



Vol. 8, No. 3, Spring 2011, 163-182
www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Entre el Cha Cha Chá y el Estado: El cine nacional mexicano y sus arquetipos¹

Christina L. Sisk

University of Houston

Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro son tres directores mexicanos que establecieron sus carreras cinematográficas en su propio país, pero que lograron llevar su conocimiento a Hollywood para entrar en un mercado global. Su influencia es tal que ellos definen el cine mexicano contemporáneo en varios niveles, sea por sus películas hechas en Hollywood o por sus películas con temas mexicanos financiadas por medio de coproducciones transnacionales. Aunque esta visibilidad es fundamental para la promoción del cine mexicano como industria, la mayoría de los filmes hechos en México es desconocida y no logra tener una distribución amplia que permita su difusión fuera del país. En este ensayo, propongo analizar esta dinámica entre el cine mexicano hecho desde Hollywood y el otro cine, un cine promovido por el Estado mexicano. Aunque los filmes hechos por el trío

¹ Pude completar esta investigación gracias a una beca de la División de Investigación de la Universidad de Houston. Le agradezco también a Jorge Iglesias, a Uriel Quesada y a María Elena Soliño por leer y comentar versiones previas de este ensayo.

son producidos independientemente del Estado, siguen representando los típicos arquetipos característicos de la identidad nacional mexicana. Por otra parte, los filmes financiados por el Estado no necesariamente caben dentro de estos moldes. Al contrario, el financiamiento del Estado permite que se haga una mayor variedad de películas.

Para entender la dinámica que analizaré, primero es necesario entender el papel que el Estado tiene en la promoción de la identidad nacional. En *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra atribuye el uso de los arquetipos de la mexicanidad a “una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno” (1996; 17). Bartra argumenta que la imaginería se utiliza estratégicamente para reemplazar la política democrática con un falso sentido de cohesión social. Por esta razón, Bartra es un promotor de la postmexicanidad. En la conclusión de *Anatomía del mexicano*, la colección de ensayos que edita Bartra, argumenta no solo que el Tratado de Libre Comercio de Norte América lleva a México hacia la globalización sino también que la crisis del sistema político pone “fin a las formas específicamente ‘mexicanas’ de la legitimación e identidad” (2002, 306). Los estudios de Bartra son fundamentales para entender el papel negativo del Estado en la formación de la identidad nacional, pero una de las limitaciones de su argumentación es que no cuestiona el papel que juega el mercado y la globalización. A pesar de que el Estado desarrolla esta imaginería para fomentar la cohesión social, la identidad nacional también se genera de formas imprevistas por medio del mercado nacional e internacional.

El cine mexicano sirve como un ejemplo de esta relación entre el Estado, la identidad nacional y un ámbito transnacional. Aunque el Estado mexicano promovió una gran cantidad de proyectos, como muestra Eduardo de la Vega Alfaro, los fondos que posibilitaron el desarrollo de la industria cinematográfica durante la Época de Oro resultaron de un pacto entre Estados Unidos y México durante la Segunda Guerra Mundial. El gobierno mexicano pudo intervenir en la producción cinematográfica por medio de préstamos obtenidos gracias a este pacto. El Banco Cinematográfico, después renombrado como el Banco Nacional Cinematográfico, fue un promotor del cine durante esta época en México.

El Estado también creó o adquirió una variedad de instituciones para apoyar la industria a diferentes niveles, como Películas Mexicanas S.A., que fue esencial para la distribución del cine clásico mexicano en otros países latinoamericanos. Según de la Vega Alfaro, la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 demuestra que el Estado también intentaba censurar la industria que ayudó a crear. Aunque la industria cinematográfica mexicana ha tenido conexiones transnacionales desde sus inicios, no se puede negar el papel que el Estado mexicano tuvo al establecer y fortalecer dicha industria durante este periodo.

En los años cuarenta, varios directores—como Emilio “el Indio” Fernández, Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes—crearon una larga lista de películas con un *star system* compuesto por actores que hoy en día siguen teniendo mucho reconocimiento: María Félix, Mario Moreno (Cantinflas), Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante y otros. Como argumenta Carlos Monsiváis, este *star system* fue uno de los elementos que se reinventaron en México a partir del modelo ya establecido en Hollywood. El cine de la Época de Oro no fue una simple imitación, como explica Monsiváis, sino que se adaptaron los estilos para acoplarse a otro público con otras sensibilidades, usando personalidades y panoramas locales. De esta forma, se creó una serie de mitos de la nación, que ayudó a crear un sentido común entre el público que aprendía y perdía sus inhibiciones al ver las comedias y los melodramas. Monsiváis incluye una lista de las mitologías creadas por el cine mexicano: la inocencia rural, espacios locales como la vecindad y el arrabal, la Revolución Mexicana y el melodrama familiar que aseguraba la hegemonía de valores tradicionales. El nacionalismo cultural en sí, como dice Monsiváis, fue un mito, que ya dictaba cómo debían ser los papeles de género/sexo, con estereotipos de hombres machos y mujeres sumisas.

Las fórmulas que en un momento fueron primordiales al cine mexicano se volvieron una gran limitación, ya que se explotaron a tal punto que el cine mexicano perdió toda fuerza de innovación y como resultado también su competitividad comercial. Para los años sesenta, como explica Tomás Pérez Turrent, se intentaba renovar el cine nacional con otros modelos, como el cine de autor, especialmente el cine francés y el

Nuevo Cine Latinoamericano, con raíces fuertes en Argentina, Brasil y Cuba. La Universidad Nacional Autónoma (UNAM) abrió la Filmoteca en 1960 y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la primera escuela de cine en México, en 1963. Se intentaba hacer un cine de autor que saliera de los moldes ya mencionados. En los sesenta, estrenaron sus primeras películas varios directores que más adelante lograrían cierto reconocimiento, incluyendo a Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons y otros. A pesar de estos intentos, la mayoría de las películas de estos años seguía moldes convencionales y por otro lado surgieron tales producciones como las películas del Santo y de charros, las cuales apelaban al gusto popular.

En los años setenta, el Estado creó varias instituciones para fomentar su papel como impulsor cinematográfico, pero las películas de esta época tuvieron ciertas desventajas. El Presidente Luis Echeverría nombró a su hermano, Rodolfo Echeverría, como director del Banco Nacional Cinematográfico. El Estado también tomó control de los Estudios Churubusco y creó sus propias compañías productoras: CONACINE, 1974; CONACITE Uno y CONACITE Dos, 1975 (Pérez Turrent, 100). Aunque se habla de una Época de Oro como muestra de un cine nacional, no fue hasta los setenta que se formaron estas instituciones como parte de la estructura estatal. En los cuarenta, los arquetipos de la nación se identificaban fácilmente, pero las películas llegaron a tener una distribución amplia e internacional. En los setenta ocurrió lo contrario puesto que se intentaba hacer cine experimental, que nunca tuvo la popularidad comercial necesaria para sostener su producción. Como bien dice Pérez Turrent, “nadie persiste en negocios sin algún tipo de posibilidad de ganancia” (102). Es en este punto que podemos ver que no sólo no fue suficiente la intervención del Estado, sino que además la recepción del público tuvo una gran influencia en la producción.

Ya no es lo mismo hablar de un cine nacional en un contexto actual, sobre todo porque los fondos del Estado no se comparan con los de épocas previas. Luisela Alvaray argumenta que la política mexicana hacia el cine nacional no ha servido para apoyarlo sino que al contrario lo debilita. Ella se refiere particularmente al desmantelamiento de CONACINE y

CONACITE DOS, entidades que financiaban el cine casi por completo pero que fueron cerradas en los años noventa, y además del cierre de Películas Nacionales en lo que respecta al área de distribución. La legislación de 1992 enfatizaba la privatización de la producción y eliminaba las protecciones, tales como las cuotas de exhibición. Por su parte, Isis Saavedra Luna concluye que los resultados de esta política fueron ambiguos:

A partir de ese momento, el esquema de coproducción entre varias empresas nacionales y extranjeras permitió subir la calidad de las películas lo mismo que repartir los riesgos entre todos los participantes; y con la modificación de los mecanismos de exhibición y distribución, se recuperó el costo de varias de ellas, lo que produjo confianza para realizar nuevas cintas entre grupos particulares. Esta época es conocida como el boom del cine mexicano en el que, por un lado, se realizaban cintas de notable calidad aunque al mismo tiempo la industria estaba en proceso de desaparición. (109)

No todos los fondos estatales se eliminaron, pero la diferencia con épocas anteriores se marcó por la promoción de coproducciones como estrategia para la supervivencia del cine mexicano.

Hoy en día, las coproducciones transnacionales definen el cine nacional porque el Estado, muy a propósito, juega un papel secundario en la producción de estos filmes contemporáneos. Teniendo esto en cuenta, es necesario preguntarse qué es lo que pasa con los mitos nacionales que en un momento fueron claves para el cine mexicano. ¿Qué podemos concluir si el Estado ya no es el promotor principal de esta imaginaria? En este ensayo voy a explorar cómo González Iñárritu, Cuarón y del Toro llegan a definir el cine mexicano de forma comercial sin apoyo del Estado y por medio de Hollywood, ya que los tres dividen sus carreras entre Hollywood y México. Esto no significa que el trío se haya deshecho de los mitos de la nación, sino que al contrario los han usado para vender una determinada idea de México fuera del país. A pesar de que el Estado no haya contribuido a la producción de las películas de estos tres, éste sigue desarrollando un papel importante en la promoción de un cine nacional. El Estado ya no tiene la posibilidad de financiar la producción completamente, pero el apoyo parcial que sí ofrece asegura que se haga en México una variedad de filmes que no necesariamente emplean los arquetipos de la mexicanidad, aunque algunas películas indudablemente los reproducen. Este modelo

complica la tesis principal de Roger Bartra que analiza las maneras que el Estado utiliza la imaginaria para construir un sentido falso de cohesión social.

Cha Cha Chá, el baile entre los tres

González Iñárritu, Cuarón y del Toro son tres directores con estilos individuales, especialmente porque dirigen filmes de distintos géneros. González Iñárritu es el director de *Amores perros* (2000), *21 Grams* (2003), *Babel* (2006) y más recientemente *Biutiful* (2010). Sus primeras tres películas fueron hechas en colaboración con Guillermo Arriaga, el guionista vuelto director de *The Burning Plain* (2008). Estas tres películas se consideran una trilogía, no por continuar una historia, sino porque llevan un estilo característico del dúo González Iñárritu-Arriaga.² Están organizadas por medio de un evento que entrelaza las distintas historias relatadas, como en el caso de *Amores perros*, que está dividida por medio de relaciones amorosas y no por orden cronológico. Aunque González Iñárritu describe su propio trabajo como “realista,” se puede ver en todos sus filmes el sello del melodrama del cine clásico mexicano. Cuarón es el más flexible de los tres, ya que es el que más trasciende los géneros fílmicos. *Sólo con tu pareja* (1991) e *Y tu mamá también* (2001) son los melodramas más reconocidos de Cuarón. Él empezó su carrera en Estados Unidos haciendo melodramas hollywoodenses como *A Little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998), películas que tuvieron poco éxito en comparación con la fantástica *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) y la futurística *Children of Men* (2006). Guillermo del Toro, por su parte, se ha enfocado en películas de ciencia ficción, comenzando con su primer filme *Cronos* (1993), que hasta hoy en día es el único largometraje que el director ha hecho sobre México, y continuando con *Mimic* (1997), *El espinazo del diablo* (2001), la serie *Hell Boy* (2004, 2008) y *El laberinto del fauno* (2006). A pesar de que los trabajos producidos por estos cineastas varían en géneros y estilo, el trío colabora de tal forma que rige un

² Se reportó extensamente en la prensa mexicana y Estadounidense que González Iñárritu y Arriaga se pelearon por cuestiones de autoría de *Babel*.

concepto del cine mexicano que cruza fronteras y que coincide con el cine de Hollywood.

El trío habita un espacio entre lo nacional y lo global en la producción y la distribución de sus filmes, pero también en la temática de las historias que crea. Si pensamos en los tres directores, podemos ver que sus filmes de temática mexicana retoman ciertas mitologías de la Época de Oro. Tanto *Amores perros* como *Y tu mamá también* representan las relaciones entre ricos y pobres de formas parecidas a *Enamorada* (Emilio Fernández, 1943), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) y *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). La amistad entre Tenoch y Julio en *Y tu mamá también* une al rico con el pobre pero tal amistad termina cuando estos amigos se besan. Este final hace a la película aún más conservadora que la clásica *Enamorada*, dado que en ésta última la unión entre las clases sociales es posible. En *Y tu mamá también*, la imposibilidad de una unión homosexual también representa la incapacidad de amistad entre las clases sociales.³ Como muestra Paul Julian Smith, *Amores perros* retoma la representación de la violencia que Buñuel muestra en la pobreza y la convierte en una violencia visible en todas clases sociales. En su momento, *Los olvidados* fue una respuesta a la manera en que las películas de los años 40 representaban la violencia, sobre todo la exitosa película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres*, que mostraba una comunidad que aceptaba su condición con dignidad. Por su parte, tampoco del Toro se escapa del uso de los tropos nacionales. *Cronos* utiliza precisamente el arquetipo de la muerte mexicana para representar las relaciones entre México y los Estados Unidos.

Los tres directores fueron entrevistados por el estadounidense Charlie Rose. Esta entrevista salió en Public Broadcasting Service (PBS) el 20 de diciembre del 2006, año clave para los tres directores por el estreno de *Babel*, *Children of Men* y *El laberinto del fauno*. En esta entrevista, Cuarón llama a estas producciones “películas hermanas,” apuntando a las similitudes entre las películas y también a la colaboración entre los cineastas. Ellos cuentan que comenzaron a trabajar juntos de forma

³ Véase los estudios de Ernesto R. Acevedo-Muñoz, María Josefina Saldaña-Portillo y Hester Baer con Ryan Long.

informal, ayudándose entre ellos a editar y comentando otros aspectos técnicos de sus filmes, pero también a otro nivel uniéndose estratégicamente para aumentar su visibilidad global. Ellos le explican a Charlie Rose que incluso discutieron cómo iban a competir por los premios mayores, principalmente el Oscar, para tener los mejores resultados como grupo y no perjudicarse entre ellos. De hecho, González Iñárritu cuenta que *Babel* no compitió para la mejor película extranjera a propósito para abrirle espacio a *El laberinto del fauno* y aumentar las posibilidades de que ésta última ganara el premio.

La visibilidad del cine mexicano fue clara con la presencia de Cuarón, González Iñárritu y del Toro además de sus elencos y sus equipos en los Academy Awards del 2007. Las tres películas fueron nominadas para varios premios, incluyendo a *Babel* para mejor película del año y *El laberinto del fauno* para mejor película extranjera, entre otros. La prensa mexicana criticó al comité de entrega de los Academy Awards de cierta actitud discriminatoria hacia los mexicanos como explicación por no haberles otorgado más reconocimientos. Aunque las películas no ganaron estos premios en particular, los mexicanos nunca antes habían tenido tal representación en los Academy Awards, por lo que es difícil declarar que fue discriminación lo que impidió que estos directores y sus respectivos filmes ganaran los Oscars más codiciados. De *Babel* Gustavo Santaolalla fue el único que ganó por su colaboración musical. *El laberinto del fauno* fue la película del trío que más sobresalió por sus premios en cinematografía, dirección de arte y maquillaje.⁴ Aunque no hayan sido premiados, los tres directores tienen la posibilidad de hacer filmes que se muestran globalmente y consecuentemente pueden influir la producción filmica de su país.

Para lograr este éxito, el trío ha tenido que salir de México, hecho que también ha marcado la temática de sus películas. Tanto *Children of Men* como *Babel* exploran las consecuencias de la globalización y muestran el control que intenta mantener el Estado sobre las fronteras nacionales. *Children of Men* muestra a la Gran Bretaña veinte años en el futuro, en un

⁴ Ese fue el año que ganó *The Departed* (2006) como mejor película y Martin Scorsese por ser director de esta misma.

mundo en el que las fronteras siguen militarizadas pero la migración a este país ha aumentado. Aunque este filme no se enfoca en México en lo más mínimo, Cuarón utiliza otro tipo de tropo, el de África como el lugar del nacimiento de la humanidad. *Babel* enlaza cuatro historias que en conjunto narran los efectos de la globalización y que muestran algún tipo de movimiento, ya sea de migración o de turismo. Una de las historias se centra en Amelia (Adriana Barraza), una indocumentada mexicana que vive en California y es la nana de dos niños estadounidenses. González Iñárritu muestra un México romántico a través de la boda del hijo de Amelia. *El laberinto del fauno* está indirectamente conectada al exilio porque la idea de enfocarse en la Guerra Civil Española fue inspirada en del Toro por un amigo español exiliado en México. Del Toro, por lo tanto, no rompe con el molde nacional sino que reemplaza el contexto mexicano por el español. Las tres películas también se enfocan en las relaciones entre padres e hijos y en algún tipo de violencia, que se muestra de forma digerible para un público consumidor general.

Para muchos fuera de México, el cine mexicano contemporáneo posiblemente quede representado sólo por estos tres directores. De alguna forma, las películas hechas por los tres directores llegan a definir el cine nacional desde afuera, y así eclipsan a las películas mexicanas que no llegan a mostrarse en Hollywood. La hermandad se vuelve problemática porque el trío tiene la capacidad de definir el cine mexicano por medio de su compañía productora, Cha Cha Chá Films, ya que sus filmes tienen más visibilidad que un filme de bajo presupuesto. La primera producción de Cha Cha Chá Films fue *Rudo y cursi* (2008), filme dirigido por Carlos Cuarón, el hermano de Alfonso que también colaboró con él como guionista de varias de sus películas. La hermandad del trío, entonces, se extiende a Carlos Cuarón. Coincide que *Rudo y cursi* cuenta la historia de dos hermanos, que son reclutados para jugar fútbol pero que pierden su dinero y su fama por tenerle demasiada confianza a su reclutador. El título del filme hace referencia a los hermanos Cuarón. Ellos le explican a *El País*:

El título procede de un viaje que hace casi 25 años hicieron los hermanos hasta el Gran Cañón del Colorado: "Carlos llevaba pantalones, chaqueta y sombrero vaqueros. Se subió a una roca y dos niños de 12 años, dos gringuitos, y le vieron. Uno dijo: "Mira qué tío más rudo". El otro respondió: "No, es cursi". ¿Dónde acabó

el sombrero? "Aún lo usé en el rodaje para cachondeo del equipo".
"Hunde la imagen familiar", remata a carcajadas Alfonso.
(Belinchón)

La producción por otro lado no es simplemente un favor para un familiar porque los hermanos han colaborado juntos en otros proyectos. Carlos fue el guionista en *Solo con tu pareja* e *Y tu mamá también*. Aunque *Rudo y cursi* representa su debut en dirección, Carlos Cuarón solidificó su carrera fílmica por medio de su carrera de guionista.

A pesar del mérito que se le pueda atribuir por su valor fílmico, es claro que *Rudo y cursi* sigue un modelo ya establecido por los fundadores de Cha Cha Chá y por Carlos Cuarón mismo por su trabajo de guionista. Este molde, como ya he mencionado, no quiebra con los arquetipos tradicionales de la nación, sino que al contrario los continúa. Lo más obvio es la actuación de Gael García Bernal y Diego Luna, quienes también actuaron en *Amores perros* e *Y tu mamá también*. Este dúo ya ha solidificado el *buddy film* contemporáneo, que en México está conectado a las películas de Pedro Infante y Jorge Negrete. *Rudo y cursi* muestra cómo Batuta, el reclutador (Guillermo Francella), decepciona a los hermanos futbolistas pero también muestra la historia desde el punto de vista de Batuta. García Bernal y Luna caricaturizan a los campesinos que representan. En vez de presentar una crítica fuerte de cómo la industria deportiva mexicana se aprovecha de los jugadores de fútbol, el filme termina con el mensaje que la falta de educación y la ingenuidad de los jugadores son responsables de su incapacidad para forjarse una carrera sólida.

En una entrevista en video con *El País*, Alfonso Cuarón señala que sus películas y las de sus colaboradores han entrado a un mercado internacional y salido de México. Para él, este es un prerrequisito para el cine comercial, ya que desde su punto de vista una película sólo puede recuperar sus costos si viaja. Cuarón comenta que el cine comercial que se queda en México "tiende a ser malito." Sus comentarios sirven para separarse él mismo y el resto de sus colaboradores de ese cine menos conocido que se está haciendo en México, pero tal comentario no hace justicia a la complejidad de la relación entre producción y calidad. Hasta en los años ochenta, cuando dominaba un cine de muy baja producción, las

películas estaban hechas para viajar y alcanzar un público de raíces mexicanas en Estados Unidos. La diferencia con estos filmes más recientes no radica en la exportabilidad del material sino en los tipos de producción y estilos estéticos que los caracterizan. Para aclarar, no es algo negativo que el trío trabaje en Hollywood para crear su cine, así como tampoco es negativo que exista un espacio ambiguo y solapante entre el cine mexicano y Hollywood. Mi propósito es mostrar las limitaciones que presenta la colaboración del trío para una definición de un cine nacional. No es necesario que todos los filmes se produzcan para un mercado global, sino que lo contrario también es cierto, que es necesaria la existencia de una variedad de películas. El riesgo de imponer el objetivo de un cine comercial viable a un nivel global es que los cineastas pueden verse forzados a recurrir a patrones narrativos y cinematográficos ya establecidos y a evitar hacer un cine experimental que cuestione precisamente estos estilos reconocibles. Afortunadamente, el cine mexicano contemporáneo no está definido por un solo estilo cinematográfico y narrativo sino por lo contrario. Aunque los filmes del trío son más reconocibles fuera del país, dentro de México se está haciendo un cine variado sin un estilo único que marque la totalidad de los filmes.

Promoviendo variedad: IMCINE

El Instituto Mexicano de la Cinematografía (IMCINE) fue creado en 1983 para promover el cine nacional en procesos de producción, exhibición y distribución. Originalmente, el IMCINE estuvo bajo Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) pero luego pasó a formar parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Aunque el instituto no sea una solución completa, al menos sus objetivos han probado ser una alternativa al cine hollywoodense, como puede apreciarse en las descripciones de los fondos administrados por el instituto. En la página de Internet de IMCINE, dos de los fondos se describen de la siguiente manera:

FOPROCINE es el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad. Es un fideicomiso que apoya al cine experimental y de autor. Desde su creación hasta 2007 ha apoyado 124 películas. Estos largometrajes han recibido 228 premios nacionales y 143 internacionales.

FIDECINE es el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine. Este fideicomiso apoya al buen cine comercial. Desde su creación hasta 2007 ha apoyado la producción de 88 películas, las cuales tuvieron en promedio 550 mil espectadores cada una.

Aunque el FIDECINE tiene la meta oficial de promover un cine comercial, la interpretación de lo comercial es abierta y no totalmente congruente con los filmes hechos por el trío. Por otro lado, el FOPROCINE apoya proyectos experimentales y de autor. IMCINE promueve el cine mexicano contemporáneo pero no tiene los fondos para financiar completamente los proyectos fílmicos de la forma en que otras instituciones estatales lo hicieron en épocas previas. Estos fideicomisos, entonces, contribuyen con sólo una fracción de los costos de los filmes, mostrando el impulso que se ha dado hacia las coproducciones como estrategia estatal. Aunque el Estado no respalde estos proyectos en su totalidad, el apoyo que sí provee es fundamental para mantener cierta variedad de filmes.

Bartra argumenta que el Estado ha generado una imaginaria que engendra una cohesión nacional pero, como se mostrará, no hay una sola corriente de cine mexicano promovido por el Estado, sino varias. El conjunto de filmes parcialmente producidos por IMCINE no muestra una corriente o estilo dominante, sino que al contrario los fideicomisos aseguran que se haga una variedad de películas en México. Algunos filmes siguen reproduciendo los esquemas y arquetipos ya establecidos desde la Época de Oro y consolidados en la actualidad por los directores que trabajan en Hollywood, pero otros los rompen o reinventan.

Al ver la lista de proyectos aprobados para recibir el FIDECINE, uno puede apreciar la amplitud de la definición de 'cine comercial' con la que trabaja IMCINE. Es indudable que el trío ha sido una influencia para el cine mexicano, efecto que se nota en la estética y narrativa de varias películas que sólo se han mostrado a nivel nacional. A pesar de que el trío logró su éxito sin apoyo estatal, varios directores utilizaron el FIDECINE para hacer películas con una clara influencia de los proyectos de Cuarón, González Iñárritu y del Toro. En *Nicotina* (Hugo Rodríguez, 2003), Diego Luna hace el papel de Lolo, un pirata informático que trabaja con un grupo ruso que quiere robar bancos de forma electrónica. Lolo se distrae por su interés romántico en la vecina de al lado. *Nicotina* tuvo su éxito a nivel nacional

pero no salió del país. Este filme muestra una violencia reconocible, que se parece mucho a lo que vemos en *Amores perros* y otras películas recientes. Lo mismo se puede decir de *La zona* (Rodrigo Plá, 2007), que narra la historia de una comunidad residencial que vigila su propiedad, creando una frontera social y económica entre sus habitantes y la gente que vive al otro lado de las murallas residenciales. La comunidad se puede interpretar como la nación que excluye a los pobres. La trama se desarrolla cuando un grupo de jóvenes de clase baja entra a la comunidad y a una casa en particular a robar. Esta película es una coproducción que combina fondos estatales mexicanos con los de varias compañías españolas y que logró salir del mercado mexicano simplemente porque la mayor parte de su producción fue española.

Algunas cintas de FIDECINE llegaron a exhibirse en Estados Unidos. *Un día sin un mexicano* (2004) de Sergio Arau y *La misma luna* (2007) de Patricia Riggins son ejemplos de proyectos apoyados por el IMCINE que han logrado un espacio internacional. Estas películas no han tenido el mismo nivel de reconocimiento que los filmes hechos por Cuarón, González Iñárritu y del Toro, aunque coinciden en parte por la temática. Ambas películas parecen ser hechas para un público mexicano en Estados Unidos, una estrategia comercial que prevaleció en los ochenta con películas de producción barata. Las películas de los ochenta fueron hechas principalmente para exhibirse por televisión en los canales en español. Los filmes de Arau y Riggins son distintos porque fueron estrenados más ampliamente en los cines grandes pero en lugares de gran población mexicana. En *Un día sin un mexicano*, la trama gira alrededor de la misteriosa ausencia de todos los trabajadores mexicanos para mostrar cómo sería California sin la labor migrante. Sin ninguna explicación por las desapariciones, es claro que el propósito no es crear una historia creíble sino educar al público sobre el papel de los trabajadores mexicanos en Estados Unidos. *La misma luna* se trata de un niño que busca a su madre, quien se fue a vivir a Estados Unidos. Dos de los actores principales son Kate del Castillo (Rosario) y Eugenio Derbez (Enrique), los dos conocidos por su trabajo en la televisión mexicana. Castillo comenzó a actuar desde niña, ya que su padre es el actor Eric del Castillo, y ella ha logrado entrar a

la televisión Estadounidense con su participación en programas como *Weeds*, que se transmite en Showtime. Derbez, comediante conocido en México, tuvo su programa llamado *Derbez en cuando*, que salía al aire por medio de Televisa (1999). La actuación de Castillo y Derbez es fundamental para la comercialización de *La misma luna* porque está dirigida a cierto público familiarizado con la televisión mexicana o con los programas que salen al aire en Estados Unidos. *Un día sin un mexicano* y *La misma luna* son películas hechas para atraer a un público mexicano que se siente identificado con el proceso de migración, ya sea por su propio viaje o por la ausencia de un familiar. La gran diferencia entre las dos películas es que *Un día sin un mexicano* resulta tener un mensaje más político que *La misma luna*, que presenta el matrimonio como una vía hacia la legalización. Al final del filme, Rosario se casa por amor y es claro que no se casa sólo como estrategia para legalizarse. De esta forma, el filme logra tocar un tema tan controvertido como lo es la migración indocumentada sin llegar a cuestionar la situación política y económica tanto en México como en Estados Unidos, la cual empuja a los emigrantes a salir de su país y los mantiene trabajando en un sistema que no reconoce su labor ni su presencia.

Aunque hay ciertos modelos cinematográficos comerciales que circulan dentro y fuera de México, muchos filmes se comercializan por vías de festivales de cine y como películas de arte. Siguen siendo productos comerciales pero pasan por otro proceso para llegar a un público internacional. Dentro de esta categoría siguen trabajando directores que se establecieron en los años setenta como Arturo Ripstein y Felipe Cazals. Cazals es reconocido por haber dirigido *Canoa* (1976), un filme hecho con fondos del CONACITE Uno, entidad que como he mencionado fue cerrada en los años noventa. En 2010, Cazals terminó *Chicogrande*, que trata de un revolucionario villista durante la época en que los estadounidenses entraron a México buscando a Francisco Villa. La película es un tributo a la Época de Oro porque incorpora elementos visuales relacionados con Emilio Fernández y Sergei Eisenstein. Se muestran las típicas nubes con paisajes rurales, sobre todo con las montañas al fondo. Cazals también utilizó un tono sepia para dar al filme un efecto antiguo. Como menciona Monsiváis,

la Revolución Mexicana fue uno de los mitos de la pantalla mexicana y aquí se recrea ese tipo de representación en conmemoración del centenario. A primera vista el filme parece ser una exaltación de la mexicanidad frente a lo estadounidense pero en definitiva muestra una visión compleja de las relaciones entre los dos países. El filme crea una dicotomía entre los mexicanos y los estadounidenses, que están en México en busca de Villa, hasta el final cuando un médico gringo decide ayudarle a Villa quien está herido.

El FIDECINE apoyó la producción de las películas de Fernando Eimbcke, *Temporada de patos* (2004) y *Lake Tahoe* (2008), que exploran el aburrimiento de los jóvenes. El estilo de Eimbcke no sigue un molde necesariamente mexicano sino uno que se ha vuelto típico de los festivales de cine. Este tema sobresale en comparación con los filmes que muestran jóvenes violentos como *Amores perros*, *Nicotina* y *La zona*. A pesar de las diferencias, es imposible separar a Eimbcke de Cuarón, ya que la compañía productora del reconocido director apoyó la distribución de *Temporada de patos*. Los dos filmes de Eimbcke se pueden leer de forma alegórica como representaciones de la ausencia o desinterés de los padres. En comparación con las películas que usan muchos cortes rápidos como los video clips, Eimbcke marca su estilo con el paso lento de sus narrativas acompañado por tomas largas. *Lake Tahoe* fue mostrada en el Festival Internacional de Berlín, el Festival de Mar de la Plata y de Latin Wave en Houston. Eimbcke usa tomas largas con planos generales divididos por unos cortes en negro que casi funcionan como tomas. Estos segmentos en negro funcionan para recalcar el sonido que sigue sin la imagen. El paso lento de Eimbcke se puede comparar, por ejemplo, con el de *La ciénaga* (2001) y *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel de Argentina.

El FOPROCINE se utiliza para financiar una variedad más amplia de filmes que el FIDECINE. Aunque el objetivo de este fondo es apoyar el cine experimental y de autor, esto no impide que las películas lleguen a comercializarse. Un ejemplo es *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002). El filme rompe con el dogma tradicional de la Iglesia Católica al mostrar al padre Amaro (Gael García Bernal) con la chica, Amalia, pero lo hace de tal forma que parece un discurso típico enunciado desde una

postura tradicional de izquierda. Puede parecer, entonces, que logra salir de un esquema conservador, pero lo hace sólo para entrar en otro.

Otros filmes financiados en parte por el FOPROCINE llegan a romper o invertir los arquetipos que típicamente han dominado el cine mexicano. A Carlos Reygadas le fue otorgado el FOPROCINE para *Japón* (2002) y *Luz silenciosa* (2007). IMCINE también apoyó su segundo filme, *Batalla en el cielo* (2005), en la etapa de la postproducción. Las tres películas muestran cierta continuidad estética y narrativa porque Reygadas invierte los arquetipos nacionales y las normas sociales creando historias que incomodan a su público. En *Japón*, un pintor huye de la Ciudad de México al campo donde conoce a una mujer indígena mucho mayor que él. La relación que se desarrolla entre esta pareja no es típica por no estar entre los parámetros sociales de edad entre dos enamorados. De alguna forma, Reygadas está utilizando la técnica que Doris Sommer nota en *Foundational Fictions* de unir dos personas totalmente distintas en clase social o de regiones distintas, pero aquí esta unión incomoda a algunas personas. *Batalla en el cielo* es el filme de Reygadas que más utiliza los tropos de la mexicanidad porque une a un hombre de clase social baja con una mujer rica o “fresa” que se prostituye. De esta forma se unen dos personas de distintas clases sociales pero la prostituta, en vez de ser una mujer pobre, ejerce su profesión por razones inexplicables. Finalmente, *Luz silenciosa* muestra a Johan, un menonita, que a pesar de estar casado y tener familia, se enamora de otra mujer. El filme muestra el conflicto familiar y religioso que este amor extramatrimonial le causa a Johan. Reygadas visualmente hace referencia a Eisenstein con los planos panorámicos que muestran el campo con las nubes al fondo. Este elemento visual no llega a consolidarse con tropos típicos de la mexicanidad. El director rearticula este elemento visual para mostrar otro México, el de los menonitas en Chihuahua.

La variedad de películas parcialmente financiadas por el FOPROCINE muestra que IMCINE no necesariamente busca apoyar proyectos fácilmente digeribles por un público amplio, un factor que dentro de la comercialización puede ser esencial. Estos filmes que intentan traspasar las normas sociales pueden ser vistos como una amenaza a los

valores tradicionales, a la familia y a la sociedad en general. Amat Escalante crea filmes aún más chocantes que su mentor, Carlos Reygadas. Ambas películas de Escalante, *Sangre* (2005) y *Los bastardos* (2009), toman los arquetipos de la nación para torcerlos y de esta forma crear situaciones sórdidas. En *Sangre*, Escalante cuenta la historia de Diego, quien se encuentra dividido entre su segunda esposa y su hija de un matrimonio previo. Cuando su hija necesita el apoyo de su padre, Diego no enfrenta a su esposa para darle posada a su hija. Escalante utiliza la figura del padre como centro nuclear de la familia y de la nación para mostrar una descomposición de estos dos núcleos, representada por la muerte de la hija y su entierro en un basurero. *Los bastardos*, por su parte, toma el tropo del emigrante que, como ya se ha mostrado, se ha usado para vender películas a un público mexicano que vive en Estados Unidos y consume productos mexicanos en ese país. En el caso de *Los bastardos*, Escalante intenta romper este arquetipo del emigrante al crear dos personajes migrantes que son contratados para matar a una mujer blanca estadounidense.

La misión del FOPROCINE de apoyar cine experimental y de autor ha permitido que el documental mexicano se desarrolle. Un ejemplo importante es el director Juan Carlos Rulfo, quien recibió apoyo para la producción de *En el hoyo* (2006), un documental que sigue a los trabajadores que construyen el periférico en México, D.F. Este documental ganó el Grand Jury Prize for Internacional Documentary en el festival de Sundance y por esto mismo se mostró en Estados Unidos. El filme fue exhibido por Landmark Cinemas y luego salió al aire por cable. Rulfo hizo *Del olvido al no me acuerdo* (1999), un documental sobre su padre, el gran escritor mexicano. Después de estos dos proyectos, Rulfo colaboró con Carlos Hagerman para dirigir *Los que se van* (2008) sobre las familias que se quedan en México cuando los emigrantes deciden irse a trabajar a Estados Unidos. De estos tres documentales, sólo *En el hoyo* fue financiado por el FOPROCINE. Al apoyar a Rulfo con su primer proyecto, el FOPROCINE ayudó al joven director a iniciar su carrera. Típicamente, los documentales no tienen el mismo espacio de exhibición que las películas de ficción que entran en el mercado internacional, pero a pesar de esto existen espacios que fomentan este tipo de proyectos, tal como Sundance. *En el*

hoyo muestra las vidas diarias de los trabajadores que construyen el periférico en México, D.F. Aunque la mayor parte de la película evita el uso de arquetipos, el final del documental muestra la bandera mexicana. La cámara lentamente sigue los carriles del periférico al llegar a la sección en construcción con la bandera al fondo. Esta toma larga nos recuerda el esfuerzo y la mano de obra que se necesita para continuar la construcción la nación.

El Estado hoy en día no tiene los recursos para financiar los filmes por completo y por eso IMCINE promueve las coproducciones internacionales. La ventaja que otorga IMCINE al promover el cine es que genera y coopera con proyectos que no necesariamente se comercializan a nivel global como lo han logrado González Iñárritu, Cuarón y del Toro. Esto no significa que no tienen la posibilidad de entrar a un mercado internacional especializado en cine arte, que tiende a circular en festivales. Aunque es cierto que los filmes siguen mostrando los arquetipos de la mexicanidad, por otro lado es difícil concluir que generan un sentido de cohesión social, ya que hay distintas corrientes e ideas dentro del cine (o cines en plural) promovido por el Estado.

Sería imposible definir el cine nacional en México sin Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro aunque trabajan fuera de territorio nacional y hacen películas hollywoodenses. En sus filmes de temática mexicana, los tres directores utilizan arquetipos de la mexicanidad sin estar ligados al Estado. Estos tres directores complican el modelo presentado por Roger Bartra en su libro, *La jaula de la melancolía*, que argumenta que la imagería se utiliza por el Estado moderno para generar un sentido de falsa cohesión nacional. Ninguno de estos tres directores está conectado al Estado, sino que al contrario ellos han desarrollado carreras internacionales con fuertes lazos con Hollywood. A pesar de esta desconexión con el Estado mexicano, sus filmes siguen repitiendo los arquetipos tradicionales de la nación, mostrando que esta imagería también tiene un componente comercial fuerte que se debe considerar. El gran problema no es el uso de esta imagería sino el hecho de que este trío es tan visible que llega a definir al cine mexicano en su totalidad. En cuanto al Estado, es difícil concluir que los filmes que reciben

financiamiento estatal logran generar el consenso que menciona Bartra, ya que hay varios tipos de filmes. Algunas de estas películas indudablemente utilizan modelos y tropos del cine clásico mexicano y del famoso trío, pero otras los rompen o invierten de tal forma que sería imposible decir que generan algún consenso. No existe un consenso dentro del cine nacional aún cuando estén presentes los arquetipos de la mexicanidad. El cine mexicano existe entonces en un espacio abierto que trasciende las fronteras nacionales, algunas veces coexistiendo con Hollywood, y en otros casos producido en parte por la participación estatal.

Obras citadas

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. "Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*." *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34.1 (2004): 39-48.
- Alvaray, Luisela. "National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema." *Cinema Journal* 47.3 (2008): 48-65.
- Bartra, Roger. "La condición postmexicana." *Anatomía del mexicano*. Ed. Roger Bartra. México, D.F.: Plaza y Janés, 2004. 303-310.
- . *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1996.
- Baer, Hester and Ryan Long. "Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*." *South Central Review* 21.3 (2004): 150-168.
- Belinchón, Gregorio. "Cine y fútbol charro." *El País*. 24 de abril 2009. 10 de abril 2011.
<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Cine/futbol/charro/elpepucul/20090424elpepucul_5/Tes>.
- Cuarón, Carlos y Alfonso. "Los hermanos Cuarón te revelan los secretos de 'Rudo y cursi'". *El País*. Video. 20 de abril 2009. 10 de abril 2011.
<http://www.elpais.com/videos/cultura/hermanos/Cuaron/revelan/secretos/Rudo/cursi/elpepucul/20090420elpepucul_1/Ves/>.

- De la Vega Alfaro, Eduardo. 1995. "Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64)." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana López. Londres: British Film Institute e IMCINE, 1995. 79-93.
- México. Consejo Nacional para las Culturas y las Artes. Instituto Mexicano de Cinematografía. Sitio de Internet. 10 de abril 2011. <<http://www.imcine.gob.mx/>>.
- Monsiváis, Carlos. "Mythologies." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana López. Londres: British Film Institute e IMCINE, 1995. 117-127.
- Pérez Turrent, Tomás. "Crises and Renovations (1965-91)." *Mexican Cinema*. Ed. Paulo Antonio Paranaguá. Trans. Ana López. Londres: British Film Institute e IMCINE, 1995. 94-115.
- Saldaña-Portillo, María Josefina. "In the Shadow of NAFTA: *Y tu mamá también* Revisits the National Allegory of Mexican Sovereignty." *American Quarterly* 57.3 (2005): 751-777.
- Saavedra Luna, Isis. *Entre la ficción y la realidad: Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2007.
- Smith, Paul Julian. *Amores perros*. Londres: British Film Institute, 2008.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.