

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 suscitaría 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 Oscura 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 Oscura 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.

