



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XVI. México espectral

2019/2, año 8, n° 16, 170 pp.

Editor: **Alberto Ribas-Casasayas**

DOI: 10.23692/iMex.16

Reseñas

(pp. 162-170)

Max Parra

Friedhelm Schmidt-Welle / Christian Wehr (eds.) (2015): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de oro hasta el presente.*

Berit Callsen

Frank Mehring (ed.) (2016): *The Mexico Diary. Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance. An Illustrated Trilingual Edition with Commentary and Musical Interpretation.*



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

Editores iMex:

Redacción iMex:

www.imex-revista.com

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Max Parra

(Universidad de California, San Diego)

Friedhelm Schmidt-Welle / Christian Wehr (eds.) (2015): *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de oro hasta el presente*. Madrid / Frankfurt a.M. / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla, 290 páginas.

El arco cultural del México de los últimos 80 años se apega, ya es casi un lugar común decirlo, al ascenso y gradual descenso del nacionalismo de Estado. Concebido como un vehículo útil para conciliar las divisiones de clase, regionales, étnicas y religiosas de la sociedad mexicana, el nacionalismo en la cultura, en sus múltiples y contradictorias versiones –indigenista y revolucionario; criollo, tradicionalista y católico; modernizante y liberal; de izquierda y marxista, etc.– elaboró imágenes memorables de una hipotética identidad colectiva. Estas "señas de identidad" (mexicanidad) contribuyeron a su vez a forjar un sentido de comunidad nacional.

Desde la década de 1930 el arte cinematográfico desempeñó un papel destacado en este proceso social y cultural integracionista. Toda la gama de expresiones del nacionalismo quedó plasmada en la pantalla grande. Sus imágenes, argumentos y formas de expresión calaron hondo en la población, aleccionándola en las formas de conducta social y moral ejemplares o deseables en una sociedad en vías de urbanización. Frente a la crisis de legitimidad del Estado de 1968 (y a veces antes), el cine fue un medio efectivo de crítica de los espejismos y fisuras que la fachada del edificio de la identidad nacional moderna pretendía ocultar.

Atendiendo a esta singular trayectoria y función social, el volumen *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente* se propone, sostienen Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, editores del mismo, "interpretar la construcción, pero también la deconstrucción de las identidades colectivas desde un punto de vista histórico y teórico a la vez, y analizar los núcleos y las variedades, así como las tendencias representativas, del desarrollo cinematográfico en México" (7). En este sentido, el eje conceptual del libro es la noción de "comunidad imaginada" (término acuñado por Benedict Anderson). Los 17 ensayos que conforman el libro analizan, en efecto, desde distintas perspectivas críticas, películas específicas que a su vez ilustran problemáticas culturales e históricas más generales.

El volumen se divide en tres períodos: la llamada Época de Oro (1936-1959); la crisis del cine mexicano de 1960 a 1980; y el cine de las últimas dos décadas del siglo XX, que abre nuevas perspectivas en torno a cuestiones de identidad de género, además de novedosas

propuestas estéticas. Más allá del ordenamiento cronológico, en los artículos prima un método comparativo donde se reiteran y entrecruzan tres tipos de acercamiento: el de la temática histórica (la Revolución mexicana), el de cine de autor (Buñuel y, sobre todo, Ripstein), y el del uso y reciclaje crítico de un género narrativo (el melodrama) y su tratamiento del patriarcado.

La Revolución mexicana, tema ineludible en cualquier tratado sobre el nacionalismo en el cine, es objeto de la atención de Aurelio de los Reyes, Sven Potting y Dolores Tierney. En 'Mariano Azuela, el cine y *Los de abajo*', de los Reyes intenta esclarecer la presencia del cine y el teatro en la célebre obra de Azuela, sustentándose en las nociones de "cuadro" y "escena" de la época (con más énfasis en la primera que en la segunda). El cuadro, siguiendo el cine documental de la época, consistía en la toma de un suceso, que luego daba paso al cuadro de otro suceso, independiente o relativamente independiente del primero. El corte de un cuadro a otro rompía el tiempo y el espacio, dividiendo en segmentos la narración visual de los sucesos. Es esta segmentación la que, de acuerdo a de los Reyes, introduce Azuela a la narrativa mexicana, anticipando con 10 años un recurso propio de la vanguardia literaria: una narración ágil, sustentada en la noción cinematográfica de cuadros breves, con cambios rápidos de un suceso a otro para reproducir –en el caso de Azuela– la movilidad de las tropas revolucionarias. Quizá sin proponérselo, la aportación crítica de de los Reyes es importante porque invita a reconsiderar la rica tradición de narrativa visual ya existente en la literatura mexicana, y de la manera como esta tradición interactúa con el fenómeno cinematográfico a principios del siglo XX.

Potting, por su parte, se esmera en ubicar en su contexto histórico la ópera prima de Paul Leduc, *Reed, México Insurgente* (1970), y la notable aportación de este director a la renovación del cine mexicano en un momento de transición. Potting aduce que la represión del movimiento estudiantil en 1968 fomentó la desmitificación de los textos canónicos heredados –visuales y escritos– en torno a la Revolución mexicana. Este espíritu de revisión crítica del pasado, aunado a la apuesta del régimen echeverrista por un nuevo cine, son las coordenadas en las que debe situarse a Leduc, quien produce una película de ficción sobre la guerra revolucionaria utilizando, con sensibilidad y destreza, recursos del cine documental. Los aprendizajes del *cinema verité* italiano y la incorporación de convenciones técnicas de los documentales de la Revolución mexicana (Hermanos de Alva, Salvador Toscano, et al.) contribuyen al acercamiento complejo y crítico del director a la representación del conflicto armado. Las innovaciones formales de Leduc y su mirada socialmente comprometida, afirma el estudioso, lo alinean con los directores del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

El ensayo de Dolores Tierney sobre los remanentes de la Revolución y el melodrama revolucionario en el cine contemporáneo se centra en la filmografía de Emilio Fernández y su presencia en Cuarón y González Inárritu. Tierney argumenta que la adaptación parcial de géneros hollywoodenses como la *screwball comedy* y el *western* en los filmes de Emilio Fernández (*Enamorada*, *Río Escondido*) introducen inconsistencias o "marcos desarticulados" (258) que contravienen el discurso nacionalista (y la imagen de virilidad masculina) desplegado en ellos. Así también, afirma la estudiosa, sucede –quizá de una manera más consciente, habría que agregar– en *Y tu mamá también*, donde se introducen variantes de la *road movie*, género que ensalza al protagonista masculino en su relación con la tierra y que, aunado al uso de la voz superpuesta, engendran perspectivas que desmontan el discurso nacionalista del Estado priista. A contracorriente de lo que se dice en otros ensayos, en cuanto a la crisis del patriarcado en el cine contemporáneo y la crisis del estado mexicano finisecular, la estudiosa observa que el tema del padre ausente en *Amores perros* ya está presente en el cine de Fernández (verbigracia, *Las abandonadas*) y otros directores del cine clásico mexicano, sugiriendo que existe un registro social complejo y un cuestionamiento implícito del ideal del patriarcado en el cine de corte nacionalista que continúa ininterrumpido hasta nuestros días. La aportación de Tierney al volumen consiste en atender estas continuidades sutiles entre el cine clásico y el contemporáneo en torno a la mexicanidad, más que sus rupturas.

La fase mexicana del realizador español Luis Buñuel es siempre una piedra en el zapato en la trama del nacionalismo en el cine. Así lo demuestran los ensayos de Gastón Lillo y Julia Tuñón. Lillo estudia la reelaboración del melodrama, que le niega al espectador la catarsis asociada a este género, en la obra de Buñuel. A modo de prueba de esta transgresión estética y política Lillo discute los quiebres a las prácticas discursivas dominantes de la época que introduce el director en *Los olvidados* (1950), el rechazo que en un principio causó la película por "denigrar" a México y los finales alternativos que tuvo que urdir para evitar una posible censura. El acucioso estudio de Tuñón, bien documentado en hemerotecas mexicanas y en archivos franceses, revisa la polémica causada por la participación de dos películas muy disímiles, *La Cucaracha* (dir. Ismael Rodríguez) y *Nazarín* (dir. Luis Buñuel), en el Festival de Cannes en 1959, ambas en representación del cine mexicano: la primera, nominada por la industria cinematográfica nacional; la segunda, por invitación expresa de los organizadores del festival. El estudio demuestra que la primacía de los intereses comerciales y la promoción del turismo como política de Estado indujeron a seleccionar *La Cucaracha*, un melodrama revolucionario, para que representara a México en el prestigioso festival. La presencia en Cannes de *Nazarín*, producida y realizada en México pero dirigida por un español y basada en

una novela española, indica que los franceses decidieron abrir un espacio para la película de un cineasta altamente cotizado en el circuito europeo, que, además, proponía otras formas de hacer cine en México. El desencuentro entre mexicanos y franceses ligados al mundo cinematográfico hizo visible la grieta que separaba sus visiones e intereses, y, también, el trasfondo nacionalista de los debates y divisiones que produjo en la prensa mexicana.

El cine de Arturo Ripstein es el más estudiado en el libro. Ripstein somete a revisión algunos comportamientos heteronormativos asociados a la "identidad mexicana" (o latinoamericana) en tres de sus películas. En éstas se idean o exploran imágenes más sutiles y complejas de la identidad de género así como de sus vicisitudes en una sociedad machista. Los ensayos de Sergio de la Mora, Jochen Mecke y Dieter Ingenschay sobre *La reina de la noche*, *Tiempo de Morir* y *El lugar sin límites*, respectivamente, examinan esta temática desde distintas perspectivas. En la primera, de la Mora utiliza la película sobre la biografía sentimental de la cantante de música ranchera Lucha Reyes, sus devaneos lesbianos y propensión a la bebida, para abogar a favor de un nacionalismo *queer*. En la segunda, Mecke ofrece una sólida reflexión sobre la conexión entre cine y nación para luego mostrar la forma en que este director reproduce el género del *western* hollywoodense y se sustrae de él mediante el trato domesticado de la masculinidad del protagonista y el uso de la cámara portátil, influencia esta última del neorrealismo italiano. Quizá más importante sea su discusión de la "rigidez estática" de los actores en la representación de sus roles, que Mecke asocia con el concepto de "personajes estatuarios" instituido por Emilio Fernández en su representación de los protagonistas indígenas –figuras emblemáticas de la identidad nacional– en películas como *María Candelaria* y *La perla*. Esta técnica histriónica de reducción mimética, afirma Mecke, se cultiva con otro propósito –aludir al estado psicológico de los personajes– más que para reproducir la función mítica que tiene en el cine indigenista. El trabajo de Ingenschay, por su parte, analiza la adaptación cinematográfica de la novela de José Donoso y el trato que Ripstein le da a la psicología de la homofobia y el deseo homosexual, lo cual, de acuerdo a este estudioso, hace de *El lugar sin límites* (1977) una película precursora del cine de temática homosexual (abierta o latente) en América latina.

El melodrama, el género más frecuentado en el cine mexicano, es visto materia de múltiples asedios por su estrecho vínculo con la construcción de un imaginario nacionalista. Así, la contribución de Kurt Hahn se enfoca en la construcción del estereotipo de feminidad de la protagonista de la novela *Santa*, de Federico Gamboa. La gradual acentuación de los atributos melodramáticos de este personaje en las versiones cinematográficas de 1918 y 1931 ocupan la atención de este estudioso. Para Hahn, estas reelaboraciones se ajustan a un patrón cultural

patriarcal y, a la vez, moldean la imagen de la protagonista, Santa, en tanto que representante de la identidad nacional. Este último aspecto merecía, quizá, un desarrollo mayor, pues la asociación entre el personaje y su condición de símbolo de lo propiamente nacional, como argumenta Hahn, nunca es obvia y requiere, por lo tanto, de una justificación.

El trabajo de Siboney Obscura Gutiérrez, uno de los más metódicos del libro, se concentra en las representaciones de la pobreza en el cine producido durante los diferentes sexenios, desde la presidencia de Ávila Camacho hasta principios del siglo XXI. El enfoque sociológico que moviliza Obscura Gutiérrez muestra que hay condicionamientos de política cultural, acercamientos y alejamientos de la industria misma en su relación con el Estado, intenciones de los directores, tendencias estéticas, que afectan y moldean la manera como se concibe a las clases populares, lo que puede o no representarse, los estereotipos complacientes que dominan hasta la década de 1970, y la gama de visiones sensacionalistas, idealizantes o críticas posteriores. Es de destacarse la discusión de los aspectos formales e ideológicos de *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez en este ensayo.

Sobre las características del melodrama moderno en el nuevo cine mexicano (el tercer período) reflexionan Friedhelm Schmidt-Welle y Patricia Torres San Martín. El primero se concentra en un aspecto fundamental: la forma de narrar del nuevo cine. La cinta que opera como "una especie de modelo narrativo", dice Schmidt-Welle, es *El callejón de los milagros* (1994), dirigida por Jorge Fons, matriz de las "narrativas en red", con estructura de historias paralelas, que caracteriza muchas de las películas que se harían después. Retomar la tradición del melodrama de la época de oro o de las telenovelas utilizando procedimientos del cine internacional como "la cámara sofisticada, una narración no lineal o la introducción de varias tramas con múltiples protagonistas" (188) es el cometido del nuevo cine, pero con fines distintos, señala Schmidt-Welle. Mientras que el melodrama tradicional coadyuva a forjar la identidad nacional y une el tema amoroso con el sentimiento nacionalista, el nuevo cine recurre al melodrama para deconstruir la ideología patriótica y patriarcal, cuestionando así la idea del Estado como "protector social". Patricia Torres San Martín, por su parte, prolonga y matiza la discusión de Schmidt-Welle al hablar de las rupturas del canon melodramático tradicional que modifican los discursos de género, identidad cultural y familia en el nuevo cine. Su estudio, sustentado en la película ya mencionada de Fons y *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, detalla la transformación de los personajes de la madre, la prostituta y el jefe patriarcal, figuras ejes del melodrama tradicional, que son resemantizados para registrar nuevas visiones de las identidades de género y que, también, inciden en la idea del abandono del Estado paternalista. El escrupuloso estudio de Torres San Martín en torno a los atributos del

melodrama, sus usos en las cintas de antaño y su ductilidad y dinamismo en el cine de tiempos más recientes, ilumina la importancia técnica, narrativa y metafórica que este género tuvo y sigue teniendo para la cultura mexicana.

Christian Wehr examina los niveles semánticos que convergen en la película *Y tu mamá también* y contribuyen a desmontar el andamiaje mítico tanto de la identidad nacional como de la nación misma, pero también, y aquí lo interesante, a poner en juego este andamiaje, a recrearlo y hacerlo relevante en el amplio y contradictorio tablero del México moderno. Es este juego lúdico, sugiere Wehr, el que moviliza el director Cuarón para poner a prueba los lugares comunes del machismo, representados por el ímpetu heterosexual adolescente y su desarticulación en la escena donde este mismo ímpetu sexual deviene acto homosexual entre ellos, mediada por un personaje femenino (Luisa) que es a la vez madre y compañera. Reconocer este juego, según el estudioso, nos permite ver a los personajes adolescentes como figuras alegóricas del antagonismo de las clases sociales y partidos políticos, y la de la protagonista como una variante de la Malinche, en un carrusel de referencia históricas, míticas y sociales que se insinúan y anuncian un futuro nacional incierto, como sucede con los personajes adolescentes mismos. Este mismo espíritu revisionista lo aplica a *Batalla en el cielo* (2005) de Carlos Reygadas, el estudioso Karim Benmiloud, quien examina brevemente el tratamiento irónico que se le da en esta película a tres símbolos de la nación: la bandera, el fútbol y la virgen de Guadalupe.

El estudio de Isabel Arredondo sobre la sociedad mexicana concebida desde el cine de mujeres, tema poco tratado en el libro, se centra en las directoras que surgen en la década de 1980, entre ellas: Guita Schifter, María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés, Eva López Sánchez y Dana Rotberg. Arredondo las ubica en la llamada tercera ola del feminismo, aquella que politiza lo personal: "la maternidad, la sexualidad e incluso las relaciones románticas de pareja" (175), aunque las directoras mismas en un principio rehusaron identificar su obra con el feminismo. Las contribuciones de estas cineastas son notables, apunta Arredondo: rompen con la tradición del personaje femenino heroico, abordan el tema de la homosexualidad, y, quizá lo más sobresaliente, tocan los problemas sociales desde el filtro de las emociones sentimentales de las mujeres, que, en películas como *Los pasos de Ana*, *Danzón*, *El jardín del Edén*, *Elvira Luz Cruz*, *pena máxima*, entre otras, suele implicar una revisión de la maternidad y el significado de la ausencia del padre. Para Arredondo la constante de esta ausencia es indesligable de la nación neoliberal desestructurada al cierre del siglo XX, "una nación rota, en la que el ciudadano y el bien común no son los principios dominantes" (181).

A modo de colofón apropiado, Pablo Brescia discurre sobre *Sleep Dealer* (2008) de Alex Rivera, película de ciencia ficción cuya acción tiene lugar en la zona fronteriza de San Diego-Tijuana. Hasta qué punto es "cine mexicano" este filme sería un punto de reflexión productivo que no toca Brescia: el director es estadounidense de origen peruano y la película se produce en los Estados Unidos, pero se rueda en español en locaciones mayormente tijuanenses. Filme excéntrico, en más de un sentido, el trato futurista que se le da al problema de la migración y al militarismo capitalista le permite a Brescia desarrollar una aguda reflexión tanto del cuerpo posthumano y la explotación laboral transnacional, como de los espacios de la memoria y territoriales en los que se afinca o diluye la identidad contemporánea del migrante.

Pese a los inevitables desniveles en el desarrollo y la calidad de los ensayos (y algunas erratas menores), el volumen en su conjunto —que reunió a estudiosos de México, Estados Unidos y Europa— nos permite vislumbrar continuidades y mutaciones en el quehacer cinematográfico de México, además de acumular datos y saberes valiosos que ahondan nuestro entendimiento de los proyectos simbólicos y visuales del "imaginario nacional".

Berit Callsen
(Universität Osnabrück)

Frank Mehring (ed.) (2016): *The Mexico Diary. Winold Reiss between Vogue Mexico and Harlem Renaissance. An Illustrated Trilingual Edition with Commentary and Musical Interpretation*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier [Inter-American Studies, Cultures-Societies-History, vol. 16], 216 páginas.

Frank Mehring edita el *Diario Mexicano* del pintor Winold Reiss (1886-1953) en una versión trilingüe que presenta la versión original en alemán, seguida por las traducciones al inglés y español (efectuado por Marietta Saavedra Arellano). La edición del *Diario Mexicano* destaca por incluir, describir y analizar los dibujos y cuadros a color —en su mayoría retratos— concebidos por Reiss durante y después de su viaje por México que emprendió entre octubre y diciembre de 1920. Además, el volumen contiene un disco con canciones e impresiones auditivas en alemán e inglés. Frank Mehring y Jens Barneck crearon este acompañamiento musical con base en las descripciones entusiastas que Reiss ofrece de su viaje. A través de composiciones originales, sonidos electrónicos y varias citas musicales de Wagner, Bach, Schubert y Jessel, entre otros, se conforma así un panorama sinestésico en torno a la actividad viajera del artista alemán.

De esta manera, la publicación posibilita un acercamiento tan amplio como detenido a Reiss, que hasta ahora es poco reconocido y estudiado por la crítica cultural y la historia del arte. Reiss llega a EE.UU en 1913 y deviene una figura importante en medio de la estética modernista contemporánea, así como en encuentros transatlánticos e interculturales que se efectuaron en Nueva York en ese entonces. Fue en Nueva York también, donde fundó su propia escuela de arte, además de ser profesor asistente de pintura mural en la "School of Architecture" (3).

Winold Reiss –que no dominaba el español– fue uno de los primeros artistas en viajar a México después de la Revolución Mexicana. Partiendo de Nueva York, Reiss toma el camino por Saint Louis y San Antonio a México, donde visita La Ciudad de México, Xochimilco, Guadalupe, Puebla, Oaxaca, Tepotzotlán, Mitla, entre otros lugares (17). Como explica Mehring en su introducción abarcadora y muy bien fundada (1-49), el *Diario Mexicano* puede ser dividido en tres campos reflexivos: a) informaciones de viaje, lugares, espacios y gente; b) reflexiones acerca de la función del color en paisajes mexicanos; c) reflexiones críticas acerca de la contemporánea política fronteriza, conflictos de raza y la función del arte en urbes metropolitanas.

Mehring analiza a Reiss como un actor importante en el movimiento cultural de la "Harlem Renaissance", que a partir del lugar geográfico "Harlem" trata de establecer un empoderamiento del pasado traumático de la esclavitud y conformar nuevas vías de auto-reconocimiento. En este sentido, el estudio del *Diario Mexicano* contribuye, según Mehring, a una mayor comprensión de la función que obtuvo el arte mexicano, la artesanía y religiosidad, así como de la historia del mestizaje en el contexto de la configuración del espacio cultural de "Black Manhattan", espacio que se localiza en núcleo conceptual de la "Harlem Renaissance" (5).

Al mismo tiempo, el diario de Reiss se puede entender como importante documento cultural de la "Vogue México", que en los años 20 y principios de los años 30 del siglo XX obtuvo una presencia marcada en la escena creativa de Nueva York. Hasta ahora los encuentros interculturales y los intercambios artísticos que se desarrollaron en este marco no se han investigado en mayor medida, por lo cual el *Diario Mexicano* ofrece un punto de partida importante para estudios futuros que se dedican a la investigación de la historia del contacto cultural entre EE.UU y México en esa época.

Mehring interpreta el texto de Reiss en esta dirección y recurre a la metodología desarrollada por Greenblatt en su manifiesto sobre "Movilidad Cultural" para analizar la figura del pintor alemán como agente cultural y mediador transnacional que inicia intercambios pasando fronteras y que entra en contacto con artistas contemporáneos como Frida Kahlo, Diego Rivera, Hugo Brehme y Katherine Ann Porter (que en ese entonces se encontraba en México). En una

segunda vía interpretativa (ya más biográfica), el *Diario* es leído por su editor como un rito de transición ("rite of passage") que se efectúa por medio de la experiencia del viaje y a través de la creación artística. En este sentido, Mehring acerca a Reiss a figuras como Alfonso Reyes, quien, como es sabido, había evocado el empleo del arte como instrumento en la configuración de un nuevo concepto de humanidad universal.

A través de esta doble lectura –transcultural y biográfica– del viaje de Reiss, Mehring ofrece una visión amplia en torno al pintor alemán. En ello, no deja de pasar por alto la perspectiva exotizante y a veces prefigurada que Reiss aplica a la realidad mexicana (21). Así, puntualiza que Reiss emplea un imaginario idealizante de la cultura mexicana para criticar el estado y desarrollo de la sociedad norteamericana en plena industrialización –"el país del materialismo" (160), en palabras del propio Reiss. Se podría añadir a ello que la perspectiva que Reiss adopta en sus escritos en torno a la mujer mexicana es caracterizada por una actitud no solamente exotizante, sino también poco progresiva en cuanto a tendencias emancipadoras.

En total conviene subrayar que Frank Mehring concibió una edición cuidada, bien estructurada y científicamente fundada del *Diario Mexicano* de Reiss, que servirá de punto de partida para futuras investigaciones en el marco del contacto cultural mexicano-estadounidense de las primeras décadas del siglo XX. Igualmente, la inserción, así como la descripción y el análisis detenidos de los dibujos, xilografías y cuadros a color, ofrecen una base prometedora para investigaciones provenientes del campo de la historia del arte y de los estudios culturales.