esposa y un bebé. Trabaja de obrero en la ensambladora de coches, donde su padre hace lo propio. Va en bicicleta al trabajo y no es que esté ahorrando para comprarse uno. Mas bien es porque no le queda de otra, porque vive al día. Su hermanita, de doce años, está encandilada por su primer amor, un joven soldado de diecisiete años. Es un romance enmarcado en la preciosa balada “Esclavo y amo” (de José Vaca Flores), interpretada por el grupo peruano *Los Pasteles Verdes* (1975). Heli desaprueba esa unión y cree estar en lo correcto; no sabe mucho, no se la piensa demasiado, pero actúa en consecuencia.

El mundo de Heli consiste en que siente deseo sexual por su compañera y ésta se niega, desde que nació el bebé, a reanudar el contacto íntimo. No podemos adjudicarle depresión postparto a la esposa de un obrero. Es impensable. El impedimento es estrictamente de clase social. Se le deja al tiempo que resuelva ese drama, ese pequeño conflicto que a su vez es fuente de otros males y que no es pequeño para Heli. La joven esposa lo verbaliza con una confidente: le guarda rencor, cierto resentimiento a su compañero, pues vivir con él ha significado para ella alejarse de su familia. Viven en Guanajuato y ella es de Durango.

Lo que parece un pueblo remoto en algún lugar del norte de nuestro país (muchos se van con la finta), en realidad es un estado del centro: Guanajuato. Si uno de cada cuatro mexicanos vive en la capital y su área metropolitana, los otros se reparten entre las grandes ciudades (Monterrey, Guadalajara y otras); en ese sur tropical de indígenas y de caciques (todavía), en ese inmenso norte fronterizo y agringado o en su zona costera e islas, en ese mar que desvía nuestra vista del *interior* de la República Mexicana.

El hecho de que el espectador nunca se entere de que *Heli* transcurre en Guanajuato es una de muchas bromas y guiños que Amat Escalante entabla con un público sediento de verdad. El mexicano del siglo XXI sabe hoy reconocer muchas mentiras, tantas que hay pocas verdades a su alcance. Esa crisis de confiabilidad nos ha llevado a un momento crítico de nuestra historia. *Heli* apenas es una aproximación a ese contexto, hecha con suma exquisitez cinematográfica, de ese cine que se siente como un testimonio palpitante y un legado hecho para siempre, material del que están hechos los clásicos.

La fragilidad de Heli

Heli encuentra un paquete de droga en el tinaco de la casa y se deshace de él, en una tarde luminosa en una huerta con árboles, una secuencia de paisaje simétrico. Se encuentra una res en un pozo y allí se deshace de la droga. Son los tiempos de la guerra contra el narco emprendida por el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, en alianza con intereses del gobierno estadounidense. Se ha quemado mucha droga en eventos públicos y el logotipo del gobierno reza: *Vivir mejor*. Amat Escalante lo invierte: *Mejor vivir*. Si las opciones que da el gobierno son tan pocas y tan radicales, natural es que el sentido común indique la sobrevivencia como única, principal salida.

Porque hay otras, como marchar a Estados Unidos. Entre turistas y gringos que quieren vivir en México (pese a todo: además es una de sus estrategias de supervivencia bien válidas), ese sentido común por permanecer en suelo patrio se activa e insiste en que no todo está perdido, que aún hay esperanzas de poder vivir en México o que, definitivamente, permanecemos aquí por necesidad, porque aquí nos tocó estar.

Heli es torturado por criminales que lo llaman “princesa” y le perdonan la vida. Sería tan fácil eliminarlo. Llama la atención el “código de honor de caballeros” que lleva a los agresores a distinguir entre el traidor que robó la droga (Beto, el novio de Estela, interpretado por Juan Eduardo Palacios) y quien se desahizo de ella, por las razones que fueran. Tras la golpiza, Heli camina con enorme dificultad hacia su hogar casi muerto. Su joven esposa, en plena cursilería, corre a abrazarlo hasta derribarlo. Ambos caen al suelo. Más dolor para quien vuelve a casa derrotado. Es otra broma del humor negro de Amat Escalante. La chica, suponemos (y es un “nosotros” en el colmo del estereotipo), se ha nutrido de esas películas y telenovelas cuya heroína corre al encuentro con su amado. Ese comportamiento también puede resultar conmovedor. Tan ambigua es la escena como las emociones que puede generar, desde risa burlesca hasta lágrimas discretas que recorren las mejillas, confirmando la ley de la gravedad.

Heli, de la noche a la mañana, empieza a perderlo todo. En primer lugar, a su padre, que parecía un fiel representante de la generación de José Alfredo Jiménez, ese “doño” quien, ingenuamente y de súbito, gritó “¡Estoy armado!” al tomar el rifle. Él se disponía a ver un poco de televisión, en calcetines, ya sin sus botas de trabajo, y a beberse una cervecita. Fue el último momento de placer y dignidad para un obrero que no ha terminado de construir su casa, un viudo que es feliz al verse reflejado en su nieto bebé. Ese grito de “¡Estoy armado!” es ridículo, también resultado de una sobreexposición al *Libro vaquero*,

predecibles historietas en las que el bien triunfa sobre el mal, a menudo en manos de un *sheriff* serio y comprometido con la justicia. Este señor ha visto demasiadas películas de Hollywood. Quien vino a derribar su puerta metálica no es un caballero justiciero, sino miembros del ejército, armados hasta los dientes. Es la muerte que viene a despacharlo sin mucho trámite.

En segundo lugar, a su hermana, la niña de doce años, la *ninfeta*, la dulce púber. Sorprende que no la hayan violado tumultuariamente, torturado, grabado en video y subido a la red; que no hayan aprovechado los órganos vitales para venderlos en el mercado negro. Alguien decidió quedarse con ella, embarazarla, secuestrarla. La chica regresa a casa, derrotada, traumatizada, sin voluntad para articular palabra, pero sí para tramar venganza, esta vez, a través de las manos de Heli.

En tercer lugar, el trabajo, puesto que, al vincular a su señor padre con el crimen organizado, no conviene (a quienes tienen poder de decisión) tener de empleado al hijo ni a su loca idea de cobrar el seguro que por ley le correspondía. Así, Heli pasa a engrosar las filas de los desempleados. En una secuencia rodada en la feria, en una rueda de la fortuna, con luces de colores que recuerdan a *Drive* de Nicolas Winding Refn (2011) y a ciertos momentos culminantes en la filmografía de Rainer Werner Fassbinder, Heli demuestra su estoicismo a toda prueba cuando su chica pregunta “¿qué vamos a hacer?” y él contesta, como todo macho mexicano heroico que no se raja: “pues conseguir otro trabajo, ¿qué otro remedio?”. No es optimismo ni resignación, es puro sentido práctico. Elocuencia shakesperiana.

En el cine europeo contemporáneo, probablemente la narrativa retomaría su curso hacia un grupo de abogados y a partir de ahí su consecuente cobertura mediática, pero estamos en México. El reproche geopolítico de “Esto no es América” para ilustrar que la vida es dura, ya lo lanza Gloria (Carmen Maura) en el opaco Madrid de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar (1984). Amat Escalante bien podría hacer

enunciar a algún personaje suyo en *Heli*: “Esto no es Europa”. Bien sabidos son, en el panorama actual de la globalización y su crisis planetaria, los abusos cometidos contra la población trabajadora. Se constata así a un Estado (semi)fallido que favorece más al mercado que a su población, que es, en teoría y en la práctica, su razón de ser.

La secuencia simétrica materializa en las estructuras metálicas de la rueda de la fortuna la articulación de los engranajes de una sociedad. Los breves diálogos son de una precisión contundente. De lo rutinario, aparentemente mecánico, surge lo inesperado: lo poético. La joven pareja comparte una manzana caramelizada (seguramente aderezada con chilito). Hay variedad de luces, pero prevalecen las verdes sobre sus rostros hieráticos, graves. Las alturas mecen el cabello de Sabrina (Linda González), la esposa de Heli. El niño dormido, con su belleza indígena o mestiza de niño mexicano, parece salido de un mural de Diego Rivera. Ojos almendrados, orientales, como los de sus padres. La entereza de la noche en la mirada oscura. Esa mirada oscura adquiere mayor dignidad cuando, pese a tener todo en contra, permanecen de pie frente a los embates de una cotidianidad enrarecida por un clima sociopolítico de violencia y corrupción.

Ante tanta pérdida, Heli empieza a perder la razón. Le re-crimina a su bebé, lo insulta. Su esposa lo abofetea. Él intenta estranglarla. Ella amenaza con irse. La calma se restablece con el regreso de Estela (Andrea Vergara, hallazgo de espontaneidad mesurada en las audiciones para un estelar). Ello marca un nuevo inicio en la vida de Heli y el restablecimiento de la felicidad conyugal, expresada a través de la unión carnal. Mientras la pareja se reconcilia en el deseo, la futura y jovencísima mamá (puesto que las leyes locales prohíben el aborto) duerme mecien-do a su sobrino. Una leve brisa mueve las cortinas y la tapa de un biberón rompe el silencio de la paz que ha vuelto a ese hogar. Ese ruido contribuye con realismo y se integra al paisa-

je de la fotografía, de la narración. Es la interrupción perfecta para un final en el que el caos tiende al orden.

La estupenda fotografía es de Lorenzo Hagerman, también director de fotografía de *Presunto culpable* (2008), el documental que batió récords de taquilla en México; causó polémica a tal grado que el Tribunal Superior de Justicia tuvo que intervenir. Este documental se intentó censurar y prohibir su proyección, pues exhibía las profundas fallas del sistema de procuración de justicia en el país. El fallo a favor, *no*, fue unánime. Su éxito demostró que el público nacional ha evolucionado. No se trata ya de esa masa de analfabetos funcionales interesados exclusivamente en comedias sexuales con diálogos de doble sentido. Hay gente en el público que ha sufrido lo suficiente como para madurar. De manera similar sucede con *Heli*, un filme sumamente político que lleva el logo del prestigiado semanario *Proceso* entre los participantes de la producción. El trabajo de Hagerman le da tratamiento semidocumental a la trama y al retrato de Calderones, Guanajuato. Los cambios de luz en el paisaje hacen juego con la velocidad del paso de las nubes y no por ser una película que muestra de manera descarnada (especialmente en el rubro de las autoridades y los criminales) el nivel de descomposición de la sociedad mexicana está exenta de belleza.

La violencia de Heli

Una secuencia crucial para comprender *Heli* y que representa un giro narrativo es cuando Heli mata. Es una escena enmarcada en la sencilla belleza del entorno natural. Cielo azul y un horizonte de hierba dorada y seca. Como si de los trigales de Van Gogh se tratara, hay justo allí, en la violencia que explota en un acto de maldad que es justificada –y no–, el aliento poético inspirado en la belleza del movimiento de la naturaleza en el cine de las primeras décadas del siglo xx, especialmente el de la

escuela danesa, y otros posteriores representantes rusos tales como Andréi Tarkovski –hacer cine es *esculpir en el tiempo*– y Alexander Sokúrov más recientemente. A esta intención se han sumado mexicanos como Carlos Reygadas (productor asociado de *Heli*) y su amigo Amat Escalante. Sí, se trata de cine intelectual, a menudo limitado al circuito de arte y de festivales internacionales, pero que también es un movimiento de calidad que está generando olas de autores y de interés global. Notemos, sin embargo, el giro de la intencionalidad que Amat Escalante añade. La contemplación de la belleza de la naturaleza viene acompañada de la contemplación de las acciones de la naturaleza humana. El acto de matar, la insolencia de la barbarie.

Amat Escalante sitúa precisamente la secuencia de la venganza mortal de Heli contra el supuesto atacante de su hermana (el público se *siente* llevado a pensar eso). En una rústica y pequeña casa de ladrillos, donde Estela estuvo secuestrada, irrumpe Heli y, el sujeto que allí habita, percibido apenas como silueta, intenta escapar despavorido. Heli corre y se lanza tras él, forcejean, lo estrangula. La cámara es testigo y la visibilidad se reduce por las condiciones limitantes de la pequeña construcción. La imagen en pantalla queda reducida a un gran espacio oscuro y al centro, el rectángulo de la ventana, se vuelve una especie de lienzo en movimiento. Ecos de Orson Welles y las ventanas-pantalla de *Ciudadano Kane*. No es un tragal el de *Heli*, es un pasto seco dorado que parece pradera de espigas mecidas por el viento. La cámara apenas avanza, no alcanzamos a ver con lujo de detalles. Vemos a la naturaleza y dos hombres en combate. Nada se nos hará saber en torno al ocultamiento del cadáver o huellas digitales deladoras.

Ante un sistema inoperante, Heli se siente solo y con unas inmensas ganas (y fuerza, el poder de su salud recobrada tras la tortura) para clamar venganza. Es hasta adquirir la versión en DVD, de excelente y cuidado diseño, por cierto, que podemos escuchar el audio íntegro del director y director de fotografía

comentando la película. Es allí que Amat Escalante nos entera (él lo sabe y es, junto con Gabriel Reyes, el autor del guion) que el hombre asesinado por Heli no es el autor de los crímenes sufridos por Estela. No. Se trata de una víctima propiciatoria, alguien que estaba allí, un personaje extraño que escuchaba radio evangelizadora, citas bíblicas. Se propone, entonces, un documento filmico de final abierto, en donde el personaje central sólo estará apto para proseguir su existencia si comete venganza, intenta reanudar una suerte de balance o equilibrio, si eso fuera posible, en una lógica que ya no es lógica. Sabemos que la violencia sólo trae más violencia. ¿Por qué nos hace esto el autor, a nosotros, público atento que somos? Hemos visto las agresiones cometidas por el personaje central: verbales, contra su indefenso bebé; con su pareja, a quien, en un intento por tener relaciones con ella, le rompe su bata. No hay alivio en Heli, sólo frustración acumulada en ira. Es la violencia física cometida contra otro hombre lo único, parece ser, que reúne las condiciones para una vuelta hacia la normalidad. Un intento por reconstituir una normalidad.

Ya Amat Escalante ha mencionado que las muertes de perros en *Heli* no son reales, son construcciones dentro de la ficción. Al director le llama la atención cómo un sector del público está más preocupado por la muerte de los animales que de los personajes humanos. La secuencia de tortura, aderezada con contrapuntos cómicos como los apodosos Maruchan (marca de sopa instantánea) o la frialdad “natural” con que se refieren a subir *clips* a las redes sociales o usar drogas desconocidas simplemente porque les fueron regaladas, concentran un alto grado de atención a un mundo en franca descomposición, un mundo subterráneo susceptible de ser imaginado en México. Se trata de un mundo incómodo al que no deseamos acercarnos para no poner en riesgo nuestro confort de clase media educada aspiracional.

Es la clase baja casi lumpen, no educada o educada en la barbarie, en la impunidad, el abuso, la violencia, la corrupción. Es el México que genera miedo porque no es agachado, no es dejado: es criminal. Es un México lleno de odio y resentimiento contra lo establecido, contra las buenas conciencias y todo aquello que aspire al orden y la disciplina. Es el México bravucón, el México bárbaro, que además sentimos que siempre ha estado allí. Prerrevolucionario, revolucionario y posrevolucionario. Es el México que puede estallar en cualquier momento y que está dando muestras de existencia por todos lados, a lo largo y ancho del país. Es incivilizado, grosero, malvado. Malévolo a ultranza. Goza con el dolor ajeno, disfruta al producir displacer. Es un México sádico, tan brutal como el imaginado por muchos en tiempos de mayas y aztecas: de sacrificios humanos y crueldad ritualizada, pero ya sin ocasiones especiales, ya sin lógicas jerárquicas. Es el México del odio acumulado, del odio en explosión y expansión; un México de venganza, empeinado en propagar el odio, la violencia, el dolor. Es el México de la narcoviolencia, de la vida loca, breve y brutal. Un monstruo cegado por la inconciencia... la mamá de los torturadores, esclava en la cocina, incapaz de intervenir porque son cosas de hombres, "ellos sabrán sus cosas".

Heli, cuando mata, hace una concesión a ese México que está allí y lo sabe muy bien. Es el México al que ni él ni su padre desean pertenecer. No quieren volverse ricos, ni creen poderse volver ricos. Saben que trabajando apenas lograrán sobrevivir. No quieren saber más. No quieren morir de hambre, pero tampoco están tan desesperados como para irse a Estados Unidos de ilegales. No sienten que sea necesario. Sienten que todavía es posible vivir bien en México, disfrutar la vida con comida mexicana y picante. Porque allá no es como aquí. Así como el patrón mexicano no es tan malo, piensan, el patrón gringo no es tan bueno. Y viceversa.

El dilema ético de *Heli* está tanto dentro de la pantalla como fuera de ella, porque el presidente del jurado en turno en el Festival de Cannes, que eventualmente le dio el premio a mejor director, fue Steven Spielberg, que además de ser un gran director de cine es también un gran activista contra el olvido del holocausto judío perpetrado por los nazis. El jurado no sólo está premiando el contenido, sino la capacidad de contar una historia utilizando el poder de las imágenes en movimiento, el arte del lenguaje cinematográfico.

Momentos memorables en *Heli*

Escena comiendo pollo

La decoración y el trabajo de arte al interior de la casa permiten que unas luces verticales blancas adornen la mesa de la familia humilde. Allí vemos a Heli devorar un pollo casi como si se tratara de un salvaje en un documental. Esa intimidad permite al mismo tiempo crear una atmósfera de cotidianidad, no de modales puritanos ni victorianos a la mesa.

Cine al borde de un cuaderno

Heli husmea, por simple curiosidad, en los útiles escolares de Estela y encuentra una descripción de imágenes románticas en la esquina superior derecha de un cuaderno. La historia es sencilla y nos remite a la premisa *chico conoce chica*, una constante cinematográfica que es casi un imperativo categórico. Un hábil guiño al cine dentro del cine.

TV gore

Los fragmentos de telenoticieros son cruentos, mostrando cabezas de descabezados sobre una camioneta *pick up*. También extractos que pueden provenir de la tele o de la radio. El humor autoparádico de los testimonios del Teletón, la cultura del chantaje en un entorno católico –o fanático de otros cultos– en el que no se ensalza tanto la ayuda a los discapacitados y los avances de la ciencia y la tecnología si no es a través del chantaje emocional, la exageración, la dignidad rebajada de una población alienada, cuya ciudadanía o cultura cívica es nula o nulificada. Un contexto cultural mediático perverso, pervertido.

La ginecóloga

Esta escena es luminosa, pulcra y es optimista respecto a la demostración de una cultura institucional de salud en el país. Es una clínica y la ginecóloga cuestiona a Sabrina sobre su negativa a reanudar las relaciones íntimas con su marido. El público se entera así de que se trata de un problema más serio de lo que al principio del filme se veía como una falta momentánea de interés. La libido de la pareja, el deseo, ha menguado. Ese drama parece tener un efecto nocivo expansivo.

Aeróbic en la fábrica

Los trabajadores en su uniforme de trabajo realizan movimientos para activar el cuerpo y corean mensajes estimulantes para el trabajo en equipo y favorecer un ambiente laboral favorable. La música que acompaña los ejercicios es mecánica e infantil. La secuencia le da ese toque verista de documental y logra al mismo tiempo esa atmósfera enrarecida porque es artificial: hay algo falso en esa camaradería impuesta. Es vertical, no

horizontal como la verdadera comunicación que se puede dar entre dos seres humanos que se prestan atención.

Las secuencias de tortura en *Heli*

Heli arranca con dos hombres que van atados, con sangre y marcas de las botas de sus torturadores dentro de la caja de una camioneta *pick up*. Colgados bajo el puente: una imagen cada vez más común en México. *Pa'que aprendan a respetar* se ha vuelto una leyenda de dominio público. Ese inicio impactante poco parece tener que ver con la dulce pareja que como gallo y gallina por la mañana cacarean en torno al apareamiento. Son interrumpidos por una encuestadora del censo poblacional de INEGI. Ello da verismo a la escena. Es México y el Instituto Nacional de Estadística y Geografía es reconocido por el público en general.

La secuencia de las botas sobre el rostro ensangrentado de Heli será repetida en un momento posterior a la tortura, desde un ángulo invertido al original. Amat Escalante nos ilustra y comenta que hay muchos efectos especiales digitales que se emplearon en la película, para eliminar o disminuir las dificultades técnicas que las escenas implicaron.

La secuencia de la tortura es particularmente compleja porque deja al descubierto cómo se supone que se entretejen las relaciones entre autoridades y criminales para mantener el escandaloso nivel de impunidad y corrupción existente en México y que ha sido denunciado hasta el cansancio. Una vez atrapados por los militares, Heli, su hermana Estela y su novio Beto son llevados a una casa, pero Estela desaparece. Ambos varones son torturados por unos hombres que tienen trato con los militares. Se trata de una humilde casa, donde algunos niños, jovencitos y jóvenes juegan videojuegos frente a una gran pantalla plana que abarca buena parte de la pared. También se

observa en las paredes un afiche de Espinoza Paz, un cantautor de moda de ese género musical que combina la balada con la música grupera y de banda, tan popularizada en México por los consorcios mediáticos. Ellos a menudo se sienten abanderados de una cultura pacífica y hasta “progresista”. Esa decisión de enlazar la cultura global de los videojuegos violentos con la cultura nacional de la música pop y la indumentaria buchona (narcocultura), pone el dedo en la llaga para ambientar, de una manera perfectamente creíble, una escena en la que un hombre joven incita a niños y jóvenes para que sean parte activa en la tortura: que participen dando palazos entre descansos de los videojuegos, del entretenimiento de grabar con el celular para subirlo luego a las redes sociales, entre tragos de cerveza y fumadas de *crack*.

Ese cuidado despliegue de elementos reconocibles de la narcocultura tan popular en México provoca risas nerviosas, porque, de repente, la indumentaria vaquera se transformó añadiendo a su vestimenta ropa y accesorios brillosos, de deliberado mal gusto, evidenciando así un desafío a lo convencional y lo tradicional. A la moda de tatuajes y perforaciones, se le une un torrente de manifestaciones que parecen invocar la violencia como un estado ideal o un acuse de un estado permanente en donde las calaveras se vuelven protagonistas simpáticas, mas no se trata ya de la imaginería de la celebración del día de muertos como ceremonia festiva en una lógica cultural *sincrética*. Esqueletos anónimos, recordatorios de la prevalencia de la muerte, una invariablemente violenta. Es una jugarreta del mercado global a la búsqueda de identidad de los adolescentes, impresionables cuando se les insinúa la violencia como una estética lúdica.

Los olvidados de Buñuel mostraba ese México *malo y feo* con personajes infantiles y juveniles que eran indios, mestizos y hasta criollos (el Cacarizo). Todos ellos podían ser eventualmente criminales, iniciados en fumar y beber desde temprana

edad. La estética de la fealdad que Buñuel exhibe en *Los olvidados* incluye rostros sonrientes con dientes desacomodados, cabellos desaliñados, cuerpos dispares que acusan no buenos tratos y nutrición, sino carencia de ello. Igualmente, en *Heli* vuelve el difícil tema de la representación de la fealdad, tan susceptible a la comicidad involuntaria. Amat Escalante agrega diálogos concisos, en donde, desde la infancia o principalmente durante dicha etapa, el varón se ve continuamente bombardeado por mensajes homofóbicos pertenecientes a una cultura machista obsesionada con la violencia, la homosexualidad y/o el afeminamiento del varón, una perspectiva supuestamente cómica. Si el niño o jovencito decide oponerse a la violencia, se le tacha de inmediato de *joto* o *maricón* y, ello, se sobrentiende en esa lógica elemental, mueve a risa.

Mientras en *Los olvidados* la pobreza es una constante, los pobres en *Heli* están incorporados a la era de la tecnología, de los dispositivos móviles inteligentes, consolas de videojuegos y pantallas de lujo. No son tan pobres como se pudiera pensar. En contraste, el televisor en el hogar de Heli es antiguo, pasado de moda; pero, de cualquier manera, Estela su hermana es una chica moderna y textea con su novio, usando el teléfono celular como cualquier niña de su edad.

La tortura en el filme también es psicológica, el amenazante convoy militar que revisita el hogar de Heli recuerda el tanque al que se enfrenta el solitario hombre de la Plaza de Tiananmén durante los enfrentamientos en China. Esa imagen poderosa que dio la vuelta al mundo, paradójicamente hoy es desconocida para las nuevas generaciones de chinos que han crecido bajo la censura a la que tuvieron que ceder Google y Yahoo en aquel país por presiones gubernamentales. Heli, sin camisa, se enfrenta a la máquina, harto como está de que, además de ser víctima, se le trate como victimario. Moderno Quijote, enfrenta al convoy, lo persigue y lo ahuyenta de su morada, el único lugar donde puede tener paz y reencontrar el equilibrio en su

vida. El convoy militar, protegido por el anonimato, no se siente amedrentado. Simplemente se va como el animal feroz que calcula un contraataque. El espectador se vuelve testigo de esa hazaña cometida por un personaje orgánico, disminuido, que, con valentía, con el solo cuerpo, se enfrenta a un poder superior en fuerza y maldad. La identificación del público se concentra en ese momento con Heli, como aquel hombre de la Plaza de Tiananmén se volvió ícono de los ideales libertarios: el humano indefenso frente a la maquinaria del Estado.

Heli acosado

El colmo tragicómico llega cuando la detective Maribel (interpretada de manera excelente por Reina Torres, actriz profesional en personaje secundario) acosa sexualmente a Heli, primero llamándolo *papi* (expresión de cariño inusual entre defensor y defendido) y, luego, en la intimidad de su automóvil, en la noche, le ofrece sus pechos, en abierta –y a la vez desconcertante– pose seductora; sin embargo, Maribel no es físicamente agraciada y Heli pasa por los peores momentos de su vida como para instalarse en galán infiel. Como Heli responde vagamente a sus insinuaciones (besa momentáneamente sus senos), la detective lanza una pregunta paradigmática: “¿Eres joto?”. Lo que hace Amat Escalante, además de plantear una situación hipotética bastante creíble, es poner por los suelos el nivel educativo de algunas autoridades, así como su capacitación, adiestramiento y código de ética, nula e inexistente.

Ante la negativa sexual de Heli, la detective Maribel no acelera la procuración de justicia en el expediente del caso y permite lo que ya muchos adivinaban. En vez de ayudar a la víctima, la hacen lucir como una pieza clave del crimen organizado. Un sistema viciado: un campo fértil para la corrupción.

Heli da un giro de tuerca a la tendencia simplista de situar a la cultura del machismo como el principal problema en México. *Heli* confirma tales sospechas y las lleva más allá, rebasando toda expectativa. Las principales acciones de ese patriarcado de masculinidad hegemónica se dan en el abuso del hombre hacia la mujer. *Heli* muestra que además del abuso del hombre hacia otros miembros del sexo masculino (*homo homini lupus* sin solidaridad de género) se da el abuso de la mujer hacia el hombre. Muestra así un México moderno, de siglo XXI, con la peor cara de un personaje femenino emancipado-empoderado. El peor enemigo de una mujer y de una sociedad se vuelve ya no un hombre machista sino una mujer machista. Una mujer, por ejemplo, que busca favores sexuales en la víctima de un delito y que no hace nada para impedir que la burocracia y tramitología le ganen a la procuración de la justicia. Alguien que, en vez de facilitar la justicia, la obstaculiza. ¿Nos suena familiar esta historia?

Ese estado fraudulento, desastroso, de la procuración de justicia en México, se había mostrado ya en el documental *Presunto culpable*, de Roberto Hernández y Geoffrey Smith. En *Heli* se retrata desde la ficción, pero no al estilo Hollywood, en donde el héroe avanza a la par de explosiones y persecuciones automovilísticas a ritmo de *rock*. La operación *rápido y furioso* acelera los latidos, la adrenalina y la testosterona de una afición cuyo principal elogio en el cine es “¡Machín, a la bestia, qué chingón!”. Es cierto, el espectáculo cinematográfico de *blockbuster* tiene esa cualidad: emociona hasta el delirio a los impresionables *millennials*. En sus premeditados cálculos, a ese tipo de cine jamás se le ocurriría mostrar quema de genitales en la tortura o una detective fea que acosa sexualmente a su defendido y que además le reprocha por declinar la oferta, poniendo en duda su hombría.

Amat Escalante es un hábil transgresor que describe con sobriedad cinematográfica la rabia acumulada del mexicano

víctima de un sistema perverso y podrido. Es un cineasta que nos entrega *casi* una comedia negra cuando se asoma con imaginación al infierno social en que se ha convertido México. Por supuesto, las soluciones están a la vista: educación, reformas estructurales, mayor inversión extranjera, etcétera. El problema es que el salario mínimo es ofensivo para una población que desde sus teles y celulares ya se enganchó en la dinámica consumista de la fantasía publicitaria de la globalización: programados para la insatisfacción. La *infelicidad*.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA INVESTIGACIÓN RECIENTE SOBRE CINE DOCUMENTAL EN LA UNAM Y LA UAM-X

Siboney Obscura Gutiérrez

Introducción

En los últimos años, de manera paralela al auge de la producción y exhibición del cine documental en México, ha emergido un creciente interés por abordar sus aspectos teórico-históricos y por incorporar su enseñanza en diversas licenciaturas universitarias de la UNAM y la UAM, que no son escuelas de cine, sino de comunicación, sociología o historia del arte. A este interés ha contribuido la creación de la Maestría en Cine Documental en la UNAM y la traducción de textos teóricos fundamentales por parte del CUEC, así como la publicación de investigaciones tanto de tipo histórico como teórico y de análisis en el contexto académico.

En esa perspectiva, este trabajo intenta ofrecer un panorama de la situación actual del campo de investigación sobre el cine de no ficción en dos universidades públicas de la Ciudad

de México: la UNAM y la UAM-Xochimilco, cuya labor ha sido significativa en este campo. Se trata de identificar los aspectos contextuales que han hecho posible el desarrollo de esos trabajos, así como sus características, logros y limitaciones respecto al terreno del cine de ficción. Sin pretender negar la relevante aportación de otras instituciones públicas (la Universidad de Guadalajara, entre otras más) y privadas, por cuestión de cercanía y conocimiento, en este trabajo me enfocaré principalmente en las aportaciones más notorias realizadas en las universidades mencionadas.

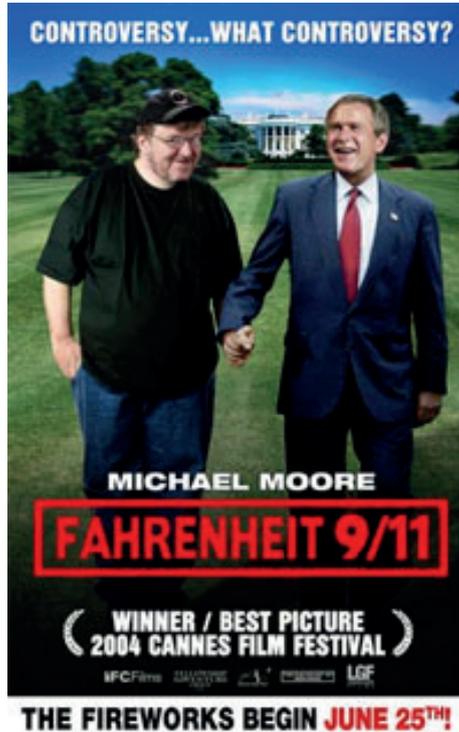
El campo de investigación sobre el documental en el ámbito académico

Como parte de su labor de enseñanza en el campo de la realización cinematográfica o la comunicación audiovisual, las universidades públicas mexicanas, en los últimos años, se han enfocado también a la investigación histórica y a la discusión teórica en torno al cine documental.

A pesar de que, como señala el investigador Lauro Zavala,¹ en México no existe una tradición académica de estudios sobre cine documental, en épocas reciente se ha ido creando un campo de estudio y reflexión sobre el tema, propiciado, en parte, por el auge del género a nivel internacional y por la mayor producción de documentales en México, además del surgimiento de festivales especializados en nuestro país. Asimismo, este interés es resultado de la omnipresencia del documental periodístico televisivo y de las nuevas modalidades del género, que han acentuado la relación entre espectáculo y realidad, gene-

1 Lauro Zavala, "La tendencia a la ficcionalización en el documental mexicano reciente", *Cinémas d'Amérique latine*, 20, 2012. <http://cinelatino.revues.org/542>

rando la necesidad de distinguir niveles de representación en función de públicos y elementos éticos.



Este cambio en la percepción y práctica del documental, como muchos autores han señalado, tiene como antecedente exitoso el cine de Michel Moore.² Filmes como *Masacre en Columbine* (2002) y *Fahrenheit 9/11* (2004) lograron un éxito similar al de cualquier filme taquillero de ficción y, en gran medida, abrieron el camino hacia la disolución de las antiguas fronteras entre ficción y documental, que hoy día se observa entre ambos géneros. En ese contexto, algunos teóricos prefieren hablar de *cine de no ficción* para establecer una diferencia

2 *Idem.*

entre documental y cine de no ficción, el primero se refiere al concepto clásico: representar la realidad con la mínima mediación formal o expresiva, mientras que el segundo sería “Una categoría negativa que designa una *terra incógnita*, la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental”.³ Esa distinción busca dar cuenta de las características del documental del nuevo siglo, donde se ha vuelto común la experimentación formal y narrativa, pero implica también la necesidad de ampliar la reflexión sobre las fronteras entre ficción y documental, para entender mejor las modalidades emergentes del cine de lo real y sus posibilidades en el espacio del audiovisual mexicano.

La academia y la construcción de programas de investigación sobre el documental

En México, las universidades públicas, tanto del área de cine como de comunicación, han sido los espacios desde donde se ha promovido la investigación historiográfica y teórica en torno al cine en general y al documental en particular. En esos trabajos de investigación, desde los años sesenta, se han instituido importantes tradiciones de investigación en torno al cine de ficción mexicano, como la historiográfica: que cartografió las distintas etapas del cine hecho en México, desde el silente, el primer sonoro, la llamada Época de Oro, hasta la crisis de la década de los 90 y el apogeo actual de la producción, o la que estableció el análisis por géneros: de la Revolución, de añoranza porfiriana, de cabareteras, cómico, por mencionar algunos.

En dichas investigaciones, el cine documental recibió escasa atención, pues comúnmente se veía como herramienta audiovisual didáctica al servicio de ciencias como la antropolo-

3 Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, España: T&B editores, 2004, p. 11.

gía, la sociología o la comunicación; en otros momentos, como mecanismo de denuncia o acción social. Muestra de ese desinterés, es el hecho de que había carecido incluso de un recuento de su historia.⁴ Este abandono se ha modificado notablemente desde el comienzo del nuevo siglo, a la par del apogeo de la producción fílmica mexicana, donde este género ha emergido con innovadoras propuestas estéticas y temáticas, además de que sobresale la inédita participación de mujeres realizadoras.

Para valorar en toda su dimensión la aparición de programas de investigación, festivales universitarios y trabajos de tesis enfocados al documental, es necesario entenderlos en relación con políticas culturales, académicas y estatales, que inciden en la construcción y legitimación del campo del cine documental.

Aquí se puede utilizar el concepto de campo desarrollado por Pierre Bourdieu. Para explicar este concepto, Bourdieu recurre a la metáfora del juego, desde la cual el campo se percibe como un

espacio de juego relativamente autónomo, con objetivos propios a ser logrados, con jugadores compitiendo (a veces ferozmente) entre sí y empeñados en diferentes estrategias según su dotación de cartas y su capacidad de apuesta (capital), pero interesados en jugar porque ‘creen’ en el juego y reconocen que ‘vale la pena jugar’.⁵

4 La primera historia impresa del documental mexicano apareció en 2013: María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, CONACULTA, 2013. Sin embargo, es necesario señalar que en sentido estricto, la primera historia del documental mexicano fue elaborada por alumnos de la Licenciatura en Comunicación Social en 2009, en varios trabajos de tesis dirigidos por el documentalista y profesor de la UAM-Xochimilco, Christian Calónico, de los cuales hablaremos más adelante.

5 Citado por Gilberto Giménez en *La sociología de Pierre Bourdieu*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1997.

En el momento actual, los *jugadores*, es decir, los académicos, estudiantes, documentalistas, estarían tratando de transformar las reglas inmanentes del juego, en las que el cine documental ocupa un lugar marginal dentro del campo (después de la ficción), buscando destruir la jerarquía pero no el juego. Algo adicional en esa transformación, es la nueva definición del concepto de documental, donde ya no se busca *representar la realidad con la mínima mediación formal o expresiva*, sino que ahora existe una diversidad de modalidades de documental y una incorporación de estrategias formales y narrativas tradicionalmente asociadas al cine de ficción.

En esa idea, conviene primero ofrecer un panorama crítico de los aspectos que han detonado el auge de la producción documental contemporánea en México y que están incidiendo en la construcción del cine documental.

Largometrajes documentales en México	
Años	Largometrajes
1950-1959	4
1960-1969	5
1970-1979	23
1980-1989	24
1990-1999	5
2000-2009	64
2010-2011	28

Gráfica 1. Largometrajes documentales en México

Fuente: IMCINE (Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011).

Elementos que han contribuido al incremento de la producción documental

Después de la profunda crisis en la producción cinematográfica de los años noventa, resultado de la implementación de políticas neoliberales en este sector por parte del salinismo, el esfuerzo de la comunidad artística y varias reformas a la Ley Federal de Cinematografía, permitieron la progresiva reactivación de la producción cinematográfica nacional, que derivó en el periodo de esplendor que se ha producido a lo largo del nuevo siglo.⁶ En ese contexto favorable, el cine documental (en cine digital y en 35 mm) ha tenido un desarrollo sin precedentes, en términos cuantitativos y cualitativos. En cuanto a la producción, desde 2007 hasta 2014, se ha alcanzado un promedio de 37.2 títulos anuales, algunos de ellos exhibidos exitosamente en salas comerciales (*Presunto culpable*, *Mi vida dentro*, *Los herederos*, *Cuates de Australia*, *Flor en otomí*, *El paciente interno*, entre otras). Esto es relevante si se compara con el periodo de 1990 a 1999, en el que la producción de documental en 35 mm descendió a niveles inéditos (5 filmes).⁷

Ese incremento ha sido resultado de varios aspectos contextuales y de política pública, entre los cuales se encuentran:

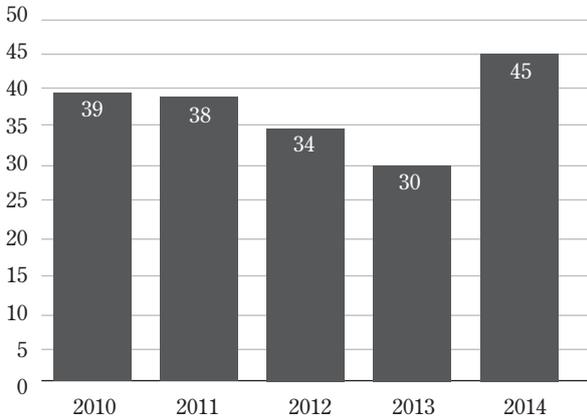
- Cambios estético-narrativos del género a nivel internacional

Especialmente en cuanto a la incorporación de recursos del cine de ficción y a la aparición de subgéneros documentales: cine ensayo, documental de metraje encontrado (*found footage*), documental en primera persona, documental dramatizado y falso documental (*fake*), cuyas propuestas han cambiado la visión tradicional del cine documental y le están permitiendo acceder a los circuitos de exhibición comercial, lo cual puede

6 Ver Gráfica 2.

7 Ver Gráfica 1.

ayudar a romper la marginación en que se le había situado históricamente, con respecto al cine de ficción.



Gráfica 2. Producción de documentales 2010-2014

Fuente: IMCINE (Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014).

- La transformación tecnológica

Desde finales del siglo xx, se empezaron a observar cambios importantes en el cine, generados en gran parte por las nuevas tecnologías de registro digital de la imagen, el equipo ultraliviano y la edición digital de bajo costo; aspectos que ofrecen una cierta democratización y accesibilidad para la creación documental.

- El surgimiento de festivales de cine especializados

Desde el año 2000 al 2015 se han creado, al menos, nueve festivales o foros dedicados a la difusión del cine documental, que han contribuido a acercar al público a obras y temáticas que di-

ficilmente llegarían a los circuitos comerciales; asimismo han abierto espacios para la producción documental mexicana.

El primero fue *Contra el Silencio Todas las Voces*, creado en el año 2000 por iniciativa del documentalista e investigador de la UAM-Xochimilco, Cristian Calónico. Se celebra cada dos años y busca producir, promover y difundir gratuitamente el documental hispanoamericano de temática social. El segundo fue *Ambulante*, una asociación civil sin fines de lucro creada en 2005 por los actores Diego Luna y Gael García Bernal, cuyo objetivo es apoyar la difusión del cine documental, entendido como una herramienta de transformación cultural y social. Dentro de las formas de difusión del cine de no ficción en México, esta es la que cuenta con mayor alcance debido a su carácter itinerante: viaja a lugares que tienen poca oferta de exhibición y formación en cine documental. El tercero fue el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSDF), creado en 2006 con el propósito de difundir el cine documental contemporáneo, estimular a los nuevos cineastas, desarrollar públicos emergentes y foros de exhibición alternativos, así como impulsar la creación y el desarrollo de proyectos documentales en México e Iberoamérica.

Fuera de la Ciudad de México se han creado seis festivales: el Festival de la Memoria. Cine Documental Iberoamericano, surgido en 2007 por iniciativa de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, está orientado a establecer un diálogo entre el público y los realizadores de documentales iberoamericanos (ofrece exposiciones, talleres, conferencias y charlas con documentalistas y premios a filmes seleccionados); en Tijuana se creó, también en 2007, *BorDocs Foro Documental*, cuyo objetivo es difundir el documental y propiciar el diálogo intercultural, mediante la participación de académicos y productores de cine de Estados Unidos, España y México; en 2008, en Colima, *Zanate Festival de Cine Documental Mexicano*, que contribuye a la difusión del cine documental mexicano, la formación de pú-

blico y el fomento de la producción local de documentales; en el 2009, se creó la Muestra Internacional de Cine Documental Docstown, en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Baja California, para impulsar la difusión y producción de documentales, crear nuevos públicos, acercar a los potenciales realizadores a producciones de calidad y despertar en los jóvenes el interés por la realización de cine y video documentales; ese mismo 2009 surgió Cinema Planeta, Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente, en Cuernavaca, Morelos, enfocado a promover la protección del medio ambiente a través de lo mejor de la cinematografía mundial; asimismo, en 2009 se dio la primera edición mexicana del In-Edit, el famoso Festival Internacional de Cine Documental Musical originalmente creado en el 2003 en Barcelona (actualmente se celebra anualmente en Brasil, Chile, Argentina, Colombia, Alemania y Grecia), el cual se realizó en la ciudad de Puebla y años después cambió de sede, siendo la actual, en Cuernavaca.

Esta euforia por los festivales dedicados al documental, sin duda significa un gran apoyo para su visibilidad, pues contribuyen a darle legitimidad en términos de consumo cultural, lo que deriva en la creación de públicos.

- El apoyo del estado y las nuevas modalidades de producción

Con respecto a las etapas anteriores, del 2000 al 2015, la producción y realización de cine documental en México disfrutó de condiciones inéditas, especialmente en cuanto al apoyo del Estado para la producción y la distribución. Como resultado de la permanente y ardua labor de la comunidad cinematográfica, que desde fines del siglo pasado impulsó reformas a la Ley Federal de Cinematografía promovida por el salinismo en 1992,⁸

8 Se liberalizaron los precios de entrada a las salas de cine y se disminuyó el tiempo de pantalla para los filmes mexicanos, con la consecuente elevación de precios de taquilla que se volvieron inaccesibles para las

se han implementado programas de gran relevancia para crear condiciones favorables para los documentalistas. El primero fue FOPROCINE, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, que abarca ficción, documental y/o animación, mediante el cual se otorga un 80% del costo total de un documental en formato digital.

El otro es EFICINE 189, creado en 2006, como un estímulo fiscal para los contribuyentes que inviertan en proyectos cinematográficos en México, el cual contempla producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y/o documental, así como su distribución. A través de EFICINE, los contribuyentes que inviertan en proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su inversión, contra el impuesto sobre la renta en el ejercicio en el que se determine el crédito.

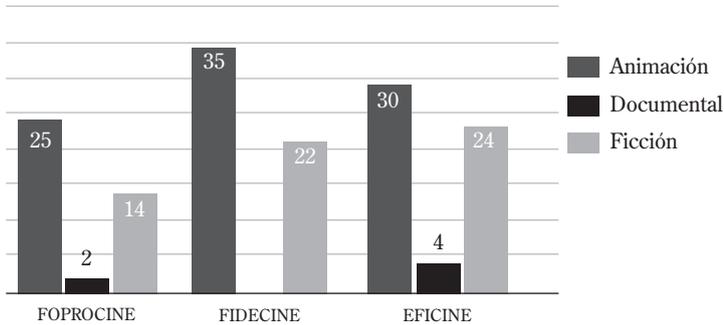
Para complementar lo anterior, y gracias al apoyo de la directora general del IMCINE, Marina Stavenhagen, en 2007, se buscó cambiar los mecanismos de operación de las convocatorias para el financiamiento de proyectos; como resultado, se logró que los documentales estuvieran en las mismas condiciones que el cine de ficción para acceder a fondos de FOPROCINE y EFICINE.⁹

Ambos tipos de apoyos son los más importantes en la historia del cine mexicano orientados al documental, y han incidido, junto con los aspectos ya señalados, a detonar el incremento de realizaciones de este género. No obstante, cabe señalar que en muchos casos la decisión de otorgar apoyo financiero para un documental, tiene que ver también con la menor inversión que

mayorías; así como la marginación del cine mexicano en las salas de los nuevos conglomerados que surgieron por todo el país.

9 María Guadalupe Ochoa Ávila (coord.), "Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano", en *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*, México: CONACULTA, 2013, pp. 120-121.

significa respecto a un filme de ficción o de animación, como muestra la gráfica siguiente elaborada por IMCINE.



Gráfica 3. Presupuesto promedio por película con apoyo del Estado en 2014 (en millones de pesos)

Fuente: IMCINE (Anuario Estadístico del Cine Mexicano 2014).

Los directores productores

En términos de producción, el cine mexicano, al inicio de su historia, mantuvo un esquema donde la producción filmica estaba en manos de compañías privadas, la mayoría de las cuales se consolidaron durante la década de los años treinta del siglo xx. Ese esquema cambió en los años setenta, cuando el apoyo a la cinematografía nacional se convirtió prácticamente en una política de Estado y se estimuló significativamente la producción de un cine de autor (producido por el Estado a través de compañías creadas para ello como CONACINE y CONACTE), el cual permitió el debut de una nueva y talentosa generación de realizadores. Otro momento de cambio ocurrió en el periodo de los años ochenta, cuando un grupo de jóvenes realizadores enfrentó de manera innovadora los efectos negativos de la agu-

da crisis económica que afectó al país en la llamada “década perdida” (la primera).

En un contexto donde las políticas neoliberales se imponían en los países como única opción para los “rescates” de sus deudas con los organismos financieros internacionales (FMI, Fondo Monetario Internacional; OMC, Organización Mundial de Comercio; BM, Banco Mundial), el gobierno del presidente José López Portillo favoreció la vuelta a la privatización de la industria filmica. Esa política fue continuada por la administración siguiente (Miguel de Madrid) y profundizada en el sexenio subsecuente (Carlos Salinas de Gortari). El efecto de esa política se tradujo en la disminución de la producción estatal y la baja calidad de la producción privada. Ante esa situación, los cineastas que pretendían realizar un cine más propositivo y de calidad, tuvieron que buscar la producción independiente –mediante creativos sistemas de financiamiento–, lo que los llevó a convertirse en realizadores-productores.

El mérito de esta generación, denominada por el cineasta Alejandro Pelayo “la generación de la crisis”, fue no sólo haber realizado el único cine de búsqueda artística y autoral en los años ochenta, sino también haber demostrado la viabilidad de que el realizador se involucrara en la producción de su obra como alternativa para lograr una mayor libertad creativa y temática.¹⁰ El camino trazado por estos realizadores en la producción, resultaría ejemplar para las generaciones siguientes en el campo de la ficción y el documental, las cuales lograron rescatar al cine mexicano de su casi extinción en los años noventa, y posteriormente, apoyados por políticas estatales más favorables, lo han llevado a un auge en términos de cantidad y calidad.

10 Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. CONACULTA, 2012, p. 214.

La labor de la UNAM y la UAM en la investigación y la producción teórica enfocadas al documental

La UNAM y sus varios espacios



La Universidad Nacional Autónoma de México, sin duda la más antigua e importante institución pública de educación superior en México, es la que cuenta con mayores espacios dedicados a la enseñanza, difusión e investigación sobre cine en nuestro país. En ellos se han gestado en el periodo de 2000 a 2015, sustanciales trabajos de investigación, publicaciones y proyectos de difusión y enseñanza sobre el cine documental, que han contribuido significativamente al auge que vive actualmente el género.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)¹¹



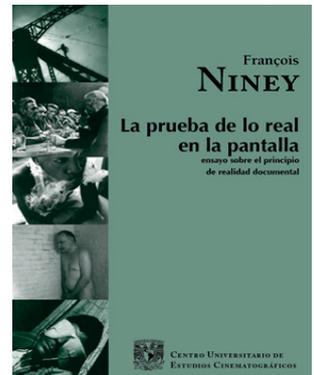
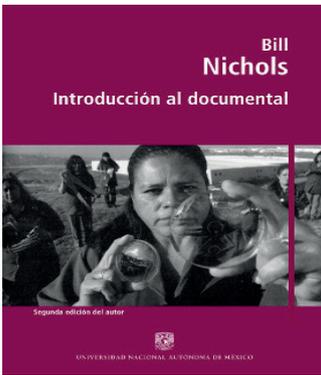
Es uno de los dos centros de enseñanza más importantes dedicados al cine en México (junto con el Centro de Capacitación Cinematográfica) y uno de los más prestigiados del mundo. Creado en 1963, el CUEC ha sido referente obligado en el quehacer cinematográfico mexicano desde los años sesenta. En este centro de enseñanza se desarrolló una de las tradiciones de investigación histórica y crítica sobre el cine mexicano más importantes, la de Jorge Ayala Blanco. Asimismo, el primer teórico mexicano del cine documental es uno de sus docentes, el documentalista Carlos Mendoza.

No se puede entender el cine mexicano del último medio siglo sin la participación del CUEC. Su vocación social, crítica e independiente, se ha reflejado especialmente a través del documental en momentos clave de la historia contemporánea de México, como el movimiento estudiantil de 1968 (captado en el largometraje documental *El grito*), o los ejercicios escolares de los años setenta que por primera vez dieron voz al movimiento feminista en el cine mexicano.

El documental ha recibido un gran impulso del CUEC a través de sus publicaciones, su programa de Ópera Prima Documental y especialmente con la creación de la Maestría en Cine Documental.

11 Actualmente tiene el nombre de Escuela Nacional de Artes Cinematográficas.

Labor editorial y de difusión



Colección Serie Mayor

Paralelamente a su labor de enseñanza, desde finales del siglo XX, el CUEC ha desarrollado un ambicioso programa de publicación de obras esenciales para la reflexión teórica del cine, con textos de cineastas y estudiosos de primer orden a nivel internacional y nacional. Con más de 50 títulos en todas las áreas del quehacer cinematográfico, sus publicaciones se han convertido en libros de texto en todos los espacios de enseñanza audiovisual en México. Dentro de su colección Serie Mayor, se encuentran varios títulos dedicados al cine documental: *El ojo con memoria: Apuntes para un método de cine documental* (1999) y *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental* (2014), de Carlos Mendoza; *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental* (François Niney, 2009); *Introducción al documental* (Bill Nichols, 2013) y *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Carl R. Plantinga, 2014).

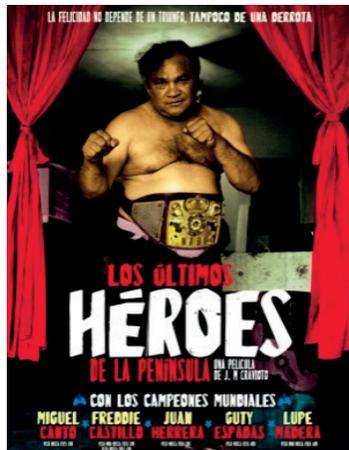
Creada en los años ochenta, la revista *Estudios Cinematográficos* ha sido un pilar en la difusión de investigaciones de los académicos del CUEC, así como traducciones de autores relevantes de la cinematografía mundial. En esta revista, y en la colección

Cuadernos cinematográficos, iniciada en 2005 (que recopila los artículos publicados en las páginas de la revista, cuyos números se encuentran agotados), el CUEC ha dedicado dos números especiales al cine documental.¹² En ellos se recoge gran parte de la reflexión en torno al documental en sus diversos aspectos: teoría, investigación, enseñanza e historia.

Apoyos a la realización de cine documental de calidad

El primer incentivo importante para la producción documental fue el Premio Anual José Rovirosa, instituido por la Filmoteca de la UNAM en 1997, en colaboración con el CUEC.

Posteriormente, como parte del Programa de Ópera Prima, iniciado a fines de los noventas, con el fin de apoyar a los alumnos de los últimos semestres y a los recién egresados, en 2006, el CUEC creó el equivalente para documental: el Programa de Ópera Prima Documenta. La primera obra elegida y producida



12 Se trata del número 8 (2006) y el 36 (2015).

totalmente por el CUEC fue *Los últimos héroes de la Península*, dirigida por José Manuel Cravioto.

Maestría en Cine Documental

Se creó en 2012, impartida en el CUEC, pero administrativamente alojada en la Facultad de Artes y Diseño (antes Escuela Nacional de Artes Plásticas), debido a que los estudios del CUEC no se habían validado aún como licenciatura (ocurrió hasta 2014).¹³

En esta primera Maestría en Cine Documental de México, hay una concurrencia entre el CUEC, la Facultad en Artes y Diseño, la Facultad de Arquitectura y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.¹⁴ La maestría comprende realización, producción, gestión e investigación de cine documental (que incluye historia, teoría y metodología). Algunos de los títulos de las primeras tesis de los egresados, reflejan las preocupaciones e intereses de las nuevas generaciones:

- *La ética como aval de la labor del documentalista*. Sara Mariana Escobar Peña. 2014.
- *Pasión y música: las barras bravas en México*. Miriam Arcelia Padilla García. 2014.
- *El ojo documental: un acercamiento a la construcción visual de la pobreza*. Adriana Duran Guerrero. 2015.
- *Financiamiento colaborativo en México: nuevas posibilidades de financiamiento en el cine documental: el fondeo masivo*,

13 Lilibiana Cordero Marines, "Documental y conocimiento contemporáneo: la Maestría en Cine Documental de la UNAM", en *Revista Estudios Cinematográficos* 36, Documental a debate, noviembre 2014-enero 2015, pp. 38-40.

14 *Ibidem*, p. 38.

herramientas digitales en la producción de películas documentales. Katia Andrea Morales Gaitán. 2015.

La Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

En sus diferentes licenciaturas (tanto en Ciudad Universitaria como en las Facultades de Acatlán y Aragón), así como en su Programa de Posgrado en el área de Comunicación, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ha incidido en la investigación y análisis del cine documental a lo largo de su historia.



De esta facultad han surgido tradiciones de investigación sobre el cine mexicano de gran relevancia, a partir del trabajo de algunos de sus docentes más connotados, como Emilio García Riera, Gustavo García y Federico Dávalos, entre otros. El impulso a la investigación sobre cine documental dentro de esa institución se encuentra en dos áreas: los proyectos y trabajos de investigación de los profesores de carrera, donde destacan el realizado por el Dr. Juan Felipe Leal y Fernández sobre el documental nacional de la revolución mexicana: 1910-1921, así como las tesis de licenciatura y posgrado en comunicación.

Los trabajos de tesis sobre cine son innumerables y abarcan diferentes aspectos del fenómeno cinematográfico en relación con las ciencias sociales. Se trata en general de investigaciones que generan conocimiento acerca de temas específicos y pue-

den ayudar a trabajos de investigación de mayor alcance. Desafortunadamente, la mayoría difícilmente llegan a publicarse y su difusión es escasa o nula. Aunque el grueso de esos trabajos aborda el cine de ficción, el siguiente recuento de los últimos diez años, permite observar un creciente interés por el cine documental desde varios enfoques.

Algunas tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación realizadas en los últimos 10 años, sobre cine documental:

1. *La realidad vista a través del cine documental: Tutsipa, un documental sobre la cultura huichola*. Argel Ahumada de Mendoza. 2007.
2. *Cine documental contemporáneo en México*. Erick Braulio Sánchez Valaguez. 2009.
3. *El cine documental a través de sus procesos: hacia la realización de un cortometraje documental*. Diego Enrique Martínez García. 2013.
4. *La rehabilitación de las mujeres violentadas: propuesta de cine documental*. Yenni Alejandra Cureño García. 2013.
5. *Producción de documental universitario para el Festival Internacional de Cine Guanajuato, GIFF*. Rogelio Sánchez Martínez. 2014. Tesina.

En el área de posgrado de la misma facultad, también se han hecho múltiples trabajos de investigación que abordan el cine desde diversos enfoques teóricos, tanto en comunicación como en sociología. Sobre cine documental, en el área de comunicación, se realizaron dos:

1. *La representación de las mujeres en el cine documental mexicano. Estudio de caso: documentales de María del Carmen de Lara*. María de la Paz Molina Carreño. 2006.
2. *Cine de la experiencia: configuración del género cinematográfico documental desde la arqueología del saber de Michel*

Foucault: estudio de caso: diez documentalistas de temática social: del fin de las dictaduras a los hijos del fin del mundo.
Diego Augusto Salgado Bautista. 2014.

Instituto de Investigaciones Estéticas

El Instituto de Investigaciones Estéticas tiene como tareas fundamentales el estudio de la historia, la teoría y la crítica del arte, así como la conservación y la defensa del patrimonio artístico nacional en sus diferentes periodos: prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo. En esa labor mantiene una relación esencial con disciplinas vinculadas a la expresión artística: la arquitectura, las artes plásticas, la música, la danza, la literatura, el teatro, la fotografía y el cine.

Entre las doce líneas de investigación que actualmente desarrolla este Instituto, se encuentra la historia del cine, la cual ha tenido como su figura principal al doctor Aurelio de los Reyes, uno de los investigadores fundamentales de la historia del cine mexicano de los últimos 40 años.¹⁵ Su amplia obra, que se ha enfocado principalmente en el cine mudo y a la primera década del sonoro, constituye una de las referencias imprescindibles para el análisis de los primeros documentales realizados en México.

15 Las otras líneas de investigación que desarrolla el Instituto son: arte prehispánico, arte virreinal, arte del siglo XIX, arte contemporáneo, arte del siglo actual, fotografía, literatura, historia y teoría de la música, historia de la danza, historia de la arquitectura moderna y arquitectura contemporánea de México.



En el instituto de investigaciones estéticas se encuentran en proceso tres proyectos de investigación relacionados directa o indirectamente con el cine documental. Los dos primeros son: *Historia del cine mudo en México de 1896 a 1932, y de 1924 a 1928*, a cargo del doctor Aurelio de los Reyes. El tercero es: *Montaje, mediación, memoria. El cine de compilación y de found footage en México*, del doctor David Wood M. J., quien además ha publicado el artículo *Vestigios de historia y el archivo familiar en el cine documental y experimental*.¹⁶ Este trabajo es una interesante propuesta analítica, dentro de la tradición de los estudios culturales británicos, que vincula productivamente la historia de México con el análisis fílmico, a partir del trabajo de dos teóricos del cine y del documental: Thomas Elsaesser y Bill Nichols.

16 Publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 36, no. 104 (2014): 97-125.

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

Creada en 1973, la Universidad Autónoma Metropolitana de la Unidad Xochimilco, se caracteriza por su modelo educativo modular, que subraya la necesidad de establecer una clara articulación entre la teoría y la práctica.¹⁷



En esta institución ha habido una significativa actividad de investigación y difusión del cine documental desde el inicio del nuevo milenio. Desde la División de Ciencias Sociales y Humanidades, y a través de las licenciaturas en Comunicación Social

17 El plan de estudios de cada carrera está integrado por 12 módulos (carreras de cuatro años) y 15 (carreras con duración de cinco años). Se compone de tronco interdivisional (TID), espacio común del saber integrado por el Módulo Conocimiento y Sociedad, que se cursa en un trimestre; el tronco interdivisional, que se cursa en un trimestre; el tronco divisional (TD), que se cursa en dos trimestres; en este periodo el alumno incorpora los conocimientos generales de las áreas en las que se inscribe su carrera (biológicas, sociales o diseño), adquiere destrezas y desarrolla actitudes de trabajo esenciales para el correcto abordaje de problemas en su futura profesión. Al finalizar los tres módulos de los troncos comunes, el alumno ingresa al tronco de carrera, que tiene una duración de nueve trimestres, a excepción de la carrera de medicina que se cursa en 12 trimestres. En cada uno de los módulos de la licenciatura el alumno realiza una investigación que constituye el eje del trabajo modular.

y Sociología, varios de sus académicos, se ha impulsado el análisis y la difusión del documental.

Impulso a la reflexión teórica y al análisis del cine documental

En el campo de la teoría y el análisis textual del cine de no ficción, sobresale la labor del doctor Lauro Zavala, profesor-investigador de la UAM-Xochimilco, quien a través de la enseñanza, dirección de tesis y diversos artículos publicados en revistas mexicanas y extranjeras, ha ido trazando un extenso panorama teórico analítico del documental mexicano. Entre sus trabajos más recientes publicados sobre el tema, sobresalen: “La tendencia a la ficcionalización en el documental mexicano reciente” (*Cinémas d’Amérique latine*, no. 20, 2012); “El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación” (*TOMA UNO*, 2012); “Por un análisis semiótico del cine documental” (*La Colmena*, no. 60, 2008,); “Los documentales sobre la vida en los desiertos” (*Casa del Tiempo*, no. 16, 2009) y “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos” (*La Colmena*, no. 80, 2013).

La creación del primer espacio de difusión especializado en el documental

En el terreno de difusión del cine documental, destaca la actividad realizada por Christian Calónico, documentalista y profesor investigador de la UAM-Xochimilco, creador en el año 2000 del primer festival dedicado al documental en la Ciudad de México: *Contra el Silencio Todas las Voces*.



Ese importante festival ha desarrollado tres líneas de trabajo: el festival propiamente dicho; la videoteca, que cuenta con más de 2500 documentales donados por los participantes y tiene servicio de préstamo gratuito a investigadores e instituciones educativas, y la Red Alternativa de Exhibición de Documentales (RAED), que inició su actividad en 2009 y agrupa universidades, centros culturales, casas de cultura y asociaciones civiles en la Ciudad de México y en otras entidades del país.

Trabajos terminales en torno al documental

Otro aspecto que refleja la labor de investigación sobre cine documental dentro de esa institución, se encuentra en los trabajos terminales (tesis), realizados en las licenciaturas de Comunicación Social y Sociología, cuyos títulos son los siguientes:

Licenciatura en Comunicación Social

1. *El cine documental contemporáneo. La mirada del nuevo periodismo*. Elena Ortiz Martínez. 2007.
2. *Fronteras entre documental y ficción en la estrategia cinematográfica de Michael Moore*. Adrián Gustavo Jiménez Altamirano. 2009.

3. *Esto es una farsa: El falso documental y la poética del lenguaje documental*. Ricardo Poery Cervantes y Ellis de León Uribe. 2009.
4. *El cine documental en México: periodo 1940 a 1964*. Martha Nicté Hernández Lozano. 2009.
5. *Historia del Cine Documental en México, 1896-2008: periodo 1964-1982*. Elsa Abigail Aldape López. 2009.
6. *Historia del Cine Documental en México, período 1896-1917*. David Reyes Canto. 2009.
7. *El terror de lo que se ve y se oculta detrás del marco cinematográfico: análisis de 3 películas de terror narradas en falso documental y su enunciación en punto de vista subjetivo*. 2009.
8. *El documental nunca existió: Realidad, verosimilitud e hibridación genérica en la serie televisiva sobre supervivencia Man vs Wild*. Pablo Iván García Martínez. 2010.

Licenciatura en Sociología

1. La violencia contra las mujeres, una mirada desde la perspectiva de relaciones de poder de género. Análisis del falso documental. Ixchel Carrasco Arias. 2006.

Estos trabajos, al igual que las tesis de la UNAM no se publican, pero se pueden consultar en la página de la biblioteca de la UAM.

Serie de entrevistas *Ficciones de la realidad*

Otra aportación relevante al ámbito de la investigación sobre cine documental efectuada en esta institución, es la serie de entrevistas realizadas a documentalistas por los alumnos del

área terminal “Cine, arte y realidad”, asesorados por la profesora Laura Rosseti, en los talleres de comunicación de la UAM-X.



Esas entrevistas, con una duración que oscila entre los 6 y los 10 minutos, se pueden considerar como cortos documentales de tipo expositivo.¹⁸ Lo original de estas entrevistas es que evitan las estrategias propiamente periodísticas de este tipo género. Así, aunque aparece una alumna como entrevistadora, y es a quien se dirige el entrevistado, las preguntas aparecen escritas en pantalla y enseguida el documentalista va respondiendo, no hay una voz omnisciente. A nivel estético, se combina el discurso del entrevistado con imágenes de sus trabajos en pantalla dividida en dos, tres o más secciones, destacando segmentos relevantes de los documentales del entrevistado, su

18 En su tipología sobre el documental (*La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1997), Bill Nichols, propone cuatro modalidades, pero, en un libro posterior: *Introduction to documentary*, 2001, agrega dos más. Esas modalidades son: poética, expositiva, observación, interactiva, reflexiva y performativa. En la expositiva, que ha sido la más usual, predomina el carácter didáctico y el componente retórico de la argumentación del comentarista –o *voice over*–, que tiene la función de dominante textual, subordinando el avance del texto a su necesidad de persuasión. Puede incluir entrevistas, pero éstas suelen estar supeditadas a la argumentación ofrecida por la propia película, frecuentemente a través de una invisible voz omnisciente o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto.

voz en *off* a cuadro no se sincroniza con su imagen. Se utiliza también texto explicativo escrito y música.

La serie consta de siete entrevistas realizadas durante 2008, cuyos títulos se enumeran a continuación:

1. Ficciones de la realidad (Christian Calónico). 2008. Dur: 6'50"
2. Ficciones de la realidad (Everardo González). 2008. Dur: 10' 24".
3. Ficciones de la realidad (Luis Lupone) 2008. Dur: 10'
4. Ficciones de la realidad (María del Carmen de Lara). 2008. Dur: 9'50"
5. Ficciones de la realidad (Antonio del Rivero). 2008. Dur: 5'51"
6. Ficciones de la realidad (Juan Rulfo). 2008. Dur: 9'15"
7. Ficciones de la realidad (Carlos Mendoza). 2008. Dur: 6'

La importancia de esta serie radica tanto en su aportación didáctica al debate teórico sobre la enseñanza, la realización y la difusión del documental en México, como en la originalidad de su propuesta, orientada a la práctica documental por parte de los alumnos.

Conclusiones

En este panorama no exhaustivo de la actividad en el campo de investigación sobre cine documental, y de los factores asociados a ella en estas dos importantes universidades: UNAM y UAM-Xochimilco, es evidente el proceso de construcción de un campo de investigación que se crea en cierta forma presionado socialmente por la creciente aceptación social del documental, percibido como alternativa a la excesiva artificialidad del cine de ficción.

Este proceso ejemplifica los diversos aspectos de políticas académicas y del Estado (IMCINE), que pueden vincularse para apoyar el fortalecimiento de un área emergente de estudio del audiovisual. En esa perspectiva, el creciente interés por abordar aspectos teórico-históricos sobre el documental en el campo de la investigación, en universidades públicas, expresa la necesidad de reforzar o ampliar ese campo de estudio, que pueda ayudarnos a entender su función y expectativas en un momento de auge del género.

Referencias

- Anuario estadístico de cine mexicano 2014. IMCINE. <http://anuario.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2014.pdf>
- Calónico, Cristián (coordinador general). *Catálogo de la videoteca y Memoria del IV Encuentro Hispanoamericano de Video Documental Independiente: Contra el silencio todas las voces*. México, UAM / TVUNAM / CONACULTA / GDF, 2006.
- Calónico, Cristián (coordinador general). *Catálogo del III Encuentro de Video Documental Independiente Contra el silencio todas las voces*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Voces contra el silencio, Video Independiente, A. C., 2004.
- Calónico, Cristián (coordinador general). *Catálogo del V Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Contra el silencio todas las voces*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Voces contra el silencio, Video Independiente, A. C., 2008.
- Cordero Marines, Liliana. "Documental y conocimiento contemporáneo: la Maestría en Cine Documental de la UNAM". *Revista Estudios Cinematográficos* no. 36 (noviembre 2014-enero 2015): pp. 38-40.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas (Linterna Mágica no. 10), 1991.

- Giménez, Gilberto. *La sociología de Pierre Bourdieu*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1997.
- Mendoza, Carlos. *La invención de la realidad. Nueve ensayos sobre cine documental*. México: CUEC, UNAM, 2008.
- Millán, Mágina. *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1999.
- Nichols, Bill. *Introducción al documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2009.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe (coord.). *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano*. México: CONACULTA, 2013.
- Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: CONACULTA, 2012.
- Plantinga, Carl R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2014.
- Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. España: T&B editores, 2004.
- Wood M. J., David. *Vestigios de historia y el archivo familiar en el cine documental y experimental*. *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36104, (2014): pp. 97-125.
- Zavala, Lauro. *La tendencia a la ficcionalización en el documental mexicano reciente*. En *Cinemas d'Amérique Latine*, núm. 20 (2012): pp. 96-109.

Revistas

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 36, no. 104 (2014): 97-125.

Estudios Cinematográficos, no. 24 (diciembre 2003-febrero 2004).

Estudios Cinematográficos, no. 32 (septiembre-octubre 2008).

Estudios Cinematográficos, no. 36 (noviembre 2014-febrero 2015).

Toma. Revista Mexicana de Cine, no. 7 (noviembre-diciembre 2009).

DESDE EL EXTRANJERO

LA PUESTA EN ESCENA EN *ENAMORADA*: ESTÉTICA E IDEOLOGÍA¹

Dolores M. Tierney

Es necesario mirar detrás de la figura [Emilio Fernández] que los filmes de Sam Peckinpah plasmaron cuando 'El Indio' desarrolló su carrera como actor: el sádico mujeriego y brutal o el patriarca vengativo. John King, El carrete mágico.

La imagen de Emilio Fernández, interpretando al coronel Zeta en el filme revolucionario *La cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) es una imagen sobrecargada. Canaliza la iconografía, los símbolos y los estereotipos de la Revolución mexicana y el carácter mexicano del macho armado.² “Lo macho” y la

1 Doy las gracias al director de la Cineteca, doctor Alejandro Pelayo, a la doctora Patricia Alfaro, rectora de la UAM-Xochimilco y al comité organizador (y sobre todo al Dr. Lauro Zavala y al Dr. Ignacio Sánchez Prado, Nacho) por haberme invitado a dar la conferencia inaugural del primer encuentro internacional de investigadores de cine mexicano e iberoamericano (SEPANCINE), que forma gran parte de este capítulo.

2 Tal como Ilene O'Malley apunta, la representación del macho mexicano como macho viril se hizo real y se institucionalizó con los héroes

Revolución son temas constantes en los relatos autoristas de la obra de Fernández y también parte de su mito. De hecho, sus filmes más famosos están ofuscados por esta imagen de Fernández como macho revolucionario.

Siguiendo las ideas de John King citadas arriba (aunque, en realidad, King señala el director de cine detrás del hombre que actuó en los filmes de Peckinpah en *The Wild Bunch* (1969) y *Bring Me The Head of Alfredo Garcia* (1973) y yo señalo los filmes detrás del director), este capítulo mira detrás de la figura estereotípica de Fernández, tanto como apareció actuando en el cine Hollywoodense y el cine mexicano y también como ha sido establecida en la gran mayoría de los estudios del cine mexicano y más allá de los clichés del carácter nacional, según los cuales los críticos suelen interpretar sus filmes y al propio director. Aunque el capítulo incluye muchos de sus filmes más canónicos y me concentraré en el análisis de *Enamorada*, mi perspectiva no es autorista. Más bien, es una perspectiva que cuestiona las lecturas autoristas y busca nuevos argumentos sobre el significado de Fernández y sus filmes.

Sin embargo, es muy difícil desplazar a Fernández, el hombre de carne y hueso, del análisis de los filmes que llevan su firma; no solo porque es uno de los autores más celebrados del cine mexicano con una personalidad expansiva y paradójica que va más allá de su rol detrás de la cámara, sino también por su explosiva personalidad (mató por los menos a dos hombres) y por su mitomanía (sus cuentos chinos van desde haber enseñado a Rudolph Valentino a bailar tango a asegurar que él fue el modelo para la estatuilla del Óscar –historias que han logrado convencer a muchos investigadores dado el gran pa-

de la revolución, Emiliano Zapata y Pancho Villa. Véase O'Malley, *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*, New York: Greenwood Press, 3.

recido entre la estatuilla y Fernández en esta época-).³ [Véase Imagen 1]



Imagen 1. Estatuilla del Óscar y retrato de Emilio Fernández

-
- 3 Él contaba que mientras vivía en Hollywood trabajando de extra, conoció a la famosa actriz mexicana Dolores del Río, quien le pidió posar desnudo para su esposo Cedric Gibbons, director del arte de la Metro-Goldwyn Meyer. Aunque no creo en la mayoría de los cuentos de Fernández (que mató a su mamá a los nueve años y huyó a la Revolución), sí creía en esta posibilidad, dado el gran parecido entre la estatuilla y la fuerte corporalidad de Fernández en esta época. Sin embargo, he podido averiguar en mis últimas investigaciones en la biblioteca de la Academia Americana, el Margaret Herrick, que el escultor George Stanley “creó una figura masculina abstracta, sin modelo, y recibió \$500 para el encargo”. Erskine Johnson, “Academy banquet tonight...”, *Daily News* (Los Angeles), Feb 26, 1942.

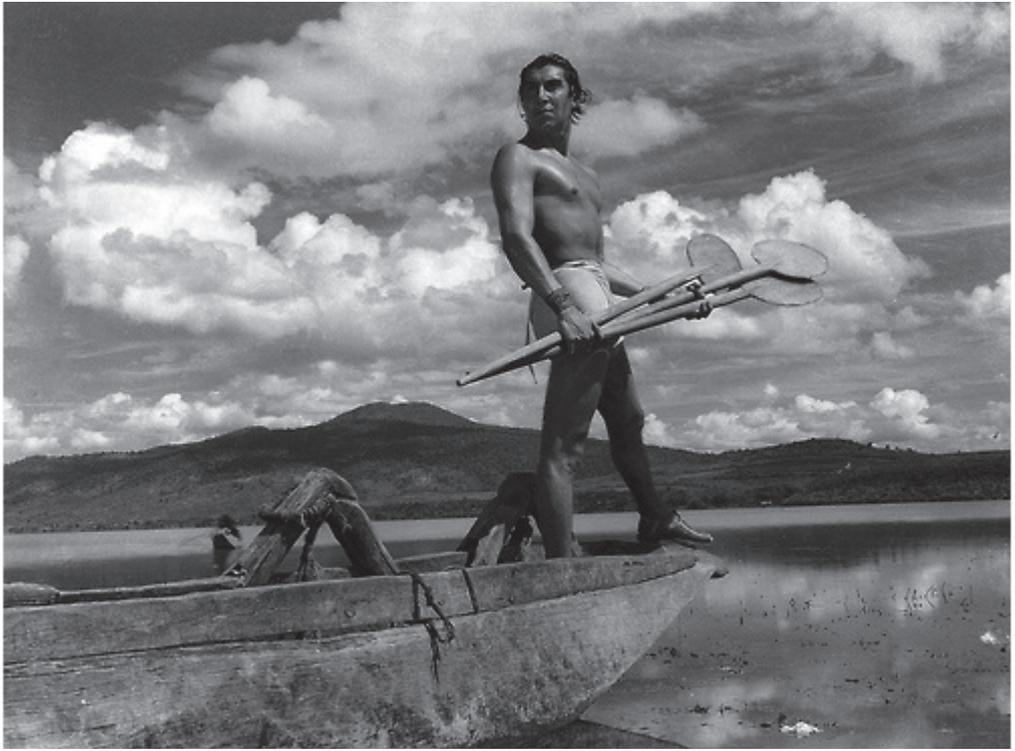


Imagen 2. Fernández como Zirahuén en *Janitzio*

Es muy difícil desplazar a la figura de Fernández en el análisis de sus filmes porque la cultura mexicana ha apostado históricamente por mantener a Emilio Fernández en el centro de estos filmes incluso cuando las teorías autoristas ya habían cedido espacio dentro de los estudios de cine. Esta necesidad de mantenerlo en el centro de la interpretación de sus filmes, se debe a la mitología revolucionaria en la cual el Fernández-mestizo, se convierte en “El Indio” y así Fernández se vuelve el director nacionalista ideal. Pero esta es una posición que conlleva sus propios problemas en cuanto a las lecturas de sus filmes. No permite lecturas que vayan en contra de las ideologías nacionalistas y, además, marginaliza a Fernández como sujeto dentro

de la institucionalización de la Revolución y su ideología racial. Además, otra gran dificultad en atar los filmes a Fernández, el hombre, es que Fernández es en sí mismo contradictorio, algo que Monsiváis insinuaba al llamarle “el hombre sin fisuras”.⁴

Los enfoques convencionales del cine mexicano clásico ubican a los melodramas revolucionarios de Fernández de los años cuarenta, *María Candelaria*, *Flor silvestre*, *Las abandonadas*, *Río escondido*, *Enamorada* y otros, como textos primarios en el discurso de modernización y construcción de la nación en desarrollo y de la institucionalización de la Revolución como sinónimo del partido gobernante y del gobierno. En estos análisis, sus filmes o representaron la Revolución o ensayaron los diferentes asuntos que constituyen el fundamento de su mitología desde una posición cultural conservadora alineada con la ideología gubernamental. Al mismo tiempo desarrollaron una economía visual que consistía en mujeres abnegadas, machos viriles e indígenas nobles. Por lo tanto, en *Flor silvestre*, la Revolución se dramatiza a través de una lucha familiar; en *Enamorada* se desarrolla en el terreno de clase y género; mientras que *María Candelaria*, ambientada antes de la Revolución, anticipa el conflicto al resaltar la problemática de los derechos e integración indígenas. *Salón México* se desarrolla en la Ciudad de México de los años cuarenta y trata la ideología de las convenciones familiares y la unidad nacional. A nivel colectivo, como parte de la industria cinematográfica nacional con aprobación y financiación institucional, estos filmes promovieron la Revolución en desarrollo al proporcionar, y cito a Carlos Monsiváis, “la visión ideológica de la sociedad y de la cultura, ofrecida y aceptada por el Estado”.⁵

4 Monsiváis, Carlos, “Emilio Fernández, El Indio: Los sueños de la nación engendran símbolos”, *Intermedios* 11, 1992, 28-39.

5 Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México*, México: El Colegio de México, 1976, p. 305.

O por lo menos ésta es la interpretación convencional o el mito del papel del cine mexicano de los años cuarenta y, particularmente, de la obra de Fernández, dentro de este cine; sin embargo, es posible argumentar que la relación entre el proyecto cultural y político del gobierno y los filmes de Fernández es en realidad mucho más compleja y contradictoria de lo que el mito estándar comprende y que el análisis de la puesta en escena ofrece mayor posibilidad de crítica de la visión ideológica institucionalizada de la Revolución. Enfocándome específicamente en *Enamorada*, en este capítulo busco analizar en detalle algunas de las certidumbres ideológicas y conservadurismo implícito de los filmes de Fernández, argumentando que estos filmes son contradictorios con respecto a la representación postrevolucionaria. Estas contradicciones son evidentes a nivel textual en los filmes, que revelan excesos, inestabilidades e incoherencias que, a su vez, cuestionan los proyectos totalizadores del discurso revolucionario institucionalizado.

Este análisis de la puesta en escena en la obra de Fernández, se basa en las nuevas direcciones en los estudios de cine y del cine latinoamericano de los últimos veinte años y en varios aportes de los estudios culturales, feministas, *queer*, poscoloniales y transnacionales:

- los estudios innovadores de Ana M. López, estudiosa de cine latinoamericano, que, en “Lágrimas y deseo”, propone lecturas del “viejo” cine latinoamericano que resaltan los

- “otros” elementos y significados que los de la ideología dominante producidos por la música y la canción;⁶
- los estudios del crítico británico Richard Dyer, que examinan las funciones ideológicas de las canciones y la coreografía de los musicales norteamericanos;⁷
 - los estudios del ensayista Monsiváis, donde valora el cine de la época de oro (sobre todo los boleros) como portavoz del otro y de potencial subversión;⁸
 - los estudios del crítico mexicano Sergio de la Mora, sobre la masculinidad en el cine clásico mexicano, que cuestionan las certidumbres ideológicas del nacionalismo revolucionario a través de lecturas de la puesta en escena;⁹
 - los estudios de Patricia Torres,¹⁰ Elissa Rashkin¹¹ y Susan Dever¹² sobre las directoras mexicanas clásicas y contemporáneas, así como los estudios de Julia Tuñón

6 Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘old’ Mexican Cinema” in López, John King and Miguel Alvarado, *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, London: British Film Institute, 1993, 147-164.

7 Richard Dyer, “And I Seem to Find the Happiness I Seek: Heterosexuality and Dance in the Musical”, en Helen Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan, 1993, 49-65.

8 Carlos Monsiváis, “Bolero: A History”, *Mexican Postcards*, trad. John Kraniauskus. London: Verso, 1997, 166-195.

9 Sergio de la Mora, *Cinemachismo: Masculinities in Mexican Film* Austin: University of Texas Press, 2006.

10 Patricia Torres San Martín, “Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors”, en Joanne Hershfield and David Maciel (eds.), *Mexico’s Cinema: A Century of Films and Filmmaking* Wilmington: Scholarly Resources, 1999, 37-48.

11 Elissa Rashkin, *Woman Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, Austin: University of Texas Press, 2001.

12 Susan Dever, *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*, Albany: State University of New York Press, 2003.

Pablos¹³ y sus trabajos sobre Emilio Fernández y la imagen de la mujer en el cine clásico;

- las teorías del teórico cultural y sociólogo Stuart Hall, quien argumenta en su ensayo “Codificación y decodificación” que la manera en que los textos están decodificados no es el resultado inevitable de la manera en que están producidos o codificados.¹⁴ El hecho de que un texto puede ser decodificado desde múltiples posiciones, nos permite admitir la potencialidad de muchas lecturas distintas de las películas de Fernández. Y es la posibilidad de estas otras lecturas lo que caracterizan al tipo de estudios culturales que buscan las elipsis y silencios en discursos hegemónicos como el nacionalismo;
- por último, los enfoques industriales del cine clásico mexicano de López,¹⁵ Seth Fein¹⁶ y Francisco Peredo

13 Julia Tuñón de Pablos, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México: CONACULTA and Imcine, 2000; *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen 1939-1952*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000; “Emilio Fernández: A Look Behind Bars”; Paulo Paranaguá (ed.), *Mexican Cinema*, London: British Film Institute, 1995, 179-192; “Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio “Indio” Fernández”, *Studies in Popular Culture* 12, 1993, 159-174; *En su propio espejo (Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

14 Stuart Hall, “Encoding/Decoding”, en Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, 1999, 507-517.

15 Ana M. López, “Facing up to Hollywood”, in Christine Gledhill and Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, New York: Arnold/Oxford University Press, 2000, 419-437.

16 Seth Fein, “Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema”, in Gilbert Joseph, and Eric Zolov *et al.* (eds.), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940* Durham: Duke University Press, 2001, 159-198; “From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War”, in Hershfield and Maciel (eds.), *Mexico’s Cinema*, 1999, 123-163; “Transnationalization and Cultural Collaboration: Mexican Film Propaganda during World War II”, *Studies in Popular Latin American Culture* 17, 1998, 105-128.

Castro,¹⁷ que enfatizan la transnacionalidad del cine nacional de esta época y los de Charles Ramírez Berg¹⁸ sobre la adaptación de los géneros de cine norteamericanos, italianos y franceses en el cine mudo mexicano.

Entonces, el siguiente análisis textual de *Enamorada* es una lectura que considera la influencia de Hollywood en el cine mexicano, no comprometiendo al cine nacional, sino adaptándolo a los intereses y preocupaciones mexicanas. Se aleja de los estudios enfocados en el autor para enfocarse más en el texto y en los significados que este produce.

Enamorada, ambientada durante la Revolución mexicana, ha sido interpretada por los críticos como la británica Jean Franco en su libro *Plotting Women* como la “domesticación” de una joven antirevolucionaria de clase media, Beatriz, por un general revolucionario zapatista de clase más baja.¹⁹ Este discurso explícito del género de la Revolución (y del nacionalismo cultural), en el cual una masculinidad viril y proletaria (o en palabras de Octavio Paz, “el chingón”)²⁰ domestica a la hembra “viril”, es establecido en una secuencia de créditos del género acción-aventura que incluye una toma de *low angle* de José Juan a un caballo. [Vea Imagen 3]

17 Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

18 Charles Ramírez Berg, “El automóvil gris and the advent of Mexican Classicism”, en Chon Noriega (ed.), *Visible Nations Latin American Cinema and Video*, Minneapolis: Minnesota University Press, 2000, 3-32.

19 Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, New York: Columbia University Press, 1989, 147.

20 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.



Imagen 3. Contrapicado de José Juan a caballo

Esta es una imagen que tácitamente implica poder y, dentro de la retórica del cine de acción (tal como la define la británica Yvonne Tasker²¹), masculinidad. Una prueba del punto de vista de Franco yace, supuestamente, en las tomas finales del filme que muestran a Beatriz caminando tras de José Juan, agarrada de su caballo, subordinada como el resto de las soldaderas dentro del patriarcado y la Revolución (Imagen 4).

21 Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*, London and New York: Routledge, 1993.



Imagen 4. Beatriz caminando tras de José Juan

Sin embargo, a través de un enfoque en la puesta en escena, en las manipulaciones de género y de *Enamorada* y sus consecuentes asociaciones de sexo, es posible interpretar la posición del filme con respecto a la Revolución y a su discurso de género (sexo) en una forma completamente contraria. Este discurso y la imagen de macho de José Juan es de hecho cuestionado en *Enamorada* cuando, después de 25 minutos, se encuentra con Roberts, el prometido de Beatriz.

Después de regresar con el salvoconducto que haría posible un viaje para recoger el traje de novia de Beatriz, Roberts le pregunta a José Juan “¿Ha estado usted enamorado alguna vez?”. En este momento, a través un enfoque suave en la cara

del general y un incremento en la música de la banda sonora, el filme cambia del género, acción-aventura, con el que empezó el melodrama.

Si podemos suponer, como lo hace Christine Gledhill,²² que el melodrama, como género para mujeres es en algunas formas un género más “femenino” que el filme de acción “masculino”, entonces el creciente cambio al melodrama que se presenta una vez que Roberts pregunta al general si ha estado enamorado, apunta a una cierta feminización tanto del texto como de José Juan –una feminización que se duplica cuando ve a Beatriz y se enamora de ella–.

En este encuentro, *Enamorada* también juega con sexo y género en la manera en que recurre a la comedia tipo *screwball* de Hollywood. Tal como sucede en este tipo de comedia, gran parte del enamoramiento de José Juan y Beatriz se expresa y desarrolla a través de conflicto físico y verbal cómico –siendo la mujer quien generalmente inflige el abuso físico y verbal sobre el hombre– en filmes como *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) o *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941). En *Enamorada*, cuando Beatriz conoce a José Juan por primera vez, él le lanza algunos silbidos, alabando sus piernas pero diciendo que debe tener una “cara de espantapájaros”. Primero, vemos una toma de ella escuchando estos comentarios de espaldas, en una posición débil, donde sus lazos la caracterizan como una niña (Imagen 5).

22 Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation”, *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women’s Film*, London: British Film Institute, 1987, 10.



Imagen 5. Beatriz escucha de espaldas

Pero ella, como respuesta, se da vuelta y cobra fuerza al mostrar sus piernas (Imagen 6), usándolas como Claudette Colbert lo hace en otra comedia *screwball*, *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934).



Imagen 6. Beatriz muestra sus piernas

Después corre hacia él y lo abofetea en las dos mejillas. Cuando él se cae, se escucha música estilo Laurel y Hardy. Cuando se pone de pie y dice que se va a casar con ella, está filmado con la misma toma de *low angle* que estableció su masculinidad en la secuencia de créditos. Con la música *screwball* esta masculinidad ahora es ironizada y burlada (Imagen 7).



Imagen 7. Nuevo contrapicado de José Juan

La violencia y el lenguaje aumentan de intensidad y alcanzan el clímax en una escena donde Beatriz y José Juan intercambian bofetadas y patadas a través de la puerta de la casa de su padre (Imagen 8).



Imagen 8. Beatriz y José Juan peleando en la puerta

En las comedias tipo *screwball*, la puerta (u otras barreras como la cobija en *It Happened One Night*) sirven como metáfora sexual. Y dentro de esta lógica, el hecho de que José Juan y Beatriz siguen golpeando la puerta sugiere el intento de penetración (que al final consiguen). Este tipo de interacción física (violenta, cómica y juvenil) se usaba como clave por la interacción sexual prohibida por el código de Hays a partir del 1934. Esta escena también muestra otra característica de las comedias tipo *screwball*, el intercambio de bromas, donde Beatriz y José Juan se insultan o hacen trucos con el lenguaje.

Considerando que es un género que muestra cohibición con respecto a los roles de género, el uso de este tipo de comedia (donde en muchos casos la mujer es dominante y el hombre es subordinado y feminizado –como Cary Grant en una bata de mujer en *Bringing Up Baby*–) parece evidenciar aún más la forma en que *Enamorada* cuestiona la masculinidad como una construcción dentro de la retórica de la Revolución.

Adicionalmente, otra inversión de los roles de género tradicionales incluye el del paradigma del placer visual en el cine clásico, Laura Mulvey lo describe como el hombre que desempeña el papel activo y poseedor de la mirada y la mujer desempeña el

papel pasivo como objeto de esta mirada.²³ Franco lee la famosa secuencia de la serenata de la Malagueña, según el paradigma de Mulvey donde José Juan posee la mirada y Beatriz es el objeto de esta mirada. Pero, si nos fijamos en la cinematografía de Figueroa, notamos que es Beatriz quien desempeña el papel masculino “activo” como la poseedora de la mirada y José Juan quien desempeña el papel femenino pasivo representando “*to-be-looked-at-ness*”. Aunque la fotografía de Figueroa hace que esta escena se acerque a la belleza de los ojos de Beatriz (y la primera línea de la serenata del Trío Calavera es “Qué bonitos ojos tienes”), esos son los mismos ojos que miran desafiantes hacia la cámara al final de la secuencia (Imagen 9).



Imagen 9. Los ojos de Beatriz

El énfasis también radica en el acto de mirar al cuerpo masculino. Es importante notar que ella puede ver a José Juan, pero él no la puede ver a ella, pues ella se esconde tras las persianas.

23 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 38.

Con relación a asuntos de género (sexo), también es de notar que, aunque el filme se titula *Enamorada*, de igual manera podría haberse llamado “*Enamorado*” porque en realidad se trata de la domesticación de la masculinidad viril (asociada con violencia y machismo) a través de su enamoramiento. Al final del filme, cuando José Juan piensa que Beatriz se va a casar con Roberts, él se aleja del pueblo en lugar de luchar contra las fuerzas federales. Dada esta narrativa, Beatriz se niega a casar con Roberts y huye con José Juan, parece menos un acto de sumisión por parte de Beatriz que, dentro de la lógica del *screwball*, abandonar un mundo al cual no pertenecen.

Siguiendo este análisis textual y de género, *Enamorada* resulta ser un filme muy diferente a las lecturas tradicionales de la obra de Emilio Fernández. El filme establece la necesidad de definir una identidad nacional en el México de los años cuarenta en relación con ideas de género (sexo) a través del uso de la comedia *screwball*. Lo que aparece como contradictorio (entre la explícita ideología masculina de género de la Revolución y la imagen muchas veces feminizada de José Juan) es tal vez una estrategia deliberada, una manera de sugerir un acercamiento no-machista a la política posrevolucionaria. De hecho el filme parece criticar el machismo cuando don Joaquín le dice a José Juan que siempre pierden los hombres que “por lo macho” no saben expresar sus emociones.

Conclusión

Emilio Fernández, el director “nacionalista”, es presentado a menudo como el “hombre de paja” conservador en contra de quien se definen los nuevos cines de los años sesenta y setenta²⁴ o incluso las contra-corrientes del cine clásico de directores

24 Charles Ramírez Berg, *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film 1967-1985* Austin: University of Texas Press, 1992, 63.

como Luis Buñuel²⁵ y Matilde Landeta.²⁶ Lo que este capítulo ha intentado, sin embargo, a través de la lectura de la puesta en escena y los géneros en *Enamorada*, es una interpretación alternativa de Fernández y la historia cinematográfica de México. Más que confirmar cómo los filmes de Fernández apoyan los procesos de nacionalismo cultural conservador –tendencia de la mayoría de académico–, lo que esta comparación ha arrojado es una perspectiva que recalca una tradición de representación revolucionaria ideológicamente menos conservadora. Al mismo tiempo, ha extraído otras áreas de significado desarrolladas en los filmes de Fernández a menudo ignoradas. En última instancia, el objetivo de este análisis ha sido ampliar nuestro entendimiento del cine de Emilio Fernández.

Referencias

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. *Buñuel and Mexico The Crisis of National Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2003.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Dever, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamerica*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Dyer, Richard. “And I Seem to Find the Happiness I Seek: Heterosexuality and Dance in the Musical”. En *Dance, Gender and Culture*, editado por Helen Thomas, 49-65. London: Macmillan, 1993.

25 Ernesto Acevedo-Muñoz, (2003) *Buñuel and Mexico The Crisis of National Cinema*, Los Angeles: University of California Press 126, 129, 150.

26 Dever, *op. cit.*, pp. 25, 33.

- Fein, Seth. "From Collaboration to Containment: Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War". En *Mexico's Cinema*, 123-163. Hershfield and Maciel, 1999.
- Fein, Seth. "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*, editado por Gilbert Joseph, and Eric Zolov, 159-198. Durham: Duke University Press, 2001.
- Fein, Seth. "Transnationalization and Cultural Collaboration: Mexican Film Propaganda during World War II", *Studies in Popular Latin American Culture* 17 (1998): 105-128.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Gledhill, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". En *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. London: British Film Institute, 1987.
- Hall, Stuart. "Encoding/Decoding". En *The Cultural Studies Reader*, editado por Simon During, 507-517. New York: Routledge, 1999.
- Johnson, Erskine. "Academy banquet tonight...". *Daily News* (Los Angeles), Feb 26, 1942.
- Lopez, Ana M. "Facing up to Hollywood". En *Reinventing Film Studies*, editado por Christine Gledhill y Linda Williams, 419-437. New York: Arnold/Oxford University Press, 2000.
- López, Ana M. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'old' Mexican Cinema". En *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, editado por López, John King and Miguel Alvarado, 147-164. London: British Film Institute.
- Monsiváis, Carlos. "Bolero: A History". *Mexican Postcards*, trans. John Kraniauskus, 166-195. London: Verso. 1997.
- Monsiváis, Carlos. "Emilio Fernández, El Indio: Los sueños de la nación engendran símbolos". *Intermedios* 11, (1992): 28-39.

- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx". En *Historia general de México*, editado por Daniel Cosío Villegas. México City: El Colegio de México, 1976.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Issues in Feminist Film Criticism*, editado por Patricia Erens. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- O'Malley, Ilene. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Ramírez Berg, Charles. "El automóvil gris and the advent of Mexican Classicism". En *Visible Nations Latin American Cinema and Video*, editado por Chon Noriega, 3-32. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film 1967-1985* Austin: University of Texas Press, 1992.
- Rashkin, Elissa. *Woman Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- San Martín, Patricia Torres. "Adela Sequeyro and Matilde Landeta: Two Pioneer Women Directors". En *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmaking*, editado por Joanne Hershfield and David Maciel, 37-48. Wilmington: Scholarly Resources, 1999.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Genre, Gender and the Action Cinema*. London y New York: Routledge, 1993.
- Tuñón de Pablos, Julia. "Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio "Indio" Fernández", *Studies in Popular Culture* 12 (1993): 159-174.

Tuñón de Pablos, Julia. "Emilio Fernández: A Look Behind Bars". En *Mexican Cinema* editado por Paulo Paranaguá (ed.), 179-192. London: British Film Institute, 1995.

Tuñón de Pablos, Julia. *En su propio espejo (Entrevista con Emilio 'El Indio' Fernández)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

Tuñón de Pablos, Julia. *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA and IMCINE, 2000.

Tuñón de Pablos, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen 1939-1952*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997.

EL CINE MEXICANO MERECE DISTINTAS APROXIMACIONES PARA SU ESTUDIO

ENTREVISTA A DOLORES TIERNEY

Lauro Zavala

*L*auro Zavala: Nos encontramos en la Biblioteca Carlos Monsiváis de la Cineteca Nacional, en la Ciudad de México, con motivo de la realización del Primer Encuentro Internacional de Investigadores de Cine Mexicano e Iberoamericano.

Esta mañana nos acompaña la doctora Dolores Tierney, que es investigadora de la Universidad de Sussex en Inglaterra y es autora del libro *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*, del que vamos a hablar en esta ocasión. La doctora Tierney impartirá el día de mañana la conferencia inaugural del congreso.

Muchas gracias, Dolores, por haber aceptado nuestra invitación para venir a México. La primera pregunta es relativamente sencilla. Tú eres una investigadora inglesa y queremos saber ¿cómo surgió tu interés por el estudio del cine mexicano?

Dolores Tierney: Bueno, gracias por haberme invitado a México y a dar la conferencia inaugural. Trataré de dar una respuesta corta. En 1995 se organizó un ciclo de cine mexicano en el Teatro Nacional de Cine (National Film Theater) en Londres, donde se proyectó *Las abandonadas* y otras tres películas de la Época de Oro. Y luego, un año después se organizó un festival de cine en un suburbio de París, como parte de un homenaje a María Félix. Y también en este festival se proyectaron varias películas de la Época de Oro. Sobre todo, eran las películas dirigidas por Emilio Fernández, además de otras donde aparece María Félix. En esa ocasión, ella misma asistió al homenaje, así que pude conocerla en persona. A los 80 años de edad todavía era una mujer muy bella. Todo eso capturó mi interés, y como yo ya quería investigar el cine y tenía interés sobre todo en la cultura latinoamericana y la cultura mexicana, decidí que quería profundizar un poco más sobre lo que sabía del cine mexicano. Y después pasé un mes en el Centro de Estudios Cinematográficos de Guadalajara, viendo todo lo que podía del cine de la Época de Oro. Al terminar ese mes yo ya más o menos sabía el camino. Eso fue en 1997, así que en ese periodo de dos o tres años tomé la decisión de investigar y escribir más sobre el cine mexicano.

Ahora bien, en esta época yo estudiaba en Inglaterra, donde hice la maestría con el profesor John King, que es autor de *El carrete mágico*, que es un libro sobre cine latinoamericano. Empecé a leer los artículos de Ana López, donde ella revaloriza el cine de la Época de Oro. Eso fue a principios de los noventa. En ese momento ella decía que hay mucho que decir sobre este cine: es conservador y patriarcal, pero ella decía que en este cine se puede encontrar la voz del otro. Entonces, sus artículos también me mostraron el camino. Al principio yo pensaba que iba a escribir más sobre el cine de las cabareteras, pero al final terminé estudiando el cine de Emilio Fernández.

Lauro Zavala: Muchas gracias. El estudio que has hecho en tu libro sobre el cine de Emilio Fernández es una revelación para los mexicanos. Su aproximación y sus conclusiones son completamente distintas de lo que se ha hecho sobre el cine mexicano hasta ahora, no sólo en México, sino también en el resto de Latinoamérica y en los Estados Unidos, donde este cine ha sido estudiado desde una perspectiva casi exclusivamente contextual, sociológica, historiográfica o culturalista.

Tu trabajo es el primer estudio sobre este director desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico (que por cierto es lo que interesa en Sepancine), al estudiar la fotografía de Gabriel Figueroa y la puesta en escena del mismo Emilio Fernández, y a la luz de la teoría feminista del cine, que precisamente es de origen inglés, como tú misma. En este libro tuyo se pone en duda el supuesto machismo de estas películas y también se ponen en evidencia las formas de diálogo que existen entre el cine mexicano de la Época de Oro y el cine hollywoodense, en particular en géneros como el melodrama clásico, el melodrama musical y la comedia clásica.

¿Podrías, por favor, platicarnos un poco sobre la historia y los resultados más importantes de esta investigación?

Dolores Tierney: Bueno, cuando yo estudiaba el doctorado tomé una clase con Ana López sobre cine y género. Ahí teníamos que seleccionar una película y explorar la política del género sexual. Yo había visto *Enamorada* y quería escribir sobre esta película, y también quería saber un poco más sobre Emilio Fernández. Pero cuando empecé a leer los trabajos de Julia Tuñón, Emilio García Riera, Paco Ignacio Taibo, Carlos Monsiváis y todo lo que podía sobre Emilio Fernández, encontré que se hablaba de él como un macho corpulento que en su vida personal dominaba a sus mujeres y que en sus películas mostraba personajes que eran igual de machos y que dominaban a sus hembras. Pero en la película *Enamorada*, que yo había visto

en Francia con María Félix, yo veía un cine donde ella mandaba muchísimo más que el protagonista. Y, además, yo venía de un curso de maestría donde habíamos estudiado la comedia hollywoodense *screwball*, así que yo había visto un montón de ellas. Y muy pronto encontré muchas similitudes entre el cine *screwball* y *Enamorada*. En ese momento empecé a leer más historia y también sabía que el cine mexicano de esa época dominaba el mercado latinoamericano, que en algunos países ocupaba hasta el 40% de la cartelera y sólo un 20% de la cartelera del cine en México. En ese momento la cartelera mexicana estaba ocupada por el cine de Hollywood hasta un 70%, así que el público del cine mexicano ya estaba acostumbrado a verlo. Y yo me imaginaba que un cineasta que quería atraer público estaría muy influenciado por este cine, y usar o adaptar los mismos géneros, las mismas ideas. Y cuando leí que, según Monsiváis, el *screwball* no era adaptable al contexto de México, eso fue como un desafío para mí.

En ese momento empecé a escribir más sobre este *paper* (trabajo de investigación), este *paper* de un curso doctoral. Y al final terminé con un *paper* donde planteaba la necesidad de hacer un estudio más completo sobre Emilio Fernández. Y Ana López me dijo: “Tienes que hacer tu tesis doctoral sobre Emilio Fernández y no sobre el cine de las cabareteras”. Ahí empezó todo. Pero además yo encontraba datos importantes para mi trabajo, como el hecho de que Fernández tenía una voz muy atiplada, aunque eso no se menciona mucho en los estudios sobre él. Y también que todas las películas donde él actuaba tenían que ser dobladas por Narciso Busquets, que tenía una voz “más de macho”. Y yo me preguntaba: ¿Por qué ese problema con la voz de Emilio Fernández? ¿Por qué tiene que ser “macho”? Entonces ha habido un discurso alrededor de Fernández y del contexto cultural de ese momento que yo quería explorar más. Así empezó. Ésa es la historia del estudio.

Lauro Zavala: ¿Y cuáles fueron los resultados principales?

Dolores Tierney: Creo que en el trabajo se enfatiza la importancia de Emilio Fernández en esta época. El libro intenta sacar a la luz todo lo que pasaba alrededor de él, en particular los intereses que tenía el gobierno mexicano de Ávila Camacho en promocionar el cine de Fernández y los otros autores de ese momento, pero también los problemas y las contradicciones dentro de las películas de Fernández frente a la política conservadora del gobierno.

Lauro Zavala: Tu campo central de investigación es el cine transnacional producido en América Latina. Esto incluye directores como los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón; los brasileños Mirelles y Salles y el argentino Campanella. En este contexto de tu trabajo, ¿podrías comentar cuál es el sentido de términos como *mexploitation* y *latsploitation*?

Dolores Tierney: *latsploitation* y *mexploitation* son dos palabras inventadas. Mexplotation fue inventada por mí y por un co-autor que se llama Andrew Syder, que es otro académico de cine que trabaja en los Estados Unidos, en Florida State University. Y bueno, empezamos con la idea de que *Sexploitation* es el término empleado para referirse al cine que explota el sexo, como las películas de Doris Wishman. Entonces nosotros sólo ponemos el *mex* en vez de *sex*; luego, *latsploitation* es una palabra inventada por mí, pero también por una coautora que se llama Vicky Ruetalo, que es canadiense y uruguaya, que trabaja en Canadá, en la Universidad de Alberta en Edmonton.

Mexploitation fue el título de un artículo que escribimos (Andrew Syder y yo) sobre las películas de luchadores que fueron dobladas al inglés y que circulaban en los Estados Unidos. En este artículo estábamos buscando cómo trazar el movimiento

transnacional desde México a los Estados Unidos. Las películas circulaban en México en los sesenta y luego fueron dobladas al inglés por un productor americano, K. Gordon Murray. Estas películas eran exhibidas en Estados Unidos en los autocinemas y también eran exhibidas en televisión, en el *show* de media noche.

Por otra parte, *latsploitation* es una ampliación de esta idea, la idea de que hay algo muy especial y muy específico en el cine de explotación de Latinoamérica. Es un cine que a menudo es tratado con mucho desdén por los críticos a causa de su poca calidad técnica. Estamos hablando de películas de luchadores como el Santo, Blue Demon, Mil Máscaras y todos los demás.

Lauro Zavala: ¿El cine del Santo sería un caso de *mexploitation*?

Dolores Tierney: Sí, en este artículo se habla sobre el cine del Santo, que luego fue doblado al inglés y que circulaba en los Estados Unidos. *Santo contra las mujeres vampiro* es la primera película que fue doblada. Existe una versión en inglés y en español, y esta última todavía sale en la televisión de los Estados Unidos.

Lauro Zavala: ¿Podrías explicarnos a qué te referes cuando hablas sobre presencias residuales del melodrama revolucionario en el cine mexicano contemporáneo?

Dolores Tierney: Esta idea de presencias residuales o remanentes viene de un ensayo sobre cine contemporáneo de González Iñárritu y de Cuarón. En ese ensayo propongo que existe una presencia remanente de algunos estereotipos e ideas de la cultura revolucionaria mexicana en las películas de estos dos autores que se presentan no para concretar las ideologías asociadas con el pasado revolucionario de México, sino para cuestionar y desafiar algunas de sus certidumbres. Entonces los nombres de las figuras revolucionarias que salen en *Y tu mamá también*, cuyo personaje se llama Julio Zapata. Esas ideas están

a veces al margen de la película. Es como si estuvieran citando a una cultura revolucionaria que ya a nadie le importa mucho. Julio no está involucrado con los nuevos zapatistas, pero se supone que su hermana que va a viajar a Chiapas para llevar ropa y comida sí está involucrada en esta cultura de revolución y justicia social. Es más bien una comparación entre el cine de Fernández y el cine de estos dos autores mexicanos contemporáneos, según ciertas estructuras del melodrama. Entonces propongo que hay un papá ausente en *Amores Perros* y también en muchas películas de cabareteras. En todas estas películas, las mujeres están luchando por sus hijos, ya que no tienen maridos u hombres. Es una situación parecida. También hablo de los marcos melodramáticos en las películas de Fernández, que es algo que se usa para mirar hacia atrás, hacia antes de la revolución. *Y tú mamá también* no tiene un marco de principio a fin, pero tiene esta voz que habla durante la película, que es como un marco que está ironizando todo lo que dicen los personajes. Entonces estoy comparando las dos películas a partir de las ideas revolucionarias.

Lauro Zavala: Para algunos críticos, el cine de John Ford es, tal vez, el más esencialmente estadounidense, y se puede decir algo equivalente del cine de Emilio Fernández como el cine más esencialmente mexicano. Si uno acepta esto, desde tu punto de vista ¿qué similitudes y qué diferencias encuentras en estos directores? Por ejemplo, tú has estudiado *La perla*, de 1946, y *El fugitivo*, que se hizo apenas dos años más tarde.

Dolores Tierney: Ese ensayo, “Emilio Fernández en Hollywood”, trata sobre las dos películas que hizo Fernández con el estudio RKO, *The Pearl* y *La Perla*. Una era en inglés y la otra en español. Y también *The Fugitive* iba a ser una versión doble, pero al final sólo quedó la versión en inglés. En este trabajo intento mostrar que los estilos de estos dos autores tienen mucho

en común y que no son necesariamente estilos nacionalistas. Es decir, que han sido contruidos así, pero yo intento desmontar un poco esta idea de que el estilo de un director tiene que ser nacionalista. Porque de hecho es bastante raro que tuvieran este lazo estos dos directores. Parece ser que eran amigos y que compartían muchos rasgos. Y tenían en común a un cinematógrafo. Gregg Toland trabajaba con Ford y también con Gabriel Figueroa. A Figueroa, Toland le enseñó ciertas técnicas, como la profundidad de campo y el claroscuro. Entonces, cuando uno compara lo que Ford quería hacer y lo que Fernández quería hacer, se nota que cada uno de estos directores tenía un proyecto bastante personal. Pero, al mismo tiempo, en los estudios RKO se quería captar lo mejor del cine mexicano y llevarlo a los Estados Unidos para aprovechar los grandes éxitos que estaban teniendo en el mundo hispanoparlante. Hollywood no quería ayudar a México durante la segunda Guerra Mundial, pero tenía que hacerlo forzado por el Departamento de Estado. Después de la guerra, Hollywood quería apropiarse de una mayor porción del mercado mexicano y compró la mayor parte de los estudios Churubusco, empezando con una nueva productora que se llamaba RAMEX. Así que la idea de los estudios era poder hacer dos películas por el precio de una para poder cobrar más dinero. Éste es el fondo de estos proyectos.

Lauro Zavala: ¿Qué diferencias encuentras en los estudios sobre el cine mexicano y latinoamericano que se realizan en México, en Estados Unidos y en Inglaterra?

Dolores Tierney: Hay varias tendencias distintas. Muchos de quienes trabajan sobre el cine latinoamericano en Inglaterra pertenecen a departamentos de español o de lenguas modernas, por lo que llegan al cine desde el punto de vista literario. Yo también venía de esta disciplina, también hice una maestría en Cine. Pero muchos no han hecho esta maestría y entonces a

veces hablan del cine como si fuese una narrativa, una novela o algo así. Entonces es poco común que en Inglaterra alguien escriba sobre cine latinoamericano o mexicano. Trabajando en un departamento de cine, como trabajo yo, ése es un caso bastante raro. En los Estados Unidos, y también en Inglaterra, compartimos esta idea de aproximación al texto. Entonces estudiamos la puesta en escena, el lenguaje cinematográfico. Pero lo que encontramos cuando llegamos a México son los estudios sociológicos, históricos. Tampoco quiero criticar la tradición académica que existe en México, porque sin esta tradición uno no podría entender bien cómo se hicieron este tipo de películas y el ámbito las que rodea. Por lo tanto, ésta es una pieza esencial, donde todo es necesario y útil. El estudio del cine mexicano requiere distintas aproximaciones.

Lauro Zavala: ¿Cuáles son los colegas y las colegas de Europa y Estados Unidos cuyo trabajo admiras o consideras que es más próximo a lo que tú haces, en especial en el estudio del cine mexicano?

Dolores Tierney: En Inglaterra, los que trabajan sobre cine mexicano y cine latinoamericano, a quienes admiro mucho, son Niamh Thornton, Miriam Haddu, Erica Segre, Andrea Noble, Deborah Shaw, Paul Julian Smith (que fue mi profesor en Cambridge y quien ahora trabaja en CUNY en Nueva York), Stephanie Dennison, Catherine Grant, Rob Stone. En España: José Cerdán Los Arcos, Miguel Fernández Labayen. En Estados Unidos y Canadá: Ana López, Victoria Ruetalo, Sergio de la Mora, Misha MacLaird, Ignacio Sánchez Prado, Cristina Venegas, Catherine Benamou.

Muchísimas gracias, Lauro, por haberme invitado a dar esta conferencia, además del trabajo de traducción al español de los académicos norteamericanos que estás haciendo ahora. Estoy

esperando con mucha ilusión poder leer los libros que nos han regalado a todos los ponentes que participamos en el encuentro.

Lauro Zavala: Nos da mucho gusto que estés aquí. Creo que es muy simbólico el hecho de que tú des la conferencia inaugural y esperamos que este Primer Encuentro establezca lazos de amistad y propicie el diálogo entre distintas comunidades de investigadores.

Transcripción: Abigail Campos

LA REINVENCIÓN DEL GÉNERO DE CARRETERA: REPRESENTACIÓN DEL DUELO EN LAKE TAHOE (2008)

Silvia Álvarez-Olarra

A cada uno su ritmo de aflicción.

Roland Barthes

Se han producido importantes modificaciones en la comprensión del proceso del duelo desde 1917, año en que Sigmund Freud publicara su famoso ensayo “Trauer und Melancholie” (“Duelo y melancolía”); sin embargo, dicho estudio ya establecía dos de los impulsos paradójicos propios del duelo profundo. Según explicaba el psicoanalista, las manifestaciones anímicas comunes tanto al proceso natural de duelo como a un patológico estado de melancolía eran “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar [y] la inhibición de toda productividad”.¹ Estos síntomas facilitaban la articulación de dos temporalidades distintas: una marcada por el proceso

1 Freud menciona un quinto rasgo, “una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones”, pero considera que este síntoma sólo es propio de la melancolía. Sigmund

evolutivo de sanación mediante una progresiva aceptación de la pérdida y consiguiente substitución del objeto perdido y otra caracterizada, por el contrario, por un anclaje en dicha pérdida y el desasimiento del mundo a que conduce la resistencia psicológica del doliente al negarse a aceptar tal pérdida.

Esta percepción de la experiencia psicológica del duelo a partir de la negociación de lo estático y lo móvil, de lo ausente y lo presente parece haber captado la atención del cine mexicano contemporáneo, que no ha dudado en recurrir al género de las películas de carretera para representarla. Dicha elección no resulta sorprendente, habida cuenta de que el género de carretera tradicional ya incorpora los elementos mencionados al facilitar una visualización entre el desarrollo interior del personaje y su desplazamiento físico; desplazamiento que, a su vez, se manifiesta a partir tanto del movimiento del vehículo como de la quietud aislada de los personajes contenidos en dicho espacio. Movimiento desde la quietud, presencia desde la ausencia que resulta, explica David Laderman, en una mirada de extrañeza sobre el mundo estrechamente ligada a un afán de liberación o trascendencia de los límites impuestos:

Road movies generally aim beyond the borders of cultural familiarity, seeking the unfamiliar for revelation, or at least for the thrill of the unknown. Such traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way.²

Esa misma mirada de extrañeza ante la realidad es la que experimenta el sujeto doliente, con la salvedad de que, en él,

Freud, "Duelo y melancolía", *Obras completas*, vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978, p. 58.

2 David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, TX: University of Texas Press, 2002, p. 2.

dicha desfamiliarización ni es buscada ni resulta de un movimiento voluntario, sino que viene fundamentalmente provocada por el estado de desconexión con el mundo y la consiguiente suspensión temporal en que cae el sujeto al resistirse a asimilar la pérdida. De ahí que en algunas de las películas que abordan el motivo del duelo, el tradicional modelo del desplazamiento por carretera haya sido substituido por la imagen del coche estropeado o abandonado; imagen que marca el paso de la temporalidad de la imagen fluida a la de la imagen detenida. En el cine mexicano de estos últimos años encontramos dicho simbolismo en películas como *Bajo California: El límite del tiempo* (1998) o *Después de Lucía* (2012); película esta última en la que, si bien pudiera en principio parecer que el abandono del auto de la esposa fallecida en medio de la vía anunciaría la ruptura con el pasado y el inicio de una nueva vida, éste en realidad enfatiza el estado de estancamiento en que se encuentra sumergido el personaje, incapaz de seguir el ritmo del flujo de la vida —y de la circulación—.

A una imagen similar de *road trip* fallido recurre Fernando Eimbcke en su segundo largometraje, *¿Te acuerdas de Lake Tahoe?* (2008). Ganadora de un importante número de premios nacionales e internacionales,³ *Lake Tahoe* nos invita a acompañar a Juan (Diego Caetano), un adolescente de dieciséis años, en sus recorridos por las calles de Puerto Progreso tras haber estrellado su carro contra un poste y haber perdido reciente-

3 *Lake Tahoe* recibió el premio Alfred Bauer, así como el que otorga anualmente la Asociación Internacional de Críticos de Cine (FIPRECI) en el marco del Festival de Cine de Berlín. Ganó asimismo una mención especial en el Festival Internacional de Transilvania y se llevó tres estatuillas en el Festival de Cartagena de Indias, donde resultó triunfadora en las categorías de mejor película, mejor guion y mejor fotografía. En México, cabe destacar que, gracias a esta película, Fernando Eimbcke fue reconocido como mejor director nacional tanto en el Festival de Guadalajara como en la ceremonia anual de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias, donde recogió además el Ariel a la mejor película.

mente a su padre; dos hechos que resultan inconexos a primera vista, fundamentalmente porque el segundo de estos datos no es revelado hasta el minuto 52, habiendo ya transcurrido dos terceras partes del filme; sin embargo, es precisamente en esa primera escena en la que el protagonista inexplicablemente estrella su coche donde se materializan dos de los estados asociados al duelo: el estado de suspensión temporal y el de indiferencia ante la persistencia (material) de la realidad. Así parecía revelarlo Fernando Eimbcke en una entrevista concedida en 2008 a Vanesa G. Toca, a quien confesaba que, tras la aparente aleatoriedad de dicho suceso, se escondía el motor de esta película:

Unos meses después de la muerte de mi padre, choqué el único automóvil de la familia y no creo, contra la opinión de mi madre, que haya sido un simple accidente. *Lake Tahoe* es una película que nació como un intento de entender las razones que me empujaron a cometer este acto tan absurdo y tan profundamente humano.⁴

A pesar de que este desplazamiento de la acción a la reacción –del paso de un ser-hacia-el-futuro a un estancamiento del sujeto doliente que descubre que “no es más que presente, no está más que en el presente”–⁵ ya aparece contenido en la imagen del choque, no es menos cierto que la impresión de esta-

4 Esta misma intención de filmar para entender y entenderse, más que para convencer o adoctrinar, propia según Deleuze del cine moderno en general, sería nuevamente expresada por Eimbcke en una entrevista con Jorge Caballero, a quien declara: “Realicé *Lake Tahoe* para tratar de entender el tema. Es una búsqueda; me aventé a hablar sobre la muerte no porque la tuviera muy clara ni para decir una verdad, sino para aprender a entenderla con ayuda de todo mi equipo. No sé si esta película me exorciza, pero me ayuda a entender y a acercarme a mis sentimientos”.

5 Roland Barthes, *Diario de duelo*, Madrid: Paidós, 2009, entrada del 29 de noviembre de 1977.

tismo es cuidadosamente desarrollada a lo largo de toda la película mediante una sostenida subjetivación espacio-temporal.

Tras abandonar el coche, Juan emprende un peregrinaje por las calles de Puerto Progreso en busca de la pieza necesaria para poderlo reparar. Este nuevo “viaje” se produce a pie, con un tempo lento que Eimbcke marca mediante el uso de la cámara fija y un encuadre de planos generales largos que permiten diluir a Juan en un entorno desangelado. Este hecho, amén de provocar una intensa impresión de soledad, pone de manifiesto la intrascendencia de un sujeto que recién acaba de descubrir, a través del fallecimiento de su padre, su propia mortalidad. Asimismo, el estatismo de la cámara contribuye a recrear la sensación de irrelevancia recién adquirida por el sujeto, puesto que la cámara lo transforma de sujeto en objeto al introducir una mirada externa al punto de vista de éste:

While including point-of-view shots and circumscribed compositions that restrict the viewer’s perspective to that of the protagonist, the film also allows the camera to ‘detach’ itself from that (subject) position and take flight in literal and metaphoric ways. Destabilizing our/his visual mastery of all that w/he survey(s), such techniques encourage us to rediscover the male subject less as a privileged and unifying position than as a body in relation to other bodies, both animate and inanimate.⁶

El efecto desmitificador que la cámara fija ejerce sobre el personaje se ve afianzado mediante la reiteración de escenas en las que Juan, en su constante caminar, entra y sale del encuadre sin que por ello la cámara reaccione para seguirlo. Se genera así una visualización de la ausencia, al tiempo que se demuestra

6 Laura Podalsky, “Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema”, *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9(2-3), 2011, p. 167.

la persistencia de un mundo indiferente a la existencia o muerte de los sujetos que lo habitan.

La preponderancia en términos de permanencia del espacio sobre el sujeto se ve, sin embargo, matizada mediante la alternancia de estos planos fijos generales con otros subjetivos y dorsales en los que, como señala Podalsky, la cámara sí adopta el punto de vista del personaje. Esta alternancia, sumada al efecto cosificador que ejerce el uso del plano largo sobre el sujeto, permite establecer un nexo de conexión entre la interioridad del personaje y la exterioridad del paisaje. Las calles por las que transita Juan son espacios vacíos, abandonados, marcados por el sopor de una luz diurna que parece en todo momento encontrarse en su cenit y que contribuye, de ese modo, a generar una sensación de congelamiento temporal. Son espacios regulares, de líneas definidas y limpias, en los que la repetición tediosa de esas mismas líneas no busca aportar estabilidad, sino reproducir la actitud de desprendimiento e indiferencia que permea la interacción de todo sujeto con el mundo durante el periodo de duelo. Son espacios impersonales, carentes de toda vitalidad, irrelevantes en el desamparo de su ruina; son, en definitiva, ecos del alma de Juan, de un universo que Roland Barthes en su *Diario de duelo* describe como “mate. Nada en él resuena de verdad –nada cristaliza”.⁷

7 Barthes, *op. cit.*, 16 de enero 1978.



Críticos como Fernanda Solórzano han creído percibir en esta película un uso del espacio totalmente opuesto al aquí descrito, al considerar que la relación que en ella se establece entre paisaje y psique no funciona a partir de una técnica de identificación sino de contraste:

La brillante (en todos sentidos) fotografía de Alexis Zabé insiste en el contrapunto: tanto los colores vivos como las líneas definidas y limpias que componen los planos también parecen hostiles a la confusión e inestabilidad de Juan. Así, el punto queda más claro: quizá lo intolerable del duelo son las disonancias entre paisaje exterior e interior.⁸

Esta crítica apoya su interpretación en la elección de la localización, arguyendo para ello que los sonidos y características de una ciudad costera como Progreso “se oponen a los lugares comunes sobre la muerte y la depresión”. Pero es precisamente a través de dichos rasgos propios de ciudad portuaria como se intensifica la sensación de aridez que se desprende de cada una de las escenas que, aunque la acción se ubica en un espacio al lado del océano, éste es conscientemente eludido durante la totalidad del filme, impidiéndose así que alguno de los rasgos de vaivén, vitalidad e infinitud propios de las imágenes marinas pueda permear la trama y debilitar la impresión de estancamiento opresivo a que conduce el duelo. “Hoy es un país llano, gris –casi sin puntos de agua– e irrisorio”,⁹ escribía Barthes a las tres semanas de fallecer su madre, anticipándose con dicha materialización paisajística de la cotidianidad del doliente a las imágenes de Zabé y Eimbcke. Las líneas definidas y limpias mencionadas en la cita, por lo tanto, no sólo no contrastan con

8 Solórzano, Fernanda. “Siempre tendremos Lake Tahoe”. *Letras Libres* 120, diciembre, 2008. <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/siempre-tendremos-lake-tahoe>

9 Barthes, *op. cit.*, 16 de noviembre 1977.

la apatía del protagonista, sino que suponen un excelente recurso expresivo para recalcar a un mismo tiempo la impersonalidad del mundo y el estado de contención asfixiante en que se halla.

A esta sensación de contención contribuye también el uso de los planos laterales, aún en aquellas instancias en las que la cámara se desplaza junto con el personaje, dado que, a pesar del movimiento, todo plano perfil enfatiza los límites del encuadre: “At once expansive and confining, Eimbcke’s frame encloses Earth as if it didn’t believe in heaven, and permits its human figures to move laterally but almost never advance”.¹⁰ La impresión de confinamiento que proporciona este tipo de plano aumenta con la inclusión de repetidos cortes a negro. Son cortes que, además de desempeñar la función representativa que comentaremos más adelante, sirven para interrumpir la fluidez narrativa, generándose de este modo, como bien apunta Vanesa Toca, una estructura de cuadros fijos o postales; estructura a la que se apunta desde el título mismo del filme que, a decir de su director, surgió inspirado en una postal de ese lugar.¹¹

Finalmente, la contención paisajística y formal de *Lake Tahoe* reproduce el hermetismo inexpresivo del protagonista, incapaz de teatralizar su dolor o conectar con las pasiones que

10 Andrew Chan, “Latin American Pick: Lake Tahoe”, *Film Comment Magazine* 45(6), noviembre-diciembre 2009, p. 77.

11 A la pregunta de cuándo y por qué decide filmar *Lake Tahoe* utilizando cámara fija, Eimbcke respondía con las siguientes palabras: “Es algo orgánico que va apareciendo, como el nombre de la película, se llama ‘Lake Tahoe’ por una postal que decía: “Greetings from Lake Tahoe”. Y sí, son como postales, tuvo esa organicidad, pero nunca nos la propusimos, así vi la película desde que la estábamos escribiendo, como planos fijos, como cuadros o postales. Esa postal apareció desde el principio, desde el primer argumento. Y me gustaba mucho porque me sonaba muy a Raymond Carver, el escritor norteamericano. Me enamoré de ese título”. Vanesa G. Toca, “Lake Tahoe: Carta al padre”, 1 diciembre, 2008. <http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/027404/entrevista-con-fernando-eimbcke/>

expresan los personajes con que se va encontrando; pasiones que quedan desmontadas por el efecto corrosivo de la risa absurda que se genera al contraste la viveza de dichos individuos con la apatía no-receptiva de Juan. Pero ni siquiera en estos casos se puede decir que sea el contraste el recurso dominante, puesto que, al mismo tiempo y haciendo gala de un excelente manejo simultáneo de los planos objetivos y subjetivos, todos los personajes de *Lake Tahoe* verbalizan dichos intereses y pasiones con una actitud neutra que deja traslucir la mirada desafecta del protagonista. Las interacciones se transforman así en monólogos, calcándose a nivel intradiegético la misma estructura fragmentada, no-fluida, que se había logrado producir mediante el uso de la cámara fija y el corte a negro.

Se indicaba al comienzo de estas páginas que, si bien la aflicción del duelo se experimenta en términos de estancamiento y desinterés por el mundo, ésta no deja de formar parte de un irrefrenable proceso de aceptación y adaptación: “Camino quiera que no a través del duelo”.¹² Si el choque inicial del auto contra el poste indicaba el brusco detener que se había producido en la subjetividad de Juan a raíz de la muerte de su padre, la imagen siguiente, en la que el personaje continúa avanzando por la carretera –pese a no tener coche y verse abocado a circular a un ritmo infinitamente más pausado– hace sospechar que el viaje/proceso no sólo no ha terminado, sino que, como la película, recién acaba de empezar. Dicho viaje, como en cualquier relato clásico, adopta la forma de una búsqueda, aunque en este caso, el objeto que motiva el peregrinaje carezca de toda cualidad sagrada o trascendental, pues se trata únicamente de conseguir un nuevo arnés para el distribuidor y reparar el auto averiado. Juan emprende así un recorrido a pie por los distintos talleres mecánicos de la ciudad durante donde entrará en contacto con una galería de irrepetibles seres.

12 Barthes, *op. cit.*, 9 de noviembre 1977.

Su primera parada es a un taller llamado La Raya, cuyo humorístico nombre, unido al hecho de que está cerrado a cal y canto, permite suponer que, aunque sea por la vía del absurdo, el recién iniciado recorrido va a suponer el impulso que permitirá al protagonista traspasar los confines en los que se halla inmerso. A este taller le siguen otros de nombre igualmente significativo en su parodia: Oasis, Renacimiento... hasta llegar al taller de don Heber, donde Juan recibe su primera lección a manos de este Saturno con rodillera. Don Heber (Héctor Herrera) convive con su perra Sica, a la que trata y quiere como si fuese su propia hija. En un momento Sica escapa, por lo que Juan y don Heber salen en su búsqueda. Cuando este último descubre que Sica está felizmente jugando con los niños de la familia que la acaba de recoger, decide no reclamarla, demostrándole a Juan que ninguna relación dura para siempre y que a veces bienquerer es dejar ir.



El nombre del taller, a primera vista reproducción directa del nombre del propietario, recrea la misma tensión entre parodia y trascendencia que encontrábamos en los *garajes* anteriores, dado que juega con la cercanía sonora entre este nombre y la negación inglesa “don’t ever”, traducible como “nunca jamás”. Con la salvedad de que si, para J. M. Barrie, el país de Nunca Jamás constituía el mundo de la eterna infancia, de la inmortalidad, para Juan, el territorio de don Heber se revela como el espacio en el que podrá empezar a aceptar las nociones de finitud y muerte.

Don Heber, se declara, sin embargo, incapaz de conseguirle la pieza para el coche, por lo que Juan continúa su marcha hasta alcanzar un último y remoto taller, Oriente, donde David (Juan Carlos Lara II) y Lucía (Daniela Valentine) lograrán repararle el vehículo y, paralelamente, el alma, al ayudarle a exteriorizar mediante la violencia y el contacto físico todo el dolor que lleva dentro. Tampoco en este caso, el nombre del taller, con su sol

naciente dibujado en la fachada, está exento de ironía, pues en él trabaja David, un apasionado del kung-fu y de las enseñanzas budistas del templo Shaolin. David aprovecha cada instante compartido para iluminar a Juan acerca de los secretos de dichas doctrinas, aun cuando éstas quedan en él reducidas a películas de Bruce Lee y a un par de conceptos que en su descontextualización resultan más irrisorios que trascendentales.



Los guiños intertextuales a este exitoso pastiche oriental no quedan confinados a la figura de David y el taller, sino que sobrevuelan la vida de Juan en otros momentos de su recorrido. En la escena capturada en la siguiente imagen, por ejemplo, éste pasa por delante de un edificio comercial cuyo nombre completo no se alcanza a ver. El encuadre de la cámara muestra tan sólo las tres primeras letras del mismo: ZEN, incorporando el momento así al juego de intrascendentes trascendencias orientales.¹³

13 Esta construcción del no-viaje en términos budistas podría ser asimismo percibida como un guiño a obras como la de Robert M. Pirsig, cuyo libro *Zen and the Motorcycle Maintenance* (1974) es ya un icono cultural tanto de la literatura de viajes como de la relación entre padre e hijo.



Junto con el orientalismo de David, este último taller le permite a Juan entrar en contacto con dos manifestaciones más de fe, representadas, por un lado, por la madre de David y su cristianismo evangélico y por otro, por Lucía, empleada del taller y supuesta revolucionaria global. Pese al innegable elemento paródico, el taller Oriente se revela como un espacio de vida, en el que la aspiración hacia la trascendencia de sus moradores, pese (o gracias) a su patetismo, resulta una bocanada de humanidad y aire fresco frente el universo clausurado de Juan y su familia. Oriente es, por lo tanto, el destino final, el lugar de sanación desde el que es posible emprender el regreso a casa.

En efecto, el no-viaje de Juan implica en realidad un recorrido de ida y vuelta, aunque tan sólo haya sido percibido hasta este momento –quizá porque así lo ha mencionado Fernando Eimbcke¹⁴– como una huida. “He functions as a modern-day Odysseus tested on a journey where little is what it at first

14 Nick Dawson, “Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*”, *Filmmaker Magazine*, 2009. <https://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/#Vn8bFsArKCQ>

seems. Odysseus, of course, wanted to return home; Juan is on the run”,¹⁵ apunta por ejemplo, María Delgado, olvidando que el objetivo último de este filme es justamente comprender el proceso de duelo y encontrar, a través de dicho entendimiento, el camino de vuelta a casa, de recuperación de un espacio (interno y externo) que ha quedado fracturado por la muerte. Al igual que las películas de carretera clásicas, *Lake Tahoe* recoge en el impulso de huida el sueño por volver atrás en el tiempo y poder regresar a un espacio de plenitud. Esa misma contradicción entre la pulsión por huir y el deseo de volver es una vez más señalada por Barthes en sus apreciaciones sobre el proceso de duelo, donde, refiriéndose a su propio estado emocional tras la muerte de su madre, escribe: “Decepción de los diversos lugares y viajes. No estoy a gusto en ningún lado. Muy pronto ese grito: ¡Quiero regresar!, (pero ¿dónde?, ya que ella no está en ningún lado y era ahí adonde *podía regresar*). Busco mi lugar. *Sitio*”.¹⁶

Eimbcke adapta esta tensión a la estructura típica del viaje mítico al obligar al personaje a intentar el regreso al hogar en tres ocasiones diferentes, siendo, claro está, la tercera la exitosa. Se respeta de este modo la carga simbólica que todo relato mágico, sea literatura de viajes o no, concede a tal número.¹⁷ Los tres intentos por recuperar su lugar en el mundo se producen en consonancia con el proceso de sanación/reparación que está aconteciendo en el paralelo mundo de los talleres. A medida que Juan, con la ayuda de los personajes de Oriente, va procesando las distintas fases del duelo descritas por Kübler-Ross¹⁸ (negación, ira, negociación, depresión y aceptación), su

15 María Delgado, “Lake Tahoe”, *Sight & Sound* 19(9), septiembre, 2009, p. 74.

16 Barthes, *op. cit.*, 1 de agosto 1978.

17 Jan Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p. 1018.

18 Elisabeth Kübler-Ross, *On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief through the First Stages of Loss*, New York, Simon and Schuster, 2005.

interacción con los restantes miembros de la familia, particularmente con su hermano menor Joaquín (Yamil Sefami), va cambiando de cariz.

En un primer momento, el alejamiento de Juan y su hermano es tan radical que la interacción entre ambos ni siquiera se concreta de forma física. En el minuto 04:40 se produce el primer intercambio verbal entre los dos hermanos, pero éste es realizado exclusivamente por vía telefónica. El hecho de no permitirse a los espectadores ser testigos más que de la mitad de la conversación, refuerza la sensación de distanciamiento y desconexión entre los personajes. Durante la primera visita del protagonista a la casa (29:33), éste intercambia unas pocas palabras con su hermano, pero rechaza realizar actividad alguna con o por él. A su vez, Juan es rechazado por la madre, quien tampoco está en disposición de cuidar o atender a las necesidades de sus hijos. Esta “sequedad de corazón”,¹⁹ sintomática del duelo, parece haber remitido en gran parte durante una segunda visita al hogar: Juan, tras haber logrado por fin componer el auto, regresa a la casa con la camiseta y el bate de béisbol de su padre; hecho altamente significativo, ya que supone la primera instancia en la que el protagonista recupera de una manera tangible la figura del padre. Mientras que la madre y el hermano aparecen desde un primer instante apegados a elementos recordatorios del padre, Juan no parece haber superado la fase de negación hasta este segundo arribo al hogar; momento en el que, ante la insistencia de un vendedor telefónico, logra incluso verbalizar dicha muerte (51:55).

La recuperación de los enseres deportivos del padre coincide en una misma escena con el momento en el que por fin David y Juan consiguen hacerse con la pieza necesaria para poner el auto en marcha. Como se puede apreciar en la siguiente imagen, mientras el primero, tumbado bajo el capó, roba la

19 Barthes, *op. cit.*, 27 de abril 1978.

pieza que les hace falta, Juan, en la parte posterior del coche, recibe la camiseta de manos de un compañero de equipo del padre. Una vez más, Eimbcke introduce un guiño intertextual para marcar la trascendencia de este momento en que se está produciendo un doble desatascó: el del auto y el del proceso de duelo. Ese guiño lo encontramos en la imagen dibujada sobre el umbral de la puerta de esta familia, en la que aparece representado un pato en pleno vuelo; reaprovechando así el símbolo por excelencia de su primera película, *Temporada de patos* (2004), donde es justamente esta misma imagen la que permite a dos de los personajes abrirse al grupo y expresar sus preocupaciones y dolores.



La superación de la fase de negación en esta segunda visita explicaría, a su vez, el cambio de actitud de Juan para con su hermano Joaquín, llegando en esta ocasión a hacer un primer amago por alimentarlo, es decir, por cuidarlo y conectar con él. Llegamos así al minuto 69:51, instante en el que, con el amanecer, el protagonista regresa a casa por tercera y definitiva vez. En esta ocasión, Juan, tras haber conseguido expresar su ira y desolación en compañía de los miembros del taller Oriente,

está listo para empezar a aceptar la muerte de su padre y quedarse en el hogar. Dicha actitud se manifiesta nuevamente a través de los cuidados que le brinda a Joaquín, a quien no sólo logra alimentar con cuidados físicos, sino también ofreciéndole muestras de cariño y atención emocional. “Ya llegué”, le susurra el personaje a su madre y, en efecto, el viaje aparentemente estático de este Ulises doliente culmina donde sólo podía terminar: con la recuperación del sitio propio, con el anhelado regreso al hogar.

Pero no es sólo a través de esta tensión entre evolución y estancamiento como *Lake Tahoe* materializa el proceso de duelo. Como ya se adelantaba al comienzo de este ensayo, la escena inicial del choque del automóvil facilita también la puesta en escena de una segunda paradoja conceptual ingénita a dicho proceso: me refiero a la problematización de lo ausente y lo presente. Señalaba Freud la “cancelación del interés por el mundo exterior” como uno de los síntomas que sufre todo aquel que, tras haber perdido a un ser querido, es todavía incapaz de rellenar ese vacío, viéndose obligado a dirigir todo su interés y deseo hacia la figura o elemento ausente en detrimento de aquella realidad que todavía perdura. En el proceso de duelo, lo ausente cobra una gran presencia, en tanto que lo presente se ve desplazado a un plano de confusa indeterminación.

En la escena inicial de *Lake Tahoe*, por ejemplo, el automóvil de Juan se sale, instantes antes del accidente, del marco visual y la imagen de choque queda reducida a una imagen sonora sobre un corte a negro. Esta anulación de la visualidad del impacto, no sólo responde a razones puramente presupuestarias,²⁰

20 En una entrevista concedida a Salvador Perches Galván para Cine Toma, Fernando Eimbcke destaca las limitaciones presupuestarias como una de las razones por las que se inclinó finalmente por recurrir al corte directo a negro para ocupar con elipsis todas aquellas escenas excesivamente caras o complejas de filmar: “Tampoco podíamos filmar el choque tipo acción, no teníamos el presupuesto para un *driver* ni hacerlo espectacular, aparte no iba con la película. Hicimos un plano muy, muy lejano y auditivamente no nos quedaba, entonces

sino que mediante ella ya se anuncia el juego de presencias y ausencias, visibilidades e invisibilidades, que se va a desplegar a lo largo de la película con el fin de recrear la subversiva percepción a la que conduce el duelo. Como ha apuntado el propio director, el corte a negro utilizado tanto en esta primera escena como en otras posteriores no debe ser procesado únicamente como un recurso de transición o de marcaje temporal, pues la duración visual del mismo lo convierte en una imagen conceptualmente cargada y, por ende, en un recurso narrativo.²¹

La imposición de dicho corte radical a negro sobre la imagen del accidente anticipa el repetido recurso a lo largo de *Lake Tahoe* por ocultar lo material, lo real, para otorgar visibilidad a aquello no presente; concretamente a cualquier elemento que permita la invocación del padre fallecido. En este ejemplo concreto, la imposición del negro permitiría conectar a nivel simbólico con el estado de luto o duelo del personaje y, a través de dicha asociación, dotar de representación a la figura ausente:

Quando llegamos a la sala de edición, probamos el corte directo y funcionó increíble. Y empezamos a encontrar significados que no habíamos pensado: los cortes a negro son como la muerte, así, abruptos, súbitos. El corte a negro es el luto y resultaba orgánico, pero nunca lo habíamos pensado y lo fuimos encontrando en la filmación y en la mesa de edición.²²

decidimos hacerlo en negro, y ahí nos dimos cuenta de la importancia del plano sonoro”.

- 21 “Cut to black is a transition tool but is also a narrative tool. In cinema when you put two images together you have a new meaning. It is the same with cuts to black. Following a scene or preceding a scene, a black frame is not anymore a black frame. There’s a lot of people who only see a black frame, an empty frame, I don’t”. Nick Dawson, *op. cit.*
- 22 Perches, Galván. “Hay que escuchar a ese niño, jugar con él. Fernando Eimbcke, a diez años de *Temporada de patos*”. Cine Toma, 37(2014): 44.

Por su parte, las calles fantasmagóricamente vacías por las que Juan transita a lo largo de la película encuentran su eco dentro de la casa, espacio en el que la presencia de los dos familiares vivos (madre y hermano) aparece en cierto modo cuestionada, al verse dichos personajes confinados en un espacio que imposibilita su captación visual y dificulta cualquier interacción con ellos. La madre, encerrada con llave en el baño, no resulta visible hasta el final de la película, pues, si bien, ya en el minuto 31:20 se produce una escena entre Juan y ella, ésta permanece durante la duración de la misma oculta tras la cortina de la bañera, desde donde rechaza los intentos de acercamiento de su hijo con un explícito: “Que te salgas, ¡carajo!” (32:47).



El aislamiento del hermano pequeño, Joaquín, si bien menos radical, sigue el mismo patrón. El uso del encuadre lateral fijo permite a Eimbcke anular en varias imágenes la presencia de Joaquín, que se encierra primero en una tienda de campaña instalada en el jardín y luego en el armario del dormitorio, generando instancias tan surrealistas como la de la imagen superior, donde, incluso en plena interacción, queda recalcada la sensación de soledad del protagonista; sin embargo, la invisibilidad que confiere la tienda de campaña a este personaje irá cediendo a medida que Juan avance en su proceso de aceptación de la muerte paterna, tal y como se puede apreciar en el contraste de estas dos imágenes paralelas.



Pero la caracterización fantasmagórica de los dos personajes es lograda no sólo a través de la ocultación física de los mismos, sino también, como mencionábamos ya al referirnos al corte a negro, mediante el recurso de la sustitución. En las instancias en que la cámara logra penetrar el espacio de aislamiento de ambos, toda conexión entre Juan y su familia sigue resultando imposible, dado que ambos personajes están entregados a una rememoración o recreación visual del fallecido a través de álbumes fotográficos o de la elaboración de un *collage* conmemorativo. Los personajes se ven de este modo desplazados por las imágenes desenfocadas o mediatizadas de las fotografías del fallecido, quien logra adquirir por esta vía una mayor materialidad presencial que éstos.

Sin embargo, la materialización del padre mediante el uso de imágenes gráficas no queda ceñida a la representación directa que proporcionan esas fotografías personales a las que madre e hijo se aferran. En las tres instancias en las que Juan se adentra en la casa familiar, la cámara aprovecha para ubicar en una destacada posición del encuadre una de las imágenes enmarcadas que decoran las paredes de la casa. Se trata de una fotografía supuestamente familiar mediante la que se recrea la carátula de *Abbey Road* (1969), decimoprimer álbum de los Beatles.²³ Esta fotografía, aprovechando la renuencia de la cámara de acompañar al protagonista en sus desplazamientos, permanece centralmente enfocada durante casi un largo minuto (31:02-31:55) en un espacio en el que no se desarrolla acción significativa alguna, garantizándose así la asimilación de la misma por parte del espectador. La relación de intertextuali-

23 Éste no es el primer guiño al grupo de Liverpool que introduce Eimbcke en sus películas. Como ya ha apuntado César Albarrán Torres, “Los domingos de Fernando Eimbcke”. En Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Henonin (eds.), *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, México: Cineteca Nacional / CONACULTA, 2012, p. 120 en *Temporada de patos* (2004), este director aprovecha para recrear la carátula del primer LP grabado por dicho grupo, *Please Please Me* (1963).

dad existente entre esta fotografía familiar y la famosa imagen de los cuatro integrantes de los Beatles se ve reforzada en el minuto 70:48 mediante una nueva escena de cámara fija en la que se aprovecha la profundidad de campo para duplicar dicha fotografía familiar en una segunda pared y colocarla esta vez al lado de la carátula original de los Beatles.



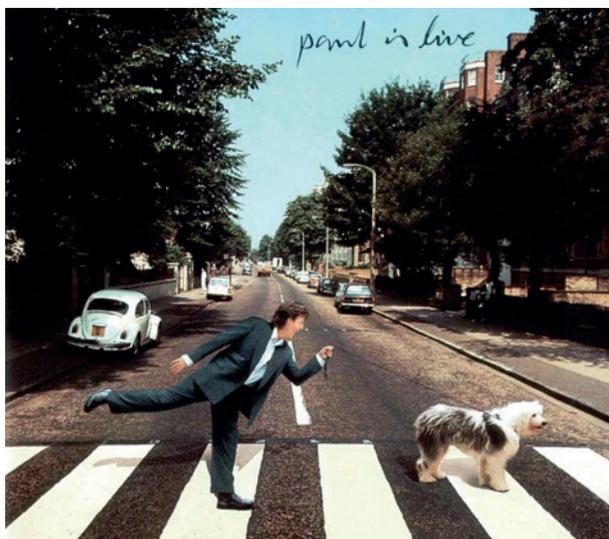
La insistente presencia de esta imagen, amén de reproducir con su lateralidad el mismo movimiento inmóvil que ha realizado Juan en su deambular por las calles de Progreso, otorga presencia al padre por una doble vía: en primer lugar, pone en evidencia que estamos ante una familia integrada por cuatro miembros, de los cuales sólo hemos alcanzado a conocer a tres. Pero aún más efectivo es el subtexto histórico-cultural que acompaña a esta fotografía y que Eimbcke reclama al incorporarla al atrezzo. Según certifica Ricardo Aguilera,²⁴ los rumores que a lo largo de la década habían alimentado la teoría de que Paul McCartney estaba muerto, creyeron quedar definitivamente validados gracias a la imagen-portada del disco *Abbey Road*.

24 Aguilera, Ricardo. "Crucemos Abbey Road: Historia de una foto". *El Mundo* (2010). <http://www.elmundo.es/beatles/abbey.html>

El alineamiento procesional de los miembros, el color de las ropas, la ausencia de zapatos, los ojos cerrados de Paul, el cigarrillo en la mano equivocada, el paso cambiado, el supuesto mensaje escondido en la matrícula del coche, entre otros, fueron recibidos en 1969 como indicaciones confirmatorias de que McCartney había fallecido y estaba siendo secretamente reemplazado por un doble. Lo que hasta ese momento no pasaba de ser un mero rumor alcanza cobertura pública en octubre de ese año al ser debatido en un popular programa de la estación radiofónica WKNR, provocando un revuelo mediático que culminaría con la portada del 7 de noviembre de la revista *Life*, dedicada al cantante y su familia para certificar, tal y como reza el titular, que “Paul is still with us”. Al reproducir la carátula de *Abbey Road* utilizando a los miembros de la familia, Eimbcke aprovecha este subtexto cultural para indicar que uno de los integrantes de dicho grupo ha sido marcado por la Parca. Pero el juego intertextual no se detiene ahí. Para aclarar que Juan no es el miembro fallecido de la familia, aunque la soledad y el desinterés demostrados pudieran haberle otorgado ciertas cualidades espectrales, la película incorpora nuevas instancias de intertextualidad que permiten desarrollar este subtexto de manera aún más elaborada.

En 1993, el propio Paul McCartney reavivaba nuevamente la leyenda urbana de su supuesta muerte al lanzar al mercado una grabación en vivo de algunas de las actuaciones del New World Tour. La carátula de este álbum, titulado *Paul is Live*, representaba nuevamente al cantante cruzando un paso de cebra, esta vez arrastrado por su perro Arrow, al tiempo que reproducía las supuestas señales conspiratorias de *Abbey Road* para contener el mensaje contrario. El título *Paul is Live* jugaba, de este modo, tanto con la idea de que se trataba de una grabación en directo como con la confirmación de que veinticinco años después de la polémica el músico seguía estando vivo. Fernando Eimbcke recrea una escena similar en el minuto 38:40 de *Lake Tahoe*,

momento en el que Juan, quien ha sacado a pasear al perro de don Heber, es arrastrado por el ímpetu de éste. El contenido de dicha interreferencialidad queda reforzado por el hecho de que en su persecución, perro y paseante cruzan por delante del muro de un cementerio (39:00), lo que contribuye a intensificar la idea de que Juan permanece del lado de los vivos, en tanto que ese cuarto miembro de la familia, que tanto espacio visual y referencial parece ocupar, en realidad ya no existe.



Por último, se podría asimismo conectar la reiteración visual de la carátula de los Beatles con el título de la película. Como señala Ian Inglis, “the [*Abbey Road*] album can also be credited for introducing the practice of naming an LP after a significant address”.²⁵ En efecto, al titular este disco con el nombre de *Abbey Road*, calle londinense en la que estaban ubicados los estudios de grabación del sello discográfico EMI, se dio inicio a una tradición musical a la que contribuirían músicos como Eric Clapton (*461 Ocean Boulevard*), Melissa Etheridge (*4th Street Feeling*) o el propio John Lennon (*Menlove Avenue*), por mencionar algunos nombres. Del mismo modo, Eimbcke, mediante la decisión de titular esta segunda película con el nombre de *Lake Tahoe*, la inscribe dentro de una tradición cinematográfica de películas latinoamericanas contemporáneas que recurren al uso de topónimos para destacar la naturaleza evocativa de dichos filmes. Títulos como *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, o *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, inciden en la voluntad no mimética de unas películas que, pese al realismo de sus imágenes, buscan captar los matices más sutiles de la realidad cotidiana.

Mediante la inclusión en el título de un lugar totalmente ajeno a la geografía en la que se desarrolla la trama de la película, estos directores abren un nivel de significación no descriptivo en la historia. Al igual que sucede en *Liverpool*, el título de esta película no encuentra explicación hasta el final de la misma, momento en que Juan y Joaquín, al desprender una pegatina de Lake Tahoe del auto familiar, logran verbalizar por primera vez el recuerdo del padre ausente. Paradójicamente, sin embargo, dicha invocación abre paso asimismo a la constatación de lo poco fiable que resulta la memoria, al revelarse en el siguiente diálogo final que *Lake Tahoe* no constituye una llave hacia el recuerdo, sino hacia la evocación:

25 “Nothing You Can See that Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles”. *Popular Music* 20, 1 (enero 2001): 94.

Joaquín: —Nunca la quitamos.

Juan: —Le cagaba. Desde que la pegamos le cagó.

[Tras observar detenidamente la pegatina]

Joaquín: —¿Te acuerdas de Lake Tahoe?

Juan: —Nunca fuimos a Lake Tahoe. Nos la trajo la tía Marta.

Joaquín: —Se ve bonito en la estampa.

Juan: —Sí, seguramente es bonito. Anda, vamos.

Decía Barthes que el objetivo último de todo proceso de duelo no es la anulación del dolor ni el olvido del ausente, sino el lograrlos transformar a ambos “de un estado estacionario (estasis, nudos en la garganta, recurrencias repetitivas de lo idéntico) a un estado fluido” (20 junio 1978).²⁶ En *Lake Tahoe* la representación del padre ausente evoluciona hacia esa fluidez. Si en un primer instante la presencia de dicha figura resulta tan concreta y acosadora como el silencio desconectado de Juan o las imágenes fotográficas que, encerrada en la soledad de su dolor hojea la madre en la bañera, poco a poco dicha firmeza indéxica va a dar paso a una representación del mismo modificada por la subjetividad de los recuerdos de los personajes. El álbum-*collage* en que encontramos a Joaquín trabajando desde el inicio de la película contrasta en este sentido con el álbum de fotos tradicional que acapara el interés de la madre, dado que en el primero, el carácter indéxico de algunas imágenes, convive ya con otras representaciones más artísticas de lo que Joaquín considera que es su padre para él. La pegatina de Lake Tahoe, recuerdo de un lugar que nunca han visitado, debe ser así incluida en dicho *collage*, simbolizando un paso más en esta negociación de ausencias y presencias que desata toda muerte.

26 Barthes, *op. cit.*, 20 de junio 1978.



Confesaba Fernando Eimbcke que su coguionista, Paula Markovitch, se reía ante la idea de que pudiesen estar haciendo una película de carretera frustrada y tenía toda la razón al reírse,²⁷ pues *Lake Tahoe*, pese a lo llamativo de su estatismo, pese a girar en torno a la imagen de un coche estrellado, no

27 En la entrevista concedida a Dawson, obra citada, Eimbcke verbaliza esta asociación entre Lake Tahoe y las películas de carretera de la manera siguiente: “The character wants to escape. He spends all the story trying to avoid all possible relations, but at the same time he needs all those relations. I remember Paula Markovitch laughing about the idea of a frustrated road movie”.

constituye un viaje frustrado. “Nunca fuimos a Lake Tahoe”. El viaje por carretera americano no se ha producido y sin embargo en ese viaje interior sí se ha llegado a casa. Lake Tahoe no es, como sugiere César Albarrán, un McGuffin que encapsula el desconcierto y las ilusiones perdidas. Lake Tahoe representa el viaje que no se toma, el género filmico que no se usa, para en un último guiño paródico demostrar que, pese a tanta negación, el viaje semiestático, intrascendente y humorístico de Juan le ha permitido llegar al mismo espacio de trascendencia al que siempre han aspirado llegar los grandes conductores de la historia del cine.

Referencias

- Aguilera, Ricardo. “Crucemos Abbey Road: Historia de una foto”. *El Mundo* (s. f.), <http://www.elmundo.es/beatles/abbey.html>
- Albarrán Torres, César. “Los domingos de Fernando Eimbcke”. En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo* editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Henonin, 112-122. Mexico: Cineteca Nacional / CONACULTA, 2012.
- Álvarez, Tanya. “Entrevista con Fernando Eimbcke”. *Time Out Mexico*, 19 noviembre de 2014, <http://www.timeoutmexico.mx/df/cine/entrevista-con-fernando-eimbcke>
- Barthes, Roland. *Diario de duelo*. Madrid: Paidós, 2009.
- Caballero, Jorge. “Exhiben Lake Tahoe con 15 copias; ‘eso no la demerita’: Eimbcke”. *La Jornada*, 29 noviembre de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/29/index.php?seccion=espectaculos&article=a08n1esp&partner=rss>
- Chan, Andrew. “Latin American Pick: Lake Tahoe”. *Film Comment Magazine* 45, 6 (2009, noviembre-diciembre).
- Chevalier, Jan. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

- Dawson, Nick. "Fernando Eimbcke, *Lake Tahoe*". *Filmmaker Magazine*, 2009, <https://filmmakermagazine.com/1376-fernando-eimbcke-lake-tahoe/#Vn8bFsArKCQ>
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Delgado, María. "Lake Tahoe". *Sight & Sound* 19(2009).
- Eimbcke, Fernando (dir.). *Lake Tahoe*. México: Videomax, 2009. DVD.
- Eimbcke, Fernando (dir.). *Temporada de patos*. Warner Independent Pictures, 2006. DVD.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *En Obras completas* XIV, 58-64. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978.
- Inglis, Ian. "Nothing You Can See that Isn't Shown: The Album Covers of the Beatles". *Popular Music* 20, 1 (enero 2001): 83-97.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, TX: University of Texas Press, 2002.
- Perches, Galván. "Hay que escuchar a ese niño, jugar con él. Fernando Eimbcke, a diez años de *Temporada de patos*". *Cine Toma*, 37(2014).
- Podalsky, Laura. "Landscapes of Subjectivity in Contemporary Mexican Cinema". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 9, 2-3 (2011): 161-182.
- Solórzano, Fernanda. "Siempre tendremos Lake Tahoe". *Letras Libres* 120 (2008), <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/siempre-tendremos-lake-tahoe>
- Toca, Vanesa G. "Lake Tahoe: Carta al padre". 1 diciembre 2008, <http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/027404/entrevista-con-fernando-eimbcke/>

LA MUERTE Y EL ESTADO EN *LUZ* *SILENCIOSA* DE CARLOS REYGADAS

Rebeca Janzen

*L*a imagen conocida de la mujer muerta en la película *Stellet Licht/Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas es llamativa dado que está en su ataúd en un cuarto que parece ser completamente blanco, salvo el tapiz rojo y los candeleros de latón. Esta imagen evoca fuertemente la película danesa *Ordet* (*La palabra*, 1955) de Theodor Carl Dreyer. *Luz silenciosa* adapta esta película, sobre todo esta escena, a su propia manera, creando imágenes que son casi cuadros, que forman parte de una película que tiene una lentitud que conlleva a la poesía visual. En esta imagen se notan la mujer, la muerte y la tierra, elementos que quisiera enfatizar en este capítulo. Son símbolos nacionales que

tienen su propia encarnación en México, pero que en *Luz silenciosa* no se asemejan a las visiones estereotipadas.

Es más, en la imagen se nota una ventana a través de la cual se percibe la tierra, nos damos cuenta de que la película es tan lenta que la cámara provee fotogramas y que casi pone a los personajes en dos dimensiones, técnica que nos permite comentar la falta de semejanza entre los símbolos representados de manera típica y su representación en *Luz silenciosa*. A través de esta ventana en el lecho de muerte, y otras ventanas, pantallas y espejos en la obra filmica, propongo que hay choques entre los estereotipos de los símbolos de la mujer, la muerte, la tierra y su representación en la película, choques a través de los cuales se logra entender mejor la relación y el intercambio entre los menonitas y el contexto contemporáneo mexicano. Es decir, a través de estos, se analizará la falta de concordancia entre visiones de la mujer, la muerte y la tierra en la literatura y la cultura mexicana, el contexto político-social y *Luz silenciosa*. De ahí, se comentará la relación entre los mexicanos y los menonitas, una comunidad, que, según el crítico Ignacio M. Sánchez Prado en su obra *Screening neoliberalism (La proyección del neoliberalismo, 2014)*, “nunca ha sido representada como parte orgánica de la nación mexicana”.¹

Este capítulo se enfocará en la relación intercultural y tomará la siguiente forma: primero se situará *Luz silenciosa* dentro de la obra y las tendencias estéticas de Carlos Reygadas. Luego, explicaré la presencia de los menonitas en México y las maneras que han disfrutado de una existencia privilegiada con respecto a la ley. Esta existencia, a mi modo de ver, es matiz para la situación mexicana actual, de extra-legalidad extrema, situación

1 Ignacio Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*, Nashville: Prensa de la Universidad Vanderbilt, 2014, p. 207. Las traducciones de las citas del inglés, alemán y francés al español son hechas por la autora y se incluyen las citas originales en las notas. Aquí: “a community that has never been represented as an organic part of the Mexican nation”.

que también se expondrá en el capítulo. Al tomar en cuenta el contexto histórico, exploraré la relación entre los papeles de los símbolos de la mujer, la muerte y la tierra en México, así como su manifestación en una serie de instantes en la película donde se perciben ventanas o pantallas. Para concluir, se notarán las conexiones entre los menonitas y los demás mexicanos en los momentos en que *Luz silenciosa* juega con estos símbolos.

La obra de Carlos Reygadas

Como filme, *Luz silenciosa* desorienta a su espectador al situarse en la comunidad menonita cerca de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, en la colonia Manitoba.² Se filma en *dietsch* (bajo alemán), el idioma hablado de los menonitas en México.³ Es la primera vez que se usa este idioma en una película comercial y no en una de carácter evangélico o histórico.⁴ Considerando que *Luz silenciosa* se filma en un idioma con pocos hablantes, y que se usan actores no profesionales, para, según el director, tener una representación más verosímil del mundo, en este caso, del mundo menonita, tiene una apariencia de atemporalidad y veracidad. Añade el crítico Paul Julian Smith⁵ que esta película sigue la tendencia de Reygadas de elegir este tipo de actores para llegar a un *performance* sin afecto, es decir, un *per-*

2 En el contexto de los menonitas en México, una colonia significa una agrupación de pueblos. Manitoba es una de las colonias más extensas y tiene más de 100 colonias.

3 Para mayor información sobre el idioma véase el artículo de Cox, Driedger y Tucker.

4 Para mayor información sobre las películas documentales sobre los menonitas véase el artículo de Otto Klassen.

5 Paul Julian Smith, *Mexican Screen Fiction. Between Cinema and Television*, Cambridge: Polity, 2014, 26.

formance no-estético o hasta antiestético. El crítico Naief Yehya lo describe de la siguiente manera:

La idea simple de poner personas de esta comunidad extremadamente religiosa, insular y cerrada no solo en la pantalla, pero también interpretando la historia del adulterio sorprende. La transgresión más básica de este filme es de transformar a los menonitas en su propia imagen.⁶

Es decir, la transgresión no sólo está en mostrar el *pecado*, sino en poner a un grupo en pantalla para el cual el cine es un pecado en una imagen en movimiento. Encontrar mujeres menonitas en México para participar en esta transgresión en los papeles de Esther, la esposa muerta, y Marianne, la otra, era imposible, entonces se buscaron actores entre los menonitas canadienses para Esther, con la autora Miriam Toews, y entre los menonitas alemanes para Marianne, con María Pankratz.

Además de trabajar con actores no profesionales, *Luz silenciosa* se asemeja a otras películas de Reygadas en sus múltiples desafíos. Como bien nota la gran crítica de cine Ilana Luna, la obra de Reygadas tiende a destruir los grandes símbolos de la nación mexicana y, en este caso, los símbolos serían la mujer, la muerte y la tierra.⁷ Dado que esta destrucción, según Sánchez Prado, tiene referentes dentro de la tradición cinematográfica global y no sólo la mexicana, el desafío de estos símbolos tiene que ser entendible para ambos públicos. Agrega Sánchez Prado que: “[e]l acercamiento estético de Reygadas desafía simultáneamente la premisa ideológica del cine mexicano rural y urbano

6 Naief Yehya, “*Silent Light* (Mexico, 2007): Carlos Reygadas’s Meditation on Love and Ritual”, en Carlos A. Gutiérrez (ed.), *The Ten Best Latin American Films of the Decade (2000-2009)*, Nueva York: Cinema Tropical y Jorge Pinto, 2010, pp. 19-26.

7 Conversación privada por Facebook con la autora, junio 2015.

y las marcas de la modernización desarrollada en paradigmas como la comedia romántica o el filme político de la transición democrática”.⁸ Es decir, la obra fílmica de Reygadas se sale de los géneros establecidos a nivel nacional y a nivel global para elaborar su crítica y su propia visión, misma que incluye salir del tratamiento típico de los símbolos nacionales.

La obra de Reygadas es especialmente innovadora en cuanto a su retrato del México rural. Para él, el lugar rural no es un lugar para transformación nacional ni uno obligado a soportar la simbología entera de la nación. Propone Sánchez Prado que *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, es:

una reconfiguración radical de discursos actuales sobre lo rural en el cine mexicano [...]. En contraste a la representación del interior como un lugar atrasado o anti-moderno, *Japón* libera [la representación del interior] de la tradición cinematográfica de la mexicanidad y la reconfigura como un espacio que confronta al individuo moderno con formas seculares de lo espiritual y de lo sublime.⁹

Dicho de otra manera, el acercamiento estético de Reygadas desafía las tradiciones del cine relacionadas con el México rural. En *Japón*, es un lugar para posibilidades sexuales y en *Luz silenciosa*, a mi parecer, un lugar para repensar el rol de una minoría religiosa.

En mi lectura de *Luz silenciosa*, se nota la posibilidad de reconfigurar la relación de una comunidad apartada con la nación mexicana actual. Pocos críticos, sin embargo, consideran que *Luz silenciosa* trata de temas mexicanos. Según el académico Craig Eppin, la película se trata de una cultura en la periferia

8 Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 196.

9 *Ibidem*, p. 199.

del imaginario nacional mexicano.¹⁰ Se podría extender su argumento y proponer que, dado que se enfoca en una comunidad de minoría en estados lejanos de la capital como Durango, Chihuahua y Campeche, no tiene implicaciones para el contexto mexicano, concebido de manera más amplia y visto, por cierto, del entonces Distrito Federal. O, como establece Sánchez Prado, ya que *Luz silenciosa* se enfoca en una comunidad de minoría, la película desafía la tradición cinematográfica nacional mexicana al salir de la tradición del comentario de Reygadas sobre el México contemporáneo.¹¹

El resumen de Yehya sigue con esta línea de pensamiento, estableciendo que los menonitas: “podrían ser fácilmente trasplantados doscientos años atrás sin cambios significativos”.¹² A pesar de las opiniones de estos críticos, los menonitas son importantes en la cultura mexicana y fronteriza, están representados en programas de televisión como *Los héroes del norte* (2011-2015) y en cómics como *Macburro* (2014-2015). En la serie de televisión, los dos personajes menonitas se relacionan directamente con los demás personajes, algo que debe ser posible en el contexto mexicano actual. Desde otra perspectiva, se puede argüir que la representación de grupos de minorías como los menonitas en la cultura visual, en el caso de *Luz silenciosa* en el cine, puede reflejar el contexto más amplio y servir, de cierta manera, como microcosmo del país.

10 Craig Epplin, “Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas’ *Japón*”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28, 2, (2012): p. 289.

11 Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 207.

12 “they could easily be transplanted two hundred years in the past without significant changes”. Yehya, *op.cit.*, p. 22.

El estado mexicano actual

Este intercambio y posible microcosmo es muy importante porque los menonitas se asemejan cada vez más a los demás mexicanos. La similitud clave es que los menonitas tienen ciertos privilegios legales y de ahí, una existencia extra-legal, una situación parecida, de cierta manera, a la del país entero.¹³ Como se sabe, el Estado mexicano no tiene control sobre su territorio ni de una población estable. En México se vive bajo un Estado que se ha aliado con redes cada vez más corruptas y que la mayoría de la población o existe fuera de la economía formal o se vive entre la economía formal y la informal. En su obra magnífica *El fracaso del mestizo* (2014), el crítico Pedro Ángel Palou resume la situación mexicana desde el error de diciembre y la devaluación de 1995. Asevera que, a partir de este momento, “la cesión del territorio nacional a las narcomafias [ha limitado] el poder del Estado –de por sí con pocas hegemonías efectivas...”.¹⁴ El Estado, según el autor, ya no es garante de la unidad nacional ni de la cohesión social.¹⁵ El periodista Charles Bowden, en su libro *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields (Ciudad del asesinato: Ciudad Juárez y los nuevos campos de muerte de la economía global, 2010)* lo pone de la siguiente manera. Para él, hay dos Méxicos. El primero es

el que se reporta en la prensa de los EE.UU., un lugar en que el presidente lucha en una guerra valiente contra

13 Para mayor información sobre los menonitas y la ley, véase *Los menonitas en la historia del derecho* [sic], de Barragán Cisneros, Velia Patricia. *Los menonitas en la historia del derecho: un estatuto jurídico particular* [sic], Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Durango, 2006.

14 Pedro Palou, *El fracaso del mestizo*, México: Ariel, 2014, p. 193.

15 *Idem.*

las fuerzas malas del mundo de las drogas, usando el ejército incorruptible mexicano como sus soldados. Este México tiene periódicos, cortes, y leyes, y el gobierno de los EE.UU. lo percibe como una república hermana. [...] Este México, el que mantiene la ficción de la soberanía nacional, no existe. En su lugar hay: un segundo México, en que se lucha *para* las drogas [...] en que la policía y el ejército luchan por su parte, en que se restringe la prensa con el asesinato de periodistas y se da de comer de una dieta regular de mordidas, y en que la línea entre el gobierno y el mundo de drogas no ha existido nunca.¹⁶

Este análisis perspicaz de la situación devastadora mexicana implica que ya no se puede pensar en nada separado de la ley si el país entero está, efectivamente, bajo un sistema de normas no-escritas y extra-legales. Con muertes que excedan a 150,000 personas, la muerte, como asevera Palou, deja de tener relevancia.¹⁷

Historia de los menonitas en México

¿Cómo se asemejan los menonitas a la situación de extra-legalidad y violencia extrema en México? No sólo es por la presencia

16 "There is the one reported by the U.S. press, a place where the Mexican president is fighting a valiant war against the evil forces of the drug world and using the incorruptible Mexican army as his warriors. This Mexico has newspapers, courts, and laws and is seen by the U.S. government as a sister republic. It does not exist. There is a second Mexico, where the war is *for* drugs [...] where the police and the military fight for their share, where the press is restrained by the murder of reporters and feasts on a steady diet of bribes, and where the line between government and the drug world has never existed". Charles Bowden, *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*, Nueva York: Nation Books, 2010, p. 18.

17 Palou, *op. cit.*, p. 193.

de menonitas en corridos como “Los dos menonitas”, cantado por el grupo Los Jilgueros del Arroyo, que se trata de dos narcotraficantes menonitas, Jacobo y Cornelio, sino que es por sus privilegios o excepciones de leyes relacionadas a la educación pública, el servicio militar, entre otras. Antes de explicar estos privilegios, sin embargo, quisiera ofrecer un contexto histórico.

En la década de los años 1920, alrededor de siete mil menonitas canadienses y conservadores de la iglesia Ältkolonier (Vieja colonia) emigraron a México; luego, en la década de 1940, otro grupo más pequeño de la misma iglesia y la iglesia Kleine Gemeinde (Pequeña iglesia) se juntaron con los que ya estaban en Chihuahua y Durango. Estos menonitas que hablan el idioma de bajo alemán creen fuertemente en su separación como una comunidad del mundo. Es por eso que, cuando el gobierno canadiense ordenó enviar a sus hijos a escuelas públicas en inglés y durante la Primera Guerra Mundial impuso el servicio militar obligatorio, con opción de servicio social alternativo, los menonitas más conservadores buscaron otro lugar en donde vivir.¹⁸ Estos menonitas optaron por México porque el gobierno de Álvaro Obregón les prometió que podían tener sus propias escuelas religiosas y no tendrían que hacer servicio militar, entre otros privilegios.

Álvaro Obregón concedió estos derechos a los menonitas porque quería imponer orden en el estado de Chihuahua y, como bien asevera el historiador Pedro Castro, la familia Zuloaga, dueña de la Hacienda de Bustillos en la zona de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, necesitaba deshacerse de una gran porción de su hacienda debido a las nuevas leyes de reforma

18 Para mayor información véase Harry Leonard Sawatzky, *They Sought a Country: Mennonite Colonization in Mexico*, Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1971. En el apéndice de Barragán Cisneros se puede leer la traducción del diario de viaje de Johann M. Loepky, un líder de la iglesia Ältkolonier entre 1920 y 1940, que participó en las primeras reuniones entre líderes menonitas y el presidente Álvaro Obregón en 1921.

agraria.¹⁹ Después de vender las tierras, los menonitas se formaron en dos colonias: Manitoba y Swift Current. En Durango los menonitas también aprovecharon de la reforma agraria para conseguir territorio para desarrollar su primera colonia cerca de Nuevo Ideal.

A pesar de estos éxitos, en distintas épocas los menonitas han enfrentado poderes mexicanos para mantener sus privilegios y cuando se sienten amenazados, se relacionan directamente con el presidente. En 1935, por ejemplo, se cerraron las escuelas menonitas en Chihuahua para cumplir con el plan nacional de educación laica. Gracias a una serie de reuniones entre el presidente Lázaro Cárdenas y líderes menonitas como A. A. Martens y John P. Wall, se abrieron de nuevo bajo decreto presidencial.²⁰ Desde ese momento, los menonitas no han tenido problemas en mantener sus escuelas privadas en alemán. De manera similar, han formado acuerdos interesantes con el código agrario. Explica el historiador Harry Leonard Sawatzky que los menonitas han cambiado su forma de poseer tierra para estar conforme con las leyes mexicanas.²¹ Desde 1971, cuando se publicó el libro de Sawatzky, los menonitas han experimentado conflictos agrarios, sobre todo con la expansión del proyecto ejidatario del presidente Luis Echeverría. En el estado de Zacatecas, la procuraduría agraria decidió a favor de los menonitas en dos casos, pero, en otros casos en Chihuahua, decidió a favor de los ejidos.²² Desde su principio en México,

19 Pedro Castro, "The 'Return' of the Mennonites from the Cuauhtémoc Region to Canada: A Perspective from Mexico", *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): p. 27.

20 Sawatzky, *op. cit.*, pp. 152-154.

21 *Ibidem*, pp. 202-203.

22 Véase "Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Fraccionamiento La Honda ubicado en el Municipio de Miguel Auza, Zac.", *Diario Oficial*, 1 oct. 1979 y "Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Lote Número 2 de la Colonia Menonita

los menonitas han gozado de privilegios enormes en contra de las metas revolucionarias de la educación laica, la reforma agraria y la separación Iglesia-Estado. Siempre y cuando los menonitas vivan en sus colonias, el gobierno federal mexicano mantiene estos privilegios.²³ Los menonitas, entonces, viven en una situación extra-legal de acuerdo con las leyes mexicanas, relacionadas con un Estado que ya no existe. Con esta existencia particular, los podemos considerar como un microcosmo de la extra-legalidad mexicana. De ahí que un análisis minucioso de ciertas escenas en *Luz silenciosa*, que retrata esta comunidad, puede iluminar el contexto mexicano más amplio.

Las ventanas son una manera en que percibimos a los menonitas en *Luz silenciosa* como matiz de la situación mexicana. Ellos generalmente están dentro de edificios y el mundo, prohibido para los menonitas que hablan bajo alemán, está afuera.²⁴ Estas ventanas impulsan la impresión de que la comunidad menonita existe en dos dimensiones; entonces, me parece justo analizar las imágenes de manera detallada. Es más, los fotogramas merecen este nivel de investigación porque, como explica Palou, exhiben un “preciosísimo fotográfico [...] que oculta en realidad a un artista para quien la imagen es más esencial que la historia”.²⁵

Diversas imágenes que se presentan en el filme demuestran estos vínculos: el “mundo” mexicano, las casas y establos menonitas que se contemplan a través de las ventanas en el lecho

Número 4 de la Batea, ubicado en el Municipio de Sombrerete, Zac.”, *Diario Oficial*, 3 sep. 1980.

23 El historiador Jason H. Dormady señala que la ley sobre el culto religioso en México, revisado en 2002, puede cambiar estos privilegios. Hasta la fecha, no se ha experimentado ningún efecto negativo de perspectiva menonita. Jason H., “Mennonite Colonization in Mexico and the Pendulum of Modernization, 1920-2013”, *Mennonite Quarterly Review* 88, 2 (2014): p. 184.

24 Esta lectura se basa en una lectura severa del mandato de san Pablo en la carta a los romanos de no conformarse al mundo o al siglo actual (12,12a).

25 Palou, *op. cit.*, 185.

de muerte; el camión que oculta a los hijos de Johan mientras que él tiene relaciones con Marianne y en la oficina médica cuando recibe la noticia de que Esther ha muerto.

El rol de la mujer representado en el cine mexicano

En cada una de estos instantes sobresale una o dos mujeres, el primer símbolo que trataré. Estas mujeres a veces concuerdan con –y a veces desafían– la tradición de la representación de la mujer en el cine mexicano. Antes de entrar en el desafío, hay que indagar esta tradición. Según la crítica de cine Ana M. López, en la actualidad se viven los efectos de la herencia colonial, que ha creado dos mujeres claves en la mitología mexicana. Explica López que una de estas mujeres, que tiene una “supuesta inestabilidad y falta de fiabilidad, es la origen de la identidad *nacional*”.²⁶ Esta identidad, sigue la crítica, “[s]e define por un lado a la nación mexicana, con el catolicismo y la Virgen de Guadalupe, [es decir] la Madre Virgen y la Santa Patrona, y al otro lado, por la *chingada*, [es decir] la traición nacional de doña Marina”.²⁷ Esta interpretación mexicana de la dicotomía virgen/puta afecta la representación. Como explica Luna, reconociendo su deuda a la gran crítica feminista Jean Franco, los hombres escritores caracterizan a la mujer con un tono fuertemente moral, ya sea para alabarla o para menospreciarla. Además, suelen fusionar la representación de la mujer con la de la

26 Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, en Ana de Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham: Prensa de la Universidad Duke, 2004, p. 150.

27 *Idem*.

nación misma.²⁸ En esta situación, entonces, la puta es el ícono de los fracasos nacionales y la virgen, de los logros.

Estas normas representativas se naturalizan en la sociedad y ya no las percibimos. En *Luz silenciosa* ambos lados de la dicotomía están presentes. En la escena del beso, el filme emplea las dos visiones estereotipadas de la mujer, para sugerir vínculos entre vírgenes y putas, mujeres menonitas y otras mujeres mexicanas. De hecho, la crítica Cynthia Tompkins explica que el patriarcado afecta a todas las mujeres, pero también las puede conectar.²⁹ Sin embargo, vincular las representaciones de mujeres con la tradición patriarcal es solo un entendimiento parcial. A pesar de que ninguna de las protagonistas lleva ropa de acuerdo al *ordnung* (orden) de la iglesia Ältkolonier, desde una perspectiva menonita, ambas son pecadoras; en la visión de la película, Esther, la mujer pura, representa los logros maternales de la comunidad menonita y Marianne, sus fracasos.³⁰

Hay una escena donde Marianne besa a Esther, entonces, se juntan los dos lados de la dicotomía de la mujer, una conexión enfatizada por el hecho de que las dos tienen nombres poco comunes en la comunidad menonita.³¹ La *otra*, de nombre Marianne, mezcla de María y Ana. Con la combinación, en la perspectiva protestante y menonita, alude a la madre de Jesús y a su madre; en la perspectiva católica, alude a la Virgen María y a su madre Ana, las dos únicas madres vírgenes y mujeres sin pecado. A pesar de tener esta doble pureza, Marianne también evoca

28 Ilana Luna, *Gender and Film in Mexico*, manuscrito no publicado, 2015. Colección de la autora.

29 Cynthia Tompkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*, Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2013, p. 179.

30 Se ha escrito poco sobre las leyes y la teología de la iglesia Ältkolonier. Para mayor información véase el artículo de John J. Friesen.

31 La mayoría de las mujeres menonitas que hablan bajo alemán y que pertenecen a la iglesia Ältkolonier usan el nombre y apellido de su marido en espacios públicos (Entrevista con George Reimer). De ahí que el hecho de que usan sus propios nombres desafía la tradición menonita.

María Magdalena, la discípula de Jesús en la Biblia y a veces combinada en la tradición católica con la supuesta prostituta que ungió a Jesús con perfume de nardo (Marcos 14,3; Mateo 26,6; Juan 12,1). El nombre Esther también combina los dos aspectos de la dicotomía al evocar la reina bíblica, Esther, que ganó al rey Asuero o Jerjes de Persia con su belleza, después de que el mismo había despedido a su reina anterior, Vasti (Eshter 1). En el proceso de ganar al rey, Esther salvó al pueblo judío, una salvación que se conmemora cada fiesta de Purim. En la versión bíblica, entonces, Esther usa su belleza y sexualidad para fines admirables a pesar de ser, de cierta manera, la *otra* mujer. Los personajes en *Luz silenciosa* cambian, oscilan entre posiciones opuestas en la dicotomía. Esther es la mujer pura enterrada completamente en blanco y Marianne, la supuesta puta, se redime cuando besa esta pureza. Estos dos personajes sugieren una manera en que la experiencia menonita en el lecho de muerte, se inserta en el mundo fuera de las ventanas, es decir, en la narrativa y el contexto mexicano.

Otro aspecto común de la presentación de la mujer en el cine mexicano, de acuerdo con la idea de esconder a la mujer o por su pureza o por su pecado, es, según la crítica Elissa J. Rashkin, su deshumanización, su borrado y su desubicación.³² Se nota la deshumanización en varios momentos de la película, incluyendo unos que ocurren cerca de ventanas, espejos y pantallas de tele. Después de la primera eternidad en la película, Johan visita a sus padres para confesar que está enamorado de una mujer que no es su esposa. Empieza la discusión con sus padres cuando entra en su establo. Primero se enfoca en su madre, Sara, que está al lado de la puerta. Luego, con un *travelling* se percibe la luz pura y blanca que entra tras las ventanas. Es tan blanca que no se va nada afuera. Johan y su padre salen del establo y de pronto es invierno. En otro *shot* circular, Johan y su

32 Elissa J. Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2001, p. 3.

papá hablan de lo que pensará su mamá, pero no la consultan. Posteriormente, entran a la casa y Sara aparece en la puerta. Agradece a Johan, y él responde de nada. Con este intercambio, Sara muestra su acuerdo con el papá, que la relación entre Johan y Marianne es un pecado porque Esther es su esposa por la iglesia y la mamá de sus hijos, pero que también entiende lo que pasa en su corazón. Es decir, se iguala la mujer aquí con el silencio y con la luz que resplandece en la casa y en el establo, en vez de tratarla como un ser humano.

También se borra a la mujer menonita cuando la familia de Johan y Esther reza antes de comer; la segunda oración silenciosa en la película. En plan largo, se ven los rostros de la familia con sus ojos cerrados y después se enfoca en sus espaldas y su cabello. Luego, hay un *zoom* en algo que parece ser un espejo u otro objeto metálico. Esta reflexión se enfoca en la cabeza completamente borrosa de Esther. Así que la figura femenina se invalida y desubica, de acuerdo con los argumentos de Rashkin; sin embargo, se diferencian las menonitas de las otras mujeres mexicanas, ya que el cuidado que tienen las menonitas con sus vestidos y cabellos no se puede basar en el uso excesivo de espejos ni de maquillaje.

Después de la escena con sus papás y antes de esta oración, hay otras ventanas que se relacionan con el adulterio de Johan, en la heladería de Marianne. La heladería nos recuerda que es a través del comercio que los menonitas se relacionan con el exterior, ya sus negocios contratan a muchos otros mexicanos sobre todo para función de contables y administradores.³³ Se ven varios tonos de blanco brillante en sus salones, blancos que se reflejan en las redecillas de los trabajadores. La ropa y los rostros de los hijos rubios de Johan y Esther proveen el color en esta escena. El blanco, aquí, se relaciona con la falta de pu-

33 Entrevista con George Reimer.

reza moral, ya que presagia el adulterio. De ahí que estas ventanas hacen que los menonitas se acerquen al mundo del pecado.

Se siguen estas ventanas con otra en el cuarto o del hotel o de la casa de Marianne, durante varios minutos. Se percibe el blanco del exterior y las sombras del interior de esta ventana. Con tanta luz, Johan llega a ser una sombra cuando él entra en el fotograma para cerrar la cortina. La escena sexual que sigue es oscura y el retrato de Marianne se aleja del borrado y la desubicación porque, a diferencia de las escenas sexuales en *Japón*, entre un hombre joven y una mujer anciana, o el comercio sexual en *Batalla en el Cielo* (2005), en *Luz silenciosa*, el sexo es entre personajes casi iguales, con un enfoque tan cercano a sus caras que es una representación tan mimética que llega a ser incómoda. Después de los momentos de éxtasis, la película regresa a la heladería en un fotograma que retrata a Marianne en un rincón de un salón vacío de su restaurante, ya no tan blanco como antes, comiendo su helado. El espacio se llena con los colores de afuera.

El filme cambia de nuevo el enfoque al exterior y un camión estacionado aparece al fondo del fotograma, resulta que este ocultaba a los hijos de Johan mientras que él tenía relaciones con Marianne. Tan ocultas son las ventanas que Johan difícilmente puede ver a hijos mirando tele. Marianne aparece y en primer plano, la pareja habla con los camarógrafos que cuidaban a los niños. De pronto, la pantalla se llena del belga Jacques Brel cantando lo que Niessen llama la versión de ruptura de la canción “Les Bonbons” (“Los bombones”).³⁴ Esta canción provee otra perspectiva sobre la relación entre los enamorados. Imaginamos a Johan cantando como Brel, sustituyendo la palabra bombones de la palabra helado: “Te he traído bombones/ Porque las flores son perecederas/Pues, los bombones, es tan bueno [sic]/Aunque las flores son más presentables/Sobre

34 Neils Niessen, “Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas’s *Stellet Licht*”. *Discourse* 33, 1 (2011): p. 45.

todo cuando se encuentran en la yema/Pero he traído bombones” (“Les bonbons”).³⁵

Esta intertextualidad afirma la madurez de Marianne e insinúa que el amor entre los dos no dura. Brel miente. Su amor es como bombones o helado –delicioso mientras dure–. *Luz silenciosa* sigue con el sonido de la canción, pero se enfoca en la espalda de Johan y sus manos con las de Marianne. Luego, Johan entra el camión. La risa de sus hijos reemplaza la voz de Jacques Brel y Marianne se queda fuera. El camarógrafo le dice a Marianne en inglés que ya es tiempo de irse. Desde fuera, se nota que una de las ventanas de la puerta del camión está rajada. La cara y la voz de Brel aparecen de nuevo. La cámara retrocede y Marianne se va. Al escuchar y ver a Brel por última vez, se da cuenta que sus palabras presagian la muerte de su amor. Con estos cambios entre el exterior del camión con los adultos, el interior con los niños y Jacques Brel, se confirma que las ventanas del camión esconden el pecado. Por un lado, por la tele que está prohibida por los menonitas Ältkolonier y, por otro, porque evocan maneras en que los menonitas son como las demás personas. La canción crea un tercer espacio entre estos dos lados con la presencia de tres idiomas, ubicando a los menonitas en el presente multilingüe y tecnológico a pesar de la nostalgia representada por la canción de Brel.

Concluyo que cualquier dicotomía entre mujeres puras e impuras, o comunidades puras e impuras, es un análisis superficial. En cierto modo la representación de la mujer en *Luz silenciosa* es consistente con la representación de la mujer en el cine mexicano. Tras las ventanas, pantallas y espejos, podemos imaginar que las mujeres menonitas son un microcosmo

35 “Je vous ai apporté des bonbons/ Parce que les fleurs c’est périssable / Puis les bonbons, c’est tellement bon [sic] /Bien que les fleurs soient plus présentables /Surtout quand elles sont en boutons/Mais je vous ai apporté des bonbons” (“Les bonbons”).

tan borroso como la reflexión de la familia y usar este borrado compartido para imaginar puentes entre las dos comunidades.

Los funerales menonitas y el entierro mexicano

La mujer también aparece en la escena del beso –está muerta– y alude a otro símbolo mexicano importante, quizás el símbolo nacional más estereotipado, la muerte. Como establece el antropólogo Claudio Lomnitz en su obra *Death and the Idea of Mexico* [*La muerte y la idea de México*] (2005):

si bien la muerte es una presencia amenazante o acechante en el discurso político mexicano es porque el control político de la muerte, de los muertos, de la representación de la muerte y de la vida después de la muerte, ha sido parte fundacional de la formación del Estado moderno [mexicano], de las imágenes [de la muerte] en la cultura popular y de una modernidad propiamente nacional.³⁶

La escena de muerte en *Luz silenciosa* ocurre después de que Esther muere de un corazón roto y es resucitada por Marianne, en una época ya no moderna, sin el Estado de la época anterior. Visto que la representación de la muerte fue parte del Estado moderno, en la época actual, las escenas de muerte siguen siendo importantes, sobre todo porque en el filme la muerte llega a una milagrosa resurrección, algo fuera de los conceptos del Estado elaborados por Palou y Bowden y de la muerte mexicana de la perspectiva de Lomnitz. Según Epplin, la muerte representada de manera visual en *Japón*, estrenada cinco años antes de *Luz silenciosa*, muestra “la reducción de

36 Claudio Lomnitz, *Death and the Idea of Mexico*, Brooklyn: Cambridge, 2005, p. 483.

la vida social al denominador común de la capital”.³⁷ Este juego con el símbolo nacional critica la coyuntura política actual. De acuerdo con Epplin, Palou asevera que en *Japón* la muerte es completamente improductiva: “es puro desperdicio y solo puede ser utilizada como elemento operacional de la economía neoliberal, eliminando su ritualidad y su carácter común”.³⁸ Es decir que, para Epplin y Palou, la muerte en Reygadas y en el capitalismo tardío, ya no significa un ritual para el bien común.

Antes del lecho de muerte, Esther y Johan salen en su coche, y en la lluvia, ella sale del coche y muere de un corazón roto. Un camionero ve a Johan cargando el cadáver de Esther y le pregunta por ella en español. Johan responde en un español simple y le agradece. El plano largo que conecta el coche en la carretera con Manitoba, Chihuahua, se interrumpe cuando Johan trae el cadáver al médico. Su cara aparece en primer plano mientras que espera la confirmación médica de la muerte de su esposa. Cuando entra el doctor los dos se abrazan. Los campos de trigo sobresalen detrás de sus caras. Luego, la toma cambia al exterior de la oficina y se sobreponen a los campos el médico y Johan.

Además de evocar otras escenas, aquí hay otro puente. El doctor es menonita y viene de una colonia, pero no es un *trajchtmoaka* (quiropático tradicional). El médico habla español, además de bajo alemán, y tiene un alto nivel de estudios y representa el contacto con el mundo exterior.³⁹ A la vez nos recuerda que el puente de la medicina es difícil. Muchas mujeres menonitas no hablan español y por su situación deben asistir al IMSS o a centros de salud pública sin poder comunicarse. La oficina del doctor menonita ilustra que la integración a la sociedad es benéfica.

37 Epplin, *op. cit.*, p. 289.

38 *Ibidem*, p. 193.

39 Para mayor información sobre la salud menonita véase el artículo de Islas-Salinas, Pérez-Piñón y Hernández-Orozco.

En el filme se resuelve este dilema con la resurrección. ¿Y qué significa esta muerte-resurrección si la muerte no tiene la misma relevancia que tenía antes? El crítico Niels Niessen examina este evento y propone que la imagen del beso restaurativo, entre otras imágenes milagrosas en *Luz silenciosa*, llega al corazón del proyecto fílmico.⁴⁰ Rick Warner reitera las ideas de Niessen, explora los detalles sensoriales de la película y afirma la contemplación a partir de su milagrosa lentitud. Pero este no es mi enfoque –sino las posibles relaciones entre menonitas y otros mexicanos–. A pesar de que esta escena ayuda a pensar el cine, el acto milagroso es que el ritual asociado con la muerte en el filme no concuerda ni con los rituales de muerte entre los menonitas ni en otras comunidades en México.

El funeral es distinto porque ocurre en una casa en vez de una iglesia. En colonias más progresivas como Manitoba, donde supuestamente toma lugar la película, también acontecen funerales en edificios grandes que pertenecen a la iglesia Ältkolonier, a la que teóricamente pertenecen los personajes. En el ritual, la comunidad canta en el estilo típico de esta iglesia en que un hombre anuncia el número, empieza a cantar para dar el tono y el pueblo usa los himnarios para cantar el himno, en este caso, el himno 726, que es “Gebetslied zur Verlobungsfeier” (“Canción y oración para una fiesta de compromiso”), un himno escrito a finales del siglo xviii y que aparece en el *gesangbuch* (himnario) usado en el siglo xx. Es una selección rara porque el himno pide: “Señor, sobre estos pasos importantes que tu rostro resplandece. Oh, no desprecies nuestra petición, nuestras súplicas y danos tus bendiciones. Estos dos que se comprometen desean la unción tuya y todos nosotros te suplicamos de su parte”.⁴¹ Explícitamente, se solicita la bendición divina

40 Niels Niessen, *op. cit.*, p. 50.

41 “Herr zu diesem wichtigen Schritte leuchte uns den Angesicht. O verschmähe unsere Bitte, unser Flehen um Segen nicht. Diese Zwei, die sich verloben, hätten salben gern von oben, und wir andern alle

para una pareja en su fiesta de compromiso, algo que ocurre el sábado antes de la boda en el culto religioso el domingo. Esta desubicación es parte del proyecto general de Reygadas que observa Palou en cuanto a *Japón*. En este caso, la desubicación se relaciona con el hecho de que la comunidad cante un himno de compromiso en un ritual de muerte, que sugiere que favorece la relación entre Johan y Marianne. Pero, en el momento en que quizás hay una posibilidad para los dos, Marianne entra al cuarto donde ve el cuerpo de Esther, y la besa, de esta manera resucita a la pareja original.

A través de esta falta de representación mimética de funerales menonitas, se puede imaginar el milagro de la posible conexión entre los menonitas y el mundo fuera de sus comunidades. Al salir del triángulo amoroso, la canción de la fiesta de compromiso también insinúa que Esther y Johan renovarán su compromiso matrimonial. Además, los distintos tonos de blanco en su cuarto, igual que en la casa de los padres de Johan y la heladería de Marianne, apuntan a una falta de pureza de su parte, nos invitan a pensar tanto en ella como en la comunidad menonita de manera menos pura de lo que habíamos sospechado. Teniendo en mente estos grados de pureza, hay que fijarse en la tierra, con la cual, al final, se “casarán” Esther, Johan y Marianne. Por la ventana al lado derecho, se ve la tierra en el fondo, poco claro, blanqueado. Evoca la escena en que Esther trabaja en los campos de maíz y ellos se reflejan detrás de su cara en las ventanas de la cosechadora que ella maneja. Regresando al lecho de muerte, la cámara cambia de perspectiva, del interior al exterior, y se sobreponen la tierra y la mujer muerta. El verde llega a ser el color más fuerte, aunque todavía hay blanco, y se piensa en la vida y en la tierra mexicana. El cuerpo

stehen ihnen bei in ihrem Flehen”. *Gesangbuch: Eine Sammlung geistlicher Lieder zur Allgemeinen Erbauung und zum Lobe Gottes* [Una colección de cantos espirituales para la elevación de la comunidad y alabar a Dios]. Scottdale, PA: Mennonite Publishing House, 1974.

de Esther se quedará en México en un cementerio menonita donado por un granjero en su pueblo. Al arraigarse en México, se percibe otra conexión entre los menonitas y los demás mexicanos.

Al fijarnos en los campos agrícolas representados en la película, se nota que todo es muy recto, posiblemente relacionado con su visión estricta del mundo, ya que los primeros pueblos menonitas en México imitaban sus pueblos en Canadá. La rectitud actual, sin embargo, no sólo es por la planeación y los estereotipos, sino por el uso del GPS de parte de los granjeros menonitas que dependen de una torre construida por ellos mismos para mejores cosechas.⁴² Los demás en la zona de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, pueden ver la torre al lado de un mirador que tiene lugar para asados, comida chihuahuense por excelencia. Los granjeros menonitas venden la mayor parte de su cosecha al gobierno federal mexicano, que lo revende al pueblo con una serie de subsidios. Este proceso de venta y subsidios ha creado mucha riqueza y desigualdad económica dentro de las comunidades menonitas, un proceso que inició cuando los menonitas comenzaron a comer maíz como parte integral de su dieta.

Conclusión

Las ventanas en *Luz silenciosa* sugieren que no hay una separación entre menonitas y las demás comunidades mexicanas. A veces, las conexiones son claras en la pantalla y otras veces requieren un análisis sociológico, histórico o uno relacionado con la tradición cinematográfica mexicana. Los menonitas, como matiz o ejemplo para la extralegalidad en México, no son ni puras ni impuras. Ellos aprovechan de fragmentos de Estado e intentan desarrollarse con negocios propios. Se sabe que ni el

42 Entrevista con George Reimer. Para mayor información sobre GPS y granjeros véase “Rastreo para el GPS”.

Estado ni los negocios salvan. El ejemplo del *ordnung* menonita nos ayuda a imaginar cómo crear otro orden justo entre comunidades distintas, y no solo comerciales, ni tratos basados en los fragmentos de un Estado injusto para poder seguir adelante.

Referencias

- “Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Fraccionamiento La Honda ubicado en el Municipio de Miguel Auza, Zac.”. *Diario Oficial*, 1 octubre 1979.
- “Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Lote Número 2 de la Colonia Menonita Número 4 de la Batea, ubicado en el Municipio de Sombrerete, Zac.”. *Diario Oficial*, 3 septiembre 1980.
- “Rastreo de GPS para la agroindustria”. *Blog y Noticias de Rastreo GPS*, 4 octubre 2013.
- Barragán Cisneros, Velia Patricia. *Los menonitas en la historia del derecho: un estatuto jurídico particular* [sic]. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Durango, 2006.
- Bowden, Charles. *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. New York: Nation Books, 2010.
- Brel, Jacques. “Les bonbons”. *Lyrics Translate*. Recuperado el 1 de octubre de 2015.
- Cárdenas, Lázaro. “Carta a John P. Wall y A. A. Martens. 1 jun. 1936”. Colección del Ejido J. Santos Bañuelos, Municipio de Sombrerete, Zacatecas. Archivo General Agrario, México, D. F.

- Castro, Pedro. "The 'Return' of the Mennonites from the Cuauhtémoc Region to Canada: A Perspective from Mexico". *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): 25-38.
- Cox, Christopher, Jacob M. Driedger y Benjamin V. Tucker. "Mennonite Plautdietsch (Canadian Old Colony)". *Journal of the International Phonetic Association* 43, 2 (2013): 221-229.
- Dirección de Turismo. Gobierno del Estado de Chihuahua, "Ruta de la Manzana". 2010.
- Dormady, Jason H. "Mennonite Colonization in Mexico and the Pendulum of Modernization, 1920-2013". *Mennonite Quarterly Review* 88, 2 (2014): 167-194.
- Epplin, Craig. "Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas' *Japón*". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28, 2, (2012): 287-305.
- Friesen, John J. "Old Colony Theology, Ecclesiology, and Experience of Church in Manitoba". *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): 131-144. Impreso.
- Gesangbuch: Eine Sammlung geistlicher Lieder zur Allgemeinen Erbauung und zum Lobe Gottes [Una colección de cantos espirituales para la elevación de la comunidad y alabar a Dios.]* Scottsdale, PA: Mennonite Publishing House, 1974.
- Guenther Berg, Franz y Julio Friessen Wiebe. "Carta al Lic. Vicente Fox Quesada, Presidente Constitucional. 5 abril 2002". Colección de Peticiones al Presidente Vicente Fox. Archivo General de la Nación, México, D. F.
- Islas-Salinas, P, A. Pérez-Piñón y G. Hernández-Orozco. "Rol de enfermería en educación para la salud de los menonitas desde el interaccionismo simbólico". *Enfermería Universitaria* 12.1 (2015): 28-35. En línea. 1 octubre 2015.
- Klassen, Otto. "Films Opened the Doors to Mexico". *Preservings* 18 (2001): 105-106. Impreso.
- Letkemann, Peter. "The German Hymnody of Prussian Mennonites: A Tale of Two Gesangbücher". *Preservings* 18 (2001): 120-130.

- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. Brooklyn, NY; Cambridge, MA: Zone; Prensa de MIT, 2005.
- López, Ana M. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". En Ana de Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham: Prensa de la Universidad Duke, 2004, 441-458.
- Loza, Gustavo. *Los héroes del norte*: Escrito por Gustavo Loza, Álvaro Curiel y Agustín "Oso" Tapia. Adicta Films y Televisa, 2011. DVD.
- Los Jilgueros del Arroyo. "Los dos menonitas". Video de YouTube. 6 enero de 2012.
- Luna, Ilana Dann. Conversación privada de Facebook a la autora, junio 2015.
- Luna, Ilana. *Gender and Film in Mexico*. Manuscrito no publicado. 2015. Colección de la autora.
- Niessen, Neils. "Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas's *Stellet Licht*". *Discourse* 33.1 (2011): 27-54.
- Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del mestizo*. México: Ariel, 2014.
- Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2001.
- Reimer, George. Entrevista personal. 11 junio 2015.
- Reygadas, Carlos (dir.). *Stellet Licht [Luz silenciosa]*. Mantarraya, Bac y No Dream Films, 2007. DVD.
- Ruiz, Giancarlo y Charles Glaubitz. "MacBurro: A Web Comic about Tijuana and Stuff!". *MacBurro*. En línea. 1 marzo 2015.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Prensa de la Universidad Vanderbilt, 2014.
- Sawatzky, Harry Leonard. *They Sought a Country: Mennonite Colonization in Mexico*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1971.

- Tompkins, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2013.
- Warner, Rick. "Filming a Miracle: *Ordet*, *Silent Light*, and the Spirit of Contemplative Cinema". *Critical Quarterly* 57, 2 (2015): 46-71.
- Yehya, Naief. "*Silent Light* (Mexico, 2007): Carlos Reygadas's Meditation on Love and Ritual". En *The Ten Best Latin American Films of the Decade (2000-2009)* editado por Carlos A. Gutiérrez, 19-26. New York: Cinema Tropical y Jorge Pinto, 2010.

SOBRE LOS AUTORES

Ignacio M. Sánchez Prado

Imparte la distinguida cátedra Jarvis Thurston and Mona van Duyn en Humanidades en Washington University en St. Louis, Missouri, Estados Unidos. Es profesor-investigador de tiempo completo en los programas de Estudios Latinoamericanos y Lenguas y Literaturas Romances. Su trabajo de investigación se centra en cuestiones teóricas, críticas e institucionales relacionadas con la literatura y el cine de México en particular. Es autor de siete libros y editor de catorce.

Roberto Domínguez Cáceres

Doctor en Letras y maestro en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Desde 1989 es profesor-investigador de tiempo completo en la Escuela de Humanidades y Educación del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Sus áreas de interés son la narrativa y las representaciones culturales.

Francisco Javier Ramírez Miranda

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte por la UNAM. Profesor de tiempo completo en la ENES Morelia. Miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico. Autor de *Ibargüengoitia va al cine* y de diversos artículos en torno al fenómeno cinematográfico. Ha sido investigador para diferentes productos audiovisuales para el cine y la televisión.

Yolanda Mercader Martínez

Profesora-investigadora titular en la UAM-Xochimilco. Pertenece al área de investigación Comunicación Transdisciplinaria en la Convergencia de Medios. Coordina el área de concentración en Cine y Género y el módulo de Cinematografía y Producción Audiovisual. Licenciada en Antropología Social. Maestra en Antropología Social y maestra en Bibliotecología.

Rubén Olachea Pérez

Doctor en Film and Televisión Studies por la Universidad de Warwick, Reino Unido. Profesor-investigador de tiempo completo definitivo en la Universidad Autónoma de Baja California Sur en La Paz, BCS, México. Adscrito a la licenciatura en Comunicación del Departamento académico de Ciencias Sociales y Jurídicas. En 2022, Rubén Olachea cumplió 20 años de labores en la UABCS.

Siboney Obscura Gutiérrez

Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, orientación Sociología (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM). Imparte las materias Imagen y Discurso Audiovisual, El Cine como Cultura Audiovisual y Estudios Sociales y Culturales de la Producción Audiovisual en el SUAYED (Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia) de la UNAM. Autora del libro electrónico *Análisis de la difusión de las imágenes en la producción audiovisual* (2021).

Dolores M. Tierney

Profesora y catedrática de investigación en la Universidad de Sussex, Inglaterra, y autora de los libros *Emilio Fernández. Pictures in the Margins* (2008) y *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinema* (2018). Una traducción al español de *Emilio Fernández* está en prensa bajo la coordinación de la editorial Peter Lang.

Silvia Álvarez Olarra

Profesora asociada de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY-BMCC). Sus publicaciones más recientes en los estudios mexicanos tratan sobre el cine y las estéticas visuales en general. Ahora trabaja en un libro, así como en la coedición de un volumen colectivo sobre el cine de Carlos Reygadas, de pronta publicación en Edinburgh University Press.

Rebecca Janzen

Profesora-investigadora McCausland de español y literatura comparada en la Universidad de Carolina del Sur. Es autora de cuatro libros sobre la literatura, el cine y la ley en México: *The National Body in Mexican Literature: Collective Challenges to Biopolitical Control* (2015), *Liminal Sovereignty: Mennonites and Mormons in Mexican Culture* (2018), *Unholy Trinity: State, Church and Film in Mexico* (2021) y *Unlawful Violence: Law and Cultural Production in 21st Century Mexico* (2022).

Lauro Zavala

Profesor-investigador en la UAM-Xochimilco. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Presidente de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (Sepan-cine). Autor de *Elementos del discurso cinematográfico* (UAM-X, 2003); *Para analizar cine y literatura* (Madrid, 2017); *Semiótica preliminar* (FOEM, 2015); *Semiótica fronteriza* (FOEM, 2022); *Manual de análisis narrativo* (Trillas, 2010) y otros 35 libros como autor individual, coordinador y antologador.

EL CINE MEXICANO VISTO
DESDE MÉXICO
Y EL EXTRANJERO

Primera edición 2023
(versión electrónica)

El cuidado de la edición estuvo a cargo
del Departamento Editorial
de la Dirección General
de Difusión y Vinculación
de la Universidad
Autónoma de Aguascalientes.

