

con otra cita de Womack cuando dice: “*In Mexico the Past Always Sips into the Present and the Present Sips into the Past*”.

Por fin, parece muy claro que este libro nos ofrece, con base en sus interrogantes y la amplia gama de variedad de resistencias cotidianas y no cotidianas, un ensanche directo y relevante con la actualidad mexicana y más amplio, la actualidad latinoamericana. Leyendo sólo algunos periódicos mexicanos en esta semana me doy cuenta de que este libro nos sirve para el análisis vivo actual de las tensiones políticas, como lo formula José Ronzón, generadores de la acción política-social que van derivando en una gran gama de matices. En suma, quiero felicitar a los coordinadores, Carmen Valdez y José Ronzón, porque sus insistentes y arduas tareas han resultado en un trabajo historiográfico con buenos tintes innovadores y relevancia para la actualidad, es decir la historia del futuro. Vale la pena leer este libro y vale imponerlo a nuestros subalternos, los estudiantes.

Raymond Buve

Université de Leiden

SERGIO DE LA MORA, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin, The University of Texas Press, 2006, 236 pp. ISBN 0-292-71297-7

Durante los últimos años, los estudios chicanos han enriquecido la historiografía del cine mexicano, porque sin duda éste sigue siendo un vehículo de identidad entre los latinoamericanos en Estados Unidos, como en su tiempo lo fue para cubanos y puertorriqueños, ante la omnipresencia de Estados Unidos en dichas islas; en particular para los últimos por su calidad de Estado asociado. El estudio de Sergio de la Mora es prueba de ello.¹

¹ MORA, p. IX. Ésta y las sucesivas traducciones son responsabilidad del autor de la nota.

La historiografía se ha enriquecido doblemente, en cuanto a número y enfoques metodológicos que han contribuido a profundizarla. La nostalgia y la evocación del país de los padres (su propio país por medio del cine) y la problemática personal, han desempeñado un papel importante en la motivación, por lo que ambos sentimientos van inherentes a los estudios, lo cual es un aspecto cautivante. De la Mora no es la excepción: “Este proyecto está íntimamente ligado a mi deseo de conectarme sentimentalmente con mi patrimonio nacional heredado, específicamente como una expresión de primera generación de la clase trabajadora mexicana inmigrada a los Estados Unidos”.²

Lo curioso es que personas nacidas en los sesenta, educadas en las dos décadas siguientes, entre otros agentes, por el cine mexicano, han hecho estos estudios

[...] mi infancia y mi temprana adolescencia fueron particularmente marcadas por el cine mexicano, por las *telenovelas*³ y la música popular mexicana de los últimos años sesenta, de los setenta y de los ochenta así como por la cultura popular norteamericana. Todos los domingos después de misa, religiosamente veía con mi madre Victoria y mis dos hermanas más jóvenes, Verónica y Lucila, un programa doble de cine mexicano en uno de los teatros que alguna vez mostraron cine mexicano en el distrito de la misión de San Francisco, donde crecí a partir de los cinco años,

dice De la Mora.⁴ Mientras tanto el cine mexicano era excluido de las pantallas del país por la presión de una clase media surgida en los cincuenta que exigía un cine menos local, menos conformista, menos escapista y más crítico, a la que el sexenio del presidente Echeverría intentó satisfacer; nuevos cineastas establecieron una barrera entre ellos y el cine tradicional, salvo Jorge Fons, en cuya película *El Quelite* homenajea a la comedia ranchera, para un

² MORA, p. IX.

³ En español en el original.

⁴ MORA, pp. VII y VIII.

regreso con el presidente López Portillo de un cine abiertamente comercial, siendo las películas de “ficheras” uno de sus pilares.

Por su condición de *gay*, De la Mora detecta y matiza la diferencia entre *gay* y *queer* en el fenómeno de la recepción de las películas de Pedro Infante; es un aspecto más de su metodología, puesto que apoya su argumentación en su propia experiencia (“*my readings of Infante's buddy movies are grounded in determinants shaped by my position as a gay male spectator*”),⁵ al no contar con testimonios orales o escritos de otros *gays*, salvo la teoría.

La introducción de los estudios de cine mexicano en las instituciones de enseñanza superior de aquel país, ha contribuido a superar el anecdotismo, la simple evocación, el ensayismo periodístico cercano a la crítica cinematográfica de los estudios, para ganar en profesionalización y profundidad, sin menoscabo de los sentimientos señalados; además el estudio de De la Mora no plantea si el cine mexicano es arte o no, si sólo el llamado cine de calidad es digno de estudio. En cuanto estudio cultural, abordar la masculinidad (“qué es lo que significa ser hombre”)⁶ y la sexualidad lo sumerge en películas que a la crítica cinematográfica de México en su momento le produjeron, no ronchas, sino viruelas: las de ficheras y de albures, sin importar a De la Mora que la mayor parte de ellas representen grotescamente a los personajes, de ahí uno de los valores de estas películas para su estudio, como es el caso de la representación de los *jotos*, término utilizado en México cargado de sexismo discriminatorio y peyorativo aplicado a los *gay*, como el autor lo precisa con claridad,⁷ cumpliendo el diagnóstico (o profecía) del productor Guillermo Calderón, iniciador de dicho subgénero, ante la virulencia de la crítica, de que en un futuro no lejano estas películas serían atención de los estudiosos,

⁵ MORA, p. 89.

⁶ MORA, p. 69.

⁷ MORA, p. 5.

al igual que las de cabareteras, en su mayoría producidas también por él, que merecieran elogios de la crítica francesa.

El perfeccionamiento de la teoría de los estudios de género, en particular de la masculinidad, de reciente desarrollo, permite a De la Mora incursionar en lo que la crítica cinematográfica mexicana ha llamado subcultura y aun basura. Domina las diversas teorías por su formación “en estudios culturales, de cine, de literatura, de teoría feminista, en investigaciones y activismo *gay* y *lésbico*, en teoría *queer*, en estudios de género y Chicanos”.⁸ No aplica un modelo ni la teoría de género mecánicamente tomándolos de estudios similares de cine estadounidense y europeo; no fuerza su material; por el contrario, observa a su sujeto y para armar su explicación acude al apoyo de la teoría de género a partir del principio de la singularidad para examinar la masculinidad en el cine mexicano en sus plurales manifestaciones, “encompassing heterosexual, homosexual, and ‘queer’ (an in-between, deliberately indeterminate, umbrella designation for non heteronormative sexuality) desires and practices”.⁹ Para su análisis de Pedro Infante encuentra analogías con estudios de género de la cultura popular griega de Dimitris Eleftheoriotis,¹⁰ alejados de las características de los estudios estadounidenses y europeos.

Informa que Anne Rubinstein subraya cuatro aspectos de la masculinidad de Pedro Infante: “un charro¹¹ urbano, un macho sentimental, un trabajador común y corriente y un hombre sano y exitoso”,¹² aunque no aclara si está de acuerdo o no con dicha taxonomía, su comentario sobre la amistad de los personajes masculinos de *ATM (A toda máquina)* y *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) no lo apoya en la teoría feminista, que invariablemente califi-

⁸ MORA, p. XII.

⁹ MORA, p. 4.

¹⁰ MORA, p. 10.

¹¹ En español en el original.

¹² MORA, p. 77.

ca de homosexual la relación homosocial de dichos personajes, lo que testimonia su reflexión sobre las conductas masculinas a la luz de su entramado teórico.

Si hay dos ideas estereotipo asociadas con la mexicanidad,¹³ ellas son con seguridad el machismo y el gusto por el sufrimiento. Sin embargo, llegar a un consenso en la definición del macho y el machismo, es muy difícil porque es un concepto que cambia en el transcurso del tiempo, y sus significados dependen del contexto en que se use,¹⁴

de ahí el título de su libro: *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, y no *Macho Nation?*, como en un principio lo iba a bautizar. “*Cinemachismo* points to the indispensable role Mexican cinema plays in reshaping social identities and modern definitions of the nation.”¹⁵

De la Mora sin hacerlo explícito, revisa la historia del cine mexicano por medio de la sexualidad y de la masculinidad; el primer capítulo aborda la sexualidad de la “mujer caída” del cine mexicano a partir de *Santa* (1931) de Antonio Moreno, de la que parte la historiografía del cine sonoro, la homologa con *Danzón* (1991) de María Novaro, y revisa *Salón México* (1938) y *Víctimas del pecado* (1950), ambas de Emilio “Indio” Fernández, pasa por las películas de ficheras; aunque poco habla de la masculinidad. El segundo capítulo, médula de su estudio, aborda la masculinidad de los personajes de Pedro Infante en las películas *El gavilán polle-ro* (1950), *ATM, ¿Qué te ha dado esa mujer?* y *Dos tipos de cuidado* (1952) dirigidas por Ismael Rodríguez. En el tercero, contrasta al macho con el *joto* en *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein y en las películas de ficheras. En el cuarto analiza los cambios en el

¹³ En español en el original.

¹⁴ MORA, p, 104.

¹⁵ MORA, p. 3.

melodrama de la Revolución en la película *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau. Y en el epílogo, los filmes recientes de Gael García porque, entre otros aspectos, los personajes de dicho actor parten “de los ‘nuevos’ modelos de masculinidades de la posrevolución representados por Pedro Infante en los cuarenta y cincuenta”.¹⁶ Su texto lo enriquece con numerosas citas de películas, que muestran su conocimiento y dominio de la historia del cine sonoro mexicano, de la que nos ofrece una visión singular.

De la Mora cumple su propósito de abrir nuevos caminos para el estudio del cine mexicano, porque realmente se trata de un enfoque novedoso, rico en matices, de lectura agradable, sin la estridencia de los primeros estudios de género, particularmente *gays*, como la biografía de James Dean; apoyado en una extensa bibliografía de teoría del género y de cine mexicano. Importa más valorar su contribución que los escasos desacuerdos que pueda tener con matices de su punto de vista.

Aurelio de los Reyes

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁶ MORA, p. 20.