

Año 7. Número 12, Enero-Junio
2016



Panorámicas

Plano Secuencia

Zoom Out

Ópera Prima

Travelling

Contracampo

Enfoques

Inicio » Contracampo

Entrevista a Dolores Tierney



Enamorada (1946) de Emilio "Indio" Fernández

Autor(a): Lauro Zavala

Transcripción: Abigaíl Campos

Lauro 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. Este encuentro tuvo lugar el 25 y 26 de junio de 2015, y fue convocado por la misma Cineteca Nacional en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y SEPANCINE, que es la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico.

La doctora Dolores Tierney es investigadora de la Universidad de Sussex en Inglaterra y autora del libro *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*, del que vamos a hablar. La doctora Tierney impartió la conferencia inaugural del Congreso.

Más consultadas

Sitges 2015: Abecedario del fantástico
Martes, Abril 5, 2016
Visto 72 veces

Editorial
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 69 veces

Mujeres cineastas en México. El otro cine
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 85 veces

Cine y fin del mundo. Imaginarios distópicos sobre la catástrofe
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 78 veces

Miradas del cine actual. Transnacionalidad, literatura y género
Martes, Marzo 15, 2016
Visto 97 veces

La primera pregunta es relativamente sencilla. Tú eres una investigadora inglesa, y queremos saber: *¿cómo surgió tu interés por el estudio del cine mexicano?*

Enamorada (1946) de Emilio "Indio" Fernández

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.

LZ: 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?

D T: 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 encontrar 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 dónde ella mandaba muchísimo más que el protagonista. Y además, yo venía de un curso de maestría dónde habíamos estudiado la comedia hollywoodense *screwball*, así que yo había visto un montón de *screwballs*. 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% de la cartelera, 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 tenía que ser doblado 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.

Enamorada (1946) de Emilio "Indio" Fernández

L. Z.: *¿Y cuáles fueron los resultados principales?*

D T: 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.

L Z: 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 Meirelles y Salles, y el argentino Campanella. En este contexto de tu trabajo, ¿podrías comentar cuál es el sentido de términos como *Mexploitation* y *Latsploitation*?

D T: *Latsploitation* y *Mexploitation* son dos palabras inventadas. *Mexploitation* 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 del *Sex*, y luego *Latsploitation* es una palabra inventada por mí, pero también por una co-autora 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 los 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 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.

L Z: ¿El cine del Santo sería un caso de *Mexploitation*?

D T: 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.

L Z: ¿Podrías explicarnos a qué te refieres cuando hablas sobre presencias residuales del melodrama revolucionario en el cine mexicano contemporáneo?

D T: 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.

Y tu mamá también (2001) de Alfonso Cuarón

L Z: 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.

D T: 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 hispano-parlante. 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.

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

D T: 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 que rodea estas películas. Por lo tanto, ésta es una pieza esencial, donde todo es necesario y útil. El estudio del cine mexicano requiere distintas aproximaciones.

L Z: *¿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?*

D T: En Inglaterra, los que trabajan sobre cine mexicano y 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 Cerdan los Arcos, Miguel Fernández Labayen. En Estados Unidos y Canadá: Ana López, Victoria Ruétalo, 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.