

El entrelugar interamericano del cine en América Latina

JOACHIM MICHAEL (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

Resumen

El presente estudio propone planteamientos básicos para discutir los entrelazamientos interamericanos del cine en América Latina. El punto de partida es el dispositivo cinematográfico entre cuyas características está la superación transcultural de distancias. No obstante, históricamente y en términos generales, las cinematografías latinoamericanas han tenido relativamente poca transcendencia más allá de las fronteras nacionales y no raras veces dificultades considerables de expresión al interior de ellas. Al mismo tiempo, han tenido un fuerte impacto en cines extranjeros, primero en el de Europa y luego en el de EUA. Esta observación inevitablemente convierte el cine en América Latina en objeto del debate decolonial. En esta perspectiva, aparece como un cine envuelto en lazos de dependencia interamericana de Hollywood. Uno de los principales reclamos de crítica decolonial es la “reoriginalización de la experiencia” y la autonomía de expresión. Con los pensamientos posestructuralista y fenomenológico, en cambio, se empieza a cuestionar la oposición binaria entre lo propio y lo ajeno, junto con sus correlatos como copia y original, con lo que se delinea una posición intermedia, un entrelugar de lo impropio. Esta posición intermedia presupone los entrelazamientos entre lo propio y lo ajeno y permite concebir las configuraciones particulares de la modernidad en América Latina y asimismo sus contradictorias coexistencias con la tradición. En esta perspectiva se estudian los procesos de apropiación antropofágica del cine en América Latina para entender mejor cómo la redefinición de las funciones y demandas socioculturales del medio audiovisual constituyen la mirada periférica y la cine-nación en el subcontinente. En suma, se trata de discutir la posición peculiar del cine latinoamericano frente a la hegemonía de Hollywood, que aquel no puede copiar ni superar.

Palabras claves: entrelazamientos, cine, América Latina, debate decolonial

1. Desenlazar el cine latinoamericano

Como medio técnico que permite la grabación (conservación) y la transmisión (proyección) de imágenes “vivas”, el cine se presentó desde sus comienzos como un dispositivo que supera las distancias espaciales y temporales. En la medida en que la significación y la interpretación de imágenes –aunque sean simulacros de la “vida real”– aparecen como operaciones elementales de la cultura misma, las narrativas visuales del cine encuentran en la transgresión de fronteras (territoriales y otras) su función constitutiva.

El cine es “esencialmente cosmopolita”, como escribe Paulo Antonio Paranaguá (Paranaguá 18). El mismo autor explica que el cine se constituyó como medio técnico que trasciende las fronteras ya que se establece en Europa y en los EUA apelando a públicos

internacionales al crear mercados más allá de sus países de origen: “No existe prácticamente desarrollo del cine en un solo país” (*ibidem* 17). Como añade Paranaguá, el cine en América Latina, como en otras partes, nace con la idea de exhibir las “vistas” locales en el mundo, pero en su caso, esto casi no ocurrió. Esta particularidad está en el centro del enfoque del investigador y se entiende como consecuencia del “desarrollo dependiente” del nuevo medio visual. De hecho, Paranaguá encuentra en la dependencia una condición que afecta a todas las cinematografías en América Latina y la propone como el marco común que permite hablar de algo como el cine latinoamericano. En esta concepción crítica, lo característico de las cinematografías del subcontinente es que todas ellas sean determinadas por la hegemonía ejercida primero por el cine europeo (en los

primeros años) y luego por Hollywood (desde la Primera Guerra Mundial) (*ibidem* 19). El historiador de cine remite a Paulo Emilio Salles Gomes, quien (*ibidem* 30), al describir el cine brasileño como subdesarrollado, advirtió que “en el cine, el subdesarrollo no es una etapa, un estadio sino un estado” (Gomes 21). Según Gomes, el subdesarrollo no es un periodo básico en el proceso histórico sino una condición permanente ya que los cines de Europa y de EUA nunca fueron subdesarrollados, mientras que los otros jamás se desarrollan: “El cine es incapaz de encontrar dentro de sí mismo energías que permitan escapar a la condena del subdesarrollo” (*ibidem*).

Gomes distingue el subdesarrollo del cine brasileño del de cines periféricos en otras partes del mundo: “Somos una prolongación de Occidente, no hay entre este y nosotros la barrera natural de una personalidad hindú o árabe que necesite ser constantemente sofocada, esquivada y violada” (23). En la perspectiva de Paranaguá este es el rasgo común de todo el cine latinoamericano: éste se concibe, en última instancia, como objeto de relaciones de poder cuyo origen es la dominación colonial y se mantiene subordinado a los centros de producción en Europa y EUA. Es decir que la dependencia no es solo material y tecnológica (importación de la película de celuloide y de los aparatos) sino que ella también significa adoptar los modelos de producción y de consumo provenientes de los centros dominantes. La estrecha interrelación asimétrica con los centros productivos en el Norte, en otras palabras, parece como constitutiva para las cinematografías de América Latina. De ella, ni los nacionalismos cinematográficos más exacerbados escapan y siempre se renueva algún tipo de diálogo – afirmativo o crítico– con los “modelos dominantes”. “No hay en América Latina expresión autárquica, completamente desvinculada de la evolución en los centros dominantes de la producción” (Paranaguá 29). [1]

En suma, la perspectiva decolonial apunta hacia la incapacidad (raras veces superada) de los cines latinoamericanos de oponerse a la hegemonía de Hollywood y, asimismo, hacia su inestabilidad, ya que no logran una

producción constante a lo largo del siglo XX, ni siquiera en el caso de las cinematografías con producción más significativa (México, Brasil y Argentina). Como argumenta Gomes, después del “estrangulamiento” de la producción local de “La Bella Época” en las primeras dos décadas del siglo XX, Hollywood eliminó la competencia europea durante la Primera Guerra Mundial y estableció un dominio que dura hasta el presente, de manera que “durante las tres generaciones en que el cine fue el principal pasatiempo, el film en Brasil era un fenómeno norteamericano y, en cierta manera, también brasileño” (Gomes 26). Lo que está en juego, son los imaginarios culturales que el nuevo medio ayuda a formar en la periferia pero que se producen y rigen en EUA. Gomes escribe sobre la “impregnación del cine americano” que considera tan extensa que ocupa la “imaginación colectiva” y que “adquirió calidad de cosa nuestra, dentro de la orientación de que nada nos es extranjero puesto que todo lo es” (*ibidem*). Evidentemente, el debate gira en torno a la cuestión de la formación de una consciencia propia y la posibilidad de la emancipación a partir de los imaginarios fílmicos. Por las condiciones de la colonialidad, como lo parece sugerir el autor, no existe una cultura autónoma sino subordinación a modelos ajenos. Sin embargo, la amplia recepción de los films de Hollywood se correlaciona con el “deseo” de reconocerse en la tela y de “ver expresada una cultura brasileña, desprovista de una originalidad básica respecto a Occidente ..., pero que se fue configurando con sus propias características, indicativas de vigor y personalidad” (*ibidem*).

Se comprende que la superación completa de la dominación ajena y la subsecuente “autarquía” resultan imposibles ya que los entrelazamientos con los centros culturales no se rompen de manera definitiva. Si lo propio no deriva de un ser ontológico que pudiera reclamar una autarquía autosuficiente, entonces no parece disparatado presumir que el “deseo” de reflejarse en la tela nace con la representación omnipresente de lo ajeno, lo que, una vez más, subraya la relacionalidad constitutiva de identidad y alteridad, sin que se nieguen las asimetrías y jerarquías que la caracterizan.

Con todo, dos preguntas son constitutivas para el cine latinoamericano: ¿Cómo oponerse

a Hollywood?, y ¿Cómo separarse de Hollywood? En la perspectiva diferenciada de Carlos Monsiváis, las cinematografías latinoamericanas, principalmente las de Argentina, Brasil y México, han logrado cautivar a sus públicos en determinadas épocas, a pesar de la hegemonía del cine estadounidense. Entre 1930 y 1955, estos cines han podido formar un “contrapeso formidable de Hollywood”, pese a derrumbes posteriores y una situación al final del siglo en que sus profesionales “aspiran con denuedo a triunfar en Estados Unidos, convencidos del carácter eternamente periférico de sus cinematografías” (Monsiváis 51-52).

Sin negar el imperialismo, el cronista analiza brevemente cómo Hollywood ejerce su predominio. Como “industria fílmica por antonomasia,” este cine perfecciona el uso de la técnica y logra una credibilidad que crea y retiene los públicos. Con base a su capacidad de reclutar grandes talentos y su “suprema destreza financiera,” impone a los públicos conquistados géneros, narrativas, estilos de montaje y el *star system* (Monsiváis 51-52). Monsiváis muestra que, para los espectadores, la noción de cine tiende a confundirse con Hollywood: este cine explora las potencialidades de la mirada técnica, ofrece visiones del mundo y de otras formas de vida, además de germinar “sueños y aprendizajes insospechados” (*ibidem*). Lo que se entiende como “americanización” se revela como experiencia de una modernidad que la cinevisión promueve. El autor, en otras palabras, estudia el impacto de Hollywood en América Latina no solo como imposición dominante sino en términos de la recepción y con vistas a los significados que se producen en los espectadores. El cine estadounidense, por consiguiente, se entiende como una pedagogía inmediata que permite redefinir formas de vida y de sensualidad:

Todo se venera y se imita. Tonos de habla, vestimentas, instrucciones para el manejo del rostro y del cuerpo, gestualidad del cinismo y de la hipocresía, convicción de la apostura do de la insignificancia facial, escuela del lenguaje de las familias. ¿Quién que es no va al cine como alumno planetario?” (Monsiváis 55-56)

2. La mirada periférica

Con razón, el debate decolonial subraya que la introducción del cine en América Latina se dio bajo condiciones de dependencia ya que no fue resultado de un proceso de profunda transformación social provocado por la aceleración de los desarrollos tecnológicos, la revolución industrial, la urbanización y otros que van formando una experiencia que es sin ejemplo en la historia y que encuentra en la novedad su principal rasgo. La modernidad se revela no como una nueva época más, sino como una época que renueva la totalidad del ser y para cuya comprensión el pasado y el saber proporcionados por la tradición se muestran como insuficientes. [2] En su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” escrito en 1935, Walter Benjamin retoma la idea de que la modernidad se manifiesta en una nueva sensibilidad que deriva del cambio de la percepción sensorial provocado, entre otras cosas, por la masificación de la vida urbana. A la masa en la gran ciudad corresponde la liquidación de la singularidad de los fenómenos con base a las condiciones técnicas de su reproductibilidad. En el caso de la imagen, se abandona la contemplación y la perduración (el “aura”) y se establece un régimen perceptivo marcado por la repetición y la fugacidad. El “choque” es la principal característica de la sensibilidad de la masa que no estudia el arte reflexivamente, sino que se distrae en la visión acelerada y fugaz de las imágenes técnicas. El cine, por este motivo, aparece como el arte moderno por excelencia ya que sus imágenes movidas no invitan a la contemplación, sino que distraen. Según Benjamin, el nuevo medio utiliza el “efecto de choque” para estimular nuevas competencias perceptivas (Benjamin 167-174).

La recepción del cine en los centros urbanos latinoamericanos fue casi simultánea a su desarrollo técnico-industrial en EUA (el kinetoscopio) y Francia (el cinematógrafo). La primera función pública de cine se dio en diciembre de 1895 con la presentación de diez “vistas animadas” por el “cinematógrafo Lumière” en París. A la exhibición pública precedieron en el mismo año el registro de patente del aparato inventado por Louis Lumière en febrero y la

proyección privada de *Sortie des usines Lumière*, en marzo, también en París. Los fabricantes de aparatos fotográficos Auguste y Louis Lumière desarrollaron con el cinematógrafo un producto portátil que servía a la vez como cámara y también como proyector, el cual se ofrecía a una clientela adinerada. En consecuencia, las primeras cintas promocionales se dedicaban a retener escenas cotidianas, como la salida de las trabajadoras y de los trabajadores de una fábrica, por ejemplo. Sin embargo, con la proyección pública, se anunciaba otra perspectiva comercial: la exhibición de películas como espectáculo de entretenimiento del público (Prédal 17-20). A partir de inicios de 1896, el “cinematógrafo Lumière” proyecta películas en diversas ciudades de Europa y se crea una red internacional de venta de cinematógrafos, de proyecciones de películas, pero también de grabación de nuevas cintas. La demanda de “vistas animadas” crece rápido y la oferta se tiene que actualizar y ampliar constantemente. En consecuencia, los agentes de los hermanos Lumière empiezan a recorrer el mundo en búsqueda de vistas de países lejanos (Prédal 20). En cuestión de meses, el cine llega a América Latina. En noviembre de 1894 se presenta el kinetoscopio de Edison en Buenos Aires y en julio de 1896 el cinematógrafo Lumière se exhibe en Buenos Aires, Río de Janeiro, Maracaíbo y Montevideo; en agosto del mismo año llega a la Ciudad de México, Santiago de Chile; en septiembre a Guatemala, etc. (Paranagúa 32).

Evidentemente, el nuevo medio de las imágenes movidas llega como una importación, desarrollado y con estrategias comerciales controladas en EUA y Francia. Ana M. López entiende que el cine no encuentra en América Latina un proceso de transformación sociocultural del cual es el último resultado y la máxima expresión como se mencionó más arriba. En el subcontinente, la modernidad es en este momento apenas incipiente y se manifiesta, en palabras de la investigadora de cine, más bien como “una fantasía y un profundo deseo” (López 49). López desarrolla un interesante análisis del cine silente en América Latina con base a propuestas que conciben la modernidad en América Latina como un proceso heterogéneo

de desarrollos desiguales (Brunner), en que la modernidad interactúa con la premodernidad y en que distintas temporalidades socioculturales coexisten (Quijano, “Modernity”). [3] Se puede ver en la ambivalencia de la modernidad y en sus entrelazamientos contradictorios con la tradición (cuya superación en principio sería la esencia del proceso moderno) indicios de la continuidad de la colonialidad, de las estructuras socioculturales y, por ende, un rasgo común de las sociedades latinoamericanas, aunque entre ellas presenten gran diversidad. De cualquier manera, tal configuración ambivalente de la modernidad se presenta como una especificidad diferencial de Latinoamérica de lo que se concluye que “importaciones” modernas desencadenan procesos de apropiación singulares que difieren de las significaciones que tienen en sus países de origen. [4]

En este sentido, si López se propone a estudiar la “indigenización” del cine en América Latina quiere decir que enfoca las “negociaciones complejas y específicas entre las historias locales y las prácticas globales” (López 50). Analizar las estrategias de incorporación del cine significa tratar de entender la “especificidad de la experiencia moderna” en el subcontinente. La idea es no presuponer que el cine latinoamericano debería tener equivalencia con el europeo y el estadounidense dada la desigualdad de las condiciones socioeconómicas que necesariamente conducen a usos diferenciales en América Latina (*ibidem*).

Lo que está en juego es una perspectiva divergente de la crítica decolonial que no establece como enfoque central las luchas por la “reoriginalización de la experiencia” (Quijano, “Colonialidad” 118). Tal propuesta no toma el concepto de lo propio con sus diversas connotaciones como criterio de la investigación, incluyendo las oposiciones valorativas a lo ajeno y lo incorrecto, además de los binarismos correspondientes como verdadero – falso y original – imitado, entre otros. Más bien se interesa por la paradoja de la *impropiedad* que evidencia el proceso de alteración del nuevo medio en el pasaje intercultural a Latinoamérica. [5] Así, la redefinición de significación y de función socioculturales del cine, la que contrasta con la *propiedad* del medio en los países de

origen, remite a una alteridad impropia con que América Latina se da a conocer. En condiciones en que lo propio es dominio de lo ajeno, solo quedan apropiaciones que se refieren a la identidad en la medida que difieren de ella. [6]

Junto con especialistas de la historia del cine como Tom Gunning, Ana M. López entiende que, en su primera década de existencia, el nuevo medio era un “cine de atracciones” cuya “estética de asombro” se basaba primeramente en el impacto que la nueva tecnología alcanzaba en los espectadores con “vistas” inesperadas y sorprendentes de las imágenes en movimiento (52-53). Solo a partir de mediados de la década de 1910, el cine empezó a desarrollar su potencial narrativo. En su análisis de la introducción del cine en América Latina, López llama la atención al “estatus ontológico y epistemológico” que el aparato cinematográfico tenía en el subcontinente. Dado que las “vistas” importadas eran más populares que las películas que luego se empezó a producir en los diversos países de la región, la investigadora observa que la “atracción cinematográfica” fue resultado no solo de la atracción novedosa de las imágenes en movimiento, sino que, igualmente, fue atractivo el propio hecho de se tratara de una importación. Es decir que, para la investigadora, lo atractivo del primer cine era, independientemente de los alcances del proceso de la modernidad en esta región del mundo, “el apelo del otro, el choque de la diferencia”. Las “vistas importadas” de la modernidad en Francia y EUA permitían otra experiencia, la del acceso al mundo. En las palabras de la autora, el público se convertía en espectadores y *voyeurs* de la modernidad, aunque no eran participantes de ella (López 52-53).

El nuevo medio, por lo tanto, ofrecía una experiencia particular de la modernidad: a los que no participaban del proceso moderno (pleno), las imágenes en movimiento permitían la visión técnica de la vida moderna. Como la mirada de las “vistas” se genera por el aparato, la propia experiencia de la mirada técnica ya es moderna y ella proporciona, por consiguiente, una participación específica en la modernidad, que es imaginaria. [7] Justamente por su condición periférica, esta mirada adquiere una importancia a parte en el pasaje del cine a

América Latina y ella interviene en el proceso de adaptación del nuevo medio al contexto sociocultural. La hipótesis sería que su fuerza se correlaciona con la lejanía de los centros de la modernidad. Como escribe Monsiváis con respecto al cine narrativo posterior: “el público no sólo ve ‘gringadas’ sino, en un porcentaje notable de casos, películas de primer orden, lo que desemboca en la modernización a ráfagas” (53).

3. Al principio fue la superación de distancias

Algunas observaciones sobre la recepción periodística del cinematógrafo en los primeros años sirven para tener una idea más clara acerca de la mirada periférica que emerge con el nuevo medio y que -otra hipótesis- también será determinante en los procesos de apropiación posteriores de otros medios audiovisuales y en la redefinición de sus funciones socioculturales en los contextos latinoamericanos. Como se verá, es el encanto de la cine-mirada que llama la atención de los primeros cronistas. Se realza la fuerza de la experiencia imaginaria que nace de las “vistas” luminosas y en que las distancias espaciales y temporales se borran. Las crónicas demuestran que el régimen escópico del cine establece desde el principio la participación transcultural en tendencias y eventos en otra parte. Y ya se preuncia el alcance que la “pasión perceptiva” tiene en toda la sociedad (Metz 41), así como el tránsito incipiente de la cultura hacia las imágenes técnicas y sus significaciones imaginarias. [8]

Uno de los primeros “cazadores de imágenes” es Gabriel Veyre. En julio de 1896 Veyre acompaña a Claude Ferdinand Bon Bernard en un viaje hacia América. Bon Bernard tenía la licencia de la Casa Lumière de exhibir el cinematógrafo en diversos países de América Latina y en el Caribe. Como director técnico del cinematógrafo, Veyre debía proyectar las películas y además hacer nuevas filmaciones en estos países para ampliar el repertorio de “vistas” de la empresa de Lyon. A finales de julio Bon Bernard y Veyre llegan a México y presentan el aparato de Lumière y sus vistas primero al presidente Porfirio Díaz y luego a la

prensa y a “grupos científicos”. A mediados de agosto de 1896 organizan la primera proyección pública del cinematógrafo ante más de 1500 espectadores. Fue un gran éxito, como escribe Veyre a su madre: “una noche de estreno espléndida” (citado en Ciuk 635). Pocos días después, el escritor Luis Gonzaga Urbina constata: “El espectáculo de moda en México es el cinematógrafo. Su aparición ha conmovido a la capital, considerando, por supuesto, que la capital se halla comprendida entre el *bar-room* de Peter Gray en la calle de plateros y el Palacio Escandón en la calle de San Francisco” (Urbina, “El cinematógrafo” 32). Su crónica “El cinematógrafo” se publicó el 23 de agosto de 1896 en *El Universal*. En ella, Urbina analiza de manera perspicaz las ventajas del aparato de los Lumière sobre el kinetoscopio, un aparato que no proyectaba las “vistas” en una superficie exterior, sino que ofrecía un visor que permitía la visión de un film perforado en el interior que se movía a alta velocidad sobre una fuente de luz. El kinetoscopio fue desarrollado en el laboratorio de Thomas Edison al principio de los años 1890 y se estrenó en su primera presentación pública en 1893. Sobre el aparato de la empresa Edison observa Luis G. Urbina:

¡Qué bien que se divierte! Allá dentro está China, con sus casas y torres extrañas; ... allá está el templo de Buda con sus bonzos panzudos y melancólicos en el pórtico; allá está el Egipto con sus llanuras de tierra seca amarilla y su cielo ardiente, ...; allá están los viejos países, las catedrales góticas, erizadas de agujas, los bosques, húmedos y oscuros ... (Urbina, “El cinematógrafo” 32).

Es decir que el público de la Ciudad de México, que, como sugiere Urbina, en principio coincidía con la burguesía capitalina, estaba al corriente de los últimos desarrollos mediáticos. “Por de pronto, no hay ojos sino para el cinematógrafo”, sigue el cronista. “Desde luego tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse de acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado” (*ibidem*). Se reconoce la fascinación de la imagen técnica

del kinetoscopio, pero no hay duda acerca de la superioridad del nuevo aparato de la Casa Lumière. En primer lugar, es más cómodo sentarse y mirar la tela: “Basta entrar y sentarse con toda comodidad, frente al blanco cuadrilátero que se abre en el extremo de la sala” (*ibidem* 34). Más importante, sin embargo, es el impacto de la imagen cinematográfica: “... y en el cuadro de albura uniforme y limpia, un fotograbado, una ilustración de revista, en grande, del tamaño natural y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el kinetoscopio” (*ibidem*).

En diciembre de 1896, José Juan Tablada escribe en el mismo periódico, *El Universal*, que el cinematógrafo “continúa funcionando con un éxito grande y merecido” (Tablada, “Lumière” 44). Tablada también resalta la vivacidad de las imágenes animadas en la tela: “Aquellos metros de blanco lienzo se animan al golpe de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa” (*ibidem*). Urbina había llamado la atención a la capacidad de las imágenes kinetoscópicas de superar las distancias espaciales a de traer al ojo escenas de países lejanos. Tablada, en cambio, observa que, al vivificar a las imágenes de “la vida real”, el cinematógrafo supera las distancias temporales y resucita el pasado en el presente. Así vencería la muerte y ofrecería consuelo a los que perdieron personas amadas:

¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión? (Tablada, “Lumière” 44)

Diez años más tarde, el cinematógrafo aparece como una pasión colectiva en México, que comparten todos los grupos sociales en que todos se igualan. Como “mariposas” se ven invariablemente atraídos por las imágenes luminosas (incluso la aglomeración de la mirada colectiva de las “vistas animadas” contribuye a la difusión del tifo):

El prócer y el bohemio, el intelectual y el ingenuo, la dama aristocrática y la modesta modistilla, los patriarcas y los párvulos, todo México tiene en estos momentos un estado de alma unánime, absolutamente armónico e indiscutiblemente igual. Todo mundo se val al cinematógrafo y a ese espectáculo convergen los espíritus todos. El cinematógrafo Lumière señala con su columna de fuego el camino de la tierra de promisión; como mariposas en torno de un foco eléctrico vamos a dar a ese nuevo foco que ya tiene una triste celebridad como el foco del tifo. (Tablada, "México sugestionado" 45).

En la misma crónica de 1906, Tablada hace ver que la imagen cinematográfica borra las fronteras entre realidad e ilusión: "toda la vida, todo el ensueño, toda la ilusión están allí". Sin embargo, ella igualmente elimina las fronteras del espacio y del tiempo y acerca lo remoto:

[...] los países exóticos se acercan y todos los climas y todos los paisajes obedecen al conjuro, y fuera del tiempo y arrebatados al espacio vibran rápidamente ante nosotros. Ver y creer, dijo el apóstol escéptico, y pueibisto que todo se ve, la duda es una aberración. Ten fe y la montaña vendrá a ti, dijo Cristo, y la montaña, sustraída a la enorme gravitación ha llegado hasta nosotros, y las tragedias más emotivas, los sucesos más fugaces, están allí inmortalizados y perennes. (Tablada, "México sugestionado" 46) [9]

El escritor capta la fascinación "extasiada" y el encantamiento de la mirada cinematográfica de la que no es posible sustraerse y la que también es una iniciación a la modernidad:

No dudes un solo instante y corre al salón penumbroso donde absorto y recogido un público fervoroso, místico y extasiado, se inicia en los misterios helenicianos de la triunfante civilización. Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de las más *smarts* platicar en la iglesia por la Cuaresma... las he

visto en el teatro criticar las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo eso he visto, pero nunca he visto a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección en uno de esos lugares de encanto y maravilla. (Tablada, "México sugestionado" 45-46)

Como lo reconstruye Aurelio de los Reyes, los dos representantes de la Casa Lumière tenían previsto hacer funciones semanales, pero viendo la gran demanda, decidieron organizar exhibiciones diarias. En octubre de 1896 presentaron el cinematógrafo en Guadalajara y regresaron en noviembre a la ciudad de México. Cuando dejaron México a principios del año siguiente, las exhibiciones de las "vistas animadas" seguían y fueron organizadas por empresarios locales que adquirieron el aparato, haciendo competencia a las presentaciones operadas por el kinetoscopio de la empresa Edison (Los Reyes, *Orígenes* 81-83).

Para el historiador de cine, desde el principio, la comunicación a distancia se revela como una de las características primordiales del nuevo medio: "el cine rompe fronteras" (*ibidem* 143). Evidentemente, en la transculturalidad influyó que el cine al inicio era silente, que las imágenes proyectadas ignoraban las diferencias lingüísticas y que así ponían culturas distintas y distantes en contacto. Sin embargo, importante para el contexto latinoamericano es que el nuevo medio también empieza a poner las sociedades del subcontinente en comunicación con ellas mismas, dado que rebasa las enormes distancias geográficas, culturales y sociales entre las regiones y grupos poblacionales. Empresarios ambulantes del cinematógrafo recorrían el país, llegando también a lugares apartados. Es interesante la observación de Los Reyes que el cine, al llevar las "vistas animadas" a las provincias, las conectaba con el mundo y les transmitía a sus habitantes que "después de todo, no estaban ni tan lejanos ni tan aislados" (*ibidem*). El historiador apunta a un factor importante que aclara la función cultural de los medios técnicos en América Latina, lo que, dado el "subdesarrollo" de la cultura del libro, concierne principalmente a los medios audiovisuales [10]: estos permiten una comunicación técnica entre

periferia y centro (a la vez que corroboran la relación asimétrica entre ambos), tanto a nivel nacional como a nivel internacional, la cual ella misma ya representa un acceso puntual a la modernidad.

De hecho, al principio del siglo XX, los cronistas concluyen que el medio no solo apela a todos los sectores sociales, sino que encuentra su gran público en las “muchedumbres”, en los así llamados ‘bajos fondos’. En esta época, las capas populares no son alfabetizadas y encuentran en el cine información, actividad cultural y participación imaginaria en la modernidad. Luis G. Urbina, en su crónica “La vuelta del cinematógrafo”, publicada en *El Mundo ilustrado* el 9 de diciembre de 1906, observa que el cine se convierte en el entretenimiento del “pueblo”. Según el literato, las imágenes luminosas lo “hipnotizan” y lo redimen temporalmente de su condición baja:

Es de ver noche por noche la Avenida Juárez henchida de muchedumbre atenta. Allá arriba ... el cinematógrafo *réclame*, atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza, con sus cuadros de viviente fotografía ... Y abajo, por aquel mar de cabezas levantadas que tienen los ojos fijos e interiormente alumbrados, como los de los sonámbulos, pasa un fluido fascinante de ensoñación extática.

Sí, es el pueblo que sueña ante las maravillas de ella pantalla, el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio.

Es la alegría sana de los “bajos fondos” que noche por noche, como una flor de capitosa y ruda fragancia, sale a la superficie del hastío metropolitano (Urbina, “Vuelta” 37-38)

Veinte años más tarde, José Juan Tablada analiza en *El Universal*, el 9 de octubre de 1927, que el cine se dirige a los grupos populares

como un “periódico” para analfabetos:

Y su enorme éxito, su difusión mundial, consiste en que es un periódico que pueden leer hasta los analfabetos y en que, además, no lo limitan las barreras del idioma, expresándose en un idioma que todo el mundo entiende.

Por eso mismo, por dirigirse, como el periódico, a las muchedumbres, el cine tiene que calcular las reacciones de sus obras sobre el promedio de la mentalidad humana y del sentimiento popular, no sobre los intelectos excepcionales y los exquisitos sensorios de quienes en ciertos casos ejercitan la crítica cinematográfica rebajándose sin duda a funciones inferiores, [...] (Tablada, “La abeja” 53-54)

4. (Trans)Nacionalidad cine-imaginaria

Ana M. López, en su arriba mencionado análisis del cine silente en América Latina, observa que la “atracción cinemática” contenía cierta ambivalencia: no solo la participación imaginaria de la modernidad les proporcionaba a los públicos la autoconfirmación de que el progreso estaba “en marcha” sino que al mismo tiempo la cine-mirada moderna y transcultural remetía indirectamente a lo que no estaba en la pantalla, es decir, a los espectadores latinoamericanos mismos. Esto significa que la visión de la modernidad ajena despierta el deseo de reflejarse a sí mismo en una proyección moderna. Sin embargo, esta nación de *nosotros* se percibe como alteridad y la cine-nación consecuentemente da expresión a constelaciones diferenciales de la modernidad (López 53). Se puede formular la hipótesis de que las cine-naciones latinoamericanas emergen como reflejos divergentes de las representaciones de las naciones modernas dominantes. Estas últimas forman una especie de palimpsestos de celuloide a los que las visiones latinoamericanas se superponen, pero de que también contrastan debido a las condiciones locales de la modernidad, resultantes de los diversos entretajamientos con la tradición. Ni copia ni original, estas cine-naciones no se desprenden, pero tampoco coinciden con las “vistas animadas” del Norte.

Los entrelazamientos de los cines son fundacionales: las primeras “vistas” de México, por ejemplo, son resultado de la mirada europea y se destinan a públicos europeos y de otras partes. Gabriel Veyre, no solo se dedicaba a exhibir las filmaciones de la compañía Lumière, sino que también se encargaba de captar escenas mexicanas para ampliar el catálogo de cintas de la empresa. Según el *Diccionario de directores del cine mexicano* de Perla Ciuk, en su estancia de seis meses en México, Veyre filmó 35 “vistas”, entre ellas escenas de la cultura cotidiana como “Desayuno de indios”, “Jarabe tapatío” o “Baño de caballos” y también varias secuencias con el presidente de la república (Ciuk 634-635). Que Veyre aparezca como “pionero del cine en nuestro país” (*ibidem* 634) revela la constitución transnacional del cine. Se trata de filmaciones en México cuya primera finalidad fue la exhibición en otros países, no propiamente la elaboración de imágenes que son resultado de una perspectiva y una cultura visual nacionales. No obstante, resulta evidente que las “vistas” Lumière de Gabriel Veyre son una contribución fundamental a la elaboración de una cinematografía nacional. Los Reyes, por ejemplo, se refiere a ellas como “películas nacionales” (Los Reyes, *Medio siglo de cine* 151).

En su artículo “México en la pantalla”, publicado en *El Universal*, el 31 de julio de 1917, Carlos González Peña comenta sobre cinco películas mexicanas estrenadas en el mismo año y constata que hay una producción nacional con solidez: “Total: ¡cinco películas mexicanas! Ya están desmentidos los que escépticamente dudaban de que se pudieran impresionar en México películas cinematográficas, y contentos los que lo contrario decían” (65) Según el autor, las películas son desiguales y “se advierten vacilaciones y hasta tropiezos” (*ibidem*). González Peña reconoce en la cinta *La luz* un “afán decidido de imitación” (*ibidem*). *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) es un film de Manuel de la Bandera, el segundo largometraje mexicano que es una adaptación (o una imitación) de *Il fuoco* de Piero Fosco (1915), en que la actriz mexicana Emma Padilla no solo se parecía a Pina Menichelli, que interpretó el personaje principal en el film italiano, sino

que también imitaba sus poses, gestos y vestuarios. De cualquier manera, Emma Padilla es considerada la primera “diva” mexicana y *La luz* parece representativa en la medida en que representa una tendencia en el cine de la “bella época” en México que fue adoptar el modelo del melodrama italiano y situar el género en un contexto explícitamente mexicano. Aurelio de los Reyes denomina esta corriente el “nacionalismo cosmopolita” del cine mudo en México (Los Reyes, *Medio siglo de cine* 68; y López 70). El tema es una relación de género “moderna”, marcada por la fugacidad y la emancipación de la mujer. Ella y Él que se conocen en un paseo en Coyoacán, se enamoran y con el paso del tiempo Ella se aburre y empieza a interesarse por otros hombres. Cuando Él la ve besando a otro hombre en Xochimilco, pierde sus fuerzas de vida y muere (García Riera 38-39).

González Peña, en la ya mencionada reseña, destaca a tres películas, *Triste crepúsculo*, *En defensa propia* y *Alma de sacrificio* y las considera al mismo nivel que el buen cine europeo: “que en verdad vos aseguro que esas primeras obras del arte cinematográfico nacional [que] puede parangonarse sin detrimento para ellas con muchas de las buenas europeas”. La primera fue dirigida por Manuel de la Bandera, las otras dos por Joaquín Coss y las tres producidas por Azteca Film. Entre los motivos de su elogio el autor menciona la “elegancia en los interiores” y la “buena elección de escenarios al aire libre”. No obstante, González Peña añade una observación crítica: en los tres “cinedramas” no aparecen personajes que pertenecen a las capas populares. Según su experiencia, el motivo es que el público no quiere verlas en la tela. La conclusión es que el público de hecho no quiere que se refleje México como de hecho es, sino que prefiere una versión europeizada y, como se podría agregar, moderna:

[...] en nuestras películas se evita cuidadosamente la aparición del pueblo bajo. La prudencia de tal medida, pónela de relieve el mismo público concurrente; pues, en cuanto surge, para desdicha de los autores, uno de nuestros clásicos peladitos, los espectadores se echan a reír, así se trate de la escena más

dramática del mundo. ¿Querrá esto decir que nuestro país no es presentable sino “a la europea”? (González Peña, “Pantalla” 66)

En los primeros años el cine en América Latina, y especialmente en México, tenía como una de sus funciones primordiales el registro de la actualidad y la noticia de eventos por lo que López ve en la “objetividad” uno de sus principales rasgos. La investigadora muestra que, durante la Revolución Mexicana, a partir de 1910, esta tendencia fue retomada (López 57-58, y 66-68). Sin embargo, la reseña de González Peña muestra que la cinevisión de la nación no era documentalista, sino que eran proyecciones que recreaban el país a la imagen de los centros de la modernidad en Europa y EUA. En otras palabras, se eclipsa o incluso se niega lo que no es progreso y este hecho apunta a la conflictividad existente en la sociedad que tiene que ver con las políticas de modernización insensibles a resistencias y discrepancias. La muy notable excepción es *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas que introduce cierto realismo social en la narrativa melodramática. Según López, la segunda mitad de la década 1910 fue muy productiva con 75 largometrajes mexicanos (López 70).

El escritor Horacio Quiroga publica, el 13 diciembre de 1919, una reseña en *Caras y caretas* en Argentina sobre el film argentino *La vuelta al pago* (1919) de José Agustín Ferreyra. El tema es la vida en el campo y Quiroga certifica “evidentes progresos” con respecto a las producciones argentinas anteriores. Su crítica, sin embargo, consiste en el empeño de imitar el género de películas de vaqueros en una narrativa sobre el campo argentino: “Tan es así, que todos: autores del drama, operadores, directores e intérpretes, unen y dirigen sus esfuerzos a un solo fin: hacer una cinta de *cow-boys*” (Quiroga 45). El autor aclara que no tiene nada contra el género de vaqueros como “expresión fiel de un rasgo de vida norteamericana” porque tiene “carácter propio” (*ibidem*). En una película sobre el campo argentino, sin embargo, la imitación de los *cowboys* se convierte en parodia involuntaria:

Pero si nos empeñamos en que nuestros paisanos vistan de *cow-boys*, masquen cigarros de hoja como ellos, no habremos hecho sino una muy pobre parodia de un género que agrada [...] porque fuera del aspecto pintoresco, es la expresión fiel de un ambiente particular. (Quiroga 45)

En fin, Quiroga exige que no se “disfrace”, “lo que es nuestro” que se represente tal como es:

Cuando abordemos directa y francamente lo que es nuestro, sin desfigurarlo y disfrazarlo de Far-West, habremos hallado por fin el camino tan difícil de encontrar, y que, sin embargo, está a la mano. (Quiroga 45-46)

Como ya se mencionó, a partir de la Primera Guerra Mundial, Hollywood establece su imperio en América Latina que, con la llegada del cine sonoro, se ve cuestionado por las cinematografías argentina, brasileña y mexicana entre 1930 y 1960. Durante este periodo, estos cines constituían una referencia poderosa de la modernidad cinematográfica en América Latina (King 31-64). Sin embargo, para los cines “nacionales” en esta época, Hollywood era, como escribe Monsiváis, el gran aprendizaje: “Para que las fórmulas del cine norteamericano puedan asimilarse y ‘nacionalizarse’, el requisito previo es el avasallamiento” (Monsiváis 56). Hollywood tiene la preferencia de los espectadores y a ellos impone sus formas y contenidos narrativos. En otras palabras, el cine estadounidense define el espectáculo cinematográfico, así como los métodos y significados del entretenimiento. Su soberanía en estos ámbitos es incuestionada:

En América Latina, Hollywood propone, desde el cine mudo y con método dictatorial, qué es y qué puede ser el “entretenimiento”. Las variantes locales son alternativas las más de las veces carentes de prestigio. (Monsiváis 56-57)

Los cineastas latinoamericanos asimilan la forma de hacer cine de Hollywood, incluyendo los estereotipos y los géneros:

Si el lenguaje del cine se aprende en Norteamérica, los cineastas, lo acepten o no, asimilan de manera simultánea la técnica y la cultura mitológica. Y se someten al juego de traducciones: se reproducen en lo posible los estereotipos y los arquetipos de Norteamérica, se implanta con celo devocional el final feliz (que incluye tragedias), se confía en los géneros fílmicos como si fueran árboles genealógicos de la humanidad. (Monsiváis 56)

El mejor ejemplo es *Allá en el Rancho Grande*: la película de Fernando de Fuentes del año 1936 crea la base genérica para la así llamada Época de Oro del cine mexicano. El film fue extraordinariamente exitoso en México, en las Américas y en Europa. Se trata de un melodrama ambientado en una hacienda en el México rural que recrea el antiguo régimen del latifundio patriarcal. Pareciera que no hubiera habido Revolución Mexicana y de hecho el melodrama pone en escena el reino de la tradición restaurada. Como ya se observó con pertinencia, la tendencia reaccionaria del largometraje contradice directamente a la reforma agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas. *Allá en el Rancho Grande* es un *collage* de estereotipos y remite claramente a la oposición bucólica entre ciudad y campo. Se proyecta un presunto idilio rural de una sociedad de clases donde el “patrón” tiene todo y los demás nada. Los peones guardan su lugar, se conforman con su subalternidad y el terrateniente los gobierna con bondad paternal. Reina la justicia y el viejo patrón se empeña por enseñar el buen régimen a su hijo heredero, Felipe: “Esta buena gente nos quieren de veras, Felipe.” La lección es ser “humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el surco, sudor, sangre y vida.” José Francisco llega como niño a “Rancho Grande”, tiene la misma edad que Felipe y los dos son amigos. Grandes, Felipe es el “patrón” y José Francisco su caporal. Felipe tiende a aceptar la invitación de la madrina de José Francisco de abusar de Cruz que es la novia del amigo, pero al final se retiene. El equilibrio social del mundo rural se amenaza por alterar, José Francisco se entera de que Cruz estuvo con el “patrón” y

demanda satisfacción, pero la ética del patriarca restablece el equilibrio. La subordinación de la mujer también se ratifica con el castigo de la madrina, la villana.

Igualmente, ya fue destacado que no fue la trama que entusiasmó al público, sino el formato que luego se denominó comedia ranchera. El protagonista es un charro que canta. Con esto, Fernando de Fuentes logró adaptar el género del *far west* al contexto mexicano “desfigurarlo”, como escribía Quiroga. Con el charro se crea una figura que corresponde al *cow boy* pero que no lo imita. Más bien el vaquero mexicano tiene un rol social en la trama que se diferencia fundamentalmente del estadounidense: tiene su lugar rigurosamente delimitado en una estructura social antigua y tradicional mientras que el *cowboy* se compromete a extender y fortalecer la civilización en una tierra sin ley. Por consiguiente, las tramas de la comedia ranchera y del *far west* discrepan claramente. Pero ambos géneros coinciden en que los dos personajes cantan (el *singing cowboy* del *western*), aunque los géneros musicales también sean distintos: canción ranchera y *western music*. *Allá en el Rancho Grande* y las comedias rancheras encuentran un público entusiasta en los países hispanoparlantes de América Latina. La película incluso se exhibe en EUA con subtítulos, dirigiéndose a un público general (Monsiváis 59-60; King 46-47; García Riera 83).

Allá en el Rancho Grande es el gran éxito del cine nacional mexicano. La película es emblemática para la cine-nación que se articula como una alteridad que discrepa de una identidad original de la cual no se desenlaza por completo. Existe una versión estadounidense de la canción emblemática “Allá en el Rancho Grande” (tema de la película), bilingüe, titulada “Out on the Big Ranch”. De ella existen interpretaciones de diversos cantantes, entre ellos Gene Autry, Bing Crosby y Elvis Presley (Gurza). La canción, en otras palabras, expresa el entrelazamiento intercultural entre los cines de México y EUA – el que esta vez se presenta como interacción recíproca.

Notas

[1] Que la matriz colonial del poder persista en la pos-independencia es uno de los enfoques de la crítica decolonial. Entre otros, Aníbal Quijano argumenta que la descolonización no erradicó la “colonialidad del poder”. Sus formas de dominación implican la “dependencia histórico-estructural”, pero la gran preocupación de esta crítica es la inhibición de la expresión cultural “original” de los dominados. Quijano escribe sobre la pugna por la “reorganización de la experiencia” como el gran conflicto que recorre la historia de América Latina. “Colonialidad” significa la erradicación de las culturas autóctonas y asimismo la imposición de identidades coloniales consideradas “negativas” e inferiores (‘indios’, ‘negros’, ‘mestizos’). Al destruir los medios autóctonos de expresión cultural se impide la articulación de la experiencia subjetiva de los dominados. La dominación colonial, en otras palabras, aparece como “la más perversa experiencia de alienación histórica” (Quijano, “Colonialidad” 117-125). Como se ve, la cultura, las condiciones de la expresión de la subjetividad de las poblaciones colonizadas y la producción de un saber no eurocéntrico surge como la gran causa del esfuerzo decolonial. La cuestión de un cine que deshace los entrelazamientos (neo-)coloniales se encuentra, por lo tanto, en el centro de este debate.

[2] La modernidad es resultado del progreso el cual es promovido, como lo mostró Max Weber, por el continuo proceso de “intelectualización y racionalización” que no significa un incremento en el saber, sino en la conciencia de que la ciencia tendencialmente permite saber cualquier cosa, de que, por lo tanto, no existen poderes ocultos que rigen los fenómenos y que, por ende, en principio no hay objeto que no se pueda entender y dominar. La consecuencia es el muy citado “desencantamiento del mundo” en que la magia ya no sirve para apaciguar poderes sobrenaturales y que es posible controlar por medio de la ciencia y de la técnica (Weber 9). En una perspectiva psicosocial, Georg Simmel explicó que la modernidad se da a conocer como un cambio en la sensibilidad del sujeto provocado por la aceleración, el incremento y la simultaneidad de las impresiones en las grandes urbes. La sensibilidad moderna resulta, por lo tanto, de alteraciones en el aparato psíquico y en la percepción las cuales se manifiestan como un “acrecentamiento de la vida nerviosa” y de un aumento del “*quantum* de consciencia” (Simmel 247-248).

[3] Beatriz Sarlo introduce el concepto de “modernidad periférica” en su estudio sobre la cultura argentina en Buenos Aires al inicio del siglo XX. La autora describe como se entretienen “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*” (Sarlo 15). La idea de la “mezcla” entre modernidad y premodernidad también subyace al importante libro *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini. El subtítulo *Estrategias para entrar y salir de la modernidad* indica que la hibridación se entiende como “heterogeneidad multitemporal” en que tradición y modernidad no se oponen, sino que se mezclan. Como trasfondo aparecen procesos de modernización parciales e incompletos que

solo alcanzan sectores reducidos de la sociedad (García Canclini 14-21).

[4] Roberto Schwarz se dirige a la incompatibilidad entre estructura social latinoamericana (es decir: brasileña) e idearios importados de Europa con la expresión “ideas fuera del lugar”. Aunque los discursos de la sociedad burguesa contradigan al esclavismo brasileño del siglo XIX aquellas se recibían y debatían en el Imperio de Brasil. Schwarz señala las estrategias de “deslocalización” y reapropiación que vacían los contenidos y que convierten los discursos europeos en adorno y distinción social. El resultado es, según el autor, un “sistema de impropiedades” (Schwarz 13-25). García Canclini retoma la noción de la “impropiedad” en la recepción de discursos europeos. Para el antropólogo, se trata de estrategias de adopción, traducción e incorporación características para las artes latinoamericanas en que lo primario no es siempre si la utilización de lo importado es correcta según los entendimientos en el lugar de origen sino las (nuevas) funciones que le son atribuidas en el contexto latinoamericano (García Canclini 74-75).

[5] Para el concepto de los pasajes interculturales e intermediales ver Michael (43-90) y Michael/ Schäffauer (2006).

[6] Según Silviano Santiago, la gran contribución de América Latina a la “cultura occidental” es “la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y de pureza”. En el contexto del debate sobre la “impropiedad” de la cultura latinoamericana, el planteamiento de Santiago parece como muy sugestivo. El crítico propone pensar la posición de los escritores latinoamericanos frente a la literatura de las metrópolis como “entrelugar” ya que el proceso de la colonización exterminó la originalidad autóctona sin lograr la reproducción idéntica de la civilización europea dado que el mestizaje invariablemente introduce desde el inicio el “pensamiento salvaje” en la colonia. El intelectual latinoamericano, en otras palabras, no tiene lugar propio, sino que se encuentra en medio entre lo propio y lo ajeno. Sin poder volver al estado autóctono anterior a la conquista y sin ser enteramente “copia”, el escritor latinoamericano reescribe lo que ya fue escrito en la metrópoli, pero al hacerlo lo convierte en otra cosa. En América Latina, en otras palabras, “hablar, escribir significan: hablar contra, escribir contra”. Por medio de la escritura “antropófaga”, el escritor latinoamericano se sitúa en el “lugar aparentemente vacío” entre asimilación de lo ajeno y expresión de lo propio y devora la cultura de las metrópolis para alterarlas (Santiago 2000). Santiago remite a la propuesta cultural de la “antropofagia” que Oswald de Andrade había introducido en la vanguardia brasileña para concebir expresiones culturales más allá del binarismo entre lo propio y lo ajeno: “Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago” (Andrade 39). Para una revisión fenomenológica de la relación entre lo propio y lo ajeno véase también Waldenfels (2001).

[7] En su estudio sobre la “pasión perceptiva” que caracteriza el cine, Christian Metz recurre al psicoanálisis para explicar los efectos de subjetivación de la mirada que el cine proporciona. En primer lugar, el cine establece un “régimen escópico” que incentiva la pulsión perceptiva. En la mirada, la pulsión perceptiva se manifiesta como voyeurismo que

presupone la separación del ojo y del objeto. Es la mirada que establece la distancia con el objeto y asimismo la relación con él. La pulsión escópica es insaciable porque la distancia al objeto jamás se supera. En el caso del cine, el deseo voyeurista se intensifica, principalmente porque el objeto del deseo escópico no está solo distante, sino que está más bien ausente. En el cine, el significante de la representación dramática está ausente porque solo son imágenes proyectadas en la tela, al contrario del teatro donde los actores y los escenarios están presentes. Metz encuentra en el "significante imaginario" uno de los rasgos principales del cine. El medio de las imágenes movidas, en otras palabras, exacerba el deseo escópico porque redobla la falta: el objeto no solo está distante, sino que se retira por completo y solo deja una imagen proyectada (Ver Metz 1975).

[8] Vilém Flusser es uno de los primeros autores que de forma sistemática reflexionó sobre la "revolución cultural" provocada por la llegada de las imágenes técnicas que fueron reemplazando la escrita como medio primordial de la cultura. Las imágenes técnicas se diferencian radicalmente de las imágenes tradicionales, según Flusser, ya que se producen por aparatos que traducen fórmulas científicas en imágenes. El procedimiento es que convierten reflejos de luz en puntos distribuidos en superficies las cuales el espectador imagina como imagen (Ver Flusser 1992).

[9] En esta misma línea defendía Carlos González Peña en 1912 en *El Mundo Ilustrado* que, con las "vistas" que ofrece el cinematógrafo, ya no era necesario viajar: "Para nada sirve viajar en estos tiempos. ¿Queréis ver la Plaza de la Concordia; las palomas de San Marcos; 'il Ponte dei Sospiri'? Pues con sacar del bolsillo los consabidos treinta centavos, estáis del otro lado del Atlántico, contemplando tan singulares maravillas" (González Peña, "Conquista" 61).

[10] Para el "subdesarrollo" de la cultura del libro en América Latina ver Candido (1996).

Obras consultadas

- Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago." *Escritos antropófagos*. 1928. Ediciones Corregidor, 2001, pp. 39-47.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, compilado por Siegfried Unseld, Suhrkamp. 1969, pp. 148-184.
- Brunner, José Joaquín. "Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture." *boundary 2*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 34-54.
- Candido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo." 1972. *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno, Siglo XXI, 1996, pp. 335-353.
- Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*. 1985. Edition Flusser, editado por Andreas Müller-Pohle, European Photography, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo. 1897-1997*. Instituto Mexicano de Cinematografía; Mapa, 1998.
- Gomes, Paulo Emilio Salles. "Trayectoria en el subdesarrollo." 1973. *Archivos de la filmoteca. Nro. 36: Brasil, entre modernismo y modernidad*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, Ediciones de la Filmoteca (IVAC), 2000, pp. 21-37.
- González Peña, Carlos. "La conquista del cine." 1912. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 60-62.
- . "México en la pantalla." 1917. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 65-66.
- Gurza, Agustín. "'Allá en el Rancho Grande': The Song, the Movie, and the Dawn of the Golden Age of Mexican Cinema." *Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*. Web., 1 Nov. 2016. Consultado 18 Jun. 2020.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 1990.
- López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." *Society for Cinema & Media Studies*, vol. 40, no. 1, 2000, pp. 48-78.
- Los Reyes, Aurelio de. *Los orígenes del cine en México. 1896-1900*. 1972. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- . *Medio siglo de cine en México. 1896-1947*. 1987. Trillas, 2002.
- Metz, Christian. "Le signifiant imaginaire." *Psychanalyse et cinéma. Communications*, no. 23, 1975, pp. 3-55.
- Michael, Joachim. *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*. Transcript, 2010.
- Michael, Joachim; y Klaus Markus Schäffauer. "El pasaje intermedial de los géneros." *Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la "postcolonialidad" en Latinoamérica. "Hibridez" y "globalización"*, coordinado por Alfonso de Toro, Iberoamericana; Vervuert, 2006, pp. 473-515.
- Monsiváis, Carlos. "South of the Border, Down Mexico's Way. El cine latinoamericano y Hollywood." *Aires de familia*, Anagrama, 2000, pp. 51-78.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.
- Prédal, René. *Histoire du cinéma français: des origines à nos jours*. Nouveau Monde éditions, 2013.
- Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje de cine*. Editorial Losada, 1997.
- Quijano, Aníbal. "Modernity, Identity, and Utopia in Latin

- America." *boundary 2*, vol. 20, no. 3, 1993, pp. 140-155.
- . "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, coordinado por Walter Mignolo. Ediciones del Signo, 2001, pp. 117-131.
- Santiago, Silvano. "El entrelugar del discurso latinoamericano." 1971. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, editado por Adriana Amante y Florencia Garramuño, Biblo, 2000, pp. 61-77.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión, 1996.
- Simmel, Georg. "Las grandes urbes y la vida del espíritu." *El individuo y la libertad (Ensayos de crítica de la cultura)*. Ediciones Península, 1986, pp. 247-261.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades, 1977.
- Tablada, Juan José. "El cinematógrafo Lumière." 1896. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 44-45.
- . "México sugestionado: ¡El espectáculo de moda!" 1906. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 45-47.
- . "La abeja de la crítica y la 'triple-jazz.'" 1927. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 53-54.
- Urbina, Luis G. "El cinematógrafo." 1896. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 32-37.
- . "La vuelta del cinematógrafo." 1906. *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México. 1896-1929*, coordinado por Angel Miquel, Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 37-38.
- Waldenfels, Bernhard. "Mundo familiar y mundo extraño. Problemas de la intersubjetividad y de la interculturalidad a partir de Edmund Husserl." *Ideas y valores*, no. 116, 2001, pp. 119-13.
- Weber, Max. "Wissenschaft als Beruf." *Wissenschaft als Beruf, 1971/1919, Politik als Beruf 1919*, editado por Wolfgang J. Mommsen y Wolfgang Schluchter, J.C.B. Mohr, 1994, pp. 1-23.

Nota biográfica del autor

El Prof. Dr. Joachim Michael Ocupa la cátedra de Estudios Interamericanos y Estudios Románicos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). Es especialista en literatura y cultura audiovisual iberoamericanas (en español y en portugués). Elaboró una tesis postdoctoral en la Universidad de Hamburgo en el 2013 con el título *Die steinerne Geschichte. Apokalypse und Literatur in Mexiko* (La historia petrificada: apocalipsis y literatura en México) (en preparación). Se doctoró en la Universidad de Freiburg (Alemania) sobre telenovelas latinoamericanas (*Die Zäsur der Television: lateinamerikanische Telenovelas*, 2010). Coeditó las colecciones de artículos *As Américas do Sul. O Brasil no contexto latino-americano* (2001), *Passagens de gêneros na cultura brasileira. Lusorama* (2003), *Massenmedien und Alterität* (2004), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de género y medio* (2004) y *Machado de Assis e a escravidão* (2010). Asimismo, ha publicado diversos artículos sobre violencia y apocalipsis en la literatura y el cine, sobre la televisión y medios en América Latina, así como sobre literatura de la época colonial y de los siglos XIX y XX.