

Revisiones del cine mexicano

Paul Julian Smith

EN OCTUBRE DEL 2008 UN NÚMERO especial de la revista cultural *Letras Libres* puso en su portada una imagen sugerente, reelaborada desde un grabado decimonónico del Zócalo de la Ciudad de México: a la izquierda se ve la Catedral, tal como siempre; pero a la derecha se preserva en perfecto estado el templo azteca, que se alzaba anteriormente en aquel lugar, con la bandera mexicana izada orgullosamente en su cumbre. Dentro de este número se incluyen ensayos que ofrecen versiones alternativas (o 'revisiones') de la historia mexicana, imaginando (tal como la imagen de portada) que las culturas española y azteca habían llegado a un acuerdo; o incluso que las civilizaciones indígenas habían vencido a los conquistadores y sobrevivido hasta nuestra época. Según el editor de la revista: 'México es, para bien y para mal, lo que es. Pero pudo haber sido de otro modo.' Estos 'pasados imaginados' o 'Méxicos invisibles' son 'fantasmas' que sirven para 'combatir el determinismo histórico y la resignación intelectual'. (p.7)

La versión más larga de mi ponencia explora algunas revisiones recientes de la narrativa del cine mexicano nacional, análogas, tal vez, a las que se sugieren en *Letras Libres* para el caso de la nación mexicana, y las cuales ofrecen perspectivas radicalmente diferentes para el desarrollo de este cine. Estas revisiones son cuatro: el número especial de *Artes de México* titulado precisamente 'Revisión del cine mexicano', enfocada en la llamada 'época de oro'; la valiosa relectura igualmente de la época de oro realizada por Julia Tuñón desde la perspectiva de los estudios del género y de la mujer; y dos recientes estudios monográficos del cine mexicano procedentes del Reino Unido y de México, los de Andrea Noble y de Lucila Hinojosa Córdova, respectivamente. También paso revista a la hipótesis que coloca

el cine mexicano en un sitio transnacional inestable entre los paradigmas opuestos, pero íntimamente cómplices, de Hollywood y Europa. (Aquí me refiero a la ponencia leída en este coloquio el año pasado por Jesús Mario Lozano).

En estos breves comentarios me concentro más bien en tres largometrajes concretos que ejemplifican ese proceso de revisión (es decir, de repetición y de recreación). No es ninguna casualidad que los tres abarquen el tema de la adolescencia, emblemático para un cine que, a pesar de su ya larga y rica historia, sigue considerándose a sí mismo como algo inmaduro y insuficientemente desarrollado.

Lo que me ha llamado la atención en estos largometrajes (dos de ellos de jóvenes directores noveles) no es sólo el papel privilegiado en ellos del tema de la adolescencia, sino su revisión (reciclaje y renovación) en un contexto local de un género generalmente asociado con la cinematografía hollywoodense, la película juvenil. (Ya es sabido que también existen variantes locales de este género, tales como la ya mencionada *Inspiración* en el cine y la televisiva *Rebelde*, a la cual volveremos más abajo). Es más, conforme con sus presupuestos reducidos, si no ínfimos, y dentro del marco nacional, mis tres películas no apuntan al elevado estatus de lo que he llamado en otro sitio las 'películas de prestigio' (González Iñárritu, Cuarón padre, del Toro), pero tampoco se conforman con los parámetros más austeros o minimalistas de los 'filmes de festivales' puros y duros (Regadas, Amat Escalante, y, en otro registro algo más ameno, Fernando Eimbcke). Y dentro del contexto global, mi trío juvenil adopta y adapta, según el esquema de Lozano, unas técnicas estilísticas típicamente 'europeas' sin abandonar el impulso narrativo y el placer visual considerados más característicos del cine norteamericano.

Las películas son *Así* del ya mencionado Jesús Mario Lozano (2005); *Año uña* de Jonás Cuarón, hijo de Carlos (2007); y *Voy a explotar* (2008), de Gerardo Naranjo. En la primera, un joven solitario de Monterrey, que sólo tiene a un amigo invidente, se ve progresivamente involucrado o enredado con una pareja de practicantes de *performance* callejero; en la segunda un adolescente del D.F. entabla una aventura amorosa incierta e inconclusa con una norteamericana algo mayor; y en la tercera, más claramente melodramática, dos jóvenes de Guanajuato, el uno tan carismático y revoltoso como la otra, emprenden una huída algo paradójica de sus vidas monótonas de provincia (se esconden en una tienda de campaña en el techo de la casa paterna).

A pesar de esta común temática juvenil, no se trata en ningún caso del consabido cine social que presenta a la condición adolescente como un problema más de la vida contemporánea; y aunque las tres tramas tienen una base romántica e incluso erótica, tampoco nos presentan escenas explícitas de actos sexuales como en el caso de las dos primeras películas de Carlos Reygadas. Asimismo, las técnicas vanguardistas (diría Lozano 'francesas', para contrastarlas con el estilo transparente del cine comercial norteamericano) se ven renovadas o recicladas para que no dificulten demasiado el disfrute de unas narrativas algo elípticas, pero no reñidas con el entretenimiento.

Con *Así*, Lozano se somete a una radical prueba formal, limitando la gran mayoría de los planos de su película a una extensión arbitraria de treinta y dos segundos e insertando sobrios fundidos en negro entre ellos. Pero el espectador queda seducido (enredado como el protagonista) por la trama algo fragmentada y diferida, pero lineal y coherente, por la frescura de las interpretaciones, y por el transparente placer visual del colorido y de la composición del encuadre. Asimismo, los decorados y los exteriores de Monterrey, localización llamada 'fea' dentro de la película misma, no dejan de ofrecer elementos exóticos (pienso en las tortugas del joven) dentro de su cotidianeidad. Y aunque algunas secuencias son totalmente estáticas y mudas (un llamativo picado observa al protagonista acostado semidesnudo en la cama), Lozano nos ofrece también momentos de movimiento convulsivo tanto de los actores como de la cámara (los violentos y ambiguos ensayos de los dos bailarines, un aparente robo y tiroteo que interrumpe el *performance* climático). Incluso intermitentes ejemplos de 'tiempos muertos' típicos de Ozu (una lluvia repentina azota los techos y árboles de Monterrey) están rodados para proporcionarnos una generosa dosis de placer visual.

En *Año uña* la técnica es incluso más voluntariamente limitada, ya que la película se compone enteramente de

fotos fijas, mayoritariamente en blanco y negro. El precedente más conocido en este caso sería *La jetée* de Chris Marker. Sin embargo (y a diferencia de la alienación glacial de Marker) el amorío imposible -pero muy entrañable- entre el chilango y la neoyorquina evoluciona de forma que conecta muy acertadamente con el espectador, quien incluso llega a olvidarse en algunos momentos de que no se trata de un filme rodado de forma convencional. El guión se estructura de manera clara a base de paralelismos entre las dos familias y las dos localizaciones de los personajes principales (la casa familiar del D.F., una Nueva York también localista, plasmada en el cutre, pero entrañable parque de atracciones de Coney Island). Asimismo, las secuencias se componen de forma bastante tradicional, empleando los consabidos recursos del montaje de la continuidad: las tomas generales seguidas de medianos y primeros planos; el campo/contracampo; los planos paralelos y los subjetivos.

En último lugar, *Voy a explotar* toma prestados de Jean Luc Godard el montaje discontinuado y *jump cuts* de *A bout de souffle*. Al principio algo desorientadora, esta técnica no deja de sorprender y seducir al espectador, sin ir más lejos por su ritmo acelerado y vertiginoso, tan ajeno a las tomas extendidas hasta el hastío, típicas de los cineastas mexicanos favoritos de los festivales. Asimismo, aunque en este caso (como en los filmes anteriores) los jóvenes protagonistas tienen poca experiencia profesional, no se les aconseja que adopten ese estilo de interpretación desprovisto de todo afecto que es característico de los actores dirigidos por Reygadas y sus seguidores. Es más, el físico de los protagonistas de los tres filmes forma una parte imprescindible e innegable de su atracción para el público.

Estos actores (cuyos nombres, con la excepción tal vez de Diego Cataño de *Año uña*, siguen siendo poco conocidos) no tendrán el estatus mítico de los artistas áureos celebrados en *Artes de México*. Pero sí se someten hasta cierto punto a este fetichismo escopofílico que es herencia del cine clásico. En *Así* Lozano nos proporciona un hermoso relato visual, que no depende de unos diálogos y una voz en *off* a veces lacónicos, y la inquietante persistencia de un momento fijo, las '11.32' que se lee permanentemente en un reloj digital. En *Año uña*, como ha hemos visto, Cuarón congela la imagen en la inmovilidad, para que apreciemos tanto más sus calidades estéticas, tan cuidadas; y el propio Naranjo define *Voy a explotar* como 'un ensayo o diario de ideas con música, palabra escrita, y diálogo interno'. Reivindicando el fragmento, como los ensayos bautizados 'imágenes escritas' en el caso de *Artes de México*, estas películas también emprenden un recorrido o ruta de la memoria, invocando implícitamente al rico legado del

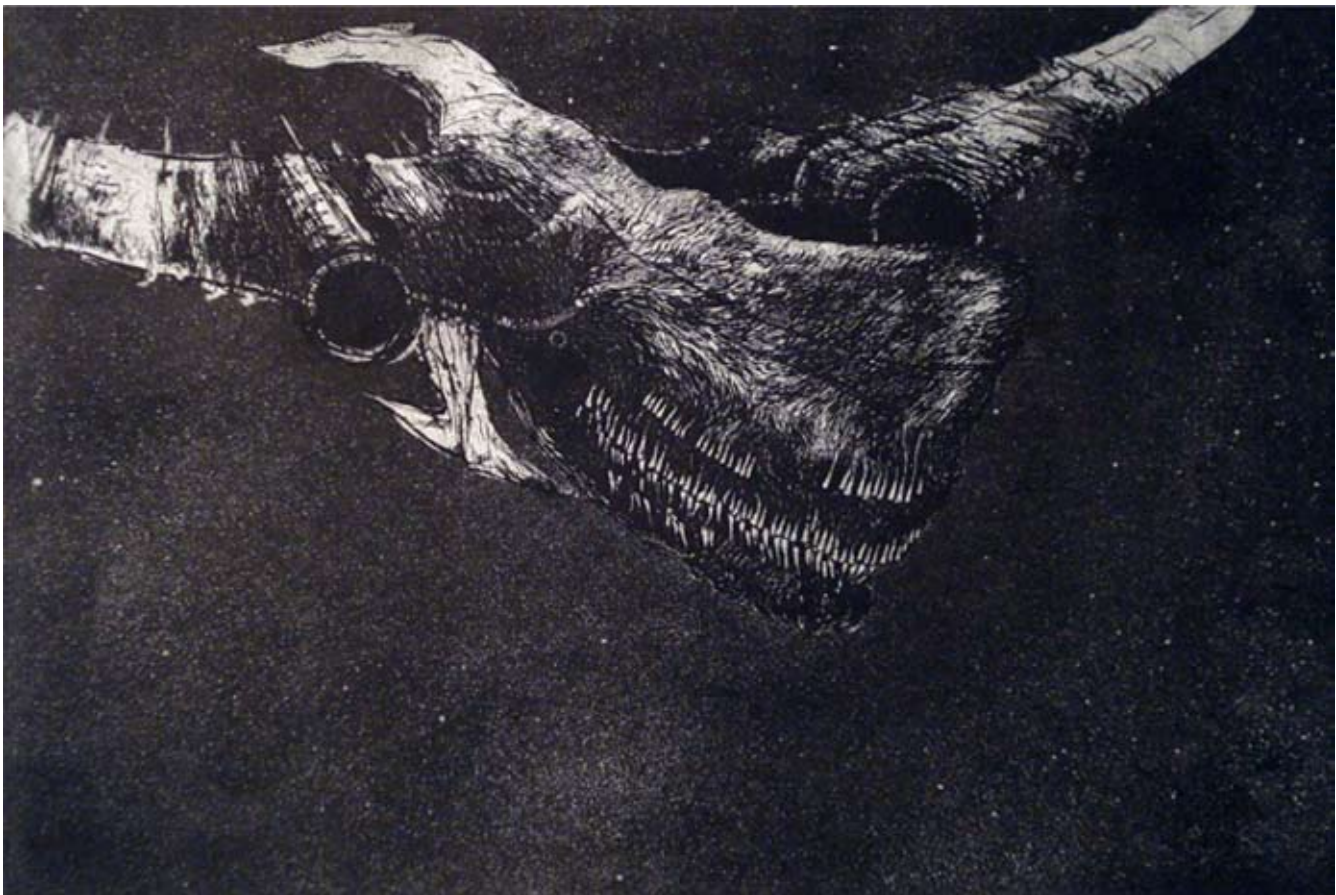
cine mexicano histórico y rechazando el riguroso desplacer visual, al que se aferra gran proporción de la producción actual dirigida a festivales internacionales.

Por consiguiente, mi muestra de tres películas revisionistas (que renuevan y reciclan los placeres visual y romántico del pasado) merecen la atención flotante, cuidadosa, y anotada, análoga a la que provoca la letra impresa, que Tuñón dedica a la cinematografía áurea. Pero, por supuesto, creadas y dirigidas como son en un contexto muy distinto, dan muestras de una construcción del sexo enteramente renovada. La cámara se centra tanto o incluso más en las caras y cuerpos masculinos que en los femeninos y las mujeres ya no de luz y sombra que protagonizan la acción: el adolescente de *Así* se enamorará de una bella artista, pero la carga erótica de la película se centra más bien en él: solitario, con su amigo ciego algo ambiguo, e incluso penetrado, a órdenes de la novia, por el apuesto bailarín, novio de ella; la protagonista yanqui de *Año uña* tendrá sus ilusiones sobre el joven mexicano, transformando a un simple adolescente cachondo en el perfecto amante latino, pero es ella la que controla (y finalmente abandona) la incipiente aventura amorosa entre los dos; y la heroína algo andrógina de *Voy a explotar* se demuestra más comprometida con la rebeldía sin causa a la que la pareja se ha apuntado, dispuesta como está a morir por su compañero.

Estas figuras femeninas difícilmente se reducirán a las típicas hijas, novias, y prostitutas de antaño. Y son más bien los varones que se encuentran cautivados, sus cuerpos (y mentes) enjaulados por nuevas narrativas y cinematografías que les presentan como a objetos eróticos algo pasivos o inconscientes de su situación. En cambio, Lozano y Cuarón, en su rol de guionistas, muestran insólita generosidad hacia sus protagonistas, quienes, a pesar de sus vicisitudes, no experimentan ningún daño duradero. Los finales de *Así* y *Año uña* serán ambivalentes, esquivando las resoluciones felices del cine comercial, pero tampoco se consienten las conclusiones inclusas o hasta trágicas de los filmes 'de prestigio' o 'de festivales'.

Aunque la estética atractiva y variada compartida por estas tres películas no coincide con la más austera escuela de 'filmes de festivales', éstas consiguieron cierta proyección fuera de México: de hecho, todas se estrenaron en Venecia, el segundo festival en prestigio mundial. Y de la misma manera que revisan la construcción del sexo, renuevan el panorama del cine nacional; o en términos de Noble, la geopolítica de la nación mexicana y la búsqueda de la modernidad cultural.

Tanto las películas de prestigio como los filmes de festivales, igual de modernos, apuestan por un público transnacional. Aunque las primeras exhiben una mayor



Constelación descendente, aguafuerte

maestría de los llamativos recursos fílmicos (cinematografía y montaje, guión e interpretación), los segundos, más ascéticos y minimalistas, prefieren rechazar las dos tendencias que constituyen una nueva forma del 'nacionalismo cosmopolita' identificado en Boytler por Noble. Testimonio de este fenómeno son los títulos voluntariamente abstrusos de tales películas, que suelen ser o de portentosa abstracción ('Batalla en el cielo') o de engañosa precisión ('Lake Tahoe', película ambientada en el Yucatán). Como ya ha sugerido el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el 'título enigmático y perturbador' es la consabida señal de la obra artística que tiene pretensiones de distinción cultural.

Mis tres películas revisionistas, en cambio, reivindican hasta cierto punto lo local y lo vernáculo. Ambientados en la cotidianeidad de unas localizaciones fácilmente reconocibles, *Así* y *Voy a explotar* ofrecen unos planos poco enfáticos de las urbanísticas de Monterrey y Guanajuato, muy distintas pero iguales de aburridas para los jóvenes protagonistas. Y aunque *Año uña* empieza con la recitación de los nombres de las estaciones de Metro del D.F. por parte de una norteamericana algo deslumbrada por el exotismo de su entorno, la imagen más característica de la capital que nos ofrece la película de Cuarón es la del domicilio familiar con sus pequeños placeres (las comidas, los perros) y sus inevitables tragedias (la muerte del abuelo). La vida contemporánea mexicana no se presenta ni (como en el caso de Boytler) como un desposeimiento y dislocación que ha desintegrado las relaciones sociales ni (como en el caso de Ripstein) como una modernidad fracasada que sólo se puede representar por la autorreflexión, la ironía, y el pastiche.

Y si el enfoque de las tres tramas es una adolescencia que podría leerse como alegoría del estado de la nación, los dos primeros filmes dan pocas muestras de trauma infantil o de complejo de inferioridad. Incluso en el caso de *Voy a explotar*, el trauma experimentado por los dos protagonistas (la pérdida de una madre y un padre, respectivamente) tiene poco valor representativo, aunque el padre del chico sea político: la rebeldía de la pareja principal no tiene motivo ni objetivo y se convierte en parodia de la vida adulta y burguesa de la cual intenta huir (en el techo de la casa paterna los chicos construyen un hogar provisional con televisor y parrilla incluidos). Asimismo, estos tres directores mexicanos habrán tomado elementos del cine de los 'padres' europeos, pero huelga decir que ni piden ni necesitan reeducación para integrarse en la civilización occidental como en los esquemas psicoanalíticos-históricos de antaño.

A propósito, *Voy a explotar* practica cierta revisión televisiva. Aunque Gerardo Naranjo criticó en el estreno de su película la telenovela *Rebelde*, llamándola 'descerebrada', la trama de esta ficción juvenil coincide hasta cierto punto

con la de *Voy a explotar*, basadas como son las aventuras amorosas de las dos en las pérdidas de padres y los conflictos de clase social. Sin embargo, huelga decir que las diferencias entre el colegio 'Elite Way' de los rebeldes músicos y la escuela de que huyen los hoscos guanajuatenses son más numerosas que las semejanzas.

Por consiguiente, estas tres películas se presentan hasta cierto punto como locales, pero son fácilmente accesibles a públicos transnacionales a través de la revisión que realizan de un género hollywoodense (el filme juvenil) y de un estilo europeo (una planificación y montaje algo experimentales). Contradicen los 'apocalípticos' citados por Hinojosa Córdova que vaticinan la homogeneización cultural, identificándose más bien con los 'integrados' por quienes lo global y lo local se constituyen mutuamente. Y aunque la distribución internacional de las tres ha sido desigual, se dirigen plausiblemente a una nueva ciudadanía doméstica, según la diversificación de gustos que ha venido transformando a ese público nacional con las condiciones de la exhibición y del consumo.

Cercanas a la vida cotidiana no tienen un compromiso político abierto, pero sí demuestran cierto interés por el tratamiento de cuestiones actuales (incluso *Así*, cuyo protagonista parece tan aislado del mundo que le rodea, recicla una secuencia televisiva de una manifestación indígena y zapatista). Es más, aunque el director de *Así* ha hablado de la falta de interés por el cine nacional en su ciudad, asediada tal como es por Hollywood, la temática de las tres películas parece coincidir claramente con la nueva audiencia nacional: juvenil, educada, y bien dispuesta hacia una inteligente oferta mexicana. Incluso, en el caso de Monterrey, hacia las pocas películas rodadas en su propia área metropolitana.

Para terminar: el interés público y la calidad de vida mexicanas, definidos en los términos más amplios, se ven enriquecidos por la clase de revisión cinematográfica que he esbozado aquí. Ésta ofrece versiones alternativas del cine mexicano que someten a la prueba los paradigmas existentes de 'cine de géneros', 'película de prestigio', y 'filme de festival'. Combatiendo el determinismo y la resignación, dan unas valiosas pistas que no sólo revisan (repiten y renuevan) el pasado, sino que sugieren unos futuros imaginados para un cine mexicano que podrá ser de otro modo. •

PAUL JULIAN SMITH es especialista en el cine, la televisión, y la cultura visual de España y América Latina. Desde 1991 es Catedrático de Español en la Facultad de Lenguas Modernas y Medievales de la Universidad de Cambridge y ha sido profesor invitado en diez universidades (entre ellas, las de Stanford, UC Berkeley, NYU, Johns Hopkins, Universidad del País Vasco, y Lund, Suecia). Contacto: pjs1001@cam.ac.uk