DESARROLLO DEL CINE MEXICANO

Peter Standish

East Carolina University, EE. UU.

En 1895 fue traído a México desde EEUU uno de los primeros kinetoscopios inventados por Edison; un año más tarde, por iniciativa de un francés llamado Gabriel Vayre, se abrió en la capital la primera sala de proyecciones cinematográficas. El éxito inmediato que experimentó el nuevo medio llevó a que varios inversionistas mexicanos se lanzaran a promoverlo. En aquellos primeros años del séptimo arte bastaba con que el público viese imágenes movedizas y poco importaba su tema, como lo indican algunos de los primeros tíitulos: *Riña de hombres en el Zócalo* y *Rurales al galope*. La referencia a los rurales nos recuerda que estamos en pleno Porfiriato; de hecho el dictador supo aprovechar al máximo las posibilidades propagandísticas del cine, haciéndose filmar cuando abría edificios nuevos o inauguraba alguna línea de ferrocarril, o simplemente daba un paseo, como lo demuestra "El General Díaz paseando por el bosque de Chapultepec."

Hasta el año 1914 gozaron de mucha popularidad las películas francesas, para ceder luego su liderazgo a las italianas y las americanas. La primera película mexicana original, con guión, se hizo en 1908, bajo la dirección de Felipe de Jesús Haro, quien hizo también de protagonista en ella. Fue *El grito de Dolores* una recreación de los momentos graves del movimiento hacia la independencia en Mexico; esta película fue criticada por sus inexactitudes, su complicado desarrollo narrativo y su falta de verosimilitud, prueba, quizás, de su calidad artística. En cuanto al género documental, Salvador Toscano dejó muchísimos metros que, gracias a las atenciones de su hija, pasaron a formar un archivo que da testimonio de la historia y la vida mexicanas al principio de la Revolución. En realidad la Revolución fue un factor clave para la historia del cine mexicano porque proveyó sucesos y personalidades que iban a tener interés para todo el mundo. El ejemplo por antonomasia sería Pancho Villa, figura carismática y violenta que se volvió notorio al realizar ataques dentro del territorio estadounidense, eludiendo a las autoridades. No sería exagerado decir que fue Pancho Villa la primera estrella del cine mexicano. En 1914 Villa firmó un contrato con la Mutual Film Corporation of the United States, cediéndoles el derecho exclusivo de filmar (y glorificar) sus hazañas, y prometiéndoles que volvería a montar batallas para beneficio de la cámara, en caso de que las condiciones ambientales no fuesen adecuadas para captar la batalla original.

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano

Centro Virtual Cervantes

La más importante de las películas sin sonido se inspiró también en unos hechos relacionados con la Revolución; se trata de una película híbrida, entre documental y ficticia: *El automóvil gris* (1919). El coche en cuestión fue usado por tropas carrancistas cuando realizaron robos en mansiones de gente adinerada. Fueron detenidos algunos de los culpables y luego matados, ante una gran indignación pública. El estilo de la película es sensacionalista, precursor del melodrama que llegó a dominar el cine mexicano en años posteriores.

Si bien para fines de los años veinte había en México un fondo de experiencia y talento, y además la infraestructura necesaria para posibilitar un buen desarrollo del cine, también hay que reconocer que parte de ese talento se perdió, por lo menos por un tiempo, a Hollywood. El caso más conocido sería el de Dolores Martínez Asúnsolo, hija de una pudiente familia duranguense que había perdido sus riquezas durante la Revolución, esposa de otro terrateniente y prima de un actor. La descubrió el director estadounidense Edwin Carewe, quien la llevó a Hollywood, donde fue vendida al público estadounidense como "española", y bajo el nombre de Dolores del Río. Hizo una treintena de películas en Hollywood antes de volver a México y seguir actuando en la industria nacional.

Con el advenimiento de la banda sonora se vio amenazada la casi hegemonía de Hollywood, aunque cabe decir que los intentos mexicanos de producir un cine destinado al mercado hispano, no fueron siempre acertados. Sin embargo, México se convirtió en el foco de una nueva industria cinematográfica que buscaba ofrecer una alternativa a las producciones de Hollywood, y con ello empezaron a volver al país algunos de los actores y técnicos nacionales que habían estado trabajando en California. Por otra parte sobre las mismas fechas iban llegando a México personas como Eisenstein y Buñuel, aquél en 1930 con el propósito de hacer una película épica acerca de la Revolución (*¡Que viva México!*)—obra que él no llegó a terminar. De hecho los años treinta fueron un período de grandes infusiones artísticas a la cultura nacional, las cuales alentaron, en el caso del cine, a personas como el actor y director Emilio Fernández.

El cine de los años veinte se distingue por dos tendencias generales. Por una parte están las películas que descartan por completo la Revolución como tema. Así se dieron melodramas en ambiente urbano, tipo *film-noir*, y muchas veces con cierta carga sensual, o comedias escapistas, con ambiente rural. En cuanto al cine de tendencia política, los dos extremos quedan representados. *En tiempos de don Porfirio* (1939) rezuma cierta nostalgia por la estabilidad del Porfiriato que sentían las capas altas de la sociedad mexicana, amenazadas por la nacionalización de empresas y la redistribución de tierras por las que abogaban gobiernos de posguerra, sobre todo el de Lázaro Cárdenas. En cambio, *Redes* and *Janitzio*, son películas que indagan sobre las consecuencias de ese tipo de reformas en la medida que afectaban directamente al indígena y al campesino,

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

son películas que sintonizan con la política cardenista. Éstas fueron películas influidas por la presencia en México de Eisenstein y otros socialistas. Sin embargo, quizás las dos mejores de la época hayan sido *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, ambas de Fernando de Fuentes (tío de Carlos, el novelista), puesto que apoyan los ideales de la Revolución pero no dudan en señalar sus fallos y contradicciones, así como la corrupción de algunos de sus promotores.

El primer gran éxito del cine sonoro fue un melodrama basado en una novela sumamente popular en México: *Santa*, de Federico Gamboa. Salió la película de la misma en 1931, y tanto fue su éxito que posteriormente se hicieron otras cinco versiones, siendo la más reciente *Latino Bar*, de Paul Leduc (1990). Se trata de una historia supersentimental que ha pasado a formar parte de los conocimientos de todo colegial mexicano: una joven campesina es seducida por un soldado, huye deshonrada a México donde trabaja de prostituta y se enamora de un torero y luego muere víctima de la rivalidad entre éste y su amante original. Sin embargo, esta Santa realiza una suerte de redención espiritual gracias a la devoción desinteresada de un pianista ciego. Aquí se presentan algunos de los futuros estereotipos del cine nacional: la mujer inocente caída, frente a los que se sirven de ella y los que la tratan con actitud protectora, con piedad o con fascinación. (A pesar de su éxito comercial, la crítica no suele considerar que esta película sea de gran calidad). Cabe añadir que en ella aparece el famoso pianista veracruzano Agustín Lara, y que las estrellas de la película fueron traídas todas desde Hollywood, así como algunos miembros del equipo técnico. Tema parecido tiene la película más lograda de la década, *La mujer del puerto* (1933), que añade una dosis de incesto al tema de la mujer caída: la protagonista se suicida en un burdel, al darse cuenta de que ha hecho el amor con su propio hermano.

Si con lo ya descrito tenemos los comienzos del melodrama (y de los culebrones de hoy), con *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, tenemos el primer gran éxito del género *comedia ranchera*. En esta suerte de costumbrismo filmado las canciones alternan con el diálogo en una serie de episodios que llenan la pantalla con corrales, cantinas, palenques, fiestas y bailes. En cuanto a los personajes, son estereotipos: los constituyen hombres honrados, fuertes, orgullosos y fieles, frente a mujeres bellas y virtuosas y sabios ancianos, defensores de las tradiciones. Es un mundo un tanto mítico; los tramas suelen ser algo superficiales y se basan generalmente en malentendidos, evitándose así cualquier carga política o social. El cinematógrafo de *Rancho Grande* fue Gabriel Figueroa, que se ganó un galardón en el siguiente Festival de Venecia, lo cual sin duda contribuyó a que el cine mexicano fuera haciéndose cada vez más conocido en el extranjero, y que tuviera una acogida tan entusiasta en el mundo hispano. Entre 1937 y 1939 la mitad de las películas hechas en México fueron *comedias rancheras*, y con ellas nacieron estrellas cantantes como Jorge Negrete.

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

Volvamos ahora a las películas más comprometidas. *Janitzio*, que como ya dijimos fue una de las primeras, se basa en la historia de una chica mal comprendida por los habitantes de su pueblo, que acaba rechazándola y apedreándola, con lo cual su dolido novio la lleva en sus brazos hacia el sol poniente. El joven que hace el papel del novio fue Emilio Fernández; más tarde Fernández se convierte en uno de los directores mayores de la Edad de Oro, que alcanzó su cénit durante los años cuarenta y que en la medida que se trata de un fenómeno también comercial, fue un fenómeno comparable al *boom* literario latinoamericano de los años sesenta. A partir de principios de los años cuarenta fue creciendo la popularidad del cine mexicano, y hubo un aumento del número de películas producidas, mientras al mismo tiempo, debido a los efectos de la segunda guerra mundial, iba disminuyendo la producción de Hollywood. En el año 1930 sólo un 2% de las películas que daban los teatros mexicanos era de producción nacional, pero para mediados de los cuarenta la cifra alcanzaba el 50% y además las películas mexicanas se vendían por todo el mundo hispano.

A lo largo de la década de los cuarenta mejoraron las técnicas de producción, y en base a los géneros ya citados se desarrollaron otros más, como las farsas que le sirvieron de vehículo a Cantinflas (Mario Moreno), las *comedias rancheras* que lo fueron para Jorge Negrete, y más tarde unos subgéneros de melodrama, como el *cine de arrabal* (cuya acción se desarrollaba en ambiente urbano, y entre gente humilde) y el *cine de ficheras* (en burdeles). Desde el punto de vista internacional lo más importante fueron las películas en las que colaboraron Emilio Fernández como director y Gabriel Figueroa como cinematógrafo, muchas de ellas con Dolores del Río y Pedro Armendáriz en los papeles principales. Estos últimos se convirtieron en íconos nacionales, en una pareja legendaria, como lo fueron también en años posteriores María Félix y Pedro Infante. Dolores del Río, entre china poblana y Virgen de Guadalupe, representaba el arquetipo de la mujer mexicana: fiel, humilde y digna; Pedro Armendáriz representaba al hombre virtuoso, de confianza y sin pretensiones. Los dos aparecieron en los grandes éxtios del equipo Fernández-Figueroa que acapararon la atención en Cannes, llevándose la Palme d'Or: *Flor silvestre* y *María Candelaria*. Me voy a detener un momento en la descripción de ésta; debido a la escasez de tiempo va a ser el único ejemplo que saco de la Edad de Oro.

María Candelaria retoma la historia de *Janitzio*, trasladándola desde Michoacán a Xochimilco, donde María cultiva y trata de vender flores, y vive aislada del pueblo porque es hija de prostituta. Con su fiel esposo sufren apuros económicos; el mayordomo se revela insensible y antipático ante su inhabilidad para pagarle una suma de dinero, y hasta llega a negarle a María la dosis de quinina que reparte a todos los demás. Para mayor efecto melodramático, el espectador presencia un momento en el que le pica un mosquito, provocando la malaria. Al verla enferma el esposo trata de robar la medicina, pero queda detenido y encarcelado. Y por si esto fuera poco, corre por el pueblo el rumor de que María ha posado desnuda para un pintor, lo cual se considera como prueba

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

contundente de su dudoso parentesco. El pintor en cuestión es un criollo acomodado de la capital, que al verla a María la toma por la mujer indígena perfecta, y por ello se empeña en retratarla. Existe, pues, una cierta ironía que nace de la idealización de la figura de María por parte del pintor, cuyo intento de retratarla provoca su muerte (apedreada como la protagonista de *Janitzio*). Si no fuera por eso, se trataría de una película meramente simplista y tendenciosa, aunque eso sí, hecha con unas técnicas sofisticadas. Fernández y Figueroa hacen mucho uso de imágenes (supuestamente) nativas, convierten al paisaje en protagonista del discurso y emplean ángulos de cámara que para aquella época resultaban muy atrevidos. Fernández (hombre dado al autobombo: hubo incluso un momento en el que dijo que "El cine mexicano soy yo") hizo para el cine mexicano algo parecido a lo que hizo Rivera para la pintura: es decir que lo convirtió en arma propagandística al mismo tiempo que lo puso al alcance del pueblo.

Convendría mencionar de paso la presencia en el país de Buñuel, que desarrolló un cine muy suyo, aunque con algunas películas, como por ejemplo *El bruto*, que se conformaban sorprendentemente con las trilladas normas del melodrama al uso. A partir de los años cincuenta el cine mexicano decae en fórmulas repetidas, en productos que buscaban satisfacer el denominador común más bajo. Descontando la obra de Buñuel, sólo después de Tlatelolco hubo una cierta renovación en cine, aunque ya se habían sembrado las semillas de dicha renovación hacia principios de los sesenta, entre un grupo de intelectuales asociados con la revista, por cierto de vida muy corta, llamada *Nuevo cine*; entre ellos se cuentan Emilio García Riera, el estudioso más importante del cine mexicano, Carlos Monsiváis, crítico cultural, y Paul Leduc, futuro director de consideración. En los aledaños del grupo se encontraba gente como Carlos Fuentes y Octavio Paz. Ante todo, este grupo abogaba por un cine más universal, un abandono del nacionalismo cultural como el que promovían los anquilosados gobiernos del PRI, por una experimentación formal, por menos superficialidad.

En 1961 sale *En el balcón vacío* de Jomi García Ascot, a partir de la adaptación hecha por García Riera de la autobiografía de la mujer de García Acot, exilada en México por la Guerra Civil Española. En 1964 sale *La fórmula secreta, o Coca Cola en la sangre* que fue una sátira de aquellos mexicanos que admiran todo lo que viene de EEUU. También hubo filmaciones de obras literarias de Rulfo y de García Márquez. Después de 1968 los mismos sucesos de Tlatelolco se convierten en tema de películas, incluida una documental de Leduc, llamada *El grito* (1968), con participación de la periodista italiana Orianna Fallaci. *Canoa*, de Felipe Cazals (1975) no trata directamente de la masacre de Tlateloclo aunque sí evoca el ambiente de miedo y desconfianza generales de la sociedad de aquel entonces, y por otra parte el director se sirve de unas técnicas experimentales, como por ejemplo el uso de una suerte de trovador o coro, un narrador algo cínico que aparece ante la cámara y se dirige directamente hacia el espectador, comentando la acción. A lo largo de mucho

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

tiempo, *Canoa* fue la película por excelencia sobre el ambiente de los sesenta. Sólo en 1990 fue distribuida *Rojo amanecer*, de Jorge Fons.

Mientras tanto, aprovechando el relativo liberalismo del gobierno de Luis Echeverría, iban apareciendo cuerpos desnudos y se hablaba de drogas, en películas originales como *Fin de fiesta*, de Gabriel Retes (1971) y en renovaciones con fines netamente comerciales de los viejos géneros, como el *cine de ficheras*, siendo algunas de ellas películas hechas por directores que antes habían aspirado a hacer obras de calidad. Seguían haciéndose las comedias rancheras, actualizadas y condimentadas de acuerdo con las exigencias vigentes del mercado. Nace también un nuevo género, el del *narcofilm*; ejemplo sería *Lola la trailera* (1984). La supervivencia de un cine de calidad se debe sobre todo a Luis Alcoriza, heredero del ojo crítico de Buñuel, con obras como *Tiburoneros* (1963) (que explora los efectos de la modernización), *Mecánica nacional* (1971) (ambiciosa y absurda sátira de la sociedad mexicana) y *México, México, ra, ra, ra* (1974) (que lo es también, aunque mucho más mordaz).

Con lo ya dicho espero haber asentado las bases para poder dedicar la última parte de mi ponencia a la discusión de un aspecto clave (el tiempo no da para más) del cine mexicano de las últimas décadas; hablo del papel de la mujer. Si bien en el cine mexicano de antes de Tlatelolco predomina la imagen de la mujer-objeto, la mujer concebida como compañera del hombre, a veces como juguete o como posesión abusada por otros, a partir de los años setenta cambia su imagen. Las libertades sociales que vinieron a la zaga de la década anterior permitieron por una parte la explotación más o menos abierta del sexo como tema así como la producción de obras que de modo muy variado tratan con seriedad a la mujer, pintándola muchas veces como ser fuerte. Además aparecen nuevas directoras.

Entre las películas relevantes para el cambio del papel de la mujer se cuenta la especie de documental que hizo Paul Leduc acerca de Frida Kahlo: *Frida, naturaleza viva* (1984). El discurso pasa de lo lineal y objetivo, cualidades propias del realismo, a lo acronológico, lo subjetivo, lo surrealista, todo ello casi sin diálogo coherente. De este modo, al mismo tiempo que se pueden apreciar imágenes de la pintora rodeada de sus propias obras, se presentan su sufrimiento físico y sicológico, sus cambiadizas relaciones con su esposo, su biografía y su pasión por lo mexicano, con todo lo cual se conjura una suerte de explicación de su arte y de los desafíos que supone para el espectador. Por lo visto, el título de la película tiene un sentido doble. Otro director relevante, menos experimental pero de cierto éxito tanto artístico como comercial, sería Jaime Humberto Hermosillo. Las películas de Hermosillo son algo difíciles de clasificar, al ser comedias sociales pero con un sustrato muchas veces algo inquietante. Tal sería el caso de *María de mi corazón*, que se basa en un cuento de García Márquez; es la historia de una chica que cae víctima de un malentendido que la hace prisionera en un asilo mental. De hecho, la imagen de la mujer atrapada es frecuente en Hermosillo. La protagonista de *Doña Herlinda*

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

y su hijo lo es de unas normas sociales y finalmente del autoengaño; su hijo, médico, se enamora de un chico que estudia musica. Incapaz de reconocer ni comprender la homosexualidad de su hijo, la madre trae al amante a vivir a su propia casa, y mientras tanto se las arregla para que su hijo se case con una mujer de familia bien. Esta perversión de las normas sociales, que son precisamente las que quisiera acatar la madre, la convierte en una especie de monstruo, en una figura ridícula, pero es evidente que Hermosillo le tiene simpatía, y que la considera también una víctima. Esta película no fue distribuida en su momento, al ser considerado su tema muy espinoso para la sociedad mexicana; su estreno fue demorado hasta los años noventa. *La pasión según Berenice*, a pesar de las resonancias religiosas y musicales de su título, trata de una mujer algo misteriosa que tiene una enorme mancha fea en la cara y que vive dominada por una pariente anciana, hasta que decide acabar dramáticamente con la situación. Otra película que de modo un tanto similar presenta a una mujer muy dueña de sí y capaz de fijar el curso de su vida es *La mujer de Benjamín*, (1991) de Carlos Carrera; la protagonista se aprovecha de un hombre simple y bonachon. Algunas de las películas de Arturo Ripstein también pintan a mujeres fuertes y potentes, por ejemplo *Profundo carmesí* (1996). La película de los noventa que mayor éxito interncional tuvo, sin embargo, fue la versión filmada por Alfonso Arau de una novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*. Una vez más el amor se enfrenta con las tradiciones, pero en general son éstas las vencedoras. Si bien la película se sitúa básicamente en un mundo femenino, se trata de unas mujeres sufridas y respetuosas de las tradiciones, con la posible excepción de la hermana que se convierte en soldadera. La madre es una tirana. Su hija mayor se casa primero, de acuerdo con la tradición; la más joven vive condenada a la casa, bajo el control de su madre, y sólo puede recurrir a sus guisos para influir el curso de su vida. Al final, tras rechazar las atenciones de un médico tejano realiza su pasión por otro entre llamas y fuegos de artificio, en una evidente parodia del desenlace feliz, que si no lo fuera, sería nauseabunda. No cabe duda de que es una película dedicada a las mujeres y que a su manera son mujeres fuertes, pero la película es algo taquillera y no profundiza mucho.

Paso finalmente al cine femenino, por lo que quiero decir cine hecho por mujeres. Matilde Landeta y Marcela Fernández Violante fueron dos excepciones en tiempos en los que la industria mexicana estaba dominada por hombres. Landeta hizo unas cuantas películas en los años cuarenta y cincuenta y luego, tras una larga ausencia, otra en 1990: *Nocturno a Rosario*. En cuanto a Fernández Violante, es conocida especialmente por *De todos modos Juan te llamas* (1975). Su *Misterio* (1980) es crítica del monopolio de la televisión que ejercía la compañía Televisa.

Últimamente el cine femenino ha experimentado una especie de mini-boom que es comparable al producido en el campo de la literatura. Blancos frecuentes de las películas son el machismo y la sociedad patriarcal, siendo el ejemplo por excelencia la versión filmada de la obra de teatro de Sabina Berman,

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, de 1994. El punto de arranque es una conversación entre dos mujeres ejecutivas que quieren montar una maquiladora, lo cual, a juicio del hombre que es amante de una de ellas, sería un abuso, una traición al país. El cambio de papeles es doblemente evidente en el sentido de que es él quien defiende a las mujeres empleadas de la maquiladora. Por otra parte él es un escritor impotente: lo es por definición (porque son gajes del oficio) pero también porque existen dudas acerca de sus capacidades sexuales. El está trabajando en una biografía de Pancho Villa y recurre al apoyo de éste en sus aventuras románticas, a pesar de que le gusta considerarse un Don Juan. Pancho Villa, suerte de *alter ego* para el escritor, comparece en momentos cruciales de su vida amorosa, y lo alienta; pero resulta que el mismo Villa se pinta de forma irónica como hombre muy aferrado a las faldas de su madre. Cabe notar también que la ejecutiva que es la amante del escritor tampoco se siente muy segura en su nuevo papel social, y a veces prefiere sucumbir a las tradiciones machistas.

Otras directoras exploran las dimensiones intuitivas e imaginativas de la existencia, como es el caso de Busi Cortés en *El secreto de Romelia* (1988), basada en un cuento de Rosario Castellanos sobre tres generaciones de mujeres de una sola familia, y con implicaciones políticas. *Angel de fuego* (1992), de Dana Rothberg, tiene una cualidad casi onírica. Su protagonista es una joven tragafuegos que trabaja en el Circo de la Fantasía. Abusada por su padre, cae bajo la influencia de la llamada "Patrona," una titiritera en cuyo teatro se presenta la historia bíblica del sacrificio de Abraham. Para colmo la titiritera tiene relaciones sado-maquistas con su hijo, de nombre Sacramento. Éste promete purificar a la tragafuegos. La joven encinta aborta a su niño ilegítimo y luego recibe el sacramento, en el sentido de que hace el amor con el de este nombre. Con esto Sacramento se suicida, tras lo cual el Ángel de Fuego se inmola, y destruye al mismo tiempo el circo. Se trata pues de una película de evidente herencia buñueliana, pero con una carga social y religiosa muy mexicana.

Finalmente, la directora de mayor producción y éxito ha sido María Novaro, cuyas películas en su mayoría han sido escritas en colaboración con su hermana Beatriz. *Lola* (1989), trata de una madre soltera que se defiende económicamente vendiendo ropa en una calle de la capital; abandona a su hija pero luego reconoce sus responsabilidades hacia ella. Otra madre soltera encabeza el reparto de *Danzón* (1991); es una operadora de teléfono que busca la satisfacción personal por medio del baile. Aunque esta película puede considerarse como respuesta al género de película cabaretera, sufre de cierto sentimentalismo. El énfasis en las primeras tomas sobre los movimientos repetidos de los pies puede aludir a un rito insoslayable, a una vida de vueltas y más vueltas. La protagonista realiza un viaje en busca de su pareja a Veracruz, Meca del danzón, pero luego vuelve sin encontrarlo a México, donde reaparece él sin explicación. *El jardín del Edén* (1994) retoma el tema de la búsqueda de la identidad o del sentido de la vida, pero esta vez el escenario es la frontera con

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes

EEUU, concretamente los alrededores de Tijuana, y no hay una sola protagonista sino varias. Una vez más hay una madre soltera; ésta sufre apuros económicos y también tiene que sortear ciertas dificultades con su hijo adolescente. Otra es una llamada mexicana-americana, que trae a su hija a México en busca de sus raíces pero que domina sólo parcialmente el español. La tercera es una rubia estadounidense algo boba e ingénua que quiere reanudar el contacto con su hermano recluido en México. El paraíso se anuncia en pancartas y carteles a ambos lados de la frontera, pero la realidad es otra. Al final de la obra, la ingenua se deja seducir al ver a una indígena que sube a un autobús para Tabasco; sube la rubia también como para sugerir que el Edén, si no es mera ilusión, se encuentra muy hacia el sur. Por lo visto, se trata de una película que indaga sobre las relaciones entre las dos culturas aparte del destino de la mujer. Ha sido criticada, al igual que las demás películas de Novaro, por fundamentarse en estereotipos.

Insisto en que sólo he venido comentando sobre un aspecto interesante del cine moderno mexicano, por cierto muy rico. Mientras que por una parte se han seguido haciendo películas de acuerdo con las antiguas fórmulas populares, también se ha producido a lo largo de los últimos años una renovación artística, las tradiciones y los mitos nacionales se han sometido a nuevo juicio, y las nuevas películas muchas veces han sabido salvar la sima que suele mediar entre el éxito comercial y la calidad artística. El cine mexicano tiene un futuro muy prometedor.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA BLANCO, Jorge. *La condición del cine mexicano*. México D.F.: Posada, 1980.

AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. México D.F.: Posada, 1986.

AYALA BLANCO, Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. México D.F.: Grijalbo, 1996.

BURTON, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1986.

DEVER, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press, 2003.

ELENA, Alberto and Marina DÍAZ LÓPEZ (eds.) *The Cinema of Latin America*. London: Wallflower, 2003.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. 18 vols. México: Universidad de Guadalajara, 1993-1997.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo (1897-1997)*. México D.F.: Ediciones Mapa/CONACULTA/IMCINE, 1998.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (coordinador). *Los nuevos espectadores: Cine, television y video en México*. México D.F.: Consejo Nacional para la Culturay las Artes\IMCINE, 1994.

GARCÍA, Gustavo y José Felipe Coria. *Nuevo Cine mexicano*. México D.F.:

Centro Virtual Cervantes

Editorial Clío, 1997.
GARCÍA, Gustavo y Rafael AVIÑA. *Epoca de oro del cine mexicano*. México D.F.: Editorial Clío, 1997.
HENNEBELLE, Guy y Alfonso GUMUCIO-DAGRÓN. *Les Cinémas de L'Amerique Latine*. Paris: Pierre L'Herminier, 1981.
HERSHFIELD, Joanne. *Mexican Cinema, Mexican Women, 1940-1950*. Tucson: University of Arizona Press, 1996.
KING, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990.
HART, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. London: Tamesis, 2004.
IGLER, Susanne y Thomas STAUDER. *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Frankfurt y Madrid: Vervuert, 2008.
MARTÍNEZ DE VELASCO VÉLEZ, Patricia. *Directoras de cine: Proyección de un mundo oscuro*. México D.F.: IMCINE\CONEICC, 1991.
MONSIVÁIS, Carlos y Carlos BONFIL. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México D.F.: Ediciones el Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
MORA, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley: University of California Press, 1989.
NEVARES REYES, Beatriz. *The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.
NORIEGA, Chon A. y Steven RICCI (eds.) *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994.
PADÚA, Alfredo Jaime. *El cine: 204 respuestas*. México D.F.: Editorial Alhambra Mexicana, 1994.
PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.) *Mexican Cinema*. London: British Film Institute, 1995.
PICK, Zuzana M. *The New Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1993.
PILCHER, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington: SR Books, 2001.
RAMÍREZ BERG, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.
RASHKIN, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2001.
REYES, Aurelio de los. *Orígenes del cine en México, 1896-1900*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1984.
RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Mitología de un cine en crisis*. México D.F.: La Red de Jonas, 1981.
SCHAEFER, Claudia. *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-of-Century Mexico and Spain*. Albany: State University of New York Press, 2003.
TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México D.F.: Colegio de México\IMCINE, 1998.

ACTAS XLIII (AEPE). Peter STANDISH. Desarrollo del cine mexicano
Centro Virtual Cervantes