

El lugar del espectador

¿Para quién es el cine mexicano reciente?

El cine mexicano arrastra históricamente algunos serios problemas de verosimilitud. Fernanda Solórzano, crítica habitual de estas páginas, estudia en una apretada síntesis algunos de ellos y su contraste con culturas filmicas más eficaces, como la estadounidense.

Nadie masculla la palabra “mascullar”. Definida por la Real Academia Española como “hablar entre dientes, o pronunciar mal las palabras, hasta el punto de que con dificultad puedan entenderse” es casi lo opuesto a una onomatopeya: un verbo pulcro que define una pronunciación sucia, y que se acomoda mejor en la página de una mala novela o de una traducción que en el habla de un tipo ordinario, con tendencia, digamos, a mascullar.

Marlon Brando decía que los críticos lo destrozaban cada

vez que mascullaba sus líneas. *Mumble*, decía él, quien de haber hablado español nunca habría dicho “mascullar”. Brando saltó a la fama interpretando al arquetipo del personaje ordinario, el burdo Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo*. Veintidós años después, Robert Evans, el productor de *El padrino*, decía con ironía y furia que había que subtitar los diálogos de Vito Corleone. Su *mumbling* era el recurso que construía al personaje. Había establecido un nuevo estilo de actuación.

En apenas unas páginas de su autobiografía *Canciones que mi madre me enseñó*, uno de los actores fetiche del cine estadounidense describe cómo, a mediados de los años cincuenta, el convoy de la actuación cinematográfica se desvió de la carretera firme y pavimentada sobre la que había transitado hasta entonces, hacia el camino de terracería—polvoriento, disparejo y sucio— que ha sido la marca del cine independiente de ese país, pero que incluso los grandes estudios han tomado como

el atajo más rápido hacia el interés del espectador. En los años anteriores a la fundación del Actor's Studio en 1947, y de la penetración de la técnica rusa en la escuela estadounidense, los actores decían sus diálogos como lo haría un concursante de oratoria, sin muletillas ni palabras barridas, y sin dudar un instante de las palabras que habrían de decir en medio de una retahíla de insultos o de una confesión de amor. Antes de Brando, actrices como May Whitty y Eleonora Duse se habían hecho famosas por comerse sílabas al momento de decir sus líneas. Como Brando, otros alumnos de Stella Adler, la alumna de Stanislavski que introdujo sus técnicas a Estados Unidos, se atrevieron a romper las reglas tácitas de la actuación acartonada. En palabras del actor, ellos fueron los *desviados* que decidieron reproducir el habla ordinaria, aunque eso les costara el regaño de los directores y la descalificación de la crítica. Si todos habláramos de acuerdo con la vieja escuela, concluye Brando, nadie haría una pausa para buscar una cierta palabra, ni la pregunta "¿Qué dijiste?" se habría formulado jamás.

De nada servía que los intérpretes aportaran los beneficios de una mala dicción, si los directores no comprendían el sentido de esta contribución. Si en 1969, con *Easy Rider*, Dennis Hopper liberó las películas de las cadenas del esteticismo técnico, fue el recién fallecido Robert Altman quien al año siguiente introdujo en *M.A.S.H.* el recurso de empalmar diálogos en las conversaciones de sus personajes. Los egresados del Actor's Studio, en coyuntura con los directores del Nuevo Hollywood, insistieron en cultivar la disonancia y la imperfección. Francis F. Coppola, director de *El Padrino*, libraría mil batallas para defender a su amigo Marlon de las embestidas de su productor.

La mala pronunciación era la punta del iceberg. Cada balbuceo solía ser señal de correspondencia entre lenguaje, psicología y motivación emocional. La búsqueda de la palabra precisa (o el hecho de fingir que se buscaba la palabra precisa) influye en la gesticulación y el lenguaje corporal de los actores. A veces, los anula. En la vida que conocemos, pocas veces una persona piensa y verbaliza a la vez. El habla, si es espontánea, tiene baches y silencios que dejan asomar dudas; y palabras atropelladas que son síntoma de inseguridad. El habla de dicción perfecta, sintaxis irreprochable y con signos de puntuación suele ser el medio del político, el abogado y el orador: ideas preparadas por otros, pensadas para persuadir más que para expresar, y ensayadas tantas veces que han perdido su significado. También es el lenguaje del actor que reproduce los diálogos de un mal guión, limitado por un director que venera la palabra escrita por encima de la situación.

Mumble, mutter y slur, tres maneras de arrastrar la lengua que volvieron creíbles los mundos y personajes del cine estadounidense a mediados de los cincuenta, no encuentran su equivalente en la mayoría de las películas mexicanas, aún hoy. Como si la ausencia de onomatopeyas hubiera impedi-

do el desarrollo sano del habla coloquial en pantalla, el cine mexicano arraigado en el realismo (la mayoría) descansa en la creencia de que sólo las palabras, y no la forma de enunciarlas y el aliento de una frase, son suficientes para lograr verosimilitud en la representación. El melodrama, el género más socorrido para mostrar relaciones extremas entre personajes ordinarios, ha sido el depositario de esta contradicción. Una vez que el final de la Época de Oro llevó al melodrama a prolongarse en las telenovelas, el género se degradó hasta convertirse en su propia parodia. Con excepción de los directores independientes, el cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX —las fábulas de fresas y rebeldes, las películas de luchadores y monstruos, y los churros del lopezportillismo— tuvo en común dos cosas: su tendencia a seguir, con retraso, las corrientes extranjeras de moda, y una preocupación absurda por cumplir con las convenciones del cine, de respetar las reglas más básicas —es decir, caducas y rígidas— de la representación.

(En su falta de pretensiones artísticas y su solo interés en atraer al público, los actores del cine de ficheras tendieron un puente directo entre el habla de sus personajes y el habla de sus espectadores. No había estándares de calidad que cumplir;

Mumble, mutter y slur, tres maneras de arrastrar la lengua que volvieron creíbles los mundos y personajes del cine estadounidense a mediados de los cincuenta, no encuentran su equivalente en la mayoría de las películas mexicanas

la guerra con los críticos siempre estuvo perdida porque éstos dialogaban con el cine de Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo o Jorge Fons, y antes de ellos, con el de Luis Buñuel. En la hora más oscura del cine mexicano, la actuación de los *paupers*, de los actores de carpa proyectados de pronto a la pantalla, emanaba un extraño resplandor de honestidad. Un resplandor sin precedentes hasta entonces y condenado a desaparecer tan sin excusa como había surgido. (Un paréntesis por considerar, en tanto actores como Isela Vega y Rafael Inclán hoy resurgen en películas que les asignan papeles dramáticos o que exigen autenticidad.)

El arranque de los años noventa trajo consigo la película que conjugaba la dignidad cinematográfica perdida en las décadas anteriores, con la dosis de *vaudeville* necesaria para despertar en el espectador mexicano un sentimiento de identificación. *Sólo con tu pareja*, dirigida por Alfonso Cuarón y escrita por su hermano Carlos, devolvió a las salas de cine a huéspedes de espectadores mexicanos sofisticados, o por lo menos pudientes, que antes habían sido repelidos por diez años de secuestro de las pantallas a manos de la sordidez y la indecencia, no la del cine de bajos fondos que era el sello de Ripstein y Fons (legitimado por su estatus de cine de arte), sino la indecencia de encueradas

Fernanda Solórzano

y, sus amigos, los amos del albur. Entre muchas otras cosas, la sexycomedia era repudiada por motivos de diferenciación social. Esos cómicos y ese humor eran tenidos por las clases medias como el circo de los *peladitos*. Del otro lado del espejo, *Sólo con tu pareja* tenía como protagonistas a actores imposiblemente atractivos (Claudia Ramírez y Daniel Giménez Cacho), que vivían en departamentos de fachadas europeas (ubicadas en la colonia Roma, pero nunca antes fotografiadas así) y estaba, en fin, ajustada a un concepto *larger than life* de la realidad, aportación del naciente virtuosismo de Emmanuel Lubezki. Si la estética publicitaria es ahora un recurso utilizado *ad nauseam*, hace dieciséis años era toda una novedad. La primera comedia mexicana en referencias pero cosmopolita en espíritu, *Sólo con tu pareja*, fue el primer experimento logrado de absorber las aspiraciones colectivas de la sociedad, sin ponerse por encima de la tradición popular.

Más allá de haber fundado el equívoco que equipara “películas mexicanas con éxito” con “cinematografía mexicana sana”, *Amores perros* (2000) e *Y tu mamá también* (2001) fueron las dos películas de la última década que como ninguna otra crearon eco en el espectador. Mientras que Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón inscribieron sus obras

Si la estética publicitaria es ahora un recurso utilizado *ad nauseam*, hace dieciséis años era toda una novedad

en la modernidad cinematográfica (a la que por definición aspira el espectador mexicano), Guillermo Arriaga y Carlos Cuarón escribieron situaciones y diálogos diseñados para no quedarse atrapados en el papel. Ambos guiones son literarios pero sólo en aspectos obvios y deliberados. Sus autores tienen claras las fronteras que dividen la literatura del cine, y eso les ha permitido jugar con ellas al interior del guión. En *Amores perros*, por ejemplo, coexiste la división en capítulos con la estructura no lineal de las vanguardias literarias de principios del siglo XX. En *Y tu mamá también*, Cuarón no titubea en incluir largos monólogos que narran el pasado y anticipan el futuro del pasado de sus personajes, sin recurrir a una sola imagen que robe atención al texto. Nada de *flashbacks* o *flashforwards*, un recurso convencional. El resto de ambos guiones es cine en estado puro. La cámara urgente y ágil, diseños de producción y fotografía que no interfieren con las historias, y, por fin, palabras mal pronunciadas (no sólo malas palabras) cubrían a sus personajes con la pátina de lo real.

Pioneras en tantas cosas, *Amores perros* e *Y tu mamá también* han engendrado remedos en las que estos mismos elementos han perdido el equilibrio. Se trata de películas hiperconcientes de sus criterios estéticos y que, por efecto de esforzarse mucho, revelan su preocupación por serles fieles a las películas que les sirvieron de modelo, y no tanto al público con el que éstas

llegaron a conectar tan bien. En ellas, se da por sentado que la inclusión de groserías palomea todos los requisitos de la caracterización coloquial. En el campo del lenguaje visual, presumen espacios “feos” con parámetros de feísmo de un catálogo de diseño interior. La cereza del pastel suele ser una fotografía hiperestilizada que homologa un ring de boxeo, el camerino de un *table dance*, una calle de madrugada y el interior de un coche (viejo), y que, por efecto de distancia entre el tema y cómo se trata, vuelve una película sobre jodidos un ensayo sobre la jodidez.

En las películas que aún construyen una estética *chic* de la miseria, cuyos personajes de clase baja hablan con la dicción de un actor profesional y que viven en cuartuchos iluminados por un haz de luna neón, se asoma todavía el temor de que el retrato de la imperfección se confunda con la imperfección en el retrato. Más que hablar entre dientes, estas películas conjugan el verbo mascullar.

En la búsqueda de respuestas que expliquen el abismo entre las cifras de asistencia a películas mexicanas y películas estadounidenses, uno podría preguntarse si el cine mexicano toma en cuenta la importancia de generar en su público las resonancias emocionales que sí, en cambio, genera Hollywood entre su mercado, y si esta comunicación no surge (o se cancela, sin remedio) en el momento definitivo en el que escuchamos a un personaje hablar.

Qué inapropiado compararse con Hollywood cuando éste, con su oferta monstruosa, es el culpable de que en nuestras salas no se exhiba cine mexicano. Hollywood es, además, el ogro que devora a nuestros mayores talentos, y es, desde el pasado 25 de febrero, el demiurgo desalmado que primero nos alborota con dieciséis nominaciones y luego nos premia (¿o castiga?) con tres Óscares, nada más.

Pero seamos aquí inapropiados y soltemos una hipótesis poco solidaria: que Hollywood no sea apabullante sólo en la oferta sino en la calidad de lo que ofrece, y que, hablando de México, el raquitismo de los fondos públicos, los incentivos fiscales tardíos, la inequidad en la distribución de los ingresos en taquilla, y la tendencia a considerar la producción de cine como un pasivo de la industria cultural no sean los *únicos* culpables del estado lamentable de nuestra industria de cine, hoy.

Quizá la preferencia del espectador mexicano por ver cine estadounidense tenga que ver, también, con el cine y con el espectador. Es un argumento incómodo porque saca el balón de la cancha de los sospechosos de siempre –los tecnócratas, burócratas, distribuidoras transnacionales y sus aliados, los monopolios de exhibición–, y lo pone en la cancha de los que, se supone, sí tenemos vocación humanista (y criterio, y buen gusto, y capacidad de elegir). No hay mucho que oponer al argumento de la desventaja numérica en las salas de exhibición. La cantidad de películas mexicanas filmadas en un año puede llegar a doblar el número de las que tienen salida a salas, y, una vez en cartelera, deben probar su potencial en taquilla desde la primera semana de exhibición. A pesar de que en 2006 se

rodaron 64 películas, menos de la mitad llegaron a las carteleras. Las exhibidoras, en su lógica empresarial de favorecer a un *blockbuster* por encima de cualquier película, son capaces de hacer esperar a una película mexicana semanas, meses y hasta un año, antes de darle fecha de exhibición.

Pero el tiempo, la experiencia, y, en el mejor de los casos, un examen de motivos, podrían darnos otras respuestas sobre por qué, en estos últimos meses, sólo se ha hablado de tres películas realizadas por mexicanos (*Babel*, *Niños del hombre* y *El laberinto del fauno*) y, antes de estos meses —digamos, el último año—, la oferta en cartelera de películas mexicanas apenas y dio para tema de conversación. De los veintiocho estrenos que sortearon los obstáculos de exhibición, muy pocos dejaron huella en la memoria del espectador. Seamos aquí de nuevo inapropiados y soltemos otra hipótesis poco solidaria: en México no hay industria porque no hay fondos encauzados al cine (ni una estructura que proteja el encauzamiento de esos fondos), pero también porque no hay un *mínimo* de películas que, por méritos propios, eche la maquinaria a andar. La sala de cine no es una ONG, ni el espectador un mecenas. Cincuenta pesos por boleto es un precio muy alto para jugarse una decepción.

México ocupa el quinto lugar en el mundo en cantidad de gente que asiste al cine, con un promedio de 165 millones de espectadores por año. De los casi ocho millones de personas que en 2006 pagaron por ver cine mexicano, más de la mitad lo hizo para ver *Una película de huevos*, de los hermanos Gabriel y Rodolfo Rivapalacio, la segunda cinta más taquillera en la historia del cine del país (la primera fue *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera, beneficiada por el remolino de morbo que levantó el grupo Pro-Vida y los lamentos de Jorge Serrano Limón). Una fábula de dibujos animados sobre un grupo de huevos de supermercado que aspira a un destino mejor —convertirse en pollitos, crecer, reproducirse—, *Una película de huevos* tenía un tufo a *Pollitos en fuga*, de los ingleses Peter Lord y Nick Park, pero jamás sería comparable en términos de ejecución. Su éxito podría explicarse sólo desde su naturaleza ambigua: era una historia simplona y aspiracional, pero con un pie bien plantado en el mundo del albur. Tremendamente atractiva para un público infantil (que no se limita a los niños, sino a la edad psicológica), lo fue también para el adulto que llevaba a su niño al cine, más en un sentido metafórico que literal. Caricaturas con resabio a carpa, *Una película de huevos* encarnó todas las definiciones del entretenimiento popular.

Por razones más cercanas a una buena factura, la otra película relevante del 2006 fue *Un mundo maravilloso*, de Luis Estrada, que ofreció una visión negra del mosaico de por sí oscuro de la política y la sociedad mexicana. Como su antecesora, *La ley de Herodes*, exhibida en año electoral, y precedida por el aura de aquella como la película que puso fin a la historia de la censura política en los contenidos del cine mexicano, *Un mundo maravilloso* debió parte de su éxito a que apelaba a temas y conversaciones vigentes de la sociedad mexicana preelectoral. Aun así, su éxito fue relativo. La comparación entre los cuatro millones de personas

que acudieron a ver *Una película de huevos* y los 711,000 que fueron a ver *Un mundo maravilloso*, deja claro que, entre retrato y retrato, México elige el que pinta huevos a la realidad del país.

El caso puede ser triste pero arroja una lección de oro, ya impartida por las dos películas mexicanas célebres que inauguraron el siglo XXI: las historias con potencial para atraer al público son las que hacen eco del entorno e identidad del espectador. Que tan sólo *Una película de huevos* haya doblado la cifra de recaudación de producciones mexicanas deja ver que el problema no es sólo la desproporción entre el número de películas mexicanas y extranjeras que llegan a cartelera, sino que sólo las películas mexicanas capaces de tender un puente con el mundo conocido por el *mexicano real* (ya sea el mundo del albur o del laberinto político) son las que, a largo plazo, tendrían la posibilidad de romper con el argumento vicioso esgrimido por el equipo de exhibidores y distribuidores (y también por algunos productores, que acaban anticipando los deseos y designios de aquéllos). Descontando *Una película de huevos* y *Un mundo maravilloso*, otras veintiséis películas mexicanas desfilaron por la cartelera comercial. Cada una, en mayor o menor medida, confirmó que el cine mexicano que copia recetas y fórmulas acaba perdiendo frente a sus modelos (el cine mexicano del pasado, o Hollywood), y que el coqueteo con el ridículo, la autoparodia o el *kitsch* no cuaja en una relación duradera con el espectador.

Películas como *Hijas de su madre*, de Busi Cortés, *Los pajarracos*, de Héctor Hernández y Horacio Rivera, o *Bienvenido paisano*, de Rafael Villaseñor Kuri, pagaron el precio de ser a la vez convencionales y ciegas a las señales del ambiente. En la primera, una directora de trayectoria larga incursionó en el costumbrismo de humor negro sin sortear los lugares comunes de un género casi agotado; en la segunda, un par de directores jóvenes apostaron sobre todo al estilo y fueron condescendientes con temas de arraigo popular; la última, ingenua y filmada con descuido, recordó al peor cine mexicano de hace casi treinta años. Las tres, por razones distintas, pusieron una distancia mortal entre el mundo que recreaban y el lugar que ese mundo y sus valores tienen en México, hoy.

Otras películas del 2006 fueron concebidas para encajar en criterios de mercado que anteceden en tiempo y espacio a cualquier guionista, actor o director: *Amor xtremo*, de Chava Cartas, *Cansada de besar sapos*, de Jorge Colón, y *Sólo Dios sabe*, de Carlos Bolado (cuya primera película, *Bajo California: el límite del tiempo*, era todo menos previsible), atrajeron a un público acostumbrado a llegar al cine, pagar boleto y nunca mirar atrás. Son las llamadas “películas para crear industria”, un eufemismo cínico y, a la larga, falso. Sólo las películas primero arriesgadas, y después memorables, son capaces de recuperar la confianza rota de un espectador.

En el limbo de las películas mexicanas que casi nadie se interesó en ver, y a la vez desbordadas de temas para disectar, *Sangre*, de Amat Escalante, 1973, de Antonino Isordia, y *Las vueltas del citrillo*, de Felipe Cazals, fueron propuestas innovadoras

Fernanda Solórzano

que exigían de su público una cuota de desconcierto y una renuncia a las formas más conocidas de retribución. A pesar de haber sido premiadas en festivales extranjeros y mexicanos, y, en el caso de Cazals, con el prestigio de un veterano, las tres fueron víctimas de la apatía colectiva. (*Las vueltas del citrillo* fue nominada para cuatro Arieles y ganadora de seis, pero no hubo quien se rifara el tigre de su distribución. Fue su protagonista, el actor José María Yazpik, quien decidió hacerse cargo de su –corta– exhibición.)

De vuelta a Brando y a la fábula de la industria que recuperó prestigio cuando sus directores y actores renunciaron a la costumbre de maquillar la realidad. A la vez que 2007 será recordado como el año en que México festejó su fuga de talentos, también será el año de estreno de películas más íntimas a cargo de cineastas de carrera corta (*Drama/Mex*, de Gerardo Naranjo), actores que debutan dirigiendo (*Déficit*, de Gael García Bernal) o veteranos de la publicidad abocados a realizar un proyecto personal (*Malos hábitos*, de Simón Bross). También de películas más ambiciosas, pero en las que debajo se escucha la voz de su director. Es el caso de *Morirse en domingo*, de Daniel Gruener, y de *Kilómetro 31*, ópera prima de Rigoberto Castañeda, que en sus primeras tres semanas de exhibición atrajo a dos millones de espectadores (un cuarto del total de espectadores del 2006).

A medio camino entre *Kilómetro 31*, de Castañeda, y *Drama/*

Mex, de Gerardo Naranjo, puede avistarse una posible salida al laberinto de la producción nacional. Películas muy distintas en cuanto a linaje y ejecución, tienen en común la voluntad de sus directores de evocar ciertas herencias culturales. *Kilómetro 31* actualiza una de las leyendas más populares del folclor mexicano, “La llorona”, a la vez que se alimenta de influencias contemporáneas (orientales, más que estadounidenses) para contar una historia de horror. *Drama/Mex* lleva en el título el nombre del género que Gerardo Naranjo actualiza y reivindica. El melodrama mexicano, espina dorsal de la Época de Oro, está presente en la película no como un guiño condescendiente, sino como un género que ha modelado la educación sentimental de un país. Honesta en sus torbellinos emocionales, y beneficiada por la voluntad de Naranjo de contar una historia sin gran parafernalia, *Drama/Mex* evita la fórmula, la parodia y la pretensión.

Caminando en dirección contraria al cine formulaico, grandilocuente, con un pie en cada país o empeñado en recrear las películas de la internacionalización, una camada de directores mexicanos apoyados por productores con intereses afines empiezan a apostar por historias que se cuenten sin piruetas formales, minimales pero no estériles, y liberadas de la presión de hacer cine para la posteridad. En sus películas los actores hablan mal y entre dientes: el público se ve a sí mismo en el espejo de la imperfección. —

Tus posibilidades de comunicación eran extensas. Ahora serán ilimitadas.

Con AXTEL, tu comunicación estaba completa. Ahora con la adquisición de Avantel, nuestras soluciones de telecomunicaciones se multiplicarán para ofrecerte más y mejores opciones de telefonía, datos y tecnología IP, para tu hogar y tu empresa.

Avantel es ahora AXTEL.

axtel.com.mx