

Colonialista y colonizado. La Época de Oro del cine mexicano

Colonialist and colonized: The Golden Age
of Mexican cinema

Juan Pablo Silva Escobar*

Resumen

En este artículo planteo que el cine mexicano de la Época de Oro puede ser considerado como un cine colonialista y colonizado. Es colonialista en la medida en que impone un conjunto restringido de estilos de vida sobre un mundo culturalmente heterogéneo como el mexicano, contribuyendo a la gestación de un poderoso imaginario mexicano fijado por melodramas, comedias y rancheras, que excluyen de sus prácticas cinematográficas

la multiculturalidad mexicana. Por otra parte, es un cine colonizado en la medida en que replica formas *hollywodenses* de producción, que conciben el cine como fábrica de sueños que tiende a fomentar las fantasías escapistas, omitiendo de sus temáticas las problemáticas socioculturales y económicas, contribuyendo así a la alienación de los espectadores.

Palabras clave: imaginario social, colonialismo, cine mexicano, identidad.

Abstract

In this article I outline that the Mexican cinema of the Golden Age can be considered as a colonialist and colonized cinema. It is colonialist in the measure in that impose a restricted group of lifestyles on a culturally heterogeneous world as the Mexican, contributing to the gestation of a powerful Mexican imaginary fixed by melodramas, comedies and rancheras that exclude of their film practices the Mexican multiculturalism. On the other hand, it is a colonized cinema in the measure in that it replies Hollywood's forms of production that conceive the cinema like a factory of dreams that it spreads to foment the escapist fantasies, omitting of their thematic the sociocultural and economic problems, contributing this way to the alienation of the spectators.

Key words: social imaginary, colonialism, Mexican cinema, identity.

* Jorge Washington 134, depto. 52. Ñuñoa, Santiago. E-mail: jupase@vtr.net

¿Qué es la imagen fílmica (comprendido el sonido también)? Una trampa

Roland Barthes

Existe cierto consenso en que el mayor mérito del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta, fue el de emerger como una alternativa al cine dominante de Hollywood, al cine europeo y a la Época de Oro del cine latinoamericano. De hecho, el objetivo declarado del Nuevo Cine era romper con la ideología dominante representada por la industria *hollywoodense* y su modo imperialista de producción, de contenido y de distribución; desligarse del llamado nuevo cine europeo y su narcisista culto por el autor y, por último, ser una opción a la producción cinematográfica desarrollada en el continente a través de la enunciación de “un discurso socialmente pertinente que tanto el cine tradicional como el autoritario excluyen de sus códigos de significación” (Willemsen 1989:10). Más aún, los diversos manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano critican abiertamente la producción cinematográfica anterior desarrollada en el continente, a la que se cataloga de imperialista, burguesa, alienada y colonialista. El objetivo de este artículo es centrarme en la Época de Oro del Cine Mexicano y analizar de qué forma se manifiesta esta colonialidad.

Partimos de la base de que el colonialismo no es algo que afecte sólo a ciertos países, sino que es un fenómeno que se desarrolla y desenvuelve a partir de una experiencia global compartida que atañe tanto a los colonizadores como a los colonizados. Por lo tanto se puede señalar que el colonialismo territorial y nacionalista de la modernidad ha dado paso a un colonialismo posmoderno y desterritorializado, donde el poder simbólico se convierte en un medio eficaz para lograr amasar un sistema de dominación que se cristaliza a través de la producción simbólica.

Así, se produce (a sabiendas o a ciegas) un sistema de dominación que va más allá y es tanto más efectivo que los tanques, los misiles y los soldados, puesto que las palabras y las imágenes actúan sobre la imaginación de los dominadores y los dominados, generando como resultado una visión consolidada que afirma no sólo el derecho de unos sobre otros a dominar sino también su obligación de hacerlo. Como lo ha señalado Edward Said, “ni el imperialismo ni el colonialismo son simples actuaciones de acumulación y adquisición. Ambos se encuentran soportados y a veces apoyados por impresionantes formaciones ideológicas que incluyen la convicción de que ciertos territorios y pueblos *necesitan* y ruegan ser dominados” (2001: 44).

Tomando en cuenta lo anterior, analizaré dos producciones emblemáticas de la Época de Oro que me permiten ejemplificar algunas características del período: *Allá en el Rancho Grande*, 1936, de Fernando de Fuentes y *Enamorada*, 1946, de Emilio Fernández. La primera es la película que inicia la moda del cine mexicano a nivel continental, signando el camino para la eclosión de cine mexicano en tanto industria. La trama, en líneas generales, se desarrolla en la hacienda “Allá en Rancho Grande” y, por esos asuntos de la vida y de la muerte, se educan juntos dos niños: el hijo del patrón y el ahijado del peón. Con el tiempo el primero llega a patrón y el segundo a caporal. El conflicto se desata cuando el caporal decide casarse con Cruz, una hermosa mujer que la mayoría de los hombres desean. Cruz es vendida por su madrina -un ser inescrupuloso- al patrón, desencadenando el conflicto entre el caporal y el patrón. En la película encontramos canciones a granel, duelos de coplas en la cantina, carreras de caballos, peleas de gallo, serenatas, malos

entendidos, castigos a la proxeneta fallida, reconciliación, armonía entre las clases sociales y un matrimonio múltiple para coronar un *happy end* en ese paraíso rural.

Enamorada, es una de las películas que vienen a consagrar a María Félix como una de las actrices más importantes del período y a Emilio Fernández como uno de los directores más destacados de la Época de Oro. *Enamorada*, se desarrolla en tiempos de la revolución mexicana: las tropas zapatistas del general José Juan Reyes toman la tranquila y conservadora ciudad de Cholula. Mientras confisca los bienes de los ricos del pueblo, el general Reyes se enamora de la bella, rica e indomable Beatriz Peñafiel, hija del hombre más acaudalado de Cholula. El desprecio inicial que Beatriz siente hacia el revolucionario da paso a la curiosidad y, finalmente, a un profundo y auténtico amor. La película está dividida en dos partes: la primera hace referencia directa a la revolución y la causa revolucionaria y en ella se muestra cómo el general Reyes actúa de forma implacable con la burguesía de Cholula y, una segunda parte, en la que el General se enamora, y la causa revolucionaria queda subordinada al amor que siente por Beatriz, quien finalmente cede a su amor y abandona su bienestar burgués para devenir en “soldadera”, esa compañera inseparable del soldado revolucionario.

A partir del análisis de estas dos producciones, desarrollaré mi hipótesis de que las prácticas cinematográficas desarrolladas en América Latina antes del surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano pueden ser consideradas a la vez como colonialistas y colonizadas. Son colonialistas en la medida en que imponen un conjunto restringido de estilos de vida sobre un mundo culturalmente heterogéneo como el mexicano, contribuyendo a la gestación de un poderoso imaginario mexicano

fijado por melodramas, comedias, rancheras, que excluyen de sus prácticas cinematográficas la multiculturalidad mexicana. Por otra parte, es un cine colonizado en la medida en que replica formas *hollywodenses* de producción, que conciben el cine como fábrica de sueños que tiende a fomentar las fantasías escapistas, omitiendo de sus temáticas las problemáticas socioculturales y económicas, contribuyendo así a la alienación de los espectadores.

Inocencia y pasividad: lo colonizado

David Bordwell, en su libro *El cine clásico de Hollywood* (1997), delineó con gran precisión los procedimientos del cine dominante, demostrando cómo la narración clásica de Hollywood constituye una configuración particular de operaciones normalizadas que tienen como finalidad presentar individuos psicológicamente definidos como principales agentes causales, agentes que se esfuerzan por resolver problemas concretos u obtener objetivos precisos. Así, las historias se cierran en torno a las resoluciones de los problemas que dichos agentes necesitan resolver. Por ello la causalidad que envuelve a los personajes se convierte en el principio unificador central, mientras que las configuraciones espaciales están motivadas por el realismo y por necesidades compositivas. Una de las características más recurrentes del cine clásico es la de poseer una narración omnisciente y altamente comunicativa; así, por ejemplo, si efectuamos un salto en el tiempo se nos informa inmediatamente de ello por medio del montaje o por algún diálogo. “La narración clásica opera como una ‘inteligencia editora’ que selecciona ciertos períodos temporales para tratarlos a fondo y a su vez recorta y elimina otros acontecimientos *intrascendentes*” (Stam 2001: 173).

El cine clásico de Hollywood se ha inscrito dentro lo que se ha llamado “cine realista”. En este contexto el término realismo indica un conjunto de parámetros formales que incluyen prácticas de montaje, usos de cámara y de sonido que persiguen aparentar una continuidad espacial y temporal. Esta continuidad espacio-temporal se obtenía, en el cine clásico dominante, mediante protocolos muy bien diseñados tales como: la presentación de nuevas escenas (presentación coreografiada desde un plano general, a un plano medio y a un primer plano), dispositivos convencionales para indicar el paso del tiempo (fundidos encadenados, efectos de iris), técnicas de montaje para suavizar la transición entre plano y plano (la regla de los 30 grados, el *raccord* de posición, el *raccord* de dirección, el *raccord* de movimiento, los insertos para cubrir discontinuidades inevitables) y dispositivos que surgen de la subjetividad (el monólogo interior, los planos subjetivos, la música, etc.). Todos estos dispositivos y protocolos venían en auxilio de un cine realista (Stam 2001; Casetti 1994; Burch 1985).

El cine clásico de Hollywood se caracteriza por ser un cine transparente que pretende borrar todos los rastros que implica la producción cinematográfica, recurriendo a aquello que Roland Barthes denominó “efectos de realidad”, esto es, la utilización de detalles en apariencia insignificantes, intrascendentes y superfluos como garantes de autenticidad (Barthes 2001). Al borrar los signos de la producción, el cine dominante, (y aquellos que siguieron sus pasos), “persuadía a los espectadores de que tomaran lo que no era sino efectos recreados como representaciones transparentes de lo real” (Stam 2001: 172). El cine clásico, entonces, establece un conjunto de convenciones significantes que se constituyen como tradición. Esta tradición cinematográfica es la que permite a cualquier espectador, entrenado

en las convenciones, reconocer el sentido último del filme. De ahí la importancia de respetar, para el cine clásico, las convenciones narrativas, genéricas, visuales y sonoras.

Partiendo de un hecho indiscutible como es la influencia de Hollywood en las cinematografías de América Latina, podemos advertir, por ejemplo, cómo se aprende de Norteamérica el lenguaje cinematográfico, la técnica narrativa y la cultura mitológica del *star system*. Esther Fernández, María Félix, Dolores del Río, Tito Guizar, René Cardona, Jorge Negrete, Pedro Infante, son venerados como verdaderos dioses no sólo en México sino que en gran parte de América Latina. A su vez, “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 2006: 56). Así vemos de qué modo las producciones mexicanas de la Época de Oro tienen como sustento referencial al cine de Hollywood. Esto es apreciable en el sentido del ritmo, en el montaje, en el uso de escenarios majestuosos, en la combinación estructurada de personajes principales y secundarios, en la suma de frases desgarradas o hilarantes, en la dosis de chantaje sentimental y en los desenlaces de Final Feliz que en inglés también se conoce como *happy end* (Monsiváis 2006), por ello no es descabellado plantear la existencia de un eurocentrismo que aquí llamaremos *hollywoocentrismo*.

Ahora bien, si en el plano fílmico existe una notable asimilación por parte del cine mexicano de la Época de Oro de las convenciones impuestas por el cine *hollywoodense*, para efectos de nuestro análisis es aún más trascendente la asimilación epistémica que se hace de los géneros, especialmente el melodramático. Esto porque los géneros de

Hollywood actúan sobre los imaginarios de dos maneras distintas: los que operan para establecer el orden social (*westerns*, cine de detectives) y los que operan para establecer la integración social (musical, comedias, melodramas). El género podría funcionar como una suerte de “ritual cultural” que tiene como finalidad integrar a una comunidad en conflicto mediante historias de amor o a través de un personaje que ejerce como mediador entre facciones rivales (Stam 2001).

Si asumimos que el género dominante de la Época de Oro fue el melodrama, cabría aquí acercarnos a una definición, teniendo presente que las definiciones, en tanto clasificaciones, cambian a través del tiempo. En la actualidad, en el ámbito de la literatura, el término melodrama es “atribuido a dramas populares en prosa, de argumento sensacionalistas y plagados de aventuras *novelescas*, basados en el enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz (recompensa para la virtud, castigo para el vicio) y personajes estereotipados cercanos al cliché” (Pérez 2004: 23). En términos cinematográficos, como lo ha señalado Bourget (1985), el melodrama responde a una enunciación que presenta las siguientes características: un personaje-víctima (frecuentemente una mujer, un niño, un enfermo); una intriga que reúne peripecias providenciales o catastróficas y no un simple juego de circunstancias realistas; y, por último, un tratamiento que pone el acento ya sea en el patetismo o en el sentimentalismo (haciendo que el espectador comparta el punto de vista de la víctima), o bien ambos elementos alternativamente (que es lo más frecuente) con las rupturas que ello implica (Cfr. Bourget 1985; Pérez 2004).

Las películas de la Época de Oro, al (re)presentar personajes estereotipados cuya condición social, su estilo de vida o su cultura resulta irrelevante,

efectúa un ejercicio a través de los cuales éstos son objetivados a una función narrativa, sometidos a generalizaciones que en otros ámbitos nos resultarían insostenibles, pero que dentro del relato melodramático se presentan como naturales. Por ello, a mi juicio, lo colonizado de las películas de la Época de Oro va más allá del hecho de reproducir una técnica de montaje o unos usos de cámara. Se constituyen en un espacio discursivo en el cual se articulan y aglutinan discursos, prácticas y saberes que gracias a un acontecimiento discursivo (el cine melodramático) pasan a un estado de coherencia y unidad, configurando una cinematografía colonizada. Por ejemplo, en la película de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, poco importan las relaciones de poder que se puedan dar al interior de la hacienda, ya que lo relevante en el filme es el amor y las complicaciones para que se materialice el romance entre el caporal y la mujer-cienicienta. Así, al naturalizar el orden social, por un lado, y al situarlo como una suerte de telón de fondo difuso, casi imperceptible, por otro, se hace posible que la trama transcurra hacia el encuentro amoroso.

Una situación similar podemos apreciar en la película de Emilio Fernández *Enamorada*, en la que un duro General revolucionario se toma el poder en un pequeño pueblo mexicano, pero toda su convicción revolucionaria pasa a un segundo plano al enamorarse de Beatriz, la hija de uno de los hombres más ricos del pueblo. La revolución ya poco importa, pues lo relevante en la película es el amor. Así el hecho que la película se sitúe históricamente en la época de la revolución mexicana es intrascendente para el argumento, ya que eventualmente podría haberse situado en la colonia, en la independencia o en cualquier época histórica, porque lo relevante para el filme es la relación amorosa entre dos seres en apariencia dispares.

La desustancialización del orden social en el que estas películas se desenvuelven, tiene una posible explicación en el hecho que unas de las grandes características de los personajes del melodrama son la inocencia y la pasividad con la que asumen su devenir; las cuales responden a lo que Aristóteles denominaba *hamartía*, entendida como un error o falla cometidos en el pasado y cuyas consecuencias se deben expiar como una herida o dolencia (Aristóteles ed. de 1990). “El héroe melodramático es, pues, un hombre (o mejor, una mujer) socialmente inocente, aunque en él pese la noción de culpa asociada al pecado original de la tradición judeocristiana, caído en el infortunio” (Pérez 2004: 53). La heroicidad de las víctimas melodramáticas (víctimas de la condición humana, de la hostilidad de la naturaleza, del aciago destino, de una sociedad injusta) reside en la pasividad e inocencia con que aceptan el sufrimiento, condenados a él desde el primer momento, incapaces de intervenir eficazmente a favor de su felicidad. Así, el héroe melodramático sufre la pérdida del objeto amado y se ve imposibilitado de actuar en pro de recuperarlo, sólo la aparición de elementos exógenos (un sacrificio ajeno, un golpe favorable del destino, etc.) hará posible un final relativamente feliz (Pérez 2004). Pero esta pasividad e inocencia trae consigo el mito de que el amor iguala a los hombres y rompe las jerarquías sociales. En el melodrama mexicano, “los pobres mueren como si fueran ricos, los ricos sufren por no gozar como si fueran pobres, las familias son el infierno celestial, y el amor es la única redención previa a la muerte” (Monsiváis 2006: 78).

Desgarraduras y erosiones: lo colonialista

Así como lo colonizado se nos presenta de manera evidente y directa, lo colonialista se nos presenta de forma subyacente, solapada y oblicua. Sin embargo,

sabemos que el cine produce, y en abundancia, símbolos con los cuales identificarse, construyendo un saber iconográfico. Como señala Martín-Barbero, “en los tiempos de la modernización populista, años 30-50, los medios masivos de comunicación contribuyeron a la gestación de un poderoso imaginario latinoamericano hecho de símbolos cinematográficos” (2000: 18). De ahí que el cine se constituya en uno de los más importantes medios de comunicación de masas, en donde se aprende lo que es ser mexicano.

Desde mi perspectiva, lo relevante de la dimensión colonialista de la Época de Oro es, precisamente, la colonización de un imaginario que contribuye a la gestación de una identidad mexicana que se desborda a gran parte de la región, la que a su vez es resignificada en cada uno de los contextos locales que son inundados por ese imaginario. Si de Hollywood se aprenden los géneros, el lenguaje cinematográfico, el estilo narrativo y los estereotipos, no es menos cierto que también se oponen al modelo o lo transforman cuando el público así lo requiere. Ejemplo de esto es “el proceso de ‘nacionalización’ de Jorge Negrete, cifrado en la quimera del macho, del mexicano sin concesiones, tan excepcional (...) que sus virtudes son inocultables: la conducta bravía, atavío de hacendado, la arrogancia y las canciones” (Monsiváis 2006: 60). Negrete, como ningún otro, lleva al sitial más elevado la canción ranchera en películas como: *Ay Jalisco no te rajes*, *Así se quiere en Jalisco*, *No basta ser Charro*, entre otras. Como lo ha señalado Carlos Monsiváis, “la gran diferencia con Hollywood se localiza en la música: las *country songs* celebran la naturaleza que se deja vencer, y la canción ranchera es un melodrama comprimido, de agravios desgarradores que exigen la atención dolida y un tanto ebria propia del *blues*” (2006: 60). La ranchera exige a su público que se involucre existencialmente y es

precisamente ese involucrarse de forma existencial con aquello que se proyecta en la pantalla, uno de los factores que le proporciona una eficacia simbólica de fuerte arraigo en el imaginario social, entendido éste como:

La forma en que las personas imaginan su entorno social (...) que se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas. (...) Lo interesante del imaginario social es que lo comparten amplios grupos de personas. (...) El imaginario social es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad. (...) Nuestro imaginario social en cualquier momento dado es complejo. Incorpora una idea de las expectativas normales que mantenemos unos respecto a otros, de la clase de entendimiento común que nos permiten desarrollar las prácticas colectivas que informan nuestra vida social. (...) Esta clase de entendimiento es un tiempo fáctico y normativo; es decir, tenemos una idea de cómo funcionan las cosas normalmente, que resulta inseparable de la idea que tenemos de cómo deben funcionar y del tipo de desviaciones que invalidarían la práctica (Taylor 2006: 37-38).

Así es como uno de los aspectos significativos de la Época de Oro, es que viene a contribuir y a promover una transformación en el imaginario social mexicano, persiguiendo modificar (de manera gradual) una cultura predeterminada por los valores criollos o hispánicos, a una cultura mestiza, un tanto *agringada*, que pretende incorporar una modernidad sin modernización. A través del cine, particularmente del melodrama, “los espectadores asimilan a diario los gustos antes inimaginables, admiten que las tradiciones son también asunto de la estética y no solamente de la costumbre y de la fe” (Monsiváis 2006: 62). El cine de la Época de Oro enseña aquello que incomoda y divierte, fijado por melodramas y rancheras, con un fuerte arraigo en *lo nacional*, produciendo en el espectador una dosis de identificación con situaciones, personajes y prácticas culturales que, en última instancia, contribuyen a forjar el canon de lo popular, originando una simbiosis entre la pantalla y lo real.

¿Cuáles son esos imaginarios que se confunden en la pantalla y se cristalizan en nuestras mentes? Tanto en *Enamorada* como en *Allá en el Rancho Grande* se construye un imaginario basado en lo rural. Lo nacional y lo popular están fijados por un conjunto de signos que tienen su anclaje en una serie de campos simbólicos: el de los espacios sociales (la hacienda, la cantina, la aldea, la iglesia), el de las prácticas culturales (las carreras de caballo, las peleas de gallo, las serenatas, los matrimonios, etc.), el de las producciones simbólicas (la canción ranchera, la pintura) y el de los personajes (el caporal, el borracho, el hacendado, el charro, la dama de sociedad, el peón, las soldaderas, el revolucionario, el sacerdote, entre otros). Cada uno de estos campos viene a configurar una visión particular que necesariamente excluye otras prácticas culturales y espacios sociales. En fin, se cancela la diversidad cultural y, aquella porción de la vasta diversidad mexicana que se escoge para ser representativa, se estructura a partir de los estereotipos. Así se construyen estereotipos nacionales que pretenden sintetizar aquello que se identificaba como lo “típicamente mexicano”. A pesar de la variadísima gama de manifestaciones culturales regionales, tanto indígenas como mestizas, la tendencia cinematográfica del período consistió en la aplicación de estereotipos un tanto excesivos: el charro bravucón, bebedor, galante, violento, viril; el de la china poblana, sumisa, enamoradiza, guapa y obediente. Estos estereotipos vienen a reducir a una dimensión más o menos gobernable o, si se prefiere, entendible, la diversidad mexicana. Películas como *Allá en el Rancho Grande* pretendían dar cuenta que “lo mexicano” era aquello relacionado con la mayoría, esto es: que los campesinos eran la base del país. También, en películas como *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández, encontramos apelaciones a valores estereotípicos como la manera de hablar, de vestir,

las actitudes humildes, la sumisión, etc. (Pérez 1999). Los estereotipos que ayudaron a construir el cine de la Época de Oro configuran un patrón en el imaginario social de lo que se establece como “mexicanidad”.

Estos estereotipos vienen a configurar una mirada del mundo rural que institucionaliza un conjunto de prácticas culturales e impone una serie de símbolos como referentes identitarios, los cuales poseen un fuerte arraigo en una tradición campesina. Sin embargo, sabemos que en el México de los años '30 y '40 hay una fuerte explosión migratoria que va del campo a la ciudad, por lo tanto no deja de ser al menos curioso que gran parte de la producción cinematográfica del período se concentre en realizar películas que se desarrollan en lo rural. Una posible explicación es que el cine, especialmente a través del género melodramático, se responsabiliza por el resguardo de lo tradicional. En una sociedad que vive cambios vertiginosos, el cine, paradójicamente, participa activamente, por un lado, en la instalación del espíritu moderno y, por el otro, distribuye modelos de vida sustentados en las creencias y costumbres tradicionales. De hecho, en estas películas lo que se da, y en cantidades, es humor grueso, metáforas hilarantes, metonimias desgarradoras, vida popular, nacionalismo. En una palabra, se inventa el país: el México de charros, mariachis, revolucionarios, rancheras y melodramas. Lo que el cine de la Época de Oro suministra son señas de identidad al por mayor, que configuran una ideología fundacional: “un país que se construye sobre infelicidades. (...) En las películas del *Wild West*, la solución feliz es el resultado natural del avance de la civilización; en el caso mexicano, la tragedia es el pago mínimo por el derecho de vivir la historia” (Monsiváis 2006: 71).

El cine de la Época de Oro participa en la formación de un discurso que articula una enunciación que designa, a través de la negación o el ocultamiento,

una multiculturalidad desgarrada y erosionada. Estas desgarraduras y erosiones construyen una autodefinición cultural, una retórica plagada de metáforas y metonimias que actúan sobre el registro simbólico creando la ilusión (o la trampa) de una coalescencia en que se encuentran perfectamente fundidos el significante y el significado, porque en las películas, “la realidad simbólico-social, en última instancia las cosas son precisamente lo que fingen ser” (Zizek 2004: 128).

Conclusiones

El nacimiento del cinematógrafo, a finales del siglo XIX, es consustancial a la modernidad y, como lo ha señalado Raymond Williams, desde su génesis misma “fue visto como el precursor de un nuevo tipo de mundo, el mundo moderno” (1997: 137). La modernidad se refleja en la pantalla maravillando a espectadores y a un mundo ávido por verse reflejado. El invento de los hermanos Lumière rápidamente se propaga por el mundo como una máquina que pretende reflejar la “realidad” del mundo. “El objetivo —y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo— captaba la vida para reproducirla” (Morin 2001: 14). Casi inmediatamente de haber nacido, el cinematógrafo se apartó de sus fines tecnológicos y científicos para ser aprehendido por el espectáculo, convertirse en cine y ser el reflejo del mundo moderno. A través del cine podemos comprender, aprehender y ver “el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre” (182).

Con el éxito de *Allá en el Rancho Grande*, tanto a nivel nacional como regional, surgió una cinematografía cuyas convenciones la hacen genuinamente nacional, colonizada en sus formas y estrategias, colonialista en la construcción de

imaginarios. Esta cinta se convierte, entonces, en un sólido tronco de un árbol genealógico con infinitas ramificaciones. De allí en adelante, el público mexicano aprende de la pantalla, como puede y hasta donde puede, el nuevo lenguaje de la vida moderna. Pero es también la pantalla quien ayuda a la gestación de un poderoso imaginario. El cine de la Época de Oro coloniza un imaginario, que bajo ninguna circunstancia es ingenuo o neutro; por el contrario, está anclado a un fuerte sustrato ideológico en que los sujetos y sus subjetividades se ven mediatizadas por la imagen cinematográfica, donde el desfile

de arquetipos y estereotipos van configurando un saber, un discurso que tiene implicancias socioculturales y políticas que van más allá del hecho de replicar o no un modelo industrial, porque la Época de Oro viene a ser un elemento residual de la creencia utópica e ideológica de que la vida moderna implica un todo coherente. A través de los melodramas se facilita a los espectadores ese viaje que va de las tradiciones rurales a las urbanas, un viaje de ida y vuelta, en que “el cine entrega a varias generaciones de latinoamericanos gran parte de las claves en el accidentado tránsito a la modernidad” (Monsiváis 2006: 78).

Bibliografía

- Aristóteles. 1990. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barthes, Roland. 2001. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- _____. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David. 1997. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bourget, Jean-Loup. 1985. *Le mélodrame hollywoodien*. París: Stock.
- Burch, Noel. 1985. *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Marín-Barbero, Jesús. 2000. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los Estudios Culturales*. Mabel Moraña (Ed.). Santiago de Chile: Cuarto Propio. 17-29.
- Monsiváis, Carlos. 2006. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Morin, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, Pablo. 2004. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, Ricardo. 1999. “Un nacionalismo sin Nación aparente (la fabricación de lo típico mexicano 1920-1950)”. *Política y Cultura* 12: 177-193. Disponible en <http://www.redalyc.uaemex.mx>, visitado el 18 de diciembre de 2007.
- Said, Edward. 2001. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, Charles. 2006. *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Willemsen, Paul. 1989. “The Third Cinema question: notes and reflections”. *Questions of Third Cinema*. Jim Pines y Paul Willemsen (eds.). Londres: BFI.
- Williams, Raymond. 1997. *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Zizek, Slavoj. 2004. *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

