

Reseña de *Mexican Transnational Cinema and Literature*

ULISES BONIFACIO
ZARAZÚA VILLASEÑOR
uzarazua@yahoo.com.mx

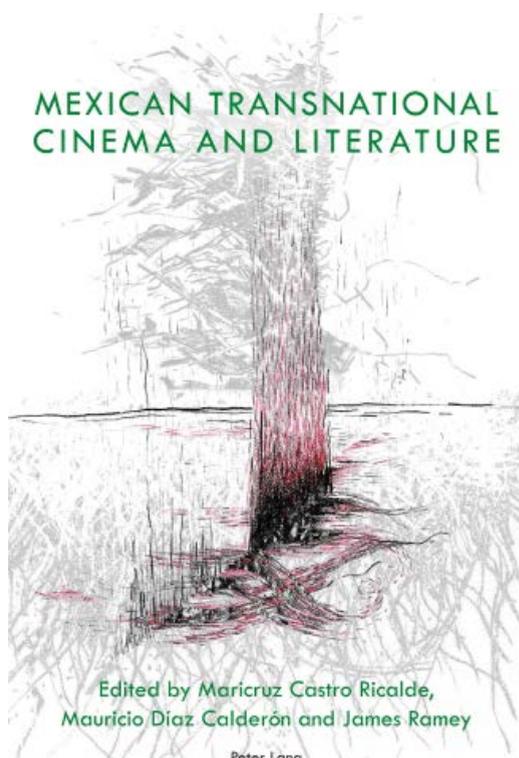
*Universidad de
Guadalajara, México*

El libro *Mexican Transnational Cinema and Literature*, primero de la serie Transamerican Film and Literature, plantea desde la provocativa introducción los tres ejes que lo articulan y que dan sección a las secciones del libro: lo transnacional; la nación y lo nacional; y las representaciones locales y globales. En un mundo con una ola creciente de políticos conservadores que re-escriben lo nacional y sus límites, desconociendo la interdependencia de las naciones y sus pobladores, el libro apunta a repensar la relación entre el *ellos* y el *nosotros*, las fronteras y lo transnacional desde la óptica del cine y la literatura.

Desde la introducción queda claro que los trabajos contenidos en el libro cuestionan el concepto de “nación” como una entidad geográfica y un constructo estático. En cambio, apelan a una conceptualización de lo nacional como un ente más bien dinámico, transgénico y diverso; un ente que no rechaza las influencias de las tradiciones artísticas y perspectivas originadas en otros países. Las fronteras físicas devienen un pobre referente en el contexto actual de cine y literatura transnacionales. Además de los límites geográficos, la etnicidad, la preferencia sexual, el género y hasta el lenguaje cinematográfico también son marcadores desde los que se construye —y transgrede— el cine y la literatura.

El trabajo de James Ramey “Transnational cinema and posthumanism”, es una propuesta teórica que cuestiona la noción de “cine nacional” en un contexto de circuitos globalizados de producción, distribución y exhibición. La categoría “cine nacional” es ilusoria, sostiene Ramey, y permite desarrollar la hegemonía cultural en un país y lograr un colonialismo cultural interno. Partiendo de la hegemonía se arriba a un consenso y de esta manera, se contienen las diferencias y ciertas identidades —que no se apegan a la narrativa hegemónica— se ocultan, se niegan. El autor propone el concepto de “cine transnacional”, que no es sino una nueva atalaya desde la cual mirar al cine nacional. La transnacionalidad permite registrar el cruce cultural a través de fronteras, dentro de ellas y permite observar formaciones culturales híbridas.

Alejandra Bernal, en “Imaginario alegórico y campo afectivo transnacional en *El fin de la locura*, de Jorge Volpi y *Arrecife* de Juan Villoro”, utiliza la metáfora de la “ecología literaria”, según la cual la literatura interactúa con el medio político, social, cultural y religioso. Según Beecroft la ecología literaria resiste la homogeneización mediante una “trama de globalización” y una “narración entrelazada”. Tanto *El fin de la locura* (Volpi, 2003) y *Arrecife* (Villoro, 2012) son novelas que plantean tramas de globalización, donde la cultura nacional aparece en un entorno “ecológico” de procesos internacionales. El “deseo de mundo” del protagonista



de *El fin de la locura* le permite alejarse del eurocentrismo excluyente. *Arrecife* retrata un país envilecido por el neoliberalismo: el novelista construye un mundo donde el simulacro reemplaza a la realidad. Las dos novelas denuncian la obsolescencia del modelo nacional para registrar ecosistemas ilimitados.

En “Plural perspectivism: from flag to bodies in *Batalla en el cielo*”, Eunha Choi enfrenta una estética que desarma la narrativa, una obra considerada experimental, anti-industria, de autor y conceptual. Choi sostiene que *Batalla en el cielo* (Reygadas, 2005) recrea el “perspectivismo plural” “...a través de la movilización de las composiciones visuales y sónicas de las escenas, se aleja de perspectivas unificadas de abstracción –como el sujeto nacional– y se acerca a una de medios plurales que privilegia el cuerpo del sujeto” (p. 51). En el filme se problematiza el cuerpo como locus del nacionalismo / locus para re-pensar lo nacional. Los personajes son des-psicologizados (representan más bien arquetipos) y la cámara nunca asume la perspectiva de los personajes. El perspectivismo plural de la cámara se logra con una composición fragmentaria del montaje, una que rompe la narración y su causalidad.

Con “Trascendencia y fugacidad en *Post Tenebras Lux*”, Silvia Álvarez-Olarra plantea que la era digital, paradójicamente, ha provocado el regreso de la estética realista. Tal es el caso del cine lento o contemplativo. Apoyándose en el concepto de imagen háptica (aquella donde lo visual se combina con lo táctil), plantea que la textura de la imagen se vuelve más importante: el intelecto y la interpretación ceden el paso a la impresión. La filmografía de Reygadas resignifica lo nacional. Pertenece a la tradición del *slow cinema* junto con Tarkovski, Ozu, Bresson y Dreyer. En *Post Tenebras Lux*, Reygadas usa un lente refractante para inducir la imagen háptica. El montaje no es lineal y exige suspender el juicio (y dejarse llevar). Un motivo del filme es el devenir constante, lo efímero de las percepciones y la vida.

Lourdes Parra, con “Esther Seligson, más allá de las raíces”, estudia *Todo aquí es polvo*, memorias autobiográficas donde la escritora se de-construye con el lenguaje, las situaciones familiares y los viajes. Parra parte de la “poética de la relación” de Glissant para analizar la apropiación cultural de Seligson; desde las lenguas que usa y el problema del género/sexo que usó para viajar. Seligson se mueve en un entorno transnacional y transcultural. Analiza cómo la escritora retoma aspectos lingüísticos y culturales de diferentes lenguas (hebreo, idish, inglés, francés, alemán, italiano) para crear una poética de la relación desde un “imaginario de las lenguas”. Seligson de-construye su identidad nacional a partir de las lenguas. También se separa de la violencia patriarcal con el homoerotismo.

“Préstamos e intercambios: el cine de la Época de Oro en la gráfica popular mexicana”, texto de Maricruz Castro, analiza las imágenes de la gráfica popular

(calendarios y cromos) y su relación con las películas de la Época de Oro. Encuentra que los calendarios y cromos retoman el proyecto nacionalista y, junto con las películas y las canciones, crearon el mito de “lo mexicano”. Sostiene que el nacionalismo es una entelequia que proviene de voces estatales e intelectuales. Castro estudia los “préstamos” entre las películas, los cromos y las canciones, encontrando elementos iconográficos comunes. Los intercambios privaban entre las industrias culturales de la época. Los clichés de “lo mexicano” fueron una forma involuntaria de resistencia ante la invasión de las mercancías norteamericanas.

Con “La escenificación de lo mexicano y la interpelación de un público nacional: La Noche Mexicana de 1921”, Manuel Cuéllar analiza “...la idea de la escenificación de performances culturales de lo mexicano enfocándose en su corporalización” (p. 123). Utiliza a la Noche Mexicana, celebrada en Chapultepec en 1921 para celebrar la Independencia. Se concibió la celebración como un evento de educación y formación cívica, promoviendo la “pertenencia nacional”. Lo “mexicano” se performa en los cuerpos. Sigue a García Canclini en su idea de que el patrimonio adquiere fuerza política —y legítima— solo si se teatraliza en conmemoraciones, museos y monumentos. Utiliza la carta del “Indio Juan Pitasio” para ilustrar los esencialismos de la disyuntiva Indio vs. Civilizado.

Carlos Belmonte, con “El cine mexicano en el conflicto de formar estereotipos nacionales”, analiza los estereotipos creados por el cine de la revolución mexicana de los años 30, como parte de la formación del nacionalismo. Analiza dos arquetipos del carácter del mexicano: el salvajismo y la inferioridad (del indígena). Propone el cine nacional como “...la asimilación de representaciones de la tradición combinadas con la percepción de la modernidad” (p. 142). Analiza cuatro películas (***Viva Villa, El compadre Mendoza, Redes*** y ***¡Así es mi tierra!***) como ejemplos que van desde los imaginarios hollywoodenses de lo mexicano, hasta la modernidad nacionalista y la inferioridad cultural (de indígenas).

Con “Los afanes de un literato en la Industria Cinematográfica de la Época de Oro: Mariano Azuela y el cine”, Álvaro Vázquez analiza las diferentes fases de la relación de Azuela con la industria del cine. Utilizando un escrito autobiográfico, Vázquez reconstruye el proceso de adaptación del autor al lenguaje cinematográfico. Ese proceso complejo va desde vender los derechos de una novela para el cine, intervenir como adaptador de su propia obra, hacer guiones, escribir novelas explícitamente para atrapar productores, hasta estudiar escritura de guion y realizar estudios etnográficos de recepción en cines de barriada.

El texto “Similitudes genéricas y diferencias ideológicas en el cine hollywoodense y el cine mexicano clásico”, de Lauro Zavala, propone el estudio el cine mexicano

desde el lenguaje cinematográfico y los géneros clásicos. Zavala analiza, de manera detallista, similitudes formales y diferencias ideológicas entre el cine mexicano y el norteamericano de los años 40 y 50, utilizando escenas de la comedia romántica, *film noir*, melodrama, cine musical y cine social. Sostiene que las diferencias ideológicas en las películas mexicanas y norteamericanas, corresponden a diferentes ideologías nacionales.

Álvaro Fernández, con el trabajo “Horizontes transnacionales: hacia un cosmopolitismo estético entre el melo y el *noir*”, estudia cómo el cosmopolitismo estético implica el uso de tendencias artísticas y culturales extranjeras en la representación de fenómenos etno-nacionales. Analiza ***El hombre sin rostro*** (1950) y ***Crepúsculo*** (1944) como ejemplos de *melo-noir*; es decir, filmes que retoman algunos elementos de tradiciones cosmopolitas (el *noir*), pero terminan cayendo en esquemas melodramáticos nacionales. Fernández ve a la pretensión *noir* de los directores mexicanos como una violación a la tradición (melodramática). Atrapados por la censura/autocensura y la tensión tradición-cosmopolitismo, producen obras *melo-noir*.

“El norte norteadado: dos películas sobre migrantes en la frontera – Estados Unidos”, de Danna Levin y Michelle Aguilar, analiza ***El Norte*** (1983), del californiano Gregory Nava, y ***Norteadado*** (2009), del oaxaqueño Rigoberto Perezcano, como dos formas de abordar el cruce fronterizo ilegal. Se preguntan si la categoría “cine nacional” define a estas obras, ambas con temática, producción, financiamiento y distribución transnacionales. Son dos películas globalizadas, pero influidas por sus condiciones nacionales. ***El Norte*** es un melodrama que recurre a clichés hollywoodenses (a pesar de ser cine “independiente”). ***Norteadado*** es un filme fragmentario, anticlimático, que más bien sugiere y que se aleja de estereotipos de lo mexicano.

Diego Salgado, con “La significación en el documental ***Eco de la Montaña*** de Nicolás Echevarría: un discurso de lo real histórico”, parte de Stam y ve al lenguaje cinematográfico como constructor de la realidad. También usa la noción de que aunque las representaciones del documental se anclan en la realidad, no dejan de ser construcciones. El discurso cinematográfico del documental es una versión de la realidad (posicionada políticamente). Echevarría se aleja del documental etnográfico (distante, explicativo, voz en *off*) y se arriesga a un documental donde el protagonista sea el narrador.

Con “Imágenes de migrantes y sueños americanos en ***Rosa Blanca*** y ***La jaula de oro***”, Roberto Domínguez explora los imaginarios “nacional” y “extranjero” presentes en dos películas con escenario en la Faja de Oro (zona petrolera norte de Veracruz). ***Rosa Blanca*** (Gavaldón, 1961) tiene una narrativa nacionalista que construye al norteamericano como abusivo, interesado y rubio; y al mexicano como

ignorante, bueno e inocente. Lo extranjero aparece como dañino. La hacienda rosa blanca es la metáfora del territorio nacional violado. *La jaula de oro* (Quemada-Díez, 2013) muestra a la región como una zona en manos del crimen organizado y donde el migrante centroamericano sufre los abusos de los “mexicanos explotadores”; imaginario poco común en la narrativa nacional.

En “*La misma luna*: arte e inmigración, una atractiva combinación sociocultural”, Itzá Zavala-Garrett analiza el melodrama *La misma luna* (Riggen, 2007), los murales de L.A. y algunas obras de la literatura chicana. El filme explora tres arquetipos femeninos chicanos: la Malinche (la puta), la Llorona (la mala madre) y la Virgen de Guadalupe (la madre santificada). Los blancos son representados como malos, tanto en las huertas como en las casa (frente a sirvientas). Zavala-Garrett afirma que el filme es superficial y que no reinterpreta –como sí lo hacen las escritoras chicanas feministas– los símbolos prehispánicos y mestizos.

Alicia Vargas presenta “El cuerpo femenino como metáfora del territorio-nación en *Backyard: El Traspatio* de Carlos Carrera”. Vargas evalúa la película (2008) sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. El filme representa al cuerpo vejado y mutilado de la mujer como metáfora del territorio nacional mancillado por las transnacionales, el aparato estatal y la sociedad patriarcal. El título bilingüe del filme es una referencia al espacio fronterizo de la diégesis, a la dimensión transnacional de la narración. La nación (abandonada por las empresas cuando ya no conviene) y la mujer (violada, asesinada y desechada) son dos versiones del lema consumista: úsese y tírese.

Y finalmente “*Espiral*: mutaciones sociales y permanencias”, de Mauricio Díaz, analiza *Espiral* (Pérez Solano, 2009) que aborda la migración y las relaciones sociales que la causan. La narración ocurre en un pueblo mixteco oaxaqueño, pero la influencia del exterior es definitiva. A partir de la anécdota del novio que parte al norte para reunir la dote que exige el padre de la novia, Díaz encuentra un discurso cinematográfico que transgrede las fronteras, resignifica los roles de género y presenta a la migración como una distorsión del capitalismo global. *Espiral* problematiza la conceptualización semiótica del “aquí” y “allá”; de los “general” y los “particular”, construyéndolas como complementos más que oposiciones.

El libro *Mexican Transnational Cinema and Literature* ofrece una variedad de enfoques y acercamientos novedosos al campo de los estudios literarios y cinematográficos. La obra, vertebrada en los ejes de lo transnacional en el cine y la literatura; el diálogo y las mutuas influencias entre disciplinas y géneros; y el cómo se construye a la migración y a sus actores, logra arribar a buen puerto al permitir una fructífera confluencia de la discusión teórica y los estudios empíricos.

El tomo reúne a investigadores con distinta trayectoria y perfiles y, sin embargo, logra crear un ágora donde la discusión y argumentación es de muy buena factura. Ellos y ellas son, como las obras que estudian, producto de fecundos cruces de tradiciones académicas transnacionales. Finalmente, *Mexican Transnational Cinema and Literature* es ya un referente en los estudios cinematográficos y literarios que abordan la identidad, las nociones de lo nacional frente a lo transnacional, y de las hibridaciones entre géneros y disciplinas. 📖

Bibliografía

Castro Ricalde, M., Díaz Calderón, M. y Ramey, J. (Eds.). (2017). *Mexican Transnational Cinema and Literature*. Oxford, Reino Unido: Peter Lang.

ULISES BONIFACIO ZARAZÚA VILLASEÑOR (México) es Profesor Investigador de la Universidad de Guadalajara. Doctor en Historia y Sociología por la Universidad de Bielefeld, Alemania. Ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales. También tiene varios libros de narrativa y crónica. Sus líneas de investigación se relacionan con la ciudad, incluyendo la construcción de la ciudad en el cine. Su última colaboración ha sido para el libro *Cine y Presidencialismo* (en prensa).