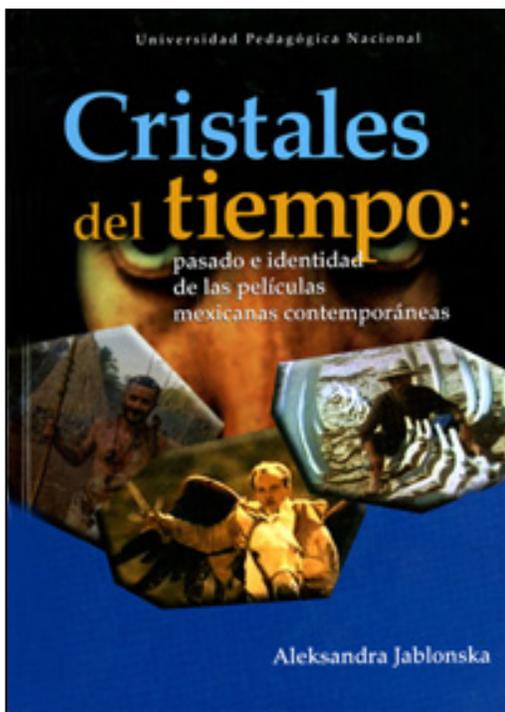


Sobre Jablonska Z., Aleksandra. *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: UPN, 2009. 336 pp., ISBN 978-607-413-038-6.

por Myron Alberto Ávila*



La base del trabajo de Jablonska es la relación entre la reciente producción cinematográfica mexicana y el discurso tanto tradicional como reciente de la Historia (con mayúscula) como parte del origen de una identidad nacional. Según la autora, La práctica de interpretar dicha producción desde una perspectiva de lo histórico es algo reciente, con precedentes en tan sólo cuatro espacios culturales: el francés, el británico, el norteamericano y el español (18); de manera que en las secciones introductorias a su trabajo,

Jablonska propone una visión crítica que evalúa un grupo de películas mexicanas como narraciones o discursos históricos (17) cuya hermenéutica simbólica permite su estudio en un amplio contexto cultural nacional y así constituyan (o formen parte de) una Historia. Adoptando la perspectiva de varios críticos a favor de un cine que puede constituir un discurso histórico (entre éstos, Hayden White), Jablonska asevera que “para los cineastas la historia no significa lo mismo que para los historiadores” (22), enfatizando aquí que si a los medios cinematográficos se les puede “reprochar” su convencionalismo, debe recordarse que la Historia misma “no es más que una serie de convenciones para pensar el pasado” (22); y que consecuentemente, la Historia y el cine son dos medios de representación (la escrita versus la

audiovisual animada) diferentes pero equivalentes: ambos constituyen (siguiendo a Barthes) formas narrativas de elaboración ideológica. De allí que Jablonska enfatice que, una vez que se está de acuerdo en que las películas constituyen legítimos vehículos de representación histórica, urge plantear los principios que permitan su adecuada lectura. Así arriba a su concepto de narraciones filmicas (como documentos *sui generis*) que construyen discursos sobre el pasado para establecer una perspectiva propia (acertada, relevante, verosímil o no, eso es cuestión aparte) sobre la identidad mexicana. Como Paul Ricœur, la autora afirma que el elemento “inventivo” o imaginativo que circunscribe la producción de un filme histórico también es parte intrínseca de la Historia, ya que no se trata de que el pasado sea “irreal” y así requiera de la invención humana, sino que lo real pasado es inverificable y sólo puede referirse —y por ende, intentar interpretarse y/o recrearse— de forma indirecta.

El acucioso trabajo de investigación de Jablonska se hace evidente a partir de las primeras páginas dedicadas al análisis de cada cinta seleccionada, especialmente en el caso de las cuatro primeras (secciones II y III). En la segunda parte de su libro, la autora divide su estudio de estas películas por su tema histórico, comenzando con aquéllas que abordan el período de la Conquista del continente americano: *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echeverría, y *Bartolomé de las Casas* (1992) de Sergio Olhovich. La tercera parte analiza el proceso de la Conquista como el origen de la identidad nacional —pero conectada con el presente y así planteando una vigencia actual— en *Desiertos mares* (1992) de José Luis García Agraz, y *La otra conquista* (1998) de Salvador Carrasco. Para acercarse a estas cuatro cintas, abre con una relación del trasfondo general —y de hecho, histórico— de la producción (es decir, el proceso tanto logístico como creativo), continúa con la reacción de la crítica especializada tanto en el momento del debut como después; para luego entrar en su evaluación formal de cada una como versiones de una Historia nacional, tanto como adaptaciones (o recreaciones) de la Historia, así como a partir del tratamiento fílmico de sus personajes *vis-à-vis* los referentes textuales existentes que Jablonska consideró de relevancia.

Cada sección concluye con una evaluación crítica del tiempo y el espacio históricos tal cual fueron recreados en cada filme y —lo más importante— qué versión global de una identidad local o nacional éste concibe y propone *ante* o *sobre* el aspecto de la Historia que le concierne.

Del filme *Cabeza de Vaca*, por ejemplo, Jablonska resalta la postura alternativa que Echevarría asume frente al texto autobiográfico e histórico de su protagonista, *Naufragios* (1542), y el trato artístico liberal que éste recibe en el filme, más acorde con la relación histórico-textual (de las crónicas, en este caso) de otro famoso náufrago español: Gonzalo Guerrero. Sobre esto, la autora enfatiza el interés original de Echevarría por hacer un filme sobre Guerrero, pero que cediendo a los intereses de productores inmiscuidos, aceptó hacerlo sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. El resultado, sin embargo, es para Jablonska la prueba de que el medio cinematográfico ejerce legítimamente la función de relatar visiones propias de la Historia, no como la refiere el autor y héroe del texto *Naufragios*, sino como la inmensa *posibilidad* que dicho texto presenta de expandir su propia propuesta histórica. Dicho de otra forma, leer y comprender un texto histórico propone una visión particular de la Historia; mientras que intentar recrear la acción y el espacio visualmente a partir de dicho texto, significa hurgar entre renglones y contemplar la relevancia histórica de lo que no quedó escrito —pero que en contexto fue *posible*. Más aun, porque se trata de una visión propia (es decir, local y contemporánea), el resultado cinematográfico se acopla fácilmente a la larga tradición literaria del realismo mágico latinoamericano (86) de identidad, en tanto plantea su perspectiva del origen histórico en oposición a los parámetros europeos/occidentales de la hegemonía. Es aquí donde Jablonska identifica la mayor contribución hecha por las películas que analiza, la de plantear una identidad nacional mexicana que desmitifica la Historia tradicional y propone la (re)creación de realidades históricas a partir de la posibilidad inherente (pero ciertamente no tradicional) dentro de dichos marcos hegemónicos. Por todo esto, *Cabeza de Vaca* constituye para Jablonska el filme mejor logrado de entre los cuatro que conciernen inicialmente su estudio.

Por oposición, del filme *Bartolomé de las Casas* de Olhovich, versión fílmica extensamente fiel de la obra teatral del mismo nombre del dramaturgo español Jaime Salom (*De las Casas. Una hoguera en el amanecer*, 1990), que la premisa del director haya sido recrear la puesta en escena en el medio cinematográfico —es decir, revelar en la película que se trataba de una obra de teatro— es el aspecto que Jablonska considera como su mayor fracaso. Su evaluación aborda ampliamente la aparente politización publicitaria del filme en torno al *Quinto Centenario del Descubrimiento de América*, evento para el cual la obra de Olhovich habría sido concebida. Comparado con sus referentes históricos tradicionales (en particular, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas), además, la autora opina que el filme carece de una dimensión verosímil en repetidas ocasiones, si bien la peor sería la representación en forma de coreografía de una masacre española en contra de indígenas. A la vez que tacha el filme de Olhovich como adscrito a corrientes historiográficas tradicionales que justifican la Conquista europea, Jablonska concluye que la película *Bartolomé de las Casas*, “está próxima a los enfoques que suelen predominar en el cine comercial, instalado en la reiteración de las visiones simplistas, maniqueas y estereotipadas de la historia” (143).

En la sección III de su estudio, Jablonska aborda “La Conquista como el origen de la identidad actual” en México, tal cual percibe que se manifiesta en los filmes *Desiertos mares* de García Agraz y *La otra conquista* de Carrasco. De la primera, Jablonska analiza las formas en que su trama propone una identidad irresoluta como resultado del mestizaje violento (el conquistador español que violó a la mujer indígena), el machismo que prevalecerá a partir de dicha *mésalliance* y, de una manera que la autora califica de “sentimentaloide”, el supuesto sincretismo religioso que caracteriza la identidad mexicana moderna. A diferencia de filmes relacionados por su tema, Jablonska opina que uno de los mayores logros de *Desiertos mares* es precisamente que “insiste en mostrar la naturaleza conflictiva y heterogénea de la sociedad que se fue formando a partir de la Conquista” (162). Sobre *La otra conquista* la autora enfatiza el proceso de su campaña publicitaria (que contó, e.g., con el apoyo

del famoso tenor Plácido Domingo, el padre de uno de los productores) y su recepción favorable en la arena internacional —especialmente entre académicos—, resaltando que este filme introduce (si bien de forma limitada y aun dislocada) un elemento de *resistencia* indígena en el proceso formativo de una identidad nacional. Del fracaso del mensaje identitario de *La otra conquista*, Jablonska apunta que puede deberse en parte a su inconexa estructura narrativa; y en parte a que su propuesta etnocéntrica de lo occidental como elemento clave del mestizaje mexicano resulta en una cinta que es “totalmente incapaz de reflexionar sobre los complejos problemas que atañen a la construcción de nuestra identidad” (210).

La cuarta y última parte del estudio de Jablonska se refiere a la historia reciente y a la construcción fílmica de identidades en contextos interculturales, tal como las observa manifestarse en seis filmes, algunos mejor conocidos que otros. En esta sección, Jablonska aborda básicamente la identidad como construcción resultante de procesos interculturales en la Historia mexicana reciente. Para tal fin, la autora analiza de manera mucho más sintética —y menos precisa, en comparación con sus análisis detallados, ordenados y exhaustivos de las cuatro cintas anteriores— los filmes *Santitos* (1998) de Alejandro Springall, *Un día sin mexicanos* (2004), el controvertido *mockumentary* de Sergio Arau, *El jardín del edén* (1993) de María Novaro, *Los pajarracos* (2006) de Héctor Hernández y Horacio Rivera; *Baja California: el límite del tiempo* (1997) de Carlos Bolado Muñoz; y *Sólo Dios sabe* (2005) también de Bolado Muñoz. En todos los casos, una noción práctica de “tiempo y espacio” viene a suplir aquélla de lo esencialmente historiográfico en las secciones anteriores.

De *Santitos*, en el análisis de Jablonska predomina la comparación con la versión novelística, sin por ello quedar necesariamente bien sentada la relevancia, en términos histórico-identitarios, del filme en este estudio. *Un día sin mexicanos* es un malogrado intento por “transmitir en forma reiterada *un mensaje*” (243) sobre la importancia de los latinos en California (y por extensión, los EE.UU., si bien el término “estadounidense” no siempre es

adecuadamente empleado en algunos pasajes), donde la noción de identidad nacional y patrimonio cultural se cancela en pro de intereses productivos. *El jardín del edén* y *Los pajarracos* forman parte de la sección que evalúa los imaginarios fronterizos y sus sujetos liminales, tal como se aplican a los “no lugares” (244) como Tijuana. Se trata en ambos casos de sujetos que parecen no poder (o no querer) asimilarse completamente a su *locus*, tal vez precisamente por tratarse de un espacio donde todos están supuestamente de paso. De la primera, cuya recepción crítica en México fue en general negativa, Jablonska concuerda en que es un intento estereotipado y poco reflexivo por plasmar la condición liminal de este espacio fronterizo caótico y abyecto. De la segunda, como comedia de humor negro y parodia del cine de luchadores, su relación con el tema identitario resta en que también pretende recrear el imaginario nacional fronterizo de Tijuana —pero ésta lo hace para proponer que se trata de un “mundo inmoral” y “polo de atracción y refugio para todo tipo de personas que desean obtener beneficios rápidamente y sin esfuerzo” (258); y cuyos personajes-caricaturas nada contribuyen a una evaluación culturalmente orientada más allá de sus predecibles, estereotípicos y superficiales comportamientos.

Finalmente, en la sección denominada “De norte a sur: La renovación espiritual”, Jablonska analiza *Baja California: el límite del tiempo* y *Sólo Dios sabe*, iniciando con la premisa de que las migraciones filmicas no siempre ocurren hacia el norte. Para la autora, ambos filmes muestran que viajar hacia el sur “representa, definitivamente, [...] la oportunidad de una renovación espiritual [donde] los protagonistas repiten el *viaje arquetípico del héroe*” (260). Más que viajes al sur del país, entonces, se trata de travesías interiores y recorridos psíquicos durante los cuales necesariamente deben librarse obstáculos. Así, mientras *Baja California* comparte algunos rasgos con las *road movies*, más bien constituye por su tema (un “chicano” que viaja al terruño de su familia para descubrir su identidad ancestral mexicana) un rescate identitario, íntimamente conectado con la topografía y los elementos del territorio bajacaliforniano que su protagonista recorre. Sobre *Sólo Dios sabe*,

Jablonska también analiza su viaje hacia el sur (desde Tijuana hasta el Brasil, en este caso) como un redescubrimiento de identidad cultural a través de lo espiritual. Arriba así la autora a la conclusión de que —según lo proponen los filmes seleccionados— la identidad nacional parece ceder a identidades más bien globalizadas, si no individuales, donde “la historia reciente se banaliza [confirmando] las voces de los historiadores [que] denuncian a las películas por esta circunstancia” (291). Jablonska insiste, no obstante, en que “el cine es y ha sido un registro de una historia *sui generis*” (291) cuya prerrogativa al recrear lo histórico sería precisamente *re-crearlo* —hacerlo propio.

Utilizando elementos tradicionales de análisis cinematográfico (tipos de voz narrativa, rol de la cámara, etc.), a la vez que incorpora evaluaciones de críticos de cine especializados, el trabajo de Jablonska se destaca por su amplia investigación tanto teórico-literaria como hemerográfica para explorar la propuesta de afinidad identitaria y/o histórica (exitosa o no) de los filmes mexicanos que reúne y analiza. En un lujoso volumen de pastas duras y páginas de papel tipo lustre que hace evidente el generoso patrocinio que su publicación recibió, además de la consabida y abundante bibliografía consultada, la labor de Jablonska también incluye una detallada Hemerografía (20 páginas) y una Filmografía completa de las cintas que aborda. Salvo la mala calidad de varias de las imágenes incluidas y la sintaxis accidentada de ciertos pasajes —que dado el estilo narrativo más bien pletórico de su autora, bien podrán pasar desapercibidos para la mayoría de lectores—, se trata de un libro muy bien escrito y presentado que definitivamente inaugura acercamientos académicos desde una perspectiva rigurosa de lo histórico de la producción fílmica en México, especialmente aquélla que imagina o propone una identidad nacional.

* Licenciado en Letras (California State University, San Bernardino), Maestría y Doctorado en Lengua y Literatura española (University of California, Irvine). Docente de literatura y cultura latinoamericana en Georgia College & State University. Es autor de *Mujer, cuerpo y palabra*

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual

www.asaeca.org/imagofagia N° 6 – 2012 – ISSN 1852-9550

(2004) y *De aparente color rosa* (2010). En el presente está preparando una historia crítica de novelistas guatemaltecas a través del siglo XX. myron.avila@gcsu.edu